

Mimesis auf Distanz. Musik als Resonanz und Vollzug

Die Frage nach dem musikalischen Hören ist kein Spezialthema der Theorie, die sich etwa einer Auseinandersetzung mit Werken entgegenseht. Das Konzept des Musikwerks entstammt einer bestimmten gesellschaftlichen und medialen Konstellation, und Werke können und müssen selbst auf ihre Existenzweise befragt werden. Mit John Dewey und Jan Mukařovsky wird auf zwei Philosophen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zurückgegriffen, für die Werk, Erfahrung und Gesellschaft untrennbar miteinander verkoppelt sind. Über die Figur der Resonanz, die mit und gegen Theodor W. Adorno als Mimesis auf Distanz rekonstruiert wird, kann sowohl das Moment der Angleichung und des Nachvollzugs als auch das der unteilbaren Differenz zwischen Sache und Rezeption beschrieben werden, die sich in einem Ineinander von Aktivität und Passivität zeigen. Adornos Motiv der Idiosynkrasie schließlich lässt nach Erfahrungen mit Musik fragen, die sich einem bewertenden Zugriff entziehen und über die die Ästhetik nicht leichtfertig hinweggehen sollte.

The question of musical listening is not a marginal theoretical topic in opposition to that of the musical work. The concept of the work is the result of a specific social and medial constellation, and the mode of existence of works is itself an important research area. John Dewey and Jan Mukařovsky, both writing in the first half of the 20th century, have developed theories that take account of the intertwining of work, experience, and society. Employing the figure of resonance, which can be reconstructed with and against Theodor W. Adorno as mimesis at a distance, we can describe the aspect of assimilation and enactment as well as the indelible difference between the piece and the listener, and the interlocking of passivity and activity that they imply. Finally, Adorno's concept of idiosyncrasy points to experiences of music that elude value judgments and should be taken into account by any aesthetic theory.

1.

Wie kann man in der Auseinandersetzung mit der Musik *nicht* über das Hören sprechen? Wenn man es aber tut, worüber spricht man eigentlich? Wie kann eine Geschichte des Hörens geschrieben werden? Die erkenntnistheoretische Schwierigkeit liegt auf der Hand und ist im vorliegenden Band stets präsent: Wer sich der Art und Weise zuwenden will, wie die Menschen vergangener Epochen gehört haben, hat nur zwei Möglichkeiten – nämlich sich an Diskurse zu halten, in denen Deskriptives und Normatives zumal

im Nachhinein kaum auseinanderzuhalten sind, oder sich an der damaligen Musik zu orientieren, aus der dann ihr gemäße Hörweisen abgelesen werden. Beide Verfahren und auch ihre Kombination haben ihre offensichtlichen Probleme, sind aber alternativlos.¹

Es gibt aber noch weitere Fragen: Was für einen Status hat die Auseinandersetzung mit dem Hören im Ganzen der Betrachtung der Musik? Und: Geht mit der Betonung des Hörens die Bevorzugung einer bestimmten Musik einher? All diese Fragen hängen offensichtlich zusammen. Man könnte es so sagen: In einer primär an *Werken* und deren Struktur orientierten Beschäftigung mit der Musik erscheint das Hören als zwar wichtige, für die Theorie aber sekundäre Angelegenheit. Man findet Spuren dieser Haltung noch in Heinrich Besslers Vortrag von 1956, der bis heute ein wichtiger Referenzpunkt einer jeden Geschichte des musikalischen Hörens ist: »Der Hörer [...] vergleicht Elemente untereinander, beobachtet Wechsel und Wiederkehr, verfolgt den Zusammenschluß der Glieder von Stufe zu Stufe und vollzieht so den Aufbau. Damit wird der Mensch zum eigentlichen Träger des Werkes.«² Jener Träger des Werkes hat gegenüber diesem keinerlei Freiheit, er verhält sich nicht wirklich zu ihm, sondern ist letztlich eine *Funktion* des Werks. Das aktive Hören, das für Bessler eine neuzeitliche Erscheinung ist, ist ein bloßer Vollzug der Forderungen der Sache. Heißt das umgekehrt, dass wer sich wirklich für das Hören interessiert, sich vom Werk abwenden sollte oder gar muss?

Sieht man sich den philosophischen Diskurs über ästhetische Erfahrung an, der die deutsche Debatte seit langem dominiert, so geht mit ihm eine dezidierte Abkehr vom geschlossenen Werk hin zu offenen Formen einher, die natürlich mit einer entsprechenden Entwicklung in der Kunst selbst korrespondiert. Werk und, damit zusammenhängend, Autonomie werden deutlich depotenziert, ohne dass sie einfach preisgegeben würden. Offene Formen, so könnte man zusammenfassen, sind dennoch keine bloßen Anlässe für beliebige Erfahrungen. Sie sind realisierungsbedürftig, prägen dabei aber diese Realisierung und setzen ihr Grenzen. Einheit des Werks und Autonomie der

¹ Was nicht heißt, dass nicht noch ganz andere Materialien hinzugezogen werden können oder gar müssen: So ist Peter Szendys kurze Geschichte des Werkbegriffs und »unserer Ohren« gleichzeitig eine Geschichte der Entwicklung des Urheberrechts, das bei all dem eine entscheidende Rolle spielt: Vgl. Peter Szendy, *Höre(n). Eine Geschichte unserer Ohren*, München: Finke 2015.

² Heinrich Bessler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin: Akademie 1959, S. 40f.

Kunst werden nicht als etwas Gegebenes, sondern als Problem aufgefasst, als Fragen, die immer wieder neu aufgeworfen werden.³

Auch wenn der Werkbegriff damit nicht verschwindet, wird er doch aus dem Mittelpunkt des Diskurses verdrängt. Die Musik ist wohl der Bereich, in dem er noch die größte Rolle spielt – auch wenn Gunnar Hindrichs' *Autonomie des Klangs*, das das autonome Werk als unüberschrittenen und letztlich unüberschreitbaren Fluchtpunkt der gesamten europäischen Musikentwicklung ausmacht und vom Hören nicht viel wissen will, hier einen Extrempunkt markiert.⁴ Insgesamt kann man allerdings sagen, dass der Begriff auch hier lange nicht mehr die Bedeutung hat, die er einmal hatte. Die große Debatte um den Werkbegriff fand in den 1960er Jahren statt, und sie ist gegenwärtig für die musikalische Praxis selbst kaum ein zentrales Thema; in der theoretischen Beschäftigung wird der Werkcharakter zwar immer wieder thematisiert, man kann im Ganzen aber kaum sagen, dass er Gegenstand größerer Auseinandersetzung wäre.

Man könnte dies auf der einen Seite als erfreuliche Abkühlung einer allzu heißgelaufenen Diskussion werten und als Anerkennung einer Pluralität unterschiedlicher Positionen, die mit der Frage nach Einheit und Geschlossenheit sehr unterschiedlich umgehen; auf der anderen Seite könnte es aber auch als Rückfall hinter ein früheres Problembewusstsein und einen Reflexionsstand gesehen werden. Die meisten Komponisten sind fortgefahren damit, in sich geschlossene Stücke zu schreiben, die zwar nicht emphatisch, aber doch mit großer Selbstverständlichkeit als Werke gemeint sind und aufgefasst werden, und diejenigen, die das nicht tun, machen nicht mehr viel Worte darum. Es ist bezeichnend, dass die Musikwissenschaft durch Hindrichs' Buch aufgeschreckt wurde, sich nun doch noch einmal dem Thema des Werks und, eng damit zusammenhängend, dem der Autonomie zuzuwenden. Statt nun aber das Musikwerk mit Emphase wieder auf die Tagesordnung zu setzen, möchte ich hier eher die Frage stellen, *wie* es existiert und was daraus für die Frage der Autonomie abzuleiten ist. Die Frage des Hörens lässt sich davon nicht abtrennen.

Man kann drei Begriffe musikalischer Autonomie unterscheiden, die mit dem Werkbegriff zuerst einmal nichts zu tun haben, die aber gerade bei

³ Vgl. etwa Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst*, Hamburg: Junius 2013, Kap. I. Rebentischs Buch ist dabei keine bloße Zusammenfassung, sondern artikuliert eine deutliche eigene Position.

⁴ Vgl. Gunnar Hindrichs, *Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Berlin: Suhrkamp 2014.

der Musik immer mit im Spiel sind, wenn von »Musikwerken« die Rede ist. Der erste ist ein soziologischer, der sich am nüchternsten und präzisesten mit der Systemtheorie erläutern lässt: Die Autonomie der Kunst (und damit auch der Musik) ist die eines gesellschaftlichen Systems in Abgrenzung zu und im Zusammenhang mit anderen Systemen: »Die Gesellschaftlichkeit der modernen Kunst liegt zunächst einmal in ihrer operativen Geschlossenheit und Autonomie mit der Maßgabe, daß die Gesellschaft diese Form allen Funktionssystemen oktroyiert, unter anderem auch der Kunst.«⁵ Mit diesem Autonomiebegriff, den die Kunst mit dem Recht, der Politik, der Wissenschaft etc. teilt, verbindet sich keinerlei inhaltliche Emphase. Er verweist primär auf operative Geschlossenheit: Was im Kunstsystem vorkommen kann, ist ausschließlich Kunstkommunikation. Natürlich unterhält es strukturelle Kopplungen zu anderen Funktionssystemen; wirtschaftliche und politische Interessen haben offensichtlich sehr wohl Auswirkungen auf die Kunst, aber sie können dort nicht als wirtschaftliche oder politische Kommunikation auftauchen, und die Kunst bezieht sich auf die Welt, aber nicht in der Weise direkten Regelns oder Eingreifens. In Luhmanns Worten: »Sie [die Kunst] kann immer noch eine Universalkompetenz für alles und jedes in Anspruch nehmen; aber nur noch als Kunst, also nur noch auf der Basis einer spezifischen, eigenen Kriterien folgenden Operationsweise.«⁶ Eine solche funktionale Betrachtung setzt weder einen emphatischen Begriff künstlerischer Autonomie noch eine Festlegung auf Werke voraus.

Ein zweiter Begriff musikalischer Autonomie könnte sich aus der Eigenschaft der Musik als medial spezifizierter menschlicher Artikulationsform ergeben; Wolfgang Fuhrmann hat hier von einem »medienontologischen« Autonomiebegriff gesprochen.⁷ Von hier aus setzt sich die Musik nicht anderen gesellschaftlichen Funktionssystemen entgegen, sondern etwa der Sprache oder der Bildlichkeit. Es ist diese Ebene, auf der die Frage »Was ist Musik?« gewöhnlich gestellt wird, die sich nicht auf eine künstlerische Disziplin und erst recht nicht auf eine gesellschaftliche Funktion bezieht, sondern eben auf jene Artikulationsform oder Zeichenordnung, die mit Differenzen im Hörbaren operiert. Musik in diesem Sinne geht der Ausdifferenzierung eines Funktionssystems Kunst und eines Subsystems Musik natürlich lange

⁵ Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 218.

⁶ Ebd., S. 269.

⁷ Wolfgang Fuhrmann, *Vielfalt statt Einheit, Autonomie durch Funktionalität: Überlegungen zum »Werk«-Status von Ordinariatsvertonungen im 15. und 16. Jahrhundert*, 2016, unveröff. Ms.

voraus und wird es vermutlich auch überleben. Was damit benannt wird, ist das Spezifische der Musik, das sie von anderen Formen unterscheidet und abgrenzt. Zu untersuchen wäre dann allerdings die Frage, inwieweit diese Spezifik mit Institutionen und Diskursen zusammenhängt und damit letztlich *auch* in gesellschaftlichen Kategorien verhandelt werden muss. Die medienontologische Spezifität – ich zögere etwas, hier wirklich von Autonomie zu sprechen – muss auch dann ins Spiel kommen, wenn danach gefragt wird, wie Musik eigentlich existiert – nicht nur, aber auch in Form von Werken. Der letzte Begriff schließlich bezieht sich direkt auf das Werk, wo die entscheidenden Kategorien Geschlossenheit und Einheit der einzelnen musikalischen Gestaltung sind. Ein Musikwerk in diesem Sinne ist, in Carl Dahlhaus' Worten »ein abgeschlossenes, in sich beruhendes Werk mit festem Anfang und Ende«, ⁸ eine Wirklichkeit *sui generis*, ein Gebilde, das nach seinen eigenen Regeln funktioniert und bei aller Einbettung in Traditionen in seinem Gemachtsein nicht auf etwas anderes zurückgeführt werden kann und insofern eine paradigmatische Verkörperung operativer Geschlossenheit ist. Nun kann man auch hier zuerst einmal zwei Bedeutungen unterscheiden, in denen von musikalischen Werken die Rede sein kann: Werk kann ein diskursives Postulat sein oder eine tatsächliche Realität, wobei die beiden klarerweise eng miteinander zusammenhängen. Lydia Goehr hat die Werkidee als regulatives Konzept beschrieben, also als Konzept, mit dem eine bestimmte Praxis nicht nur benannt und in eine bestimmte Richtung interpretiert, sondern auch geformt worden ist und wird; hier unhistorisch nach einer Ontologie »des« Musikwerks zu fragen, zielt von vornherein an der Sache vorbei. ⁹ Dieses Konzept war für fast zwei Jahrhunderte die zunehmend selbstverständliche Weise, Musikstücke zu konzipieren – im doppelten Sinne des Produzierens und des Begreifens.

Man könnte sagen, dass die Idee der absoluten Musik das Resultat einer Kopplung jener drei Autonomiebegriffe ist: Innerhalb einer gesellschaftlichen Sphäre, in der die Kunst sich in ihrer Praxis ausschließlich auf ihre eigene

⁸ Carl Dahlhaus, Plädoyer für eine romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik, in: ders., Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik, Mainz: Schott 1978, S. 270–290, hier S. 270.

⁹ Vgl. Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford: Oxford University Press 1992; für die von hier angeregte Diskussion vgl. Michael Talbot (Hg.), *The Musical Work: Reality or Invention?*, Liverpool: Liverpool University Press 2000. Die Kritik an Goehr bezieht sich dabei weniger auf das Insistieren auf den historischen Charakter des Werkbegriffs als vielmehr auf seine genaue historische Verortung.

Logik verlassen soll, kann sich die Musik ganz auf ihre mediale Spezifität stützen, diese verabsolutieren und sich so kategorial von den anderen Künsten abgrenzen; die Form, in der sie dies tut, ist die der Werke, an und in denen sie Halt gewinnt, wenn sie sich von ihrem Selbstverständnis als soziale Praxis verabschiedet hat. Das autonome Werk absoluter Musik findet statt in einer spezifischen medialen, gesellschaftlichen und diskursiven Konstellation. Auch wenn diese Konstellation ihre Selbstverständlichkeit verloren hat, besteht sie im Grunde weiter, und insofern und *nur* insofern gab es und gibt es Werke. Es bleibt aber die Frage *wie* es sie gibt: Was umfasst/beinhaltet/impliziert die Existenzform des Musikwerks? Dies führt zur Frage nach dem Hören und allgemeiner nach der Erfahrung zurück.¹⁰

2.

Natürlich gab es im Zusammenhang mit der Herausforderung der Werkform durch die verschiedenen Künste, die letztlich auf alle der hier unterschiedenen Aspekte von Autonomie bezogen werden kann – die Idee der normativen Kraft der Medienspezifität und der Kunst als autonomer Sphäre kamen ebenso unter Beschuss –, auch theoretische Versuche der Reformulierung oder Verabschiedung des Werkbegriffs; einer der zentralen Texte ist hier Umberto Ecos Theorie des offenen Kunstwerks von 1960. Tatsächlich aber entstanden in dieser Hinsicht relevante Texte bereits weit früher, ohne dass das autonome Werk als Leitfaden künstlerischer Arbeit ernstlich in Frage gestellt worden wäre. Ich möchte hier zwei ganz unterschiedliche Ansätze erwähnen, die in den 1930er Jahren die Blickrichtung weg vom Werk als materiell vorliegendem künstlerischem Gegenstand und hin zu seiner Realisierung in der Erfahrung gelenkt haben: John Deweys *Kunst als Erfahrung* und Jan Mukařovskys *Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten*.¹¹

¹⁰ Das Folgende greift zurück auf das Kapitel »Resonanz« in: Christian Grüny, *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik*, Weilerswist: Velbrück 2014, S. 69–137.

¹¹ Für die Musik könnte hier auf die noch einmal deutlich früheren ästhetischen Reflexionen Hugo Riemanns verwiesen werden, die allerdings noch sehr im Bann eines psychologischen Selbstverständnisses stehen. Vgl. Hugo Riemann, *Grundlinien der Musikästhetik: Wie hören wir Musik?* [1887], Leipzig: Max hesses Verlag 41919; *Ideen zu einer Lehre von den »Tonvorstellungen«*, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1914/15*, Leipzig 1916, S. 1–26.

Deweys Programm steckt bereits im Titel seines Buches; die Verschiebung zeigt sich deutlich, wenn er gleich zu Anfang bemerkt, das »die Existenz der Kunstwerke, von der die Bildung einer ästhetischen Theorie abhängig ist, zu Behinderung einer Theorie über sie geworden«¹² ist. Kunst in die Erfahrung (zurück) zu holen ist hier gleichbedeutend damit, die Autonomie aufzubrechen und die Kontinuität alltäglicher und künstlerischer Erfahrung aufzuzeigen. Insofern sieht es so aus, als solle nun *nicht mehr* über die Werke und *stattdessen* über die Erfahrung gesprochen werden; bei genauerer Betrachtung stimmt das aber nicht ganz, denn es geht eher um eine Akzentverschiebung. Deweys Frage ist die nach der Existenzweise von Werken *in* der Erfahrung. Eins der zentralen Motive des Buches ist das der »Organisation von Energien«, was als Reformulierung des künstlerischen Formbegriffs in Erfahrungsbegriffen gelten kann. Man könnte es auch so sagen: Von Energien ist im Zusammenhang mit Kunstwerken schon seit langem die Rede gewesen, aber verständlich wird dies erst, wenn wir es auf die Erfahrung beziehen. Weder Bildelemente noch Töne sind »reak«, als physische Vorkommnisse energiegeladen, oder doch zumindest nicht in der Weise, wie dies im Zusammenhang mit der Struktur von Kunstwerken verstanden wird. Trotzdem ist die Redeweise nicht einfach eine Metapher, denn sie bezieht sich auf die ebenso reale Erfahrung von Werken, in denen diese nicht als statische Strukturen, sondern als Kraftfelder erscheinen. Ohne diese Realisierung gibt es nichts davon, ja es gibt nicht einmal die Werke in dem Sinne, in dem wir von ihnen sprechen – nämlich als sinnhafte, bewegliche, energiegeladene Strukturen.

Auch Mukařovsky weist auf die Einbettung und Realisierungsbedürftigkeit der Werke hin, legt allerdings das Augenmerk auf etwas anderes: Das »ästhetische Objekt«, von dem er spricht, ist nicht die Realisierung des Werks in der individuellen Erfahrung, sondern seine Auffassung zu einer bestimmten Zeit durch eine bestimmte gesellschaftliche und kulturelle Gruppe oder ein Milieu. Dies ist das Werk im eigentlichen Sinne, denn nur hier zeigen sich ästhetische Funktion, ästhetische Normen und ästhetische Werte.¹³ Das »materielle Artefakt«, also das physisch vorliegende Etwas ist, wie man mit Deweys Worten sagen kann, »nur potentiell ein Werk«. ¹⁴ Der ästhetische Wert, der das Werk als genau diese komplexe Struktur beschreibt und in sei-

¹² John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 9.

¹³ Vgl. Jan Mukařovsky, *Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten*, in: ders., *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1966, S. 7–112.

¹⁴ Dewey, *Ann.* 12, S. 188.

nen Qualitäten einschätzt, ist demgegenüber »Prozess [...] und nicht Stand, *energeia* und nicht *ergon*«. ¹⁵ Kunstwerke sind historisch genau deswegen, weil sie nicht mit ihren materiellen Grundlagen zusammenfallen. Diese sind natürlich keine unerkennbaren Dinge an sich, aber sie nehmen ihre Erfahrung, Beschreibung und Wertung nicht einfach vorweg und determinieren sie auch nicht, sondern realisieren sich allererst in diesen Modi des Umgangs. Dewey und Mukařovsky nehmen mit ihren unterschiedlichen Akzenten in vielen Punkten die Rezeptionsästhetik der 1970er Jahre vorweg. ¹⁶ Im Zentrum steht dabei genau jener Punkt der Existenzweise der Werke. Die These ist stärker als der alte hermeneutische Topos der Unabschließbarkeit der Interpretation, auch wenn sie offensichtlich an ihn anschließt. Was auf dem Spiel steht, ist nicht die Interpretation eines vorweg Gegebenen, sondern seine Existenz als solche. Nimmt man beide Theorien zusammen, so könnte man sagen: Werke existieren nur in der Erfahrung, und Erfahrung ist wesentlich zu verstehen als ein soziales Faktum. ¹⁷

Die Stichworte des Werks als Kraftfeld, als Prozess und als in sich historisch lassen allerdings noch an einen anderen Philosophen denken, der für gewöhnlich als Inbegriff des Werkästhetikers gilt und von den Proponenten der ästhetischen Erfahrung für gewöhnlich vehement kritisiert wird: Theodor W. Adorno. Adorno würde Deweys These der Kontinuität alltäglicher und ästhetischer Erfahrung vehement widersprechen und hätte keine Sympathien für seine bildungspolitischen Ansprüche; auch würde er Mukařovskys Bindung des ästhetischen Objekts an historische Kollektive ablehnen, um es nicht der »mob rule« auszuliefern. Trotzdem finden sich bei Adorno zentrale Motive, die in dieselbe Richtung gehen und die etwa Rüdiger Bub-

¹⁵ Mukařovsky, Anm. 13, S. 77.

¹⁶ Dabei gibt es in der Rezeptionsästhetik eine ähnliche Tendenz wie bei Bessler: Der »implizite Leser«, der »die Gesamtheit der Vororientierungen [verkörpert], die ein fiktionaler Text seinen möglichen Lesern als Rezeptionsbedingungen anbietet« (Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München: Fink 21984, S. 60), wird wiederum zu einer Funktion des Textes.

¹⁷ Die Diskussion in der deutschsprachigen Ästhetik der Gegenwart hat die Erfahrungsgebundenheit der Werke als weitgehend selbstverständliche Voraussetzung in sich aufgenommen, ohne dass die gesellschaftliche Seite eine ähnliche Berücksichtigung erfahren hätte; überdies scheint mir hier vieles zu selbstverständlich, wenn die Spannung zwischen Sache und Rezeption zugunsten einer Ausweitung des Ästhetischen über den Bereich der Kunst eher in den Hintergrund tritt; vgl. exemplarisch Andrea Kern/Ruth Sonderegger (Hg.), *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002; Joachim Küpper/Christoph Menke (Hg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.

ner in seinem für die Debatte wegweisenden Aufsatz von 1973 konsequent ausblendet, wenn er Kant und die ästhetische Erfahrung gegen die seiner Ansicht nach heteronomen Ästhetiken von Hegel, Lukács, Heidegger und Adorno ausspielt.¹⁸ Natürlich ist die Charakterisierung (oder Denunziation) von Adornos ästhetischer Theorie als Werkästhetik nicht abwegig, aber sie unterschlägt die eigentümliche Gleichzeitigkeit der Aufwertung und Depotenzierung des rezipierenden Subjekts, ohne die sie nicht zu verstehen ist. Ich möchte Adorno im Folgenden ein wenig gegen den Strich lesen und dazu die Figur der Resonanz bemühen.

3.

Im Zusammenhang mit dem Motiv der Resonanz stellen sich zwei ganz unterschiedliche Vorstellungen ein: zum einen die technische, die der Herkunft des Begriffs entspricht, zum anderen eine metaphorische, die ihn auf soziale Verhältnisse überträgt und ihm eine normative Dimension verleiht. Während die erste nüchtern und formal ist, ist die zweite in Gefahr, in einen etwas gefühligen Überschwang abzurutschen. So bemüht Hartmut Rosa, der mit seinen Studien zur Beschleunigung bekannt geworden ist, den Begriff als positives Gegenbild zu seiner kritischen Diagnose.¹⁹ In einer sich ständig beschleunigenden Gesellschaft ist der Welt- und Selbstbezug der Menschen geprägt von Entfremdung. Sie können keine responsive Beziehung zur kulturellen und sozialen Welt, den Anderen und letztlich zu sich selbst aufbauen, weil dafür Stabilität und Verlässlichkeit fehlen. Resonanz umschreibt hier genau diese responsive Beziehung, die Rosa von der elementaren körperlichen Ebene des Atmens bis zu hochentwickelten sozialen Verhältnissen ausbuchstabiert. Wir kennen diese Bedeutung aus einem bestimmten Alltagsgebrauch: Mit jemandem ›resonieren‹ bedeutet, mit ihm oder ihr auf emphatische Weise in Kontakt zu sein, es umschreibt eine Art inniges, präverbales Verständnis. Bei Rosa wird dies zur Chiffre des guten Lebens.

Die andere, ursprüngliche Bedeutung, die bei all dem offensichtlich im Hintergrund steht, ist die einer Übertragung von Schwingungen auf Distanz. Als akustisches oder elektromagnetisches Phänomen ist Resonanz ein präzise

¹⁸ Vgl. Rüdiger Bubner, Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik [1973], in: ders., *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 9–51.

¹⁹ Vgl. Hartmut Rosa, *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin: Suhrkamp 2016.

beschreibbares Verhältnis: Wenn ein Körper mit einem Schall resoniert, so wird er selbst in Schwingungen versetzt, die denen des Ausgangskörpers entsprechen. Der Resonanzkörper eines Saiteninstruments greift die Schwingungen der Saiten auf, verstärkt und artikuliert sie. Die Entsprechung ist dabei aber nur die eine Seite; die andere ist die der untülbaren Distanz. Diese Distanz ist nicht nur eine räumliche, sondern umschreibt die Differenz der beiden schwingenden Körper. Die Resonanz hängt so sehr von der Beschaffenheit des (potentiell) Resonierenden ab wie von derjenigen des Ausgangsgegenstandes und der Schwingung selbst. Nicht alles resoniert mit allem, und nicht alles resoniert auf dieselbe Weise. So kann man sagen, dass die Schwingung die Resonanz prägt, aber nicht determiniert. Sie ist angewiesen auf einen Resonanzraum und dessen konkrete Beschaffenheit. Wenn ich nun hier von Resonanz spreche, so möchte ich dies als Figur verstanden wissen, weniger als Metapher. Diese Figur hat eine klare Form, die sich als Mimesis auf Distanz beschreiben lässt: ein Verhältnis der Angleichung an das Andere, die aber so sehr durch die eigenen Möglichkeiten geprägt ist wie durch dessen Gestalt und innerhalb dessen Distanz und Differenz nicht getilgt werden können. Das für Adorno zentrale Motiv der Mimesis wird damit an einer entscheidenden Stelle modifiziert, wofür sich aber Anhalt bei ihm selbst findet. Die Assoziation des Guten und Richtigen, des echten Kontakts im Gegensatz zur entfremdeten Nichtbeziehung soll bei all dem weitgehend außen vor bleiben. Auch wenn sie ihre Berechtigung haben mag, geht sie doch in eine andere Richtung, als ich es hier vorhabe. Worum es geht, ist eine bestimmte Weise des Angesprochenenseins, die nicht nur etwas mit Zustimmung oder Ablehnung zu tun hat, sondern auf eine sehr elementare Weise etwas mit Verstehen. Wenn wir noch einmal den Begriff der Spannung bemühen, der ja gerade in Bezug auf die Musik eine lange Tradition hat: Die Spannungen einer innermusikalischen Entwicklung sind wesentlich das Ergebnis kulturell codierter Beziehungen zwischen Klangereignissen. Für den, der in dieser Codierung sozialisiert worden ist, müssen sie nicht entziffert oder interpretiert werden, sondern werden unmittelbar aufgefasst: Die Leittonspannung ist ein Faktum, ohne das die europäische tonale Musik nicht existieren könnte. Wer sie hört, ist *in* dieser Musik. Wer sie nicht hört, und das dürfte für alle diejenigen gelten, die nicht mit der europäischen tonalen Musik aufgewachsen sind, hört sozusagen an der Musik ›vorbei‹ – für ihn existiert die Spannung nicht, und die bloße Erklärung, es handle sich hier um ein spannungsgeladenes Moment musikalischer Entwicklung, wird daran nichts ändern.

Was uns von einem Geigenkörper unterscheidet, ist natürlich, dass wir nicht nur auf eine je spezifische Weise resonieren oder nicht, sondern dass wir uns dazu verhalten können. Wer eine bestimmte Musik nicht kennt, kann sie sich aneignen, wer ein vertieftes Verständnis der eigenen Tradition erreichen möchte, kann hören, lesen und lernen, wer aufmerksam zuhört, hört etwas anderes als derjenige, der sich nur oberflächlich von der Musik mitnehmen lässt, wer analytisch oder, mit Adorno gesprochen, »strukturell« hört, hört in gewisser Weise ein anderes Stück als derjenige, der zwar verständig, aber intuitiv hört. Aber nur in gewisser Weise: Die elementare Resonanz ist der erste Zugang zur jeweils erklingenden Musik, und sie kann nicht einfach übersprungen werden. So wenig man sie durch ein rein intellektuelles Verständnis substituieren kann, so resistent ist sie gegen ein rationales Dementi. Die Möglichkeit, sich zu verhalten, weist darauf hin, dass Resonanz hier kein rein passiver Vorgang ist. So versteht auch Adorno Mimesis vor allem als Verhalten, als sich Gleichmachen, als Nachmachen oder als Nachvollzug²⁰ – hier wäre natürlich auch an Matthias Vogel und Alexander Becker mit ihrer Nachvollzugstheorie des Musikalischen zu denken.²¹ Adorno nimmt an dieser Stelle Musiker und Schauspieler als Paradigma, das sich aber auf jegliche Rezeption übertragen lässt:

Der Musiker, der seinen Notentext versteht, folgt dessen minimalen Regungen und weiß doch, in gewissem Sinn, nicht, was er spielt; dem Schauspieler ergeht es nicht anders, und eben daran manifestiert sich das mimetische Vermögen am drastischsten in der Praxis künstlerischer Darstellung, als Nachahmung der Bewegungskurve des Dargestellten; sie ist der Inbegriff von Verständnis diesseits des Rätselcharakters.²²

In den Formulierungen wird aber deutlich, dass es hier ein eigentümliches Ineinander von Aktivität und Passivität gibt: ein hochaufmerksames Folgen einer komplizierten Kurve, das doch in einem gewissen Sinne nicht weiß, was es tut, das sich von der Sache bewegen lässt, *indem* es sich selbst bewegt.

²⁰ Der Begriff zieht sich durch Adornos gesamtes Werk; für die Kunst vgl. etwa Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, S. 86ff.

²¹ Vgl. Alexander Becker, *Wie erfahren wir Musik?*, in: Matthias Vogel/Alexander Becker (Hg.), *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 265–313; Matthias Vogel, *Nachvollzug und die Erfahrung musikalischen Sinns*, in: Vogel/Becker, S. 314–368; Alexander Becker, *Paradox des Musikverstehens*, in: *Musik & Ästhetik* 14 (2010), 56, S. 5–25.

²² Adorno, *Anm.* 20, S. 190.

Das erwähnte *Nebeneinander* von Aufwertung und Depotenzierung des Subjekts kann als der Versuch verstanden werden, diesem *Ineinander* von Aktivität und Passivität Rechnung zu tragen: Auf der einen Seite ist »ungefesselte Stärke und aufgeschlossene Selbstbesinnung«²³ gefordert, auf der anderen ist der Betrachter von der Sache »präformiert«.²⁴ Nur wenn man diese sich scheinbar diametral widersprechenden Bestimmungen zusammennimmt, ergibt sich ein vollständiges Bild dessen, was Adorno überhaupt mit dem Werk als real existierendem meint. Nimmt man dies ernst, so muss diese Spannung auch in den Begriff der Autonomie selbst eingetragen werden. Ein autonomes Werk ist so kein selbstgenügsamer, nur in sich bestimmter Gegenstand, sondern durch seine Angewiesenheit auf Realisierung auch von einer inneren Spannung durchzogen. Das realisierende Subjekt stellt sich in den Dienst der Sache, resoniert mit ihr, vollzieht sie nach, trägt aber gleichzeitig seine eigene Distanz in sie ein.

Nun muss man fragen, mit welchen Mitteln dieser Nachvollzug überhaupt geschieht: Die Rezipienten bringen ihre eigene kognitive, affektive und körperliche Bewegtheit ins Spiel, wobei zwischen ihnen gerade keine Trennung vollzogen werden kann. So ist Spannung ein Moment der Form, das erkannt werden muss, aber gerade nicht neutral zur Kenntnis genommen werden kann. Über diese Form des Nachvollzugs ergeben sich Resonanzen zu ganz anderen Bereichen als dem der reinen »tönend bewegten Form«, die mitkonstitutiv für das sind, was Musik für uns ausmacht und was sie über ein bloßes kaleidoskopartiges Spiel mit akustischen Differenzen hinaushebt. Musik bedeutet nicht im Modus der Referenz, sondern in dem der Resonanz. All das Gesagte gilt auch von der geschlossenen Form des autonomen Werks, dessen Autonomie damit relativiert werden muss; es gilt aber natürlich auch und erst recht für musikalische Formen, die sich dem geschlossenen Werkideal nicht unterwerfen. Für sie muss aber der Akzent der Diskussion anders gesetzt werden. Die Verflochtenheit von Sache und Rezeption ist hier eher eine selbstverständliche Voraussetzung, auch wenn man natürlich fragen muss, für wen offene Werke eigentlich offen sind. Dahlhaus bemerkt zu Recht, dass dies für den Hörer eine unter Umständen fragwürdige Kategorie ist, denn »eine offene, variable Form erscheint ihm als geschlossene und feste, weil er unfähig ist, die Version, die er gerade hört, auf mögliche andere zu beziehen, die der Interpret hätte wählen können, die er aber nicht gewählt

²³ Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1966, S. 42.

²⁴ Adorno, *Anm.* 20, S. 248.

hat.²⁵ Nun gibt es auch andere Formen der Offenheit, die den Hörern deutlich mehr Spielraum lassen, etwa durch Bewegung im Raum, durch Überforderung, die eine gezielte Auswahl und Zuwendung erzwingt etc.; letztlich ist das aber nicht entscheidend. Das Ausgeführte gilt für sie alle, vom geschlossenen Werk bis zum reinen Erfahrungsfeld.

In diesem Sinne spricht Eco nicht von unterschiedlichen Typen von Kunstwerken, sondern von »Intensitätsebenen, auf denen ein und dasselbe Problem erscheint«:²⁶ von der Interpretationsoffenheit eines jeden Werks über Werke, die physisch abgeschlossen sind, aber von den Rezipienten immer neue Verknüpfungs- und Realisierungsleistungen verlangen, bis hin zu »Kunstwerken in Bewegung«, die erst im Zusammenwirken mit Realisierenden und Rezipienten als solche entstehen. Letztere könnten als explizite Reflexion auf die prinzipielle Offenheit jedes Kunstwerks gelten. Wenn sie die fixierte Form oder Form überhaupt in Richtung Situation verlassen und sich in »occasions for experience«²⁷ verwandeln, wie Cage es formuliert, stellt sich die Frage, ob man sie wirklich noch Werke nennen sollte. Man kann natürlich auch all das noch unter dem Werkbegriff verhandeln, was durch die Setzung des Komponisten und den Diskurs als ein Werk *behandelt* wird, unabhängig davon, wie geschlossen es auftritt und wie unterschiedlich auch seine tatsächlichen klanglichen Realisierungen, rezeptiven Auffassungen und Interpretationen sind – also letztlich alles, was im Kunstsystem auftritt und einen *Titel* hat. Die Frage ist allerdings, ob man den Begriff damit nicht über Gebühr dehnt. Entscheidend sind, unabhängig vom Grad der Offenheit und Freiheit, die Momente von Differenz und Distanz, die mit der Figur der Resonanz explizit gemacht werden können.

Auch wenn Resonanz ein mimetisches Moment hat, ist doch die Verschmelzung von Rezipient und Sache in der Erfahrung eine Situation, die als beglückendes Aufgehen gesucht oder als Regression gemieden werden mag, aber ein absoluter Sonderfall bleibt. Zwar realisiert sich die Sache in meiner Auffassung und verwickelt mich in sie, ich kann sie aber jederzeit von mir als Auffassendem unterscheiden. Dem Gehörten eignet eine Alterität, die nicht vollständig angeeignet werden kann, denn sonst könnte ich niemals die Möglichkeit anderer Auffassungen, Realisierungen und Interpretationen erkennen und anerkennen. Die Spannungen der Sache sind ohne meinen

²⁵ Dahlhaus, Anm. 8, S. 277.

²⁶ Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, S. 57.

²⁷ John Cage, *Composition as Process*, in: ders., *Silence. Lectures and Writings*, Middletown: Wesleyan University Press 1973, S. 18–56, hier S. 31.

Nachvollzug nicht zu haben, aber innerhalb dieses Nachvollzugs kann ich den Fokus auf die Sache oder meine Reaktionen auf sie legen, ohne die beiden je sauber voneinander trennen zu können. Es handelt sich um Akzentsetzungen, nicht um kategorial Verschiedenes.

Das wird sogar für diejenigen gelten, die an einem rituellen Tanz teilnehmen, bei dem sie sich in ein ›drum pattern‹ einfügen: Hier stehen alle Zeichen auf Partizipation und nicht auf distanzierte Kontemplation und Kritik, und dennoch ist es klar, dass die Beteiligten es mit etwas ihnen Fremdem mit eigenen Regeln zu tun haben, denen sie sich unterwerfen müssen. Insofern ist Alterität und deren Anerkennung geradezu die Voraussetzung für Partizipation. Natürlich ist das weit von der Forderung an einen Hörer entfernt, »das Gebilde als ein An sich zu erfahren, dem er Aufmerksamkeit, Konzentration, Anstrengung und Verständnis schuldet«²⁸ – das ›pattern‹ ist nicht einmal ein Gebilde. Und trotzdem ist es ein ästhetisches Objekt, dessen angemessene Rezeptionsform hier darin besteht, sich in es einzufügen. ›Werk‹ ist ein Spezialfall dieser Alterität, nicht ihre einzige Form, und es geht nicht um die Alternative zwischen dem autoritativ gesetzten Gebilde und dem unterschiedslosen Aufgehen in gesellschaftlichen Praktiken mit ästhetischem Anteil.

Die Rede von der ›angemessenen‹ Rezeption weist auf das zweite Moment, das sich aus der Distanz ergibt: Der jeweilige Resonanzraum ist immer ein spezifischer und insofern weder normierbar noch kontrollierbar. Er kann nicht in Richtung auf die eine wahre Realisierung überschritten werden, auch wenn er natürlich modifiziert, kritisiert, im Austausch mit anderen relativiert werden kann. Für Adorno liegt der angemessene Weg zur Sache aber, wie gesagt, gerade nicht in der Nivellierung, sondern in der Kultivierung dieses Moments: »Der subjektive Abweg mag das Kunstwerk gänzlich verfehlen, aber ohne den Abweg wird keine Objektivität sichtbar.«²⁹ Weder vorher noch hinterher ist ganz ersichtlich, ob es sich um einen tatsächlichen Abweg handelt oder um etwas, das die Sache trifft. Man wird die Vorstellung nicht aufgeben wollen, dass es Hörweisen gibt, die vollständig an der Sache vorbeigehen – das Beispiel des Hörers mit einem radikal anderen kulturellen Hintergrund, dem die Spannungen tonaler Bewegung entgegen, ist hier nur das offensichtlichste Beispiel. Trotzdem sind Plausibilität, Anschlussfähigkeit, Gelungenheit hier bessere Kategorien als Richtigkeit. In

²⁸ Theodor W. Adorno, Prolog zum Fernsehen, in: ders., Kulturkritik und Gesellschaft II, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977 (= Gesammelte Schriften 10.2), S. 507–517, hier S. 510.

²⁹ Adorno, Anm. 20, S. 190.

»Interpretation, Kommentar, Kritik«, in denen sich laut Adorno das Sein der Werke »kristallisiere«,³⁰ stellt sich das eigene Hören endgültig der diskursiven Auseinandersetzung – ohne dass diese nun die letztgültige Instanz wäre, an der sich schlicht seine Wahrheit oder Unwahrheit erweist.

4.

Nun spitzt Adorno die Berufung auf den subjektiven Nachvollzug noch einmal zu, wenn er sich auf die Idiosynkrasien des Hörers bezieht und sie zu einer zentralen Berufungsinstanz ausbaut. Das Subjektivste am Subjekt, seine individuellsten Reaktionsweisen sollen Garant dafür sein, etwas Entscheidendes an der Sache zu treffen. Idiosynkrasie ist, und das ist wichtig, denkbar weit entfernt vom Gefallen, dem Selbstgenuss oder dem Selbstausdruck; eher geht es um Reaktionen, die man nicht kontrolliert, zu denen man sich selbst nur wie zu etwas Fremdem verhalten muss und die man daher auch nicht umstandslos einer individuellen Psyche zuschreiben kann. Jener Entzug im Inneren des Subjekts bringt Adorno dazu, diese Reaktion als eine Art Statthalter eines verlorenen Kollektivs zu behandeln, der aber selbst noch mit Vorsicht zu genießen ist und über den dementsprechend eine mächtige Zensurinstanz wachen muss: »Jede Idiosynkrasie lebt, vermöge ihres mimetisch-vorindividuellen Moments, von ihrer selbst unbewußten kollektiven Kräften. Daß diese nicht zur Regression treiben, darüber wacht die kritische Reflexion des wie immer auch isolierten Subjekts.«³¹ Das ist, man kann es nicht anders sagen, halbherzig. Die idiosynkratischen Reaktionen des isolierten Subjekts werden als Seismographen behandelt, denen aber nicht zu trauen ist. Nach welchen Kriterien aber geschieht die Zensur? Besteht sie in einer Relativierung oder verfügt sie selbst über einen Kanon von Verboten, mit denen bestimmte Reaktionen kategorisch ausgeschlossen werden? Wenn ja, woher bezieht sie diesen?

Idiosynkrasie ist primär eine Wertungsinstanz, nicht eine des differenzierten formalen Nachvollzugs (letztere nennt Adorno »Sensorium«). Sie betätigt sich vor allem in vehementen Ablehnungen – und es fällt deutlich auf, dass das positive Pendant dazu, die in ebenso unbewussten Regungen gefällte unerklärliche Zustimmung, bei Adorno überhaupt nicht vorkommt. Man

³⁰ Ebd., S. 289.

³¹ Ebd., S. 69.

hat den Verdacht, dass derartige Reaktionen von der Kritik, die sich hier als eine reine Kontrollinstanz zeigt, allesamt zensiert worden sind. Ich finde ein interessantes Beispiel dafür, wie so etwas aussehen könnte, bei George Steiner, bei dem sein kritischer Einspruch gegen die eigenen Reaktionen deutlich sichtbar ist, diese aber nicht zum Schweigen bringt:

Die Anfangsakkorde, das hämmernde *accelerando* von Edith Piaf's »*Je ne regrette rien*« – der Text ist infantil, die Melodie stentorisch und die Haltungen, die das Lied befördert, sind unattraktiv – verlocken jeden Nerv in mir, gehen mit einem kalten Brennen bis auf die Knochen und verleiten mich zu Gott weiß welcher Untreue an der Vernunft, jedesmal wenn ich das Lied höre und wenn ich es unversehens in meinem Inneren wieder erklingen höre.³²

Die Frage ist, ob man dem nicht eine Relevanz zubilligen müsste, die von einer kritischen Instanz nicht einfach weggewischt werden kann oder sollte. Es finden sich in Adornos Philosophie immer wieder Momente, in denen derartige unkontrollierte, zumeist körperliche Reaktionen zwar nicht als Legitimationsinstanzen, aber doch als Einspruch behandelt werden: etwa wenn in jedem, noch dem offenbar »falschen«, kulturindustriell gesteuerten Bedürfnis ein Moment des Legitimen, ein »Überschuß des subjektiven Anteils, dessen das System nicht vollends Herr wurde«,³³ ausgemacht wird, oder wenn in der Ethik von einem »Hinzutretenden«,³⁴ einem körperlichen Impuls als Reaktion auf das Leiden die Rede ist. In diesem untüglbaren Betroffensein, das den Rezipienten diesseits dessen erwischt, über das er verfügt und das durch die Berufung auf die Form der Sache weder gerechtfertigt noch einfach dementiert werden kann, könnte ein Moment der Freiheit entdeckt werden, ohne dass die Ästhetik sich zu negativer Geschlossenheit zu verhärten drohte. Es wird sich nicht analytisch dingfest machen lassen, weil es sich überhaupt nicht eindeutig auf Form zurückrechnen lässt. Es gehört aber zu den stärksten ästhetischen Erfahrungen, die wir machen können, und ist vielleicht der Grund dafür, dass wir uns überhaupt mit Musik beschäftigen.

Eine als Mimesis auf Distanz verstandene Resonanz in die Musik als solche einzutragen ist kein Plädoyer für eine bestimmte Form der Musik oder ein bestimmtes Verhältnis von Musik und Rezipienten. Eher trägt es einer

³² George Steiner, *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?*, München: Hanser 1990, S. 241.

³³ Adorno, *Anm.* 23, S. 99.

³⁴ *Ebd.*, S. 226ff.

Grundkonstellation Rechnung, die bestimmt, wie Musik als solche existiert, sei es in Werkform oder auf andere Weise. Dann aber ist klar, dass wer vom Werk spricht, von vielem anderen sprechen muss, ohne dass es nicht zu denken ist. Oder umgekehrt: Wer wirklich nur vom Werk als einem autonomen Gegenstand spricht, spricht am Ende nicht mehr von der Musik. Wenn nun aber das Vertrauen in die welterschließende Kraft des in sich Abgeschlossenen, in die emphatische Autonomie der Werke, die gerade in ihrem Sich-Abschließen einen negativen Bezug zur Welt gewinnen, verloren geht, sollte der Werkbegriff zwar als weiterhin wirksamer nicht aus dem Blick geraten, aber sicher nicht die zentrale Stelle einnehmen. Vielleicht wäre eher über *Stücke* zu sprechen und die Fragen nach Ganzheit, Abgeschlossenheit, Objekthaftigkeit jeweils konkret zu verhandeln.

Ein letztes Mal Dahlhaus:

Zwischen der Illusion, daß ein Text von sich aus rede – man also lediglich, unter Auslöschung seiner selbst, aufnehmen müsse, was er sagt –, und dem Gewaltstreich, daß es in Wahrheit ausschließlich das Subjekt des Hörers sei, das bei der Rezeption zu Wort komme, ist eine Vermittlung jedenfalls nicht undenkbar.³⁵

Ja, müsste man antworten, aber sie besteht in der unaufhebbaren Spannung der Resonanzbeziehung, in der es um die konkrete Auseinandersetzung zwischen Sache und Rezeption geht und die nicht bruchlos zu haben ist. Und diese Spannung in ihren jeweiligen Ausprägungen bis hin zum maßlosen Überschuss der Idiosynkrasie mag am Ende ein interessanteres Thema sein als das Werk und seine Autonomie.

³⁵ Carl Dahlhaus, *Abkehr vom Materialdenken?*, in: *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik* 19 (1984), S. 45–55, hier S. 55.