

Im Diesseits des Bezeichnaren – Schwierigkeiten einer Phänomenologie der Musik

Christian Grüny (Witten)

»Die Kunst und namentlich die Malerei schöpfen aus jenem Meer rohen Sinnes (*sens brut*), von dem das produzierende Denken nichts wissen will. [...] Die Musik dagegen ist zu sehr diesseits der Welt und des Bezeichnaren, um etwas anderes darzustellen als Aufrisse des Seins, sein Aufwallen und Verebben, sein Wachsen und Bersten, seine Strudel.«
(Maurice Merleau-Ponty¹)

Merleau-Pontys Bemerkung hat exemplarischen Charakter – bei aller Affinität zur bildenden Kunst, die in seinen späteren Texten den Rang eines zentralen Leitfadens des Philosophierens überhaupt beanspruchen kann, nimmt nicht nur er zur Musik eine vorsichtige Distanz ein. Für die Phänomenologie wie für die zeitgenössische Philosophie insgesamt bleibt die Musik marginal, und selbst in den meisten Ästhetiken findet sie bestenfalls am Rande Berücksichtigung.

Wenn man nach Gründen für diese, in der Geschichte eher ungewöhnliche Musikabstinenz sucht, so stößt man auf zwei ganz unterschiedliche Haltungen, die vermutlich zusammenwirken: Auf der einen Seite steht jener Eindruck überwältigender Diesseitigkeit und Nichtfassbarkeit, von dem auch das Eingangszitat spricht – selbst der Philosoph, der mit seinem Denken dem Diesseits der Welt und des Bezeichnaren besonders eindringlich auf der Spur war, findet die Musik »zu sehr« diesseits, zu wenig greifbar, und scheint ihr nur mit einer im Vergleich zu seinen sonstigen Formulierungen eher unkontrollierten Metaphorik beizukommen. Auf der anderen Seite haben musikalische Theorie und Praxis eine derartige Komplexität entwickelt, dass ein Zugang für den Laien, der der Philosoph ja in der Regel ist, fast unmöglich erscheint. Die in hochtechnisierter Sprache beschriebene Konstruktion im Ungreifbaren wird zwar rezipiert, aber nicht philosophisch aufgearbeitet – man traut sich schlicht nicht heran. Entsprechend ist die Existenz einer »Musikphilosophie« weit weniger selbstverständlich als die einer Kunstphilosophie, und das Wort allein trägt die Assoziation einer Geheimwissenschaft, die unmittelbar zu den Müttern zurückgeht. Paradigmatisch ist hier wohl Schopenhauers Musikmetaphysik, die dafür den Preis des inhaltlichen Dilettantismus noch unbefangen auf sich nimmt.²

Die Phänomenologie in ihren philosophischen Repräsentanten bildet hier wie gesagt nur bedingt eine Ausnahme.³ Wenn Husserl in der *Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* auf die Melodie als Paradigma zeitlicher Kontinuität zurückgreift, so bleibt diese ein Beispiel, dem inhaltlich keine weitere Aufmerksamkeit gewidmet wird; er steht hier in einer langen Tradition. Auch wenn eine Phä-

nomenologie der Zeit also noch keine der Musik ist, so hängt sie doch in zweierlei Hinsicht eng mit dieser zusammen: Gegliederte Kontinuität, Erstreckung in der Zeit und die Verflechtung von Vergangenem, Gegenwärtigem und Zukünftigen sind für die Musik essentiell und lassen sich offensichtlich auch besonders gut an ihr veranschaulichen. Dies hat die doppelte Folge, dass die Phänomenologie der Zeit einer der Grundbausteine der Phänomenologie der Musik bleibt, und dass umgekehrt die innere Gliederung der Zeit, die man formal oder im Rückgriff auf andere Erfahrungsdimensionen nur schwer in den Griff bekommt, für ihre genauere Explikation geradezu auf die Musik angewiesen ist. Hier ist auch heute noch einige Arbeit zu leisten.

Die Theoretiker, die in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts vom Enthusiasmus der frühen phänomenologischen Bewegung angesteckt wurden, waren demgegenüber in der Regel Musikwissenschaftler, die komplementär dazu an einem Defizit an philosophischer Begrifflichkeit und Systematik litten. Arne Blum zeigt, wie heterogen dieses Feld war und wie irreführend disziplinäre Selbstverortungen bisweilen erschienen⁴ – die scharfe Grenze zwischen Musikpsychologie und Phänomenologie, die etwa Hans Mersmann zu einem »große[n] Dualismus«⁵ ausbaut, erweist sich als unplausibel. Meine These diesbezüglich ist, dass dieses Defizit bei weitem nicht so gravierend ist wie der gelegentliche musikalische Dilettantismus: Man kann sogar sehen, dass ein zu starker Fokus auf die phänomenologische – oder psychologische – Methode die tatsächliche Arbeit eher behindert als fördert und dass Methodenreflexionen zu den uninteressanteren Teilen der damals verfassten Texte gehören und heute kaum noch produktiv gemacht werden können.

Exemplarisch ist hier vielleicht Moritz Geigers Grundsatzreferat auf dem Zweiten Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1924, in dem er die phänomenologische Ästhetik ganz auf Wesensforschung festlegt: »Nicht das einzelne Kunstwerk, nicht das Botticellische Gemälde, die Bürgerische Ballade, die Brucknersche Symphonie ist für den Ästhetiker von Interesse, sondern das Wesen der Ballade überhaupt, der Symphonie überhaupt, das Wesen der verschiedenen Arten der Zeichnung, das Wesen des Tanzes usw. Für allgemeine Strukturen interessiert er sich, nicht für einzelne Gegenstände.«⁶ In der Tat sind grundlegende Fragen wie die, was eigentlich ein musikalischer Ton ist, wie sich musikalische Zeitlichkeit organisiert etc. wichtig gerade auch im Kontext phänomenologischer Aufarbeitung; träfe Geigers Aussage aber in ihrer kategorischen Formulierung zu, so würde die Phänomenologie der Musik zu einer sterilen und überdies stockkonservativen Praxis, die genau jene Kritikpunkte trafen, die Lydia Goehr ausführlich und treffend für die analytische Musikphilosophie angelsächsischer Prägung formuliert hat.⁷ Keine eidetische Variation kann die Beschäfti-

gung mit der Krise der harmonischen Tonalität bei Wagner ersetzen, keine Wesensschau die Auflösung der Tonalität und die Erfindung der Zwölftonmusik auch nur verstehen. Und, um es etwas zugespitzt zu formulieren: Wer sich nicht für einzelne ihrer Gegenstände interessiert, interessiert sich nicht für die Kunst. Geiger missversteht das Problem, wenn er davon spricht, dass »die Ergebnisse der Ästhetik fruchtbar gemacht werden für die Betrachtung der geschichtlichen Entwicklung«⁸: Die Beschäftigung mit paradigmatischen Werken ist keine Anwendung anderswo gewonnener Kategorien, sondern Ausgangspunkt der Theoriebildung, die Differenzen und Übergänge ebenso wichtig nehmen sollte wie Wesensformen. Sein Vorschlag einer »Erweichung der platonischen Idee durch einen Zusatz Hegelschen Geistes«⁹ ist Zeugnis einer schlecht übertünchten Geschichtsvergessenheit; allerdings sollte man sich vielleicht fragen, ob diese Beschreibung nicht auch heute noch auf manche Philosophie zutrifft.

Die so angerissene Problematik der Wesensforschung und des Status der Musik, die Relevanz für die Möglichkeiten, Chancen und Schwierigkeiten einer phänomenologischen Aufarbeitung musikalischer Verhältnisse insgesamt haben, sei an einem kleinen Exkurs in die damalige Diskussion verdeutlicht, in der Ernst Kurth und später Viktor Zuckerkandl auf der einen und Paul Bekker auf der anderen Seite konträre Positionen vertreten. Die Grundbegriffe von Kurths energetischer Musikpsychologie, die hier phänomenologisch gelesen werden soll, sind Raum, Kraft und Materie, die er ausdrücklich nicht physikalisch, sondern als Sinnphänomene versteht. Verbunden werden diese drei in der musikalischen Bewegung, die für ihn die basale Erscheinung überhaupt ist. In und an ihr zeigen sich die energetischen Verhältnisse, jene Strebungen und Gravitationen, die für die Musik unserer Tradition so charakteristisch sind. Als einfaches Beispiel mag die Durtonleiter dienen: Das nicht selbst musikalische, sondern musikalische Verhältnisse vorführende Durchlaufen dieser Skala ist kein geradliniger Weg von unten nach oben, sondern von inneren Spannungen geprägt. Betrachtet man die Tonleiter systematisch, so ist sie von Beziehungen unterschiedlicher Nähe und Ferne geprägt; so sind etwa unmittelbar benachbarte Töne (kleine Sekunde) systematisch deutlich weiter voneinander entfernt als etwa die Töne einer Quinte, die absolut gesprochen einen weit größeren Abstand aufweisen. Diese systematischen Beziehungen sind verantwortlich für die Gravitationen, die die Skala durchziehen: Prime und Oktave bilden den Ausgangs- und Endpunkt, die das Durchlaufen der Tonleiter als Bewegung von etwas weg erscheinen lassen, die an einem bestimmten Punkt in eine Bewegung zu etwas hin kippt. Quarte und Quinte bilden darin Subzentren, an denen sich diese Dynamik in schwächerer Form wiederholt, sie bilden die »Angelpunkte der Grundbewegung«¹⁰. Im Schema I – IV – V – I der Kadenz wiederholt sich diese Bewegung auf harmonischer

Ebene. In diesem energetischen Schema steht der Leitton h (in C-Dur) nicht als Ruhepunkt für sich, sondern ist ein Durchgangspunkt, der nach Aufhebung verlangt, und von dort her ist auch die Dissonanz zu verstehen: Sie ist keine absolute Größe, sondern immer bezogen auf ihre funktionale Rolle im musikalischen Ablauf, also kein Intervall geringer Verschmelzung wie für die Tonpsychologie, sondern eine Spannung, die sich zu entladen strebt, eine »Distendenz«¹¹, wie Kurth treffend formuliert. Das dynamische Spiel von Spannung und Entspannung, das den Inbegriff musikalischer Bewegung bildet, ist auf diese Verhältnisse angewiesen, und für sie legt Kurth eine plausible Beschreibung und Rekonstruktion vor.

Was aber, wenn diese systematischen Zusammenhänge verschoben, gedehnt und schließlich ganz verabschiedet werden? An dieser Stelle offenbart sich eine Tendenz der Phänomenologie der Musik zu einem strukturellen Konservatismus, der sich etwa bei Zuckerkandl beobachtet werden lässt: Wenn er am Ende seines Buches festhält, seine von Kurth inspirierte Musiktheorie gelte »von dem ordinärsten Gassenhauer und Schmachtfetzen ebenso wie von dem seltensten Meisterwerk«¹², so ist dies zumindest in bezug auf die »Meisterwerke« vornehmlich auf das 18. und die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts beschränkt. Eine Randbemerkung, auch die atonale Musik habe es mit Tonarten zu tun, »so sehr sich auch in ihr die ›Tonart‹ verwandelt hat«¹³, bleibt einigermassen rätselhaft bzw. erscheint lediglich als Bekräftigung des hegemonialen Anspruchs einer Theorie, die sich noch 1963 nicht einmal mehr die Frage stellt, inwiefern sie für posttonale Musik modifiziert oder ganz ad acta gelegt werden müsste.

Bei allem historischen Bewusstsein reagiert aber auch bereits Kurth nicht nur ablehnend, sondern offen feindselig gegenüber allen Versuchen, seine Theorie des linearen Kontrapunkts und damit letztlich auch die hier dargestellten musikpsychologischen oder besser -phänomenologischen Grundlagen auf die atonale Musik zu beziehen. Die Bezeichnung »linearer Kontrapunkt« sei »skrupellos zur Deckung eines harmoniefreien, in neuen Klangbereichen experimentierenden Zusammenflickens von Tonlinien mißbraucht und auf alle möglichen Versuche eines ›absoluten‹ oder rücksichtslosen, d. h. um alle Zusammenklänge unbekümmerten Kontrapunkts angewandt«¹⁴ worden. Auch wenn er es für möglich hält, »daß sich aus den heutigen Experimenten und Wirren ein neuer, wieder stark linear gehaltener Stil herausbildet«¹⁵, verwendet er doch auf jene Experimente und Wirren keine weitere Aufmerksamkeit. Die *Musikpsychologie* kennt keinen Schönberg, keinen Webern, keinen Strawinsky.

Am offensivsten und auch am verständnislosesten ist hier allerdings Albert Wellek: »Tatsächlich wird das, was wir zurecht als Formbau oder Architektur in der Musik bezeichnen, sehr wesentlich von der Harmonik getragen und konstituiert, und zwar von der tonal rückverbundenen und gefügten: wie das ›atonale«

Experiment der jüngst vergangenen musikalischen Epoche gelehrt hat, die zugleich mit der Entformung die Enträumlichung der Musik heraufbrachte.«¹⁶ Welleks Urteil hat einen besonders unangenehmen Beigeschmack, weil gerade ein Jahr zuvor in Deutschland jenes »atonale Experiment« gewaltsam beendet und auch musikalisch die gute Ordnung wiederhergestellt worden war.

Eine vollkommen andere Herangehensweise finden wir demgegenüber bei Paul Bekker. Bekker beginnt sozusagen früher als Kurth, nämlich beim Klang – nicht beim Ton – als solchem, der als das einzige Urphänomen der Musik verstanden wird. Die prominente Verwendung des Naturbegriffs in seinen Texten deutet darauf, dass er diesseits einer bereits auf bestimmte Weise aufgefassten Musik anzusetzen und deren naturhafte Grundlagen zu erforschen beansprucht. Die Phänomenologie der Musik beginnt hier als Naturlehre der Klänge.

Sein Vorgehen könnte man geradezu als materialistisch bezeichnen. Einigermaßen unbekümmert um die Diskussion über den Status des Gegenstandes Musik gibt er auf die Frage nach dem Material der Musik eine so schlagend einfache wie problematische Antwort, die hier ganz zitiert sei: »Sie [die musikalischen Formen] sind Formungen eines absolut realen Materiales, eines Materiales, das im naturwissenschaftlichen Sinne genau so gegenständlich und organisch bestimmt ist, wie Stein, Holz, Leinwand, Farbe, eines Materiales, das die verschiedenartigsten Behandlungsmöglichkeiten im rein technischen Sinn zulässt, eines Materiales, mit dem man experimentieren, das man analysieren und messen kann. Dieses Material der Musik ist die Luft, und die Werkzeuge der Musik, die wir kennen, Menschenstimme, Instrumente aller Arten, sind Werkzeuge zur Bearbeitung dieses Materiales.«¹⁷ Bekker geht so weit in diese Richtung, dass er schließlich eine Art Geophysik der Musik versucht, die spezifische Ausprägungen der Musik auf klimatische und landschaftliche Gegebenheiten zurückführt.¹⁸

An diese Naturwissenschaft des Klingenden schließt sich eine spekulative These an, die beansprucht, die unterschiedlichen musikalischen Formen auf einen Grundgegensatz zurückzuführen, der wiederum von materiellen Voraussetzungen abhängt: demjenigen zwischen Stimme und Instrument, an den sich die Bestimmungen organisch, physiologisch, zeitlich und monodisch auf der einen und mechanisch, physikalisch, räumlich und harmonisch auf der anderen Seite anschließen.¹⁹ Für jede dieser Grundprinzipien oder »Naturreiche des Klanges« lassen sich Bekker zufolge Gesetzmäßigkeiten aufstellen, wobei die tatsächliche Musik es in der Regel mit einem unterschiedlich akzentuierten Zusammenwirken dieser Prinzipien zu tun hat.

Auch Bekker spricht von der »Empfindung eines imaginären Klangraumes, des Grundtones als gravitierender Kraft, der Klänge als physikalischer Phänomene, in sich geordnet und bewegt nach den Gesetzen der mechanischen Kräfte«²⁰

– man beachte das im Unterschied zu Kurth physikalistische Verständnis – und bringt dies mit der räumlichen Orientierung der Harmonik, also der mechanischen, instrumentalen Musik zusammen. Allerdings schließt er daran die Frage an, wie es zur starken emotionalen Aufladung der Dissonanz und damit verbunden der vehementen, hochemotionalisierten Ablehnung der neuen Musik kommt. Beides ist für ihn Resultat der romantischen Musikauffassung, die wesentlich Gefühlsmusik ist. Die Gefühlsdimension der klassisch-romantischen Tradition ist dabei nicht nur in den großen Formen lokalisiert, sondern bereits ihren Grundstrukturen, und über diese Bestimmungen hat sie die Wahrnehmung nachhaltig geformt: »Unser Ohr ist sozusagen ein Organ des Gefühls geworden, und unser gesamtes Tonsystem ist nicht ein eigenorganischer Aufbau, sondern es ist ein Abdruck unseres Gefühlslebens.«²¹ Es wäre genauso verfehlt, diese Dimension zu unterschlagen, wie es unangemessen wäre, ein solches Verständnis auf frühere oder spätere Musik zu übertragen. Wenn die sich aus der Tonalität ergebenden energetischen Zusammenhänge geworden sind, können sie keine Gesetzmäßigkeiten der Musik als solcher abbilden, sondern haben lediglich historisch angebbare Reichweite. Die Irritationen eines romantisch geprägten Ohrs mögen noch so groß sein, sie sind letztlich nichts anderes als Vorurteile. Wenn Schönberg die Töne »als primäre Klangerscheinungen«²² nimmt und von ihren Gefühlsaufladungen befreit, ist ein Hören gefordert, das von seinen eigenen Erwartungen an Gefühlskommunikation Abstand nimmt. Bekker ist weit davon entfernt, dies zu verwerfen oder zu verdammen – er selbst hat den Begriff der »Neuen Musik« geprägt und sich vehement für diese eingesetzt.

Nicht im Versuch, allgemeine Grundgesetze der Musik auszumachen und zu beschreiben, unterscheidet sich Bekker also von Kurth und Zuckerkandl, auch nicht in der Auseinandersetzung mit der Musik der Tradition – Bekker ist als Theoretiker mit einem großen Buch über Beethoven bekanntgeworden –, sondern in der Art, Geschichte und Phänomenologie aufeinander zu beziehen, und in der Auffassung dessen, was das Material der Musik eigentlich ausmacht. Die Situation ist einigermassen verwickelt: Eine konsequente Auffassung der Musik als Sinnphänomen verführt offenbar dazu, die besonders prägnanten Organisationsverhältnisse und Sinnbeziehungen der tonalen Musik für Gesetzmäßigkeiten der Musik überhaupt zu halten. An eine Musik, die sich von diesen verabschiedet, wurde entsprechend der eigentümliche, aber doch konsequente Vorwurf gerichtet, sie begehe einen Kategorienfehler, sie begebe sich nämlich außerhalb des Bereichs musikalischen Sinns und operiere mit bloßen physikalischen Größen. Atonale Musik wäre dann per definitionem sinnlos. Wer demgegenüber von der bewegten Luft ausgeht, wird dort keine kategorialen Differenzen zwischen welchen Arten von Musik auch immer ausmachen können, sondern

nur unterschiedliche Figurationen, angesichts derer über Sinn und Unsinn, Wert und Unwert noch nichts gesagt werden kann – um den Preis allerdings, dass dabei aus dem Blick gerät, dass es sich bei musikalischen Verhältnissen niemals um Naturverhältnisse, sondern immer um Sinnzusammenhänge handelt. Die Aufgabe einer Phänomenologie der Musik, die auf der Höhe ihrer Zeit ist, wäre es wohl, die Bekkersche Offenheit für neue Entwicklungen mit bestimmten Grundeinsichten von Kurth und Zuckerkandl zu verbinden und sich daran zu machen, die neuen, kaum noch als Gesetzmäßigkeiten im alten Sinne zu beschreibenden Organisationsformen zeitgenössischer Musik in ihren unterschiedlichsten Spielarten phänomenologisch aufzuarbeiten.

Hier wäre dann doch an Geigers Ausgangsbeobachtung anzuschließen: »Ästhetischer Wert und Unwert irgend einer Modifikation aber kommt den Gegenständen nicht zu, insoweit sie reale Gegenstände sind, sondern nur insoweit sie als Phänomene gegeben sind. Er haftet an den anschaulichen Tönen einer Symphonie – den Tönen als Phänomenen – nicht daran, daß sie auf Luftschwingungen beruhen.«²³ Nicht nur der ästhetische Wert, sondern überhaupt die Auffassung des Klingenden als Ton, also als Teil eines intervallisch, über Differenzen organisierten systematischen Sinnzusammenhangs bezieht sich auf Phänomene, nicht auf physikalisch zu beschreibende Naturereignisse. Auch im traditionellen Sinne außermusikalische Klänge verändern durch die Einbeziehung in musikalische Verhältnisse ihren Charakter und müssen dementsprechend auch anders beschrieben werden, nämlich als Strukturen, als Sinnphänomene im allerweitesten Sinne, der auch Sinnsubversionen einschließt. Wenn beispielsweise Helmut Lachenmann in seiner Tonlichkeit konsequent vermeidenden *musique concrète instrumentale* nach eigener Beschreibung »bei den akustisch erfahrbaren Eigenschaften ansetzt«²⁴ bzw., sich noch stärker auf den Prozess des Spielens beziehend, schreibt, dass er »statt vom Klang von den mechanischen und energetischen Bedingungen der Klang-Erzeugung ausgeht«, so fügt er doch sofort hinzu »und von dort strukturelle und formale Hierarchien ableitet«²⁵. Gerade in dieser Nähe zu Bekker wird besonders deutlich, dass die Klänge und Aktionen als gesetzte, strukturierte eben keine Naturvorgänge sind und auch nicht als solche aufgefasst werden sollen. Das gilt selbst für John Cages emphatische Evokation einer Musik, die noch auf jene Setzung verzichtet und in ein reines Hören des ohnehin Geschehenden mündet: Der Straßenlärm in seiner New Yorker Wohnung, den er interessanter als jede Musik findet, ist dies eben nicht als von Autos hervorgebrachter Lärm, sondern als komplexe Struktur, die hörend aus den pragmatischen Alltagszusammenhängen herausgehoben und ästhetisch betrachtet wird.²⁶

In seiner Abgrenzung von der Psychologie findet Hans Mersmann eine eigenwillige Formulierung für das phänomenale Konstituiertsein der Musik, indem er

von den »subjektiven Momente[n] des Objekts« (aber nicht des Betrachtenden)²⁷ spricht. Dass der Gegenstand subjektive Momente hat, heißt nichts anderes, als dass er sich in der Auffassung konstituiert, aber nicht von ihr hervorgebracht wird – es geht nicht *um* die Erlebnisse irgendwelcher Hörer, aber es geht auch nicht *ohne* sie. Und sie wären zurückzubeziehen auf den kulturellen Raum, dem sie entstammen und in dem sie operieren.

Die Musik als Übergangsphänomen schlechthin ruft damit geradezu nach einer kulturhistorisch informierten phänomenologischen Aufarbeitung, die sich der starren Entgegensetzung von innen (psychische Erlebnisse) und außen (physikalische Ereignisse) entziehen kann, innerhalb derer noch Kurth operiert und von der auch Bekker sich nicht wirklich befreien kann. Von hier aus sollten auch alle Versuche einer Ontologisierung phänomenologischer Betrachtung gelesen werden, von Heinz Edelsteins Kritik an Kurths kategorischer Psychologisierung der entscheidenden musikalischen Erscheinungen, die für die Musik einen »selbständige[n] Seinsbereich jenseits von Physis und Psyche«²⁸ postuliert, und Roman Ingardens bis heute wegweisende Untersuchung zur Seinsweise des musikalischen Werkes²⁹ bis hin zu Viktor Zuckerkandls Rede von einem »dritten Schauplatz«, der die eigentliche »Wirklichkeit der Musik« ausmacht³⁰: Es kann nicht darum gehen, die Musik in ein vorweg bestimmtes, festes Netz von Kategorien zu bannen, sondern zu versuchen, ihr in ihrer eigenen Erscheinungsweise und Logik auf die Spur zu kommen. Treffend ist hier Plessners Formulierung, der vorschlägt, »die Phänomenologie der Musik [sollte] als eine Kritik des musikalischen Bewußtseins und seiner Gegenstände mit der Frage einsetzen: wie ist reine Musik überhaupt möglich«³¹. Wie geht es vor sich, dass differenzierte Klangkonstruktionen als Musik hervorgebracht und gehört werden, und wie kommt es, dass ihnen derart viel Aufmerksamkeit und Bedeutung zugemessen wird? Und wie kann es sein, dass wir schließlich selbst den Straßenlärm als Musik hören können (so uns das denn tatsächlich gelingt)?

Anschließend an Bekkers Pluralisierung von Musik – »denn wir sagen zwar alle ›Musik‹, aber jeder meint etwas anderes«³² – ist mit einer Musik, die den konstruktiven Impuls so weit treibt, dass das letztlich Erklingende kaum mehr als ein Epiphänomen ist, anders umzugehen als mit einer, die sich in ihren Gestaltungen wesentlich auf die Sinnlichkeit des Erklingenden selbst verlässt und einlässt. Ob man zur Aufarbeitung der musikalischen Sinnebene auf die Begriffe von Bewegung, Dynamik und Energie verzichten kann, mag man bezweifeln – selbst angesichts von ausdrücklich auf Statik setzender Musik wie etwa der Morton Feldmans. Aber sie müssen jeweils neu erprobt und flexibler gehandhabt werden, als Kurth und Zuckerkandl dies vorsehen.

Noch die prima facie ohne weiteres plausible Einigkeit darüber, was die »Sachen selbst« der Musik sind, ihr eigentlicher Kern, ist kritisch zu hinterfragen: So heißt es bei Bekker, dass »alle Gesetze der Musik [...] Hörbarkeitsgesetze sein«³³ müssen, und Thomas Clifton betitelt seine »Studie in angewandter Phänomenologie« kurz und knapp *Music as heard*.³⁴ Zweifellos kann die formale musikwissenschaftliche Analyse eines Stückes, die sich ausschließlich an den Notentext hält, nicht als phänomenologisch gelten (was natürlich nichts über ihre Legitimität sagt), und gegen einen extremen Papierformalismus ist die Phänomenologie vielfach in Stellung gebracht worden; dennoch gehören die Tatsache der Schriftlichkeit und die Differenz zwischen Autor und Aufführenden, die grundlegende Implikationen für die Struktur der Musik haben, nicht weniger zu ihr als Phänomen als die bloße Tatsache des Erklingens, und sie werden in der Neuen Musik noch einmal besonders relevant. Neue Formen der Notation, das Eindringen von Unbestimmtheitszonen in die Kompositionen, veränderte oder überhaupt erst eröffnete Bezüge zu anderen künstlerischen Medien sind Erweiterungen dieses Zusammenhangs, und wenn die Phänomenologie der Musik nicht selbst abstrakt werden will, muss sie sich auch auf diese Fragen einlassen. Bruce Ellis Benson bewegt sich in seiner Betrachtung der musikalischen Werke in ihren Aufführungen und Interpretationen, die Musik schließlich als Geflecht von Interaktionen bestimmt, auf diesen, von Ingarden vorgezeichneten Wegen.³⁵ Benson zeigt, dass die Musik als kommunikativer Vorgang weit über die face to face-Interaktion der Musiker, Schütz' »making music together«³⁶, und ihre Kommunikation mit dem Publikum hinausgeht und als solche auch für eine historisch informierte Sozialphilosophie und Soziologie exemplarischen Charakter hat.

Kurz: Von musikalischen »Sachen selbst«, die sich scharf von anderen »Sachen« abgrenzen ließen, kann bzw. sollte ebensowenig eine Rede sein wie von einer widernatürlichen Musik, und es wäre eine missverstandene Phänomenologie, die die Musik in phänomenologisch zugängliche oder relevante und abgeleitete, irrelevante Aspekte unterteilte. Es gibt schlechthin keine Seite und erst recht keine Form der Musik, die eine phänomenologische Annäherung ausschliesse oder, noch stärker, nicht ausdrücklich nach ihr verlangte. Damit stellt sich nun auch die Frage nach der Methode noch einmal anders. Wenn Lawrence Ferrara in seiner als exemplarische phänomenologische Analyse verstandenen Behandlung von Varèses *Poème électronique* davon spricht, dass »the method forms a conceptual obstacle between the analyst and the music«³⁷, so hat er die musikwissenschaftliche Analysetechnik, nicht die phänomenologische Selbstreflexion im Sinn. Dieses harsche Urteil mag in vielen Fällen berechtigt sein; Ferraras Text zeigt allerdings, dass es mit dem ausdrücklichen Verzicht auf Methode auch nicht unbedingt getan ist: Sein wiederholtes unvoreingenommenes Hören produziert

dann doch eher triviale Ergebnisse, über deren Relevanz und Anschlussfähigkeit man im Zweifel bleibt.

Als Gegenbeispiel mag eine Analyse dienen, die Karlheinz Stockhausen Anton Webers Streichquartett op. 28 widmet und unter die Leitfrage »Welche Zusammenhänge sind zwischen Struktur und Erlebniszeit?«³⁸ stellt. Stockhausens Untersuchung ist eminent phänomenologisch, stellt sie doch die Frage, wie Webers Stück hörend aufgefasst wird, und gründet ihre Beschreibung neben dem eigenen Hören beständig auf eine Analyse seiner formalen Charakteristika, die zählend und systematisierend ans Werk geht. Dass es eine Differenz zwischen der formalen Organisation eines Stücks, die an seinem Notentext abgelesen bzw. aus diesem herauspräpariert werden kann, und seiner klanglichen Gestalt gibt, ist selbst ein phänomenologisch relevanter Sachverhalt. Die Phänomenologie ist aufgerufen, beide für sich und in ihrer Differenz in den Blick zu nehmen und auch den Vorgang der Lektüre des Notentextes und seine Umsetzung in klangliche Ereignisse einzubeziehen. Besonders aufschlussreich ist hier bezeichnenderweise kein dezidiert phänomenologischer Text, sondern ein Buch des modernen Philosophen mit der sicher umfassendsten musikalischen Bildung, Theodor W. Adornos Fragment gebliebene *Theorie der musikalischen Reproduktion*, die eine Vielzahl an phänomenologisch zu nennenden Beobachtungen enthält.³⁹

Mit Adornos Texten kommen wir in die Nähe einer weiteren Dimension des Sprechens über Musik, die für die phänomenologische Aufarbeitung von Bedeutung ist, nämlich die Selbstreflexionen von Komponisten und Musikern. Eine auf Werke fixierte Ästhetik muss um die Perspektive des Rezipienten, aber auch um diejenige des Produzenten bereichert werden, ohne die sich eine systematische Schiefelage ergibt. Die Texte reflektierter Komponisten wie der bereits zitierte Karlheinz Stockhausen, John Cage, Dieter Schnebel, Helmut Lachenmann und Hans Zender sind in vielerlei Hinsicht erhellend. Derjenige allerdings, der in den vergangenen Jahrzehnten das Schlagwort einer Phänomenologie der Musik am offensivsten vertreten hat, der Dirigent Sergiu Celibidache, ist vor allem mit seiner entschiedenen Ablehnung jeglicher Tonaufnahme in Erinnerung geblieben; seine theoretischen Äußerungen sind so schmal wie spekulativ.⁴⁰ Elmar Lampson hat demgegenüber seine kompositorische Praxis seit Jahren mit explizit phänomenologischen Reflexionen begleitet, in denen er um die Frage des Übergangs von Musik und Sprechen und des wechselseitigen Verhältnisses von Spielen, Hören und Reflexion kreist.⁴¹

All dies läuft auf ein Verschwimmen der disziplinären und methodischen Grenzen und ein Diffundieren phänomenologischer Gedanken und Zugangsweisen in die unterschiedlichsten Bereiche der Auseinandersetzung mit Musik hinaus, die meines Erachtens zu begrüßen sind. Eine Phänomenologie, die sich

auf die Dimension des Notentextes einlässt und auch dessen historische Entwicklung nicht außen vor lässt, ist auf die Interaktion mit der historischen Forschung und mit bild- und zeichentheoretischen Ansätzen angewiesen. In den Diskussionsfeldern Musik und Bedeutung und Musik und Emotion (oder besser: Affektivität) kann ein phänomenologischer Zugang wesentliche Impulse für in vielerlei Hinsicht festgefahrene und mit unfruchtbaren Pseudoproblemen beschäftigte Diskussionen geben. Er kann dies aber nicht, wenn sich die Phänomenologie auf eine inselhafte Existenz zurückzieht, für die die Reduktion der einzige Passierschein ist und in der sie allein herrscht, sondern nur, wenn sie neben der Semiotik die jahrelange musikpsychologische Forschung kritisch miteinbezieht und auch entwicklungspsychologische und sprachtheoretische Aspekte nicht außen vor lässt. Vorbildhaft ist hier ein weiterer nicht ausdrücklich phänomenologischer Text, der überdies bereits mehr als fünfzig Jahre alt ist: *Feeling and Form* von Susanne K. Langer.⁴² Um nicht einen verbreiteten Elitarismus fortzuschreiben, müsste auch die Populärmusik zum Gegenstand einer solchen Erforschung werden, wofür der Dialog mit noch einmal anderen Disziplinen gesucht werden müsste. Auch die Frage, wo denn eigentlich heute vor allem Musik gehört wird, eröffnet neue Forschungshorizonte.⁴³

Dabei darf die Phänomenologie natürlich nicht das Ziel aufgeben, im Sinne des von Merleau-Ponty immer wieder zitierten Satzes aus Husserls *Cartesianischen Meditationen* die Phänomene selbst zum Sprechen zu bringen.⁴⁴ Die Reflexion auf Kontexte und Bedingungen sollten dieses Sprechen nicht zum Verstummen bringen, sondern im Gegenteil anreichern und von mancher Naivität befreien, die eben doch nicht nur jenseits der Phänomenologie zu Hause ist. Überdies bietet es sich angesichts der Komplexität ihres Gegenstandes immer wieder an, auf Figuren zurückzugreifen, die die Philosophiegeschichte anbietet; Thrasylulos Georgiades hat dies etwa in einer eigenwilligen Aristotelesinterpretation für die musikalische Zeit getan, und ich selbst habe die Hegelsche Figur des Anderen seiner selbst als Explikation des Ton- und Oktavphänomens bemüht.⁴⁵ Eine solche Rekonstruktion bleibt Phänomenologie, wenn sie nicht mit vorgefertigten Modellen arbeitet, sondern sich auf die Eigenlogik ihrer Gegenstände einlässt. Hier warten »enormous tasks that still remain to be done and may require a team of researchers in various fields relating to musical phenomena«⁴⁶, wie F. Joseph Smith 1979 ganz im Geiste Husserls schrieb.

Eine Phänomenologie der Musik hat keine Chance, wenn sie sich primär als methodische und inhaltliche Einschränkung versteht, als Spezialdisziplin, die innerhalb ihres Geltungsbereichs operiert, oder auch als einzig legitimer Zugang zum eigentlich Wesentlichen – worin sie sich nicht von der Phänomenologie insgesamt unterscheidet. Sie ist eine unverzichtbare Bereicherung, wenn sie als

Ethos der Aufmerksamkeit und kategorialen Offenheit operiert, das sich seinem jeweiligen Gegenstand annimmt und seine Methoden und Gedankenfiguren aus ihm selbst entwickelt bzw. sich derjenigen Vorlagen der Tradition bedient, die ihm am ehesten gerecht zu werden versprechen. Merleau-Pontys Einschätzung, die Musik sei »zu sehr diesseits des Bezeichnbaren«, taugt zwar angesichts all dessen kaum als angemessene Beschreibung, mag aber als Erinnerung dienen, sich nicht zu schnell mit vermeintlichen Selbstverständlichkeiten abzufinden und die Rätselfrage wachzuhalten, was es mit diesem merkwürdigen Phänomen eigentlich auf sich hat. Statt die Musik von vornherein nach dem Maß der Bildlichkeit zu betrachten und zu fragen, was sie »darstellt«, ist es so geboten, zuerst einmal zu untersuchen, was sie ist und wie sie sich gestaltet. Dabei zeigt sie sich als kompliziertes kulturelles Phänomen, das wesentlich als soziales Verhältnis in und durch Resonanzen auf unterschiedlichen Ebenen funktioniert, als Gestaltung raumzeitlicher Kontinuität und Modulation von Affektivität. Ihr Diesseits liegt mitten in der Welt.

Ich finde keine bessere Bestimmung der Phänomenologie der Musik als diejenige Paul Bekkers: »ein Innehalten also und Sich-Besinnen und damit das Auftauchen der Frage: ›Was ist das?‹«⁴⁷

christian.grueny@uni-wh.de

Anmerkungen

- 1 Maurice Merleau-Ponty, »Das Auge und der Geist«, in: ders., *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 2003, S. 275–317, hier 277. Zu Merleau-Pontys Verhältnis zur Musik insgesamt vgl. Lambert Dousson, »L'Ambigüité sans système. La musique dans la philosophie de Merleau-Ponty«, in: Emmanuel Alloa u. Adnen Jdey (Hg.), *L'esthétique de Merleau-Ponty*, Brüssel 2010 (i.E.).
- 2 Vgl. Artur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, § 52; Bd. 2, Kap. 39, Zürich 1988.
- 3 Auch bei Mikel Dufrenne, der in seiner großangelegten Phänomenologie der ästhetischen Erfahrung ein Kapitel der Musik widmet, fällt deutlich auf, dass er hier viel mehr als in seiner Auseinandersetzung etwa mit der bildenden Kunst auf die Arbeiten anderer angewiesen ist und kaum überzeugende eigene Ideen formulieren kann (vgl. ders., *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris 1967, Teil II, Kap. 8).
- 4 Arne Blum, *Phänomenologie der Musik. Die Anfänge der musikalischen Phänomenologie im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts*, Univ.-Diss. Witten/Herdecke 2006; »Die Anfänge der Musikphänomenologie«, in diesem Heft.
- 5 Hans Mersmann, »Versuch einer Phänomenologie der Musik«, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 5 (1922/23), S. 226–269, hier 226. Dabei findet er selbst »starke Beziehungen zu den Arbeiten E. Kurths«, des wichtigsten Musikpsychologen seiner Zeit (vgl. ebd., Fn. 2).
- 6 Moritz Geiger, »Phänomenologische Ästhetik«, in: Zweiter Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1925, S. 29–41, hier 33.
- 7 Vgl. Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 1992.

- 8 Geiger, »Phänomenologische Ästhetik«, a. a. O., S. 37.
- 9 Ebd.
- 10 Kurth, *Musikpsychologie*, Berlin 1931, S. 205 (Hervorhebungen getilgt).
- 11 Ebd., S. 173. Dass auch konsonante Intervalle kontextabhängig »distident« erscheinen können, sei hier einmal ausgeblendet.
- 12 Viktor Zuckerkandl, *Die Wirklichkeit der Musik. Der musikalische Begriff der Außenwelt*, Zürich 1963, S. 350.
- 13 Ebd., S. 40.
- 14 Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Berlin 1956, S. XIII.
- 15 Ebd., S. XVIII.
- 16 Albert Wellek, »Der Raum in der Musik«, in: *Archiv für die gesamte Psychologie* 91 (1934), S. 395–443, hier 430 f.
- 17 Paul Bekker, *Organische und mechanische Musik*, Berlin u. Leipzig 1928, S. 47.
- 18 Ebd., S. 99.
- 19 Vgl. ebd., S. 87 ff.; ders., *Von den Naturreichen des Klanges. Grundriss einer Phänomenologie der Musik*, Stuttgart u. Berlin 1925.
- 20 Ebd., S. 31.
- 21 Bekker, *Organische und mechanische Musik*, a. a. O., S. 6.
- 22 Ebd., S. 15.
- 23 Geiger, »Phänomenologische Ästhetik«, a. a. O., S. 31. Dabei bleibt das visuelle Paradigma offensichtlich voll in Funktion: Die Töne sind nicht etwa hörbar, sondern anschaulich.
- 24 Helmut Lachenmann, Vier Grundbestimmungen des Musikhörens, in: ders., *Musik als existenzielle Erfahrung*, Wiesbaden 2004, S. 54–62, hier 56.
- 25 Helmut Lachenmann, »Gran Torso. Musik für Streichquartett (1971/72)«, in: ders., *Musik als existenzielle Erfahrung*, a. a. O., S. 386.
- 26 Vgl. etwa *John Cage im Gespräch zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, hg. v. Richard Kostelanetz, Köln 1989, S. 35 f.
- 27 Mersmann, »Versuch einer Phänomenologie der Musik«, a. a. O., S. 227.
- 28 Heinz Edelstein, *Die Musikanschauung Augustins nach seiner Schrift »De musica«*, Ohlau 1929, S. 22.
- 29 Vgl. Roman Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie des Kunstwerks. Musikwerk – Bild – Architektur – Film*, Tübingen 1962, S. 101 ff.
- 30 Zuckerkandl, *Die Wirklichkeit der Musik*, a. a. O., S. 137 ff.
- 31 Helmut Plessner, »Mitbericht zu Hans Mersmann, Zur Phänomenologie der Musik«, in: *Zweiter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, a. a. O., S. 392–395, hier 392.
- 32 Bekker, *Organische und mechanische Musik*, a. a. O., S. 38.
- 33 Ebd., S. 96.
- 34 Vgl. Thomas Clifton, *Music as heard. A Study in Applied Phenomenology*, New Haven 1983.
- 35 Vgl. Bruce Ellis Benson, *The Improvisation of Musical Dialogue. A Phenomenology of Music*, Cambridge u. a. 2003; »Gibt es »musikalischen Dialog«?«, in diesem Heft.
- 36 Vgl. Alfred Schütz, »Gemeinsam musizieren. Die Studie einer sozialen Beziehung«, in: ders., *Gesammelte Aufsätze Bd. II: Studien zur soziologischen Theorie*, Den Haag 1972, S. 129–150.
- 37 Lawrence Ferrara, »Phenomenology as a Tool for Musical Analysis«, in: *The Musical Quarterly* 70, 3 (1984), S. 355–373, hier 356.
- 38 Karlheinz Stockhausen, »Struktur und Erlebniszeit«, in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1, a. a. O., S. 86–98, hier 86.
- 39 Vgl. Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Frankfurt a. M. 2005.
- 40 Vgl. »Sergiu Celibidache im Gespräch mit Joachim Matzner«, in: Matthias Fischer, Dietmar Holland u. Bernhard Rzehulka (Hg.), *Gebörgänge. Zur Ästhetik der musikalischen Aufführung*

- und ihrer technischen Reproduktion, München 1986, S. 131–138; ders., Über musikalische Phänomenologie. Ein Vortrag, Augsburg²2008.
- 41 Vgl. Elmar Lampson, »Bildlichkeit im musikalischen Prozeß«, in: Dirk Rustemeyer (Hg.), *Bildlichkeit. Aspekte einer Theorie der Darstellung*, Würzburg 2003, S. 51–72; ders., »Die Formen der Hörfelder. Reflexionen eines Komponisten«, in: Dirk Rustemeyer (Hg.), *Formfelder*, Würzburg 2006, S. 126–140; ders., »Der Zusammenfall der Gegensätze im Unendlichen«, in: Reinhard Flender (Hg.), *Innovation aus Tradition. Festschrift Hermann Raube zum 80. Geburtstag*, Mainz 2010, S. 117–129; »Spiegelungen der Stille. Zwischen Hören und Denken«, in diesem Heft.
- 42 Susanne K. Langer, *Feeling and Form. A theory of art developed from Philosophy in a New Key*, New York 1953.
- 43 Vgl. dazu etwa, zumindest mit phänomenologischen Anklängen, Martin Seel, »Das Auto als Konzertsaal«, in: ders., *Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik*, Frankfurt a. M. 2007, S. 176–183.
- 44 Vgl. Edmund Husserl, *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge* (Husserliana Bd. 1), Den Haag 1973, S. 40.
- 45 Vgl. Thrasybulos Georgiades, *Nennen und Erklängen. Die Zeit als Logos*, Göttingen 1985, S. 28 ff.; Christian Grüny, »Das klingende Andere seiner selbst. Bemerkungen zu Oktave und musikalischem Ton«, in: *Musik & Ästhetik* 48 (2008), S. 55–71.
- 46 F. Joseph Smith, *The Experiencing of Musical Sound. Prelude to a Phenomenology of Music*, New York u. a. 1979, S. vii.
- 47 Bekker, *Organische und mechanische Musik*, a. a. O., S. 34.