

# Das klingende Andere seiner selbst

## Bemerkungen zu Oktave und musikalischem Ton

CHRISTIAN GRÜNY<sup>1</sup>

Die Frage »Was ist Musik?« markiert die Grenze der Musiktheorie. Sie setzt so tief an, daß die aktuelle Diskussion vielfach vor ihr zurückschreckt. Gründe dafür lassen sich schnell geben: Die Verallgemeinerung, die in ihrer Formulierung steckt, legt Antworten nahe, die entweder in Richtung Belanglosigkeit gehen oder in imperialistischer Geste eine ganz bestimmte Ausprägung von Musik mit Musik überhaupt identifizieren.<sup>2</sup> Überdies sind Wesensfragen einigermassen außer Mode gekommen.

Ideale Kandidaten für eine Antwort auf die sperrige Frage sind wohl philosophisch gebildete Musikwissenschaftler oder musikalisch informierte Philosophen.<sup>3</sup> So versucht etwa Carl Dahlhaus im *Neuen Handbuch Musikwissenschaft* eine knappe Antwort: Eine »musikalische Tatsache«, so heißt es dort, ist »eine in bestimmter Weise kategorial geformte akustische Wahrnehmung«.<sup>4</sup> Die Vagheit dieser Bestimmung ist auffallend und Dahlhaus wohl bewußt; die Art und Weise jener »kategorialen Formung« und ihre Herkunft läßt er wohlweislich unbestimmt, um überhaupt zu einer derart grundlegenden und weitreichenden Definition zu kommen.

Eine der vielen Fragen, die Dahlhaus' Bestimmung aufwirft und die gerade im Zusammenhang mit der Musik des 20. Jahrhunderts von Bedeutung ist, ist die nach den spezifischen Bedingungen, unter denen eine Wahrnehmung von etwas als Musik sich überhaupt einstellt. Wann erscheint etwas als in dieser speziellen Weise (und nicht etwa sprachlich) kategorial geformt? Dahlhaus bemerkt dazu: »So ist etwa die Wahrnehmung von »musique concrète«

<sup>1</sup> Die Grundgedanken dieses Textes entstammen dem Seminar »Musik und Philosophie« im Sommersemester 2005 an der Universität Witten/Herdecke; mein Dank gilt den Teilnehmern, insbesondere Kristina Hansen. Vor allem aber bin ich Elmar Lampson zu Dank verpflichtet, ohne den dieser Text niemals hätte entstehen können.

<sup>2</sup> Hier wäre etwa zu denken an die sich auf die Gestaltheorie beziehende Wesensbestimmung Friedrich Blumes, der anthropologische Geschütze gegen die Neue Musik auffährt; vgl. ders., Artikel *Form* I, u. II, in: *MGG*, Bd. 4, 1. Ausg., Kassel u. Basel 1955, Sp. 533-543, bes. S. 530 u. 532.

<sup>3</sup> Beispielhaft ist hier der schmale, halbexperimentelle Band, den Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht vorgelegt haben; vgl. dies., *Was ist Musik?*, Wilhelmshaven 1987. Der erste Text von Eggebrecht bringt eine lange Reihe von historischen Definitionsversuchen und zeigt so, daß durchaus nicht alle Zeiten so vor Wesensbestimmungen zurückgeschreckt haben wie die heutige; vgl. *Gibt es »die Musik?«*, a. a. O., S. 18-31. Die beiden zeitgenössischen Bestimmungsversuche – von Karlheinz Stockhausen und Wolfgang Rihm – mußten vom Autor ausdrücklich provoziert werden und sind einigermassen idiosynkratisch.

<sup>4</sup> Carl Dahlhaus, *Musikwissenschaft und systematische Musikwissenschaft*, in: ders./Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Systematische Musikwissenschaft* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 10), Wiesbaden 1982, S. 25-48, hier S. 26.

als Musik an die Bedingung der ›ästhetischen Abstraktion und Isolierung‹ gebunden: an die Bedingung, daß statt der alltäglichen Bedeutung von Geräuschen als Symptom von Vorgängen in der Umwelt die akustischen ›Innenbeziehungen‹ der tönenden Phänomene – deren Relationen zueinander – den Gegenstand der Aufmerksamkeit bilden.«<sup>5</sup>

Die Tragweite dieser Beobachtung geht, so scheint mir, weit über die *musique concrète* hinaus, indem sie die umgekehrte Frage nahelegt: Wie kommt es, daß ästhetische Abstraktion und Isolierung für die Musik bis zu jenem Punkt kaum zum Problem geworden sind? Wieso braucht es im Gegenteil ein hohes Maß an kontextueller Verfremdung, um eine beliebige einfache Melodie *nicht* als Musik zu hören? Hier gibt es eine sehr einfache Antwort, die gleichwohl wenig erklärt: Weil sie mit Tönen operiert. Was aber ist ein musikalischer Ton?

Indem sich der vorliegende Text auf diese Frage einläßt, geht er der Wesensfrage weniger aus dem Weg als daß er sie spezifiziert. Dabei liegt es außerhalb seiner Reichweite, ob der musikalische Ton in der Weise, wie er hier rekonstruiert werden soll, zumindest in bezug auf ›tonale‹ Musik im allerweitesten Sinne<sup>6</sup> universal ist oder nicht; er nimmt seinen Ausgangspunkt ausdrücklich in der europäischen Musik. Sein Ziel ist es, das Identitätsprinzip des Tones zu explizieren, wie er in der europäischen Musikkultur von den Pythagoräern bis ins 20. Jahrhundert in Funktion war.<sup>7</sup> Mit dem Hinweis auf Formen der Musik, die nicht mit Tönen operieren, ist bereits vorab klar, daß die Frage nach dem musikalischen Ton sich nicht auf ›die‹ Musik als solche beziehen kann; dennoch läßt sich an dieser spezifischen Lösung des Problems der ästhetischen Abstraktion die Leistung ermessens, die alternative Lösungen erbringen müssen.

Eine Befragung der einschlägigen musikwissenschaftlichen Literatur nach Antworten auf die Frage nach dem musikalischen Ton bringt erstaunlicherweise wenig Ergebnisse. Selbst Texte, die sich an eine systematische Rekonstruktion des *Tonsystems* machen, gehen über diese Grundfrage einigermaßen schnell hinweg.<sup>8</sup> Insgesamt dominieren zwei Typen von Erklärungen:

5 A. a. O., S. 25.

6 Vgl. etwa Carl Dahlhaus, *Tonalität – Struktur oder Prozeß*, in: Neue Zeitschrift für Musik 149 (1988), H. 7/8, S. 12–17.

7 In seinem vor allem an historischem und theologischem Material überreichen Buch zur »Entdeckung des Tones in der Musik« macht Jakob Ullmann deutlich, daß hier von einer Kontinuität von der pythagoräischen Tradition bis ins 20. Jahrhundert nicht zu leichtfertig ausgegangen werden sollte. Der vorliegende Text verfolgt entsprechend auch keinerlei historische und erst recht keine ontologische These; daß es allerdings die Sache gerade nicht trifft, von Tönen als »kleinsten, diskreten und unteilbaren Elementen« (Jakob Ullmann, *logos ágraphos. Die Entdeckung des Tones in der Musik*, Berlin 2006, S. 294) zu sprechen, versuche ich zu zeigen.

8 Natürlich gibt es Ausnahmen: etwa Elmar Lamppson, *Das zwölfstimmige Tonsystem als coincidentia oppositorum* (im Erscheinen), der die grundlegende Rolle der Oktave und ihren Zusammenhang mit dem musikalischen Ton als solchem bereits reflektiert, und Georgiades, der an einer Stelle den Grundgedanken des vorliegenden Textes skizzenhaft vorwegnimmt; vgl. Thrasypoulos Georgiades, *Nerven und Erklängen. Die Zeit als Logos*, Göttingen 1985, S. 59.

Auf der einen Seite wird auf physikalische oder psychologische Modelle zurückgegriffen, auf der anderen der Ton aus dem Tonsystem erklärt. Beiden Ansätzen entgeht Wesentliches: Die einen gehen der Frage nach der spezifisch *musikalischen* Natur des Tones aus dem Weg, die anderen stellen sich nicht die Frage, wie jene »kleinste(n) Einheit(en) des musikalischen Geschehens«<sup>9</sup> beschaffen sein müssen, damit sie überhaupt in den systematischen Zusammenhang von Intervall und System eingehen können. Im folgenden werden einige der hier relevanten Positionen dargestellt, um schließlich eine Alternative vorzuschlagen, die sich auf das musikalische Basisintervall, die Oktave, bezieht und von dort aus eine Erklärung versucht. Zurückgreifen werde ich dabei auf eine philosophische Denkfigur: auf die Hegelsche Dialektik.

Konsultiert man die alte Ausgabe der *Musik in Geschichte und Gegenwart* zum Thema Ton, so wird man unmittelbar mit einer physikalischen Definition konfrontiert: »Ton: ist die Bezeichnung für einen periodischen Schallvorgang von sinusförmigem Verlauf; im Gegensatz zu ›Klang‹ als einem aus harmonischen Teiltönen zusammengesetzten Schall.«<sup>10</sup> Die primär akustische Bestimmung des Tones hat eine lange Tradition; erstaunlich ist allerdings, daß selbst das deutsche musikalische Standardlexikon sie als erste und damit scheinbar grundlegende reproduziert. Der kurze letzte Abschnitt des zitierten Eintrags ist »Der Ton in der Musik« überschrieben und kommt zum Fazit, »daß es den Ton nach der strengen physikalischen Definition in der Musik überhaupt nicht gibt und auch nicht geben kann.«<sup>11</sup> Wenn somit auch der Akustiker anerkennt, daß er zum Ton als spezifisch musikalischem Phänomen wenig zu sagen hat, bleibt ein gravierendes Defizit, das auch der folgende Unterabschnitt nicht beheben kann, der zwar auf musikalischer Ebene, dafür aber historisch vorgeht.

In der großen Neuausgabe der MGG wird die Situation nachgerade grobtesk: Der Eintrag *Ton* beschäftigt sich ausschließlich mit mittelalterlicher Vokalmusik<sup>12</sup>, das Register erwähnt vier weitere Stellen: Eine im Eintrag *Akustik*, eine unter *Gehör*, eine unter *Mittelalter* und eine unter *Phone*. Die Diagnose ist verblüffend: Die MGG weiß offenbar musikalisch-systematisch zum Ton nichts zu sagen.

Die klassischen musikpsychologischen Texte sind in dieser Hinsicht um einiges ergiebiger an der Musik, geben aber auch kein befriedigendes Bild. Helmholtz' *Lehre von den Tonempfindungen*, der Stiftungstext sowohl der

9 Hans Peter Reineke, Artikel *Ton*, B. *Geschichte*, in: MGG, Bd. 13, I. Ausg., Kassel u. a. 1989, Sp. 500–509, hier Sp. 500.

10 Fritz Winckel, Artikel *Ton*, A. *Systematik*, in: MGG, Bd. 13, a. a. O., Sp. 488–500, hier Sp. 488 f.

11 A. a. O., Sp. 499.

12 »In moderner Terminologie versteht man entsprechend unter *Ton* die Melodien der monodischen deutschen und überwiegend volkssprachigen Vokalmusik des MA. und der frühen Neuzeit.« (Johannes Rettelbach, Artikel *Ton*, in: MGG, 2. Ausg., Kassel u. a. 1998, Sachteil Bd. 9, Sp. 618–19, hier 618.)

akustischen Unterscheidung des Klangmaterials als auch der Tonpsychologie, nimmt ihren Ausgangspunkt ausdrücklich beim Hören – betrachtet sie doch die »Analyse tatsächlich bestehender sinnlicher Empfindungen«<sup>13</sup> als ihr Geschäft – und nicht bei physikalischen oder physiologischen Untersuchungen. Dennoch vermag auch sie keinen kategorialen Unterschied zwischen beiden Zugängen auszumachen. Physikalische, physiologische und psychologische Methoden werden allesamt unter die Rubrik »naturwissenschaftlich« subsumiert und der Musikästhetik gegenübergestellt. Die Abgrenzung des Tones (wobei terminologisch nicht zwischen Klang und Ton unterschieden wird) vom Geräusch und damit seine primäre Bestimmung bezieht sich denn auch auf physikalische Gegebenheiten, wenn auch in einem noch weit anschaulicheren Sinne als in der späteren Akustik: »Die Empfindung eines Klanges wird durch schnelle periodische Bewegungen der tönenden Körper hervorgebracht, die eines Geräusches durch nicht periodische Bewegungen.«<sup>14</sup> Um das gesuchte Fundament zu errichten, auf das sich schließlich musiktheoretische Erwägungen aufbauen lassen, bedarf es für Helmholtz nur dieser basalen Definition.

In Stumpfs *Tonpsychologie* spielt die Physik demgegenüber keine tragende Rolle mehr; Helmholtz' Bestimmung wird als selbstverständlich vorausgesetzt, bleibt aber im Hintergrund. Systematisch wird in bezug auf den musikalischen Ton nur der konstitutive Charakter der Tonhöhe festgehalten – Klangfarbe, Intensität und Dauer treten, kaum überraschend, als sekundär zurück.

Stumpf schließt aber noch in anderer Weise an Helmholtz an: Dessen Theorem des unbewußten Schlusses in der Wahrnehmung<sup>15</sup> findet sich wieder in der Unterscheidung einer basalen Ebene von Empfindungen von einer höheren der (unbewußten) Urteile. Dabei ist Stumpf etwas unentschieden in bezug auf die Frage, auf welcher Ebene der Ton denn nun anzusiedeln ist: Auch wenn er die Benennung einer Empfindung als Ton *a* oder *f* als »Sinnesurteil«<sup>16</sup> bezeichnet, insistiert er doch darauf, daß »Töne zunächst nur als Summe absoluter Qualitäten im Bewußtsein vorhanden sind, ebenso wie Farben, Gerüche, Geschmäcke«<sup>17</sup> – aber eben doch als Töne.

Der Ton als Ton fällt damit sozusagen fertig ins Bewußtsein, und es ist nur seine Identifikation als dieser bestimmte Ton, die auf ein Urteil angewiesen ist. Eines Kontextes bedarf dieses Urteil nicht, und Stumpf wendet sich ausdrücklich gegen die Vorstellung, man könne »ebenso wenig einen Ton ohne Beziehung auf andere Töne denken, wie einen Ort ohne Beziehung auf

andere Orte«.<sup>18</sup> Die musikalisch bedeutsame Unterscheidung zwischen *a* und *gis* oder *f* und *es* gerät gar nicht erst in den Horizont dieser Psychologie, für die die Bestimmung eines Tones in erster Linie in einer impliziten Aussage über »die absolute Höhe eines gegebenen Tones«<sup>19</sup> besteht. »Ton« bleibt so eine zwar psychologisch eindeutig bestimmbare Kategorie, die sich aber diesseits der eigentlich musikalisch-systematischen Ebene hält.

Das wurde natürlich auch von Zeitgenossen bemerkt, etwa von Hugo Riemann oder später von Ernst Kurth, die das Fehlen eines Überganges von einer derart vorgehenden *Ton-* zur *Musikpsychologie* beklagen. Parallel zu dieser Kritik werden Physik und Psychologie, die bei Helmholtz noch einträchtig beieinander wohnen, immer schärfer in eine Außen- und eine Innenwelt getrennt; bei Kurth findet sich schließlich die Formulierung einer »Scheidewand, in der sich Reizung des Gehörs zu Tonempfindung verwandelt«.<sup>20</sup> Es scheint, als könnten erst durch diese Trennung und die damit einhergehende Emanzipation der Innenwelt gegenüber der dominierenden physikalisch gefaßten Außenwelt musikalische Kategorien wieder sinnvoll zur Geltung gebracht werden. Für Kurth sind es die »drei Grundphänomene von Energie, Raum und Materie«, die den Ton als psychologische Kategorie im Sinne Stumpfs »aus der sinnlichen Erscheinung zum Sinn, zum musikalischen Ton« heben.<sup>21</sup>

Bedeutsam ist hier meines Erachtens weniger das energetische Vokabular als vielmehr die Einsicht, daß der musikalische Ton ein Sinnphänomen ist<sup>22</sup>, das weder physikalisch noch wahrnehmungspsychologisch erklärt und verstanden werden kann. Noch traditioneller, dafür aber inhaltlich konkreter hatte bereits Riemann argumentiert, der den Übergang zur zweiten, differenztheoretischen Auffassung des musikalischen Tones bilden mag. Indem er »passives Erleiden von Schallwirkungen im Hörorgan« und »hochgradig entwickelte Betätigung von logischen Funktionen des menschlichen Geistes«<sup>23</sup> einander gegenüberstellt, reproduziert er ein cartesianisches Bezugssystem, in dem der Geist gegenüber den bloßen Vorgängen in Welt und Organen zwar aufgewertet, aber doch in das Reservat der Innenwelt verbannt wird. Sinn und Logik sind drinnen, nach Ursache und Wirkung zu betrachtende Vorgänge draußen.

<sup>18</sup> A. a. O., S. 136.

<sup>19</sup> A. a. O., S. 137.

<sup>20</sup> Ernst Kurth, *Musikpsychologie*, Hildesheim und New York 1969<sup>4</sup>, S. 3.

<sup>21</sup> A. a. O., S. 22.

<sup>22</sup> Wenn hier von Sinn die Rede ist, so steht ein phänomenologischer, denkbar weiter Sinnbegriff im Hintergrund, der weit über einen an sprachlicher Bedeutung orientierten Begriff von Sinn hinausgeht. Für detailliertere Auseinandersetzungen mit Fragen von Sinn und Bedeutung in der Musik vgl. Simone Mahrenholz, *Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodman's Symboltheorie*, Stuttgart und Weimar 1998; Albrecht Wellmer, *Sprache – (Neue) Musik – Kommunikation*, in: Gianmario Bono (Hg.), *L'orizzonte filosofico del compositore nel ventesimo secolo*, Venedig 2000, S. 249–281.

<sup>23</sup> Hugo Riemann, *Ideen zu einer Lehre von den »Tonvorstellungen«*, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1914/15, Leipzig 1916, S. 1–26, hier S. 1.

<sup>13</sup> Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Darmstadt 1986<sup>7</sup>, S. 9.

<sup>14</sup> A. a. O., S. 15.

<sup>15</sup> Vgl. Helmholtz, *Handbuch der physiologischen Optik*, Bd. 3, Hamburg und Leipzig 1910<sup>1</sup>, bes. S. 353.

<sup>16</sup> Carl Stumpf, *Tonpsychologie*, Bd. 1, Leipzig 1883, S. 3.

<sup>17</sup> A. a. O., S. 137.

Nun geht es Riemann, der in der Formulierung seiner *Lehre von den Tonvorstellungen* auf eine Diskussion mit Révész reagiert, gar nicht primär um den erkenntnistheoretischen oder ontologischen Status des Tones; dieser dient nur zur Grundlegung einer Verortung seines funktionsharmonischen Modells in der musikpsychologischen Diskussion. Hier allerdings sorgt er für eine weitreichende Umdeutung: »Offenbar ist nicht der künstlerisch interesslose Einzelton irgendeines Musikinstruments sondern *der Ton als Bestandteil eines musikalischen Kunstwerks* das erste Objekt unserer Betrachtung.«<sup>24</sup> Damit kippt die Argumentation gegenüber Helmholtz und Stumpf in ihr genaues Gegenteil, und der Ton gerät ausschließlich sub specie seiner »harmonische(n) Bezogenheit (nicht »Beziehbarkeit«)<sup>25</sup>, also seiner nicht nur potentiellen, sondern immer schon gegebenen Bezüge in den Blick.

Damit kann eine der wesentlichsten – und auch der ältesten – musikalischen Erkenntnisse wieder zur Geltung gebracht werden, nämlich daß die musikalische Grundeinheit nicht der atomistisch gedachte Einzelton, sondern das *Verhältnis* ist. Der einzelne Ton bestimmt sich aus dem jeweiligen Verhältnis, in dem er steht bzw. aus dem er stammt, und musikalische Zusammenhänge sind nicht aus Einzeltonen wie aus Bausteinen zusammengesetzt. Das heißt nichts anderes, als daß »ein Ton sich erst durch feste Abstände zu anderen Tönen als solcher konstituiert«.<sup>26</sup>

Wenn ein späterer Theoretiker wie Eggebrecht vom musikalischen Ton spricht, denkt er diesen Kontext immer als spezifisch historischen mit, so daß ihm der Ton in der griechischen, bis heute reichenden Tradition als »Ergebnis einer wissenschaftlichen Befragung der Natur des Klingenden«<sup>27</sup> gilt, was für ihn gleichbedeutend mit der Entfaltung und Rationalisierung eines Tonsystems ist. Umgekehrt begreift er das Tonssystem wie auch andere musikalische Grundstrukturen als Entfaltung des auf »wissenschaftlichem« Wege gewonnenen Tones selbst. Die Verschränkung beider wird damit unauf löslich.<sup>28</sup>

Auf der gleichen Spur bewegten sich bereits Handschin und Pfrogner, die

24 A. a. O., S. 5.

25 A. a. O.

26 Carl Dahlhaus, Artikel *Tonalität*, in: *MGG*, Bd. 13 (Anm. 9), Sp. 544-519, hier Sp. 515.

27 Eggebrecht/Dahlhaus, *Was ist Musik?* (Anm. 3), S. 190; Eggebrecht, *Musik als Tonsprache*, in: ders., *Musikalisches Denken*, Wilhelmshaven 1977, S. 7-53. Angesichts all dessen erstaunt es etwas, daß Peter Fuchs seinen sachlich richtigen Vorschlag einer differenztheoretischen Bestimmung des musikalischen Tons für musiktheoretisch neu hält; vgl. ders., *Vom Zeitzauber der Musik. Eine Diskussionsanregung*, in: Dirk Baecker u. a. (Hg.), *Theorie als Passion*, Frankfurt a. M. 1987, S. 244-237.

28 Noch einen Schritt weiter in Richtung historische Konkretion geht Eggebrecht, wenn er für die neuzeitliche Musik konstatiert, »(d)er Ton ist im Klang verlorengegangen«, Klang aber »als Akkord und Melodie« (*Musik als Tonsprache* (Anm. 25), S. 32) bestimmt. Damit ist selbstverständlich kein Abschied vom musikalischen Ton als solchem gemeint, sondern eine historische Veränderung innerhalb dessen, was im weitesten Sinne »Tonalität« heißen kann: eine Veränderung hin zum »Ton als Klang« (S. 33). Freilich ist mit diesem Prozeß, den Eggebrecht in der Musik von etwa 1430 bis etwa 1900 ansetzt, die Möglichkeit einer tatsächlichen Verabschiedung des Tons zugunsten nicht »tonaler« Klänge vorbereitet – auch wenn er zunächst eine »Wiedereinsetzung des »Tons«« (S. 53) bei Schönberg und Webern sieht.

zwar in ihren jeweiligen Untersuchungen ausdrücklich beim einzelnen Ton ansetzen, diesen aber von vornherein im und aus dem systematischen Kontext verstehen: Handschins »Toncharakter« ergibt sich aus der Stellung des Tones in der durch das Quintensystem hervorgebrachten »Tongesellschaft«, ebenso Pfrogners »Tonwert«.<sup>29</sup> Daß die beiden ansonsten in ihrer Rekonstruktion des Tonsystems durchaus unterschiedlicher Auffassung sind, mag an dieser Stelle außen vor bleiben; auf die hochproduktive Unterscheidung zwischen »Tonwert« und »Tonort«, die Pfrogner einführt, komme ich noch zurück.

Zwischen einer wesentlich von der Akustik inspirierten Tonpsychologie und einer systematisch vorgehenden Musikforschung scheint es keinen Raum für eine sinnvolle Erforschung des musikalischen Tones als solchem zu geben: Im einen Fall wird vor der Ebene haltgemacht, um die es hier gehen müßte, im anderen wird sie übersprungen. Das überrascht vor allem im letzteren Fall insofern, als gerade Handschin und Pfrogner sich an eine Rekonstruktion des Tonsystems machen, die weder bei den bereits verfestigten zwölf Tönen ansetzt, noch primär historisch vorgeht. Beide vollziehen den Aufbau des Tonsystems systematisch nach, setzen dabei aber die Einföhrung der Quinte als ersten Unterschied an den Anfang.

Dennoch kann eine genauere Untersuchung bei Pfrogner ansetzen. Was hier grundsätzlich anders bestimmt wird als in der klassischen Musikpsychologie, ist das Verhältnis der Musik zum Außermusikalischen: Nicht mehr die cartesianische Trennung steht im Hintergrund, sondern eine eher phänomenologische oder sinntheoretische Unterscheidung zwischen musikalischer und empirischer Ebene. Mit »musikalisch« ist hier kein psychologischer Innenraum markiert, sondern eine bestimmte im Hören verankerte Logizität, mit »empirisch« keine physikalisch bestimmte äußere Wirklichkeit, sondern die Zuordnung von Klängen bestimmter Höhe etwa zu Klaviertasten. Damit sind keine Wirklichkeitsbereiche, sondern Auffassungsweisen im Hören unterschieden.

So würden als musikalisch die Tonwerte *cis* und *des*, als empirisch der Tonort gelten, an dem diese in der temperierten Stimmung zusammenfallen. Dieser Tonort hat im tonalen System keine eigene musikalische Bedeutung, es gibt ihn sozusagen gar nicht oder zumindest nicht auf derselben Ebene wie die Töne *cis* und *des* – auch wenn man physikalisch zwischen den dreien keinen Unterschied ausmachen kann. Das Kurthsche energetische Vokabular läßt sich ausschließlich auf die musikalische Ebene anwenden, es hat auf der empirischen keinen Sinn.

29 Vgl. Jacques Handschin, *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*, Darmstadt 1995; Hermann Pfrogner, *Die Zuordnung der Töne*, Zürich u. a. 1951, bes. S. 11-62. Ohne daß Pfrogner sich ausdrücklich auf Saussure bezieht, ist die sachliche Parallele doch überdeutlich, zumal sie sich in der Wahl des gleichen Begriffs äußert: Auch Saussure spricht vom sprachlichen »Wert« und führt diesen auf ein

Wenn nun Handschin im genauen Widerspruch zu Stumpf schreibt, »ein Ton ist an sich ohne Qualität«<sup>30</sup>, so muß er sich auf die Ebene der Tonorte beziehen: Die allein angeschlagene schwarze Taste zwischen *c* und *d*, Riemanns »künstlerisch interessloser Einzelton irgendeines Musikinstruments«, hat bestenfalls potentiell die Qualität eines tonsystematisch bestimmten Tones, und der Hörer hört lediglich einen Ton bestimmter Höhe (nicht Frequenz; das Hören weiß nichts von Physik!), ohne wissen zu können, um welchen es sich handelt. Ein *cis* hingegen kann immer noch in unterschiedlichen Funktionen aufgenommen werden (Leitton in D-Dur, Terz von A-Dur etc.), ist aber durch seine Verortung im System weit eindeutiger als bestimmter Ton spezifiziert und wird auch als solcher aufgefaßt werden. Will man nun so weit gehen – wie man es den zitierten Autoren folgend müßte –, dem namenlosen Ton, den die schwarze Taste ergibt, den Status des musikalischen Tones insgesamt abzusprechen?

Für Pfrögner läßt sich hier, auf der Ebene des einzelnen Tones, die fundamentale Umdeutung festmachen, die die Zwölftonmusik für die musikalische Logik bedeutet: Im tonalen System im klassisch-romantischen Sinne ist jener Tonort tatsächlich kein Ton, auch wenn er als Ort eine wichtige Rolle spielt. Wenn beim Modulieren von einer Tonart zur anderen ein Ton gehalten wird und selbst eine Umdeutung erfährt, wird gerade dieser Ort bedeutsam. Er ist dabei aber lediglich der Angelpunkt, an dem die Verwendung von *cis* nach *des* stattfindet. Eine musikalische Tatsache ist die Umdeutung bei gleichzeitiger klanglicher Identität, nicht aber die Identität als solche.

Indem nun aber zwölf gleichberechtigte, »nur aufeinander bezogene« Töne postuliert und als Ausgangspunkt einer neuen Musikauffassung genommen werden sollen, muß auf eben diese Ebene zurückgegriffen werden. Es ergibt sich eine »Auffassung der zwölf Tonorte als Tonwerte«<sup>31</sup>, und erst jetzt sind die zwölf Töne musikalische Töne im vollen Sinne. Ihre Namen haben sie damit verloren: Die Unterscheidung *cis-des* verliert ihren Sinn, ohne daß ein neuer Name für jenen Ton zur Verfügung gestellt würde.<sup>32</sup>

Nun mag man fragen: Wenn die Zwölf erst jetzt zu Tönen werden, was waren sie vorher? Und: Wieso kann diese Operation überhaupt gelingen? Man wird nicht gut sagen können, daß sie mit einem Zauberschlag das vollständig Außermusikalische musikalisiert (oder, umgekehrt, in die Empirie abruht). Was also läßt die Zwölftonmusik – verändernd, sicher – in Funktion, das schon vorher da war? Auch hier ist die Antwort schnell ge-

ben, aber in ihrer Tragweite nicht leicht zu überschauen: die Oktave. In einem bestimmten Sinne kann die Zwölftonmusik als »Musik ohne Oktaven«<sup>33</sup> bezeichnet werden: wenn damit der Verzicht auf die Oktave als Grundintervall eines ausgefalteten Tonsystems, als Ausgangs- und Endpunkt einer Tonleiter, auf »jene organisierende Kraft... die ihr wegen ihrer Identität mit dem Dreiklanggrundton zukam«<sup>34</sup>, gemeint ist.

In einem anderen, elementareren Sinne wird die Oktave unverändert beibehalten: nämlich als organisierendes Grundprinzip des Tonraums überhaupt. Nur ihr Prinzip garantiert, daß es zwölf Töne sind und nicht unendlich viele. Und es ist dieses Prinzip, von dem her, so meine These, der musikalische Ton als solcher verstanden werden muß.

Was also ist die Oktave? Sie hat ihren Namen aus dem entfalteten Tonsystem als achter Ton vom Grundton aus gesehen. Dieser achte Ton wird mit dem ersten identifiziert. Die offensichtliche klangliche Differenz der beiden Töne spielt musikalisch keine Rolle – sie ist eine der *Lage*, nicht der *Identität*. Ein *c* ist ein *c* ist ein *c*... Diese Reihe ließe sich unendlich fortsetzen. Sie wird begrenzt nicht prinzipiell, sondern lediglich durch die Fähigkeiten des menschlichen Gehörs, für das sich allerdings auch keine präzisen Grenzen angeben lassen.

Nun ist es einigermaßen irreführend, diesem Intervall den Namen der »Achten« zu geben. Das geringste Problem wäre es dabei, daß außerhalb der diatonischen Skala die Ziffer falsch wird. Grundprinzip der Benennung ist, daß nach einer bestimmten, durch das bestehende System definierten Zahl von Tönen der Ursprungston sich wiederholt – seien es acht, zwölf oder 48. Schwerer wiegt, daß so der Anschein entsteht, es handle sich um eine aus dem System erwachsende Identifikation. Ganz in diesem Sinne heißt es bei Scruton: »The pitch spectrum offers a peculiar experience of ›the same again‹ – namely the octave... Once the organization of the scale is imported, the experience is irresistible.«<sup>35</sup> Aus den Rekonstruktionen des Tonsystems, wie sie etwa Handschin und vor allem Lampson vorlegen, kann man lernen, daß es genau umgekehrt ist. Ohne die Oktave als organisierendes Prinzip gäbe es schlicht keine Tonleiter, sondern nur einen unendlichen Raum immer neuer Töne, die sich in keinen endlichen Zusammenhang bringen ließen, sie ist, in Révész' Worten, »das Alpha und Omega des musikalischen Systems und des musikalischen Hörens«.<sup>36</sup>

33 Herbert Eimert, *Lehrbuch der Zwölftontechnik*, Wiesbaden 1950, S. 12; zit. bei Pfrögner, *Die Zwölftonordnung der Töne* (Anm. 29), S. 258.

34 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (= Gesammelte Schriften, Bd. 12), Frankfurt a. M. 1997, S. 77f.

35 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford 1997, S. 21.

36 Géza Révész, *Einführung in die Musikpsychologie*, Bern 1946, S. 70. Révész' eigene »Lösung« des Oktavproblems, die Zweikomponententheorie, die Tonhöhe von Tonqualität unterscheidet und den Oktaven gleiche Qualität bei unterschiedlicher Höhe zuspricht (vgl. S. 67ff.), trifft den Sachverhalt genau, scheint

diakritisches System zurück; vgl. Ferdinand de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin u. a. 1967, S. 131ff.

30 Handschin, *Der Toncharakter* (Anm. 29), S. 23.

31 Pfrögner, *Die Zwölftonordnung der Töne* (Anm. 29), S. 46.

32 Das Gleiche gilt selbstverständlich auch für jeden anderen Ton: Die Ambivalenz *his-c* oder *Eis-F* wird vereindeutigt, gerade ohne einen der beiden als Referenzton anzunehmen.

sich betrachtet, sich als das Andere seiner selbst zeigt«<sup>38</sup> ist genau jener, den ein Hörer unweigerlich einnimmt, der einen Klang als musikalischen Ton hört.

Wenn man den Ton vermittelt dieser Bewegung zu denken versucht, sieht man sich auf eine weitere Figur des Hegelschen Denkens verwiesen, die in veränderter Form in der Phänomenologie des 20. Jahrhunderts wieder auftaucht: der des Vor-Anfangs. *Wissenschaft der Logik wie Phänomenologie des Geistes* beginnen mit Bestimmungen, die vor jedem Denken bzw. jeder Wahrnehmung liegen. Reines Sein und das reine Dies der sinnlichen Gewißheit lassen sich nicht festhalten, sondern sind immer schon übergegangen in ihren Gegensatz und in ihre Aufhebung. Dennoch sind weder Dasein noch Wahrnehmung zu denken ohne dieses immer schon Vorausgesetzte und immer schon Überschriftene.<sup>39</sup> Mit einer Merleau-Pontyschen Formulierung könnte man sie als »Vergangenheit ... die nie Gegenwart war«<sup>40</sup> bezeichnen: eine Vergangenheit, mit der man nie koinzidiert hat und auch nicht koinzidieren kann, die es »nirgend im Himmel und auf Erden«<sup>41</sup> gibt, die aber dennoch eine denknötwendige Voraussetzung ist.

Von dieser Vorvergangenheit zu sprechen, bedeutet immer, ihr Verschwinden und Übergehen in die auf sie folgende Figur der ersten Identität nachzuziehen: ihr in statu nascendi zuzusehen. Wenn daher im folgenden im Nachvollzug der Hegelschen Denkbewegung die Begriffe des Tones und der Oktave relativ früh auftauchen, so dürfen sie nicht im landläufigen Sinne als fertig konstituierte verstanden, sondern müssen als sich erst aus der Bewerfung ergebende begriffen werden.

Das Unmittelbare, jenes allgemeine Erste, das den Anfang macht, wäre das reine, beziehungslose Tönen – ohne Beziehung auf ein Tonendes oder auf ein sich von ihm Abgrenzendes, anderes Klingendes. Dieses Erste »gibt es« in der Tat nicht, es ist ein reines Gedankending. Es ist nicht das vormusikalische Geräusch, und die dialektische Bewegung ist nicht die der Rationalisierung oder »Reinigung« des Geräuschhaften zum Ton. Der musikalische Ton konstituiert sich als eine von vornherein in sich selbst beschlossene Sphäre.<sup>42</sup> Dieses Erste soll nun »als *Vermitteltes, bezogen auf ein Anderes*«<sup>43</sup> gesetzt werden. Was ist dieses Andere? Es kann verstanden werden als die Oktave,

38 G. W. F. Hegel, *Wissenschaft der Logik II*, Frankfurt a. M. 1969, S. 561.

39 Vgl. G. W. F. Hegel, *Wissenschaft der Logik I*, Frankfurt a. M. 1969, S. 82 ff.; *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt a. M. 1970, S. 82 ff.

40 Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, S. 283; Der »unreflektierte Untergrund«, den Merleau-Ponty im Sinn hat, ist nicht identisch mit dem, was hier für den musikalischen Ton angenommen wird. Die Figur ist dennoch dieselbe.

41 Hegel, *Wissenschaft der Logik I* (Anm. 39), S. 86. In bezug auf Sein und Nichts spricht er von »leeren Gedankendingen« (a. a. O.). Vgl. dazu auch Dieter Henrich, *Anfang und Methode der Logik*, in: ders., *Hegel im Kontext*, Frankfurt a. M. 1967, S. 73-94.

42 Vgl. Elmar Lampson, *Die Form der Hörfelder. Reflexionen eines Komponisten*, in: Dirk Rustermeier (Hg.), *Formfelder. Genealogien von Ordnung*, Würzburg 2006, S. 127-140, bes. S. 130.

43 Hegel, *Wissenschaft der Logik II* (Anm. 38), S. 561.

Entscheidend ist dabei, daß es sich nicht um ein abstraktes Prinzip handelt, sondern um eines, das auf der Ebene des Systems und auf der des Hörens gleichermaßen in Funktion, also in der Erfahrung verankert ist. Dennoch wäre nichts damit gewonnen, nun die alte Untersuchung von Konsonanzgraden wieder aufzunehmen: Grundlegend ist hier nicht die Erfahrung von »Verschmelzung«, sondern die von Identität. Das bedeutet, daß wir es bereits hier mit der Ebene von sich im Sinnlichen realisierendem Sinn zu tun haben, mit einem Moment von Organisation, das sich auch in anderer, abstrakter Weise aufgreifen und explizieren läßt, ohne selbst abstrakt zu sein.

Die Grundfrage, ob es sich bei diesem verblüffend einleuchtenden, für uns geradezu zwingenden Phänomen um eine »natürliche« Erscheinung handelt, die in der menschlichen Physis oder gar in der Gestalt des Kosmos begründet liegt, kann dabei getrost ausgespart werden. Was man hört, ist weder eine Naturtatsache noch ein mathematisches Verhältnis, sondern organisierender Sinn. Um diesen angemessen zu begreifen, muß man ihn als *Sinnstruktur* rekonstruieren.

Es liegt nicht allzu fern, sich der Oktave mit den Mitteln der Dialektik zu nähern, erscheint sie doch als geradezu paradigmatischer Fall einer Einheit von Identität und Differenz. C, c und c1 sind identisch und sind es nicht, und es ist genau dieses zugleich von Identität und Nichtidentität, das sie zu dem macht, was sie sind. Weniger naheliegend ist es vielleicht, die Figur der dialektischen Einheit auf den einzelnen Ton zu beziehen. Um dies zu tun, ist es nicht mit einem vagen Vorbegriff von Dialektik getan, sondern es muß auf ein tatsächlich ausgearbeitetes Modell zurückgegriffen werden: die Hegelsche Dialektik, genauer die allgemeine Beschreibung der dialektischen Bewerfung, wie Hegel sie im letzten Kapitel der *Wissenschaft der Logik* vorlegt.<sup>37</sup>

Diese Beschreibung ist gemessen an der tatsächlichen Vielfalt der unterschiedlichen Figuren, die sich auf den verschiedenen Stufen des Aufbaus der Logik findet, einigermassen grob und trifft auch die Logik des musikalischen Tons nicht genau. Diese zeigt sich als eine weitere *spezifische* dialektische Figur, die aber ausgehend von der allgemeinen Bestimmung entwickelt werden muß. Hegels allgemeinste Formel jedenfalls bringt auch sie auf den Punkt: Der »Standpunkt, nach welchem ein allgemeines Erstes, an und für

mir aber weitgehend auf der deskriptiven Ebene zu verbleiben: Wie jene Qualität funktioniert, wie sie gedacht werden soll, ist damit nicht ausgemacht.

37 Auch in der *Ästhetik* findet sich der Versuch einer dialektischen Bestimmung des musikalischen Tones, die aber auf seinen zeitlichen, nicht-räumlichen und damit für Hegel letztlich innerlichen Charakter abhebt: Der Ton wird bezeichnet als »eine Außerlichkeit, welche sich in ihrem Entstehen durch ihr Dasein selbst wieder vernichtet und an sich selbst verschwindet« (C. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik II*, Frankfurt a. M. 1970, S. 134). Die Verbindung dessen mit der Beobachtung, »daß die Töne in sich selbst eine Totalität von Unterschieden sind« (S. 135), stellt Hegel nicht her: ein Rückgriff auf die vordergründig vollkommen musikkfremde Logik erscheint daher ergebnislos.

wobei hier noch nicht die Relation eines bestimmten Tones zu einem anderen bestimmten Ton in den Blick kommen kann, sondern lediglich das Prinzip der Oktave als der ersten Andersheit, die dennoch in der Identität aufgehoben bleibt. Dieses wird nicht von außen hinzugebracht, sondern konstituiert sich an dieser Stelle. Erst durch diese Vermittlung wird das erste Tönende zum Ton.

Das Andere beschreibt Hegel als das erste Negative, das aber die Bestimmung des positiven Unmittelbaren in sich aufgehoben hat. Es bleibt als Oktave dieses Tones bezogen auf den Ausgangspunkt, hält diesen also in sich fest, ist aber gleichzeitig eben nicht dieser Ton in seiner supponierten unmittelbaren Selbstidentität. Damit haben wir nun aber nicht Eines und ein Anderes, sondern zurückblickend auf den Ausgangspunkt erweist sich dieser als bezogen auf sein Anderes, das damit als das Andere eines Anderen oder das »Andere an sich selbst«<sup>44</sup> erscheint. Die reflexive Beziehung des Anderen zu seinem Anderen schließt dieses in sich selbst zusammen, und wir haben nicht zwei, sondern nur eins: die doppelte Negation, das Andere seiner selbst.

Der Ton ist genau dieses: Er hat seinen Stand nicht als isoliert für sich Bestehendes – es gibt ihn nicht isoliert für sich –, sondern als auf sein Anderes bezogen. In dieser Beziehung kann keines der beiden einen Vorrang beanspruchen – es gibt im Raum der Oktaven keinen zentralen Ton, keinen Ausgangspunkt, der festgehalten werden könnte –, und jedes ist das Andere seines Anderen, das gleichzeitig nichts anderes ist als es selbst. Diese Beziehung ist keine äußerliche, sondern eine innerliche, und der Ton ist nur, was er ist, indem er diese innerliche Beziehung unterhält, oder besser: Er ist diese Beziehung.<sup>45</sup> Die Oktavierbarkeit ist dem Ton nicht äußerlich, sondern eingeschrieben, und seine Identität besteht darin, auf verschiedenen Stufen wieder aufzutreten. Jeder Ton ruft implizit den ganzen Raum seiner Oktaven mit auf, und insofern ist er ein Einzelnes im Hegelschen Sinne: Weder Allgemeines noch bloß Besonderes, sondern Einheit von Unmittelbarkeit und Vermittlung und »als diese Einheit die sich mit sich selbst vermittelnde Bewegung und Tätigkeit«.<sup>46</sup> Die grundlegende Einsicht, daß das Verhältnis, die Beziehung die basale Einheit der Musik ist, erweist sich so als auf eine neue Weise zutreffend, indem nämlich die Oktave eine wesentliche Umdeutung erfährt: Sie ist nicht primär die Identität eines Tones mit einem anderen, sondern ein Selbstverhältnis, die *Identität des Tones mit sich selbst*.

Mit all dem bewegen wir uns diesseits hörbarer musikalischer Verhältnisse im ersten Schritt einer systematischen Rekonstruktion. Der als in sich refle-

44 A.a.O., S. 562.

45 Dieser Figur sehr nahe ist Georgiades, der die Oktave als »Festigung«, »Darstellung« der Identität des Tones versteht und schließlich formuliert, daß »die Oktavenidentität das eine Tönen als Relation darstellt« und schließlich »die Bedingung der Möglichkeit der Tonrelationen« schafft (Georgiades, *Nennen und Erklingen* [Anm. 8], S. 59).

46 Hegel, *Wissenschaft der Logik II* (Anm. 38), S. 565.

tiert bestimmte musikalische Ton ist noch kein bestimmter Ton, der auf irgendeiner Tonhöhe real erklinge. Um diese Art der Bestimmtheit zu gewinnen, bedarf es eines wirklichen Unterschiedes, eines Anderen in einem anderen Sinne als dem hier vorgeführten. Setzt man den systematischen Aufbau des Tonsystems fort, so wäre es die Quinte, die den Unterschied als Unterschied und damit eine unübersehbare Vielfalt von Tönen hervorbringt und so die Oktave von einem grundlegenden Identitätsprinzip zu einer konkreten Beziehung bestimmter Töne transformiert, die den Tonraum skandiert und ihm damit seine Einheit gibt. Noch einen Schritt weiter ginge die daraus folgende Auffassung der Oktave als Grundton, als »Gravitationszentrum«.<sup>47</sup> Die Funktionen als Grundprinzip des Tones, als Gliederungsprinzip des Tonraumes und als Grundton hängen zusammen, sollten aber analytisch auseinandergehalten werden. An dieser Stelle geht es ausschließlich um erstere.

Das heißt nun aber nicht, daß dieser Versuch eines Nachvollzugs des musikalischen Tones eine rein abstrakte Angelegenheit gedanklicher Konstruktionen wäre. Wenn es bei Hegel heißt: »Dies Resultat hat nun als das in sich gegangene und mit sich *identische* Ganze sich die Form der *Unmittelbarkeit* wiedergegeben«<sup>48</sup>, so ist dies ganz wörtlich zu nehmen. Auf der Ebene des tatsächlich Erklingenden ist jenes identische Ganze unmittelbar einleuchtend: Man kann es hören. Um es allerdings auch zu begreifen, muß man zu explikativen Mitteln greifen, die über das hinausgehen, was die Wahrnehmung von sich selbst weiß. Auch wenn der systematische Zusammenhang des Hegelschen Denkens verloren ist, so kann man dies doch bei ihm lernen. Auch für das unreflektierte Hören gilt: Der einzelne erklingende Ton hat seinen Halt in einem ganzen Raum, in einem den Tonraum durchziehenden Identitätsfeld, wenn man so will, das er in sich schließt, ohne daß es erklingen müßte. Einen Ton, der nicht Instanz eines größeren, sich dialektisch konstituierenden Identitätsraumes ist, einen oktavlösen Ton können wir uns nicht einmal vorstellen – er wäre kein musikalischer Ton.

Die hier vorgeschlagene Rekonstruktion von Ton und Oktave verändert das Verständnis beider. Die Oktave im Sinne der musikalischen Logik ist eben nicht primär »eine besondere strukturelle Beziehung zwischen verschiedenen Tonhöhen (Tönen)«, die man bemerkt, »wenn diese besondere Tonhöhen-Konstellation wahrgenommen wird«<sup>49</sup>: Sie ist zuerst einmal ein Identitätsprinzip, das sich zweitens auf einer anderen Ebene als gliederndes Moment des Tonraumes geltend macht. Sicher, die Identität zweier Töne wird nur bemerkt, wenn sie beide erklingen, aber die Oktavierbarkeit des einzelnen Tones, seine immanente Bezogenheit auf seine Oktaven, ist davon voll-

47 Eimar Lampsom, *Das zwölfstimmige Tonsystem als coincidentia oppositorum* (im Erscheinen).

48 Hegel, *Wissenschaft der Logik II* (Anm. 38), S. 566.

49 Gerhard Alberstheim, *Zur Musikpsychologie*, Wilhelmshaven 1974, S. 136.

kommen unabhängig, weil sie ihm vorausgeht. Dafür, daß, wie Albersheim als Beleg seiner These anführt, »in dem nicht-musikalischen Zusammenhang der Wortsprache oder beim Hören des unmusikalischen gleitenden Schalles einer Sirene die Äquivalenz von Tönen, die im Oktavenabstand zueinander stehen, überhaupt nicht zum Bewußtsein«<sup>50</sup> kommt, kann nun eine einfache Begründung gegeben werden: weil es sich hier eben nicht um musikalische Töne handelt. Selbst wenn die Stimme eines Sprechers im Verlaufe einer Äußerung Tonhöhen annimmt, die im Oktavenabstand zueinander stehen, mag dies der Aufmerksamkeit der Zuhörer entgehen, weil die Oktave als Prinzip eben nicht in Funktion ist.<sup>51</sup> Ist sie es aber, so steht es kaum mehr im Belieben des Hörers, die Töne *nicht* als Töne zu hören.

Die letzte Feststellung, die vom geradezu zwingenden Charakter des musikalischen Tones ausgeht, kann darüber hinaus den Ausgangspunkt einer Erweiterung der Perspektive auf allgemeinere ästhetische Fragen bilden, die schließlich auch über die Musik hinausgehen. Der dialektische Charakter des Tones erscheint dann als Sonderfall eines allgemeineren Phänomens, das sich nicht mehr dialektisch begreifen läßt. Was es zu verstehen gilt, ist das Funktionieren eines Gestalteten als ästhetisch: Wie kommt es, daß sich Phänomene in ihrem Erscheinen derart auf sich selbst beziehen, daß sie gerade im Hinblick auf dieses Erscheinen wahrgenommen werden?<sup>52</sup> Die Musik ist hier ein Sonderfall, da sie nicht als Erscheinen von etwas, sondern als Erscheinen in Reinform auftritt. Und sie ist insofern besonders, als sie dem Rezipienten kaum eine Wahl läßt, sie als solche zu hören. Beides kann mit Hegel begriffen werden.

Bei der Formulierung eines allgemeineren Modells kann demgegenüber auf strukturelle Gedankenfiguren zurückgegriffen werden: Die auf der Wahrnehmungsebene angesiedelte Reflektivität des ästhetischen Gegenstandes in sich selbst läßt sich mit der Figur der »poetischen Funktion« zusammenbringen, die Roman Jakobson bereits in den dreißiger Jahren in die Diskussion eingeführt und in einem Aufsatz von 1960 systematisch ausgearbeitet hat.<sup>53</sup> Die poetische Funktion der Sprache verweist nicht auf Sprecher, Hörer, Welt, Kontakt oder Code, sondern auf das Zeichen selbst und stellt es damit gerade in ihrem Verzicht auf externe Referenz auf paradoxe Weise als *Wahrgzunehmendes* aus.

<sup>50</sup> A. a. O.

<sup>51</sup> Die Sirene ist ein besonderer Fall; hier kann man vielleicht eher davon sprechen, daß das Erklingende als Ton im Werden aufgefaßt wird, der aber nie bei sich selbst ankommt. Eben dies macht sich Varese in seinem Stück *Ionisation* zunutze, wo die Sirene der einzige nicht perkussive Klang ist, ohne doch ganz Ton zu werden.

<sup>52</sup> Die Nähe dieser Fragestellungen zu bestimmten aktuellen Positionen philosophischer Ästhetik ist offensichtlich (vgl. etwa Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt a. M. 2003, bes. S. 43 ff.). Dennoch erscheint mir hier produktiver, an einen klassischen Ansatz anzuknüpfen (s. u.).

<sup>53</sup> Vgl. Roman Jakobson, *Linguistik und Poetik*, in: ders., *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankfurt a. M. 1979, S. 83-121.

Der Ästhetiker Jan Mukařovský erweiterte diese Figur zur »ästhetischen Funktion« und wandte sie auf alle künstlerischen Bereiche an.<sup>54</sup> Dabei ist mehrerlei von Bedeutung: Erstens ist die Funktion weder für Jakobson noch für Mukařovský in ihrer Reichweite auf die Kunst beschränkt, sondern findet sich auch in zahlreichen Beispielen im Alltagsleben.<sup>55</sup> Während sie aber in jenen Fällen anderen Funktionen untergeordnet ist, wird sie in der Kunst zur dominierenden. Zweitens ist es nicht unbedingt eindeutig fixiert, worin die Kraft dieser Funktion begründet ist: Während sie in der Linguistik Jakobsons in einer bestimmten Strukturiertheit des Gegenstandes selbst besteht<sup>56</sup>, räumt der Philosoph Mukařovský die Bedeutung des gesellschaftlichen und institutionellen Kontexts ein.<sup>57</sup>

Eine Anwendung des Modells der ästhetischen Funktion auf die Musik kann sich auf unterschiedliche Weise auf beide Theoretiker beziehen: Dahlhaus' Hinweis auf die Notwendigkeit »ästhetischer Abstraktion und Isolierung«, damit bestimmte Arten akustischer Gestaltung überhaupt als Musik gehört werden, läßt sich gut mit Mukařovskýs kulturwissenschaftlichem Blick zusammenbringen, der ästhetische Objekte stets in ihrem Kontext reflektiert. Es bedarf einer bestimmten, kontextuell erzeugten Haltung der Rezipienten, damit etwas (Mukařovský spricht von »materiellen Artefakten«) überhaupt als Kunstwerk wahrgenommen werden kann; auch seine – ästhetisch aufgenommene – Struktur kann nicht losgelöst von diesem Kontext gedacht werden.

Nun steht es außer Zweifel, daß die Rolle des Kontextes variiert; Jakobson bezieht sie vielfach gar nicht erst ein. Wenn er sich sprachlichen Gestaltungen zuwendet, so betreibt er – auf oftmals unmittelbar plausible Weise – eine rein immanente Analyse des Materials, die zeigt, wie dessen Gestaltung ein ästhetisches Funktionieren erreicht. Für die mit Tönen operierende Musik in ihrer radikalen Kontextindifferenz kann noch einen Schritt vorher angesetzt werden: Es ist die Beschaffenheit des musikalischen Materials selbst, der die ästhetische Funktion innewohnt, und zwar vor jeder Formbestimmung. Der mit Hegelschen Mitteln explizierte musikalische Ton stellt sich unmittelbar selbst aus, indem er als Erscheinender sich auf sich selbst als Identität der

<sup>54</sup> Vgl. Jan Mukařovský, *Die poetische Benennung und die ästhetische Funktion der Sprache*, in: ders., *Poetik*, Frankfurt a. M. 1967, S. 44-54.

<sup>55</sup> Man denke an Jakobsons Beispiele der Merksprüche oder politischen Slogans, die sich dieses Mittels bedienen (s! like Ike«); vgl. Jakobson, *Linguistik und Poetik* (Anm. 53), S. 93.

<sup>56</sup> Jakobsons berühmte Formel hierfür lautet: »Die poetische Funktion projiziert das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination.« (*Linguistik und Poetik*, a. a. O., S. 94) Heidegger scheint ähnliches sagen zu wollen, wenn er schreibt: »Im Werk ist das Geschaffensein eigens in das Geschaffene hineingeschaffen, so daß es aus ihm, dem so Hervorgebrachten, eigens hervorragt.« (Martin Heidegger, *Ursprung des Kunstwerks*, in: ders., *Hölzwege*, Frankfurt a. M. 1994, S. 174, hier S. 52).

<sup>57</sup> »Aber die aktive Qualifikation zur ästhetischen Funktion ist keine reale Eigenschaft des Gegenstandes, selbst wenn er absichtlich auf die ästhetische Funktion hinzielt, sondern sie tritt nur unter bestimmten Umständen, nämlich in einem bestimmten gesellschaftlichen Kontext zutage.« (Jan Mukařovský, *Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten*, in: ders., *Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1970, S. 7-12)



Identität und Nichtidentität im *Erscheinen* zurückbezieht. Diesseits der bestimmten Struktur, auf die Jakobson seine Untersuchungen gründet, verkörpert der Ton die ästhetische Funktion in größtmöglicher Reinheit. Das gilt wohl gemerkt ausschließlich für das Hören des Erklingenden *als Musik*, also nur für die basalste Ebene, nicht für irgendeine qualitativ differenzierte Rezeption. Auf dieser Ebene ist es in der Tat egal, ob es sich um ein pfeifendes Kind, einen Schläger oder um eine Mahlersymphonie handelt.<sup>58</sup>

Wenn man sich dies vergegenwärtigt, wird deutlich, daß Kontext und Hörer etwa im Falle der *musique concrète* eine Funktion übernehmen müssen, von der sie im Fall traditioneller Musik weitgehend entlastet waren. Es war nie belanglos, ob Musik in einem klar definierten Raum oder als gelegentlich Erklingendes zu Gehör gebracht wurde, und ein Streichquartett, das zur Stoßzeit auf einer Verkehrsinsel aufgeführt wird, wird völlig neue Formen der Rezeption verlangen und erzeugen. Nicht-tonale Musik aber ist auf diesen abgegrenzten Raum angewiesen, um überhaupt als solche wahrgenommen zu werden. Allein das Abrücken vom Ton als dem alleinigen Material der Musik erfordert ein aktives Hören, eine bestimmte Form von Aufmerksamkeit, die zuerst einmal von außen induziert werden muß, die dann aber ihre Spuren im Material selbst hinterläßt und nicht mehr mit Hegelschen Mitteln beschrieben werden kann. Wenn man überhaupt weiter von einem Stand des musikalischen Materials sprechen will, so gehört die Fähigkeit des posthegelianischen Hörens, wenn man es so nennen will, auf jeden Fall dazu.

Die Rede von einem »hegelianischen« oder »posthegelianischen« Hören und die Kontextualisierung dieses Hörens in einem strukturalistisch-funktionalistischen Rahmen deutet auf eine Affinität ästhetischer, in der Wahrnehmung verankelter Phänomene zu philosophischen Denkfiguren. Was aber tut man eigentlich, wenn man musikalische Phänomene mit Hegel zu verstehen versucht? Es ist keine Anwendung eines philosophischen Instrumentariums auf nichtphilosophische Gegenstände, auch keine Analogisierung unterschiedlicher Sinnsphären, sondern der Nachvollzug der Logik einer Sache, die sich von selbst versteht, die aber dadurch noch nicht begriffen ist. Daß ein solches Begreifen sich philosophischer Gedankenfiguren bedienen kann, weist darauf hin, daß die Kunst selbst eine Form der Reflexion ist, einer Reflexion, die nicht sprachlich gebunden ist und sich nicht in der Abstraktion begrifflicher Bewegung realisiert, sondern sich unmittelbar im Erscheinen vollzieht. Dies festzuhalten setzt nicht die oft beklagte philosophische Ent-

<sup>58</sup> Auf der Ebene der Musikaesthetik ergäbe sich hier durchaus ein Problem, wie etwa Curt Dahlhaus bemerkt: »Daß ein Schläger und eine Zwölftonkomposition derselben Kategorie angehören, ist jedoch, wie ein Vergleich mit anderen Bereichen zeigt, keineswegs selbstverständlich.« (Dahlhaus/Eggebrecht, Was ist Musik? [Anm. 3], S. 10) Mit Jakobson könnte hier eine musikalische Funktion von der Musik als Kunstform unterschieden werden – weder das Pfeifen des Kindes noch »Trink, Brüderlein, trink« sind Kunst, wohl aber Manifestationen musikalischen Funktionens.

mündigung und Bevormundung der Kunst fort, sondern sieht sich genötigt, den Begriff der Reflexion zu erweitern. Unterschiedliche Formen der Reflexion können in Nähe und Ferne zueinander differieren und unterschiedliche historische Konstellationen eingehen. Keine von ihnen kann auf die andere reduziert werden, auch wenn sie streckenweise parallel laufen.<sup>59</sup>

Man mag verständlicherweise davor zurückschrecken, sich auf komplexe Weise organisierende Wahrnehmungen kurzerhand selbst als Denkprozesse zu bezeichnen, schon um Distanz zu jenen Vorstellungen von Wahrnehmungsschlüssen und -urteilen zu gewinnen, die in der klassischen Tonpsychologie wirksam waren. Nur steht jene Organisation der Wahrnehmung dem Denken im engeren Sinne an Komplexität um nichts nach. Um sie nachvollziehen und begreifen zu können, muß der Versuch unternommen werden, ihre Logik ins Medium begrifflichen Denkens zu transformieren und so nachzuvollziehen. Auf was für Gedankenfiguren dafür zurückgegriffen werden kann, liegt nicht allein im Belieben des Theoretikers, sondern hat sich nach dem Gegenstand zu richten.

### Summary

*The Self's Sounding Other. Remarks on the octave and the musical tone* – From an acoustic perspective, the musical tone as the basic unit of musical activity has been extensively researched, but there are deficits from a musical perspective. Studies in the fields of tone psychology, music psychology and musicology either follow the line of acoustics or understand tone in terms of tone systems. But the insight that differences, not entities, form the smallest musical units can already be brought to bear on the fifth as the first musically effective difference. The octave, as the basis of the Western tone system, is explained using the methods of Hegelian dialectics as the basic principle of the musical tone itself, which reflects itself as being in itself, thus revealing the other of its self. This self-referentiality can be understood with the help of the model proposed by the Prague structuralist school as an embodiment of aesthetic function, i. e., both as internal self-relation and an explicit reference to itself.

<sup>59</sup> Es mag sein, daß der hier bemühte Begriff der Reflexion noch zu sehr im Anschluß an Hegel gebildet ist und letztlich durch einen flexibleren ersetzt werden müßte, der andere komplexe, aber nicht reflexionsfördernde Organisationsformen von Wahrnehmung und Denken beschreiben könnte. Vgl. dazu die begrifflichen Transformationen, die Dirk Ruitsteyer vorschlägt und die ihn zum Modell von Sinn und Form als Oszillation in Faldern führen: vgl. ders., *Oszillationen. Kultursemiotische Perspektiven*, Würzburg 2006, bes. S. 251–293. Der Versuch einer Applikation dieses Modells auf konkrete kulturelle Phänomene steht noch aus.