

Christian Grüny
Kunst des Übergangs
Philosophische Konstellationen zur Musik

**VELBRÜCK
WISSENSCHAFT**

Inhalt

Einleitung: Das Problem der Musik	7
Vorspiel: Both sitting	17
I. Differenzen	35
1. Stille	35
2. Ton	51
3. Schwellen	59
II. Resonanz	69
1. Zwischenphänomene	69
2. Affektkonturen	77
3. Mimesis auf Distanz	100
4. Dissonanzen	118
III. Geste und Rhythmus	139
1. Sich ereignende Form	139
2. Geste	146
3. Rhythmus	185
4. Melodischer Tanz	218
IV. Raumzeit	225
1. Verunreinigte Zeit	225
2. Bewegung und Orientierung	229
3. Ganzheit	254
4. Ereignisse	277
5. Öffnungen	293
V. Materialität	303
1. Facetten und Suggestionen	303
2. Das Material der Musik	312
3. Körper	326
4. Vorrang des Objekts	340
VI. Schluß	351
Literatur	355
Personenregister	375

Erste Auflage 2013
© Velbrück Wissenschaft, Weilerswist 2013
www.velbrueck-wissenschaft.de
Druck: Hubert & Co, Göttingen
Printed in Germany
ISBN 978-3-942393-54-6

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Dieses Buch ist im Verlag Humanities Online
(www.humanities-online.de) als E-Book erhältlich.

Einleitung: Das Problem der Musik

*Ästhetik ist aber keine angewandte Philosophie,
sondern philosophisch in sich.
Theodor W. Adorno*

*Music has no secrets, and yet its form and meaning elude
our most earnest attempts to describe them.*

Roger Scruton¹

Musik ist öffentlich. Sie hat keine verborgenen Seiten, die erst mühsam aufgedeckt werden müßten, und insofern hat sie auch keine Geheimnisse. Die Arbeit des Hörens vollzieht sich in dem, was offen zutage liegt. Was also ist es, das sie so ungreifbar macht? Wieso kann man trotzdem sagen, daß sie ein Problem ist?

Traditionellerweise würde man dem mit einer Wasfrage nachgehen: Was ist Musik? So selbstverständlich die Existenz des so Befragten auch sein mag, eine schnelle und eindeutige Antwort auf diese Frage wird man nicht geben können. Ich möchte ihr noch zwei andere, nicht weniger grundsätzlich ansetzende Fragen gegenüberstellen: Wann ist Musik? Und: Wie ist Musik? Was auf den ersten Blick wie ein bloßes Spiel mit Fragepronomen wirken mag, bringt tatsächlich drei sehr unterschiedliche Weisen auf den Punkt, nach der Musik zu fragen.

Die erste Formulierung artikuliert die klassische Wesensfrage, die auf eine Definition zielt oder zumindest auf eine mehr oder weniger umfassende Bestandsaufnahme. Eine Antwort auf diese Frage wird immer dahin tendieren, sich normativ aufzuladen: Versuche, das Wesen der Musik herauszudestillieren, gehen in der Regel von bestimmten Arten der Musik aus – zumeist ist das die europäische Kunstmusik in ihrer tonal-harmonischen Gestalt – und gewinnen von hier aus ihre Bestimmungen. Wer die Perspektive über einen solchen unvermeidlichen, aber letztlich kontingenten Ausgangspunkt hinaus erweitern will, handelt sich Schwierigkeiten ein – spätestens dort, wo die Definitionen so allgemein werden, daß sie ihre unterscheidende Kraft verlieren. Bei aller Offenheit des Fragenden wird die Wesensbestimmung sich früher oder später die Frage zuziehen, ob ein bestimmtes Phänomen (noch) Musik ist: Wenn das hier – etwa Geräuschfolgen, die keine erkennbare Form aufweisen, oder stumme Gestaltungen gestischer Bewegung – noch Musik ist, was ist dann Musik? Wenn sich wirklich angeben ließe, was sie ist, dann müßten sich auch ihre Außengrenzen bestimmen lassen. Wer darauf verzichten möchte, wird mit der Wasfrage selbst an Grenzen kommen.²

¹ Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford: Clarendon Press 1997, S. 337.

² So ist denn auch Carl Dahlhaus' und Hans Heinrich Eggebrechts Buch *Was*

Richtet man den Blick auf Musikformen außerhalb der europäischen Tradition oder auch in die historische Vergangenheit dieser Tradition selbst, so werden Verallgemeinerungen zunehmend schwierig. Die historische und interkulturelle Reflexion mag zur Folge haben, daß man die Frage insgesamt für verfehlt erklärt und sich auf die sozusagen historische Untersuchung beschränkt, was zu bestimmten Zeitpunkten an bestimmten Orten als Musik praktiziert und verstanden wurde – eine aus philosophischer Perspektive unbefriedigende Situation. Es ist eine typisch philosophische Reaktion darauf, die Frage radikal situativ umzuformulieren: Wann ist Musik? So zu fragen, nimmt die historische Reflexion und auch die Erfahrung der Entgrenzungsbewegungen in den Künsten des 20. Jahrhunderts gleichermaßen beim Wort und geht philosophisch dennoch aufs Ganze. Die Frage geht von einer radikalen Kontextabhängigkeit aus, zugunsten derer jede Wesensbestimmung fallengelassen werden muß. Die Antwort müßte dann letztlich lauten: Musik ist dann, wenn wir etwas als solche hören. »Wir« kann hier Chiffre für eine gesellschaftliche Institution sein, für eine auf andere, losere Weise bestimmte Praxis oder auch für die bloße Willkür einzelner Hörer. Nelson Goodman beansprucht, diese Umstellung der Frage in Richtung einer nominalistischen oder funktionalistischen Kunsttheorie zu vollziehen. Daß dieser philosophisch radikale Vorschlag allerdings kaum konsequent durchführbar ist, bekommt man bei ihm selbst vorgeführt, wenn er seine Ausgangsfrage als »Übertreibung« oder »elliptische Redeweise« bezeichnet und fortfährt: »Das Gemälde von Rembrandt bleibt ein Kunstwerk, ebenso wie es ein Gemälde bleibt, auch wenn es lediglich als Decke benutzt wird; und der Stein von der Straße wird nicht im strengen Sinn dadurch Kunst, daß er als Kunst fungiert.«³ Eine überraschende Einschränkung, die verrät, daß offenbar doch irgendeine Form von Wesensdefinition im Hintergrund steht; man fragt sich, warum der Philosoph dann jenem »strengen Sinn« nicht mehr Aufmerksamkeit widmet. Überzeugen kann keine der beiden Alternativen: weder diejenige, die die Kunst vollständig der jeweiligen Auffassung oder Situation überantwortet, noch diejenige, die zwischen dem Rembrandt und dem Stein oder, um das Beispiel auf die Musik zu übertragen, zwischen einer Beethovensonate und einer alltäglichen Klangkulisse einen ontologischen Unterschied einzieht.

Die Frage, die ich stattdessen stellen möchte, ist die dritte: *Wie* ist Musik? Auf welche Weise artikuliert sie sich? Und auf welche Weise wird etwas als Musik erfahren? So zu fragen, nimmt die Musik nicht als

ist Musik? (Wilhelmshaven: Noetzel 1987) ebensowenig von der Problematik der Frage geprägt wie von dem Versuch, sie zu beantworten.

³ Nelson Goodman, »Wann ist Kunst?«, in: ders., *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 76-91, hier 90.

Vorliegendes, an das sich Wesensfragen adressieren lassen, läßt sie aber auch nicht situativ immer wieder auf dem Spiel stehen. Wir haben es mit einer ziemlich stabilen Praxis zu tun, die auf derartige Fragen weder angewiesen ist, noch sich, in aller Regel jedenfalls, von ihnen irritieren läßt – die sie allerdings auch nicht beantworten kann. Stellt man die Wiefrage, so verliert der Gegenstand seine Selbstverständlichkeit und verwandelt sich tatsächlich von etwas fraglos Gegebenem in ein Problem, das erst einmal artikuliert werden muß. Diese Bewegung ist keine allein theoretische, und in der Moderne wurde sie in der Musik wie in anderen Künsten auch in der Praxis selbst vollzogen. Wenn Schönberg die harmonische Tonalität verabschiedet und Cage das Feld des Klanglichen insgesamt öffnet, so wurde dies vielfach als Herausforderung der Grenzen oder als Erweiterung ihres Materials verstanden; vielleicht sollte es aber eher als Thematisierung und Neuformulierung des Wie begriffen werden, also der Art und Weise, wie Musik existiert. Ohne daß man diese musikalischen Befragungen ins Zentrum stellen und alle organisierte Klanglichkeit von ihnen her verstehen müßte, können sie doch Grundlegendes auch in bezug auf solche Musik erhellen, die auf eine Selbstproblematik verzichtet – also den allergrößten Teil der Musik, den es gegeben hat und gibt.

Die Frage nach dem *Wie* der Musik ist eine philosophische. Wenn Carl Dahlhaus skeptisch formuliert, man solle »die Philosophie erst herbeizitiieren, wenn man ohne sie nicht von der Stelle kommt«⁴, so ist dies hier von Anfang an der Fall. Was die Philosophie herbeizitiert, ist die Musik selbst – wofür im übrigen Dahlhaus' eigene Texte die besten Beispiele sind. So heißt es weiter unten: »Man entscheidet sich, auch wenn man Naivität in Anspruch nimmt, nicht zwischen Philosophie und Nicht-Philosophie, sondern zwischen guter und schlechter Philosophie.«⁵ Gute Philosophie kann hier nicht darin bestehen, Probleme dort zu suchen, wo keine sind, sondern in einer Reflexion, die vor die Selbstverständlichkeit zurückfragt, dabei aber ihre eigene Nachträglichkeit einbekennt.

Auch Adorno spricht von einer philosophischen Bedürftigkeit der Musik, allerdings in einem anderen Sinne: Für ihn ist die Musik, wie die Kunst überhaupt, für die Entfaltung ihres Wahrheitsgehalts auf Interpretation, Kommentar und Kritik angewiesen, die »bis zur Philosophie sich schärfen«⁶ müssen. Auch wenn die hier vorgenommene Problematik der Musik auf diese Form der Wahrheitsfrage weitgehend ver-

⁴ Carl Dahlhaus, »Abkehr vom Materialdenken«, in: *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik XIX*, Mainz: Schott 1984, S. 45-55, hier 45.

⁵ A. a. O., 52.

⁶ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie (Gesammelte Schriften Bd. 7)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 289.

zichten wird, nimmt sie das Motiv auf, daß die Auseinandersetzung mit der Musik sich zur Philosophie »schärfen« müsse. In diesem Sinne hat das Eingangszitat ein bestimmtes Verhältnis von Musik bzw. Kunst allgemein und Philosophie benannt. Musikästhetik ist keine angewandte Philosophie in dem Sinne, daß Begriffe und Konzepte einer ihrer selbst sicheren Philosophie auf die Musik als einen Gegenstand unter anderen appliziert werden. Je weniger sich die Philosophie dabei von der Musik irritieren läßt, desto eher wird sie sich als Gesetzgeber aufspielen, der aus überlegener Warte Entscheidungen etwa über die Möglichkeit musikalischer Bedeutung oder die Rolle des Gefühls in der Musik – zwei traditions-, aber nicht besonders ertragreiche Themen – trifft. Das ist es, was Andrew Bowie an der analytisch geprägten *philosophy of music* kritisiert.⁷ Ebenso wenig möchte ich mich allerdings auf das Umgekehrte verlassen, das er selbst vorschlägt: Musik ist nicht die bessere Philosophie. Mit dieser scheinbaren Aufwertung begibt man sich schließlich doch wieder in die Nähe dessen, was Arthur C. Danto als »philosophische Entmündigung der Kunst«⁸ bezeichnet hat. Insofern die Musikästhetik aus der Auseinandersetzung mit der Musik Modelle und Figuren gewinnt und womöglich gar Erkenntnisse gewinnt, die sich auf anderem Wege nicht erreichen lassen, ist sie selbst, wie Adorno es formuliert, philosophisch. Sich mit begrifflichen Mitteln der Musik und ihrer Differenziertheit, Sensibilität und Komplexität anzumessen, führt zu einem Denken, das eine eigenständige Form gewinnt, insofern es von der Musik wirkliche Impulse bezieht, dabei aber Philosophie bleibt.

Es liegt in der Natur der Sache, daß es dabei Motive in Anspruch nimmt, die in anderen Bereichen ihren Ursprung haben. Dies wurde vielfach als spezifisches Problem des Sprechens über Musik identifiziert und als kaum zu bändigende Metaphorizität verstanden. So heißt es an einer berühmten Stelle bei Eduard Hanslick: »Was bei jeder andern Kunst noch Beschreibung, ist bei der Tonkunst schon Metapher.«⁹ Die meisten dieser metaphorisch erscheinenden Redeweisen entstammen dem räumlichen, dem körperlichen und dem affektiven Bereich: Töne sind hoch und tief, Melodien bewegen sich, Motive sind traurig oder ungestüm etc. Die entscheidende Frage ist, wie wir mit diesen Übertragungen umgehen. Sind es wirklich Metaphern? Wenn ja, was wäre eine unmetaphorische Beschreibung? Und wenn es eine solche nicht gibt, was

7 Vgl. Andrew Bowie, *Music, Philosophy, and Modernity*, Cambridge: Cambridge University Press 2007, S. 1 ff.

8 Vgl. Arthur C. Danto, *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, München: Fink 1993.

9 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Nachdruck der 1. Aufl. v. 1854, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991, S. 34.

sagt das dann über die Musik? Scruton zieht aus diesen Beobachtungen eine eindeutige Konsequenz: Nicht nur handelt es sich tatsächlich um Metaphern, sondern sie sind auch konstitutiv für die Musik als solche. Wenn das so ist, dann muß man sagen, daß »sounds become music only when organized through concepts taken from another sphere«¹⁰. Dann allerdings muß nicht nur das Reden über sie, sondern die Musik selbst als abgeleitet betrachtet werden.

Das scheint mir die Sache deutlich zu weit zu treiben und die Musik nicht ernst genug zu nehmen. Wenn es aber wirklich um die Aufarbeitung dessen gehen soll, was da geheimnislos, aber problematisch offen zutage liegt, so sollten seine Grundlagen erst einmal in ihm selbst gesucht werden. Es gibt Formulierungen, deren metaphorischer Charakter nicht geleugnet werden kann – etwa die Bezeichnung eines Akkords als »strahlend« –, und es gibt andere, bei denen mir dies durchaus nicht so klar zu sein scheint – z. B. die gesamte Rede von der »Bewegtheit« der Musik. Im einen wie im anderen Fall sollte es meines Erachtens darum gehen, die spezifisch *musikalische* Grundlage dieser Redeweisen zu bestimmen und zu beschreiben, die mit ihrer vorschnellen Identifikation als metaphorisch eher zugedeckt wird. Es wird sich zeigen, daß man dafür in der Tat Mittel heranziehen muß, die nicht der Musik entstammen. Welche dies zu sein haben, läßt sich nur im konkreten Zusammenhang entscheiden.

Neben Begriffen und Modellen, die der theoretischen Beschäftigung mit der Musik entstammen – themenübergreifend produktiv sind hier Nicholas Cook und vor allem Dahlhaus –, werde ich hier also auf unterschiedliche philosophische Konzepte zurückgreifen; hier wären John Dewey und Susanne K. Langer, Henri Bergson, Maurice Merleau-Ponty und Edmund Husserl, G.W.F. Hegel und George Spencer Brown zu nennen. Theodor W. Adorno spielt eine besondere Rolle, insofern ich in seinen Texten eine derartige Vielzahl an produktiven Beobachtungen und theoretischen Figuren finde, daß ich in beinahe allen Kapiteln zentral auf sie zurückkommen werde. Dennoch werde ich mich nicht in eine Auseinandersetzung mit dem systematischen Zusammenhang dieser Motive zu dem begeben, was man eine kritische Theorie der Musik nennen könnte.¹¹ Die Einschätzung, Adornos Denken könne nur als

10 Scruton, *The Aesthetics of Music*, a. a. O., S. 333.

11 Den emphatischen Anspruch der Fortsetzung und verändernden Aktualisierung einer solchen Theorie verfolgt Claus-Steffen Mahnkopf, der seinem Buch kurzerhand diesen Titel gibt (*Kritische Theorie der Musik*, Weilerswist: Velbrück 2006); etwas vorsichtiger und die Adornosche Musikphilosophie auf unterschiedliche Weise kontextualisierende Ansätze verfolgt Lydia Goehr (*Elective Affinities. Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*, New York: Columbia University Press 2008).

Ganzes akzeptiert oder abgelehnt werden, die viele dazu gebracht hat, sich für genau eine dieser beiden Optionen zu entscheiden, erscheint mir überzogen. Es ist wahr, daß der negative Hegelianismus nicht zu halten ist. Man muß aber die Motive, um die es hier geht, nur um ein Weniges aus diesem Zusammenhang heraus- und in ein anderes Licht rücken, um ihre Produktivität zu sehen; noch ihre Kritik bringt Erhellendes zum Vorschein. Daß die politische Seite seines Denkens dabei weitgehend, wenn auch nicht ganz abgeblendet bleibt, mag befremden, ist aber der Fragestellung dieses Buches geschuldet. Ob dieses Vorgehen auf gewaltsame Zurichtung oder auf produktive Interpretation hinausläuft, muß sich zeigen.

Neben diesen für eine musikphilosophische Arbeit mehr oder weniger naheliegenden Bezugspunkten werde ich an bestimmten, entscheidenden Stellen zusätzlich auf die kunstwissenschaftliche Diskussion zurückgreifen, die mir in verschiedenen Hinsichten besonders erhellend erscheint. So bezieht dieses Buch seine Grundfigur aus den bildtheoretischen Reflexionen von Gottfried Boehm. Um ein gehaltvolles Modell musikalischer Gestizität zu formulieren, werde ich mich darüber hinaus auf die Entwicklungspsychologie, genauer auf Daniel N. Sterns Modell der frühkindlichen Entwicklung beziehen.

Das erste Kapitel wird eine Figur der musikalischen Differenz formulieren, die derjenigen von Boehms ikonischer Differenz nachgebildet ist. Um sie zu schärfen, werde ich auf Spencer Browns Formtheorie zurückgreifen. Grundlage der Musik, so die These des Kapitels, ist eine Stille, die durch die Ziehung einer Differenz erst hervorgebracht wird. Der musikalische Ton als beherrschende Instanz der Realisierung dieser Differenz verlangt eine besondere Rekonstruktion, weil sich für ihn in

Seit längerem mit einer differenzierten Reaktualisierung der Adornoschen Musikästhetik unter veränderten historischen und theoretischen Rahmenbedingungen beschäftigt ist auch Richard Klein (vgl. beispielsweise »Musik als Gegenstand philosophischer Reflexion. Zur Aktualität und Vergänglichkeit Adornos«, in: *Musik & Ästhetik* 1, 1/2 (1997), S. 105-118; ders. u. Steffen Mahnkopf (Hg.), *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998; »Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit«, in: ders., Eckehard Kiem u. Wolfram Ette (Hg.), *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, Weilerswist: Velbrück 2000, S. 57-107; »Prozessualität und Zuständlichkeit. Konstruktionen musikalischer Zeiterfahrung«, in: Otto Kolleritsch (Hg.), *Abschied in die Gegenwart*, Wien u.a.: Universal Edition 1998, S. 180-210). Auch das von Klein mit herausgegebene Adorno-Handbuch räumt der Musik den gebotenen Raum ein (Richard Klein, Johann Kreuzer u. Stefan Müller-Dooch (Hg.), *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, München: Metzler 2011).

anderen Bereichen kein Äquivalent findet; eine solche wird mit Hegel versucht. Der Ton ist insofern ein besonderer Fall, als er die Differenz als solche zum Verschwinden zu bringen tendiert und das Übergangsphänomen Musik als ohne weiteres Vorliegendes erscheinen läßt. Schließlich aber sind die Subversionen zu berücksichtigen, mit denen John Cage und andere diese scharfe Grenzziehung in Frage gestellt haben. Sie zeigen das Musikalische eher als ein Feld von Übergängen und erinnern so an den Vollzugscharakter der Differenz.

Das zweite Kapitel setzt hier an und nimmt seinen Ausgangspunkt bei der Beobachtung einer Vermischung von Sach- und Rezeptionskategorien in der Beschreibung der Musik. Um der schlechten Alternative von Ontologie und Psychologie zu entgehen, entwickelt es ein Modell der Musik als Resonanz- und Zwischenphänomen. Mit Daniel Sterns Konzept der Vitalitätsaffekte als ersten Organisationsinstanzen der frühkindlichen Erfahrung kann dies schärfer gefaßt werden. Auf diese Weise läßt sich verstehen, wie Musik unterschiedliche Erfahrungsregister vom Viszeralen über das Motorische und das Affektive bis zum Kognitiven anspricht, ohne in einem von ihnen aufzugehen. Insofern diese »Affektkonturen« kein Außermusikalisches sind, sondern die Weise, in der sich die Musik im Hören realisiert, und doch Anschluß an Erfahrungsdimensionen jenseits der Musik haben, können eingefahrene Diskussionen um Musik, Gefühl und Bedeutung in einem neuen Licht erscheinen; das folgende Kapitel wird detaillierter auf sie eingehen. Indem Resonanz als »Mimesis auf Distanz« reformuliert wird, kann auf Adornos Ästhetik zurückgegriffen und diese gleichzeitig transformiert werden: Die unteilbare Differenz zwischen Rezipient und Musik, die sich in der Rezeption selbst zeigt und sich bis zur Dissonanz zuspitzen kann, tendiert dazu, normative Festlegungen zu unterlaufen.

Das dritte Kapitel blickt auf die eigentlichen Verlaufsformen der Musik, ihre Bewegung, die es mit den komplementär gefaßten Begriffen Geste und Rhythmus rekonstruiert. Die Spannung zwischen Kontinuität und Diskontinuität betrifft hier beide Seiten, muß aber je unterschiedlich ausbuchstabiert werden. Ausgehend von Stern kann ein weiter, nicht auf bestimmte Formen festgelegter Begriff des Gestischen entwickelt werden, der eher an die Notwendigkeit des realisierenden Nachvollzugs als solchem gebunden ist als an Analogien menschlicher Bewegung. Die Diskretisierung des musikalischen Verlaufs in Elemente – Töne – erscheint von daher als bedeutsame, aber nicht alternativlose Gliederung, Festigung und Differenzierung. Wenn der Rhythmus komplementär dazu selbst als gestisch rekonstruiert werden soll, so muß der Zusammenhang von Rhythmus und Metrum neu gegriffen werden. Statt als voneinander klar zu trennende Entitäten oder Ebenen werden sie ausgehend von einer Spannung auf Regelmäßigkeit her gedacht, die auch a-metrischer Musik innewohnt, wenn sie nicht ganz auseinan-

derfallen will – also, im Sinne des ersten Kapitels, von ihrer Differenz. Schließlich wird die Rolle tatsächlicher Körperbewegung im Zusammenhang gestisch-rhythmischer Gestaltung untersucht.

Das vierte Kapitel macht den Übergang von den konkreten Bewegungen zu Raum und Zeit, in denen sie sich so sehr realisiert wie sie sie umgekehrt erst hervorbringt. In bezug auf musikalischen Raum und musikalische Zeit müssen mehrere Register unterschieden werden, die in einem je unterschiedlichen Verhältnis zueinander stehen, wobei der dynamisierte Bewegungsraum, ein Art musikalischer Raumzeit, das Zentrum bildet. In der Frage nach der Ganzheit musikalischer Einheiten, der verräumlichenden Auffassung größerer Zusammenhänge, zeigt sich ein anderes Verhältnis; hier kann noch einmal auf die bildende Kunst zurückgekommen werden, so wie auch diese hier verschiedentlich auf die Musik geblickt hat. Mit der Rede von Ganzheit soll dabei keine Vorentscheidung in Richtung eines emphatischen Begriffs von Werkeinheit getroffen werden, und mit der Figur des Ereignisses kommt das zur Geltung, was sich solchen Einheitsbestrebungen entzieht. Eine allzu große Aufladung des Ereignisbegriffs, die letztlich die Kehrseite einer emphatischen Werkästhetik ist, soll dabei vermieden werden. Zuletzt kommen noch jene musikalischen Entwicklungen zur Diskussion, die die Schließung einer reinen musikalischen Raumzeit zurücknehmen und sie für die »Verunreinigungen« des äußeren Raums öffnen. Mit den Grenzen von Innen und Außen geraten dabei auch diejenigen zwischen den unterschiedlichen Künsten ins Fließen.

Das fünfte und letzte Kapitel stellt schließlich die Frage nach der Materialität der Musik. Auch hier droht die Gefahr einer allzu suggestiven und emphatischen Mobilisierung des Begriffs, die mit begrifflichen Differenzierungen gekontert wird. Die zentralen Figuren sind dabei die Aristotelische Differenz von Form und Materie und ein phänomenologischer Materialitätsbegriff, der diese mit Widerständigkeit zusammenbringt. Nach einem weiteren Seitenblick in die bildende Kunst wird ausgehend davon die Frage nach dem Material der Musik gestellt, die höchst unterschiedlich beantwortet worden ist. Dabei zeigt sich die Notwendigkeit eines historischen Materialbegriffs, der auf Adorno zurückgreifen kann, die geschichtsphilosophische Aufladung aber zumindest in Frage stellen sollte. Die Frage nach der Rolle des Körpers und der Körper in der Musik wird von zwei Seiten und anhand sehr unterschiedlicher Musik gestellt: Mit Helmut Lachenmann kann die körperliche Hervorbringung von Klängen in den Blick genommen werden, während mit Sonic Youth die eher verfemte körperliche Resonanz auf die Wucht der Musik betrachtet werden kann. Am Ende wird, noch einmal mit und gegen Adorno, die Frage gestellt, inwiefern dem Objekt in allen Spielarten dieses Begriffs innerhalb der Musik ein Vorrang zukommt und zukommen sollte.

In einer bewußten Verfremdung wird all dem ein Vorspiel vorge-schaltet, das sich detailliert mit einem Stück beschäftigt, das gerade *kein* Musikstück ist: der Tanzperformance *Both sitting duet* von Jonathan Burrows und Matteo Fargion. An diesem Stück kann man meines Erachtens Entscheidendes über musikalische Zusammenhänge lernen. Auch wenn ich mich an verschiedenen Stellen explizit auf dieses Stück beziehen werde, soll es doch vor allem eine Art Grundierung für die in den folgenden Kapiteln behandelten Fragestellungen bieten und sie vielleicht in einem klareren Licht erscheinen lassen. Die visuellen Metaphern, die sich an dieser Stelle von allein ergeben, spiegeln meine Überzeugung wider, daß die verschiedenen künstlerischen Disziplinen wechselseitig einiges Erhellende beizutragen haben. Man könnte vielleicht sagen, daß sich der »Verfransungsprozeß«¹² der Künste, von dem Adorno gesprochen hat, hier in einer Verflechtung ihrer theoretischen Ausarbeitungen niederschlägt.

Eher als ein linearer Argumentationsgang ergibt sich dabei insgesamt eine Konstellation von Problemfeldern, die sich gegenseitig beleuchten und teilweise aufeinander aufbauen. Diese Konstellation beansprucht keine Vollständigkeit, sondern versucht lediglich, das Wie der Musik auf möglichst reiche Weise zu konturieren. Die Begriffe, vermittels derer diese Konstellation aufgebaut und erläutert wird – Differenz, Resonanz, Geste und Rhythmus, Raum und Zeit, Materialität –, sind nur teilweise genuin musikalisch. Sie sind Begriffe einer philosophischen Ästhetik, die dennoch nicht auf die Musik angewandt, sondern an und mit ihr entwickelt wird. Philosophische Konstellationen zur Musik sind sie insofern, als sie dem Anspruch nach weniger über die Musik sprechen als sich zu ihr stellen, sich auf ihre Bewegung einlassen und so einen Zusammenhang produzieren, der etwas an ihr aufscheinen zu lassen versucht, was sonst nicht sichtbar würde.¹³ Dabei sind an verschiedenen Stellen philosophische Diskussionen zu führen.

Wenn es dabei ein Motiv gibt, das sich durch den gesamten Text zieht, so ist es das einer Differenz, die sich nie zu fixen Entgegensetzungen verfestigt: So bedeutsam die Unterscheidungen sind, die an den unterschiedlichen Stellen vorgenommen oder von der Tradition übernommen werden, so wichtig sind die Übergänge zwischen ihren Polen – das Hinübergleiten, der Wechsel, das Umspringen. Die Musik ist eine

12 Theodor W. Adorno, »Die Kunst und die Künste«, in: ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I (Gesammelte Schriften Bd. 10.1)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 432-453, hier 433.

13 Vgl. dazu Christian Grüny, »Figuren von Differenz. Philosophie zur Musik«, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 57, 6 (2009), S. 907-932, hier 929 ff. Insgesamt finden sich in diesem Aufsatz einige Motive des vorliegenden Buches *in nuce* versammelt.

Kunst des Übergangs weit über das Wagnersche Verständnis hinaus: Auch dort, wo sie das »Schroffe und Jähe« sucht, das Wagner mit seiner »feinsten und tiefsten Kunst«¹⁴ gerade vermeiden wollte, unterläuft sie ihre eigenen Extreme und Entgegensetzungen und zeigt sich immer wieder als Form der Übergängigkeit. Wenn die Musik sich an diesen Übergängen aufhält, versucht das vorliegende Buch, es ihr gleichzutun. *Kunst des Übergangs* beschreibt so nicht nur den Gegenstand, sondern auch den Umgang mit ihm: Der Übergang von der Musik zu ihrer theoretischen Aufarbeitung und wieder zurück und der Übergang von einem thematischen und begrifflichen Fokus zu einem anderen sind nichts, was sich methodologisch vorab fixieren ließe. Sie müssen vollzogen werden und bleiben dabei prekär und angreifbar. Es steht zu hoffen, daß die Konstellation, die sie ergeben, tragfähig ist und an der Sache etwas erschließen kann, um die es geht.

Dirk Baecker, Georg W. Bertram, Katrin Heimann, Elmar Lampson, Andreas Luckner, Matteo Nanni, Tilman Richter und Dirk Rustemeyer haben dieses Buch oder Teile davon gelesen und kommentiert und mir damit und in zahlreichen Diskussionen in vielerlei Hinsicht weitergeholfen. Gespräche mit Emmanuel Alloa, Gottfried Boehm, Lydia Goehr und Albrecht Wellmer haben dazu beigetragen, seine Gedanken und Motive zu schärfen. Ihnen allen sei hier ausdrücklich gedankt. Der Dank, den ich Elmar Lampson in Sachen Musik und Dirk Rustemeyer im Hinblick auf die Philosophie schulde, geht allerdings weit darüber hinaus. Ohne sie hätte dieses Buch niemals geschrieben werden können.

Dank ganz anderer Art gebührt meiner Frau Miriam Boy, die den Entstehungsprozeß dieses Buches begleitet hat – trotz aller Widrigkeiten immer mit Geduld und Unterstützung.

14 Richard Wagner, Brief an Mathilde Wesendonck vom 29. Oktober 1859, in: ders., *Sämtliche Briefe*, Bd. 11, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1999, S. 329.

Vorspiel: Both sitting

Jeder menschliche Körper birgt zahlreichere Möglichkeiten der Orchestrierung in sich (Neben-, Nach-, Gegeneinander von Gebärden, Haltungen und Verschiebungen an Ort und Stelle oder im Schreiten) als der vielfältigste sinfonische Körper.
Émile Jaques-Dalcroze¹

Als die Zuschauer hereinkommen, stehen vorn im vollkommen leeren, auf jede Gestaltung verzichtenden Bühnenraum nebeneinander zwei einfache Stühle. Vor jedem von ihnen liegt ein aufgeblätterter Spiralblock. Was auf den Blättern zu sehen ist, kann man vom Zuschauerraum nicht genau erkennen, und es widerspräche den Konventionen des Anlasses, vorab nach vorn zu gehen und genauer nachzusehen – auch wenn die fehlende physische Abgrenzung zwischen Bühne und Zuschauerraum dies ohne weiteres zulassen würde, ist die formale, auch durch die Beleuchtung markierte Grenze doch deutlich fühl- und wahrnehmbar. Insgesamt macht das Ganze einen Eindruck von Beiläufigkeit, eines ausdrücklichen Verzichts auf Inszenierung. Dieser Eindruck wird bestätigt, als die beiden Aufführenden auf die Bühne kommen und sich auf die Stühle setzen. Sie sind mittleren Alters, unaufwendig leger gekleidet (Jeans, T-Shirt bzw. kariertes Hemd, Turnschuhe) und erscheinen in ihrem Habitus eher nicht wie Tänzer. Jonathan Burrows, der vom Zuschauerraum aus links sitzt, ist in der Tat Tänzer und Choreograph, Matteo Fargion ist Komponist. Sie wirken wie zwei Freunde, die ein unaufwendiges, noch nicht recht erkennbares Projekt verfolgen, das keiner weiteren Absprache bedarf. Auch wenn ihr Auftritt von unaufgeregter Selbstverständlichkeit geprägt ist, erscheint er in keiner Weise zufällig, sondern im Gegenteil in seiner Beiläufigkeit sehr entschieden und präzise, ohne aber bereits choreographiert zu sein.² Dieser Habitus spiegelt

1 Émile Jaques-Dalcroze, *Rhythmus, Musik und Erziehung*, Basel: Schwabe 1921, S. 136.

2 Burrows berichtet, daß gerade dieser Anfang besonders sorgfältig geprobt wurde: »Our two ideas are: Walk on as though we were walking into Matteo's kitchen. Walk on in a formal way that is unexpectedly informal.« (Jonathan Burrows, *A Choreographer's Handbook*, London u. New York: Routledge 2010, S. 79 (Absätze getilgt)) Natürlich ist der Verzicht auf Inszenierung insgesamt selbst eine Strategie, die Burrows auch reflektiert. Sein Buch, das künstlerische und theoretische Selbstreflexion mit Hinweisen für die choreographische Arbeit verbindet, ist nicht nur in bezug auf