

Christian Grüny
Kunst des Übergangs

Christian Grüny
Kunst des Übergangs
Philosophische Konstellationen zur Musik

**VELBRÜCK
WISSENSCHAFT**

Inhalt

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

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

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

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

Einleitung: Das Problem der Musik

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

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

Roger Scruton¹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵ A. a. O., 52.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Vorspiel: Both sitting

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

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

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

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

sich im Titel des Stückes, *Both sitting duet*, der nüchtern und genau angibt, worum es sich handelt – ein Stück für zwei Sitzende, nämlich offensichtlich die beiden angekündigten Personen Burrows und Fargion –, und ansonsten keinerlei inhaltliche Aussage macht, keine Evokation einer Bedeutung, keine Referenz, keine Andeutung einer Stimmung.³

Die beiden warten gelassen, bis Gespräche und sonstige Geräusche im Publikum (fast) verstummt sind. Ihre Haltung ist dabei nicht die eingefrorene Pose des Tänzers, der sich bereits in die Position gebracht hat, von der aus seine erste Bewegung ihren Anfang nehmen wird, sondern eher eine Art neutraler Nullpunkt der Bewegung: das aufrechte, wache, aber entspannte Sitzen auf einem Stuhl. Dann beginnen sie ihr Spiel. Ohne daß es eine äußerliche Markierung etwa durch das Einsetzen von Musik gäbe – das Stück ist, bis auf wenige Ausnahmen, stumm –, setzen die ersten Bewegungen, die die beiden vollführen, einen klaren Anfang. Die Geste des Einsatzes ist beiläufig und dabei eher musikalisch als tänzerisch, sie erinnert an die auftaktige Geste des Dirigenten, mit der er den musikalischen Raum eröffnet und ihn vom Raum des Alltags abgrenzt. Bei dieser Geste läßt sich nicht recht angeben, ob sie bereits Teil der Musik ist oder nicht; sie bildet die Schwelle zwischen Außen und Innen. Sie fungiert als Signal an die Musiker, das gleichzeitig einen ersten Puls vorgibt, aber das ist nicht alles. Sie sagt: Nun ist Musik. Nun ist also Tanz.

Aber ist das Tanz? Da die beiden Akteure, wie im Titel unmißverständlich angekündigt, alle Bewegungen sitzend vollführen und auch jede Akrobatik vermeiden, sind an ihren Bewegungsabläufen nur Hände, Arme, Oberkörper und Kopf beteiligt. Sie sind gestisch, ohne als solche bedeutsam zu sein. Das Repertoire ist, um einen musikalischen Begriff zu bemühen, in seinem Ambitus vorerst eingeschränkt, entwickelt aber innerhalb dieses sich allmählich erweiternden Rahmens eine große Differenziertheit. Dabei stehen die Hände im Mittelpunkt, die streichende Bewegungen auf den Hosenbeinen, nach oben, unten und/oder außen ausladende Gesten mit mehr oder weniger komplizierten Drehungen und miteinander interagierende Bewegungen vollziehen, an wenigen Stellen klatschen.⁴ Der Teil des restlichen Körpers, den der

das hier behandelte Stück erhellend; ich werde im Verlaufe dieses Buches immer wieder auf es zurückgreifen.

3 Ich beziehe mich hier auf die Aufführung im PACT Zollverein in Essen am 26. Juni 2009 und auf die DVD-Aufzeichnung der Aufführung vom 11. Januar 2009 in London. Eine andere etwas problematische Aufzeichnung findet sich jetzt auch auf YouTube unter: <http://www.youtube.com/user/jonathanburrowsinfo/u>.

4 Es gibt einen Kurzfilm von Burrows mit Musik von Fargion, der bestimmte Motive vorwegnimmt. Sein Titel – »Hands«.

Rahmen beweglich läßt, folgt bis auf wenige Ausnahmen eher den Händen als daß er selbst aktiv eingesetzt würde. Man hört nur die Geräusche, die die beiden Akteure selbst hervorbringen, keine Musik.

So sparsam und nüchtern und so weit vom gewohnten tänzerischen Gestus diese Bewegungen sind, so präzise sind sie offensichtlich choreographiert und rhythmisiert. Die Geräusche, die manche der Bewegungen produzieren, unterstützen den Eindruck des präzise Gestalteten, da sie die rhythmischen Figuren auch in jenem Medium erscheinen lassen, in dem sie am prägnantesten wahrnehmbar sind, im Akustischen; das gilt natürlich besonders für die wenigen Klatsch- und stimmlichen Episoden. Die Interaktion zwischen den beiden Akteuren ist als komplexes Geflecht von Parallelen, Wiederholungen, subtilen Verschiebungen, gegenseitigem Aufgreifen von Bewegungen, rhythmischen Anschlüssen und Kontrasten organisiert.⁵ Was man vorgeführt bekommt, ist höchst stimmig und in sich überzeugend, unterscheidet sich aber in mehrfacher Hinsicht fundamental von dem, was man als Tanz zu sehen gewohnt ist.

Zuerst einmal läßt sich ein in diesem Kontext eigenartiges Verhältnis der Bewegungen zum Körper feststellen. Es macht einen großen Unterschied, ob der Körper des Tänzers als Ausdrucksorgan, als Träger von Narration oder als Medium abstrakter Bewegung verstanden wird; allen diesen Ansätzen gemeinsam ist jedoch die Präsentation von Körpern in Bewegung oder gar *als* Bewegung. Bei Burrows und Fargion ist man eher geneigt, davon zu sprechen, daß die Akteure die Bewegungen spielen oder aufführen: Sie sind *Träger* der Bewegung. Die sitzende Position hindert die beiden daran, ihren ganzen Körper einzusetzen, was aber nicht als Einschränkung oder Behinderung erfahren wird, sondern mitkonstitutiv ist für das, was sie vorführen. In keinem Moment gehen die beiden in dem auf, was sie tun, sondern es bleibt eine deutlich wahrnehmbare Differenz zwischen den sitzenden Personen und ihren Gesten. Diese Differenz ist nicht die des Schauspielers oder Tänzers zu seiner Rolle, denn hier werden keine Rollen gespielt.⁶ Die alltäglichen Per-

5 Insofern erscheinen die zentralen und titelgebenden Begriffe von Deleuze' Hauptwerk, Differenz und Wiederholung, wie gemacht für eine Beschreibung des Stückes. Briginshaws Versuch, es tatsächlich auf diese extrem komplexen und voraussetzungsreichen Theoriefiguren zu beziehen, ergibt allerdings einen Text, dessen theoretischer Ertrag hinter den den aufgebotenen Mitteln zurückbleibt (vgl. Valerie Briginshaw, »Difference and Repetition in *Both sitting duet*«, in: *Topoi* 24 (2005), S. 15-28).

6 Plessner findet eine gelungene Formulierung für das, was die Kunst des Schauspielers ausmacht: »Menschen lösen sich von sich ab, verwandeln sich in andere«, der Schauspieler »selbst ist sein eigenes Mittel« (Helmuth Plessner, »Zur Anthropologie des Schauspielers«, in: ders., *Ausdruck und*

sonen Burrows und Fargion bleiben die ganze Zeit uneingeschränkt anwesend, was durch die Nicht-Inszenierung auf der Ebene der Kleidung, der Requisiten und der Bühne noch unterstrichen wird. Die vor ihnen liegenden Blöcke sind, wie man nun sehen kann, eine Art Partitur, die in unregelmäßigen Abständen beiläufig umgeblättert wird. Dennoch geraten die darstellenden Personen dem Aufgeführten nicht in den Weg, das eine zweite, in sich geschlossene Ebene konstituiert, von der sie nicht Teil sind. Ihren durch Rhythmus und Variation organisierten Bewegungen gelingt es, einen Zusammenhang zu etablieren, der sich selbst trägt, der sich in erster Linie auf sich selbst bezieht und sich so tendenziell von seinen Trägern löst. Diese Differenz oder besser Differenzierung wird im folgenden noch eine zentrale Rolle spielen.

Die Bewegungsabläufe lassen sich als gestisch beschreiben, aber dieses Gestische hat wiederum eine eigentümliche Gestalt, die mit seinem Verhältnis zum Körper zusammenhängt. Sie läßt sich zuerst einmal negativ beschreiben: Die Gesten sind nicht expressiv. Es geht offensichtlich nicht um eine Gefühlswelt, nicht die einer nicht erkennbaren Rolle und schon gar nicht die der tatsächlich handelnden Personen, und genauso wenig geht es um die allgemeinere Darstellung von Gefühlen. Die Ausführung der Bewegungen ist durchweg sachlich und nüchtern. Ebensowenig ist die Gestik narrativ oder darstellend – allein die Entkopplung von Bewegung und Körper macht dies schwierig bis unmöglich. Eine Ausnahme von dieser Neutralität ist vielleicht die einzige Episode, in der die beiden sich berühren: Nach einem guten Drittel ergreifen sie die Hand des anderen und heben sie wie präsentierend in die Höhe; diese Geste wird dreimal wiederholt. Hier scheint etwas auf wie eine Beziehung zwischen den beiden Personen, jene Freundschaft, die sich von Anfang an andeutet. Daß Männer in der Öffentlichkeit einander an der Hand halten, ist in unserem Kulturkreis so ungewöhnlich, daß auch der beiläufige Ausdruck, mit dem dies geschieht, den besonderen Eindruck nicht vollständig tilgen kann.⁷ Das ändert jedoch nichts an der Gesamtkonstellation, in der zwischen den Bewegungen der Akteure keine Relation der Personen herrscht, sondern eine der gestischen Formen.

Gerade in bezug auf die Kunst ist auf sehr unterschiedliche Weise von gestischen Formen gesprochen worden; Burrows und Fargion sind hier zuerst einmal denkbar nahe am Alltagsverständnis. Hier wie dort sind es die Hände, die im Mittelpunkt stehen und Hauptträger der Gestik

menschliche Natur, (*Gesammelte Schriften VII*), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 399-418, hier 404, 407) Genau das trifft auf Burrows und Fargion nicht zu.

⁷ Briginshaw geht auf diese Dimension in einiger Ausführlichkeit ein (vgl. Briginshaw, »Difference and Repetition in *Both sitting duet*«, a. a. O.).

sind und die im Prinzip zwei Typen von Gestik vollziehen: auf der einen Seite das die Rede unwillkürlich unterstützende Gestikulieren, auf der anderen explizit eingesetzte kommunikative Gesten. Anklänge an ersteres tauchen nur an wenigen Stellen auf – etwa eine heftig bekräftigende Geste mit beiden Händen, die Assoziationen an südländisches Temperament weckt und auch von Fargion ausgeführt wird –, während der zweite Typ etwas häufiger eingesetzt wird. Nun sind elementare Gesten wie eine präsentierte Handfläche, eine geballte Faust, das Zeigen einzelner Finger oder Fingerkombinationen massiv mit Bedeutung aufgeladen. Sie changieren zwischen unmittelbarer, expressiv grundierter Verständlichkeit – die drohend entgegengestreckte geballte Faust – und kulturell differenzierter Kodifizierung mit klarer Bedeutung – der ausgestreckte Mittelfinger. Derartige kodifizierte Gesten wären kaum zu integrieren und werden entsprechend auch nicht verwendet. Darüber hinaus kann die Bewegung der Hände sogar Träger vollständig ausdifferenzierter Sprachen werden, der Gebärdensprachen, zwischen denen und den Lautsprachen kein Unterschied der Komplexität oder Ausdrucksfähigkeit, sondern lediglich des Mediums besteht; auch sie spielen keine Rolle.⁸

Insgesamt hält die Gestik des Stücks sich bei den Ausdrucks- und Bedeutungsgesten, wo Neutralität besonders schwer zu erreichen ist, extrem zurück, ohne aber in offene, angestrenzte Verweigerung zu verfallen – wie hier überhaupt nichts angestrengt ist. Anklänge an solche bedeutungshaften Gesten tauchen immer wieder auf, ohne daß sie behauptet oder gebrochen würden. Eine dem Publikum entgegengestreckte Handfläche oder ein ausgestreckt erhobener Arm etwa führen die Suggestion von Bedeutsamkeit mit sich, ohne daß man klar sagen könnte, was gemeint sei; dadurch aber, daß sie in einen Bewegungsablauf eingelassen sind, den man ansonsten für sich zu nehmen gezwungen ist, verschwindet diese Suggestion so schnell wieder, wie sie aufgeblitzt ist. Eine Zählgeste wird durch Verfremdung und Wiederholung und ebenfalls dadurch, daß sie keinerlei Anhalt in dem um sie herum Geschehenden hat, gebrochen; sie wird allerdings in unterschiedlicher Weise derart oft durchgespielt und wieder aufgegriffen, daß man den Eindruck hat, daß mit einer derartigen Bedeutungsanmutung tatsächlich explizit gespielt wird. »Repetition is a device to emphasise or erode something by showing it more than once«⁹, schreibt Burrows selbst – hier bekommt

⁸ Vgl. dazu Ludwig Jäger, »Bild/Sprachlichkeit. Zur Audiovisualität des menschlichen Sprachvermögens«, in: *Sprache und Literatur* 37, 98 (2006), S. 2-24). Die tänzerischen, theaterhaften oder narrativen Gestaltungen der Gebärdensprache, die es in unterschiedlichen Ausprägungen in der Gehörlosenkultur gibt, sind daher immer in erster Linie *Sprachkunst*.

⁹ Burrows, *A Choreographer's Handbook*, a. a. O., S. 8.

man beides, das Hervorheben und das Neutralisieren als Stadien desselben Prozesses vorgeführt. Ansonsten bilden Expression, Narration und Bedeutung keine durchgehende Schicht des Stückes, sondern bleiben momenthaft erscheinende Formen, die eher mit Gelassenheit in Kauf genommen als ausdrücklich eingesetzt werden.

Entsprechend bilden auch nicht solche Gesten das primäre Material, aus dem die Bewegungsabläufe vorwiegend gestaltet sind, sondern unwillkürliche oder in pragmatische Zusammenhänge eingelassene Bewegungen wie das Glattstreichen der Hose oder das Aufheben eines Gegenstands vom Boden, oder auch in keinen dieser Zusammenhänge passende, stilisierte Bewegungen. Diese Zusammenstellung erzeugt an vielen Stellen den Eindruck eines leicht grotesken Vorgangs, so wie die witzigen Züge der gesamten Konstellation, bei der expliziten Nichtinszenierung und dem Habitus der Akteure angefangen, immer wieder aufscheinen. Noch hervorgehoben wird dies, wenn die beiden in immer wieder auftretenden kurzen Spielpausen mit dem Ausdruck milden Überdresses über die eigenartigen Dinge, die sie zu tun gezwungen sind, zurücksinken. Burrows bemerkt dazu: »You may have noticed, however, that in the inevitable human search for meaning a dance audience will latch on to anything humorous. It's a blessing and a curse.«¹⁰ Ein Segen ist dies, weil es den Darstellenden eine leichte Möglichkeit eröffnet, das Publikum zu gewinnen, ein Fluch, weil es davon abzulenken tendiert, daß wir es doch mit einer in vollem Ernst unternommenen künstlerischen Konstruktion zu tun haben, die auch als solche wahrgenommen werden will.

Eine vollkommen zufällige Episode in der Aufführung in Essen illustriert die Rolle der bedeutungshaften und besonders der komischen Momente und den Umgang der Akteure damit besonders gut: An einem bestimmten Punkt der Aufführung flog eine deutlich summende Fliege durchs Scheinwerferlicht und um die beiden herum. Die fast vollkommene Stille, die weitgehende Leere des Raums und die stationäre Position der Akteure führten dazu, daß dies nicht nur deutlich wahrnehmbar war, sondern sich quasi von allein in den Vordergrund spielte. Überdies wurden die Bewegung und das Geräusch der Fliege unweigerlich im Sinne der Choreographie gelesen, ohne daß irgend jemand darauf hätte kommen können, es sei beabsichtigt gewesen – es war denn doch nur eine Fliege. Ein Teil des Publikums fing an, unterdrückt, aber deutlich vernehmbar zu lachen, und auch die beiden Akteure konnten sich der Komik der Situation nicht entziehen. Fargion schmunzelte, und Burrows lachte kurz auf, ohne jeden Versuch, dies zu unterdrücken oder umzudeuten, ohne es aber auch festzuhalten. Nach wenigen Sekunden war diese Situation vorbei, ohne daß sie einen Nachhall etwa in Form von

10 A. a. O., S. 161.

unterdrücktem Kichern hinterlassen hätte. Diese Reaktion entspricht genau der Rolle, die die unterschiedlichen Formen auftauchender Bedeutung haben, von denen die Rede war: Sie dürfen erscheinen und wieder verschwinden, werden nicht dementiert und nicht behauptet und so auch nicht auf negative Weise in den Mittelpunkt gestellt.

Erst im letzten Viertel wird die stumm sitzende Grundkonstellation mehrfach unterbrochen, wobei auch hier die einzelnen Passagen Episoden bleiben, indem sie wieder in die Ausgangssituation zurückkehren bzw. von anderen Episoden abgelöst werden. Dabei lassen sich zwei unterschiedliche Typen unterscheiden: einmal die, in denen das Bewegungsrepertoire erweitert wird, und zum anderen die, die die akustische Ebene hinzunehmen. Zu den ersteren zählen Aufstehen, sich um die eigene Achse Drehen, stehend die Arme diagonal weit ausstrecken, und die Stühle kurz hintereinanderstellen. Diese Episoden könnten als bloße Erweiterung des Bewegungsambitus gewertet werden, gehen aber darüber hinaus. Die unverändert sitzende Position der Akteure ist wichtig dafür, daß ihre Gesten tatsächlich für sich betrachtet werden können. Verlassen sie sie, so treten die Personen und ihre Körper viel stärker in den Vordergrund.¹¹ Das gilt insbesondere für die Drehung im Stehen: Von dem Versuch einmal abgesehen, trotz der Drehung die Partitur ständig im Blick zu behalten, der wiederum auf eine witzige Pointe zielt, wird es hier fast unmöglich, eine Grenze zwischen den Personen und ihren Aktionen zu ziehen. Die Sitzordnung hintereinander und der vierarmige Fargion sind hart an der Grenze zum offenen Klamaus, aber auch dies wird sofort neutralisiert, indem es ebenfalls Episode bleibt und Burrows nach kurzer Zeit die alte Sitzordnung wieder herstellt.

Die klanglichen Passagen bringen demgegenüber eine ganz neue Ebene ins Spiel, deren Verhältnis zu derjenigen der gestischen Bewegung ausdrücklich thematisiert wird. Das letzte Viertel wird eingeleitet von einer Episode, in der die beiden je unterschiedliche Abfolgen von Schlägen klatschen, die nur schwer nachzuvollziehen sind und zusammen einen recht komplizierten Rhythmus ergeben – wobei man sich immer wieder unsicher ist, wie viel an jener Komplexität gewollt ist und wie viel in Wahrheit Unschärfe ist. Der ständige Blick auf die Partitur suggeriert Präzision, ebenso die Tatsache, daß sie an verschiedenen Stellen und auch am Ende auf einen gemeinsamen Schlag herauskommen. Das gestische Verlauf des Klatschens wird dabei derart ausdrücklich vollzogen, daß man den eigentlichen Klang hier noch wie eine emergierende Kulmi-

11 Man sieht dies besonders gut in der filmischen Dokumentation des Stückes, die unter der oben angegebenen Adresse im Internet zu finden ist: Sie arbeitet, anders als die DVD-Aufnahme, mit unterschiedlichen Kameraperspektiven, unterläuft so die Etablierung eines stabilen Rahmens und macht so letztlich die Rezeption des Stückes schwierig bis unmöglich.

nation der Bewegung wahrnehmen kann, also trotz des überraschenden Registerwechsels eingebunden in den Gesamtzusammenhang.

Daran schließt eine Passage an, in der Fargion klatscht und Burrows sich bewegt, und hier findet die erste explizite Thematisierung statt: Zuerst verändert Burrows mit jedem Klatschen seine Position, so daß es so wirkt, als steuerte Fargion seine Bewegungen. Dann beginnen diese davon abzuweichen, so daß sich ein lose kontrapunktisches Verhältnis ergibt, das schließlich in eine Situation mündet, in der sich die Abhängigkeit scheinbar umgekehrt hat – nun orientiert sich Fargions Klatschen an der Bewegung. Man könnte diese Abfolge als Mikroreflexion über die Möglichkeiten des Zusammenhangs von Musik oder, allgemeiner, Klang und Tanz lesen.

Darauf folgt eine der ersten ähnliche Klatschpassage, die nun allerdings ohne Ton ausgeführt wird: abgebremste Klatschgesten, die aus dem Kontext derart deutlich strukturell bestimmt sind, daß sie nicht einmal die eigentlich zu erwartende Heiterkeit beim Publikum auslösen. Nach vier weiteren Passagen taucht dieses stumme Klatschen wieder auf, nur das jetzt jeder nicht ausgeführter Klatscher Burrows' von Fargion synchron mit einem gesprochenen »jab« (oder so ähnlich) begleitet wird. Hier bekommen wir wiederum ein neues Verhältnis von Klang und Geste vorgeführt, wobei nun zum ersten Mal die Stimme ins Spiel kommt. Sie wird hier allerdings noch so verhalten eingesetzt, daß sie wie ein neutraler Kommentar zur Geste wirkt.

Nach einer Art Fuchtelepisode und der beschriebenen stehenden Drehung ändert sich dies: Die bereits früher eingesetzte Zählgeste wird jetzt von beiden mit lauten repetitiven Stimmäußerungen begleitet, wobei sie einen 2-gegen-3-Rhythmus skandieren. Das plötzliche Erklingen der Stimmen ist ähnlich überraschend wie das Aufstehen, hat aber weniger komische als vielmehr leicht erschreckende Züge. Aber auch hier sorgt die Art der Darstellung, die anhaltende, angestrenzte Wiederholung, schnell für den Eindruck des Grotesken, der auch das ausdruckshafte Moment teilweise neutralisiert, das mit dem Einsatz der Stimme unweigerlich ins Spiel kommt. Man hört weder Gesang noch Sprechen, auch keine dadaistische Lautfolge, sondern eine auf der lautlichen Ebene ebenso gebrochene Artikulation, wie sie ansonsten auf der gestischen vorgeführt wurde. Durch die monotone Repetition, die nacheinander erschreckend, komisch und beunruhigend erscheint und schließlich wieder beinahe neutral betrachtet werden kann, wird auch die diesmal massive Bedeutungssuggestion, die sich mit der Stimme verbindet, geschickt unterlaufen, und zwar wiederum ohne dieses Unterlaufen als eine Art reflexive Negation in den Vordergrund zu stellen.

Darauf folgt die Sequenz der hintereinander stehenden Stühle und dann eine Wiederholung der Stimmpassage, die allerdings deutlich machte, daß es mit der Neutralisierung so weit her dann doch nicht ist.

Der Eindruck des Einbruchs einer vollkommen neuen Ordnung wiederholt sich fast ungebrochen, wobei sich die Distanz schneller einstellt. Wir haben es hier allerdings weder mit einem Kommentar noch einem Kontrapunkt noch mit einer ein- oder wechselseitigen Abhängigkeit von Stimm- und Körperbewegung zu tun: Während die Art des Stimmeinsatzes auf der einen Seite hervorhebt, wie unterschiedlich die Ordnungen sind, ist sie auf der anderen Seite formal vollständig in die Gestaltungsprinzipien des Stückes eingebunden. Die Stimme ist ein neues Register, das aber nicht anders behandelt wird. Die Gestaltung, die sich ganz auf ein formales Spiel von Differenz und Wiederholung gründet, erweist sich als so flexibel, daß sie auch derartige Registerwechsel, Erweiterungen und Reflexionen integrieren kann, ohne gesprengt zu werden.

Daß diese einzelnen Episoden und ihre jeweiligen Erscheinungs- und Funktionsweisen in der Beschreibung so viel Raum einnehmen, ist kaum vermeidlich, sollte aber das Gesamtbild nicht verzerren: Der Gesamteindruck bleibt derjenige einer stabilen Grundkonstellation, in bezug auf die die hier skizzierten Momente Anreicherungen eines in sich stimmigen Gesamtgeschehens sind. So weit das Stück auch von gewohnten künstlerischen Formen entfernt ist, der Eindruck ist der einer großen Schönheit, die sich rein aus den gestischen Formen der Bewegung ergibt. Die Momente von Dissonanz und Gebrochenheit, die hier benannt wurden, ändern an diesem Eindruck nichts, sondern bestätigen ihn eher.

Was für ein Zusammenhang kann dies leisten? Was für eine künstlerische Gestaltung kann heterogenes Material auf eine solche Weise integrieren, daß sich dennoch ein ästhetisch überzeugender und bei aller Offenheit geschlossener Gesamtzusammenhang ergibt? Es wird in unserem Kontext und nach dem Ausgeführten nicht überraschen, daß ich diesen Zusammenhang als letztlich musikalischen verstehe; man könnte das Stück sogar als eine Art absolute Musik betrachten – kein Programm, keine Narration, kein Text, nur formale gestische Gestaltung. Es ist, wenn man das so sagen kann, ein Musikstück für Bewegungen – keine Reaktion auf Musik und auch kein Tanz zur Musik, sondern selbst Musik im Medium körperlicher Bewegung. Dieter Schnebel hat in seiner basalen Bestimmung des Musiktheaters (in Abgrenzung zur Oper) ziemlich genau beschrieben, was hier geschieht: »Die Größe der Gebärden, ihr Ort (oben, unten, in der Mitte), ihre Intensität, ihre Dauer, ihre Struktur und ihr Rhythmus – all das mag komponiert werden, und die Gesten gewinnen dann selbst musikalisches Wesen, werden zu optischen Klängen.«¹² Für ein Stück, das noch dazu auf jegliche erklün-

12 Dieter Schnebel, »Klang und Körper«, in: ders., *Anschläge – Ausschläge. Texte zur Neuen Musik*, München: Hanser 1993, S. 37-49, hier 47.

gende Musik verzichtet, besteht hier trotzdem noch einiger Beschreibungs- und Klärungsbedarf, dem ich im folgenden nachgehen möchte.

Man muß hier ein wenig aufpassen, nicht in eine Art künstlerischen Imperialismus zu verfallen, der die Musik als die Krone und das Ziel jeglicher künstlerischen Gestaltung betrachtet, nach Art von Walter Pater »All art constantly aspires to the condition of music«¹³. Jene »condition of music« ist für Pater (der im Übrigen über alles andere schreibt, aber nicht über die Musik) die vollständige Integration von Form und Inhalt, die keine gegenüber der Gestaltung selbständigen Bedeutungen bestehen läßt. Zu jenem Ideal der Reinheit, das Pater evoziert und das auch Mallarmé und Kandinsky veranlaßt hat, hier auf die Musik zu sehen,¹⁴ läßt sich nun aber mit *Both sitting duet* eine differenziertere Position einnehmen: Auf der einen Seite ist die Integrationskraft des musikalischen Zusammenhangs tatsächlich so stark, daß sie sich als eigenständige Gestaltungsebene durchhält und die unterschiedlichsten Materialien aufnehmen kann, auf der anderen Seite verschwinden weder die Grenze zwischen dem Musikalischen und dem nicht Musikalischen noch die an jene Materialien gebundenen Bedeutungsfetzen und Assoziationen jemals ganz. Man kann aus diesen Beobachtungen etwas über die Musik selbst, und zwar interessanterweise gerade über die sogenannte absolute Musik lernen – man kann sozusagen etwas sehen, das man ansonsten nicht zu Gesicht bekäme, sondern sich auf andere Weise erschließen müßte. Was das sein könnte, soll hier kurz skizziert werden. Die Themen und Motive, die dabei aufgeworfen werden, werden in den folgenden Kapiteln immer wieder auftauchen, und entsprechend werde ich an verschiedenen Stellen auf das Stück von Burrows und Fargion verweisen. Daß dies nicht die einzige Weise ist, es zu lesen, ist mir klar. Sie erscheint mir aber sowohl produktiv im Hinblick auf das Stück selbst als auch für die Diskussionen, die im folgenden über unterschiedliche Aspekte und Dimensionen der Musik zu führen sind.

13 Walter Pater, »The School of Giorgione«, in: ders., *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, Oxford u. New York: Oxford University Press 1986, S. 83-98, hier 86.

14 »Ein einsames schweigendes Konzert gibt sich in der Lektüre dem Geist, der in gemindertem Klingen die Bedeutung wiederfindet: kein mentales Mittel, das die Symphonie auszeichnet, wird fehlen, nur verknappt, mehr nicht – durch das Denken. Die Poesie, ihr nah die Idee, ist Musik, par excellence – und willigt in keine Unterlegenheit.« (Stephane Mallarmé, *Kritische Schriften*, Gerlingen: Schneider 1998, S. 259 f.) »Die konkrete Malerei stellt eine Art Parallele dar zur sinfonischen Musik, indem sie einen rein künstlerischen ›Inhalt‹ liefert. Für diesen Inhalt sind allein die rein malerischen Mittel verantwortlich.« (Wassily Kandinsky, »Der Wert eines Werkes der konkreten Kunst«, in: ders., *Essays über Kunst und Künstler*, Bern: Benteli 1955, S. 233-248, hier 235)

Der erste Aspekt ist derjenige des Verhältnisses des Künstlers zu dem, was er tut, und damit zusammenhängend der Abgrenzungsarbeit des Rezipienten. Die eigentümliche Konstellation zwischen Person, Körper und Bewegung, von der oben die Rede war, ist keine andere als die des Musikers, der ein Instrument spielt und der dabei seinen Körper einsetzt, aber nie als Körper und schon gar nicht als Person auftritt. Wenn wir noch einmal zwischen Tänzer, Schauspieler und Musiker unterscheiden, so sind die beiden Akteure im wesentlichen Musiker, manchmal Schauspieler, aber fast nie Tänzer, wenn ein Tänzer jemand ist, der eine Gestaltung verkörpert und bei dem man nicht sagen kann, daß an seinem Körper und dessen Bewegungen eine Unterscheidung zu treffen ist, die manches drinnen und anderes draußen verortet. Man kann sich dies daran klarmachen, daß ihr Sitzen keine tänzerische Geste ist und auch keine selbstgewählte Einschränkung, um ein verfremdetes Bewegungsrepertoire zu erreichen, sondern lediglich die nicht mehr selbst ästhetisch relevante Voraussetzung für ihre Bewegungen.

Betrachtet man sie als Schauspieler, was sich bisweilen aufdrängt, oder als Privatpersonen, was vielfach ebenso naheliegend ist, so spielt es natürlich sehr wohl eine Rolle, daß sie sitzen, und für denjenigen, der ein Tanztheaterstück zu sehen erwartet, ist es überhaupt das erste bedeutsame Merkmal der Aufführung. Bisweilen heben sie das Sitzen ausdrücklich hervor, etwa wenn sie sich zurücklehnen und umsehen, oder wenn der eine den anderen, der aufgestanden ist, von unten anblickt. Ich würde diese Dimension aber als gegenüber der Rolle des Musikers sekundär und abgeleitet begreifen.

Tatsächlich ist sie mit dieser problemlos vereinbar: Der Musiker, jedenfalls der klassische Musiker, sitzt in der Regel ebenfalls auf einem Stuhl und hantiert mit einem Instrument. Entscheidend sind dabei aber weder sein Hantieren noch das Instrument, sondern die Klänge, die er hervorbringt. Zwischen diesen Ebenen gibt es so wenige Interferenzen, daß er als Person weitgehend unangetastet auf der Bühne sein kann, lediglich einem Dresscode unterworfen, der aber eher sozialen Konventionen entspringt und einen unruhigen visuellen Eindruck vermeiden soll. Die Noten tun ein übriges zu dieser Distanzierung. Hierzu Burrows: »When a performer reads their score during the performance, it can help mediate between them and the audience. The score then represents, in a way, the piece itself, separate from the personality or desires of the performer. This can allow the performer to disappear at times, giving the audience space for a more direct and personal relation to the dance, music or text they're seeing or hearing.«¹⁵ An einer Stelle würde ich widersprechen: Wenn ein Tänzer ernsthaft während der Aufführung kontinuierlich in einer Partitur läse und das dort Aufgenommene

15 Burrows, *A Choreographer's Handbook*, a. a. O., S. 143.

ausführte, würde dies nicht die Aufmerksamkeit für den Tanz erhöhen, sondern diesen zerstören. Das Moment der Distanzierung, das für einen Tanz im engeren Sinne tödlich wäre, ist aber hier konstitutiv.

Wichtig ist der Hinweis auf seine Funktion für die Zuschauer, die bei *Both sitting duet* mehr Arbeit zu investieren haben als in einem Konzert und auch als bei einem eigentlichen Tanzstück. In der Musik ist die Unterscheidung der Musiker vom Erklingenden kein Problem, weil dieses in einem anderen Medium stattfindet. Das klassische Ideal des reinen Tons bringt den Musiker auf eine Weise zum Verschwinden, daß ein Hören mit geschlossenen Augen dem Anspruch nach nichts verliert. Problemlos möglich ist es, weil die Wahrnehmung der realen Bewegungen und der erklingenden Musik sich so reinlich auf zwei unterschiedliche Sinne verteilt. Daß man dennoch argumentieren kann, daß diese vollständige Trennung eine Illusion oder eine Ideologie ist, und daß es Komponisten gibt, die genau dies musikalisch reflektiert haben, steht auf einem anderen Blatt, ist aber ganz im Sinne dessen, worauf ich hinaus will. Dies wird im ersten und im fünften Kapitel noch eine Rolle spielen.

In dem Stück von Burrows und Fargion ist diese Abgrenzung nicht so leicht, weil alles auf derselben sinnlichen Ebene stattfindet; gerade das macht die Sache aber so anschaulich. Wenn die gestische Gestaltung des Stücks begonnen hat, ist man zuerst einmal überrascht, eine zweite Sinnebene eingezogen zu sehen und das Verschwinden der Akteure, von dem Burrows spricht, relativ schnell vorgeführt zu bekommen. Man sieht nicht mehr auf sie, sondern auf das, was sie tun, nicht mehr auf ihre Hände und Arme, sondern auf ihre Gesten und deren Zusammenhänge – man zieht eine innere Differenz ein. Dennoch automatisiert sich diese Trennung nicht in der gleichen Weise wie bei der Musik, denn natürlich bleiben die beiden, ihre Kleidung, ihre Gesichter uneingeschränkt sichtbar. Die Ebene reiner formaler Gestaltung ist da, aber sie ist kaum klar und eindeutig abgrenzbar und insofern paradoxerweise auch nicht rein zu haben; die Abgrenzungsarbeit wird die Zuschauer die ganze Zeit beschäftigen, ohne je ganz erfolgreich zu sein. Wenn das Stück mit Witz und Bedeutung spielt, und insbesondere wenn die beiden Akteure in den Pausen zwischen einzelnen Abschnitten einfach aufhören mit ihrem Spiel, so weisen sie noch einmal ausdrücklich auf diese Arbeit hin, indem sie sie unterlaufen. Man kann dabei nicht wirklich davon sprechen, daß sie aus der Rolle fallen, weil sie eben keine spielen; eher verhalten sie sich wie ein Musiker in einer Spielpause – allerdings auf eine Weise, die sich bestenfalls ein Orchestermusiker an einem hinteren Pult erlauben kann: Ein derartiges Abbrechen der Spannung würde beim Dirigenten oder Ensemblemusiker aus der Pause einen momentanen Abbruch des Stücks machen.

Den Zuschauern wird es so möglich, sich selbst bei etwas zu beob-

achten, das in der Regel diesseits der eigenen Bewußtheit stattfindet. Die Arbeit, die *Both sitting duet* verlangt, ist keine prinzipiell andere als die, die jedes Musikstück verlangt, und auch die Durchlässigkeit der Grenze ist dort gegeben: Man denke nur an die akrobatische und körperlich-expressive Dimension, die etwa ein Violinsolo hat. Eine explizite Reflexion dieser Arbeit darf sie nicht einfach scheitern lassen, sondern muß sie ermöglichen, um sie gleichzeitig immer wieder wahrnehmbar zu subvertieren. Wollte man ein musikalisches Äquivalent dieser Art von expliziter Reflexivität der Abgrenzungsarbeit finden, so wäre etwa an Helmut Lachenmanns *musique concrète instrumentale* zu denken, auf die ich noch verschiedentlich eingehen werde.

Mit der Frage der Abgrenzung hängt eine andere zusammen, die sich auf die Art des Sehens der Zuschauer bezieht. Auf die Gesten einer Person zu achten und den Rest ihres Körpers, ihre Mimik etc. dabei auszublenden ist eine geläufige Operation auch im Alltagsleben. Wenn sie nicht im Prinzip möglich wäre, wäre die Arbeit der Zuschauer nicht nur prekär, sondern von vornherein zum Scheitern verurteilt. Schwierig wird es in dem Moment, wo man aufgefordert ist, zwei verschiedenen Personen gleichzeitig zuzusehen: Es ist nicht damit getan, den Blick schweifen zu lassen, weil es gerade um das Zusammenspiel der Gesten in Ähnlichkeit, Abweichung und Variation geht. Burrows hat offensichtlich recht, wenn er bemerkt: »We can hear the sound of our partner and ourselves at the same time, whereas it's harder to see two people's movements simultaneously and sense the relation.«¹⁶ Ein solches Sehen ist gleichwohl möglich: Man blickt auf eigentümliche Weise zwischen die beiden, ohne auf das eigentliche Zentrum des Gesichtsfeldes zu fokussieren, und sieht ihre Gesten am Rande dieses Zentrums. Dieses Zusammensehen erleichtert in gewisser Weise die Abgrenzungsarbeit, weil man nicht frontal auf einen fokussierten Punkt losgeht, sondern sozusagen einen Schritt vom Gesehenen zurücktritt und so zu einem synoptischen Sehen kommt, das mit einer Aufmerksamkeit auf die Bedeutsamkeit von Gesten und auf die Personen der Akteure kaum vereinbar ist. Aber es ist, wie man schnell merkt, nicht stabil.

Auch hier eröffnet die erhöhte Schwierigkeit eine aufschlußreiche Perspektive, die man nicht unbedingt sieht, wenn man die Sache zu abstrakt beschreibt. Zwei gleichzeitig erklingende Töne fügen sich von allein zu einem Zusammenklang; entscheidend wäre hier aber der Fortgang in der Zeit. Die musikalische Parallele wäre hier nicht die harmonische Progression, sondern der Kontrapunkt, der laut Burrows auch in der Konzeption des Stückes eine Rolle gespielt hat, und hier ist die Schwierigkeit gerade produktiv.¹⁷ Um einen Kontrapunkt zu hören, muß man

¹⁶ A. a. O., S. 149.

¹⁷ An dieser Stelle reflektiert Burrows den musikalischen Charakter des

zwei Stimmen gleichzeitig verfolgen und sie gerade nicht verschmelzen lassen, sondern jede für sich in ihrem Zusammenklang mit *und* ihrer Spannung zu der anderen wahrnehmen. Die damit geforderte Art des Hörens ist genausowenig selbstverständlich wie das doppelte Sehen, das *Both sitting duet* verlangt. Kontrapunkt sollte hier im weitesten Sinne verstanden werden und nicht als spezifische Kompositionstechnik, also als Chiffre für jede Art des Zusammenklangs, der sich nicht auf reines Unisono, eine harmonische Verschmelzung oder ein Figur-Hintergrund-Verhältnis bringen läßt. Für Musiker und Sänger ist dies Teil der täglichen Erfahrung, denn das gemeinsame Spiel mit anderen erfordert eine Grundhaltung, die gleichzeitig ganz bei sich und dem eigenen Tun *und* ganz bei dem oder den anderen ist und beide in ihrem Zusammen und Gegeneinander wahrnimmt. Der reine Hörer mag davon selbst beim tatsächlichen Kontrapunkt nichts mitbekommen, aber in unserem Fall verhindert das Medium eine Automatisierung, so daß die Anstrengung des Zusammensehens ständig im Bewußtsein bleibt.

Die Frage nach dem harmonischen Charakter des Zusammenklangs führt auf den nächsten Punkt. Burrows reflektiert über das Verhältnis von Anziehung und Abstoßung im Kontrapunkt: »Counterpoint assumes a love between the parts: this was said to me by the composer Matteo Fargion. I had always assumed counterpoint was about clashing. [...] A bit of clashing is not a bad idea.«¹⁸ Entscheidend für unseren Zusammenhang ist hier, daß in einem Stück für Bewegung »love between the parts« nicht auf tonale Verhältnisse zurückzuführen sein kann. Es gibt keine Quinte der Bewegung und keinen Dreiklang, und die Gestaltungsprinzipien des Stückes können nicht die der harmonischen Tonalität sein; auch das kodifizierte Vokabular des klassischen Balletts war keine Tonalität der Bewegung. Wenn man so will, ist *Both sitting duet* damit ein atonales Stück, das sich ganz auf nicht kodifizierte formale Verhältnisse verlassen muß und auch die Grundstruktur seines Ablaufs nicht aus einer geregelten Progression beziehen kann – ohne daß sich aber die ganzen skeptischen Fragen stellen, mit denen nichttonale Musik bis heute konfrontiert wird. Gestisch-rhythmische Gestaltung ist keineswegs auf Tonalität angewiesen, und wer im Medium der Körperbewegung formal gestalten will, hat keine Wahl, als dies auf atonale Weise zu tun. Daß ihn dies vor Schwierigkeiten stellt, die ein narratives oder an vorgegebener Musik orientiertes Vorgehen nicht

Stückes ausdrücklich: »Strictly speaking, counterpoint is a musical term, whereas in dance we would tend to talk about relationship. Relationship allows for the humans, whereas counterpoint feels like it's abstracting us into a formal element.« (a. a. O., S. 138)

18 A. a. O., S. 139.

kennt, ist offensichtlich. Dies hat aber keinen Einfluß auf die Schönheit oder Gelungenheit des Stückes.

Das Konstruktionsproblem haben Burrows und Fargion allerdings mit der frühen atonalen Musik gemeinsam. Schönberg reflektiert darüber, daß der Verlust der harmonischen Tonalität als »Quelle der Schönheit« und »Mittel zur Unterscheidung der Formmerkmale« zur Schwierigkeit führt, weiterhin längere Formen zu konstruieren, und beschreibt, wie er auf andere, zuerst einmal äußerliche Mittel auswich: »Wenig später entdeckte ich, wie sich größere Formen konstruieren ließen, indem man einem Text oder Gedicht folgt.«¹⁹ Es müssen nicht Texte sein – narrative Programme oder Bilder tun es ebenso (man denke etwa an Lachenmanns *Mädchen mit den Schwefelbölzern*). Entscheidend ist der Anhalt in einem anderen Medium, an dem entlang sich musikalische Form konstituieren kann, um schließlich eine eigenständige Konstruktion zu entwickeln. Tatsächlich hat *Both sitting duet* ein verstecktes Äquivalent dazu: Das Stück ist eine direkte Umsetzung eines tatsächlichen Musikstücks, nämlich des Stückes *For John Cage* für Violine und Klavier von Morton Feldman. Burrows und Fargion haben nun aber kein Bewegungsstück zur Musik gemacht und diese dann weggelassen, sondern haben ausgehend von der Partitur von Feldmans Stück für jede einzelne der melodischen und rhythmischen Gesten, die aus der Wiederholung, Variation und Verschiebung jeweils weniger Töne zwischen den beiden Instrumenten bestehen, eine körperlich-gestische Umsetzung entwickelt und diese dann in einen Zusammenhang gebracht, der demjenigen des Musikstücks entspricht. Dafür haben sie ein eigenes Aufschreibssystem entwickelt: Burrows als Tänzer und Choreograph benutzt eher Merksymbole und Kurzbeschreibungen als eine wirkliche Notation, Fargion als Musiker fertigt eine neue Partitur an.

Trotzdem ist das Stück weder eine Art Neuarrangement noch eine tänzerische Umsetzung des Musikstücks, sondern eine Konstruktion eigenen Rechts, die zu ihm trotz der minutiösen Transkription in einer eher losen Beziehung steht. Es war vermutlich klug, daß die beiden in den ersten Jahren über die Herkunftsgeschichte des Stückes geschwiegen haben, denn mit ihr verbindet sich eine starke Suggestion – die gerade nicht eingelöst wird. Hört man Feldmans Stück, so ist dies nicht wirklich erhellend, und wahrnehmbare Ähnlichkeiten lassen sich, jenseits von sehr formalen Entsprechungen, kaum feststellen, was sicher damit zu tun hat, daß die Partitur und nicht die erklingende Musik Ausgangspunkt gewesen ist. Der Bezug zu Feldman ist meines Erachtens vor allem in eher globaler Hinsicht bedeutsam: Es ist sicher dafür verantwortlich, daß Burrows und Fargion eine derart formal-musikalische

19 Arnold Schönberg, »Komposition mit zwölf Tönen«, in: ders., *Stil und Gedanke*, Frankfurt am Main: Fischer 1992, S. 105-137, hier 108.

Organisationsform gewählt haben, womit sie aber paradoxerweise ein sehr unabhängiges Stück geschaffen haben, das ohne äußere Referenz für sich stehen kann. Auch der sich ganz auf ein minimalistisches Spiel von Differenz und Wiederholung verlassende, jede ausdrückliche Expressivität und auch große quasinarrative Formen vermeidende Ansatz hängt mit Feldman zusammen. Zu nennen wäre außerdem die Grundhaltung Bedeutung und Expression gegenüber, jenes absichtslose Zulassen, die charakteristisch für das Zen-inspirierte Ethos des Widmungsträgers Cage sind. *Both sitting duet* ist damit eine besondere Form der Resonanz auf *For John Cage* und auf bestimmte Grundhaltungen seines Komponisten. Es würde nicht existieren ohne dieses Stück und hat von ihm, wenn man so will, sein Skelett bezogen. Es kann aber ebensowenig auf es zurückgeführt werden, wie Beethovens *Pastorale* die Illustration eines Ausflugs aufs Land ist.

Was das Stück sicher von seinem Bezugswerk erbt, ist die genuin musikalische Fähigkeit, unterschiedliche Materialien in einen Zusammenhang zu integrieren, der am Ende doch immer ein musikalischer ist. Susanne K. Langer findet hier in bezug auf das Verhältnis von Musik und Sprache eine prägnante Formulierung: »When words and music come together in song, *music swallows words* [...].«²⁰ Das trifft das Verhältnis von organisierter Geste und Bedeutung sehr gut, die wir hier vor uns haben und von dem bereits ausführlich die Rede war: Der musikalische Zusammenhang verschluckt die Bedeutung. Diese verschwindet dabei nicht einfach spurlos, sondern wird sozusagen in ihrem Auftauchen und Verschwinden vorgeführt. Je expliziter sie ist, desto deutlichere Spuren hinterläßt sie dabei, ohne aber je untransformiert für sich stehen zu bleiben oder einen eigenen Zusammenhang zu konstituieren.

Betrachtet man die seitdem entstandenen gemeinsamen Arbeiten von Burrows und Fargion, so bestätigt sich diese Dynamik auf schlagende Weise. Die folgenden Stücke haben das Repertoire sukzessive erweitert: um Lautlichkeit und Bewegung im Raum in *The Quiet Dance*, um Sprache und Musik in *The Speaking Dance*, um Bildlichkeit und explizite – sprachliche – Selbstreferentialität in *Cheap Lecture* und um unge-

20 Susanne K. Langer, *Feeling and Form. A theory of art developed from Philosophy in a New Key*, New York: Scribner's 1953, S. 152. Für eine differenziertere Auseinandersetzung mit diesem Thema vgl. Christian Grüny, »Einleitung: Die Schwierigkeiten des Geläufigen«, in: ders. (Hg.), *Musik und Sprache. Dimensionen eines schwierigen Verhältnisses*, Weilerswist: Velbrück 2012, S. 7-22; aus der Perspektive des Komponisten vgl. Cornelius Schwehr, »Sprachmusik. Vom Umgang mit Musik und Sprache«, a. a. O., S. 179-194.

bremsten Klamauk in *The Cow Piece*. Die beiden letzteren Stücke sind derart multimedial, daß eine weitere Ausweitung kaum mehr denkbar erscheint. Dennoch bleibt das Organisationsprinzip dasselbe, nämlich ein musikalisches. Es hält das heterogene Material zusammen, transformiert es und bringt es in einen Zusammenhang, den man versucht ist als Bedeutungsmusik zu beschreiben. Was Helmut Lachenmann in bezug auf die von ihm verwendete erweiterte Klang- und Aktionsspektrum sagt, kann genauso auf die Arbeit von Burrows und Fargion angewandt werden: »[A]uf die kompositionstechnischen Vorgänge lassen sich mühelos die Kategorien klassischer Motivtechnik übertragen: Analogie, Kontrast, Erweiterung, Verkürzung, Transposition, Modulation, Transformation nach allen Richtungen [...].«²¹ In diesem Sinne können *Both sitting duet* und seine Folgestücke als Explorationen der Frage verstanden werden, was die Musik kann, oder genauer: Was an Material in einen musikalischen Zusammenhang eingespeist und integriert werden kann. Die Antwort ist: alles.

21 Helmut Lachenmann, »Fragen – Antworten. Gespräch mit Heinz-Klaus Metzger«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2004, S. 191-204, hier 197.

I. Differenzen

Silence once broken will never again be whole.
Samuel Beckett¹

1. Stille

Der Anfang der Musik ist Stille. Aber, wie John Cage nicht müde wird zu betonen: »There is no such thing as silence.«² Das englische Wort »silence«, das Beckett und Cage verwenden, hat eine doppelte Bedeutung: Stille und Schweigen. Das Schweigen ist gebrochen, wie Becketts Namenloser in seinem unaufhörlichen Wortfluß mit einem melancholischen Unterton formuliert. Es war da, bevor jemand anfang zu sprechen oder zu singen, und nun ist es unwiderruflich dahin. Anders Cages Stille: Ihr Ende ist die Existenz der Welt selbst. Selbst wenn alles andere mit aufwendiger Technik zum Schweigen gebracht wird, läßt sich der Hörende selbst hören, sein Blut und seine Nerven, ohne die es kein Hören geben kann. Die Bedingung der Möglichkeit von Musik scheint damit selbst eine Unmöglichkeit. Es gibt sie nicht in dieser Welt. Was also kann es bedeuten, daß Stille der Anfang von Musik ist?

Gemeint sein kann offenbar nicht, daß *zuerst* Stille herrschen muß, damit *dann* Musik beginnen kann, und auch nicht die alltagspraktische Trivialität, daß es ruhig sein muß, damit man Musik hören kann. Überdies stimmt nicht einmal das: Ein großer Teil der Musik, mit der wir täglich konfrontiert sind, schaltet sich in Zusammenhänge ein, in denen es auch nicht annähernd still ist. Die Musik, die uns auf Schritt und Tritt in der Öffentlichkeit begegnet, behauptet ihre Existenz ohne unser Zutun oder unser Einverständnis, drängt sich uns auf und zieht uns auch in ihren Zusammenhang, wenn wir nicht auf sie achten oder sie gar aktiv auszublenden versuchen. Musik scheint geradezu zu einer der Erscheinungen unserer Welt geworden zu sein, die die Stille am stärksten bedrohen. Wenn sie als Problem begriffen werden kann, so in diesem

1 Samuel Beckett, »The Unnamable«, in: ders., *The Beckett Trilogy*, London: Picador 1979, S. 265-382, hier 336.

2 John Cage, »45' for a speaker«, in: ders., *Silence. Lectures and Writings*, Middletown: Wesleyan University Press 1973, S. 146-193, hier 191. An anderer Stelle heißt es dann: »In den späten 40er Jahren entdeckte ich experimentell [...], dass das Schweigen, die Stille, silence, nicht akustisch ist. Es ist eine Bewusstseinsveränderung, eine Wandlung.« (John Cage, »Ein autobiographisches Statement«, in: Bernd Odo Polzer u. Thomas Schäfer (Hg.), *Wien Modern 2004*, Saarbrücken: Pfau 2004, S. 9-13, hier 11.) Genau darum wird es im Folgenden gehen.

Sinne; ihr *Dasein* selbst erscheint dagegen alles andere als problematisch. Sobald Musik erklingt, in welchem Kontext auch immer, hören wir sie *als Musik* und nicht als eine beliebige akustische Erscheinung. Sie schafft sich ihren Raum und ist dabei gegenüber äußeren Beeinträchtigungen relativ unempfindlich.

Ihre Alltäglichkeit und Durchsetzungskraft verschleiern dabei, daß sie alles andere als selbstverständlich ist. Ausgehend von der hier geschilderten Lage können die Fragen der Einleitung noch einmal gestellt und geschärft werden: Wie geht es zu, daß eine organisierte klangliche Erscheinung eine derartige Durchsetzungskraft und Macht entfalten kann? Mit welchen Mitteln tut sie das? Wie kann man das Problem beschreiben, für das sie immer schon eine Lösung bereithält? Und, noch einmal auf die Ausgangsbeobachtung zurückkommend: Was kann in diesem Zusammenhang Stille bedeuten?

Antworten auf die hier formulierten Fragen müssen die das öffentliche Leben dominierende Popmusik ebenso erfassen wie die westliche Kunstmusik mit ihren elaborierten Aufführungs- und Hör Ritualen, für die die zumindest pragmatische Rede von Stille weit naheliegender ist. Dirigent und Ensemble fangen nicht an, ehe Gespräche, Husten und Rascheln verstummt sind und tatsächlich Stille eingekehrt ist. Natürlich ist der Unterschied auch hier nur graduell: Vollkommene Stille ist in keinem Fall zu erreichen, und die Musik kann beginnen, wenn die Atmosphäre *hinreichend* ruhig und, ebenso bedeutsam, konzentriert ist. Wie weit die Abwesenheit von Geräusch gehen muß, wird der Dirigent bzw. werden die Musiker je neu entscheiden, wobei Haltungen wie Keith Jarretts legendäre extreme Empfindlichkeit gegenüber jeglicher akustischer Störung obsessiv und damit der Sache unangemessen erscheinen. Aus pragmatischer Perspektive ist Cages Aussage, die an seine eigenen Erfahrungen in einem schalltoten Raum anschließt, überzogen. Hier geht es immer um ein hinreichendes Maß an Stille, und eine menschliche Aktivität, die auf die absolute Abwesenheit von Geräusch angewiesen wäre, könnte niemals stattfinden. Dennoch zeigt das Beispiel der Popmusik im öffentlichen Raum vielleicht noch deutlicher als das des klassischen Konzerts, das dieser pragmatische Begriff von Stille nicht ausreicht. Man muß, so scheint es, Stille prinzipiell anders denken, um sie als Bedingung der Möglichkeit von Musik beschreiben zu können: nämlich funktional, also bezogen auf die Weise, wie Musik überhaupt stattfindet.

Um ein solches Konzept zu formulieren, möchte ich auf einen Ansatz aus der Kunstwissenschaft zurückgreifen, der die hier zur Debatte stehenden Probleme meines Erachtens mit alternativloser Plausibilität löst: die Figur der ikonischen Differenz, wie sie Gottfried Boehm ausgearbeitet und in zahlreichen Texten erläutert und angewandt hat. Ein vergleichbares Konzept ist mir in der philosophischen Auseinandersetzung

mit der Musik nicht bekannt, obwohl sie sich letztlich in einer ähnlichen Situation wie die Kunstwissenschaft findet.³ Für das klassische Repertoire bildlicher Darstellung gilt zuerst einmal nichts anderes als für die traditionelle Musik, Volks-, populäre und Kunstmusik eingeschlossen: Die Existenz von Bildern ist eine unproblematische Angelegenheit. Zwar finden sich Randphänomene wie Ornamente oder Teppichmuster, für die es in der Musik erst einmal kein Äquivalent gibt,⁴ aber diese greifen den Kernbereich bildlicher Darstellung nicht wirklich an. Als Problem taucht das Bild am – historischen wie ontogenetischen – Anfang seiner Existenz und in der Moderne auf, wo die Frage nach der Bildlichkeit durch die Kunst explizit thematisiert wird.⁵

Eine musikalische Thematisierung ihrer eigenen Existenz gibt es zwar, aber sie findet erst später und mit weniger weitreichender Wirkung statt als in der bildenden Kunst. Der Abschied von der Gegenständlichkeit und die Auflösung der Tonalität können in gewisser Weise als parallele Phänomene betrachtet werden (wobei die Frage, in was für einem Verhältnis diese beiden künstlerischen Revolutionen historisch und inhaltlich zueinander stehen, ein Forschungsfeld für sich ist). Sie

3 Ein verwandtes Motiv findet sich allerdings in der *Sprachtheorie* von Karl Bühler, der in Bezug auf die Sprache, aber auch im Vergleich mit anderen Medien (Bühler nennt musikalische Notation, geographische Karten, graphische Darstellungen und das Theater) davon spricht, daß vor jedem zeichenhaften Fungieren ein *Feld* erzeugt werden muß, das in keinem, auch nicht dem scheinbar offensichtlichsten Fall von allein gegeben ist: »Ein leeres Blatt Papier vor mir ist noch kein Feld.« (Karl Bühler, *Sprachtheorie* (Neudruck der Ausgabe von 1934), Stuttgart u. New York: Fischer 1982, S. 181) Das entspricht sehr genau dem hier Auszuführenden.

4 Die Rede ist hier von einem musikalischen Äquivalent der Arabeske im Hinblick auf ihre Rolle im Feld des Bildlichen. Über Feldmans Vorliebe für Teppichmuster und seine Versuche, eine ihnen entsprechende Musik zu schreiben, müsste ausführlicher diskutiert werden. Daß die Arabeske selbst bisweilen als bildliches Äquivalent der Musik betrachtet worden ist, steht auf einem anderen Blatt (vgl. dazu etwa Peter Kivy, »Is music an art?«, in: ders., *The Fine Art of Repetition. Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge: Cambridge University Press 1993, S. 360-373).

5 Natürlich ist eine Auseinandersetzung mit den Bedingungen bildlicher Darstellung bereits weit früher zu finden – das zu leugnen wäre, in Steinbergs Worten, als wolle man sagen, »that modern poetry for the first time draws attention to its own process, whereas Dante, Shakespeare, and Keats had merely used meter and rhyme to tell stories« (Leo Steinberg, »Reflections on the State of Criticism«, in: Branden W. Joseph (Hg.), *Robert Rauschenberg*, Cambridge, MA: MIT Press 2003, S. 7-37 hier 11). Mir geht es an dieser Stelle um die Thematisierung der Grundlage von Bildlichkeit als solcher, die tatsächlich erst Anfang des 20. Jahrhunderts beginnt.

unterscheiden sich aber in ihrer Weise der Selbstreflexion: Während etwa Malewitsch und Duchamp früh und radikal, wenn auch auf ganz unterschiedliche Weise, die Frage nach der Bildlichkeit selbst stellen, wird mit Schönberg etwa zur gleichen Zeit zwar die innere Organisation der Musik zum Problem, nicht aber ihr Dasein. Die aggressive Auseinandersetzung, die die atonale Musik von Anfang an begleitet hat, kann darüber nicht hinwegtäuschen, daß es bei aller Divergenz der Musikbegriffe nie wirklich um den musikalischen Charakter der neuen Stücke ging. Die Frage war weniger, was als Musik *erkannt*, sondern was als solche *anerkannt* wird – ein Streit um Legitimität. Zwar sind Definitionsfragen immer auch Legitimitäts- und damit Machtfragen, entscheidend ist hier aber, daß die Musiker selbst ihre Operation nicht als grundsätzliche Infragestellung verstanden. Der Grund dafür scheint mir in einer musikalischen Grundtatsache zu liegen, für die sich wiederum in der bildenden Kunst keine Parallele findet: dem musikalischen Ton. Erst in dem Moment, in dem er in Frage gestellt wird, tauchen vergleichbare Grundlagenprobleme auf.

Der Ton ist als Lösung des Problems der Differenz von unschlagbarer Effektivität und Plausibilität – er ist so wirkungsvoll, daß er das Problem selbst zum Verschwinden bringt. Wenn man diesem auf die Spur kommen will, empfiehlt es sich daher, ihn zuerst einmal einzuklammern, um so die tiefer ansetzende Frage stellen zu können, was eigentlich seine Leistung ist. Der Anschein von Alternativlosigkeit, der ihm anhängt, ist selbst erklärungsbedürftig, und die Frage nach anderen Mitteln zur Herstellung der musikalischen Differenz kann nur gestellt werden, wenn man sozusagen hinter den Ton zurückfragt. In einem zweiten Schritt werde ich dann in den folgenden Abschnitten die Logik des Tons und die Versuche seiner Überwindung in den Blick nehmen.

Zuerst soll nun mit Boehm die Grundfigur artikuliert werden, die ikonische und musikalische Differenz gemeinsam haben. Allgemein kann man diese folgendermaßen formulieren: An einer Sache tut sich eine innere Differenz auf, wodurch etwas an etwas erscheint, das nicht einfach es selbst ist. Für das Bild ist es zuerst einmal naheliegend, diese Differenz als Verhältnis vorliegender Schichten, Ebenen, Entitäten o.ä. zu fassen, das sich in eine Definition etwa folgender Art ummünzen ließe: Ein Bild liegt dann vor, wenn eine darstellende Ebene und ein Träger zusammenkommen (und voneinander unterschieden werden können). Boehms Stärke ist es, daß er genau dies nicht tut, sondern die ikonische Differenz immer als sich ereignende bzw. zu vollziehende auffaßt. Sie ist ein Geschehen und kein Zustand, und auch ihre Pole liegen nicht einfach vor, sondern ergeben sich in und aus diesem Geschehen. Um dies genauer zu fassen, möchte ich auf theoretische Figuren zurückgreifen, die zuerst einmal nicht im Hinblick auf die Kunst oder die Musik formuliert worden sind: Hegels Dialektik und Spencer Browns Konzept

der Form. Gerade letzteres Theorieangebot ist in den vergangenen Jahren im Anschluß an Fritz Simon und vor allem Niklas Luhmann in den unterschiedlichsten Kontexten, vor allem aber in der Soziologie mobilisiert worden.⁶ Auch im Falle der Musik verspricht es Aufschluß über Verhältnisse, die alles andere als klar zutage liegen.

Boehms Ausgangspunkt ist eine frühe Auseinandersetzung mit Josef Albers, die bei der paradigmatisch in der Linie verkörperten Grenze ansetzt, also die innere Differenz des Bildes zuerst einmal bildintern angeht und sie hier noch mit dialektischen Mitteln formuliert: »Die Bedeutungsstruktur der Linie besteht aus Negativität (Abgrenzung) und Synthesis. Von den Seitenfeldern her gesehen ist die Linie jeweils Begrenzung im Sinne des Umrisses oder Endes, an ihr selbst aber ist sie *Übergang*.«⁷ Zwar bezieht sich Boehm hier nicht ausdrücklich auf Hegel, seine Formulierungen sind aber ein deutliches Echo der Dialektik der Grenze in Hegels Seinslogik. Um die Figur, die er im Sinn hat, deutlich greifbar zu machen, muß daher ein kurzer Blick in diesen Text geworfen werden. Dort heißt es, »daß das Etwas sein Dasein nur in der Grenze hat und daß, indem die Grenze und das unmittelbare Dasein beide zugleich das Negative voneinander sind, das Etwas, welches nur in seiner Grenze ist, ebensosehr sich von sich selbst trennt und über sich hinaus auf sein Nichtsein weist und dies als sein Sein ausspricht und so in dasselbe übergeht«⁸. Legt man Hegels Formulierungen an die von Boehm beschriebenen Phänomene an, so wird allerdings deutlich, in welcher Hinsicht die Hegelsche Vorlage bei aller Produktivität *nicht* auf das paßt, was der Kunsttheoretiker im Sinn hat. Es sind gerade die dialektischen Begriffe der Negation oder Negativität und der Synthesis (letzterer kein eigentlich Hegelscher Begriff), die hier problematisch erscheinen. Als Negativität gefaßt wird die Linie in die dialektische Dynamik hineingezogen und damit zu einem Moment in einem über-

6 Vgl. Fritz B. Simon, *Unterschiede, die Unterschiede machen. Klinische Epistemologie: Grundlage der systemischen Psychiatrie und Psychosomatik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 52 ff.; Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 68 ff.; dies weiterführend Dirk Baecker, *Form und Formen der Kommunikation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005. Zur Selektivität von Luhmanns Zugriff auf Spencer Brown als »produktives Mißverständnis« vgl. Tatjana Schönwälder, Katrin Wille u. Thomas Hölscher, *George Spencer Brown. Eine Einführung in die ›Laws of Form‹*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2004, Kap. IV. D (verfaßt von Th. Hölscher).

7 Gottfried Boehm, »Die Dialektik der ästhetischen Grenze. Überlegungen zur gegenwärtigen Ästhetik im Anschluß an Josef Albers«, in: *Neue Hefte für Philosophie* 5 (1973), S. 118-138, hier 122.

8 G. W. F. Hegel, *Wissenschaft der Logik I (Theorie Werkausgabe, Bd. 5)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969, S. 139.

greifenden Prozeß. Bezogen auf die einfache Identität des Etwas – der Figur – mag man von der Linie als Negativität insofern sprechen, als sie sie durch Abgrenzung konstituiert. Hegel und Boehm weisen darauf hin, daß diese Abgrenzung nicht einfach ein Faktum ist, das mit einem Schlag und ein für allemal zwei Seiten hervorbringt, sondern mit einer Bewegung des Übergangs verbunden ist. Dieser Übergang, wie Hegel ihn denkt, ist ein Umschlagen des Daseins oder der Figur in *ihr* Nichtsein, also auf die andere Seite der Bestimmung, ein Umschlagen, das seine Rückkehr allerdings bereits in sich trägt. Das Sein des Etwas liegt in seinem Nichtsein und sein Nichtsein liegt in seinem Sein, und indem das so ist, geht es in sich zurück, nimmt Sein und Nichtsein in sich auf und gewinnt so einen Stand in sich, den die Figur gerade nicht erreicht. Es erweist sich als *endlich*, und das Endliche ist hier nicht einfach das Begrenzte, sondern dasjenige, das seine eigene Begrenztheit gesetzt, also in seine Bestimmung mitaufgenommen hat – eine Version des »Anderen seiner selbst«⁹. Es setzt sich nicht mehr der negativen Bestimmtheit entgegen, sondern der Unendlichkeit.

Diesen Fortgang will Boehm aber nun ausdrücklich nicht, und entsprechend heißt es zur ästhetischen Grenze: »Sie zieht sich so in ihre Möglichkeiten zurück, daß sie nicht nur *noch nicht* in Wirklichkeit übergangen [sic] ist, sondern überhaupt *nie* dahin übergeht«, daß sie nämlich »nicht in die Anwesenheit von etwas übergeht, das alle Vermittlung in sich aufgehoben hat«¹⁰. Was angesichts der Linie stattdessen zu denken wäre, ist ein »stetiger und sich erhaltender Übergang«¹¹, eine Art stillgestellte *Übergängigkeit*. Boehm hat eine Prozessualität im Sinn, die sich niemals bei einem festen Resultat beruhigt, ohne aber Moment eines Fortganges sukzessiver Anreicherung zu sein. Das erscheint mir nicht nur in bezug auf das Bild, sondern auch auf die Musik höchst treffend; mit Hegelschen Mitteln aber ist es nicht zu machen, sondern, wie gesagt, weit eher mit Spencer Brown. Ehe ich diesen aber ins Spiel bringe, soll erst einmal Boehms Figur weiter ausgeführt werden.

Es hat einige Plausibilität, von der Linie als der elementaren Setzung einer ikonischen Differenz auszugehen, man darf dies aber nicht verabsolutieren: Weder ist die Existenz von Linien auf Bilder beschränkt, noch sind sie die einzige Weise, auf die sich ikonische Differenz ereignet. Entsprechend heißt es in einem späteren Text: »Maßgeblich ist ein anfänglicher Akt, der eine visuelle Differenz setzt, ein Quellpunkt beispielsweise, aus dem sich lineare Kräfte entfalten und mit ihnen ikonische Dimensionen, eine *wandernde* Linie, die ein imaginäres Gespinnst

schaft, oder eine *Farbe*, deren Energie mit einer zweiten oder dritten ein visuelles Spiel eingeht.«¹² Man braucht nur die der Bildlichkeit entstammenden Begriffe durch musikalische zu ersetzen – eine auditive Differenz, die lineare Kräfte generiert und damit ein Feld von Beziehungen aufmacht –, um die Relevanz dieser Beschreibung für die Musik zu sehen. Gleichzeitig wird deutlich, daß wir es hier nicht mit klaren und eindeutigen Bedingungen zu tun haben. Boehms Bestimmungen, die die tatsächliche Struktur von Bildlichkeit gut treffen, sind allesamt dynamisch und bleiben als allgemeine recht diffus. Klären und vereinheitlichen lassen sie sich nur am konkreten Beispiel, an einzelnen Bildern, die jeweils recht unterschiedlich vorgehen. Es gibt keine *Regel*, keinen Mechanismus der Erzeugung von Bildern. Daß es sich bei der Musik etwas anders verhält, werden wir noch sehen.

Entscheidend ist nun aber der Zusammenhang dieser in sich bereits bildlichen oder musikalischen Differenz mit einer zweiten, für die dieselbe Struktur gilt; Boehm spricht hier vom »Übergang des Bildseins in die Bilderscheinung«¹³. Die bewegliche Linie, das Spiel von Farben erzeugen eine Struktur, die sich von den Erscheinungen der Alltagswelt abhebt und einen eigenen, eben bildlichen Raum konstituiert. Wie sie das jeweils tun, was die inneren und äußeren Voraussetzungen dafür sind, ist eine schwierige Frage, die hier nicht einmal ansatzweise beantwortet werden kann; eine Antwort in bezug auf die Musik, die es hier in gewisser Weise leichter hat, wird der zweite Abschnitt versuchen, der auch auf etwas andere Weise noch einmal auf die Hegelsche Dialektik zurückkommen wird.

In jedem Fall ist hier, bei der Konstitution eines Innenraums, der eigentliche Ansatzpunkt für unsere Frage nach der Stille als Voraussetzung der Musik. Auch hier werden zwei Seiten unterschieden und gleichzeitig zusammengehalten, die zu den Grundbestimmungen von Bildlichkeit überhaupt gehören; Husserl spricht hier etwa von physischem Bild und Bildobjekt.¹⁴ Der *Unterschied* ist hier, stärker noch als bei der Musik, unmittelbar einleuchtend: Der gemalte Baum ist nicht identisch mit der farbbedeckten Leinwand, die an der Wand hängt – aber er ist auch nicht etwas ganz anderes, eine sozusagen ontologisch distinkte Entität, und er wird sich nie abgelöst denken lassen. Die entscheidende Pointe ist, auch

9 Vgl. G. W. F. Hegel, *Wissenschaft der Logik II (Theorie Werkausgabe, Bd. 6)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969, S. 561 ff.

10 Boehm, »Dialektik der ästhetischen Grenze«, a. a. O., S. 123.

11 A. a. O., S. 119 (Hervorhebung getilgt).

12 Gottfried Boehm, »Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz«, in: ders. u. B. Mersmann (Hg.), *Movens Bild: Zwischen Evidenz und Affekt*, München: Fink 2008, S. 14–41, hier 19.

13 Gottfried Boehm, »Zu einer Hermeneutik des Bildes«, in: Hans-Georg Gadamer u. ders. (Hg.), *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 444–471, hier 467.

14 Edmund Husserl, *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung (1898–1925) (Husserliana Bd. XXIII)*, Dordrecht u. a.: Kluwer 1980, S. 18 ff.

diese Unterscheidung im Zusammenhang mit der bildinternen Differenz und somit ebenfalls ganz von ihrem Vollzug her zu denken.

Um dies noch einmal genauer zu fassen, möchte ich nun etwas detaillierter auf Spencer Browns Formkonzept eingehen. Als logisches Kalkül setzen die *Laws of Form* bei einem Nullpunkt der Formgenese an, den sie sukzessive anreichern und erweitern. Ausgangspunkt ist die elementare Bestimmung von Unterscheidung: Formal ist sie »perfect continence«, also die Erzeugung einer scharfen Begrenzung, die eine Seite klar von einer anderen trennt, inhaltlich kann sie nicht von der Bezeichnung getrennt werden. Insofern sie immer auch schon Bezeichnung ist, zeichnet sie ihre eine Seite vor der anderen aus und weist so unterschiedliche Werte zu. Bereits im zweiten Absatz gibt Spencer Brown ein Beispiel für das Gemeinte, das es unmittelbar mit unserem Thema verbindet: »For example, in a plane space a circle draws a distinction.«¹⁵ Ein solcher Kreis liegt nicht einfach vor, sondern wird gezogen, das Unterscheiden ist eine Operation, ein Akt, und so lautet der berühmte erste Satz des zweiten Kapitels: »Draw a distinction.« Der Leser wohnt keinen Beschreibungen bei, sondern ist aufgefordert, etwas zu tun, zu vollziehen, denn das ist es, was eine Unterscheidung ist. Das Was der Abgrenzung ergibt sich erst aus der Unterscheidung selbst und kann so bezeichnet werden.

Insofern die Unterscheidung mit einer bestimmten Absicht gezogen wird, trennt sie eine markierte von einer unmarkierten Seite – etwa eine Figur von einem Hintergrund. Die Markierung, das Zeichen, das Spencer Brown einführt, kann gleichzeitig als Anweisung verstanden werden, die Unterscheidung in die markierte Seite hinein zu kreuzen, also das hervorzuheben, seine Aufmerksamkeit auf das zu lenken, sich in dem zu verorten, *um das es geht*. Das Zeichnen der Figur schafft so die Figur selbst und in eins damit einen Hinter- oder Untergrund, einen »unmarked state«¹⁶. Dieser unmarked state bleibt bezogen auf die Unterscheidung, und nur bezogen auf sie ist er unmarkiert. Insofern wir uns bei jedem Versuch einer Anwendung des Formkalküls nicht im methodisch geleerten Raum, sondern in der Welt befinden, ist diese Bezogenheit wichtig: Sie weist auf die Relativität oder Funktionalität dieser leeren Fläche, die für ein Verständnis des Bildes wie der Musik zentral sind.

Besser als bei klassischer darstellender Kunst, die ihre eigene Materialität vergessen machen möchte, kann man all dies an den Rändern des Bildlichen sehen: in seinem ersten Erscheinen beim Kind, in seiner Infragestellung in der Kunst des 20. Jahrhunderts und in seinen menscheits-

15 George Spencer Brown, *Laws of Form*, Leipzig: Bohmeier 52008, S. 1; vgl. 65.

16 A. a. O., S. 4.

geschichtlichen Anfängen. Auf letztere möchte ich nun einen kurzen Blick werfen, deren ständigen Hintergrund die Frage bildet, inwiefern sie für die Genese der musikalischen Differenz erhellend sein kann.

Bei der Höhlenmalerei haben wir es mit einigen der frühesten Zeugnisse menschlicher Gestaltung überhaupt zu tun. Die unbekanntesten Maler konnten sich nicht auf eine Praxis bildlicher Darstellung beziehen, sondern mußten diese allererst hervorbringen.¹⁷ Man muß sich klar machen, daß es nicht nur keine Bilder gab, sondern auch nicht die Mittel, sie zu verfertigen – keine Bildmedien, wenn man so will. Sicher, die Höhlenwände waren auch vorher da, und vermutlich auch Materialien, mit denen man dauerhafte farbige Spuren auf ihnen hinterlassen konnte, aber etwas Entscheidendes fehlte: die Vorstellung von Darstellung überhaupt. Die Höhlenwand war in der Lebenswirklichkeit des Frühmenschen dasjenige, das am ehesten einer Fläche ähnelte, das geschützt war und Dauerhaftigkeit versprach, und insofern mag ihre Wahl naheliegen. Dennoch ist sie für sich genommen weit von der virtuellen Zweidimensionalität eines Malgrundes, etwa einer Leinwand entfernt: Sie ist uneben und uneinheitlich gefärbt und bietet sich insofern kaum von selbst als Bildträger an; diesseits einer darstellenden Intention stellt sich diese Frage nicht einmal. In dem Moment nun, in dem jemand Farbe vorbereitet und auf der Wand zu malen beginnt und andere das Gemalte als bildliche Darstellung zu sehen gelernt haben, wird sie vollständig transformiert, ohne dabei ihre äußere Gestalt ändern zu müssen: »Schon die erste Spur von Farbe, die der unbekannteste Maler einer grauen Vorzeit gesetzt haben mag, jede erste Schicht der Darstellung negiert den Bildgrund und bringt ihn zugleich neu hervor.«¹⁸

Auch hier ist die Figur der Negation nicht unproblematisch und setzt überdies mehrere Operationen ineins, die voneinander unterschieden werden sollten: Indem sie eine Figur umreißt, grenzt die Farbe einen Hintergrund ab und schafft so jene bildinterne Differenz, von der oben die Rede war. Sie tut aber noch etwas Grundlegenderes, sie vollzieht nämlich jene Transformation der Wand in einen Bildträger, einen unmarked space, der gegenüber dem auf ihm erscheinenden Bildobjekt neutralisiert wird. Für den Maler wie für den Betrachter spielen die Unebenheit und die unregelmäßige Färbung in dem Moment keine Rol-

17 Auch wenn dies eine Vorgeschichte gehabt haben mag: Jean-Marie le Tensorer glaubt, in der Gestaltung von Gebrauchsgegenständen aus der Altsteinzeit bereits Charaktere von Darstellung und insofern Vorformen von Bildlichkeit zu finden (vgl. »Ein Bild vor dem Bild? Die ältesten menschlichen Artefakte und die Frage des Bildes«, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Homo Pictor*, München u. Leipzig: Walter de Gruyter 2001, S. 57-75).

18 Gottfried Boehm, »Die Bilderfrage«, in: ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München: Fink 1994, S. 325-343, hier 340.

le mehr, in dem die Wand zu einer tabula rasa wird. Sie ist, wie man es paradoxerweise sagen muß, eine homogene, leere Fläche, die nicht darauf angewiesen ist, tatsächlich homogen, leer oder flächig zu sein. Sie ist das bildliche Äquivalent der Stille, nach dem wir gesucht haben. Auch die Differenz, die sie hervorbringt, kann nicht wirklich als Negation beschrieben werden. Was das Bild negiert, ist die *Form* der Wand, es transformiert sie und verwickelt sie in einen Prozeß, in dem sie neutralisiert als sein funktionaler Widerpart wieder auftaucht.

Dieses Ziehen einer bildimmanenten Unterscheidung ist, wie man sieht, zugleich bildkonstitutiv: Es bringt den Raum des Bildes hervor und grenzt ihn gleichzeitig ab: Innen ist das Bild, außen alles andere. Diese zweite Unterscheidung nach Innen und Außen ist nicht auf eine manifeste Grenze angewiesen, sondern konstituiert sich durch die innere Unterscheidung gleichsam von alleine mit. Man kann zuerst einmal nicht sagen, wo genau das Bild eigentlich endet. Sicher nicht an den Grenzen der Figur, da diese ohne Hintergrund nicht bestehen kann. Wo aber endet der Bildhintergrund, wo geht er wieder in die von der Transformation unbetroffene Höhlenwand über? Ein Problem scheint dies interessanterweise nicht darzustellen; ich komme noch darauf zurück.

Wie genau können wir dies nun auf die Musik übertragen? Boehms erster Ansatzpunkt waren die spezifischen Mittel, mit denen Bildlichkeit ihre doppelte Differenz erreicht: Linie und Farbe. Für den Moment soll es reichen, festzuhalten, daß es natürlich auch im Akustischen irgendeine Form der Gestaltung geben muß, damit von einer der ikonischen analogen musikalischen Differenz gesprochen werden kann, daß die Musik eine »in bestimmter Weise kategorial geformte akustische Wahrnehmung«¹⁹ ist, wie Carl Dahlhaus in größtmöglicher Allgemeinheit formuliert. Hier wie dort ist es ein höchst voraussetzungsreicher Sonderfall, wenn diese Formung durch einen bloßen Einstellungswechsel angesichts einer beliebigen visuellen oder auditiven Szenerie geschieht oder geschehen soll; insofern hat Ludger Schwarte ganz recht mit seiner Warnung, die funktionale Bestimmung von Bildlichkeit und, mutatis mutandis, Musik nicht zu weit zu treiben.²⁰ Man kommt aber nicht umhin, auch hier die Prozeßhaftigkeit, den Vollzugscharakter der Differenz festzuhalten, denn auch klar als solche erkennbare Bilder und Musikstücke werden nicht einfach aufgelesen oder fallen fertig ins Bewußtsein, sondern müssen als Bild und als Musik aufgefaßt und als solche

nachvollzogen werden, um überhaupt da zu sein. Das folgende Kapitel wird dies detailliert ausführen. Man könnte sagen, daß der Ansatz bei der von der ikonischen her gedachten musikalischen Differenz sich nicht damit zufrieden gibt, irgendeine Dimension der Musik als Vorliegendes zu betrachten – auch nicht die Stille. Stille ist der *unmarked state* einer musikalischen Unterscheidung, kein primordiale Leere.

Man muß es so formulieren: In dem Moment, in dem Musik erklingt und auch als solche gehört wird, schafft sie sich ihre eigene Stille, indem sie die Differenz realisiert. Elmar Lampson spricht in diesem Zusammenhang von einer Stille, »die nicht aus der Abwesenheit von Hörbarem einfach ›da‹ ist, sondern [...] aus der Aufmerksamkeit des Vorzuhörens und Nachlauschens als Zeitverlauf erzeugt«²¹ wird. Dabei muß man vorsichtig damit sein, den Vorgang zu ausschließlich ins Tun der Hörer zu verlegen; zumindest komplementär dazu ist die Disposition der Musik selbst in Anschlag zu bringen. Für die zeitgenössische Kunstmusik trifft es vielfach zu, daß sie nicht nur auf eine entsprechende Haltung, sondern auf eine Aktivität der Rezipienten angewiesen ist, um sich nicht in ein bloßes Nacheinander beliebiger Klangereignisse aufzulösen und so einfach zu verpuffen. Für die Popmusik kann man das nicht unbedingt sagen: Sie setzt sich auch gegen den erklärten Widerstand der ihr ausgesetzten Hörer durch, und der Vollzug wird hier zu einem nur bedingt freiwilligen Nachvollzug (ohne den es freilich, wie wir noch sehen werden, auch nicht geht). Analog zur Beziehung der ersten Bilder zu ihrem Grund erreicht die Musik hier zweierlei gleichzeitig: Sie schließt alles andere aus, das um sie herum erklingt, und schafft so einen Innenraum, der noch kein realer Raum sein muß und dennoch undurchlässige Grenzen aufweist.

Aber es ist nicht damit getan, einen Teil der Welt auszuschneiden und zum ästhetischen Phänomen zu erklären, denn diese setzt sich doch in ihm fort, und hier tritt die Differenz noch einmal in radikalerer Form auf. Es ist wichtig, sich dies klarzumachen: Damit Musik erklingen kann, reicht es nicht aus, alle anderen Geräusche faktisch oder funktional auszuschalten, sondern es muß eine Unterscheidung innerhalb des so eingegrenzten Bereichs eingezogen werden. So wie die Welt in Gestalt von Leinwand und Farbe sich unter oder in dem Bild (es gibt hierfür keine wirklich passende Formulierung) fortsetzt, setzt sich der alltägliche Klangraum innerhalb der Musik fort und reproduziert so die Trennung von Innen und Außen innerhalb des Innenraums. Hier ist der eigentliche Ort der Produktion der Stille, hier findet die neutralisierende Transformation statt. Auch wenn wir es nicht mit einem bezeichnenba-

19 Carl Dahlhaus, »Musikwissenschaft und systematische Musikwissenschaft«, in: ders./Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Systematische Musikwissenschaft (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 10)*, Wiesbaden: Athenaion 1982, S. 25-48, hier S. 26.

20 Vgl. Ludger Schwarte, »Die Wahrheitsfähigkeit des Bildes«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 53, 1 (2008), S. 107-123.

21 Elmar Lampson, »Bildlichkeit im musikalischen Prozeß«, in: Dirk Rستمeyer (Hg.), *Bildlichkeit. Aspekte einer Theorie der Darstellung*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 51-72, hier 66.

ren Ort zu tun haben wie beim Inneren des Rahmens, ist er wirklich. Man muß die Stille hören können, um die Musik zu hören, und insofern ist Lampsons Evokation des Vor- und Nachhörens sehr passend. Bemerkbar ist sie genau in jenen Momenten, und sie ist die Bedingung dafür, daß es musikalische *Pausen* geben kann. Die Pause ist ein musikalisches Ereignis genauso wie der Ton, und das kann sie nur sein, weil sie den Grund der Musik rein zur Erscheinung bringt. So wenig eine unbemalte Stelle der Leinwand ein Loch des Bildes ist, ist die Pause ein momentanes Aufhören der Musik.

Dahlhaus spricht über die musikalische Differenz, wenn er in bezug auf eine bestimmte Musik bemerkt, die im folgenden noch eine Rolle spielen wird: »So ist etwa die Wahrnehmung von ›musique concrète‹ 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.«²² An der *musique concrète*, also an der Verwendung von Umweltgeräuschen als Musik, zeigt sich dies besonders anschaulich, aber es gilt für *alle* Musik. Die Abgrenzung des als Musik zu Hörenden vom Rest des aktuell oder potentiell Erklingenden ist mit Isolierung recht treffend beschrieben; der Begriff der Abstraktion ist der Konstitution der Differenz allerdings ebenso wenig angemessen wie der der Negation. In der allgemeinen Grundbedeutung eines »Absehens von« mag er angehen: Man muß in der Tat von einer ganzen Menge Dinge absehen, um Musik zu hören. Für die abendländische Kunstmusik gilt zumindest idealtypisch, daß sich dieses Absehen von den Personen der Musiker über die materielle Beschaffenheit ihrer Instrumente, den unabsichtlichen Geräuschanteil ihres Spiels und ihre konkreten Bewegungen bis hin zu jeglicher außermusikalisch assoziierter Bedeutung erstreckt, um so eine Ebene reiner musikalischer Gestaltung so gewinnen. Genau das war es, was *Both sitting duet* vorgeführt hat: Da dort weder auf eine etablierte Konvention noch auf den Wechsel in ein anderes sinnliches Register zurückgegriffen werden konnte, konnte man sich selbst bei dieser Operation beobachten. In der Musik hat sie sich demgegenüber so weitgehend automatisiert, daß sie ihr eigenes Verschwinden mitinszeniert.

Ihr Resultat ist nun aber kein gegenüber den unter pragmatischen Gesichtspunkten betrachteten bzw. gehörten Vorgängen Allgemeineres, sondern eine neue Ebene, ein Zusammenhang, den es vorher in dieser Weise nicht gab; er ist keineswegs abstrakt, sondern ein immer noch höchst konkretes Erklingen, und insofern würde ich lieber mit Spencer

22 Dahlhaus, »Musikwissenschaft und systematische Musikwissenschaft«, a. a. O., S. 25.

Brown von der Innen- und Außenseite der Form sprechen. Das Indexikalische und Funktionale werden auf die Außenseite verbannt, während innen allein das Ästhetische, also die auf sich selbst bezogene Gestalt verbleiben soll. Pierre Schaeffer hat dies als das Akousmatische bezeichnet, ein Begriff, den in jüngerer Zeit Roger Scruton in seiner Ontologie der Musik wieder aufgegriffen hat.²³ Schaeffer bezieht sich hier auf die Schule des Pythagoras, der in einem bestimmten Stadium der Einweihung hinter einem Vorhang verborgen zu seinen Schülern gesprochen haben soll. Das akousmatische Hören, das von diesen damit verlangt war, war ein Hören ohne Sehen, das sich rein auf das Gehörte konzentriert. Auf die Musik bezogen muß man hier noch einen Schritt weiter gehen, indem auch noch die für die Pythagoräer entscheidende Ebene der Bedeutung ausgeschlossen werden soll und reine Klanggestalten, »objets sonores« zurückbleiben. Körperbewegung und Bedeutung verschwinden dabei nicht einfach, sondern werden vermittels des Ziehens der musikalischen Differenz als außen qualifiziert. Jene Klangobjekte funktionieren nach Art dessen, was Roman Jakobson als poetische Funktion bezeichnet hat, also in Form eines Selbstverweises oder einer Selbstbezüglichkeit.²⁴ Sie sind nicht bloß die eine Seite einer neuen, ebensogut umkehrbaren Unterscheidung, sondern Gegenständlichkeiten oder Vorgänge, die sich selbst in ihrer Form ausstellen: ästhetische Objekte.

Es ist allerdings wichtig, sich klarzumachen, daß dies das Ergebnis einer bestimmten Musikauffassung ist, die keine Universalität beanspruchen kann: »To approach music aesthetically – to interpret it in terms of a specific interest in sound and perceptual experience – is not, then, to transcend Western cultural values, but rather to express them.«²⁵ Tatsächlich ist die radikale Differenz, die eine scharfe Scheidung von Musikalischem und Außermusikalischem postuliert und auf Reinheit zielt, eine historisch und im kulturellen Vergleich eher ungewöhnliche – und, wie sich noch zeigen wird, letztlich unmögliche – Operation. Das ändert aber nichts daran, daß die Differenz in irgendeiner Weise, an irgendeiner Stelle gezogen werden *muß*, damit überhaupt Musik sein kann. Das sagt nichts darüber aus, ob kommunikative, soziale, religiöse, rituelle oder andere Kontexte ein- oder ausgeschlossen sind und ob die Körperbewegungen der Musiker und die Reaktionen der

23 Vgl. Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris: Seuil 1966, S. 91–99; Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford: Clarendon Press 1997, S. 2 ff.

24 Vgl. Roman Jakobson, »Linguistik und Poetik«, in: ders., *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 83–121.

25 Nicholas Cook, *Music, Imagination, and Culture*, Oxford: Oxford University Press 1992, S. 7.

Rezipienten nicht wesentlicher Bestandteil sein mögen, und sowohl die Weite des klassischen griechischen musiké-Begriffs als auch das Fehlen eines einheitlichen Begriffs für Musik in manchen afrikanischen Sprachen weisen darauf hin, daß hier ganz andere Grenzen gezogen werden können.²⁶ Man muß nicht einmal in die räumliche oder zeitliche Ferne blicken, um das zu sehen: Für die westliche Popmusik gilt es nicht weniger. Dennoch erscheinen mir eine Verankerung im Auditiven, eine Aufmerksamkeit auf die Gestalt des Erklingenden und die Abgrenzung von Alltagszusammenhängen alternativlos. Niemals ist *alles*, das erklingt und sich ereignet, wenn sie stattfindet, Teil der Musik, und niemals geht die Musik auf in dem, was ohnehin geschieht und hier lediglich eine besondere Form bekommt. Und so wie jedes Bild, sei es eine Tätowierung, ein Graffito oder ein klassisches Gemälde, eines Grundes bedarf bzw. sich in der Bewegung der Differenz zu einem solchen Grund konstituiert, so bedarf jede Musik der Stille, so lärmend sie sich auch aufführen mag.

Diese Differenz kann nicht mehr auf die gleiche Weise wie die Linie, bei der dies unmittelbar anschaulich war, als Grenze bezeichnet werden; dennoch bleibt Boehms Bestimmung, diese sei »an ihr selbst Übergang«, auch hier brauchbar. Die Grenze zwischen Musik und Nicht-Musik ist nicht in dem Sinne Übergang, daß es einen ständigen Wechsel zwischen Innen und Außen gäbe. Übergang bezeichnet hier vielmehr das Differieren und Übergehen von einem Außen zu einem Innen der Musik, ein Übergehen, das nie so vollendet ist, daß es sich in ein statisches Verhältnis von Vorliegendem verwandelt.

Eine reale Abgrenzung eines Innenraums ist dabei zuerst einmal so wenig nötig wie das Setzen eines Rahmens beim Bild. Dennoch kann man jene Unterscheidung auch explizit machen – was für uns natürlich der Regelfall ist –, indem man mit Spencer Brown eine zweite Markierung um die erste setzt, also den musikalischen Raum in einem tatsächlich baulich von der äußeren Welt abgetrennten realisiert bzw. real einen Rahmen um das Bild zieht oder baut. Selbst wenn man sagen könnte, daß diese Explizitheit für die Sache nicht nötig ist, schafft sie doch eine noch einmal veränderte Situation. Im Formkalkül greift an der Stelle einer zweiten, auf die erste bezogenen Unterscheidung die »form of cancellation«²⁷, nach der sich die beiden gegenseitig tilgen; in realen Verhältnissen, wo sich jeweils unterschiedliche Bestimmungen und Hinsichten mit den Unterscheidungen verbinden, ist dies allerdings

26 Vgl. Thrasybulos Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik*, Reinbek: Rowohlt 1958, S. 45 ff.; Kofi Agawu, *African Rhythm. A Northern Ewe Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press 1995, S. 5 ff.

27 Spencer Brown, *Laws of Form*, a. a. O., S. 5.

kaum plausibel. Dennoch ist eine damit arbeitende Passage der *Laws of Form* für unseren Kontext aufschlußreich, in der Spencer Brown von Bild und Reflexion spricht: »Of any expression e , call e the content, call \bar{e} the image, and call $\bar{\bar{e}}$ the reflexion. Since $\bar{\bar{e}} = e$, the act of reflexion is a return from an image to its content or from a content to its image.«²⁸ Der Rahmen kann durchaus in diesem Sinne als Reflexion der ikonischen Differenz verstanden werden, und dann ergibt die Tilgung ein interessantes Resultat: Die zweite Differenz tilgt die erste, so daß der Inhalt allein zurückbleibt. Die ausdrückliche Abgrenzung der Musik als Musik oder des Bildes als Bild suggeriert eine Unmittelbarkeit des Dargestellten diesseits aller Darstellung, sie bringt die gesamte Operation der Differenz zum Verschwinden. Je überzeugender diese Explizitheit ist und je mehr sich die Rezipienten an sie gewöhnen, desto mehr verlassen sie sich auf sie und mißverstehen Musik und Bild tatsächlich als Vorliegende, und desto mehr wird eine größtmögliche Annäherung an die reale Abwesenheit jeglichen Geräuschs verlangt.

Interessanterweise wird damit die Zeit als zentrale Dimension der Musik zugunsten des Raumes in den Hintergrund gedrängt: Es sieht so aus, als reichte die Einrichtung bestimmter räumlicher Gegebenheiten aus, damit das Gelingen der musikalischen Differenz – also nicht die *gute*, sondern überhaupt die *zustandekommende* Aufführung – garantiert wäre. Das ist aber offensichtlich nicht der Fall. Die Musik ist niemals ganz anwesend, weil sie sich zeitlich, also vermittels der Differenz und der Verbindung des jetzt Erklingenden, des bereits Erklungenen und des noch Ausstehenden realisiert, aber mit Boehm muß man noch weitergehen: Sie ist in keinem Moment ganz Musik, weil sie ständig mit der Abgrenzung des musikalischen Innen von einem nichtmusikalischen Außen, also mit der Erzeugung von Stille beschäftigt ist.

Der keineswegs triviale Hinweis, daß Musik nicht ist, sondern wird, wird so noch einmal auf neue Weise beleuchtet. Ihr inneres Werden zeigt sich, ganz wie Boehm es in bezug auf das Bild ausgeführt hat, mit ihrem äußeren Werden verschränkt. Die zeitliche Entfaltung der Musik ist ihre Existenzweise, und *deswegen* steht mit ihrer Struktur bzw. ihrem sich Strukturieren auch ihr Dasein auf dem Spiel. Was wir hören, ist die »Formation der Form«²⁹, und diese Form ist keine nachträgliche Formung einer auch ohne sie vorliegenden Materie, sondern die Art, wie diese *ist*. Daß und auf welche Weise sie jeweils tatsächlich auf dem Spiel steht, kann man sich noch einmal am Beispiel der Pause klarmachen: Die Pause als innermusikalisches Ereignis ist das Hörbarwerden der Stille, die ihren Grund bildet. Nichts garantiert aber, daß der Vollzug

28 A. a. O., S. 35.

29 Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 110.

der musikalischen Differenz nicht gerade in diesem prekären Moment scheitert und der musikalische Zusammenhang abreißt. Plötzlich hört man die Geräusche, die durch diese Lücke strömen, auf die pragmatische Weise ihres Vorkommens im Alltag, und die Unterscheidung bricht zusammen; das mag bereits bei leisen Passagen geschehen. Musik, die mit unkonzentrierten Zuhörern rechnet, entwickelt hier zu recht jenen *horror vacui*, von dem der größte Teil der Popmusik geprägt ist.

Daß die Figur der musikalischen bzw. ikonischen Differenz am Bild entwickelt wurde, weist darüber hinaus auf eine Verschränkung von Raum und Zeit hin, mit der sich das vierte Kapitel beschäftigt wird. Boehm weist hier seiner eigenen Disziplin eine besondere Stellung zu: »Mondrian zeigt uns, im Anschein absoluter geometrischer Eindeutigkeit, in einem die Genese von Zeitlichkeit und Räumlichkeit. Was wir sonst sinnlich nie erfahren können, wird hier anschauliches Ereignis. Anfang und Ende der Zeit sind aneinander geknüpft. Dies so zu zeigen, vermag nur die Malerei.«³⁰ Das, so würde ich sagen, stimmt nicht: Die Musik kann es auch, wenn auch anders als die Malerei. In jedem Fall wird deutlich, wie nahe Boehm hier Derrida ist, wenn dieser von einem »Zeit-Werden des Raumes und Raum-Werden der Zeit« durch das spricht, was er *différance* nennt, die immer schon geschehende Bewegung des Differierens: »»Originäre Konstitution« von Raum und Zeit würde die Metaphysik oder die transzendente Phänomenologie in jener Sprache sagen, die hier kritisiert und verschoben wird«³¹. Auch das Nacheinander der Töne und ihr Auseinander schreiben sich nicht einfach in Zeit und Raum als vorher bestehende Medien der Abfolge und der Unterscheidung ein, sondern bringen diese auf je unterschiedliche Weise hervor. So nahe die Derridasche Figur der *différance* dem hier Ausgeführten ist, so problematisch ist sie doch insofern, als sie ein Geschehen ohne Akteure suggeriert, die differentielle Genese der Welt selbst. Die Genese von Zeitlichkeit und Räumlichkeit, von der in bezug auf die Musik und das Bild gesprochen werden kann, ist aber nicht ihr primordiales Entspringen aus dem Nicht-Grund der Differenz, sondern ihre Entfaltung, die an die reale Tätigkeit von Musikern, tatsächlich vorliegende Artefakte und den Vollzug von Rezipienten gebunden ist. Um dies genauer zu fassen, kann allerdings auch nicht mehr auf Spencer Browns formales Beobachterkonzept zurückgegriffen werden; das zweite Kapitel wird diese Zusammenhänge mit der Figur der Resonanz zu erschließen versuchen.

30 Gottfried Boehm, »Bild und Zeit«, in: Hannelore Paflik (Hg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1997, S. 1-23, hier 23.

31 Jacques Derrida, »Die Différance«, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, Wien: Passagen 1999, S. 31-56, hier 36.

Wenn man die Musik von der Differenz und diese von Boehm und Spencer Brown her denkt, müssen oder vielleicht besser: können einige der zentralen Begriffspaare, mit denen sie gewöhnlich beschrieben wird, neu gefaßt werden: Produktion und Rezeption, Tonfolge und Tonsystem, Rhythmus und Metrum, Raum und Zeit und Materialität und Sinn. In allen diesen Fällen kann von der Grundfigur der musikalischen Differenz ausgegangen werden und nicht von den Unterscheidungen selbst, die feste Entgegensetzungen suggerieren. Indem sie nicht fallengelassen, aber in Bewegung gebracht bzw. aus ihrer Bewegung begriffen werden, ergeben sich jeweils neue Perspektiven in bezug auf bestehende Diskussionen; diesen unterschiedlichen Feldern werden sich die folgenden Kapitel zuwenden. Zuvor aber soll aber noch einiges zu dem musikspezifischen Mittel gesagt werden, die Differenz zu erreichen und gleichzeitig zu verschleiern, zu dem es beim Bild keine Entsprechung gibt: dem musikalischen Ton.

2. Ton

Um dem auf die Spur zu kommen, womit wir es hier eigentlich zu tun haben, möchte ich bei einem musikpsychologischen Text aus den zwanziger Jahren ansetzen. Insgesamt entwickelte die musikpsychologische Forschung in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts eine Produktivität, von der systematische Auseinandersetzungen mit der Musik noch heute profitieren können und die auch vielfach über das hinausgeht, was die Cognitive Science heute mit riesigem institutionellen und technischen Aufwand produziert. In einem unter dem unscheinbaren Titel *Über Mikromelodik und Mikroharmonik* publizierten Text, der eine Spezialuntersuchung suggeriert, hat Heinz Werner sich nichts geringeres vorgenommen als »im Laboratoriumsversuch einmal im kleinen diesen Teil Musikgeschichte ablaufen zu lassen«³² – nämlich die Konstitution von Ton und Tonsystem.

Werners Experiment bestand darin, seine Probanden mit Abfolgen und Zusammenklängen von Tönen zu konfrontieren, die in mikrotonalen Abständen zueinander liegen, und zu untersuchen, wie gut in einer solchen Situation eine Differenzierung der Töne geleistet werden kann. Das erste Ergebnis ist, daß die Probleme hier bereits früher anfangen, nämlich beim Hören von Tönen überhaupt. Die Konfrontation mit mikroharmonischen Phänomenen hat offenbar etwas erreicht, das man angesichts der tiefen Verwurzelung kaum für möglich gehalten hätte: die Zersetzung des Tonprinzips selbst. Indem Werner so eine Situa-

32 Heinz Werner, »Über Mikromelodik und Mikroharmonik«, in: *Zeitschrift für Psychologie* 98 (1926), S. 74-89, hier 80.

on diesseits des musikalischen Tones erzeugt hat, kann er im weiteren nachverfolgen, wie dieser sich bildet. Dabei findet er Formulierungen von kaum übertroffener Klarheit: »Ursprünglich hat jeder Ton eine sehr komplexe Klangfarbe, bei der die eigentliche Tonqualität, also das, was etwa das tiefe und das hohe a gemeinsam haben, noch nicht hervortritt. [...] Damit die Töne wirklich sozusagen musikalische Bausteine werden, darf nicht jeder Ton seine individuelle Klangart besitzen, sondern sie müssen alle von derselben Wesensart werden. Jeder Ton muß gewissermaßen das variierte Exemplar einer Gattung, nämlich der musikalischen Qualität, sein.«³³

Was die Probanden zuerst hören, ist scheinbar kein Ton, sondern ein bloßer Klang, ein komplexes, in sich vollständig bestimmtes, aber nicht durch Einordnen in einen systematischen Zusammenhang bestimmbar akustisches Etwas. Diese markanten akustischen Gestalten mit ihrer »individuellen Klangart« stehen zuerst einmal als Individuen vermittlungslos nebeneinander und können so auch keine Intervalle bilden, also keine in sich einleuchtenden, gleichsam verständlichen und stabilen Verhältnisse, in denen und aus denen sie sich bestimmen. Dazu bedarf es jenes systematischen Zusammenhangs, der sich auf eine gemeinsame Qualität und die Variation eines einzigen Parameters, der Tonhöhe, gründet. Die Frage, wie für die Hörer eine Lösung dieses Problems aussehen könnte, läßt sich theoretisch kaum beantworten: Man kann den gesuchten Zusammenhang nicht willentlich herstellen, das Erklingende sozusagen aus reinem Entschluß zurecht- und so zusammenhören, sondern er muß sich ergeben. Die Plausibilität muß sich herstellen. Aus der Beobachtung, wie dies vor sich geht, kann man einiges Grundlegende über den musikalischen Ton als solchen ableiten.³⁴

Zuerst einmal wird es im Experiment sehr deutlich, daß Töne keine akustischen Phänomene sind und daß deswegen auch die Definition, die die erste Ausgabe der *Musik in Geschichte und Gegenwart* gibt, nicht weiterführt: »Ton« ist die Bezeichnung für einen periodischen Schallvorgang von sinusförmigem Verlauf, im Gegensatz zu »Klang« als einem aus harmonischen Teiltönen zusammengesetzten Schall.«³⁵ Einmal abgesehen davon, daß reine Sinustöne diesseits der elektronischen Klangerzeugung überhaupt nicht existieren (was der Autor schließlich

auch anerkennt) – die vom Experimentator verwendeten Klänge wiesen die geforderte regelmäßig periodische Schwingung von Anfang an auf, wurden aber trotzdem nicht als Töne gehört. Wir finden hier die im vorigen Abschnitt explizierte Differenz wieder, bzw. wir bemerken ihr Fehlen. Was geschehen muß, ist das Einziehen einer inneren Differenz in das einzelne Klangereignis, die es von sich selbst trennt, ohne daß diese Trennung je ganz vollzogen werden könnte. Der so in die Erscheinung tretende Ton wäre ein *Sinn*phänomen, für das eine physikalische Bestimmung geben zu wollen an der Sache vorbei geht. Die geforderte Identifikation der Töne als »variiertes Exemplare einer Gattung« muß auf der Ebene des Sinnes erfolgen, die traditionell und auch bei Boehm der *Schein* markiert.

Das fundamentale Mißverständnis, das noch seinen Weg in die MGG gefunden hat, findet sich in etwas veränderter Form auch in der alten Tonpsychologie, die sich von ihren physikalistischen Anfängen bei Helmholtz bereits emanzipiert hat, etwa bei Carl Stumpf. Wenn Stumpf davon spricht, daß »Töne zunächst nur als Summe absoluter Qualitäten im Bewußtsein vorhanden sind, ebenso wie Farben, Gerüche, Geschmäcke«³⁶, so scheint er genau die prätonale Wahrnehmung zu beschreiben, die sich auch bei Werners Probanden fand. Tatsächlich aber meint er damit bereits Töne. Das folgende »Sinnesurteil«, wie es mit einem Helmholtzschen Motiv heißt, bezieht sich ausschließlich auf »die absolute Höhe eines gegebenen Tones«³⁷. Ausgehend von Werners Experiment wird man nun aber sagen müssen, daß eine klangliche Erscheinung, die als Summe absoluter Qualitäten aufgefaßt wird, gerade nicht dem entspricht, was wir mit einem musikalischen Ton meinen. Ein solcher Klang ist genau so, wie er ist, er trägt jene unverwechselbare Individualität, die kaum als solche faßbar ist und die den Tönen gerade nicht mehr eigen ist: eine Bestimmtheit diesseits der Bestimmbarkeit.³⁸ Ob wir bei der Feststellung der absoluten Höhe eines Tons von einem Urteil sprechen sollten, sei hier einmal dahingestellt; im Übrigen ist die musikalische Relevanz dieser Feststellung gering, da es in der Musik nicht um absolute Verortungen, sondern um relative Verhältnisse geht. Die von Werner beschriebene Situation macht allerdings deutlich, daß die Konstitution der Gattung musikalischer Ton selbst nicht urteilsförmig gedacht werden kann. Es gibt offenbar keinerlei Möglichkeit, diese durch gezieltes Hören aktiv herbeizuführen; was er beschreibt, ist ein langer, mühsamer Prozeß, in dem sich die Differenzierung der einzelnen

33 A. a. O., S. 79 f.

34 Die folgende Rekonstruktion des musikalischen Tons habe ich an anderer Stelle ausführlich unternommen: Vgl. Christian Grüny, »Das klingende Andere seiner selbst. Bemerkungen zu Oktave und musikalischem Ton«, in: *Musik & Ästhetik* 48 (2008), S. 55-71.

35 Fritz Winckel, »Artikel Ton, A. Systematik«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (hg. v. Friedrich Blume), Bd. 13, Kassel u. a.: Bärenreiter, J.-B. Metzler 1955, Sp. 488-500, hier 488 f.

36 Carl Stumpf, *Tonpsychologie*, Bd. 1, Leipzig: Hirzel 1883, S. 137.

37 A. a. O., S. 3; 137.

38 Ich werde mich diesem Komplex noch einmal im III. Kapitel im Zusammenhang mit der Frage nach der Notwendigkeit der Diskretisierung des Klangraums zuwenden.

Klänge gegeneinander und ihrer Verhältnisse auf der einen Seite und die Stabilisierung jedes einzelnen auf der anderen Seite *vollzieht*. Diese unpersönliche Redeweise scheint weit eher am Platze als die Kantianisch-Helmholtzsche – erst wenn jener doppelte Prozeß der Differenzierung und Stabilisierung vollzogen ist und die Töne als solche etabliert sind, mag er als punktueller Akt eines wahrnehmenden Subjekts erscheinen.

Was aber ist es denn nun, »was etwa das tiefe und das hohe a gemeinsam haben«, wenn nicht ihre akustische Gleichförmigkeit? Angesetzt werden kann bei dem, was der musikalische Ton in seinen verschiedenen Exemplaren zu leisten hat: Er ist die spezifische Figur, vermittels der sich die musikalische Differenz realisiert. Er muß ein inneres Differenzgefüge mit Selbstbezüglichkeit und einer äußeren Differenz verbinden, was ihm tatsächlich wie mit einem Zauberschlag gelingt. Für keine der Bedingungen, an die diese eigenartige Kraft sich knüpft, findet sich ein bildliches Äquivalent.

Die erste Voraussetzung ist die elementare Diskretisierung des Klangraums. Die Linie, die Boehms Ausgangspunkt war, setzt eine Differenz im Visuellen und gliedert so das Kontinuum, aber sie tut dies auf je konkrete Weise; insofern ist es bereits irreführend, von der Linie im Singular oder auch als Prinzip zu sprechen. Für die Töne legt sich dies weit eher nahe, denn die Diskretisierung wirkt hier diesseits jeder konkreten musikalischen Gestaltung. Der Tonraum ist ein Raum voneinander abgegrenzter, aufeinander bezogener, aber doch für sich stehender klanglicher Elemente. Er weist aber noch eine weitere Eigenschaft auf, ohne die die Existenz einer Gattung Ton nicht gedacht werden kann: Er besteht nicht aus im Prinzip unendlich vielen Tönen, deren faktische Begrenzungen lediglich auf die Grenzen unseres Gehörs zurückzuführen sind, sondern aus einer begrenzten Zahl. Die periodische Wiederkehr dieser abzählbaren Töne ist konstitutiv für ihre Existenz als solche.

Das Prinzip ist hier das der Oktave, das die Identität der Töne über ihre bloße Iterierbarkeit hinaus sichert. Ein C ist ein C nicht nur, weil es sich über die Wiederholung stabilisiert, sondern weil es Halt noch in einer anderen Ordnung hat. Daß nach einer bestimmten Zahl von Tonschritten – wie viele dies sind, hängt von der jeweiligen Tonordnung ab: in unserem System eben acht – derselbe Ton wiederkehrt, ist nichts, was ihm äußerlich zustößt, sondern es macht ihn innerlich aus. Der unabweisbare Identitätseindruck, der mit großer innerer Konzentration und deutlicher Abgrenzung nach außen zusammenhängt und der von Werner nur durch eine raffinierte Versuchsanordnung unterlaufen werden konnte, hängt untrennbar damit zusammen, daß es den Ton nicht nur einmal, sondern im Prinzip unendlich oft gibt. Von einem Tonsystem kann nur gesprochen werden, wenn die Anzahl seiner Elemente endlich ist, und das ist nur durch das Oktavprinzip – oder eine vergleichbare Konstellation – gewährleistet. Es beschreibt damit nicht primär die

Identität eines Tones mit einem anderen, sondern die Identität des Tones mit sich selbst: Sie ist selbst das Tonprinzip und damit eine dialektische Figur *par excellence*.

Nun ist ein dialektisches Verständnis der Oktave keinesfalls neu; in der Regel bescheidet man sich aber mit der allgemeinen Formel der Einheit von Identität und Differenz. Meines Erachtens reicht das nicht aus, und ich möchte an dieser Stelle mit einem präziseren Begriff von Dialektik arbeiten, nämlich demjenigen Hegels. Die Hegelsche Dialektik der Grenze wurde als Interpretament der ästhetischen Differenz bei Boehm zurückgewiesen, denn die Grundfigur der Negation zielt an dieser Differenz vorbei. Der Modus des Differierens des Tons von seinem eigenen Grund und seiner Abgrenzung von allem Nichtmusikalischen hat eine sehr spezifische Form, die sich gleichfalls nicht treffend als Negation beschreiben läßt; allerdings zeichnet er sich durch eine negative Selbstbeziehung ganz in Hegels Sinne aus. Er ist, nochmals mit den Worten der *Wissenschaft der Logik*, das Andere seiner selbst.

Um dies zumindest kurz genauer auszubuchstabieren, möchte ich an den allgemeinen Bestimmungen der Dialektik am Ende der *Logik* ansetzen, denen diese Formulierung entstammt. Ausgangspunkt ist hier ein »Erstes«, ein noch unbezogenes, unmitttelbares Etwas. Es ginge zu weit, wenn man dies in unserem Zusammenhang auf das reine Sein beziehen wollte, das den Anfang der *Logik* bildet, wie ich es an anderer Stelle getan habe; mit Werners Experiment kann man bei konkreten Phänomenen ansetzen.³⁹ Die prätonale, noch diffuse, ungeordnete, aber vollständig bestimmte Klanglichkeit ist ein solches Erstes, das noch von keiner Relation tangiert und damit auch nicht faßbar ist. Wir müssen uns allerdings darüber im Klaren sein, daß wir hier nicht mehr über einen auch für den Hörenden beobachtbaren Prozeß sprechen, wie es die allmähliche Ausdifferenzierung der Töne bei Werner war, sondern um die innere Logik des Tonphänomens; indem es zu jener Differenzierung und Stabilisierung kommt, konstituiert sich dieses, ohne daß seine Dialektik die Form eines expliziten Prozesses annehmen müßte. Die Relationsfreiheit des Ersten ist eine retrospektive, denn in seinem Erklingen wird es sicherlich an verschiedenes andere erinnern, Asso-

39 Damit ließe sich auch der Verdacht des Idealismus kontern, den Adorno an dieser Stelle artikuliert: »Daher sind auch die Relationen nicht ihrerseits, als Inbegriff des subjektiven Anteils, das Urmaterial der Musik: keine Töne ohne Relation, keine Relation ohne Töne. Der Trug ist das Erste selber.« (Theodor W. Adorno, »Vers une musique informelle«, in: ders., *Musikalische Schriften I-III (Gesammelte Schriften Bd. 16)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 493-540, hier 522) In der Tat ist es nicht das Stiften von Relationen aus dem Nichts, sondern die Artikulation des Gegebenen, um die es hier geht.

ziationen wecken und auch in irgendeinem unartikulierten Verhältnis zum Mitklingenden stehen; aus der Perspektive seiner Auffassung als Ton aber zählen genau diese vagen, ungeordneten Beziehungen nicht und es erscheint damit als Unmittelbares. Es wird ein beziehungsloses Unmittelbares *gewesen sein*.

Diesem Ersten wird nun nicht von außen ein Anderes entgegengesetzt, sondern es wird in sich »als *Vermitteltes*, *bezogen* auf ein Anderes«⁴⁰ erwiesen. Indem die Identität des jeweiligen Klanges als Ton sich festigt, zeigt er sich genau als ein solches Vermitteltes, ohne daß seine reine Klanglichkeit sich verändert hätte, ohne aber auch daß ihm seine Oktave explizit beigelegt werden müßte. Das Andere ist damit nicht eine konkrete Oktave dieses ersten Tons, sondern lediglich das Prinzip der Oktavierbarkeit – das Selbe im Anderen. Dieses Andere beschreibt Hegel nun 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.

Die Beziehung des Ersten zu seinem Anderen kann nun insofern umgekehrt werden, als im Oktavverhältnis kein Ton Priorität beanspruchen kann, es kein Zentrum gibt. Zurückblickend auf den Ausgangspunkt erweist sich dieser als das Andere eines bzw. seines Anderen, was den Anschein der unmittelbaren Setzung aufhebt. Die Beziehung des Ersten auf das Andere unterscheidet sich nicht von der des Anderen auf das Erste. Die Negationsbeziehung kehrt somit in sich zurück, und mit dieser doppelten Negation erweist sich das Erste als das Andere seiner selbst. Wir haben, wie sich herausstellt, nicht zwei, sondern nur eins, das in einer negativen Selbstbeziehung steht. Der Ton ruft implizit den ganzen Raum seiner Oktaven mit auf. Er ist ein Einzelnes im Hegelschen Sinne: Weder Allgemeines – ein Identitätsprinzip – noch bloß Besonderes – ein unmittelbar Erklingendes –, sondern Einheit von Unmittelbarkeit und Vermittlung und »als diese Einheit die sich mit sich selbst vermittelnde Bewegung und Tätigkeit«⁴¹.

Der letzte Schritt der dialektischen Bewegung ist der Rückgang in die Unmittelbarkeit, womit das Resultat »als das in sich gegangene und mit sich *identische* Ganze sich die Form der *Unmittelbarkeit* wiedergeben«⁴² hat und als jene ruhige Selbstidentität erscheint, die wir hören, wenn ein Ton erklingt. Damit ist das Ergebnis der hier skizzierten Selbstbeziehung keine abstrakte Konstruktion, sondern ein sehr konkretes, unmittelbar evidentes Phänomen, dessen Logik allerdings nicht

40 Hegel, *Wissenschaft der Logik II*, a. a. O., S. 561.

41 A. a. O., S. 565.

42 A. a. O., S. 566.

einfach vorliegt, sondern begrifflich entfaltet werden muß. Diese Entfaltung hat, befreit man sich vom Befremden, ein unmittelbar Klingendes mit derart abstrakt erscheinenden Figuren beschrieben zu sehen, Anhalt in der alltäglichen Erfahrung: In unserer Tradition und für unser durch sie geprägtes Vorstellungsvermögen *gibt es* keine Töne ohne die virtuell präsente Möglichkeit der Oktavierung. Singend einen Ton halten zu können – ihn zu *können*, also von innen heraus zu verstehen – bedeutet, diese Stütze virtuell präsent zu haben.

Wenn man Thrasybulos Georgiades' Aussage, daß »die Oktavenidentität das eine Tönen als Relation darstellt« und schließlich »die Bedingung der Möglichkeit der Tonrelationen« schafft,⁴³ auf das Wernersche Experiment bezieht, so wird noch einmal deutlich, daß hiermit kein zeitliches, sondern nur ein logisches Nacheinander gemeint sein kann. Die Oktave kann auch als abstraktes Identitätsprinzip gefaßt werden; faktisch haben wir es aber immer mit konkreten Tönen zu tun, die in tatsächlichen Relationen stehen. Die Dialektik von Ton und Oktave erzeugt zwar die Stabilität des Tones in sich, spezifiziert aber keine Tonhöhe und auch keine weiteren Differenzen und Beziehungen, die nicht nur für eine konkrete Entfaltung tonlicher Zusammenhänge, sondern überhaupt für eine Pluralität von Tönen nötig sind. In Werners Exkurs in die musikalische Urgeschichte zeigte sich, wie sich die Bestimmtheit der Töne, die Gegliedertheit ihres Zusammenhangs und die Konstanz von Tönen und Intervallen gleichzeitig und in wechselseitiger Abhängigkeit voneinander entwickeln. Identität, Differenz und Gemeinsamkeit bestimmen sich also gegenseitig, indem keins ohne die anderen sein kann. Interessanterweise bleibt dabei das grundlegende Oktavprinzip implizit oder wird von Werner zumindest nicht erwähnt. Ohne seine ordnende, Endlichkeit schaffende und damit sowohl die stabile Identität des Einzeltons als auch die Möglichkeit einer handhabbaren Zahl identifizierbarer Intervalle gewährleistende Funktion wäre aber die Konstitution eines – auch mikrotonalen – Systems nicht denkbar.

Dabei kann es sich nicht um ein Naturverhältnis handeln, wie vielfach suggeriert wird. Das Schwingungsverhältnis von 2:1 und die Tatsache, daß die Oktave der erste Ton in der Obertonreihe ist, legen eine besonders enge Beziehung dieser Töne nahe – aber warum sollte es so sein, daß das Doppelte als das Gleiche aufgefaßt wird? Wieso muß die einfachste Differenz Identität bedeuten? Die Oktavenidentität und damit der musikalische Ton überhaupt sind kulturelle Leistungen. Besonders deutlich wird dies noch einmal, wenn man sich unseren Ausgangspunkt vergegenwärtigt: Die Dialektik des musikalischen Tons ist das mächtigste Instrument zur Herstellung der musikalischen Differenz. Diese

43 Thrasybulos Georgiades, *Nennen und Erklängen. Die Zeit als Logos*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1985, S. 59

Differenz, die Herstellung von Stille und die Konstitution einer von der alltäglichen Klangwelt abgehobenen Ebene der sich selbst ausstellenden, auf sich verweisenden Klanglichkeit ist keine Naturtatsache, sondern eine kulturelle Errungenschaft, die nicht weniger einschneidend ist als die Konstitution von Sprache oder Bildlichkeit. »Draw a distinction« ist der Ausgangspunkt von Spencer Browns Formkalkül – die sehr spezifische Unterscheidung, die den musikalischen Ton hervorbringt, findet sich nicht in der Welt. Sie muß vollzogen werden.

Bei Heinz Werner mündet seine radikal funktionale Bestimmung von Ton und Intervall schließlich in folgender Aussage: »Theoretisch kann jedes Verhältnis zwischen zwei Schwingungen der physikalische Ausdruck für jedes beliebige Intervallerlebnis und für jede Harmonie sein.«⁴⁴ Primär sind für ihn Funktionen wie harmonische Stabilität oder Leittonprinzip, die, wie er zeigt, nicht an die Quinte und die siebte Stufe eines achttönigen Systems gebunden sein müssen. In bezug auf die Oktave macht er hier keine weiteren Aussagen; ob dies auch für sie gilt, muß daher dahingestellt bleiben. Ich würde es ehrlich gesagt eher bezweifeln. Entscheidend ist aber auch hier die Trennung zwischen einer Sinnenebene, auf der Harmonien, Leittonigkeit und tonale Identität verortet werden müssen, und den der durch Zahlen angebbaren, naturhaften Schwingungsverhältnissen.

Zur Veranschaulichung kann man das dialektische Differenzprinzip des Tones noch einmal in einer anderen Theoriesprache reformulieren, auf die ich mich bereits oben bezogen habe. Wir haben hier das Prinzip der Jakobsonschen poetischen Funktion mit ihrer berühmten Formulierung einer Projektion der Achse der Selektion oder Äquivalenz auf die Achse der Kombination⁴⁵ in kondensierter Form vor uns: Die vertikal gedachte Achse der Selektion, auf der unterschiedene, aber in einer bestimmten Hinsicht funktional äquivalente Elemente angeordnet sind, wird hier nicht auf das zeitliche Nacheinander projiziert, sondern auf den Punkt des einzelnen Elements selbst. Indem die Äquivalenz so die Identität bestimmt, ist die poetische Funktion nicht erst der auf bestimmte Weise gestalteten Klangfolge geschuldet (man denke an Jakobsons anschauliches Beispiel des Wahlkampfslogans »I like Ike«), sondern hängt bereits am einzelnen Ton. Anders als bei der Sprache, die sich primär als *bedeutungsvolle* Gestaltung vom übrigen Klanglichen abhebt, ist die poetische Funktion hier der eigentliche Träger der musikalischen (und auch der ikonischen) Differenz. Der einzelne Ton, der niemals ein einzelner ist, trägt den Selbstverweis in sich und eröffnet so von allein, quasi automatisch einen musikalischen Raum.

44 Werner, »Über Mikromelodik und Mikroharmonik«, a. a. O., S. 88.

45 Vgl. Jakobson, »Linguistik und Poetik«, a. a. O., S. 94.

Damit hat die innere Dialektik des musikalischen Tons für die Musik eine sehr eindrückliche Folge: Um die musikalische Differenz zu aktualisieren, reicht es vorerst aus, einen beliebigen Ton erklingen zu lassen. Mag es sich auch herausstellen, daß der gehörte Ton lediglich von einem am Klavier vorbeigehenden Kind produziert wurde: Er öffnet doch einen musikalischen Raum und erweckt die Erwartung musikalischer Entwicklung. Der Übergang von bloß Erklingenden zur Musik, der im Anschluß an Boehm angenommen wurde, scheint hier verschwunden bzw. in ein übergangsloses Umspringen verwandelt zu sein. Der musikalische Ton konstituiert derart zwingend einen Innenraum der Musik, daß tatsächliche Übergänge zwischen drinnen und draußen undenkbar erscheinen. Von hier aus erscheint es so, als unterhalte die Musik überhaupt kein Verhältnis zu irgendeinem Realen, das der grob-materiellen Leinwand entspräche, auf die das Bild gemalt ist. Die Zahlenspekulationen der pythagoräischen Tradition über die kosmische Dimension der Musik und das neuzeitliche Ideal des reinen Tons schließen an diese Suggestion an und beuten sie aus. Ohne sie hätte die Idee einer »absoluten« Musik, mit der sich das vierte Kapitel noch beschäftigen wird, keinen Anhalt. Der Ton sorgt für unnachahmliche Klarheit der Differenz: Innerhalb der Musik gibt es ausschließlich Töne und Stille, und außerhalb ihrer liegt nur noch Rauschen. Der nicht stillzustellende Übergang, von dem Boehm gesprochen hat, ist damit verschwunden. Es gibt keinen Übergang vom bloßen Klang oder gar vom Geräusch zum Ton, und die Grenze zwischen Musik und Nichtmusik ist undurchdringlich.

3. Schwellen

Nicht anders als in anderen Künsten ist auch in der Musik gerade diese Undurchdringlichkeit theoretisch und praktisch vehement angegriffen worden – am radikalsten und wirkungsvollsten sicher von John Cage. Als Ansatzpunkt kann hier noch einmal sein Verständnis von Stille dienen, das sich deutlich vom hier vertretenen Konzept eines funktional zu denkenden, differentiell erzeugten Grundes der Musik unterscheidet. Das kategorische Urteil über die Unmöglichkeit von Stille, das eingangs zitiert wurde, ist hier nicht sein letztes Wort, denn es läßt einige Fragen offen: Wenn es wirkliche Stille als absolute Abwesenheit jeglichen Geräuschs nicht geben kann, was ist dann Stille im musikalischen Kontext? Was ist eine Pause? Cage antwortet mit einer die musikalische Differenz unterlaufenden Geste: Was Stille tut, ist »opening the doors of the music to the sounds that happen to be in the environment«⁴⁶.

46 John Cage, »Experimental Music«, in: ders., *Silence*, a. a. O., S. 7-12, hier 8. Für eine ausführliche Auseinandersetzung mit der Öffnungsbewegung bei Cage vgl. Christian Grüny, »Arbeit im Feld des Musikalischen. Cage

Diese Auffassung innermusikalischer Stille scheint mir die produktive Seite von Cages musikalischer Praxis jener Zeit auf den Punkt zu bringen. Sie erkennt die Unterscheidung eines Innenraums der Musik von einem Außenraum des Alltags an, konstatiert die Existenz von Türen zwischen diesen Räumen und weist auf die Möglichkeit hin, diese Türen zu öffnen. Die Rede von geöffneten Türen ist dabei, der Spencer Brownschen Unterscheidung entsprechend, metaphorisch und buchstäblich zugleich zu verstehen: Auf der einen Seite findet die Musik in der Regel in dafür gebauten oder doch entsprechend geeigneten Räumen statt, die die äußere Differenz explizit machen und zu deren wichtigen Charakteristika effektiv schließbare Türen gehören. Sie sollen die von außen hereindringenden Geräusche abhalten und so einen realen Innenraum schaffen, in dem sich der musikalische Innenraum entfalten kann. Geöffnete Türen würden es den Zuhörern weitaus schwerer machen, die Reinheit des musikalischen Raums herzustellen, und die geschlossene Tür ist insofern eine immer auch pragmatische Vorrichtung. Gleichzeitig hat aber auch die reale Tür eine symbolische Dimension, indem sie wie ein Sinnbild des musikalischen Raums funktioniert und so das reale Äquivalent einer Schließung im Bereich des Sinns darstellt. Die tatsächlich und wahrnehmbar geschlossenen Außengrenzen des Aufführungsraums nehmen so, wie oben gezeigt, die Aktivität der Musik und der Zuhörer in ihrem Nachvollzug vorweg. Indem sie sie real sichtbar machen, verschleiern sie sie als Operation.

Auf der anderen Seite kann das natürlich niemals vollständig gelingen, da für die traditionelle Musik nicht nur die vom Außerhalb des Konzertsaaes eindringenden Geräusche Umwelt und insofern außen sind. Die Artikulation der musikalischen Differenz wird durch das Aufrichten von Außenmauern niemals ersetzt werden können, sondern ist auf das Einziehen einer inneren Unterscheidung angewiesen. Bezieht man dies ein, so stünde das Schließen der Türen nicht für einen realen, sondern einen symbolischen Ausschluß, der freilich für die Musik nicht weniger real ist. Draußen sind zuerst einmal das Husten und Tuscheln der Zuhörer, das Kratzen der Bögen, das Quietschen der Klarinetten, das Rascheln des Blätterns. All diese Geräusche sollen von einem disziplinierten Publikum und professionellen Musikern ohnehin vermieden werden, da das aber niemals vollständig möglich sein wird, werden sie gleich den Unebenheiten der Höhlenwand auf der Außenseite der Differenz verortet. Der musikalische Ton macht dies denkbar einfach. Ineins damit wird ein Grund von Stille erzeugt, auf dem die Musik erscheinen kann.

und Lachenmann als zwei Typen musikalischer Kulturreflexion«, in: Dirk Baecker, Mattias Kettner u. Dirk Rustemeyer (Hg.), *Über Kultur. Theorie und Praxis der Kulturreflexion*, Bielefeld: transcript 2008, S. 221-248.

Wenn Cage nun die Stille mit einer geöffneten Tür identifiziert, so nimmt er eine grundlegende Umdeutung vor. Daß die musikalische Pause, die die Stille hörbar macht, eine prekäre Angelegenheit ist, wurde bereits erwähnt. Von der Sache her ist sie aber zuerst einmal ein zutiefst musikalischer Moment, der von Musikern und Hörern ein Halten der Spannung und damit der Differenz erfordert. Hochaufgeladene Momente wie die Pause im letzten Drittel des *Agnus Dei* in Bachs h-Moll-Messe würden sonst buchstäblich ins Leere gehen bzw. das ganze Stück ins Leere laufen lassen. Am deutlichsten wird diese Rolle der Pause vielleicht bei einem Stück, das die Stille bereits im Titel trägt: Luigi Nonos Streichquartett *Fragmente – Stille, An Diotima*. Die weniger von Stille unterbrochenen als aus einem Grund von Stille aufsteigenden Fragmente lassen sich nicht mehr als ein sich kontinuierlich entwickelndes Ganzes hören, und das Stück wird mindestens ebenso sehr durch die Stille getragen und zusammengehalten wie durch die tatsächlich erklingenden Töne der vier Instrumente. Hier zeigt sich auch die Verflochtenheit von realer (hinreichender) Stille und ihrer musikalisch-differentiellen Herstellung: Ein auch nur geringer Geräuschpegel macht diese Herstellung fast unmöglich, und plötzlich auftauchende lautere Geräusche zerreißen sie immer wieder. Es muß wirklich fast vollständig still sein, damit man dieses Stück angemessen hören kann. Gleichzeitig ist die reale Stille keinesfalls ein Garant für das Gelingen der musikalischen Differenz: Indem den Tönen mit ihrer eingebauten Musikalität die Stille als gleichberechtigtes zweites Gestaltungselement an die Seite gestellt wird, muß die Differenz aktiv vollzogen und ständig aufrechterhalten werden. Ein Nachlassen der Spannung ließe das Stück in eine Aneinanderreihung von Musikinseln in einem Meer ruhiger Alltäglichkeit auseinanderfallen.

Interessant ist Cages Intervention nun insofern, als sie von der – tatsächlichen und metaphorischen – Existenz der Türen ausgeht und deren Öffnung fordert bzw. sie als immer schon offen auszeichnet. Sie bleibt damit diesseits der radikalen Forderung einer Aufhebung der Differenz als solcher, der Veralltäglichung der Musik und Musikalisierung des Alltags, des Zusammenfalls von Kunst und Leben, die er selbst immer wieder geäußert hat und als deren Proponent er vielfach in erster Linie wahrgenommen wird. Gegen diese Forderung läßt sich manches einwenden, musikalisch-praktisch, politisch und philosophisch,⁴⁷ und in gewisser Weise macht Cage es damit seinen Gegnern recht einfach. Seine

47 Auf philosophisch anspruchsvolle Weise mit Adorno und Danto tut dies Lydia Goehr in einem Aufsatz mit dem wunderbaren Titel »For the Birds / Against the Birds«, in: dies., *Elective Affinities. Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*, New York: Columbia University Press 2008, S. 79-107.

Stärke liegt darin, daß seine tatsächliche Praxis etwas anderes vorführt als diese vollständige Aufhebung; die zitierte Beschreibung der Stille ist ihr insgesamt angemessener als jene Zen-inspirierte Radikalität.

Was würde es nun bedeuten, wenn die Stille tatsächlich nichts anderes wäre als eine geöffnete Tür? Wenn wir an dem oben explizierten Modell festhalten, ergäbe sich eine merkwürdige Situation, in der ausschließlich das momentane Erklingen eine musikalische Differenz konstituierte, die aber mit dem Verklingen des jeweiligen Tons auf der Stelle zusammenbräche. Die Stille, die sie als ihren Grund hervorbringt, hielte genau so lange, wie sie nicht selbst hervortreten müßte. Wir hätten es mit einer Figur zu tun, deren Hintergrund nur in dem bestünde, was sie selbst verdeckt, mit einem Bild, das genau an den Umrissen der Gestalt endet. Indem Cage den Unterschied zwischen Musik und Umgebung trotz allem voraussetzt, kann man an dieser Stelle nicht sagen, daß er die Herstellung der Differenz selbst in Frage stellt; ob sie aber unter den skizzierten Bedingungen tatsächlich stattfinden könnte, erscheint doch fraglich. Vielleicht ist die Rekonstruktion aber auch zu scharf: Sie suggeriert das unvermittelte Nebeneinander von vollständiger Schließung und nicht weniger vollständiger Öffnung und berücksichtigt nicht, daß Cage von *Türen* spricht. Es wäre daher angemessener, hier von Schwellen auszugehen, Schwellen zwischen drinnen und draußen, zwischen Musik und Nicht-Musik, die den Unterschied zwischen beiden zwar nicht aufheben, aber auch nicht einfach bestehenlassen, sondern die einen Raum mit scharfen Grenzen in ein Feld von Übergängen transformieren, in dem die musikalische Differenz als nicht stillzustellende Bewegung des Differierens wieder zur Erscheinung kommt, die der Ton verdeckt hat.

An dieser Stelle kann noch einmal auf Spencer Brown zurückgegriffen werden, und zwar auf die Figur des re-entry, die auch für Luhmann so wichtig ist. Gemeint sind damit Formen, die die Unterscheidung zwischen zwei Seiten unendlich iterieren, also die Unterscheidung in sich selbst wieder einführen, wodurch sie nicht mehr in einen stabilen Zustand gebracht werden können. Genau das ist es, was Cage postuliert. Man kann sich dies noch einmal an der bildenden Kunst klarmachen: Der Rahmen als explizite Fassung der äußeren Differenz und die Figur als Form der inneren Differenz können zuerst einmal klar auseinandergehalten werden. Was ist aber, wenn der Rahmen selbst als Figur und die Figur als eine Art innerer Rahmen erkannt wird? Nicht nur der Unterschied von Figur und Hintergrund, sondern auch der von Innen und Außen des Bildes geraten auf diese Weise ins Schwimmen. Spencer Brown führt dafür folgende Notationsweise ein:



und bemerkt dazu: »In a simple subverted expression of this kind neither of the non-literal parts are, strictly speaking, crosses, since they represent, in a sense, the same boundary.«⁴⁸ Ein »cross« ist ein Unterscheidungsmarker, der »perfect continence« mit der Aufforderung verbindet, in die eine Seite der Unterscheidung zu kreuzen, also dasjenige, mit dem bis dahin ausschließlich gearbeitet wurde. Nun aber verschwimmen sowohl die Bedingung der vollständigen Trennung der Seiten als auch die Unterscheidbarkeit der Unterscheidungen. Die Differenz zwischen marked und unmarked state läßt sich ebenso wenig klar festhalten wie die zwischen Innen und Außen. Das musikalisch Erklingende produziert keine Stille, so daß es sich zwar als irgendwie Beschaffenes abgrenzen kann, sein Status aber und der desjenigen, von dem es sich jeweils abgrenzt, dabei unklar bleiben. Wenn der Hintergrund der tonalen Figuren nicht mehr die Stille, sondern die Welt ist, kann alles, was in dieser auftaucht, denselben Status beanspruchen wie die Töne – wenn die Differenz nicht vollständig zusammenbricht und sich die ganze Sache in alltägliche Undifferenziertheit auflöst.

Eine paradigmatische Situation für diese Übergangserfahrungen ist nicht eins von Cages eigenen Stücken, sondern eines von Christian Wolff, genauer eine von Cage geschilderte Situation, in der Wolff in seiner New Yorker Wohnung bei geöffnetem Fenster eines seiner Stücke auf dem Klavier spielte.⁴⁹ Hier war es gar nicht unbedingt das Stück selbst und auch nicht die Haltung der Zuhörer, sondern die ganz manifeste, durch das Fenster hereinströmende Lärmkulisse der Stadt, die eine problemlose Realisierung der Differenz verhinderte. Daß es einigermaßen ruhig sein muß, damit Musik gehört werden kann, habe ich oben für theoretisch trivial erklärt – hier werden wir daran erinnert, daß diese pragmatische Bedingung so abwegig natürlich auch nicht ist. Die Klänge der Außenwelt beschränkten sich in dieser Situation nicht darauf, in die Stille der Pausen zu strömen, sondern überlagerten das Gespielte insgesamt und übertönten es immer wieder. Eine klare Trennung von Musik und Außermusikalischem konnte in dieser Situation so wenig gelingen wie eine Herstellung »funktionaler« Stille.

Es ist kaum überraschend, daß die Zuhörer den Komponisten schließlich baten, das Stück doch noch einmal bei geschlossenem Fenster zu spielen. Wolffs Reaktion entspricht genau der Haltung Cages: Er war gern dazu bereit, meinte aber, daß es für das Stück keinesfalls nötig sei. Interessant ist diese Reaktion insofern, als sie die Zuhörer in eine un-

48 Spencer Brown, *Laws of Form*, a. a. O., S. 53.

49 Vgl. John Cage, »Unbestimmtheit«, zit. in Reiner Riehn, »Noten zu Cage«, in: Heinz-Klaus Metzger u. ders. (Hg.), *Musik-Konzepte Sonderband John Cage I*, München: edition text + kritik 21990, S. 97-106, hier 99.

mögliche Situation bringt. Die zweifelsfrei intentionale, ausschließlich mit dem herkömmlichen Material der Töne operierende Musik schien eindeutig eine klare Differenz und einen aufmerksamen Nachvollzug zu fordern, dem aber der Lärm im Weg steht. Indem der Komponist diesen nun ausdrücklich zulässt, verbaut er den Hörern die Möglichkeit, ihn als bloße Störung zu qualifizieren, die die Musik unangetastet läßt und lediglich kontingenterweise ihre Rezeption unmöglich macht. Da Wolff aber dennoch nicht aufhört zu spielen und dem Lärm ganz das Feld überläßt, wird die Differenz zwischen Musik und Nicht-Musik auch nicht einfach eingezogen, sondern bleibt als angegriffene bestehen, und beide Bereiche greifen aufeinander über und geraten in Oszillation.

Wenn sich so zwar sagen läßt, daß nun Musik erklingt und auch gehört werden soll, und daß nicht alles am Hörbaren den gleichen Status hat, weil das eine durch den Komponisten festgelegt und von ihm selbst auf einem dafür gebauten Instrument gespielt wird, während das andere unkontrolliert und unkontrollierbar hereinströmt und einen unstrukturierten, indexikalischen Charakter trägt, so ist doch nicht ausgemacht, was jeweils als was gehört werden wird. Die ursprüngliche Haltung ist die eines angestrengt selektiven Hörens, das ständig mit Aus- und Abblenden beschäftigt ist; die genaue Gegenposition, die die Hörer genauso wenig rein realisieren können werden, nähme eine unterschiedslose Wahrnehmung ein, der alles Gehörte gleich gälte. Realistisch wird ein Hören sein, das sich genau dazwischen aufhält, das immer wieder in die Differenz und den Nachvollzug einschwenken und aus ihnen aussteigen wird, das bisweilen auch dem Verkehrslärm folgen, ihn so zur ästhetischen Erscheinung transformieren und dabei die Klavierklänge zum Hintergrundrauschen machen wird: ein Hören auf der Schwelle. Was sich dabei ergibt, ist eine hörende Reflexion dessen, was es für gewöhnlich heißt, Musik zu hören, nämlich die musikalische Differenz zu realisieren. Indem dies weder einfach gelingt noch wirklich scheitert, bleibt es als fortwährend zu vollziehende Leistung ständig gegenwärtig.

Cage formuliert diese Offenheit geradezu als Kriterium für Modernität: »Wenn die Musik Umweltgeräusche zulassen kann, ohne davon beeinträchtigt zu werden, so handelt es sich um moderne Musik.«⁵⁰ Anhand seines eigenen Beispiels kann man die Frage stellen, ob die Musik und ihre Strukturen allein dafür in die Verantwortung genommen werden können. Nonos Streichquartett ist sicher nicht in diesem Sinne komponiert worden, aber man kann sich durchaus fragen, ob eine solche Rezeption nicht ästhetisch interessante und überzeugende Ergebnisse hätte, die man nicht als bloße Zerstörung einer intentionalen Struktur abtun könnte. Auf der anderen Seite weist Wolffs Kon-

zilianz in bezug auf Öffnen oder Schließen des Fensters darauf hin, daß er eine Öffnung nach außen zwar ermöglichen, aber nicht erzwingen wollte. In dem Moment, in dem der Komponist weder festlegt, was für Geräusche in welcher Lautstärke mit seinem Stück interagieren, noch ob das überhaupt geschieht und es nicht doch eher ganz traditionell als ästhetisches Objekt aufgefaßt werden wird, gibt er das Heft auf unnachahmliche Weise aus der Hand. Er produziert Musik, die auf der einen Seite kompositorisch festgelegt, auf der anderen aber ganz ihrem Schicksal überlassen ist.

Die Radikalisierung dieser Geste mag sich am Ende als weniger radikal herausstellen, produziert aber ähnlich prägnante Schwellen- und Differenzerfahrungen: Die Rede ist natürlich von Cages wohl berühmtestem, dem als 4'33'' bekannten stillen Stück von 1952. Die Konstellation ist bekannt: Ein Pianist (oder auch jede mögliche andere Gruppe von Musikern) betritt die Bühne und verbringt vier Minuten und 33 Sekunden damit, *nicht* zu spielen und auch keine anderen Geräusche zu produzieren. Anfang und Ende des Stücks und der drei Sätze sind dabei durch Öffnen und Schließen des Deckels o.ä. markiert. Das ist alles.

Das Stück wurde vielfach als diskursive Intervention gelesen und gerade nicht als Musik, was offensichtlich etwas an der Sache trifft. Als solche wäre es eine Wiederaufnahme dessen, was Duchamps *Fountain* für den Bereich der bildenden Kunst bedeutet hat: ein Hinweis auf die institutionelle Rahmung, innerhalb derer die verschiedenen Künste stattfinden und die eine wesentliche, wenn nicht konstitutive Rolle für die einzelnen Werke spielt – »the traditional strictures of time and space in the concert hall«⁵¹. Kunst bzw. Musik ist das, was die Musikwelt dazu erklärt, scheint es zu sagen, nicht mehr und nicht weniger, und da habt ihr es. Beißt euch die Zähne daran aus. Versucht, die entsprechende Haltung einzunehmen, die der Musikbetrieb von euch verlangt, und scheitert daran. Es wird euch einige grundlegende Erkenntnisse ermöglichen. – Wäre das alles, so wäre das Stück eine Art provokatives musiksoziologisches Experiment, das Anlaß zu Reflexion, Diskussion, Kommentar und Interpretation bietet.

Dagegen spricht Cages Selbstverortung in bezug auf Duchamp, der tatsächlich das offensichtliche Vorbild für eine solche Geste ist: »Der Unterschied zwischen Marcel und mir ist der, daß er immer die Bedeutung der Netzhaut des Auges für die Kunst verneint hat, während ich auf die sinnliche Komponente des Klanges und die Aktivität des Hörens großen Wert lege.«⁵² Nimmt man die erwähnte Aufforderung dazu, die Grenze zwischen Kunst und Alltag einzureißen, so ergibt sich ein Bild, das dem eben skizzierten diametral entgegensteht: Aus dieser

50 John Cage im Gespräch zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit, hg. v. Richard Kostelanetz, Köln: DuMont 1989, S. 162.

51 Goehr, »For the Birds / Against the Birds«, a. a. O., S. 84.

52 John Cage im Gespräch, a. a. O., S. 133.

Perspektive *nutzt* das Stück den institutionellen Rahmen, aber ohne das Ziel, ihn provozierend oder kritisch reflektierend auszustellen. Dann wäre die Botschaft des Stücks eine andere: Öffnet eure Ohren, würde es sagen, und hört auf das, was es hier zu hören gibt. Vergesst eure Fixierung auf die heroische Gestalt im Rampenlicht, sie ist nur der Auslöser eurer Aufmerksamkeit, auf den ihr bald verzichten könnt. – Das Stück wäre so zwar auch eine Art didaktische Botschaft, vor allem aber eine jener »occasions for experience«⁵³, in die sich die Musik verwandeln soll, indem sie ihren Objektcharakter ablegt. Es würde die Geräuschkulisse des Alltags (in der sehr besonderen Variante eines im Konzertsaal schweigenden Musikers und eines zunehmend unruhigen Publikums, etwaige Außengeräusche eingeschlossen) als musikalisch erfahrbar machen, die Zuschauer davon überzeugen, »daß die Geräusche ihrer Umwelt eine Musik erzeugen, die weitaus interessanter ist als die Musik, die man im Konzertsaal hört«⁵⁴, was in die Forderung mündet, seine Hörpraxis gegenüber der Welt im ganzen zu verändern. Immer wieder betont Cage ganz in diesem Sinne, er brauche nicht viel Musik, er habe keinen Schallplattenspieler, ihm sei die Klangwelt des Alltags genug: »Heute brauche ich kein Klavier mehr. Ich habe die 6th Avenue, die Geräusche.«⁵⁵

Während die erste Variante ein quasidiskursiver Hinweis auf die institutionelle Dimension der musikalischen Differenz ist, ist der zweite der Versuch ihrer Einebnung, der sich fast von allein den etwas wohlfeilen Hinweis zuzieht, eine solche Operation sei schon aus logischen Gründen unmöglich. In beiden Fällen ginge die gespannte Bewegung, die die Differenz wesentlich ausmacht, restlos verloren. Glücklicherweise trifft keine dieser Interpretationen das, was 4'33" tatsächlich ausmacht. Die Bedeutung des Stücks scheint mir genau dazwischen zu liegen. Dafür spricht auch der Bezug zur bildenden Kunst, den Cage selbst herstellt: nämlich nicht zu Duchamps Readymades, sondern zu Robert Rauschenbergs *White Paintings*.⁵⁶ Diese homogenen weißen Leinwände, die Rauschenberg ein Jahr zuvor, 1951, produziert und ausgestellt hatte, reihen sich zwar ein in die reflexiven Gesten der Kunst, funktionieren aber vor allem für die Wahrnehmung als reine tabulae rasae, als malerisches Äquivalent der Stille, auf dem sich jeder Beleuchtungswech-

sel und Schatteneinfall abzeichnet. Cages Stück ist wirkungsvoller als diese sehr zurückhaltenden, ja *stillen* malerischen Minima, folgt aber der gleichen Logik. Indem das klingende Zentrum, das eigentlich für die Konstitution der musikalischen Differenz entscheidend sein sollte, leer, aber doch als Zentrum markiert bleibt, stellt jedes andere Geräusch die Zuhörer vor die Frage, als was es denn nun aufgefaßt werden soll. Es sind mehrere Hörhaltungen denkbar (diejenige, die empört protestiert und am Ende beteuert, *nichts* gehört zu haben, einmal ausgenommen): Die vermutlich anspruchsvollste bestünde darin, das Stück als reine Realisierung musikalischer Stille zu hören, also im Sinne der Tradition als einzige Pause, mit all der Spannung, die einer Pause bei Webern oder dem späten Nono eignet. Es wäre dann eine nackte Erscheinung der Differenz selbst, Musik im Zustand ihres Verschwindens bzw. Verschwindenseins.

Komplementär dazu wäre ein Hören, das tatsächlich alles Erklingende ästhetisch auffaßt, auf diese Weise aber nicht die Differenz zwischen Musik und Alltagsgeräuschen einebnet, sondern sie vielmehr auf sehr spezifische Weise realisiert. Während in der ersten Variante alles Erklingende ausgeschlossen würde, wird es hier alles unterschiedslos eingeschlossen. Die musikalische Differenz wird so ganz auf die Dimension der an einem Gegenstand oder Phänomen gezogenen inneren Differenz gebracht, während sich der Ausschluß von Erscheinendem als ganzem nur auf das erstreckt, was vor dem Anfang und nach dem Ende des Stücks liegt. Das gesamte auditive Feld wird auf diese Weise in sich gespalten.

Beide dieser Hörhaltungen sind in ihrer Reinform extrem unwahrscheinlich und instabil und werden sich kaum über längere Zeit durchhalten lassen. Ihnen stehen die wahrnehmbare Leere des Zentrums und die übermächtigen pragmatischen Assoziationen gegenüber, die sich mit den gehörten Geräuschen verbinden. In bezug auf ein fast unausweichlich an irgendeinem Punkt erklingendes Geräusch, ein Husten, lassen sich diese drei Auffassungen noch einmal exemplarisch unterscheiden: Es kann eine Störung der mühsam aufrechterhaltenen Stille sein, ein interessanter, auf bestimmte Weise gestalteter Klang oder die Wirkung einer leichten Erkrankung der Atemwege (oder auch das Ventil einer nur mit äußerster Anstrengung aufrechtzuerhaltenden Selbstbeherrschung angesichts sozialen Drucks). Die tatsächliche Auffassung dieses Geräuschs wird beinahe unvermeidlich zwischen diesen Polen changieren, ohne daß sie es zu einer Vereindeutigung bringen könnte. Hinzu kommt, daß nicht nur dieses Geräusch, sondern insgesamt ein großer Teil dessen, was während der viereinhalb Minuten im Konzertsaal erklingt, in der Regel vom Publikum selbst produziert sein wird; möglicherweise wird sogar über das Stück geredet, während es noch andauert. Dieses letzte Beispiel zeigt, daß kaum etwas von dem Erklingenden umstands-

53 John Cage, »Composition as Process«, in: ders., *Silence*, a. a. O., S. 18-56, hier 31.

54 *John Cage im Gespräch*, a. a. O., S. 63.

55 A. a. O., S. 36.

56 Vgl. *John Cage im Gespräch*, a. a. O., S. 137. Ein kurzer Audioclip mit Kommentaren von Rauschenberg und Cage zu diesen Bildern und zu 4'33« findet sich hier: http://www.sfmoma.org/multimedia/audio/aop_tour_404.

los ein- oder ausgeschlossen oder auf eine reine auditive Form gebracht werden kann. Das Publikum, das mit diesen Problemen konfrontiert ist, findet sich auf der Schwelle von drinnen und draußen und wird so immer wieder auf die eigene Aktivität hingewiesen, bei der es sich zu beobachten gezwungen ist. Die Reflexion über diesen Prozeß ist nicht durch eine bloße diskursive Geste angestoßen, sondern ruht auf dieser tatsächlichen Erfahrung eines eigenen Tuns und seiner Beobachtung.

Die musikalische Differenz in ihrem Vollzug, die durch den musikalischen Ton zum Verschwinden gebracht worden war, wird in den genannten Stücken und Versuchsanordnungen von Cage selbst wahrnehmbar. Die Einfachheit ihrer Anordnungen darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß bei all dem weitreichende kulturelle Konstellationen und Institutionen vorausgesetzt sind, die aufgerufen und in Frage gestellt werden. Andreas Luckner findet hier eine treffende Formulierung, wenn er festhält, »daß es nur sehr weniger äußerer Voraussetzungen bedarf, um von einem Klangprozeß sagen zu können, daß es sich um Musik handelt. [...] Andererseits aber setzt die Existenz von Musik [...] den Rahmen von nicht weniger als einer ganzen Kultur voraus.«⁵⁷ Man kann diese Stücke nicht verstehen, wenn man von rigiden Grenzziehungen und der Unterscheidung vorliegender Ebenen oder Dimensionen ausgeht. Ihr Spiel mit der Innen- und Außenseite der Form, das die Bewegung des Unterscheidens als immer wieder scheiternde und neu ansetzende vorführt, verlangt nach einer Theorie der Differenz, die sich durch dieses Spiel besonders gut exemplifizieren läßt. Daß Seins- oder Wesensfragen an Cages Interventionen vollständig abprallen, sagt etwas über die Musik als solche.

Überdies wird es an dieser Stelle vollends unmöglich, die Rezipienten und mit ihnen den ganzen kulturellen Kontext aus dem musikalischen Prozeß auszublenden. Der Ton konnte es so erscheinen lassen, als ob er die Differenz von allein zustande brächte, ohne auf den Vollzug eines Hörers angewiesen zu sein. Spätestens bei den Grenzen in Schwellen transformierenden und sich auf diesen Schwellen verortenden Stücken von Cage ist die konstitutive Rolle der Hörer offensichtlich. Es schösse aber übers Ziel hinaus, wenn man sie nun im Gegenzug ausschließlich in die Psyche dieser Hörer verlegen wollte – stattdessen wird es darauf ankommen, die Musik in ihrer Produktion und Rezeption so zu fassen, daß man sie weder als ontologische *noch* als psychologische Tatsache behandelt. Anhand des Grundbegriffs der Resonanz wird das folgende Kapitel einige Schritte in diese Richtung unternehmen.

57 Andreas Luckner, »Musik – Sprache – Rhythmus. Bemerkungen zu Grundfragen der Musikphilosophie«, in: Ulrich Tadday (Hg.), *Musik-Konzepte Sonderband XI: Musikphilosophie*, München: edition text + kritik 2007, S. 34-49, hier 34.

II. Resonanz

Überall wo bloße Gegensätze von Ideen eine Resonanz hervorrufen, überall wo Erfahrungen reiner Form eine geistige Spannung erzeugen, haben wir das Wesen der Melodie vor uns [...].

Susanne K. Langer¹

[D]ie Musik lebt sich in mir, ich höre mich durch sie.
Claude Lévi-Strauss²

1. Zwischenphänomene

Im Jahre 1931 veröffentlichte Ernst Kurth seine *Musikpsychologie*, in der er eine methodische Grundlage für die in den zwei Jahrzehnten davor entstandenen Arbeiten zu legen hoffte. In seiner Beschäftigung mit unterschiedlichen Komponisten und Epochen hatte er eine Reihe von theoretischen Motiven entwickelt, die nun expliziert und systematisiert werden sollten. Den Zusammenhang zwischen den materialen musikwissenschaftlichen Texten und der *Musikpsychologie* beschreibt er folgendermaßen: »Denn während dort psychologische Phänomene aus theoretischen, stilgeschichtlichen und andern Erklärungen fast unwillkürlich heraussprangen, geht dieses Buch in gewissem Sinne den umgekehrten Weg: es umreißt die psychischen Grundgegebenheiten, aus denen sich die musikalische Entfaltungsmöglichkeit in all ihrem Reichtum ableitet.«³ Seien es Gluck, Bach, Wagner oder Bruckner – in den Werken aller dieser Komponisten findet Kurth Phänomene, die sich seiner Auffassung nach nur mit psychologischen Mitteln explizieren lassen. Der nun eingeschlagene Weg, der sich den Grundgegebenheiten direkt zuwendet, fördert allerdings Implikationen zutage, die über die gelegentliche Mobilisierung psychologischer Motive weit hinausgehen: Die grundlegenden Phänomene der Musik, wie er sie versteht – Energie, Raum und Materie –, sind aus der Perspektive der »realen« Welt, in der es nur Schwingungszustände und physiologische Aufnahme- und Verarbeitungsmechanismen gibt, »Scheinvorstellungen« oder »Trugbilder«.

1 Susanne K. Langer, *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*, Frankfurt am Main: Fischer 1984, S. 224.

2 Claude Lévi-Strauss, *Mythologica I: Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 33.

3 Ernst Kurth, *Musikpsychologie*, Hildesheim u. New York: G. Olms 1969, S. XI.

Das ändert aber nichts daran, daß es sich dabei um »konstituierende Momente« handelt, »ohne die die ganze Musik aus unserm Bewußtsein verschwände«⁴. Kurth überläßt es dem Leser, zu folgern, was das in letzter Konsequenz bedeutet – daß nämlich die gesamte Musikästhetik zu einem Teilbereich der Psychologie wird, da Musik insgesamt ein psychisches Phänomen ist.⁵

Dabei ist es, wie die früheren Texte zeigen, durchaus nicht so, daß die Absicht, Psychologie zu betreiben, am Anfang stand. Vielmehr ließen die behandelten Stücke ein spezifisches Vokabular »unwillkürlich herauspringen« bzw. verlangten danach, es zu entwickeln, ein Vokabular, das Kurth nicht anders als psychologisch verstehen kann. Die Rede von Gravitationsverhältnissen, Strebungen, energetischen Linien, Masse etc. läßt in der Beschreibung Dimensionen der Musik aufscheinen, die sich auf andere Weise nicht fassen lassen. Sie beansprucht dabei allerdings von Anfang an, die *Sache* in den Blick zu bekommen, nicht Erlebnisse des Rezipienten.⁶

Wenn Kurth sich nun gezwungen sieht, einen theoretischen Rahmen für diese Verhältnisse zu konstruieren, so greift er auf die Mittel zurück, die ihm zur Verfügung stehen: eine durch die Wissenschaft des 19. Jahrhunderts geprägte kategoriale Unterscheidung von physischen und psychischen Tatsachen, die die Cartesianische Trennung von *res extensa* und *res cogitans* beerbt: »Zwei Welten schließen einander aus [...]«⁷

4 A. a. O., S. 11. Kurth steht hier stellvertretend für eine ganze Generation von Musikpsychologen, die sehr produktive Forschungen mit einem grundlegenden Selbstmißverständnis verbanden.

5 Offen vertreten wird diese Auffassung etwa von Lerdahl und Jackendoff, die »music theory as psychology« und das einzelne Musikstück als »a mentally constructed entity, of which scores and performances are partial representations by which the piece is transmitted«, auffassen (Fred Lerdahl u. Ray Jackendoff, *A generative theory of tonal music*, Cambridge, MA u. London: MIT Press 1983, S. 2). Allerdings ist dies hier, der Orientierung an Chomskys generativer Grammatik entsprechend, eine Psychologie ohne Psyche, eine gänzlich objektivistische Strukturanalyse.

6 Das Unterscheidungskriterium Ichbezug vs. Objektorientierung, mit dem Hans Mersmann psychologische von phänomenologischen Ansätzen zu trennen versucht und das er zu einem »große[n] Dualismus« ausbaut, erweist sich von daher als unbrauchbar; vgl. Hans Mersmann, »Versuch einer Phänomenologie der Musik«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 5 (1922/23), S. 226-269, hier 226 f. Mit Recht behandelt Arne Blum daher Kurth als einen der wesentlichen Repräsentanten der klassischen Phänomenologie der Musik (vgl. Arne Blum, *Phänomenologie der Musik. Die Anfänge der musikalischen Phänomenologie im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts*, Univ.-Diss. Witten/Herdecke 2006).

7 Kurth, *Musikpsychologie*, a. a. O., S. 1.

Die Frage, wo die Musik in diesem Raster zu verorten ist, kann nur auf eine Weise beantwortet werden: Da es in einer von ausgedehnten Dingen, ihren Bewegungen und Relationen bevölkerten Welt schlicht keine Musik gibt, muß sie in die Psyche verlagert werden. Die Beschreibungen bleiben sachbezogen, aber die Sache selbst wird zu einem psychischen Phänomen umdeklariert. Die Schopenhauersche Unterströmung, die bei Kurth immer wieder sichtbar wird – etwa wenn die Töne »nur die erkennbaren Spuren einer dunklen Kraft, die zu reich an Inhalten ist, um in all ihrem flüchtigen Hinströmen gefaßt zu werden«⁸, genannt werden –, bleibt dabei weitgehend im Hintergrund bzw. wird selbst in die Einfriedung der Psychologie gebannt. Es ergibt sich das merkwürdige Bild, »dass in einer physikalischen Nomenklatur über psychische Vorgänge gesprochen werde, die eigentlich metaphysischen Wesens sind«⁹.

Kurths Psychologisierung musikalischer Verhältnisse hat bereits die zeitgenössische Kritik, etwa aus phänomenologischer Perspektive, auf sich gezogen. So wendet Heinz Edelstein, der der energetischen Musikbetrachtung ansonsten folgt, ein, das Musikalische sei ein »selbständiger Seinsbereich jenseit [sic] von Physis und Psyche«¹⁰, und später wird auch Viktor Zuckerkandl sein von der Theorie Kurths geprägtes Unternehmen als Versuch verstehen, die »Wirklichkeit der Musik«, also die Musik als Wirklichkeit *sui generis* zu beschreiben.¹¹ Adornos bereits in seiner damaligen Rezension formulierte Kritik geht in eine ähnliche Richtung, setzt aber doch etwas anders an; auf sie werde ich erst im dritten Abschnitt eingehen. Betrachtet man das Kurthsche Unternehmen aus der Distanz, so zeigt es sich vor allem als Versuch, für die Musik einen kohärenten Bereich zu erobern, in dem ihre unterschiedlichen Dimensionen Platz haben, ohne beständig die Frage nach ihrer Wirklichkeit oder den Seinsbereichen gestellt zu bekommen, denen sie angehören.

8 A. a. O., S. 79.

9 Carl Dahlhaus, »Absolute Melodik. Ernst Kurths ›Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme‹«, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* Neue Folge 6/7 (1986/87), S. 61-70, hier 67.

10 Heinz Edelstein, *Die Musikanschauung Augustins nach seiner Schrift »De musica«*, Ohlau: H. Eschenhagen 1929, S. 22; wie auch immer man zu jener ontologisierenden Spielart der Phänomenologie stehen mag: Edelsteins Kritik ist durchaus nicht jene Begriffsspalterei, als die Kurth sie bezeichnet (vgl. Kurth, *Musikpsychologie*, a. a. O., S. 102 Fn. 2), und es geht um mehr als um die Frage, wie weit man die Kategorie des Psychischen faßt.

11 Viktor Zuckerkandl, *Die Wirklichkeit der Musik. Der musikalische Begriff der Außenwelt*, Zürich: Rhein-Verlag 1963. Dabei gilt ihm Kurth als »der eine philosophisch denkende Musikforscher unserer Zeit« (S. 63), und eben nicht als Psychologe.

Wenn man erkannt hat, daß etwa die Strebung von Vorhalt und Leitton nichts ist, das die Hörer einer gegenüber diesen Verhältnissen neutralen Musik hinzufügen, sondern konstitutiv für das, was sie *ist*, ist die Frage in der Tat nicht abzuweisen, wo oder auf welche Weise es sie gibt, ob es Strebungen auf die gleiche Weise gibt, wie es Töne gibt usw. Die Psyche zum universalen Boden aller dieser Phänomene zu deklarieren, löst das Problem auf elegante und für Kurth alternativlose Weise.¹²

Ich möchte an dieser Stelle weniger die Suche nach Seinsbereichen mitmachen, als vielmehr das Problem als Ausgangspunkt nehmen, das hier in exemplarischer Weise virulent wird: In der ästhetischen Aufarbeitung der Musik gerät man in einen auf eigenartige Weise unbestimmten Bereich, in dem eine Beschreibung der Gegenstände nicht von Kategorien getrennt werden kann, die eigentlich der Rezeption anzugehören scheinen – die, um es möglichst neutral zu formulieren, auf das Moment des Nachvollzugs verweisen. Damit ist nicht gesagt, daß eine gegenstandsorientierte Ästhetik (um den aufgeladenen Begriff der Werkästhetik zu vermeiden) durch eine Rezeptionsästhetik abzulösen ist: Die Gegenstände selbst nötigen zur Einbeziehung von dynamischen Kategorien, die auf Erfahrung verweisen. Hans Mersmann findet hier eine eigenwillige, aber doch treffende Formulierung, indem er von den »subjektiven Momente[n] des Objekts« (aber nicht des Betrachtenden)¹³ spricht. Auch wenn man nicht in allen Fällen davon überzeugt ist, daß die Kurthschen Beschreibungen treffend sind, läßt sich dieses Problem doch nicht abweisen. Kurz: »Musik ist nur, wenn und sofern sie vollzogen wird.«¹⁴

Theoretischer Ausgangspunkt soll eine Kunsttheorie sein, die verspricht, das benannte Problem von ihrer Anlage her aufzulösen: diejenige John Deweys. Dewey beansprucht, Kunst nicht von ihrer Erfahrung zu trennen, sondern *als* Erfahrung zu denken, wobei er ausdrücklich nicht an eine psychologische Innenwelt denkt. Das vorliegende Kapitel wird sich mit der Frage beschäftigen, wie dieses »als« verstanden werden kann, wozu Deweys Mittel allein nicht ausreichen. Zusätzlich

12 Das psychologistische Mißverständnis ist hartnäckig: Noch vor kurzem hat Konstantijn Koopman, eben jenen Phänomenen folgend, geschlossen, »daß die Musik ein spezifischer Modus des inneren Erlebens ist« (»Musikalische Erfahrung und musikalischer Gegenstand«, in: *Musik & Ästhetik* 7, 25 (2003), S. 40-59, hier 49). Bezeichnenderweise ignoriert er dabei sowohl Kurth als auch, bis auf Plessner, die Phänomenologie.

13 Mersmann, »Versuch einer Phänomenologie der Musik«, a. a. O., S. 227.

14 Heinrich Bessler, »Grundfragen der Musikästhetik«, in: ders., *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, Leipzig: Reclam 1978, S. 54-79, hier 57. Bessler hat dabei sowohl die Aufführung als auch die (nach)vollziehende Rezeption im Sinn.

dazu werde ich daher vor allem auf Susanne K. Langers Philosophie der Kunst und auf Adornos ästhetische Theorie zurückgreifen und dabei unterschiedliche Ressourcen aus der Philosophie, den Kunst- und Musikwissenschaften und der Entwicklungspsychologie einbeziehen. Besonders wichtig ist dabei Daniel N. Sterns Modell frühkindlicher Erfahrung. Ein wesentlicher Teil dieses Kapitels wird der Diskussion philosophischer Fragen gewidmet sein, die aber allesamt darauf abzielen, das Motiv der Musik als Resonanzphänomen theoretisch scharf zu fassen.

Der Leitbegriff der Resonanz spielt – mit der Ausnahme Langers – in keinem der genannten Ansätze eine nennenswerte Rolle. Ihn in die jeweiligen Zusammenhänge als Interpretament einzutragen oder ins Zentrum zu rücken, kann auf der einen Seite zur Klärung dienen und auf der anderen Seite manche Problemstellung auf produktive Weise verschieben. Daher sollen einige kurze Bemerkungen über den Begriff selbst vorausgeschickt werden. Konkretisierungen werden dann die folgenden Abschnitte vornehmen.¹⁵

Resonanz ist primär ein akustischer, nicht ein musikalischer Begriff. Er bezeichnet die Wirkung von Schallwellen auf ihnen ausgesetzte Gegenstände, die in Schwingung versetzt werden. Innerhalb des musikalischen Bereichs sind es vor allem die Instrumentenbauer, die mit Resonanzphänomenen zu tun haben. Ein Geigenbauer etwa ist damit beschäftigt, einen idealen Resonanzkörper für die Schwingungen der Saiten und für die zu spielende Musik zu konstruieren und muß insofern auch Musikalisches in seine Konstruktion einbeziehen. Dennoch handelt es sich auch hier um neutral beschreibbare Verhältnisse zwischen Vorliegendem: Es gibt keinerlei Spielraum dafür, was wie resoniert. Aus Qualität und Stärke der Wellen und Beschaffenheit des jeweiligen Gegenstandes läßt sich dessen Resonanz ableiten, so kompliziert dies auch sein mag;

15 Man hätte mit gleichem Recht auf das Modell von Pathos und Response, zwischen denen eine unaufhebbare Diastase klafft, zurückgreifen können, das Bernhard Waldenfels entworfen und in zahlreichen Texten ausgearbeitet hat (vgl. zuerst ders., *Ordnung im Zwielficht*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987; systematisch *Antwortregister*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994; mit einem deutlichen Akzent auf der pathischen Dimension *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp). Auch wenn es besser ausgearbeitet und begründet ist, scheint mir der weniger festgelegte, aber doch in seinem Profil klare Resonanzbegriff für die Beschreibung musikalischer Verhältnisse geeigneter. Das bedeutet nicht, daß es nicht an vielen Stellen produktiv gemacht werden könnte; der Textökonomie zuliebe habe ich dennoch darauf verzichtet.

er *verhält* sich nicht zu seinem Affiziertwerden. Das vielbeschworene Geheimnis der klassischen Cremoneser Geigenbauer liegt nicht in einer okkulten Beseelung ihrer Instrumente, sondern in einer unerreichten Technik.

Diese rein mechanisch aufzufassenden Verhältnisse mögen der Grund dafür sein, daß der Begriff der Resonanz bisher nur sehr marginal Eingang in die Ästhetik gefunden hat: Weder in der *Musik in Geschichte und Gegenwart* noch im siebenbändigen Handbuch *Ästhetische Grundbegriffe* findet sich überhaupt ein Eintrag. Ähnliches gilt für die Philosophie: Das *Historische Wörterbuch der Philosophie* erwähnt zwar das Stichwort, bezieht es aber ausschließlich auf die physikalische, physiologische und psychologische Tradition.¹⁶ Ein Begriff, der in der Psychologie seit langem außer Kurs geraten ist – Wahrnehmungen als bloße Fortsetzungen oder Abbilder von Schwingungsverhältnissen der Außenwelt zu begreifen, wird schon mit Johannes Müllers Lehre von den spezifischen Sinnesenergien,¹⁷ spätestens aber mit der gestalttheoretischen Kritik unmöglich –, scheint auch in der Ästhetik keinen Platz zu finden, ungeachtet dessen, daß die Alltagssprache unbefangen mit ihm operiert.

Historische Betrachtungen zeigen, daß dies durchaus nicht immer so war: In der musikalischen Praxis und der sie begleitenden Theorie um 1800 findet sich etwa ein Resonanzbegriff, der zwischen der Beschreibung (vorgestellter) realer Verhältnisse und einem ausdrücklichen Einsatz als Figur, zwischen der wirklichen Schwingung der Flüssigkeit der »Hirnhöhlen«¹⁸ und dem um das Clavichord zentrierten »sympathetischen Arrangement«¹⁹ zwischen Komponist, Interpret, Instrument und Rezipient changiert. Aus offensichtlichen Gründen kann an die erste Version des Begriffs heute kaum angeschlossen werden; auch aus heutiger Sicht weniger abstruse theoretische Vorschläge krankten doch an einem deutlichen metaphysischen Überschwang.²⁰ Anders ist es mit der

16 Vgl. Helmut Hildebrandt, »Resonanz«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* Bd. 8, Basel: Schwabe 1992, Sp. 916-920.

17 Vgl. Johannes Müller, *Handbuch der Physiologie des Menschen für Vorlesungen*, Bd. 2, Koblenz: Hölscher 1840, S. 249 ff.

18 Vgl. Caroline Welsh, *Hirnhöhlenpoetiken*, Freiburg: Rombach 2003; dies., »Resonanz – Mitleid – Stimmung: Grenzen und Transformationen des Resonanzmodells im 18. Jahrhundert«, in: Lichau, Karsten, Viktoria Tkaczyk u. Rebecca Wolf (Hg.), *Resonanz. Potentiale einer akustischen Figur*, München: Fink 2009, S. 104-122.

19 Wolfgang Scherer, »Saitenspiele« – Resonanzkörper im 18. und 19. Jahrhundert«, in: Lichau, Karsten, Viktoria Tkaczyk u. Rebecca Wolf (Hg.), *Resonanz*, a. a. O., S. 87-99, hier 87.

20 Vgl. etwa Friedrich Cramer, *Die Symphonie des Lebendigen. Entwurf einer allgemeinen Resonanztheorie*, Frankfurt am Main u. Leipzig: In-

zweiten Version, die Resonanz als Figur begreift: Der kürzlich erschienene Band, der auch die zitierten Texte von Welsh und Scherer enthält, begreift sich als Exploration dieser Möglichkeit aus unterschiedlichen Perspektiven. Eine solche Auffassung des Begriffs hält sich zwischen einer bloßen metaphorischen Übertragung und einer begrifflichen Anwendung und benutzt ihn als eine Art operativer Konfiguration, vermittels derer neue theoretische und Beschreibungsperspektiven gewonnen werden können.²¹ Von Resonanz als Figur zu sprechen, verbindet auf eigentümliche Weise zwei Begriffe, die unterschiedlichen Sinnesbereichen entstammen: Es soll auf ein der auditiven Sphäre entstammendes Phänomen auf eine Weise zurückgegriffen werden, daß es gewissermaßen visuell betrachtet: verbildlicht wird, um es dann wiederum auf unterschiedliche Kunstformen anzuwenden. Diese Verschränkung des Auditiven und Visuellen, des Musikalischen und Bildlichen, weist auf die gegenseitige Erhellung jener Bereiche, die das vorliegende Buch insgesamt verfolgt.

Nimmt man Resonanz als Figur, so impliziert dies, daß dabei nur bestimmte zentrale Dimensionen des Begriffs bzw. des durch ihn beschriebenen Phänomens mobilisiert werden. Zuerst einmal sind dies die Bestimmtheit und Differenziertheit der Schwingung, die den Ausgangspunkt des ganzen Prozesses bildet. Dasjenige, das diese Schwingung aufnimmt, ist in jedem Fall ein Zweites, auch wenn das Resonierende erst in der Resonanz aufscheint. Die resonierende Aufnahme bleibt gekennzeichnet von einem Überwiegen des pathischen Moments, von einem primären Bewegtwerden, das deutlich über einen bloßen Anstoß

sel 1998: Der Biologe Cramer spannt einen Bogen vom Schall über das Licht, die Planetenbewegungen, molekulare Verhältnisse, den Stoffwechsel, das zentrale Nervensystem bis hin zu Gesellschaft, Gott und Liebe und schließt: »Resonanz ist es, die die Welt im Innersten zusammenhält.« (S. 223)

21 »Figur« könnte zu einem heuristischen interdisziplinären Instrument werden, mit dem sich die Dichotomie von Begriff, Metapher, Diskurs und Sprachpragmatik unterlaufen läßt, um insbesondere semantische Transfers, Registerwechsel und Übersetzung zwischen verschiedenen Wissensbereichen zu erfassen. »Figur« ist nicht bestimmten Diskursen zugeordnet (wie der Begriff traditionell der Philosophie und Wissenschaft, die Metapher dem literarisch-ästhetischem Diskurs) und erlaubt durch ihre Bedeutungsgeschichte unterschiedlichste Zugriffsmöglichkeiten [...].« (Ernst Müller, »Einleitung. Bemerkungen zu einer Begriffsgeschichte aus kulturwissenschaftlicher Perspektive«, in: ders. (Hg.), *Begriffsgeschichte im Umbruch? (Archiv für Begriffsgeschichte, Sonderheft Jg. 2004)*, Hamburg: Meiner 2005, S. 9-20, hier 18) Vgl. auch die Einleitung der Herausgeber in Lichau, Tkaczyk u. Wolf, *Resonanz*, a. a. O., S. 11-32 und meine Rezension in: *Musik & Ästhetik* 14, 54 (2010), S. 105-110.

hinausgeht und die qualitative Bestimmtheit der Schwingung aufnimmt. An genau diesem Punkt aber hat nicht nur die zeitgenössische Ästhetik ein Problem, sondern hier setzte bereits Lessings Unbehagen mit der Figur an, wie Caroline Welsh ausführt: In einer Zeit der zunehmenden Individualisierung und Autonomisierung erscheint alternativloses Mitschwingen als Modell zunehmend unplausibel; es bedarf eines Komplements, das in der akustischen Figur bereits angelegt ist: der (Gemüts-) Stimmung. Resonieren kann nur, was entsprechend gestimmt ist, und dies geht über seine bloße materielle Beschaffenheit hinaus. Nun ist der Begriff der Stimmung bereits auf anderen Wegen in die Philosophie eingegangen und damit deutlich stärker theoretisch aufgeladen als derjenige der Resonanz; ich möchte ihn daher hier vermeiden.

Entscheidend bleibt aber die Notwendigkeit, eine deutlichere und flexible Bestimmtheit desjenigen anzusetzen, das in Resonanz versetzt wird. Mit diesen Transformationen begreift Welsh die Figur der Resonanz als »Denkmodell [...], das sich vorzüglich dazu eignet, die Eigendynamik und Komplexität des Empfindungs- und Nervengewebes als ein Zusammenspiel von Stimmungen und Umstimmungen und den damit verbundenen jeweils stimmungsspezifischen Resonanzeffekten zu denken«²². Nimmt man die Rede vom »Empfindungsgewebe« als Metapher für die primär sinnliche, aber nicht aufs Sinnliche beschränkte Rezeption vor allem von Kunstwerken, so entspricht dies der Weise, wie ich den Begriff hier verwenden möchte. Was resoniert, reagiert auf nicht beliebige, aber auch nicht determinierte oder determinierbare Weise auf etwas, das ihm begegnet. Die Leittonspannung, um ein wichtiges Beispiel Kurths aufzugreifen, ist keine Konstruktion innerhalb des Erlebens irgendwelcher Musikhörer, sondern ein musikalisches Faktum. Wer aber mit der europäischen Tonalität nicht vertraut ist – die entsprechende Resonanzfähigkeit nicht hat –, wird sie trotzdem nicht unbedingt wahrnehmen.

Ausgehend von Kurths Beobachtungen wird man sagen müssen, daß jeder Kunst dieser eigentümliche Zwischenstatus eignet, der freilich an der Musik überdeutlich wird: Streicht man die spezifische Auffassung des Klingenden, so verschwindet die Musik; verlegt man sie ins Innere einer Psyche, so verliert man den Gegenstand. Kurth weist damit auf ein reales Problem hin, das nach einer theoretischen Aufarbeitung verlangt. Die folgenden Abschnitte werden diese in Ansätzen zu leisten versuchen.

22 Welsh, »Resonanz – Mitleid – Stimmung«, a. a. O., S. 119.

2. Affektkonturen

John Dewey beginnt sein Buch über *Kunst als Erfahrung* mit der pointierten Bemerkung, daß »die Existenz der Kunstwerke, von der die Bildung einer ästhetischen Theorie abhängig ist, zur Behinderung einer Theorie über sie geworden«²³ ist. Es ist offensichtlich, daß er dabei in erster Linie an Kunstformen denkt, deren Produkte sich als materielle Gegenstände manifestieren. Die Situation ist hier derjenigen der Musik gewissermaßen entgegengesetzt: Während in ihrem Fall die Auflösung ihrer selbst in psychische Erlebnisse droht, besteht bei Bauwerken, Büchern, Gemälden und Statuen (Deweys Beispiele) die Neigung, das materiell Vorliegende allein für die Sache zu nehmen. Für die bildende Kunst ist diese Gefahr sicher noch größer als für die Literatur.

Wenn wir Deweys Diagnose ernstnehmen, stellt sich eine grundlegende Frage: Ist das ungesehene Bild ein Kunstwerk? Oder, noch elementarer: Ist das ungesehene oder nicht als Bild gesehene Gemälde überhaupt ein Bild? Man kommt hier weder weiter, indem man Bilder als ontologisch distinkte Klasse von Gegenständen auszeichnet, die die ontologische Differenz als solche aufweisen, noch indem man den Bildbegriff gänzlich funktional denkt und damit ins Belieben der Betrachter verlegt. Dewey selbst positioniert sich dazwischen: »Das bloße Produkt ist physischer Natur und nur potentiell ein Werk; das letztere hingegen ist wirkungsmächtig und als Kunstwerk das Resultat einer Erfahrung.«²⁴ Dies entspricht genau dem, was Jan Mukařovský ebenfalls in den dreißiger Jahren als »materielles Artefakt« und »ästhetisches Objekt« unterschieden hat, um den historischen und gesellschaftlichen Index von Kunstwerken mit ihrer materiellen Unverändertheit zusammenzudenken,²⁵ und findet seinen Widerhall in der Wirkungsästhetik der siebziger und achtziger Jahre.²⁶

23 John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 9.

24 A. a. O., S. 188.

25 Vgl. insbes. Jan Mukařovský, »Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten«, in: ders., *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 7-112.

26 Als Beispiel mag hier Wolfgang Iser dienen: »Die Gestalt als eine konsistente Interpretation erweist sich als ein Produkt, das aus der Interaktion von Text und Leser hervorgeht und daher weder auf die Zeichen des Textes noch auf die Dispositionen des Lesers ausschließlich zu reduzieren ist.« (Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München: Fink 1984, S. 194) Das Werk – im Gegensatz zum Text – wird auch von Iser in der Erfahrung verortet.

Für die Musik würde dies bedeuten, die bloße Tatsache des Klingens auf der einen und musikalische Ereignisse auf der anderen Seite zu unterscheiden, wobei keine der beiden Seiten deckungsgleich mit den Kurthschen zwei Welten ist. Wenn musikalisches Geschehen als »Resultat einer Erfahrung« verstanden werden muß, dann im Sinne eines Nachvollzugs, der spezifische Auffassungsweisen ins Spiel bringt, über die der Rezipient nicht frei verfügen kann, denen er aber auch nicht einfach ausgeliefert ist. Als habituelle Dispositionen sorgen sie unter anderem dafür, daß er überhaupt auf den unterschiedlichen Registern ansprechbar ist. Resonanz ist damit keine Sache zwischen isolierten Individuen und ebenso vereinzelt Kunstwerken, sondern ein kultureller Vorgang – Kultur verstanden nicht als Ansammlung von Artefakten, sondern als sich selbst verschiebendes und veränderndes Ensemble von Resonanzformen.²⁷

Anders als Mukařovský, der die Betonung deutlich auf die gesellschaftliche Konstitution dessen legt, was jeweils als Kunst erscheint, bringt Dewey diese Ansprechbarkeit mit bestimmten grundlegenden Eigenschaften der Werke zusammen, wobei sich eine deutliche Verwandtschaft mit Kurths – ebenfalls fast gleichzeitig entstandenen – energetischen Musikpsychologie zeigt. Kunstwerke sind für Dewey wesentlich eine »Organisation von Energien«. Der zentrale Begriff, mit dem er diese dynamische Organisationsform zu beschreiben versucht, ist der des Rhythmus, den er weit über den musikalischen Bereich ausdehnt und als »geordnete[.] Variation einer Manifestation von Energie«²⁸, nicht der buchstäblichen Wiederkehr materiell oder auch formal identischer Elemente bestimmt. Ordnung und Variation halten sich hierbei die Waage: keine Variation ohne Ähnlichkeiten, keine Ordnung ohne Abweichungen. Das folgende Kapitel wird sich dem detailliert zuwenden. Rhythmus in diesem Sinne ist für Dewey ein so elementares Ordnungsprinzip, daß es schlechthin auf alle Bereiche anwendbar ist. Das Paradigma gibt hier die organische Welt bzw. die Natur allgemein ab: die Jahreszeiten und der Tag-Nacht-Rhythmus, vor allem aber die prozeßhafte Struktur der Organismen.

Dieser Bezug auf die Natur ist für Dewey zentral, und er ist so produktiv wie problematisch. Hintergrund dafür ist sein Impetus, »die Kontinuität zwischen der ästhetischen Erfahrung und den gewöhnlichen Lebensprozessen«²⁹ wiederherzustellen: Kunstwerke speisen sich in ihren Formen aus jenen gewöhnlichen Lebensprozessen, und der Theorie-

27 Vgl. dazu insgesamt Dirk Rustemeyer, *Diagramme. Dissonante Resonanzen: Kunstsemiotik als Kulturtheorie*, Weilerswist: Velbrück 2009. Ich werde im vierten Abschnitt noch ausführlich auf dieses Buch eingehen.

28 Dewey, *Kunst als Erfahrung*, a. a. O., S. 190.

29 A. a. O., S. 18.

tiker betrachtet es als sein Ziel, auch ihre Rezeption in diese Prozesse zurückzustellen. Deweys ganze Kunsttheorie ist in gewisser Hinsicht ein politisch-pädagogisches Projekt, das sich auf die These, künstlerische Formen wiesen eine Art raffinierte, reflektierte Natürlichkeit auf, und die damit verbundene Forderung gründet, sie auf einen »unmittelbaren und großzügigen Beitrag zur Erweiterung und Bereicherung des Lebens«³⁰ zu verpflichten. Die ersten Abschnitte des Buches zeigen, wie der Pragmatismus sich in eine Art lebensphilosophisch inspirierte, bisweilen naive Romantik verwandeln kann; sie gehören sicher nicht zu den Seiten an Deweys Werk, an die man heute ohne weiteres anknüpfen kann. Auch wenn sie in vielerlei Hinsicht diffus bleibt, ist seine eigentliche, um den Rhythmus zentrierte theoretische Rekonstruktion der Kunst davon nicht betroffen. So könnte man etwa gegen die These, man könne die Grundformen der Kunst der organischen Welt ablesen, argumentieren, in Wahrheit werde hier eine bestimmte von der Kunst geschulte Auffassung von Ordnung auf die Natur angewandt.³¹

Wie dem auch sei: Organische Prozesse und Gestalten als Rhythmen zu begreifen, erschließt ihre Komplexität und eröffnet die Möglichkeit von formalen Analogien, die nicht notwendig auf eine Naturalisierung der Kunst hinauslaufen – insofern man sie als Figuren im oben erläuterten Sinne begreift. Susanne K. Langer hat hier später abgeschlossen. Bei ihr findet sich eine treffende Formulierung für das von Rhythmus in Deweys Sinne geprägte Ineinandergreifen von Zeitlichkeit und Identität beim Organismus: »But ›living‹ itself is a process, a continuous change; if it stands still the form desintegrates – for *the permanence is a pattern of changes*.«³² Kontrollierte Muster von Veränderungen – das könnte eine Definition für das von Dewey vorgeschlagene Verständnis von Kunst bilden. In gewissem Sinne könnte man sagen, daß bei ihm alle Beschreibungen organischer Formen *zugleich* solche von Strukturen der Kunst sind und umgekehrt. Entscheidend ist dabei, daß die Rückbindung ans Organische, die bei ihm anders als später bei Langer kaum über allgemeine Bemerkungen hinausgeht, keine Einschränkung von Formen präjudiziert. Das Moment der Variation, auf das er insistiert, verhindert eine starke normative Festlegung, und genau deswegen kann die naturalistische, organizistische Seite seines Denkens hier abgeblendet werden.³³

30 A. a. O., S. 36.

31 So etwa Hans Robert Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 192 ff.

32 Susanne K. Langer, *Feeling and Form. A theory of art developed from Philosophy in a New Key*, New York: Scribner's 1953, S. 66.

33 Dabei kann man nicht leugnen, daß das ganzheitliche Pathos, von dem das Buch getragen ist, zu dieser Offenheit bisweilen in einer gewissen

Indem Dewey Rhythmicität nicht auf die klassischen Zeitkünste beschränkt, sondern sie auch für Bildlichkeit in Anschlag bringt, nimmt er zeitgenössische Bildtheorien vorweg, die auf die Prozeßhaftigkeit auch von Bildern hinweisen (Imdahl, Boehm u. a.). Ich werde im vierten Kapitel darauf eingehen. Im Falle bildender Kunst ist es besonders augenfällig, daß der Rhythmus nicht einfach vorliegt, sondern auf eine Realisierung in der Rezeption angewiesen ist. Dewey legt, nicht anders als Boehm, Wert darauf, daß es sich dennoch nicht um eine metaphorische Übertragung handelt, sondern um die Beschreibung des Vorgangs, in dem das Bild überhaupt erst zu dem wird, was es ist. Der dem Visuellen nähere Begriff der Symmetrie – der ebenfalls auch komplexere Strukturen abzudecken beansprucht – legt für ihn lediglich den Fokus anders. Die Komplementarität beider Begriffe verweist auf die unauflösbare Verschränkung räumlicher und zeitlicher Strukturen, mit einem leichten Übergewicht der Zeit, das sich etwa in der Rede widerspiegelt, die Symmetrie »enthalte« einen Rhythmus.³⁴ Der dritte Begriff, den Dewey ins Spiel bringt, der der Balance, leistet hier die Vermittlung: Balance ist Ruhe als Sonderfall der Bewegung, ein Halten des Gleichgewichts, das ohne Verweis auf die Leiblichkeit des Rezipienten überhaupt nicht verstanden werden kann. Ihr Maß ist »die Fähigkeit des Ganzen, in sich selbst die größte Mannigfaltigkeit und den größten Spielraum entgegengesetzter Elemente zusammenzuhalten«³⁵. Diese letzte Bestimmung ist ohne Problem auf die Musik übertragbar, und sie zeigt auch die komplementären, ineinandergreifenden Operationen, die hier vollzogen werden müssen: Während für das Bild die Bewegtheit überhaupt nur im Kontext seiner Rezeption aufscheint, muß bei der Musik vor allem der Zusammenhang des aufeinander Folgenden als energetische Bewegung nachvollzogen werden. Beides sind Prozesse der Konstitution von *Form*.

Der energetisch-dynamische Charakter, den Musik und Bild auf unterschiedliche Weise miteinander teilen, hat die Notwendigkeit gezeigt,

Spannung steht, etwa wenn er schreibt: »Überall, wo Wahrnehmung nicht abgestumpft und pervertiert ist, herrscht eine unvermeidbare Tendenz, die Dinge und Ereignisse im Hinblick auf das zu einer abgerundeten und vereinheitlichten Wahrnehmung Erforderliche zu ordnen. [...] *Danach mag man Kunst definieren als das Wirken jener Kräfte, die die Erfahrung eines Ereignisses, eines Objekts, einer Szene oder Situation zu ihrer eigenen integralen Erfüllung bringen.*« (Dewey, *Kunst als Erfahrung*, a. a. O., S. 159.) Auf der anderen Seite heißt es aber ebenso deutlich: »Der sich daraus ergebende Sinn der Totalität ist erinnernd, erwartend, andeutend und warnend.« (S. 224)

34 A. a. O., S. 208; vgl auch die Rede vom »universellen Gebrauch von Intervallen im Kunstwerk« (a. a. O., S. 183).

35 A. a. O., S. 210.

ihr Aufgefaßt- und Nachvollzogenwerden und damit die Resonanz in ihre Bestimmung miteinzubeziehen. Wie aber ist nun dieser Nachvollzug zu denken? Dewey schwankt hier ein wenig, kann aber insgesamt kein wirklich überzeugendes Modell vorlegen. Kunst als Erfahrung zu denken, bedeutet für ihn am Ende das unterschiedslose Zusammenfallen von Gegenstand und Rezipient: »Die einzigartige und charakteristische Besonderheit der ästhetischen Erfahrung ist nämlich gerade das Problem, daß hier keine solche Unterscheidung von Subjekt und Objekt existiert, da die Erfahrung in einem Maße ästhetisch ist, in dem Organismus und die Umgebung zusammenwirken, damit eine Erfahrung entsteht, in der die beiden Faktoren derart vollkommen integriert werden, daß jeder einzelne aufgehoben wird.«³⁶ Die Erfahrung wird so zu einer Instanz vollständiger Vermittlung aufgebaut, in der jene Differenz eingegeben wird, die auch für die Figur der Resonanz konstitutiv ist. Natürlich will Dewey nicht die Unterschiede leugnen, die zwischen unterschiedlichen Rezeptionsweisen desselben Gegenstandes bestehen; gerade die ästhetische Erfahrung ist seit Kant das Paradigma der Spannung zwischen der Individualität der Erfahrung und ihrem Anspruch auf Allgemeinheit. Entscheidend ist für ihn etwas anderes, nämlich daß diese Erfahrung nicht in die Qualität des Objekts und die Zutat des Subjekts auseinandergeworfen und auch nicht in dessen Psyche verlagert werden kann: Der Gegenstand zeigt sich – oder, wie man mit Blick auf Kunstwerke noch stärker sagen könnte: konstituiert sich – allererst in der Erfahrung, die als Interaktion gedacht werden soll. Man gewinnt nichts damit, dieser Erfahrung entgegenzuhalten, ihr Gegenstand bestehe in Wirklichkeit nur aus stofflichen Anordnungen oder Schallwellen, denn jenes materielle Artefakt, um mit Mukařovský zu sprechen, ist nicht die Wirklichkeit hinter der Auffassung, sondern selbst eine spezifische Auffassung.³⁷

Auch wenn sich Deweys Argument auf diese Weise phänomenologisch rekonstruieren läßt, kann man auch mit phänomenologischen Mitteln Einspruch gegen seine Einheitskonstruktion erheben: Die Auffassung von etwas als etwas trägt in sich den Index des je Spezifischen, oder umgekehrt, der Gegenstand weist in jeder Auffassung einen Überschuß auf und geht nicht in ihr auf. Das gilt gerade für das Kunstwerk, für das weder eine ein für allemal zu konstatierende formale Struktur noch eine Stabilität der Weisen und Ebenen der Auffassung zu beobachten ist – das kann man aus Deweys eigenen Ausführungen ableiten. Das führt nun aber dazu, daß ich, auch wenn ich den Gegenstand niemals diesseits der Erfahrung, sozusagen an sich habe, durchaus zwischen ihm

36 A. a. O., S. 291.

37 Dieses Argument findet sich auch bei Langer: Vgl. *Philosophie auf neuem Wege*, a. a. O., S. 97.

und meiner Auffassung von ihm und erst recht zwischen mir und ihm unterscheiden kann. Das vollständige Aufgehen in der Sache ist eine Grenzerfahrung, in der der Nachvollzug, bei dem zwischen Passivität und Aktivität kaum unterschieden werden kann, zu einem reinen Bewegtwerden mutiert. Das Gegenstück zu einem solchen Verständnis ästhetischer Erfahrung auf der Seite der Produktion wäre die Auffassung des Werks selbst als reine Expression. Gerade im Falle der Musik ist die Vorstellung, das Stück sei unmittelbarer Ausdruck der Gefühlswelt des Komponisten und/oder Interpreten, noch immer nicht erledigt, auch wenn sie aus der Diskussion der philosophischen Ästhetik ins Alltagsverständnis gewandert ist.

Um den Kurzschlüssen zu entgehen, zu denen eine zu enge Koppelung von Ausdruck und Künstler auf der einen und Ausdruck und Auffassung auf der anderen Seite führen, kann meines Erachtens immer noch produktiv an Susanne K. Langers Kunst- und Symboltheorie angeknüpft werden, die im Zusammenhang mit der Kunst einen Typus Symbol einführt, den man nicht wirklich verstehen kann, wenn man ihn nicht von der Resonanz her denkt. Langer geht wesentlich von der Musik aus; mit gewisser Berechtigung kann man sogar sagen, daß ihre gesamte Symboltheorie von dort her gedacht ist. Nicht umsonst heißt ihr symboltheoretischer Grundlagentext *Philosophy in a New Key*, also Philosophie in neuer Tonart – eine Pointe, die die deutsche Übersetzung »Philosophie auf neuem Wege« verliert.³⁸ Langers Auseinandersetzung mit der Kunst ist getragen von großer Kenntnis und Sensibilität in bezug auf die Musik, aber auch andere Kunstformen und einer damit nicht immer Schritt haltenden begrifflichen Schärfe; wie Katrin Eggers bemerkt, »interessiert Langer sich nicht immer für begriffliche Feinheiten, sondern für die gehörte und erlebte Auseinandersetzung mit Musik«³⁹ (was sie im Übrigen mit Dewey verbindet). Dies macht die Lektüre zu einer bereichernden, bisweilen aber auch frustrierenden Erfahrung und prägt auch einen guten Teil der Rezeption. Langers theoretische Aufarbeitung des Sinngehalts der Musik kann als Weiterentwicklung der dargestellten Motive Deweys dienen, bedarf aber schließlich selbst der Klärung mit noch einmal anderen Mitteln.

38 Ganz in diesem Sinne heißt es dort: »[E]ine adäquate, präzise Definition für das, was ›musikalische Bedeutung‹ ist, geben zu können, und zwar eine Definition in Hinblick auf künstlerische, nicht positivistische Zusammenhänge und in solcher Absicht, das wäre der Prüfstein für eine wirklich leistungsfähige Philosophie des Symbolismus.« (Langer, *Philosophie auf neuem Wege*, a. a. O., S. 216 f.)

39 Katrin Eggers, »›The Matrix of Mentality‹. Susanne K. Langers Symboltheorie der Musik in Abgrenzung zu Nelson Goodman«, in: *Musik & Ästhetik* 14, 53 (2010), S. 20-36, hier 29.

Auch wenn sie in bezug auf die Musik an eines der zentralen Motive des 19. Jahrhunderts anknüpft, das der »Sprache des Gefühls«, wäre es doch ein grobes Mißverständnis, ihren eigenen Ansatz als schlichte Gefühlsästhetik zu aufzufassen. Vielmehr handelt es sich um eine genuine Symboltheorie der Musik, die ich auch gegen die späteren Relativierungen, mit denen sie auf Kritik reagiert hat, stark machen möchte. Die Verschiebungen innerhalb des traditionellen semiotischen Rasters, die sie vornimmt, erscheinen mir vollkommen überzeugend. Aus diesem Grund werde ich Langer der begrifflich deutlich schärferen, dieser Schärfe aber die Genauigkeit im Umgang mit den Phänomenen opfernden »allgemeinen Symboltheorie« Nelson Goodmans vorziehen und mich damit Eggers anschließen. Goodman knüpft in vielerlei Hinsicht unausgesprochen an Langer an, und nicht alle seine über sie hinausgehenden Schritte sind Fortschritte.

Der deutlichste Beitrag Langers zur semiotischen Diskussion ist die Einführung eines neuen Symboltyps: die präsentativen Symbole, die sie den diskursiven entgegensetzt. Das Paradigma diskursiver Symbolik ist natürlich die Sprache, und Langers Ansatzpunkt ist die logisch-positivistische Auffassung, jenseits des auf diese Weise Symbolisierbaren liege nur noch das diffuse Feld des Subjektiven, das bestenfalls symptomatisch Ausdruck erlangen könnte. Dagegen erhebt sie doppelten Widerspruch: Erstens ist die Sphäre des Gefühls durchaus in sich differenziert, auch wenn sie sich dem diskursiven Ausdruck entzieht, und zweitens gibt es Symbolformen, die jenseits des Diskursiven operieren, etwa Bilder. Das Bild ist denn auch das erste Paradigma des präsentativen Symbols (später wird es von der Musik abgelöst), und das Gefühl der Referenzpunkt des durch es Ausgedrückten. Der Ansatz bei der traditionellen Gefühlsästhetik darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß »feeling« hier extrem weit gefaßt ist und letztlich alle rhythmisch organisierten Erfahrungsprozesse umfaßt, von elementaren Lebensäußerungen bis zu komplizierten gedanklichen Prozessen.⁴⁰ Paradigmatisch für das Gemeinte ist aber weder das eine noch das andere Extrem, sondern gerade die hochdifferenzierten energetischen Vorgänge, die Kurth an der Musik beschreibt.

Was das Bild strukturell von der Sprache unterscheidet, ist für Langer seine Simultaneität, die Bindung an seine spezifische Form, in der es auf jede Nuance ankommt, und die daraus folgende Unmöglichkeit,

40 Am Ende ist »feeling« synonym mit »mind«, und Langers großes Buch über den Geist trägt schlicht den Untertitel »An essay on human feeling« (vgl. Susanne K. Langer, *Mind. An essay on human feeling*, 3 Bde., Baltimore: Hopkins 1967-82). Im diesem Kapitel vorangestellten Zitat war von »Gegensätzen von Ideen« und »Erfahrungen reiner Form« die Rede (*Philosophie auf neuem Wege*, a. a. O., S. 224).

allgemeine syntaktische Strukturen, identifizierbare Partialbedeutungen und damit ein übersetzbares Vokabular auszumachen – das also, was Goodman später als Fülle und als syntaktische und semantische Dichte bezeichnet hat.⁴¹ In die Kritik geraten ist die Theorie der präsentativen Symbole aber weniger wegen dieser inneren Struktur als vielmehr wegen der besonderen Art der Bedeutung, die Langer hier in Anschlag bringt: Im präsentativen Symbol als einem nicht verallgemeinerbaren Symbol mit inhärenter Bedeutung fallen, wenn man so will, *type, token* und Bedeutung zusammen. Besonders anschaulich wird dies für Langer an der Musik, von der es heißt, daß sie »nicht unmittelbarer Selbsta Ausdruck, sondern die Formulierung und Darstellung von Gemütsbewegungen, Stimmungen, geistigen Spannungen und Entschlüssen ist – ein ›logisches Bild‹ fühlenden, responsiven Lebens«⁴². Den Begriff des logischen Bildes übernimmt Langer vom Wittgenstein des *Tractatus*, und er ist keine glückliche Wahl: Wittgensteins Grundintuition, der Satz sei ein logisches Bild eines Sachverhalts, ist alles andere als klar; die Ausweitung dieses Abbildungs- oder besser Projektionsverhältnisses auf die Beziehung zwischen Schallplatte, musikalischem Gedanken, Notenschrift und Schallwellen macht die Sache nicht einfacher⁴³: Gerade für die *Abgrenzung* unterschiedlicher Formen der Symbolisierung, um die es doch gehen soll, taugt dieses Universalkonzept, von dem sich Wittgenstein später selbst verabschiedet hat, wenig. Treffender für das, was Langer im Auge hat, ist die Rede von »Formulierung und Darstellung«. Das auf diese Weise Formulierte ist, nimmt man dies ernst, nicht etwas bereits an anderer Stelle Vorliegendes, das nun abgebildet wird. Trotzdem muß es als Darstellung gelten.

Den Ursprung dieser Symbolform findet Langer in der Wahrnehmung, die sie gestalttheoretisch als »Prozeß der Formulierung«⁴⁴ begreift: Gesehenes und Gehörtes sind weder diffuse Eindrücke noch als solches fertig Gegebenes, sondern das Feld des Wahrgenommenen artikuliert sich für ein in es involviertes Wesen. Dabei zeigt sich in ihm nicht unverbundenes Einzelnes, sondern kontextuell gebundene Formen, die als identifizierbare einen Index mittlerer Allgemeinheit tragen: Eine Sache in diesem Feld ist für Langer »eine Form, die gleichzeitig ein erlebtes

41 Vgl. Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwürfe einer Symboltheorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, mit Blick auf die Kunst S. 209 ff.

42 Langer, *Philosophie auf neuem Wege*, a. a. O., S. 219.

43 Vgl. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, in: ders., *Werkausgabe Band 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 27.

44 Langer, *Philosophie auf neuem Wege*, a. a. O., S. 95. Ihr sehr eigenwilliger Umgang mit dem Abstraktionsbegriff, der sie dazu bringt, diese Formulierung oder Artikulation zu einem Abstraktionsprozeß zu erklären, sei nur am Rande vermerkt – und im weiteren als hochgradig mißverständlich ignoriert (vgl. a. a. O., S. 96; dies. *Mind*, Bd. 1., a. a. O., Kap. 6).

Einzelnding ist und ein Symbol für dessen Begriff, für diese Art von Ding«⁴⁵. Auch hier ist die Begriffswahl nicht ganz glücklich, denn um eine Symbolisierung eines Begriffs geht es an dieser Stelle nicht, sondern um einen Typus, der in gewisser Hinsicht der Wahrnehmung des Einzelnen als Einzelnes vorausgeht und ihre Bedingung bildet, weil er allererst die Identifikation des Etwas als etwas ermöglicht. Dieser Typus ist dabei aber kein für sich bestehendes Drittes neben seinen Realisierungen, sondern organisiert eher die Form des Übergangs zwischen ihnen (zu dieser lateralen Beziehung werde ich im Zusammenhang mit Daniel Sterns Modell der sich organisierenden Erfahrung des Säuglings noch zurückkommen). Die Wahrnehmung ist also noch keine Symbolisierung, bildet aber deren Grundlage. Sie weist bereits die Eigenschaft auf, die das in ihr Dargebotene symbolfähig machen bzw. Symbolisierung überhaupt ermöglicht: eine Artikuliertheit, jene Prägnanz, die, mit Cassirer gesprochen, zur »symbolischen Prägnanz«⁴⁶ ausgebaut werden kann.

Präsentative Symbole greifen nun diese artikulierten Formen der Wahrnehmung auf und machen sie sozusagen ausdrücklich: Sie fassen sie als *Darstellungen*, und zwar Darstellungen nicht von etwas anderem, sondern ihrer selbst. Sie führen Artikulationsweisen von Sinnlichem exemplarisch vor und zeigen, was sie sind. Voraussetzung dafür ist die ästhetische bzw. hier musikalische Differenz, die ein Feld der Darstellung allererst eröffnet. Dieser Begriff von Darstellung ist zuerst einmal intransitiv, und man könnte ihn als Explikation dessen lesen, was Eduard Hanslick in seiner klassischen Formulierung meinte, »[t]önend bewegte Formen« seien »einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik«⁴⁷. Die Musik ist eine Darstellung klanglicher Artikulationsverhältnisse, darum geht es in ihr, das ist es, was ein Musiktheoretiker zu untersuchen hat.

Nun war das bereits bei Hanslick nicht alles, und die Frage nach dem Zusammenhang von Musik und Affektivität spielt auch bei ihm eine große Rolle, so sehr er als Feind der Gefühlsästhetik in die Geschichte eingegangen ist. Bereits hier sind es die *Formen* des Gefühls, ihre Rhythmen, wie Dewey sagen würde, die er für darstellungsfähig hält: »Einen Kreis von Ideen hingegen kann die Musik mit ihren eigensten Mitteln reichlich darstellen. Dies sind unmittelbar alle diejenigen, welche auf

45 Ebd. Das entspricht genau dem, was Goodman später »Exemplifikation« nennen wird (vgl. Goodman, *Sprachen der Kunst*, a. a. O., S. 59 ff.). Inwiefern sich Langers Modell davon unterscheidet, wird noch Thema sein.

46 Ernst Cassirer, *Gesammelte Werke, Bd. 13: Philosophie der symbolischen Formen, Drücker Teil*, Hamburg: Meiner 2002, S. 222 ff.

47 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Nachdruck der 1. Aufl. v. 1854, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991, S. 32.

hörbare Veränderungen der Zeit, der Kraft, der Proportionen sich beziehen, also die Idee des Anschwellenden, des Absterbenden, des Eilens, Zögerns, des künstlich Verschlungenen, des einfach Begleitenden u. dgl.«⁴⁸ Der Darstellungsbegriff, den er hier ins Spiel bringt, entspricht genau demjenigen, den Langer im Sinn hat und den Cassirer ausgearbeitet hat. Für Hanslick sind diese Verlaufsformen genuin musikalische Ideen, die gleichwohl einen intrinsischen Bezug auf das affektive Leben unterhalten. Ihre Form der Darstellung ist »eine konkrete Einheit von ›Präsenz‹ und ›Repräsentation‹«⁴⁹, deren repräsentative Funktion kein referentieller Bezug, sondern eine Verkörperung ist. In diese schwierige Konstruktion gehen mehrere Annahmen ein, die Elvira Panaiotidi in ihrer eher skeptischen Rekonstruktion zusammenfaßt: »[E]rstens ist die subjektive Realität nicht formlos, sondern strukturiert; zweitens fällt ihre Struktur mit der logischen Form der Musik zusammen und drittens ist das Verhältnis zwischen beiden verschieden von der Beziehung eines diskursiven Symbols zum symbolisierten Gegenstand der Außenwelt, die ihrer Natur nach referentiell ist.«⁵⁰

Es ist genau diese eigenartige Darstellungsbeziehung, bei der das in sich Artikulierte allein vermöge seiner Artikulation einen inneren, nicht referentiellen Bezug zu etwas anderem unterhalten soll, die die Kritik primär auf sich gezogen hat. Langer reagiert auf diese Kritik mit einem halben Rückzug, der in ihrer Charakterisierung der Musik als »unvollendetes Symbol«⁵¹ bereits angelegt ist: In merkwürdig gewundenen Formulierungen heißt es, die Funktion des künstlerischen Symbols sei »more like a symbolic function than like anything else«, und »artistic import is expressed, somewhat as meaning is expressed in a genuine symbol, yet not exactly so.«⁵² Bedeutsam ist hier die Wahl des Begriffs »import« statt »meaning«, der bereits in *Feeling and Form* auftauch-

48 A. a. O., S. 14. Auch wenn Hanslick insgesamt in einem Kantischen Begriffsrahmen operiert, entsprechen seine musikalischen Ideen doch nicht wirklich den »ästhetischen Ideen« der *Kritik der Urteilskraft*: Während Kants allgemeine Formulierung einer »Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt«, noch mit Hanslicks Intentionen vereinbar wäre, geht die letztliche Bestimmung, die von einer Vorstellung spricht, die »zu einem Begriffe viel Unnennbares hinzudenken läßt« in eine andere Richtung (Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg: Meiner 1990, B 192, 197).

49 Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 3, a. a. O., S. 149.

50 Elvira Panaiotidi, »Zwischen Gefühl und Illusion. Die Immanenz der musikalischen Bedeutung bei Susanne K. Langer«, in: *Musik & Ästhetik* 13, 50 (2009), S. 59-73, hier 69.

51 Langer, *Philosophie auf neuem Wege*, a. a. O., S. 236.

52 Susanne K. Langer, *Problems of Art*, New York: Scribner's 1957, S. 126, 129.

te, nun aber als ausdrückliche Reaktion auf die Kritiker hervorgehoben wird. Beides läßt sich mit »Bedeutung« übersetzen, aber während »meaning« eher eine denotative Bedeutung meint, von der bei Musik nur in den wenigen Fällen tatsächlich kodifizierter, referentiell fungierender Figuren die Rede sein kann, legt »import« den Akzent in Richtung Wirkung und Bedeutsamkeit. Musikalischer Sinn wäre damit in jedem Fall assoziiert mit einer spezifischen Interaktion zwischen Erklärendem und Hörendem und dazu als in sich bedeutsam ausgezeichnet: »it is semblance, but seems to be charged with reality.«⁵³ Die Wirklichkeit, mit der jener Schein aufgeladen ist, ist eben jene des »Fühlens« oder »Lebens«⁵⁴.

Langer geht hier gerade nicht den Weg, den später Goodman mit der Einführung der Exemplifikation eingeschlagen hat und auf den hier kurz eingegangen sei. Das Phänomen, das Goodman in den Griff zu bekommen versucht, ist genau jenes, mit dem auch Langer sich auseinandersetzt: der Zusammenfall von Immanenz der Artikulation und Verweis auf die Formen des Gefühls im künstlerischen Ausdruck. Im Raster einer allgemeinen Symboltheorie wird diese durch eine Selbstbeziehung vermittelte Fremdbeziehung zu einer spezifischen, genau benennbaren Weise symbolischen Bezugs, der die Richtung der Denotation umkehrt: Das Prädikat »grau« denotiert ein graues Bild, aber das graue Bild exemplifiziert das Prädikat »grau«. Es ist nämlich grau. Genau das gleiche, wenn auch »metaphorisch«, gilt für das Prädikat und die Eigenschaft »traurig«: Das traurige Bild ist wirklich, aber metaphorisch traurig, was einen Bezug auf das Prädikat impliziert, das es umgekehrt denotiert. Daß das Bild ebenfalls denotieren kann, nämlich das auf ihm Abgebildete, steht auf einem anderen Blatt.

Die entscheidenden Fragen sind hier, wie ein Prädikat bzw., wie es allgemeiner heißt, ein *label* zu denken ist (die deutsche Übersetzung »Etikett« ist zwar formal korrekt, ihr fehlt aber ein Teil des Bedeutungsraumes des englischen Begriffs) und wie es zu jenem metaphorischen Besitz von Traurigkeit (Fröhlichkeit, Aggressivität etc.) kommen kann. Geht man ihnen konsequent nach, so gerät das systematische Gebilde symbolischer Logik deutlich ins Wanken, und man kommt zu Ergebnis-

53 Langer, *Feeling and Form*, a. a. O., S. 52; vgl. 31 f.

54 Auch bei ihr mischt sich hier eine normative Note ein, wenn es konsequenterweise heißt, daß die Formen der Kunst »must be true in design to the structure of experience« (a. a. O., S. 373) – ohne daß erklärt würde, was das genau bedeuten könnte. Zu einer wirklichen Verengung des Blicks führt dies allerdings nicht: In der Praxis zeigt Langer die größtmögliche Offenheit gegenüber neuen Formen der Kunst und der Einbeziehung unterschiedlichster Materialien (vgl. a. a. O., S. 150 f.; *Problems of Art*, S. 137).

sen, die näher an Langers Entwurf liegen als an Goodmans Symboltheorie. Die erste Frage beantwortet dieser folgendermaßen: »Prädikate sind Proben aus Sprachsystemen. Symbole aus anderen Systemen – gestischen, pikturalen, diagrammatischen usw. – können exemplifiziert sein und in anderer Hinsicht wie Prädikate einer Sprache funktionieren.«⁵⁵ Ein *label* ist, kurz gesagt, eine identifizierbare *Form*, die dazu dienen kann, Formen anderer Register zu identifizieren. Die Bestimmung ist rein funktional, und es gibt demnach nichts, was prinzipiell nicht als *label* verwendet werden kann.

Die strikte Fassung des Ausdrucks in der Kunst als klar definierte Weise symbolischer Bezugnahme bringt es allerdings mit sich, daß diese prinzipielle Offenheit faktisch dadurch beschränkt ist, daß es vorab einen Bezugspunkt geben muß: »Exemplifikation ist nur insofern eingeschränkt, als die Denotation des fraglichen Etiketts als vorgängig fixiert angesehen wird.«⁵⁶ Mit anderen Worten: Ein Bild oder ein Musikstück kann nur dann Traurigkeit exemplifizieren, wenn es »Traurigkeit« als – in diesem Fall durch ein *label* in Form eines sprachlichen Prädikats – definiertes Etwas bereits gibt. Das verträgt sich nun aber schlecht mit dem welterschließenden Charakter der Kunst, der in der Regel als eines ihrer entscheidenden Charakteristika hervorgehoben wurde und der auch für Langer bedeutsam ist: Kunst, so ihre Auffassung, ist keine Darstellung dessen, was wir ohnehin schon kennen und wissen, sondern durch sie lernen wir die Weisen und Möglichkeiten unseres Fühlens allererst kennen.

An dieser Stelle beginnt auch in Goodmans Brust die Seele des strengen Semiotikers mit der des Kunstphilosophen und -kenners zu streiten, und wenige Seiten weiter geht er auf die Möglichkeit einer Neuorganisation der Erfahrung durch künstlerischen Ausdruck ein: »[E]ine solche Bewegung, die keine vorgängige Denotation hat, übernimmt die Aufgaben eines Etiketts, das bestimmte Handlungen einschließlich seiner selbst denotiert.«⁵⁷ Diese Erweiterung der Möglichkeiten läuft, denkt man sie wirklich zu Ende, auf einen vollständigen Umbau, wenn nicht Zusammenbruch seines kategorialen Apparats hinaus. Sie ist zuerst einmal möglich, weil die Bestimmung der Pole von Denotation und Exemplifikation funktional ist und *label* und Exemplifizierendes je nach Kontext die Plätze tauschen könnten. Was wie fungiert, hängt allein davon ab, welche Seite vor Augen steht und welche genauer bestimmt ist. Wenn diese prinzipielle Möglichkeit nun dahingehend ausgeweitet wird, daß etwas sich selbst denotieren und gleichzeitig auch exempli-

55 Goodmann, *Sprachen der Kunst*, a. a. O., S. 63.

56 A. a. O., S. 65; eben dies kritisiert Eggers, »The Matrix of Mentality«, a. a. O., S. 34.

57 Goodmann, *Sprachen der Kunst*, a. a. O., S. 70.

fizieren kann, fällt auch die funktionale Trennung in sich zusammen. Die in Frage stehende Bewegung erscheint aus eigener Kraft als neuer Formtypus, und ebenso von allein scheinen damit Verbindungen zu anderen Sinnesbereichen oder logischen Feldern auf, in denen diese Form auf irgendeine Weise wiedererkannt wird, ohne daß dabei bereits von einem System von *labels* die Rede sein kann. Das Wiedererkennen ist dabei produktiv, denn die Form als solche kann dort nicht vorgekommen sein, sonst wäre sie gegenüber dem Neuen vorweg auf die Seite des Denotierenden gerückt.⁵⁸

Nehmen wir Goodmans eigenes Beispiel des traurigen Kunstwerks, um dies zu klären – und nehmen wir dafür ein Musikstück –, und fügen die hypothetische Voraussetzung hinzu, daß es jene Emotion allererst zu entdecken oder identifizieren geholfen hat. Dann wäre es selbst das *label*, das jenes noch unbenannte, aber jetzt zur Erscheinung gebrachte Gefühl denotiert. Für das nächste gehörte Stück mag schon das Umgekehrte gelten, indem es seinen exemplifizierenden Charakter auf das Gefühl verschiebt, das dann umgekehrt es denotiert. Oder wäre diese Umkehrung darauf angewiesen, daß das Gefühl als identifizierbare Form sich hinreichend, und das hieße über die einmalige Denotation durch ein beliebiges Musikstück hinaus, stabilisiert hat, so daß es auch unabhängig davon erkannt werden kann? Von seiner sprachlichen Benennung kann es nach den Voraussetzungen und der hier von Goodman konstruierten Situation eigentlich nicht abhängen.

Daran wiederum zeigt sich ein bereits in der Grundkonstellation angelegtes Problem: Wenn Goodman davon spricht, ein Stück drücke Traurigkeit aus (= exemplifiziere Traurigkeit metaphorisch = *sei* traurig), bezieht sich dies dann nicht eigentlich primär auf das Prädikat, also eben doch auf die sprachliche Benennung und nur über diese vermittelt auf das Gefühl? Oder träfe es die Sache, wenn man das Gefühl der Traurigkeit, das in der Musik wahrgenommen wird, als Symbol bezeichnete? Oder fungieren in diesem Fall Prädikat und das für gewöhnlich, also unmetaphorisch von ihm denotierte Gefühl als Einheit? Mit Goodmans Text lassen sich diese Fragen nicht wirklich beantworten. Da sich aber die Symbolisierung im Falle der neuen Form den Umweg über das Prädikat sparen kann bzw. muß und eine direkte Beziehung zwischen der Form der Musik und der Form des Gefühls herstellt, rückt die sprachliche Benennung deutlich in den Hintergrund. Dann allerdings stellt sich endgültig die Frage, wieso nicht von einer lateralen Beziehung sich

58 Simone Mahrenholz weist darauf hin, daß Goodman diese Seite der Sache durchaus im Blick hat und buchstabiert sie schließlich mit seinen Mitteln weiter aus (vgl. Simone Mahrenholz, *Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*, Stuttgart u. Weimar: J.-B. Metzler 1998, S. 189 ff., 301 ff.).

aneinander differenzierender Formen unterschiedlicher Register ausgegangen werden kann, bei der auch nicht funktional zwischen Exemplifikation und Denotation unterschieden werden kann, sondern höchstens nach größerer oder geringerer Differenziertheit und Prägnanz. Waldenfels bringt diese lateralen Beziehungen, von denen die Formen der Welt durchzogen sind, auf den Punkt: »Was sich zeigt, zeigt auf anderes.«⁵⁹

Der theoretische Vorschlag der Exemplifikation sollte das Problem lösen, daß Kunstwerken ihre Bedeutung immanent zu sein scheint und sie dennoch gleichzeitig einen Bezug auf andere Sinnes- oder Lebensbereiche herzustellen scheinen: Sie *meinen* Traurigkeit, indem sie traurig *sind*; oder, im Sinne ihrer erschließenden Funktion: Sie weisen eine prägnante Form auf, die ohne weiteres andere Bereiche aufruft und in ihnen zu einer Kristallisierung zuvor nicht scharf faßbarer Formen führt, zu denen sie von allein ein inneres Verhältnis zu unterhalten beginnt. Streng gefaßt führt er aber, wie gezeigt, in unplausible theoretische Verrenkungen.

Die zweite der genannten Fragen knüpft an die in meinem resümierenden Satz gebrauchten Formulierungen »ohne weiteres« und »von allein« an: Wie kommt es überhaupt zu jener Verbindung, und was ist ihre Grundlage? An dieser Stelle ist Goodman nicht unklar, sondern offen enttäuschend, indem er die Frage schlicht zurückweist. Dabei schwankt er dazwischen, sie in positivistischer Tradition für unsinnig und sich selbst für unzuständig zu erklären: »Jedenfalls stellt die allgemeine Erklärung dessen, warum Dinge die buchstäblichen und metaphorischen Eigenschaften haben, die sie wirklich haben – warum Dinge sind, wie sie sind – eine Aufgabe dar, die ich bereitwillig den Kosmologen überlasse.«⁶⁰ Das ist dann doch ein wenig dürftig, geht es doch nicht um die in der Tat ins Kosmologische gehende Frage, warum »die Dinge« sind, wie sie sind, sondern um die deutlich handhabbare, wie es dazu kommt, daß wir »von allein« zwischen Kunstwerken und affektiven Zuständen oder Vorgängen eine Verbindung herstellen, die uns soweit bringt, zu sagen, Bilder und Musikstücke »seien« traurig.

An dieser Stelle möchte ich zu Susanne Langer zurückkehren. Wenn sie den Vorschlag macht, bei der Kunst statt von »meaning« von »import« zu sprechen, hat sie nicht nur das Werk, das »art symbol« also solches, sondern immer zugleich beide Seiten der Beziehung zu diesem künstlerischen Symbol im Blick: die des Produzenten und die des Rezipienten. Goodmans Ansatz scheint mir unter anderem darum in Schwierigkeiten zu geraten, weil er versucht, diese Beziehung außen vor zu lassen. Die Seite des Künstlers war bisher noch gar nicht Gegenstand

der Überlegungen, und sie soll es für den Moment auch nur an einem Punkt werden, auf den bereits hingewiesen wurde: Der emotionale *import* des Kunstwerks liegt nicht darin begründet, daß der Künstler es als unmittelbaren Selbstaussdruck benutzt hat. Es ist wohl eine um einiges zu allgemein formulierte Frage, ob die künstlerische Produktion ausdrücklich darauf gerichtet ist, ein »symbol of feeling«⁶¹ herzustellen, wie Langer suggeriert, oder ob man dieser Symbolisierung als Künstler quasi gar nicht entkommen kann – verschiedene Künstler haben dies sehr unterschiedlich gehandhabt und gesehen. Entscheidend für unseren Kontext scheint mir, daß es als solches aufgefaßt wird, und damit können wir zum Leitbegriff der Resonanz zurückkehren.

Wir sind auf der Suche nach einer Rekonstruktion der Kunsterfahrung, die den affektiven oder, allgemeiner gesprochen, energetischen Gehalt der Werke, der noch um ihre Bezüge zu anderen Erscheinungen angereichert wurde, nicht zu entsprechenden Erlebnissen des Rezipienten umdeutet. Wenn nun Langer, Goodman und Hanslick sich darin einig sind, daß gestische Formen in der Musik nicht selbst Gemütsbewegungen sind, sondern ihre Darstellung, wie versteht man diese dann, oder vielleicht besser: wie faßt man sie auf? Diese Auffassung kann nicht als Decodieren gedacht werden, sondern ist eine eigene Bewegung, die zwischen Bewegtwerden und aktivem Nachvollzug liegt: »Die Grundbeziehungen in der Musik sind Spannungen und Entspannungen, und die durch diese Funktionen erzeugten inneren Bewegungsabläufe sind die gleichen in aller Kunst und auch in der dazugehörigen psychischen Resonanz.«⁶² Die kategoriale Trennung der inneren Bewegungsabläufe der Musik von einer psychischen Resonanz trägt der Tatsache Rechnung, daß Musik eben kein psychischer Vorgang ist, sondern etwas in der Welt Stattfindendes; dennoch bleibt auch sie, nicht anders als die Dewey'sche Einheit, der Sache unangemessen. Diesseits der Resonanz gibt es keine inneren Bewegungsabläufe der Musik, sie realisieren sich in ihr als von ihr unterschiedene. Dann aber hat es keinen Sinn, zu sagen, sie seien auf beiden Seiten »die gleichen«: Sie realisieren sich auf eine Weise, die wesentlich durch die Form des Gegenstandes Musik oder Bild geprägt ist, aber nicht durch ihn festgelegt. Insofern ist auch der ansonsten treffende Begriff des Nachvollzugs erläuterungsbedürftig: Es handelt sich um einen immer wieder erneuerten *Vollzug*, dessen Ausführung den Formen nachzufahren versucht, dabei aber selbst einen Spielraum hat, da er es nicht mit objektiv Vorliegendem zu tun hat.⁶³

61 Langer, *Feeling and Form*, a. a. O., Kap. 3; eine Definition findet sich auf S. 40.

62 Langer, *Philosophie auf neuem Wege*, a. a. O., S. 224.

63 Es gibt hier eine offensichtliche Nähe zu den Arbeiten, die Alexander Becker und Matthias Vogel in den letzten Jahren vorgelegt haben; vgl. Alexan-

59 Bernhard Waldenfels, »Spiegel, Spur und Blick«, in: ders.: *Sinne und Künste im Wechselspiel*, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 84-104, hier 92.

60 Goodman, *Sprachen der Kunst*, a. a. O., S. 82.

Entsprechend geht es auf der Seite des Rezipienten nicht primär um das Beherrschen eines Codes, sondern um »responsiveness«⁶⁴, also um die Fähigkeit und Bereitschaft, sich ansprechen zu lassen – um Resonanzfähigkeit. Wie wir gesehen haben, reicht dazu die bloße Bereitschaft nicht aus, es bedarf auch einer elementaren Vertrautheit mit den Grundformen der jeweiligen Kunstform. Was dann allerdings erfahren wird, oder besser worum es dabei geht, ist nicht das Formenrepertoire als solches, sondern es sind die energetischen Kurven, die durch es konstituiert werden. Man hört nicht Tonalität, sondern die Innenspannungen melodischer und harmonischer Verläufe. Ist man allerdings mit jener Tonalität nicht vertraut und entsprechend nicht responsiv, hört man weder die Spannungen noch auch nur die Verläufe. Im Extremfall entgeht einem sogar die Tatsache, daß es sich überhaupt um Musik handelt, und das Gehörte wird zu einer bloßen Verkettung von Schallereignissen. Wenn es aber gelingt, wie kommt es zu dieser Resonanz? Wie kommt dieser Nachvollzug zustande und wieso hat er »von allein« Anschluß an das affektive Leben? Um Antworten auf diese Fragen zu bekommen, muß nun auch Langers Ansatz verlassen werden. Klärung verspricht hier Daniel Sterns Rekonstruktion frühkindlicher Erfahrung.⁶⁵

der Becker, »Wie erfahren wir Musik?«, in: Matthias Vogel u. d. (Hg.), *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 265-313; Matthias Vogel, »Nachvollzug und die Erfahrung musikalischen Sinns«, a. a. O., S. 314-368; Alexander Becker, »Paradox des Musikverstehens«, in: *Musik & Ästhetik* 14, 56 (2010), S. 5-25. Mit der »Lust an der Integration von Sinnlichem zu Sinn, die allein an seiner Erfahrbarkeit Maß nimmt« (Vogel, »Nachvollzug und die Erfahrung musikalischen Sinns«, a. a. O., S. 364) und gegenüber der die Frage nach einer Referenz auf Außermusikalisches zu schematisch ansetzt, liefern die Autoren eine treffende Beschreibung dessen, was ich hier mit anderen theoretischen Mitteln als Resonanz explizieren möchte, und umgehen auf intelligente Weise einige der Aporien, in die sich die Frage nach der Bedeutung (in) der Musik verstrickt.

64 Langer, *Feeling and Form*, a. a. O., S. 396.

65 Wenn Mahrenholz in ihrem wichtigen Buch zu Musik und Erkenntnis schreibt, »daß die Logik der non-verbalen und zugleich höchst differenzierten, hoch energetisch besetzten Symbolisationsform Musik vor allem mit jenen Denk-, Empfindungs- und Wahrnehmungsweisen korrespondiert, die der Ausbildung bewußter sprachlicher und logischer Konzepte vorausliegen« (Mahrenholz, *Musik und Erkenntnis*, a. a. O., S. 198), ist sie hier Auszuführenden offensichtlich sehr nahe. Daß die theoretischen Mittel, die sie dazu bemüht, mich nicht wirklich überzeugen können, habe ich schon ausgeführt.

Stern ist in der Erforschung ontogenetischer Entwicklung einer jener Theoretiker, die zwei disziplinäre Zugangsweisen miteinander verbinden: die Entwicklungspsychologie und die Psychoanalyse. Sein Versuch, die Erfahrung, das »Selbstempfinden« von Säuglingen zu rekonstruieren, greift auf beide Zugänge gleichermaßen zurück. Die Beobachtung der Säuglinge, die mittlerweile recht genaue Aufschlüsse über ihre kognitiven Fähigkeiten erlaubt, wird mit einer über das in der Entwicklungspsychologie in der Regel anzutreffende Maß hinausgehenden, eher auf die Psychoanalyse verweisenden Bereitschaft zu »Inferenzsprüngen« – also mit produktiver Spekulation – zusammengebracht, um aus dieser Beobachtung und der späteren Rekonstruktion Modelle der frühkindlichen Erfahrung zu entwickeln. Daß wir uns damit vom empirisch gesicherten Terrain entfernen, gibt Stern zu – was ihn mit Freud verbindet, für den seine metapsychologischen Rekonstruktionen und Theorien immer Spekulationen blieben.⁶⁶ Deren Qualität bemißt sich an ihrer Plausibilität und ihrer Produktivität, nicht an einer lückenlosen Belegbarkeit, und hier erweist sich Sterns Theorievorschlag als besonders ergiebig.

Auch wenn gerade die Verbindung von affektiver und kognitiver Dimension das ist, was mich an Stern interessiert, ist die Lesart, die ich im folgenden darstellen werde, gewissermaßen kognitivistisch verzerrt: Während es Stern vorrangig um die Entwicklung von Organisationen des Selbst und von zwischenmenschlichen Beziehungen geht, wird hier der Schwerpunkt auf die formale Organisation der Erfahrung und ihre Einbindung in intersubjektive Zusammenhänge gelegt.

Je weiter man sich der Geburt nähert, desto weniger zugänglich ist die Erlebensephäre des Säuglings und desto stärker muß man sich auf spekulative Rekonstruktionen verlassen. Gesteuert werden diese in Sterns Fall nicht nur von den entwicklungspsychologischen Forschungen, sondern auch vom Fortleben frühkindlicher Wahrnehmungsweisen im Erwachsenenalter. Die unterschiedlichen Weisen des Erlebens, bei denen immer das Ineinander von Selbst- und Fremdwahrnehmung im Mittelpunkt steht, versteht er als zwar sukzessive sich entwickelnd, aber einander nicht ablösend. Er schlägt daher vor, »von Bereichen der Bezogenheit statt von Phasen oder Stadien zu sprechen«⁶⁷. Auch von der

66 Am explizitesten im Zusammenhang mit der Einführung des Todestriebes: Einen »Versuch zur konsequentesten Ausbeutung einer Idee, aus Neugierde, wohin dies führen wird« (Sigmund Freud, »Jenseits des Lustprinzips«, in: d. s., *Studienausgabe Bd. III*, Frankfurt am Main: Fischer 1975, S. 213-272, hier 234), würde man heute wohl keinem Psychologen mehr durchgehen lassen. Zum Schaden der Disziplin.

67 Daniel N. Stern, *Die Lebenserfahrung des Säuglings*, Stuttgart: Klett-Cotta 1992, S. 54 f.

frühesten Organisationsform des Erlebens, an die hier wesentlich angeknüpft werden soll, finden sich noch Spuren in der späteren Erfahrung, und gerade dies macht seine Überlegungen anschlussfähig für unseren Zusammenhang.

Die Wahrnehmung des sehr kleinen Säuglings ist, so scheint die Forschung einhellig zu belegen, amodal organisiert, das heißt es gibt unmittelbare Entsprechungen und Übergänge zwischen Wahrnehmungen unterschiedlicher Sinnesmodalitäten. Es kommt nun darauf an, wie man dies theoretisch faßt. Die verbreitete Interpretation, man habe es hier mit einem unbekanntem Transformations- oder Übersetzungsmechanismus oder mit abstrakten Repräsentationen unterschiedlichen Sinnen gemeinsamer Formen zu tun, findet sich an manchen Stellen auch bei Stern. Versucht man wirklich, die Erfahrung des Säuglings aus ihrer Eigenlogik zu verstehen, so erscheint dies als deutlicher Anachronismus, der die ausdifferenzierte Wahrnehmung des Erwachsenen auf die kindliche projiziert. In diesem Sinne hält auch Stern schließlich fest: »Vermutlich wird die Information dem Säugling gar nicht über einen bestimmten Sinnesmodus vermittelt. Sie überschreitet vielmehr die Modi oder Kanäle der Wahrnehmung und existiert in einer unbekanntem, supramodalen Form.«⁶⁸ Um dieser ersten Organisationsform der Welterfahrung gerecht zu werden, sollte man selbst Formulierungen wie »supramodal« vermeiden, die immer noch mit einer Pluralität differenzierter Modi im Hintergrund rechnen, und schlicht von Amodalität sprechen. Dieses Amodale kann nicht als abstrakt bezeichnet werden, es sei denn, man möchte zu der eigentümlichen Konstruktion Zuflucht nehmen, der Säugling arbeite sich vom Abstrakten zum Konkreten vor; damit allerdings hätte man den eigentlich Sinn von Abstraktion in sein Gegenteil verkehrt. Man wird nicht umhin kommen, die auf jene unbekanntem Weise aufgefaßten Formen und Qualitäten als das zu nehmen, was sie sind: das erste Konkrete nämlich.

Die Eigenschaften, die hier der Forschung zufolge eine Rolle spielen, sind vor allem Intensitätsgrad, Bewegung, Zahl und Rhythmus; das gilt sowohl für die Wahrnehmung von Dingen wie die von Menschen. Von dieser amodalen Grundverfaßtheit unterscheidet Stern noch einmal eine Form des Erlebens, das er für die personale Wahrnehmung reserviert: die Vitalitätsaffekte. Er nennt sie Affekte, grenzt sie aber deutlich von den »kategorialen Affekten«, also einzelnen Gefühlszuständen wie Trauer, Freude, Wut etc. ab. Bei ihnen geht es nicht um identifizierbare hedonische Eigenschaften, sondern um einen spezifischen zeitlichen Verlauf, der gleichwohl einen deutlich affektiven Zug trägt, um »Aktivierungskonturen« von Verhaltensformen.⁶⁹ Primär tauchen diese Formen

68 A. a. O., S. 79.

69 Vgl. a. a. O., S. 83 ff. Stern hat hier mehrfach die Terminologie verändert,

wie gesagt in der zwischenmenschlichen Interaktion auf, als Weisen, in denen etwa die Bezugspersonen etwas tun, und als Verlaufsformen eigener motorisch-affektiver Zustände. Diese Formen sind amodal in einem erweiterten Sinne, da sie nicht nur die Grenzen zwischen den einzelnen Sinnen, sondern auch die zwischen Affektivem und Kognitivem und zwischen Wahrgenommenem und Motorischem überschreiten.

Sieht man sich die Beschreibungen von amodaler Wahrnehmung und Vitalitätsaffekten genauer an, so fällt es schwer, sie voneinander abzugrenzen. Zweifelhaft wäre dies einzig im Falle der elementaren gestalthaften Wahrnehmung von Formen in Ruhe, und selbst hier könnte man argumentieren, daß die Auffassung eines Kreises an ein Moment des Nachvollzugs gebunden ist. Daß auch diese nicht affektiv neutral ist, kann man sich vor Augen führen, wenn man sie mit der nachvollziehenden Wahrnehmung eines Quadrats vergleicht: Man hat es nicht mit nackten Schemata, sondern mit markanten Ausdruckscharakteren zu tun, und dieser Ausdruck hängt mit den Formen des Nachvollzugs zusammen. Das zentrale Merkmal dieser Form der Wahrnehmung ist die Aktivierungs- oder Intensitätskontur, eine zeitliche Abfolge von Form- und Intensitätsdifferenzen, über die sich Welt insgesamt organisiert. Die Heftigkeit eines Windstoßes dürfte auf dieser Stufe nicht kategorial von der Heftigkeit einer Geste zu unterscheiden sein, auch wenn letztere das Paradigma der Wahrnehmung bildet. Wenn Dewey von Rhythmus spricht, hat er Organisationsmuster von ähnlich elementarem Charakter und ähnlicher Allgemeinheit im Sinn.

Daß Stern hier eine Grenze zieht, dürfte mit seinem primären Interesse zu tun haben, eine ontogenetische Geschichte der interpersonalen Bezogenheit zu schreiben. Die Interaktion mit anderen Menschen unterscheidet sich offensichtlich von derjenigen mit Gegenständen oder auch mit Tieren, und nur hier tauchen die spezifischen wechselseitigen Resonanzeffekte auf – auch Stern verwendet diesen Begriff nicht, aber auch hier trifft er genau die Sache –, die im weiteren eine wichtige Rolle spielen. Dennoch mag die Musik als Beispiel dafür und als Erinnerung daran dienen, daß derartige Resonanzen nicht unbedingt auf tatsächlich Lebendiges beschränkt bleiben müssen; auch Langers »Morphologie

um schließlich von »dynamic forms of vitality« zu sprechen (vgl. Daniel N. Stern, *Forms of Vitality. Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development*, Oxford: Oxford University Press 2010; eine Reflexion über diese Veränderungen findet sich auf S. 17, Fn. 1). Keiner der von ihm angebotenen Begriffe erscheint mir wirklich gelungen, aber derjenige der Vitalitätsaffekte ist bisher am häufigsten aufgegriffen worden, so daß auch ich im folgenden auf ihn zurückgreifen werde – wohl wissend, daß er in mancher Hinsicht unglücklich und mißverständlich ist.

des Gefühls« könnte entsprechend erweitert werden. Panaiotidi formuliert als Kritik an Langer und an Wolfgang Köhler, auf den diese sich hier beruft, daß der Hinweis auf Termini wie *crescendo*, *accelerando* etc. zur Erklärung der Verbindung zwischen dem affektiven und dem musikalischen Bereich zu einer unabsehbaren Ausweitung der Analogiesphäre führt: »Was spricht beispielsweise dagegen, in der Musik eine Präsentation der Form der Bewegung eines Zuges zu sehen?«⁷⁰ Nichts, könnte man nun mit Stern antworten – insofern man in Rechnung stellt, daß diese Bewegung damit selbst einen gestischen Charakter erhalte, der ihrer Auffassung durch das kleine Kind durchaus angemessen ist und auch in der erwachsenen Wahrnehmung noch einigen Anhalt hat. Wenn Budd in ebenfalls kritischer Absicht resümiert, daß »music reflects only the morphology of process«⁷¹ und nicht spezifisch die des Gefühls, und als Beispiele Sonnenauf- und -untergang, das Aufziehen eines Sturms und den Ausbruch eines Vulkans nennt, weist er gerade auf Naturprozesse hin, bei deren Wahrnehmung die vitalitätsaffektive Dimension besonders stark ist. »An sich« ist ein Vulkanausbruch nicht heftig und gewaltsam, und man wüßte gar nicht genau, was man als Morphologie dieses Prozesses beschreiben soll, *für uns* aber ist er es sehr wohl, und nur deshalb können wir ihn in diese Reihe stellen, ohne ihn zu einem realen Ausdrucksträger zu machen. Vitalitätsaffekte (welchen Begriff ich im folgenden in bezug auf die gesamte frühkindliche Wahrnehmung verwenden möchte, um die affektive Dimension nicht zu verlieren, die hier im Spiel ist) sind unsere erste und nie ganz verschwindende Weise, uns in der Welt zurechtzufinden: *our way of making sense of the world*.

Stern bezeichnet die erste Organisationsform des Erlebens als »auf-tauchendes Selbst« und meint damit nicht nur das Entstehen von Ordnung im Erleben von Selbst und Welt, sondern die *Erfahrung* dieses Entstehens. Die Formen, die als Vitalitätsaffekte aufgenommen werden, sind die ersten Muster innerhalb der sich organisierenden Wahrnehmung, die Vorformen jeglicher Identität. Konstituiert werden diese Muster zu Beginn, ehe das Kind Kontrolle über seine Motorik hat,

70 Panaiotidi, »Zwischen Gefühl und Illusion«, a. a. O., S. 70.

71 Malcolm Budd, *Music and the Emotions. The Philosophical Theories*, London u. New York: Routledge & Kegan Paul 1985, S. 114. Budds extrem kognitivistischer Ansatz, der jede Wahrnehmung und jedes Gefühl auf einen darin verkörperten Gedanken bringt, dient ihm vor allem dazu, jede Intuition der behandelten Autoren argumentativ zu zerlegen. Wie die »new theory of music« (S. 176), die er fordert, aussehen könnte, bleibt vollkommen offen. Als Theoretiker, der einen solchen neuen Ansatz vorschlägt, hat man zu erwarten, ebenfalls mit Budds von Ockham geerbtem Rasiermesser einen Kopf kürzer gemacht zu werden.

vor allem über die und in der Interaktion. Das Kind ist dabei kein unbeteiligter Beobachter, sondern einbezogen in das um es herum und mit ihm stattfindende Geschehen, und die Interaktion funktioniert hier primär über Nach- bzw. Mitvollzug. Die Bezugspersonen nutzen diese Resonanzeffekte und bieten dem Kind typischerweise Verhaltensweisen an, die Sprach- und Bewegungsformen umfassen und die Gestalt eines »Themas mit Variationen«⁷² annehmen. Diese Form erfüllt mehrere Funktionen: Zuerst einmal wird auf diese Weise die Aufmerksamkeit der Kinder gefesselt, was weder durch ständige Veränderung noch durch stereotype Wiederholung gelingen könnte. Gleichzeitig dient dieses komplizierte Gefüge von Wiederholung und Abweichung, das offenbar weitgehend intuitiv aufgeführt wird, dazu, zur Ordnung der Welt, zur Erkennung von Mustern beizutragen. Da jede Handlung der Bezugsperson als Geste aufgefaßt wird und jede Geste ihre Resonanz erzeugt, kann so drittens der affektive Gesamtzustand des Kindes mehr oder weniger gezielt moduliert werden.

Innerhalb dieser Resonanzen nimmt Stern eine sich ebenfalls ausdifferenzierende Fähigkeit der Unterscheidung zwischen Selbst und Anderem an. Vor allem im folgenden Bereich, dem des Kernselbst, entwickelt sich die Erfahrung der Kohärenz eines Selbst, das in Resonanz mit ebenso kohärenten Anderen steht, die auch untereinander differenziert werden können. Diese Kohärenz wird laut Stern in erster Linie über die Erfahrung einer Koordiniertheit der jeweiligen Intensitätsmuster erfaßt, denn »jeder Partner kann aufgrund bestimmter Hinweise erkennen, daß der Andere hinsichtlich Zeit, Raum, Intensität und/oder Bewegung einer anderen Organisation als das Selbst unterliegt«⁷³. Damit ist genau jenes Mitschwingen in Differenz umschrieben, das die Resonanz ausmacht, denn jene andere Organisation wird gerade innerhalb einer Interaktion wahrgenommen, in der die Partner spielerisch »das Gleiche« tun.

Auch die »Affektabstimmung«, die Stern für den folgenden Bereich der intersubjektiven Bezogenheit annimmt, nutzt diese Resonanzformen und differenziert sie weiter aus. Die Resultate sind wiederum kognitiv, affektiv und sozial in eins. Was geschieht, ist, daß Verhaltens- und Äußerungsmuster des Kindes von der Bezugsperson in der Regel in einer anderen Modalität (stimmliche Äußerung statt motorische o.ä.) wiederholt und so zurückgegeben werden. Stern deutet dies so, daß damit die Möglichkeit eröffnet wird, auf von beiden Mustern unterschiedene innere Verläufe Bezugzunehmen. Während es zuvor um die Erkennung von Mustern, die Identifikation von Formen, die Kohärenz der eigenen Erfahrung in Abgrenzung von der der Anderen und um die Resonanzen zwischen beiden ging, kommt jetzt Referenz ins Spiel: Erst hier hat

72 Stern, *Die Lebenserfahrung des Säuglings*, a. a. O., S. 110.

73 A. a. O., S. 157.

die Rede von einer »inneren« Erfahrung wirklichen Sinn, wo ein nicht beobachtbarer Vorgang aufscheint, von dem verschiedene Äußerungsformen unterschieden werden können, die zu ihm aber gleichzeitig in einer engen Beziehung stehen. Jetzt ist die Figur der Resonanz komplett: Das eigene Verhalten und dasjenige des anderen sind in ihrer Form und ihren Modalitäten bereits als solche erkennbar und gegeneinander differenzierbar, gleichzeitig aber durch eine elementare strukturelle Ähnlichkeit in Beziehung gesetzt. Die Struktur als solche taucht als dritter Term auf, der die Ähnlichkeit selbst repräsentiert – die Form des Gefühls bzw. des Vitalitätsaffekts –, aus dem sich beide erst herausdifferenzieren haben und der nun mit einem nachdrücklichen Hinweis auf seine Form evoziert wird. Ganz wie bei Goodman läßt sich auch hier nicht wirklich entscheiden, ob das Gefühl die Position des *labels* in bezug auf die beiden exemplifizierenden Gesten einnimmt oder ob diese gerade über ihre formale Äquivalenz als *labels* unterschiedlicher Register konstituiert werden, die das Gefühl denotieren. In jedem Fall hebt die resonanzhafte Wiederholung des Erwachsenen den eigenen affektiven Vollzug ausdrücklich hervor und markiert Ähnlichkeit, Differenz und Bezug gleichzeitig. Damit wird eine neue Ebene eingezogen, die über die wesentlich lateral funktionierenden Resonanzen zwischen Äußerungsformen unterschiedlicher Modalitäten hinausgeht. Dies läßt sich besser mit dem *type-token*-Modell fassen als mit der Unterscheidung von Referenz und Exemplifikation: Die *Form* des Gefühls erscheint jetzt als *type*, als allgemeinere Instanz, von der alle tatsächlichen Bewegungen, welcher Modalität sie auch angehören, *tokens* sind. Entscheidend ist, daß dies als Verschiebung des ursprünglichen Verhältnisses, als Neukonstitution und nicht als Entdeckung dessen verstanden werden muß, was ohnehin da war.

Stern bezieht die Form, die ich als *type* verstanden habe, wie gesagt auf die innere Erfahrung, auf eine sich ausdifferenzierende Gefühlswelt; es erscheint mir aber nicht plausibel, sie mit einem tatsächlichen Gefühl zu identifizieren. Das konkrete Gefühl in seiner spezifischen Verlaufsform ist selbst nichts anderes als ein *token* der Form, und die neue Ebene ist nicht primär die eines Innen, sondern die der Allgemeinheit im Unterschied zu ihren Besonderungen. Die Verbindung des Gefühls zur äußeren Geste verläuft weiterhin lateral; was neu hinzukommt, ist die Differenzierung unterschiedlicher *tokens*: Da ist etwas, das »das Gleiche« ist, wie das, was ich sehe und höre, aber doch nicht dasselbe. Dieses Innen liegt logisch auf der gleichen Ebene wie das Außen, aber es gründet sich auf diese Ausdifferenzierung von Gleichheit und Differenz. Nun ist die Konstitution jenes Innen ein kommunikativer Vorgang, und mit der Erschließung eines neuen Erfahrungsbereichs geht die Erfahrung des Teilens dieser Zustände einher, wie für Stern insgesamt die jeweilige Form der Selbsterfahrung und die je neue Form der Bezogenheit Kehr-

seiten derselben Medaille sind. An dieser Stelle wird das *Haben* innerer Zustände gleichursprünglich mit ihrem *Teilen* angesetzt.⁷⁴

Interessant sind hier noch einmal die Dimensionen, nach denen die Abstimmung stattfindet: absolute Intensität, Intensitätskontur, Takt, Rhythmus, Dauer und Gestalt – allesamt Bestimmungen, die, wenn sie nicht selbst aus der Musik stammen, ohne weiteres auf sie übertragen werden können und die recht genau das umschreiben, was Dewey unter Rhythmus versteht. Kurz: Die Charakteristika der Vitalitätsaffekte sind diejenigen der Musik. Stern selbst nennt hier Musik und abstrakten Tanz, letztlich aber Kunst überhaupt als Bereiche, in denen die Vitalitätsaffekte im erwachsenen Leben eine herausgehobene Rolle spielen, und bezieht sich dabei explizit auf Langer.⁷⁵

Die Vitalitätsaffekte in ihrer elementaren Resonanzhaftigkeit und in der immer prägnanter werdenden Differenz von Eigenem und Fremdem, zwischen denen sie sozusagen als gemeinsame Währung fungieren, bieten die Möglichkeit, das zwischen Langer, Goodman und ihren Kritikern in Frage stehende Problem der Gleichzeitigkeit von Immanenz und Bezug neu zu fassen. Wenn die Musik in ihrer konkreten Gestaltung energetische Verläufe moduliert, so erzeugt sie eine spezifische Resonanz beim entsprechend responsiven Hörer. Für ihn moduliert sie Vitalitätsaffekte bzw. ist selbst von der Art der Vitalitätsaffekte. Diese bilden keinen außermusikalischen Bereich, auf den die Musik verweist und sind damit auch nicht das, was die Musik *bedeutet*.⁷⁶ Sie sind Strukturierungsweisen der wahrgenommenen Welt, aus denen sich unterschiedliche spätere Wahrnehmungsweisen ausdifferenzieren, zu de-

74 Ständig mitlaufendes Thema sind dabei die Pathologien, die sich aus einem nachhaltigen Fehlschlagen der entsprechenden Abstimmungsverhältnisse ergeben; mit ihnen beschäftigt sich der zweite Teil des Buches. Die kürzlich von einer verwandten Perspektive aus geäußerte Kritik an Sterns Modell bezieht sich vor allem auf die jeweils angesetzten Zeitpunkte des Gewahrseins eigener Verursachung und der Identifikation innerer Zustände; dem deutlich detaillierter und mit mehr klinischem Material versehenen Modell, das die Autoren vorschlagen, fehlt jedoch m.E. der spekulative Überschuß, der Stern für unseren Kontext so interessant macht und der auch nicht Ziel der Kritik ist (vgl. Peter Fonagy, György Gergely, Elliot L. Jurist u. Mary Target, *Affektregulierung, Mentalisierung und die Entwicklung des Selbst*, Stuttgart: Klett-Cotta 2004; zu Stern S. 188 ff.).

75 Vgl. Stern, *Die Lebenserfahrung des Säuglings*, a. a. O., S. 87, 225 ff.

76 Ganz in diesem Sinne Alexander Becker: »Denn wenn man ein Musikstück (beispielsweise) gestisch nachvollzieht, dann gehört die Geste zum Zentrum dieser Erfahrung als integraler Bestandteil dazu; es gibt keine sinnvolle Unterscheidung mehr zwischen einem »kontaminierten« Rand und einem »reinen« Zentrum.« (Becker, »Wie erfahren wir Musik?«, a. a. O., S. 296.)

nen auch die musikalische gehört. Das Gestische, das sie verkörpern, läßt sich damit nicht auf eine Klasse von Gegenständen, auch nicht auf menschliches Verhalten beschränken; es bildet, wenn man so will, eine gemeinsame Grundform, die musikalisch direkt angesprochen wird.

Nachdem ausgehend von Dewey und Langer und mit den Mitteln Sterns eine Grundkonstellation herausgearbeitet werden konnte, innerhalb derer für die Musik und ihre Rezeption von Resonanzphänomenen präzise gesprochen werden kann, soll nun wieder direkter auf die Musik eingegangen werden, wobei auch die Frage nach der Normativität ins Spiel kommt. Um dem nachzugehen, werde ich vor allem auf die ästhetische Theorie Theodor W. Adornos zurückgreifen.

3. Mimesis auf Distanz

Wie der Gedanke das ganze Gemüth ergreift, so besitzt der Laut vorzugsweise eine eindringende, alle Nerven erschütternde Kraft.

Wilhelm v. Humboldt⁷⁷

Humboldts Evokation der nervenerschütternden Kraft des Lautes findet sich im Kontext seiner Sprachtheorie und bezieht sich zuerst einmal nicht auf die Musik. Die Resonanzwirkung des Gehörten hat für ihn hier zwei Dimensionen: zum einen ihre schiere Kraft, die nichts unberührt läßt, zum anderen ihre Präzision. Beide sind in ihrem Zusammenwirken dafür verantwortlich, daß es sich als Bedeutungsträger und -katalysator anbietet, indem es nämlich den noch diffusen gedanklichen Bewegungen seine Prägnanz und Kraft leiht und sie im Ausdruck als solche hervortreten läßt. Die Parallelen dieser Figur zum oben Ausgearbeiteten sind offensichtlich.

Insgesamt ist es so, daß der Gehörssinn jener Sinn ist, von dessen Affektion man sich am wenigsten distanzieren kann, wobei diese Möglichkeit der Distanzierung aber traditionellerweise als Legitimitätsgrundlage von Wahrnehmung dient. Für Hans Jonas liegt in ihr der »Adel« des Sehens begründet, während er auf der anderen Seite festhält: »Im Hören ist der Wahrnehmende der Tätigkeit seiner Umwelt ausgeliefert, die ungebeten auf seine Sinnlichkeit eindringt und durch bloße Intensität für ihn entscheidet, welche von mehreren im Augenblick unterscheidbaren Qualitäten die dominante Impression ist.«⁷⁸ Das stimmt offensichtlich nicht ganz – wäre es tatsächlich allein die Intensität, die meinen Fokus

77 Wilhelm v. Humboldt, *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues*, Paderborn: Schöningh 1998, S. 181.

78 Hans Jonas, »Der Adel des Sehens«, in: ders., *Organismus und Freiheit*.

bestimmte, könnte ich kein Gespräch in einer lauten Umgebung führen –, trifft aber doch etwas Wesentliches. Die Resonanzwirkungen sind im Falle des Hörbaren nicht nur besonders stark, wir können uns ihnen auch besonders schlecht entziehen. Dementsprechend hält selbst Hanslick für die Musik fest: »Die anderen Künste überreden, die Musik überfällt uns.«⁷⁹

Auch wenn Dewey den besonderen Status der Musik in dieser Hinsicht nicht bestreitet, hat er doch seine Zweifel an der Sanftheit der Überredung der anderen Künste und macht das überfallartige Affiziertsein als Phase jeder ästhetischen Erfahrung aus: »Am Anfang steht der umfassende, überwältigende Eindruck.«⁸⁰ Dieser Eindruck, in der der ihm Ausgesetzte weit davon entfernt ist, seiner selbst mächtig zu sein, eröffnet für Dewey allererst den Resonanzraum, in dem größere Differenziertheit wahrgenommen werden kann und in dem Distanznahme möglich ist; er ist dafür verantwortlich, daß man sich überhaupt mit einem Kunstwerk beschäftigt. Vor allem, aber nicht nur in bezug auf die Literatur mag man seine Zweifel haben, daß dieser Eindruck in jedem Fall am Anfang steht. Es erscheint mir aber doch plausibel, irgendeine Weise des Betroffenseins für eine Auseinandersetzung mit der Kunst, die über einen bloß kategorisierenden Zugriff hinausgeht, in Anschlag zu bringen und insofern als essentielles Moment ästhetischer Erfahrung zu erkennen.

Gleichwohl hat die Tradition genau an dieser Stelle ein deutliches Haltesignal aufgestellt, das auch Hanslick und Dewey beachten. Hanslick schreibt ganz in Kants Sinne und mit seinen Begriffen: »Je stärker aber die Kunstwirkung körperlich überwältigend, also pathologisch auftritt, desto geringer ist ihr ästhetischer Anteil [...]«⁸¹ Auch wenn die Musik uns überfällt und der überwältigende Eindruck der Beginn jeder ästhetischen Erfahrung ist, so gilt es doch, im folgenden diesen Überfall durch Distanzierung zu neutralisieren und die Strukturen nüchtern in den Blick zu nehmen. Nüchternheit ist das entscheidende Stichwort, denn ansonsten wäre es laut Hanslick ja so, »[a]ls wenn man das Wesen des Weins ergründete, indem man sich betrinkt!«⁸² Der Vergleich ist verräterisch, denn wollte man tatsächlich behaupten, daß man das Wesen des

Ansätze zu einer philosophischen Biologie, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1973, S. 198-225, hier 203.

79 Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, a. a. O., S. 59.

80 Dewey, *Kunst als Erfahrung*, a. a. O., S. 168. Noch allgemeiner formuliert Cassirer: »Ausdruck ist zunächst nichts anderes als ein Erleiden; ist weit mehr ein Ergriffenwerden als ein Ergreifen [...]« (Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 3, a. a. O., S. 88)

81 Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, a. a. O., S. 69.

82 A. a. O., S. 7.

Weins nur dann ergründen könnte, wenn man sich niemals betrinkt? Was bliebe von der Musik, wenn man das Analogon der Fähigkeit, betrunken zu machen, vollständig aus ihr ausschiede? Und Hanslick geht weiter: Am Ende werden nicht nur die Überwältigung, das pure Pathos, das dem Grenzfall des reinen Bewegtwerdens und vollständigen Aufgehens in der Erfahrung entspricht, sondern die körperliche und schließlich auch die affektive Dimension abgewehrt, um zu einer »reine[n] Anschauung«⁸³ zu gelangen. Das ist zwar weiterhin in Kants Sinne, nimmt aber angesichts von Hanslicks eigenen Voraussetzungen etwas wunder: Die musikalischen Ideen mit ihren energetischen Verlaufsformen dürften für eine wirklich reine Anschauung, die vollständig aus dem Resonanzverhältnis heraustritt, nicht zu haben sein.

Adorno hat diesen Schritt in die Reinheit einer unkörperlichen Rezeption denn auch ausdrücklich nicht vollzogen, sondern einen Begriff ins Zentrum (nicht nur) seiner ästhetischen Theorie gestellt, der mit dem der Resonanz eng verwandt ist: Mimesis. Er ist insofern mehr als eine weitere Neuformulierung des bereits bei Dewey und Langer dargestellten Modells gestischer Resonanz, als das Verhältnis von Nähe und Distanz, von Aktivität des Rezipienten und Primat des Werkes, das bei den bisher behandelten Autoren eher harmonisch erschien, hier zum Bersten gespannt wird. Es erscheint mir produktiv, das Konzept der Resonanz in diese Spannung zu versetzen.

Es wäre zu wenig gesagt, daß der Begriff der Mimesis in Adornos Philosophie eine wichtige Rolle spielt – er spielt gleich mehrere. Josef Früchtl ist diesen Rollen in ihrem Zusammenhang und mit ihren Brüchen als erster systematisch nachgegangen und hat sie als Konstellation herausgearbeitet.⁸⁴ Ich möchte an dieser Stelle die erkenntnis- und gesellschaftstheoretischen Implikationen, die der Begriff hat, weitgehend ausblenden, und mich ausschließlich auf die Ästhetik konzentrieren. Die Gegenüberstellung zu den bereits behandelten ästhetischen Ansätzen von Dewey und Langer zeigt zahlreiche Gemeinsamkeiten, auf die ich mich immer wieder beziehen werde. Gerade im Kontext der Frage nach Distanz oder Trunkenheit in der Rezeption von Kunst ist ein zwei-

83 A. a. O., S. 69.

84 Vgl. Josef Früchtl, *Mimesis. Konstellationen eines Zentralbegriffs bei Adorno*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1986. Früchtls Buch überzeugt bis heute als Systematisierung und Explikation, enttäuscht aber im Hinblick auf seinen systematischen Ertrag. Was Früchtl in Unkenntnis der erst Jahrzehnte später posthum erschienenen *Theorie der musikalischen Reproduktion* überhaupt nicht berücksichtigt, ist das ebenfalls als mimesisch bestimmte Verhältnis musikalischer Interpretation zum Werk. Auch ich werde diesen Aspekt vorerst zurückstellen, um mich ihm im folgenden Abschnitt zuzuwenden.

ter Begriff von Bedeutung, der einen Teil der mimetischen Konstellation ausmacht: derjenige der Idiosynkrasie. Resonanz gehört demgegenüber nur peripher zu Adornos begrifflichem Repertoire, kann aber wiederum produktiv in diesen Zusammenhang eingetragen werden: als Mimesis auf Distanz, die die normative Enge der Adornoschen Ästhetik mit seinen eigenen Mitteln sprengt.

Der Begriff der Mimesis taucht systematisch zuerst in der *Dialektik der Aufklärung* auf, spielt eine wichtige Rolle in der *Negativen Dialektik* und nimmt auch in der *Ästhetischen Theorie* eine zentrale Stelle ein. Er bezeichnet zuerst einmal eine Verhaltensweise, die sowohl phylogenetisch wie ontogenetisch ein frühes Stadium der Menschwerdung markiert: ein sich Anschmiegen an das Gegenüber, sich ähnlich machen, das die Grundlage der Erkenntnis bildet, in letzter Konsequenz aber auf die Selbstauflösung hinausläuft. Die Quellen dieses Motivs liegen bei Freud auf der einen und bei Roger Caillois auf der anderen Seite, also in Psychologie und Ethnologie, aber Früchtls Rekonstruktion macht deutlich, daß von einer genauen Übernahme eines differenziert ausgearbeiteten wissenschaftlichen Konzepts hier keine Rede sein kann – worauf auch die Tatsache hinweist, daß Walter Benjamin die dritte Quelle ist.⁸⁵ Neuere Theorien frühkindlicher Entwicklung wie die Sterns zeigen, daß hier manches nicht mehr haltbar ist, aber das soll an dieser Stelle nicht entscheidend sein. Stattdessen möchte ich Mimesis als Figur der ästhetischen Erfahrung begreifen, die in erster Linie an ihrer Angemessenheit an diese gemessen werden muß.

Wenn Adorno in der Ästhetik von Mimesis spricht, so geschieht dies in zweierlei Hinsicht: einmal in bezug auf die innere Struktur der Werke selbst und einmal in bezug auf die Rezeption. Hier ist er tatsächlich Dewey sehr nahe, auch wenn der systematische Zusammenhang ansonsten ein anderer ist und er der Utopie von Ganzheitlichkeit und Integration mehr als ablehnend gegenübersteht. Überdies finden sich deutliche Parallelen zu Kurths energetischer Musiktheorie, auf die er sich an verschiedenen Stellen als eine der wenigen angemessenen musiktheoretischen Versuche seiner Zeit bezieht. Kurths Selbstverortung in der Musikpsychologie bezeichnet er als »Mißverständnis«, ohne dies aber zum Anlaß zu nehmen, wie Edelstein und Zuckerkanndl neue Seinsbereiche oder Wirklichkeiten zu eröffnen. Stattdessen betont er »die subjektive Vermittlung der musikalischen Phänomene in sich«⁸⁶ – er macht, um es etwas ungeschützt zu formulieren, die ontologische Wende der Phänomenologie nicht mit und bleibt an dieser Stelle Phänomenologe.

85 Vgl. Früchtl, *Mimesis*, a. a. O., S. 8 ff.

86 Theodor W. Adorno, »Musik und Technik«, in: ders., *Musikalische Schriften I-III (Gesammelte Schriften Bd. 16)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 229-248, hier 237.

Die recht allgemeine Rede von subjektiver Vermittlung gewinnt an Schärfe durch den Kontext, in dem sie steht: Sie wird zur Geltung gebracht im Rahmen einer Auseinandersetzung mit dem Zusammenhang von Musik und Technik, die als exemplarisch für Adornos Verständnis der wechselseitigen Bedingtheit von Mimesis und Konstruktion gelten kann. Diese beiden Dimensionen werden nicht als komplementäre Prinzipien gedacht, die es in irgendeiner Weise zusammenzubringen gilt, sondern als durcheinander vermittelt. Infolgedessen geht es, wenn Adorno eine Tendenz zur Technifizierung kritisiert, nicht um ein schädliches Übermaß an Konstruktion, das Dewey vielleicht als lebensfeindlich kritisiert hätte, sondern um das Absterben dieser Vermittlung durch ein verändertes Verständnis dessen, was Konstruktion heißt. Begriffe wie Sinn oder Geist, die Adorno mit einiger Vorsicht ins Spiel bringt, haben ihrerseits keinen Sinn jenseits der Konstruktion: »Zum Sinnzusammenhang wird das Kunstwerk *vermöge* seiner technischen Organisation [...]«. ⁸⁷ Diese Organisation läuft aber leer, wenn sie nicht als materiale Differenziertheit ihres Komplements, des Mimetischen fungiert. Technik um der Technik willen wird von Adorno mit einer Art der kompositorischen Verfügung über das Material zusammengebracht, die letztlich im Umgang mit dem Außermusikalischen an der Musik, dem »bloß« Erklingenden und der materiellen Seite der Klang- und Instrumententechnik ihren Ursprung hat und von dort ins Innere der Musik eindringt. Das Ideal des vollkommen integralen Musikstücks, in dem alle Parameter bruchlos aus einem Organisationsprinzip deduziert werden können, bedeutet für ihn letztlich den Zusammenfall von automatisierter Notwendigkeit der Konstruktion und vollständiger Willkür, weil diese Konstruktion als bezugslos und letztlich beliebig gesetzte erkennbar bleibt. Das Resultat einer solchen, wirklich konsequent durchgeführten Operation wäre nicht nur schlechte oder falsche, dem Stand der musikalischen und gesellschaftlichen Entwicklung unangemessene Musik, sondern letztlich überhaupt keine Musik. In einem etwas anderen Kontext heißt es: »Musik ohne alles Meinen, der bloße phänomenale Zusammenhang der Klänge, gliche akustisch dem Kaleidoskop.« ⁸⁸ Meinen, also Intentionalität, bezeichnet hier letztlich genau jene Rückkoppelung mit der mimetischen Dimension, auf die auch der Komponist angewiesen ist. Statt »von oben her«, wie eine von Husserl häufig gebrauchte Formulierung lautet, die Adorno übernimmt, dem immer auch widerständigen Material eine Konstruktion aufzuzwingen, müsse es darum gehen, »dem nachzuhören, wohin das Erscheinende von sich

87 A. a. O., S. 229 (meine Hervorhebung).

88 Theodor W. Adorno, »Fragment über Musik und Sprache«, in: ders., *Musikalische Schriften I-III (Gesammelte Schriften Bd. 16)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 251-256, hier 252.

aus will« ⁸⁹. Dieser emphatische Rückgriff auf die immanente Tendenz des Erklingenden weist auf jene Ebene hin, an der die interne Organisation des Kunstwerks und seine Erfahrung zusammenkommen.

Die Hinweise, die der praxiserfahrene Theoretiker Adorno zeitgenössischen Komponisten am Ende des zitierten Textes gibt, appellieren dementsprechend fast alle ans *Hören*. Probe aufs Exempel ist die »Fühlbarkeit der Konstruktion im Phänomen«, ihr Ort die »lebendige Vorstellung« ⁹⁰, eine Vorstellung, die im Medium musikalischer Mimesis stattfindet und die selbst mimetischen Binnenverhältnisse nachvollzieht. Nur hier haben die Beschreibungen, die er in allgemeiner Absicht vom Verhältnis der Elemente eines Kunstwerks gibt, einen Sinn: »Die Elemente finden sich nicht in Juxtaposition, sondern reiben sich aneinander oder ziehen einander herbei, eines will das andere, oder eines stößt das andere ab.« ⁹¹ Nicht nur Musikstücke, sondern alle Kunstwerke sind auch für Adorno Kraftfelder, dynamische Zusammenhänge im Stillstand oder in Bewegung, wobei dies die gegeneinander spröde Abstoßung ebenso umfaßt wie die verähnlichende Anziehung und nicht als unmittelbares Ineinandergreifen harmonischer gestischer Formen gedacht werden kann. Das Gegenbild einer Musik ohne Meinen, einer nicht auf das Erscheinen bezogenen, gänzlich amimetischen, kaleidoskophaften Konstruktion wäre im emphatischen Sinne sinnlos. Von hier aus müssen auch die weitergehenden Bestimmungen verstanden werden: das spannungsreiche Verhältnis von Teilen und Ganzem, von Durchbildung und Durchsetzung mit Heterogenem, der Zusammenhang von der Immanenz des Werkes und der Transzendenz gesellschaftlicher und historischer Kontexte, der Konnex der ästhetischen Erfahrung und ihrer diskursiven Aufarbeitung und die den Werken eigene Historizität. Sie alle, die hier nur genannt und nicht expliziert werden können, sind zuletzt auf die immanente Bewegung des einzelnen Werkes bezogen.

Wenn es klar ist, daß diese Bewegung weder in Bildern noch in Texten noch in der scheinbar von selbst bewegten Musik einfach vorliegt, sondern des Vollzugs bedarf, rückt auch hier der Rezipient in den Fokus. In den *Noten zur Literatur* formuliert Adorno folgendermaßen: »Man versteht ein Kunstwerk nicht, wenn man es in Begriffe übersetzt – tut man einfach das, so ist es vorweg mißverstanden –, sondern sobald man in seiner immanenten Bewegung darin ist; fast möchte man sagen, sobald es vom Ohr seiner je eigenen Logik nach nochmals komponiert, vom

89 Adorno, »Musik und Technik«, a. a. O., S. 235

90 A. a. O., S. 242, 243.

91 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie (Gesammelte Schriften Bd. 7)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 275.

92 Theodor W. Adorno, »Voraussetzungen. Aus Anlaß einer Lesung von

Auge gemalt, vom sprachlichen Sensorium mitgesprochen wird.«⁹² Der Verweis auf den Produktionsakt ist dabei nur bedingt aufschlußreich, weil er auf eine falsche Fährte führt: zur »Verwechslung des Kunstwerks mit seiner Genese«⁹³, vor der Adorno selbst warnt. Es ist durchaus nicht so, daß die Bewegung der Rezeption eines Bildes diejenige des Malers im Produktionsprozeß nachvollzieht (im Falle einer Komposition ist nicht klar, was das überhaupt bedeuten könnte); vielmehr ist sie strukturell von der Gestalt des Bildes bestimmt, von der die genaue Weise der Produktion in der Regel nur sehr bedingt abzulesen und für die sie nicht unbedingt von zentraler Bedeutung ist. Die immanente Bewegung des Werkes mit ihrer »je eigenen Logik« ist es, um die es geht.

Die zentrale Stelle, die dem Rezipienten damit eingeräumt wird, ist durch ein eigentümliches Ineinander von Aufwertung und Depoten-zierung gekennzeichnet. Die Bewegung wird deutlich als eine der Sache, nicht des Hörers oder Betrachters markiert. Der Rezipient nimmt zum mimetischen Selbstverhältnis des Werkes eine selbst mimetische Haltung ein, der es wesentlich darum geht, die Reibungen und Gravitationen im Nachvollzug zu realisieren, ohne etwa eigene Gefühle einzumischen – eine »Nachahmung der Bewegungskurve des Dargestellten«⁹⁴. Dies hätte wörtlich bei Dewey oder Langer stehen können. Aber Adorno macht auf eine Weise ernst mit dem Primat des Werks, die beiden zu weit ginge. Im Rahmen des Versuchs, auch der Kantischen Ästhetik dieses Primat abzurufen, heißt es schließlich, der Betrachter sei von der Sache »präformiert«⁹⁵, also in seiner konkreten Gestalt, mit seinen Fähigkeiten und Sensibilitäten, in ihr impliziert. Im Extremfall würde das Werk damit seinen eigenen Betrachter hervorbringen bzw. auf denjenigen warten, der mit der einen, einzig richtigen Disposition an es herantritt und seine innere Bewegung entbinden kann.⁹⁶ Das hier geforderte Sensorium wäre tatsächlich wenig mehr als ein mimetisch

Hans G. Helms«, in: ders., *Noten zur Literatur (Gesammelte Schriften Bd. 11)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 431-446, hier 433.

93 Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 267.

94 A. a. O., S. 189; vgl. dazu Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 119 ff.

95 Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 248.

96 Ganz in diesem Sinne heißt es bereits bei Leonard Meyer: »[G]ranted listeners who have developed reaction patterns appropriate to the work in question, the structure of the affective response to a piece of music can be studied by examining the music itself.« (Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago u. London: Chicago University Press 1956, S. 32) Als Abwehr einer Psychologisierung und Hinlenkung auf die Musik selbst ist dies eine plausible Aussage; sie unterschätzt aber, wieviel Sprengstoff sich hinter der Frage der »appropriateness« verbirgt.

funktionierender Registraturapparat, und der Spielraum würde sich auf die Alternative richtig oder falsch verringern.

Es ist vielleicht lehrreich zu sehen, wie auch die Wirkungsästhetik in ganz analoge Probleme gerät, wenn sie einen theorie- und vor allem werkadäquaten Rezipienten (hier: Leser) zu fassen versucht. Wolfgang Iser liefert eine plausible Kritik unterschiedlicher Lesermodelle, die er in verwandten Theorien findet – der ideale Leser, der Archileser (Michel Riffaterre), der informierte Leser (Stanley Fish), der intendierte Leser (Erwin Wolff) – und die sich allesamt als von den jeweiligen theoretischen Interessen gesteuerte Fiktionen herausstellen. Sein eigener Vorschlag besteht darin, von einem im Text impliziten Leser auszugehen. Implizit ist dieser Leser, da er kein realer und auch kein idealisierter Typus in der Welt vorkommender Leser ist, sondern aus der »Gesamtheit der Vororientierungen, die ein fiktionaler Text seinen möglichen Lesern als Rezeptionsbedingungen anbietet«⁹⁷, extrapoliert wird. Iser's Abgrenzung seiner Wirkungsästhetik, die von Texten ausgeht und auch noch bei Adorno Anleihen machen kann, von einer Rezeptionsästhetik, die Lesertypen untersucht, findet hier ihren theoretischen Niederschlag, und genau hier zeigt sich auch das Problem: Wenn man in der Tat aus einer reinen Betrachtung des Textes eine »Gesamtheit« von Rezeptionsbedingungen ableiten kann, wird der implizite Leser zur Funktion des Textes, weil dieser die Möglichkeiten seiner Rezeption schließlich doch wieder determiniert. Die Offenheit und Ereignishaftigkeit der Bedeutung, die Iser doch angesichts moderner Literatur und in Abgrenzung von klassischen Theorieansätzen ausdrücklich reklamiert, wäre damit wieder zurückgenommen. Daran schließt sich eine Normativität an, die der Tradition in nichts nachsteht: »Nur wenn sich alle Textperspektiven auf den ihnen gemeinsamen Verweisungshorizont sammeln lassen, wird der Blickpunkt des Lesers adäquat.«⁹⁸

Der adäquate, implizite, präformierte Rezipient streicht sich bei Iser wie bei Adorno selbst durch, indem er seine eigenen Reaktionsweisen nicht für sich nimmt, sondern als Antennen oder Seismographen für etwas verwendet, das sich sozusagen de jure selbst genügt und nur de facto auf ihn als Medium angewiesen ist. Das Gleiche gilt im Übrigen für den Produzenten, den Adorno als »verlängertes Werkzeug«⁹⁹, letztlich als Funktion des Materials und bestenfalls als Katalysator auffaßt. – Diese vollständige Depoten-zierung ist natürlich weder die Wahrheit über Iser's Wirkungstheorie noch über Adorno's Ästhetik, und bei die-

97 Iser, *Der Akt des Lesens*, a. a. O., S. 60; das Modell wird zuerst exponiert in ders., *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des englischen Romans von Bunyan bis Beckett*, München: Fink 1972.

98 A. a. O., S. 62.

99 Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 249.

sem wird sie ständig ausbalanciert durch eine nicht nur funktionale, sondern inhaltliche Aufwertung. Differenzierte Aufgeschlossenheit und die Fähigkeit zum Nachvollzug auch der kompliziertesten Bewegungskurven sind nicht zu haben ohne eine selbst inhaltlich bestimmte Person, die sich mit ihren Eigenheiten und ihrer ganzen Geschichtlichkeit in die Waagschale wirft, und gerade keine »beziehungslose tabula rasa«¹⁰⁰ ist. Diese Person ist natürlich zuerst einmal der Autor selbst, dessen Resonieren in Anspruch genommen wird, und in der Tat ist Adorno in letzter Instanz immer von den eigenen Reaktionsformen ausgegangen. Für eine von der Resonanz ausgehende Theorie ist das nicht nur legitim, sondern vollkommen unausweichlich.

Problematisch wird es in dem Moment, in dem diese Person in erster Linie als wertende verstanden und der Ausgangspunkt damit zur Berufungsinstanz ausgebaut wird. Der mimetische Nachvollzug entdeckt nicht nur die Bewegung des Kunstwerks und damit seine Struktur, sondern fällt auch ein Urteil über seine Gelungenheit – seine Wahrheit –, das weit über die Frage nach Stimmigkeit hinausgeht. Das Rezeptionssubjekt als Berufungsinstanz bekommt bei Adorno den Titel des »Sensoriums«, was auf der einen Seite auf die Einbeziehung einer leiblich fundierten, historischen informierten Gesamtheit der Sinnlichkeit verweist, auf der anderen Seite aber auch die Umdeutung zu einer neutralen Instanz andeutet. Das Sensorium taucht bisweilen als selbständiges Subjekt der Ästhetik auf, das individualisierte Sinnlichkeit mit historisch-gesellschaftlicher Geltung verbindet.¹⁰¹

Wenn wir nun aber den Blick von diesem Modell bruchloser Mimesis, die sich nicht nur selbst legitimiert, sondern darüber hinaus als Legitimationsinstanz auftreten kann, mit der Figur der Resonanz auf die Distanz, das Trennende zwischen Sache und Rezipienten richten, ergibt sich ein noch einmal differenzierteres Bild. Hier ist es instruktiv, sich einen Fall anzusehen, an dem die von Adorno praktizierte phänomenologische Kulturkritik am Leitfaden des eigenen Leibes in die Irre geht. Gegenstand sind in diesem Falle nicht Kunstwerke, sondern Objekte des täglichen Umgangs: »Was bedeutet es fürs Subjekt, daß es keine Fensterflügel mehr gibt, die sich öffnen ließen, sondern nur noch grob aufzuschiebende Scheiben, keine sachten Türklinken sondern drehbare Knöpfe [...]?«¹⁰² Die Art der Beschreibung weist darauf hin, daß hier

100 A. a. O., S. 261.

101 Vgl. dazu Christian Grüny, »Theodor W. Adorno: Soma und Sensorium«, in: Emmanuel Alloa, Thomas Bedorf, Christian Grüny u. Tobias Klass (Hg.), *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, Tübingen: Mohr-Siebeck 2012, S. 245-259.

102 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben (Gesammelte Schriften Bd. 4)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 44.

in genauer Entsprechung zur Rezeption von Kunst die Dinge und der Umgang mit ihnen als Verlaufsformen beschrieben werden. »Grob« und »sacht« stehen für sehr markante Vitalitätsaffekte und lassen diese auch dem Leser nachvollziehbar werden. Dennoch ist Adornos Frage bei weitem nicht so rhetorisch, wie er es suggeriert: In erster Linie bedeutet es wohl, daß »das Subjekt« sich in den USA befindet, wo, wie im angelsächsischen Raum insgesamt, Schiebefenster und Türknäufe seit jeher gang und gäbe sind. Um im Resonanzmodell zu bleiben: Die Stimmung des Mitschwingenden produziert Resonanzeffekte, die in ihrem dissonanten Charakter weit von dem entfernt und auch weit stärker sind als das, was jemand erfahren würde, der an jenen Objekten sozialisiert wurde. Was Adorno vorführt, ist, auf welche elementar verstörende Weise dem Exilanten noch die alltäglichsten Handlungen erscheinen können, und umgekehrt, wie die Bewegung in der vertrauten Lebenswelt von Konsonanz geprägt ist. Die Störung liegt tiefer als eine Fehlinterpretation eines Sachverhalts und ist auch nicht angemessen als mangelnde Fertigkeit im Umgang mit unbekanntem Gegenständen zu beschreiben. Natürlich kann der Exilant Türen und Fenster nach einer kurzen Eingewöhnungsphase so gut öffnen wie jeder andere auch. Es bleibt aber offenbar ein Moment des Widerstandes gegen den als Öffnen eines bewohnten Raumes symbolisch hochaufgeladenen Bewegungsablauf, das dessen Verlaufsform eigenartig falsch erscheinen läßt. Das kann man aus seinen Beschreibungen lernen. Als Kulturkritik an Fenster- und Türformen taugen sie sicher nicht.

Die Darstellung von Gegenständen vermittelt der Beschreibung höchst individueller Erfahrungs- und Reaktionsformen, die aber die Suggestion einer über die Zufälligkeit gerade dieses Einzelnen hinausgehenden Relevanz mit sich führen, ist traditionell eher das Metier der Literatur und nicht der Philosophie. Der Unterschied besteht darin, daß dort das Individualisierte als Allgemeinheitsrelevantes *zeigt* und nicht behauptet wird. Es wird als wirkliche Erfahrung fiktiver Figuren dargestellt, hinter denen tatsächliche Erfahrungen des Autors sehen mögen oder nicht, wohingegen Adorno stets darum bemüht ist, seine eigenen Erfahrungen durch neutralisierende Bezeichnungen unmittelbar allgemein erscheinen zu lassen – »das Sensorium«, »das Subjekt«, oder auch, wie in den *Meditationen zur Metaphysik*, »Kindheit«. Die sehr starke und sich selbst als hochrelevant präsentierende Erfahrung, die Adorno offenbar als Kind mit Tierleichen gemacht hat, könnte als literarisch dargestellte wirksam und überzeugend sein. Wird sie dem philosophischen Leser aber mit den Worten »Kindheit ahnt etwas davon...«¹⁰³ untergeschoben, so bleibt ein schaler Beigeschmack zurück.

103 Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik (Gesammelte Schriften Bd. 6)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 358.

Dies wiederum verweist auf die dem Anspruch nach dem mimetischen Verhältnis nachgeschaltete Instanz, nämlich die ausdrückliche Reflexion. Die oben zitierte Passage zum Verstehen als Nachvollzug der Bewegung wird folgendermaßen fortgesetzt: »Verstehen im spezifisch begrifflichen Verstande des Wortes, wofern das Werk nicht rationalistisch verschandelt werden soll, stellt erst auf höchst vermittelte Weise sich her; indem nämlich der im Vollzug von Erfahrung ergriffene Gehalt, in seiner Beziehung zur Formensprache und den Stoffen des Gebildes, reflektiert und benannt wird. Derart verstanden werden Kunstwerke allein durch die Philosophie der Kunst, die freilich ihrer Anschauung nichts Äußerliches ist, sondern von jener immer schon erheischt, und in der Anschauung terminiert.«¹⁰⁴ Reflexion und Benennung, schließlich Philosophie werden dem primären Verhältnis zur Sache dieser Auffassung nach nicht von außen imputiert, sondern liegen in ihrer eigenen Konsequenz – das ist ein zentrales Motiv der *Ästhetischen Theorie*. Das zitierte Beispiel zeigt allerdings, wie spröde jener erste Zugang dagegen ist, eingeschränkt oder gar dementiert zu werden. Tatsächlich ist das auch nicht das Verhältnis, das Adorno primär im Sinn hat, und wenn von Kritik die Rede ist, so ist es in der Regel gerade keine Kritik der eigenen Reaktionsformen, sondern eine Kritik *vermittels* dieser, die von der Reflexion expliziert, kontextualisiert und philosophisch weitergedacht wird. Entsprechend heißt es, noch einmal in den *Minima Moralia*: »Das Urteil [...] wird nicht von außen gefällt, in politisch-gesellschaftlicher Reflexion, sondern in unmittelbaren Regungen [...].«¹⁰⁵ Diese Regungen bilden eine Instanz, deren Wort am Ende schwerer wiegt als jeder Begründungszusammenhang, und wenn von einem kritischen Verhältnis der beiden die Rede sein kann, so geht dieses eher in die andere Richtung. Ludwig Pongratz beschreibt dies so: »Die Offenheit des Erfahrungsprozesses erweist sich demnach gerade in der Fähigkeit des Subjekts, aus seinen primären Erfahrungen heraus die Begriffe und Kategorien beständig zu brechen und in Bewegung zu halten, mit denen es den Erfahrungsgegenstand gemeinhin überspinnt.«¹⁰⁶

Wenn also die Erfahrung der philosophischen Aufarbeitung bedarf, so sind deren Begriffe und Kategorien doch weniger als ihre kritische

104 Adorno, »Voraussetzungen«, a. a. O., S. 433.

105 Adorno, *Minima Moralia*, a. a. O., S. 191. An dieser Stelle schließt auch Iser an: »Sinn als Wirkung macht betroffen, und eine solche Betroffenheit ist durch Erklärung gar nicht aufhebbar, sondern läßt diese eher scheitern.« (Iser, *Der Akt des Lesens*, a. a. O., S. 22 f.) Die Spannung dieser Figur zu derjenigen des impliziten Lesers ist offensichtlich.

106 Friedrich Pongratz, »Zur Aporetik des Erfahrungsbegriffs bei Th. W. Adorno«, in: *Philosophisches Jahrbuch* 93 (1986), S. 135–142, hier 136.

Relativierung und schon gar nicht als ihre Begründung zu verstehen, sondern als zwar nötige, aber immer wieder durch Rückgang auf ihren Ausgangspunkt zu modifizierende Explikationen. Die Beharrlichkeit und Strenge von Adornos eigenen Urteilen im Ästhetischen wäre von daher weniger aus der Stabilität eines philosophischen Begründungsapparats als aus seinen sehr charakteristischen, hochdifferenzierten, aber in ihrer Zustimmung oder Ablehnung in der Regel kategorischen Reaktionsformen abzuleiten. Die Resonanz, die die Werke beim Autor hervorrufen, hat damit nicht nur das erste, indem sie überhaupt erst den Raum öffnet, in dem eine Auseinandersetzung stattfinden kann, sondern auch das letzte Wort, indem sie selbst bereits urteilsförmig auftritt und keinen Widerspruch duldet.

Ganz im Einklang damit geht Adorno noch einen Schritt weiter in Richtung Individualität, indem er einem Extremfall subjektiver Resonanz eine zentrale Stelle einräumt: der Idiosynkrasie. Das Wort bezeichnet im deutschen Sprachgebrauch vor allem die Überempfindlichkeit gegen bestimmte Reize, die heftige, ins Körperliche gehende Reaktion auf das scheinbar Unscheinbare, die einer Erklärung nur sehr bedingt offensteht. Das Begegnende löst eine Resonanz aus, die nicht nur von außen betrachtet, sondern auch für den Betroffenen selbst unverhältnismäßig und unverständlich erscheint: Es wird eine Saite angeschlagen und in Schwingung versetzt, über die die Filter der Reflexion nichts vermögen, und eine Reaktion ausgelöst, die bis zur körperlichen Abwehr gehen kann. Insofern kann man sagen, daß die Idiosynkrasien »die ästhetischen Statthalter der Negation«¹⁰⁷ sind.

Was das reagierende Subjekt sozusagen a tergo erwischt und sich in seinen subjektivsten Reaktionsformen zeigt, sollen nun aber wiederum nicht die kontingenten Abneigungen eines zufälligen Einzelnen sein, und in einer extremen dialektischen Volte wird gerade das bis ins äußerste Individuierte mit dem legitim Allgemeinen zusammengebracht: »Im Kanon der Verbote schlagen Idiosynkrasien der Künstler sich nieder, aber sie sind objektiv verpflichtend, darin ist ästhetisch das Besondere buchstäblich das Allgemeine. Denn das idiosynkratische, zunächst bewußtlose und kaum theoretisch sich selbst transparente Verhalten ist Sediment kollektiver Reaktionsweisen.«¹⁰⁸ Mit dieser Vorstellung ist Adorno von Anfang an dort, wo die Bewegung der Kritischen Theorie

107 Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 478.

108 Adorno, a. a. O., S. 60. Die zweite Verwendung des Begriffs vor allem im Antisemitismuskapitel der *Dialektik der Aufklärung* und dem *Versuch über Wagner* steht dazu in einem Spannungsverhältnis; sie soll hier außen vor bleiben. Vgl. dazu Sylvia Bovenschen, *Über-Empfindlichkeit. Spielformen der Idiosynkrasie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 73–93.

– und das heißt hier vor allem Horkheimer – von einem bereits gebrochenen Arbeiterbewegungsmarxismus, der immer noch mit einem revolutionären Subjekt rechnet, hin zu einer Position, die die gesellschaftlichen kritischen Impulse nur noch bei einzelnen Intellektuellen im Exil oder den entscheidenden Künstlern aufgehoben sieht, schließlich ankommt.¹⁰⁹ Eher als um ein Sediment handelt es sich hier um das Substitut kollektiver Reaktionsweisen, die als solche weder zur Verfügung stehen noch – für Adorno – je wirklich zur Verfügung standen.

Daß dieser Punkt des Zusammenfalls zwischen Individuellem und Allgemeinem unter Hochspannung ein prekärer ist, erkennt Adorno durchaus an. Die ausdrücklich hervorgehobene Unmöglichkeit, die Idiosynkrasien in positive Regeln zu fassen oder gar aus ihnen abzuleiten – es blieben nur abstrakte, starre Verordnungen –, führt auf das Risiko, weit jenseits der unsichtbaren Grenze zum Abseitigen verortet zu werden: »Der subjektive Abweg mag das Kunstwerk gänzlich verfehlen, aber ohne den Abweg wird keine Objektivität sichtbar.«¹¹⁰ Resonanztheoretisch könnte das folgendermaßen umformuliert und damit verallgemeinert werden: Die eigenen Resonanzen angesichts von Kunstwerken sind als Zugang zu diesem alternativlos. Sie sind mehr oder weniger differenziert, aber diesseits von wahr und falsch und können nicht durch einen neutraleren, scheinbar objektiveren Zugang ersetzt werden. Wie das Beispiel der Begegnung des Exilanten mit angelsächsischen Hauseinrichtungen zeigt, können sie auf sehr unterschiedliche Weisen aufschlußreich sein, die sich nicht in der Alternative des ästhetisch Avancierten und des Regressiven erschöpfen. Die nach Adornos Anspruch trotz allem über sie wachende Reflexion ist allerdings auf genau diese Alternative eingestellt: »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.«¹¹¹

Dieser Hinweis läßt vermuten, daß die Leser Adornos einen Teil seiner eigenen idiosynkratischen Erfahrungen vorenthalten bekommen – es fällt auf, daß die Kategorie, anders als im alltäglichen Sprachgebrauch, ausschließlich im negativen Sinne verwendet wird. Für ein Beispiel dessen, was man als verschwiegen vermuten könnte, möchte ich auf eine Äußerung George Steiners zurückgreifen, die sich im Kontext einer Erörterung der persönlichen Kanonbildung findet: »Die Anfangsakkorde,

109 Vgl. dazu Helmut Dubiel, *Wissenschaftsorganisation und politische Erfahrung. Studien zur frühen Kritischen Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.

110 Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 261.

111 A. a. O., S. 69.

das hämmernde *accelerando* von Edith Piafs »*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.«¹¹² Daß, wie der Einschub unmißverständlich deutlich macht, das Piaf-Stück allen ästhetischen Kriterien widerspricht, die für Steiner Bedeutung haben, vermag offenbar nichts über seine eigene Reaktion. Auch wenn der Klassikerstatus des Liedes vermuten läßt, daß er diese Reaktion mit Tausenden teilt, mag man sie idiosynkratisch nennen, weil sie ihn derart heftig überfällt und auf jener Ebene stattfindet, die sich der Reflexion so weitgehend entzieht. Das Urteil, wenn man das im Anschluß an Adorno so sagen möchte, das Steiners Nervensystem fällt, taugt auch und gerade für ihn selbst nicht umstandslos als Berufungsinstanz; die Tatsache aber, daß man selbst ungeachtet aller ästhetischen Bildung auf diese Weise körperlich von etwas betroffen werden kann, sollte zumindest vor einem vorschnellen Aburteilen dessen warnen, das uns da betrifft – zumal dieses Überfallenwerden denkbar weit vom verfeinerten wohligen Selbstgenuß entfernt ist.

Wenn die kritische Reflexion mehr als eine Zensurinstanz ist, hätte sie gerade hier, wo formulierbare Kriterien und unwillkürliches Betroffensein so eklatant voneinander abweichen, eine wirkliche Aufgabe. So wie Adorno in jedem, noch dem offenbar »falschen«, kulturindustriell gesteuerten Bedürfnis ein Moment des Legitimen, einen »Überschuß des subjektiven Anteils, dessen das System nicht vollends Herr wurde«¹¹³ sieht, könnte auch im hier aufblitzenden Überschuß ein Moment der Freiheit entdeckt werden. Auch wenn die idiosynkratische Reaktion in ihren beiden Spielarten geradezu als Verlust jeglicher Distanz zum Kunstwerk gelten kann, macht sie sich in anderer Hinsicht gerade als Distanz geltend: Verbrennen des Zwischenraums zwischen Subjekt und Objekt *ohne* ihren Zusammenfall. Dies zeigt sich vor allem, wenn man sie gegen die Figur der Mimesis hält: Das körperlich fundierte sich Anschmiegen an das Begegnende macht sich diesem in einer Weise gleich, daß es ständig vom Selbstverlust bedroht ist – man denke an das Motiv des Sirenenengesangs in der *Dialektik der Aufklärung*.¹¹⁴ Es folgt ganz der Logik oder Dynamik der Sache, um diese möglichst rein realisieren zu

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

113 Adorno, *Negative Dialektik*, a. a. O., S. 99.

114 Theodor W. Adorno u. Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung (Adorno, Gesammelte Schriften Bd. 3)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 49 ff., 77 ff.

können und verliert so jede Möglichkeit kritischer Distanznahme. Im Fall der Idiosynkrasie reagieren die Nerven demgegenüber auf eine Weise, die sich nur bedingt bis überhaupt nicht rationalisieren oder konstruktiv einfangen und vor allem nicht ausschließlich auf die Gestalt des Begegnenden zurückführen läßt. Sie sind unkontrollierbare Resonanzen und offenbaren gerade so die Wahrheit über jegliche Rezeption von Kunst: indem sie nämlich den Finger auf das unauflösliche Ineinander von Nähe und Distanz in dieser legen, das Moment des Betroffenseins in den Vordergrund treten lassen und dennoch nicht einfach Überwältigung zum Gegenpol differenzierter Rezeption machen. Sie offenbaren ein Moment der Distanz in der Distanzlosigkeit, ein unteilbar Subjektives, das sich noch der Verfügung des Subjekts selbst entzieht und das gerade in der aufdringlichen Nähe des Gegenstandes die Differenz zu diesem erscheinen läßt – ein Platzhalter des »Hinzutretenden«¹¹⁵ im Ästhetischen und damit ein Moment von Freiheit gegenüber sich selbst und den Reaktions- und Rezeptionsmustern der Kulturindustrie, das deren zwanghaften Charakter nicht einfach ins Negative wendet.

Das idiosynkratische Ergriffen- oder Abgestoßenwerden ist dabei einer Auffassung der Form nicht unbedingt im Wege, es läßt sie aber vorweg massiv mit Bedeutung auf. Der Raum, den sie öffnet, ist auf sehr spezifische Weise akzentuiert und gefärbt und sperrt sich insofern von vornherein der Suggestion neutraler Kenntnisnahme. Die kritische Distanzierung ist allerdings im Falle der Idiosynkrasie vielleicht noch leichter als bei einem eher mimetischen Verhältnis: Das Mißverhältnis zwischen Sache und Reaktion, zwischen Form und Auffassung ist unmittelbar präsent. Daß die idiosynkratischen Reaktionen dabei den Index höchster Bedeutsamkeit tragen, wird eine Reflexion auslösen, deren Ausgang nicht ausgemacht ist. Das Erschließende ist nicht einfach das Wahre – aber auch nicht per se das Unwahre.

Nun stehen Mimesis und Konstruktion bei Adorno ganz unter der Herrschaft der Wahrheit. Zur Erkenntnis heißt es in der *Negativen Dialektik*: »Das erkennende Subjekt arbeitet darauf hin, in ihr zu verschwinden. Wahrheit wäre sein Untergang.«¹¹⁶ Die Idiosynkrasie als prägnanter Typus der Resonanz entzieht sich endgültig dieser Herrschaft und kann auch mit Adornos theoretischen Mitteln nicht überzeugend wieder eingefangen werden. Das Unverfügbare, das in ihr aufscheint, kann insofern objektiv genannt werden, als es sich der Zurechenbarkeit auf das Subjekt entzieht. An der idiosynkratischen Reaktion wird

115 So Adornos Ausdruck für das nicht rationalisierbare Moment in der Moral, das mit körperlichen Impulsen angesichts des Leidens zusammengebracht wird (vgl. v. a. Adorno, *Negative Dialektik*, a. a. O., S. 226 ff.).

116 Adorno, *Negative Dialektik*, a. a. O., S. 189 f.; ähnlich in bezug auf Ästhetik *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 26 f.)

besonders deutlich, wie etwas aufblitzt, das es nur in der Resonanz zwischen beiden gibt, eine Zwischengestalt, die nicht beliebig, aber auch nicht determiniert ist, eine energiegeladene, dynamische Form, die in den Kategorien der neuzeitlichen Ontologie nicht vorgesehen ist. Auf sie richten sich Adornos Beschreibungen, aber sie ist mit der Alternative Werk- vs. Rezeptionsorientierung nicht zu greifen und fügt sich auch nicht den Kategorien wahr und falsch. Die Musik ist hier nicht die einzige Form, die in dieser Weise erscheint, aber sie ist auch mehr als ein beliebiges Beispiel: An Kurths Beschreibungsfiguren, die so treffend waren wie unmöglich zu verorten, wurde deutlich, daß sie als ganze nur von hier aus gedacht werden kann.

Auch wenn das idiosynkratische Verhältnis gegenüber bestimmten Kunstwerken oder Momenten an ihnen denkbar weit von der Nüchternheit der reinen Anschauung entfernt ist, die Hanslick gefordert hat, so ist sie doch auch keine Trunkenheit. Adorno kann sie derart mit Bedeutung aufladen, gerade weil sie nicht jene sinnliche Lust ist, die auch für ihn Inbegriff der Regression ist – auch Steiners kaltes Brennen angesichts des Piaf-Stückes ist dies nicht. Dennoch ist er weit davon entfernt, diese lustvolle Form der Sinnlichkeit in Bausch und Bogen zu verwerfen. »Kunstgenuß« bleibt ein verfehmter Begriff, und das kulinarische Verhältnis zur Kunst¹¹⁷ soll um jeden Preis abgewehrt bleiben, aber: »Wäre aber die letzte Spur von Genuß exstirpiert, so bereitete die Frage, wozu überhaupt Kunstwerke da sind, Verlegenheit.«¹¹⁸ Um beim Beispiel des Weins zu bleiben: Das Residuum der Disposition, betrunken zu machen, bleibt dem Geschmack beigemischt. Fehlte es, so würde er, um dessen differenzierte Beurteilung es dem Kenner geht, zu einem kulinarischen Äquivalent des Kaleidoskops, zu einer belanglosen Gestalt, für deren Differenziertheit sich kein Grund angeben ließe. *Import*: Bedeutsamkeit, wie Langers Begriff lautete, haben Wein wie Musik insofern nur dann, wenn sie zumindest ein wenig zu Kopf steigen.

Wenn Adorno dies zugesteht, so doch zähneknirschend. Der zitierte Satz wird folgendermaßen fortgesetzt: »Tatsächlich werden Kunstwerke desto weniger genossen, je mehr einer davon versteht.«¹¹⁹ Analog zu dieser offenbar in eigener Sache gemachten Bemerkung konstruiert Adorno eine Fluchtlinie in der Geschichte der Musik, die vom Wohlklang über die Dissonanz, die zumindest noch die Sphäre des Sinnlichen anspricht, bis zur Tendenz der Neutralisierung auch dieses negativen

117 Wobei man mit diesem den Geschmackssinn bzw. die Erzeugnisse der Küche diffamierenden Verwendung dieses Begriffs vorsichtig sein sollte: Vgl. Kurt Röttgers, *Kritik der kulinarischen Vernunft*, Bielefeld: transcript 2009.

118 Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 27.

119 Ebd.

Residuums reicht. Gelangte diese wirklich an ihr Ende und würde die Dimension des Genusses damit ganz ausgetrieben, so wäre das, was bliebe, »taub und qualitätslos«¹²⁰. Kurz: Das Ende der Sinnenlust wäre das Ende der Kunst. Ganz ohne »Reiz und Rührung«¹²¹, für Kant Inbegriff des in der ästhetischen Erfahrung ausdrücklich Ausgeschlossenen, geht es nicht. Man könnte sagen, daß an beiden Enden eines Kontinuums ästhetischer Rezeption die Qualitätslosigkeit steht: Auf der einen Seite eine Haltung, die das Kunstwerk lediglich Anlaß zum Selbstgenuß nimmt und der seine Beschaffenheit damit vollständig entgeht, auf der anderen Seite jene komplette Neutralisierung, von der Adorno spricht. Das Kontinuum, das sich dazwischen aufspannt und das der eigentliche Bereich des Ästhetischen ist, erlaubt keine scharfen Grenzziehungen, auch nicht durch die Unterscheidung zwischen der Sache und ihren Wirkungen. Beide erscheinen nur als Akzentuierungen in einem komplexen Resonanzprozeß, nicht als kategorial voneinander verschiedene. Vollends gesprengt wird dieser kategoriale Apparat von der den Genuß und die Formauffassung gleichermaßen subvertierenden Idiosynkrasie.¹²²

Das extremste Gegenbild zur reinen Anschauung musikalischer Vorgänge dürfte in einer Verwendung von Musik liegen, die in den vergangenen Jahren für Schlagzeilen gesorgt hat: ihr Einsatz als Folterinstrument. Hier findet Humboldts »eindringende, alle Nerven erschütternde Kraft« des Klanglichen ihre radikalste Ausprägung und nimmt den auf der motorischen, affektiven und kognitiven Ebene zugleich ansetzenden Resonanzverhältnissen ihre Harmlosigkeit.¹²³

Dabei darf die Rolle der Kontexte eines solchen Einsatzes natürlich nicht unterschätzt werden: Die Hilflosigkeit, das Ausgeliefertsein, die teilweise unmenschlichen Haftbedingungen, die selbst schon Foltercharakter haben, wirken als Verstärker dessen, was hier mit Musik angerichtet wurde. Wenn man dies zu beschreiben versucht, so stößt man auf ein eigenartiges Verhältnis von Dissonanz und Einklang: Es ist

120 A. a. O., S. 30.

121 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, a. a. O., B 37 f.

122 Zu der auf diese Weise – zugegebenermaßen gegen den Strich – rekonstruierten ästhetischen Theorie Adornos ergeben sich Anschlüsse an Erika Fischer-Lichtes Ästhetik des Performativen, die sie selbst im eingangs zitierten Sammelband in Richtung Resonanz liest (Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004; dies., »Theater als Resonanz-Raum«, in: Karsten Lichau, Viktoria Tkaczyk u. Rebecca Wolf (Hg.), *Resonanz. Potentiale einer akustischen Figur*, München: Fink 2009, S. 238-248).

123 Vgl. dazu ausführlich Christian Grüny, »Von der Sprache des Gefühls zum Mittel der Qual. Musik als Folterinstrument«, in: *Musik & Ästhetik* 15, 57 (2011), S. 68-83.

nämlich nicht so, daß ausschließlich die Dissonanz, die bis ins schmerzhafte gehende Reibung mobilisiert wurde, sondern auch und gerade die Konsonanz. So kam nicht nur, wie man erwarten könnte, aggressive Musik – Metallica und Eminem waren immer wieder genannte Beispiele – zum Einsatz, sondern auch relativ harmlose, leichte Popmusik

Stücke wie David Grays *Babylon* würden unter normalen Bedingungen keine sonderlich markanten oder eindringlichen Resonanzen hervorrufen. Daß sie dennoch durch die Art seines Einsatzes in ein Folterinstrument umfunktioniert werden kann, liegt im spezifischen Charakter der Resonanzen begründet, in denen Musik sich konstituiert. Einer der Betroffenen trifft in seiner Aussage über den Einsatz von Musik bei seinen Folterungen genau den Punkt, um den es hier geht: »There was loud music, Slim Shady and Dr. Dre for 20 days. I heard this non-stop over and over, I memorized the music, all of it [...]«¹²⁴ In diesen letzten Worten liegt die ganze Wirkung versteckt: Er hat, so sagt er, die Musik in allen Einzelheiten auswendig gelernt. In Ermangelung einer besseren Formulierung bezeichnet er die Tatsache, daß die Stücke derart in sein Gedächtnis gebrannt sind, als Resultat einer eigenen Aktivität, und kommt dabei dem wirklichen Vorgang einigermaßen nahe. Daß die Musik wieder und wieder abläuft, wäre dann kein Problem, wenn die resonatorisch ausgelöste geistig-affektive Aktivität des Nachvollzugs unterbleiben könnte, wenn man sie als bloße Klangkulisse bestehen lassen könnte. Extreme Lautstärke und Kontext, aber auch die Musik selbst sorgen dafür, daß es nicht so ist. Die bewußte Anstrengung, die Stücke auswendig zu lernen, mag zu Beginn ein Versuch des aneignenden Umgangs gewesen sein, wird aber früher oder später dem ausweglosen Zwang weichen, die Strukturen wieder und wieder nachzuvollziehen und so in eine Bewegung zu kommen, die keinen Raum für anderes läßt und jede Distanz unmöglich macht. Das Primat des Gehörten äußert sich hier in dessen nicht zu brechender Übermacht. Das Moment der Distanz im resonatorischen Nachvollzug, das die Möglichkeit eröffnet, sich zu ihm zu verhalten, wird ganz zum Verschwinden gebracht.

Man kann die Folter mit Musik, ohne den Begriff überzustrapazieren, als Resonanzfolter bezeichnen. Dabei wird ein Trauma auf neuem Wege erreicht: Die Traumatisierung durch kognitive, emotionale und körperliche Überlastung, für die die Zufügung stärkster Schmerzen und die Erzeugung extremer Angst paradigmatisch sind, setzt auf radikale Überschreitung der Resonanzfähigkeit der Betroffenen. Bei der Musik wird nun gerade diese Fähigkeit in Anspruch genommen und syste-

124 Binyam Mohamed, zit. in Andy Worthingtons Blog vom 15.12.2008, »A history of music torture in the war on terror« (<http://www.andy-worthington.co.uk/2008/12/15/a-history-of-music-torture-in-the-war-on-terror/>).

matisch ausgenutzt. Indem der Betroffene nicht anders kann, als sich in einer Weise einzuschwingen, die letztlich zur eigenen Zerstörung führt, wird die Gewalt nach innen verlagert. Der Versuch, sich dagegen zu stemmen und damit auf bewußte Dissonanz zu setzen, wird über kurz oder lang der schieren Gewalt der Lautstärke und der alle Ebenen gleichzeitig ansprechenden Schwingung erliegen und sich ihr ausliefern. Dieselbe Resonanz, die ermöglicht, daß es überhaupt Musik gibt, ist das Mittel, diese in eine Waffe umzufunktionieren. Sie wird hier zu einer Art Sirengesang, dem man sich nicht entziehen kann, indem man sich an den Mast fesseln läßt: eine negative Mimesis, die die Lust des Selbstverlustes durch Schrecken ersetzt hat.

4. Dissonanzen

Das Modell der Resonanz ist getragen von der Vorstellung elementarer *Ähnlichkeit*. Wenn überhaupt von einer Resonanz die Rede sein soll und nicht nur von einem Anstoß, auf den eine qualitativ von diesem unabhängige Reaktion erfolgt, so ist eine strukturelle Ähnlichkeit oder zumindest Affinität zwischen Erklingendem und Resonanz die Voraussetzung – ohne daß vorab zu sagen wäre, worin diese besteht. Die zweite Voraussetzung für ein Operieren mit dem Resonanzmodell, das Komplement der Ähnlichkeit, liegt in der Differenz, die die Vorstellung des Zusammenfalls beider Seiten immer wieder unterläuft. Sie läßt es unausgemacht, ob es überhaupt zu einer Resonanz kommt und wie diese ausfällt – inwiefern das Resonierende »irritiert, aufgeschaukelt, in Schwingung versetzt«¹²⁵ wird. Deswegen ist, wie Adorno bemerkt, Affinität zwischen Subjekt und Objekt weder zu tilgen noch schlicht als gegeben zu setzen.¹²⁶

Nun unterliegt der Begriff der Ähnlichkeit in Teilen der philosophischen Diskussion einer Art Bann, was man etwa an der Weise sehen kann, wie Goodman ihn behandelt. An dessen Versuch eines radikalen Nominalismus unter Anerkennung dessen, was er Exemplifikation nennt, läßt sich allerdings auch studieren, in was für Schwierigkeiten

125 Niklas Luhmann, *Ökologische Kommunikation. Kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Gefährdungen einstellen?*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1986, S. 40. Es ist nicht bedeutungslos, daß die Systemtheorie an dieser Stelle auf die Figur der Resonanz zurückgreift, wo es unter der Bedingung operativer Schließung zwischen System und Umwelt zu einer unwahrscheinlichen Reaktion des Systems kommt, die von der Einwirkung zwar nicht strukturell determiniert wird, aber doch in ihrer Form nicht unabhängig davon ist. Insofern ist die bloße Irritation der kaum wahrscheinliche Nullpunkt der Resonanz.

126 Vgl. Adorno, *Negative Dialektik*, a. a. O., S. 153.

gerät, wer eine der beiden Voraussetzungen Ähnlichkeit und Distanz nicht mitmacht. Goodmans nonchalante Zurückweisung der Frage, wie es denn zum metaphorischen Besitz von Eigenschaften kommt, wurde bereits erwähnt. Seine Haltung zum Begriff der Ähnlichkeit hängt damit eng zusammen. Ähnlichkeit, so Goodman, ist nicht die Grundlage, sondern die Folge metaphorischer Bezugnahme. Wie er es rekonstruiert, wird im Rahmen der Konstitution einer exemplifikativen Beziehung Ähnlichkeit allererst hervorgebracht – Ähnlichkeit in einem handhabbaren Sinn, wie man hinzufügen muß. »In der Welt« kann diese nicht zu finden sein, denn hier gibt es sozusagen einen Überschuß an Ähnlichkeit: »Anything is in some way like anything else; any sounds whatever are like soft materials or blue colors in one way or another.«¹²⁷ Und weiter unten: »[A]ny two things have exactly as many properties in common as any other two.«¹²⁸ Die hier formulierte grundsätzliche Ablehnung von Ähnlichkeit als philosophischem Begriff gründet sich auf ihren perspektivischen, instabilen Charakter. Ähnlichkeit, hier ist Goodman zweifellos rechtzugeben, ist immer Ähnlichkeit für jemanden in bezug auf etwas, keine objektiv vorliegende Eigenschaft formaler Übereinstimmung. Aber nur wenn man jede Form solcher Perspektivität systematisch aus der Philosophie ausschließen will und den vollständig neutralisierten, interesselosen *view from nowhere*, von dem aus derartige Eigenschaften isoliert, benannt und sortiert werden können, als einzigen wirklich legitimen Standpunkt akzeptiert, wird man Ähnlichkeit wirklich los. Gerade dann allerdings verliert zumindest die erste der zitierten Aussagen ihren Sinn: Aus einer solchen perspektivlosen Perspektive ist es schlichtweg unverständlich, was Klänge mit blauen Farben zu tun haben sollen, und noch die Vorstellung den Sinnesbereichen gemeinsamer Eigenschaften verliert ihren Sinn – was sollen das für Eigenschaften sein? Das kann sich nur jemandem erschließen, der sich in der tatsächlichen Auseinandersetzung mit den Dingen befindet – und, wie wir gesehen haben, konstituiert sich die Musik nur hier als das, was sie ist. Da keine ihrer Merkmale »properties«, objektivierbare Eigenschaften sind, geht eine solche Neutralisierung vollständig an der Sache vorbei. Auch kann (nicht nur) mit Stern gezeigt werden, daß eine Situation, in der alles und nichts einander ähnlich ist, vom primären Zugang zur Welt denkbar weit entfernt ist. Es reicht nicht, zu konzedieren, der Begriff Ähnlichkeit bleibe ja, auch wenn er philosophisch zu verabschieden ist, »serviceable in the streets«¹²⁹ – jene »Straßen«

127 Nelson Goodman, »Seven Strictures on Similarity«, in: Lawrence Foster u. J.W. Swanson (Hg.), *Experience and Theory*, London: Duckworth 1970, S. 19-29, hier 22 f.; vgl. ders., *Sprachen der Kunst*, a. a. O., S. 81.

128 Goodman, »Seven Strictures on Similarity«, a. a. O., S. 27.

129 A. a. O., S. 29.

beginnen im Kinderzimmer und enden nicht im Konzertsaal. Sie bleiben philosophisch hochrelevant.

Bezeichnenderweise geht einem solchen Ansatz in eins damit auch eine mögliche Folge der Distanz verloren, nämlich die Dissonanz: Wenn alles allem ähnlich ist, sind die Möglichkeiten, Formen zueinander in Beziehung zu setzen, unbegrenzt. Einen spezifischen Widerstand gegen eine solche Verbindung, eine Dissonanz ähnlich derjenigen, die Adorno angesichts amerikanischer Türen und Fenster beschreibt, ist von dort her nicht denkbar.

Daß Ähnlichkeit und Dissonanz derart komplementär aneinander gebunden sind, kann man auch bei Stern sehen, wo der Beginn resonanzhafter Erfahrung gewissermaßen diesseits beider stattfindet. Der mimetische, vitalitätsaffekthafte Nachvollzug von Gesten und Handlungen und die ebensolche Auffassung der eigenen Handlungen sind dem, womit sie es zu tun haben, nicht ähnlich, sondern sie sind für den Säugling *identisch*. Die Vitalitätsaffekte, die sich in allen diesen Fällen zeigen, sind die Formen, in denen die Welt stattfindet, und unterschieden wird nicht nach Instanzen oder Orten dieses Stattfindens, sondern nach Formdifferenzen. Erst später, wenn sich aus dieser affektiven Formwelt Gehörtes und Gesehenes, Motorisches und Wahrgenommenes, Eigenes und Fremdes ausdifferenziert haben, kann dieses Ausdifferenzierte im Rahmen von Affektabstimmung in Beziehung gesetzt werden – als Unterschiedenes, das gleichwohl eine laterale Beziehung der Ähnlichkeit zueinander unterhält, die in einem weiteren Schritt über ein davon abgetrenntes Allgemeines vermittelt sein kann. In diesem Sinne ginge die Identität der Ähnlichkeit voraus, statt in ihr gegründet zu sein.

Zu Dissonanzen kommt es für Stern in erster Linie durch Fehlabbildungen, die durch die Bezugspersonen ausgelöst werden, durch »falsche« oder instabile Resonanzen und durch innere Dissonanzen in ihrem Verhalten; hier liegt für ihn der Ursprung zahlreicher Psychopathologien. In diesen Momenten rückt das Moment der Differenz in den Vordergrund: Mit der dargebotenen Resonanz stimmt etwas nicht, sie ist eben nicht das Gleiche wie das, was das Kind angeboten hatte. Diese Unähnlichkeit ist keine Sache der Konvention und bedarf keiner metaphorischen Bezugnahme, sondern wird unmittelbar als Dissonanz erfahren, die kognitiv, emotional und sozial zugleich ist.

Bei Adorno haben wir mit der Idiosynkrasie eine Form des Betroffen-seins von Kunstwerken (und anderen Gegenständen des Umgangs) kennengelernt, die ebenfalls massiv dissonant aufgeladen zu sein scheint. Das ist aber nur die halbe Wahrheit: Die idiosynkratische Reaktion, wie Adorno sie als Berufungsinstanz im Blick hat, wird nur den mit »ästhetisch avancierten Nerven«¹³⁰ Ausgestatteten zugebilligt, und in

130 Adorno, *Minima Moralia*, a. a. O., S. 165.

jenen Fällen kann eigentlich nicht von einer Unangemessenheit der Reaktionsform an die Sache gesprochen werden: Die Idiosynkrasie vertritt den tatsächlichen Stand der Dinge, für den die auf diese Weise körperlich abgewehrte Form inakzeptabel geworden ist. Dennoch bleibt das massive Gefühl des Abstoßenden als Charakteristikum der idiosynkratischen Erfahrung erhalten, und zwar für Adorno vor allem angesichts des in sich alles andere als Dissonanten – etwa einer ungebrochenen Dur-Kadenz.

Eine größere Rolle spielt der Begriff der Dissonanz bei Adorno als Verhältnisbestimmung im Inneren des Kunstwerks, Schönbergs Stichwort der »Emanzipation der Dissonanz«¹³¹ folgend; aber auch hier kann das Verhältnis des Rezipienten zur Sache nicht ausgespart werden. Dissonanz in diesem Sinne ist für Adornos Ästhetik absolut zentral, und die Ambivalenz, mit der er diese Emanzipation ansieht, trägt wesentlich zu ihrem aporetischen Charakter bei. Schönbergs eigene Ausführungen dazu greifen demgegenüber deutlich zu kurz. Er beschreibt den Unterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz als nicht auf größere oder geringere Schönheit bezogen, sondern auf Faßlichkeit: Gewöhnt an Konsonanz, erscheint uns die Dissonanz als sperrig und spröde. Ändern kann sich dies, sobald mit dem tonalen Zentrum die funktionale Differenz beider getilgt wird; nun ist es nur noch eine Frage der Gewöhnung. Tatsächlich aber bedarf es einer grundlegenden Veränderung des Hörens, denn die tonale Auffassung der Dissonanz läßt sich weder auf mangelnde Gewöhnung noch auf ihre funktionale Rolle reduzieren. Vielmehr geht es um die Auswirkung, die diese Rolle im Fluß der Musik hat, um ihren energetischen Charakter, der natürlich keine Naturtatsache ist.¹³² Kurth schlägt hier sehr treffend vor, von »Distendenz«¹³³ zu sprechen: Die Dissonanz wird als Streben zu ihrer Auflösung wahrgenommen, nie um ihrer selbst willen. In diesem Sinne wäre die Dissonanz nicht primär unschön oder ungewohnt, sondern unfertig, niemals End-, sondern immer Durchgangspunkt. Damit ist sie eine der wesentlichen Konstituenten der energetischen Form der Musik und ein markanter Bewegungsimpuls für den resonanzhaften Nachvollzug.

131 Arnold Schönberg, »Komposition mit zwölf Tönen«, in: ders., *Stil und Gedanke*, Frankfurt am Main: Fischer 1992, S. 105-137, hier 107.

132 Wenn Schönberg sich in der *Harmonielehre* der Dissonanz zuwendet, argumentiert er ausschließlich in diesem Sinne: In der Natur (d. h. hier der Obertonreihe) gibt es keine absolute Differenz zwischen Konsonanz und Dissonanz, sondern nur eine graduelle Abstufung näherliegender und fernerer Obertöne (vgl. Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien u. a.: Universal Edition 2005, S. 16 ff.).

133 Kurth, *Musikpsychologie*, a. a. O., S. 173.

Sie wirklich vollständig zu emanzipieren würde bedeuten, ihr genau diesen Charakter zu nehmen, was für Adorno eine hochambivalente Operation wäre, die Schönberg in seiner Evokation eines neutralen, dimensionslosen Raums für die Zwölftontechnik allerdings tatsächlich zu vollziehen beansprucht.¹³⁴ Die vollständige Emanzipation der Dissonanz, die ihr jede Spannung rauben würde, liefe auf eine Einebnung der mimetischen Dimension insgesamt hinaus, letztlich auf jene »Qualitätslosigkeit«, von der oben die Rede war. Wenn tatsächlich ein Dur-Akkord erster Stufe, ein Dominantseptakkord, ein Tritonus, ein Toncluster und ein Geräusch als bloß noch formal unterschiedene Konfigurationen ansonsten neutralen klanglichen Materials aufgefaßt würden, wäre für Adorno eine Grenze überschritten, jenseits derer manches liegen mag, aber nicht Musik in unserem Sinne. Der sinnliche Reiz, der wesentlich mit ihrem dynamischen Charakter zu tun hat, muß zumindest als »Erinnerungsspur dessen, woraus sie [die Dissonanz] wurde«¹³⁵ in Kraft bleiben, also als wahrnehmbare Abgrenzung von einer obsoleten Organisationsform. Damit bleibt Atonalität ein polemisches Gegenbild, eine Entzugsfigur, und so an ihre Herkunft aus der Tonalität gebunden.

Vor allem der Impuls, dem Adorno hier folgt, erscheint mir plausibel: Es ist wiederum derjenige, an die mimetische Dimension und deren drohenden Verlust durch Neutralisierung und Technifizierung zu erinnern. Dieser Verlust wird an der Haltung des Hörers ebenso festgemacht wie an den Operationen des Komponisten. Man kann dies ernstnehmen, ohne die Festlegung der Dissonanz auf Verlust und Schmerz mitzumachen: Dynamisch-mimetische Verläufe im Spannungsfeld von Ähnlichkeit und Dissonanz (nun im erweiterten Sinne) sind nicht auf die Tonalität und ihr Negativ, aber sehr wohl auf die Möglichkeit einer Erzeugung von Spannung angewiesen, und gerade diese ist gefährdet: Wird die Emanzipation der Dissonanz zur »prästabilisierte[n] Disharmonie«¹³⁶ verselbstständlicht, so droht ein vollkommenes Erliegen der musikalischen Dynamik.

Bei der dissonanten Tonverbindung, wie Adorno sie versteht, sind die innere Struktur der Musik und das Resonanzverhältnis ihrer Auffassung ineinander verwoben: Wer sie umstandslos von der Tonalität her hört, dem ist es unmöglich, sie für sich anzusehen, weil ihm das Ausbleiben einer Auflösung die Sache unverständlich oder unerträglich

134 Vgl. Schönberg, »Komposition mit zwölf Tönen«, a. a. O., S. 115. Ich werde im vierten Kapitel auf diese Neutralisierung des Raumes zurückkommen.

135 Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 30.

136 Theodor W. Adorno, »Kriterien der neuen Musik«, in: ders., *Musikalische Schriften I-III (Gesammelte Schriften Bd. 16)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 170-228, hier 209.

macht; wer tatsächlich ganz im posttonalen Raum angekommen ist, kann ihre Pointe nicht mehr wahrnehmen, die in einer Spannung besteht, welche eben keine physikalische oder tonpsychologische, sondern eine musikalische Tatsache ist; nur wer das Atonale, ganz dem zuerst in polemisch abwehrender Absicht formulierten Wort folgend, als bestimmte Negation der Tonalität hört, faßt sie angemessen auf. Die Unangemessenheit der Auffassung wird sich vor allem im ersten Fall selbst als Dissonanz äußern, als Unmöglichkeit, überhaupt einen kohärenten Zusammenhang wahrzunehmen; der zweite Fall wäre für Adorno wohl durch den weitgehenden Ausfall der spezifisch musikalischen Resonanz gekennzeichnet und damit als »Ereignis ohne Folgen«¹³⁷ jenseits von Dissonanz und Konsonanz. Für den dritten Fall ist es nicht ganz abwegig, auf den psychologischen Begriff der kognitiven Dissonanz zu verweisen: die erzwungenermaßen gleichzeitige Anerkennung miteinander unvereinbarer Sachverhalte oder Gedanken, deren Resultat in der Regel der aufwendige diskursive Umbau des Geflechts der eigenen Überzeugungen oder die schlichte Leugnung eines der beiden ist.¹³⁸ Der angemessene Umgang mit dieser Dissonanz wäre in unserem Fall, für Adorno absolut charakteristisch, das Aushalten der Ambivalenz, das beide Auswege verweigert.

Die so skizzierten, mehr oder weniger spannungsreichen Verhältnisse von Hörhaltungen und Gegenständen sind jeweils besondere Fälle eines allgemeineren Phänomens, nämlich demjenigen unterschiedlicher Typen musikalischen Hörens, die unterschiedlichen Funktionsweisen und Ausgestaltungen der Musik korrespondieren. Hier ist auf die immer noch einschlägigen Untersuchungen von Heinrich Bessler und Günther Stern (später Anders) zu verweisen. Sowohl Stern als auch Bessler gehen bei ihrer Unterscheidung von Hörtypen von der jeweiligen Musik aus und nicht von einer historisch-soziologischen Betrachtung von Hörergruppen; insofern betreiben sie in Iser's Sinne Wirkungsästhetik und nicht Rezeptionsästhetik und liegen auch ganz auf Adornos Linie. Was sie untersuchen, liegt aber tiefer als die strukturierenden Aktivitäten des Lesers, von denen Iser spricht: Hier geht es um grundsätzliche Hörhaltungen, die jeweils vollkommen verschiedener Musik zur Erscheinung verhelfen.

Besslers zentrale Einsicht ist zuerst einmal die, daß das vielberufene aktive, strukturierende Hören eine spezifisch neuzeitliche Erscheinung ist, die der vorneuzeitlichen »Umgangsmusik« – sei es kultische Mu-

137 Carl Dahlhaus, »Emanzipation der Dissonanz«, in: ders., *Schönberg und andere. Gesammelte Texte zur Neuen Musik*, Mainz u. a.: Schott 1978, S. 146-153, hier 148.

138 Vgl. Leon Festinger, *Theorie der kognitiven Dissonanz*, Bern: Huber 1995.

sik, Tanzmusik oder sakrale Musik – unangemessen ist. Exemplarisch findet er die neue Weise musikalischen Hörens bereits bei Descartes beschrieben. Er faßt zusammen: »Der Hörer [...] vergleicht die 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.«¹³⁹ Nun ist dies nicht die einzige und nicht die letzte Form neuzeitlichen musikalischen Hörens; Bessler nennt das romantische Hören als Gegenpol, bei dem es nicht um die analytisch-synthetische Aktivität geht, die Descartes beschreibt, sondern um eine Verschmelzung mit dem Strom der Musik¹⁴⁰, Stern das von der »impressionistischen Musik« Debussys geforderte Hören, das ein passives Aufgeschlossensein für Zuständliches voraussetzt.¹⁴¹ Dabei fällt auf, daß gerade in der Romantik, aber nicht nur hier, der spezifische Hörtypus sich unter massiver diskursiver Intervention (Bessler zitiert vor allem Ludwig Wackenroder und E. T. A. Hoffmann) formiert hat, die schließlich auch Einfluß auf die kompositorische Praxis hatte – hier kann man nicht zuletzt auch an Adornos eigenen Einfluß auf Komponisten und Musikwissenschaftler denken.¹⁴² Auch wenn Bessler in seiner Untersuchung zu recht von der Musik und nicht vom Diskurs über sie ausgeht, entscheidet sich doch die Frage, welche Resonanz eine bestimmte Musik hervorruft – also als was sie am Ende in Erscheinung tritt – nicht nur an ihrer Struktur oder den Intentionen des Komponisten, sondern auch an dem kulturellen Kontext, in den sie eingelassen ist.

Damit ist natürlich nicht gemeint, daß man sich, von diskursiven Vorgaben geleitet, jede Musik so zurecht hören kann, wie man will – die im Zusammenhang mit der innermusikalischen Dissonanz und die von Bessler und Stern skizzierten Hörtypen würden, konfrontiert mit einer ihrer Haltung unangemessenen Musik, deutliche Dissonanzen produzieren oder gänzlich abgleiten. Das Scheitern analytischen Hörens an Ligetis *Atmosphères* und anderen Stücken jener Zeit, das in ihrer Re-

139 Heinrich Bessler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin: Akademie Verlag 1959, S. 41.

140 A. a. O., S. 61 ff.

141 Günther Stern, »Zur Phänomenologie des Zuhörens«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* IX (1926/27), S. 610-619, v. a. 617 ff.

142 Zu diesem Thema hält Dahlhaus fest: »Die Literatur über Musik ist kein bloßer Reflex dessen, was in der musikalischen Praxis der Komposition, Interpretation und Rezeption geschieht, sondern gehört in einem gewissen Sinne zu den konstitutiven Momenten der Musik selbst.« (Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel: Bärenreiter 1978, S. 67; vgl. dazu insgesamt Thorsten Valk, *Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800 bis 1950*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2008)

zeptionsgeschichte deutliche Spuren hinterlassen hat, ist ein besonders anschauliches modernes Beispiel: Die mikropolyphonen Strukturen in ihrer Komplexität sind nicht darauf angelegt, als solche erfaßt zu werden, sondern erzeugen eine zweite Ebene sich verändernder Oberflächen und Volumina, die der primäre Gegenstand des Hörens sind – eine »Musik, zu deren Sinn es gehört, die Struktur *nicht* durchsichtig zu machen«¹⁴³. Helmut Lachenmanns damals gefälltes, äußerst hartes Urteil dieser Musik gegenüber, mit dem er Adorno, der Ligeti sehr schätzte, noch überboten hat, zeugt von einem solchen Scheitern.¹⁴⁴

In Reaktion auf eine Situation, in der Lachenmann und Ligeti (und viele andere zumindest ebenso unterschiedliche Komponisten) nebeneinander existieren und in der keinem von ihnen in ihren unterschiedlichen Voraussetzungen, Formvorstellungen und Resonanzweisen die Legitimität rundheraus bestritten werden kann, hat sich auch die Beschreibung von Hörhaltungen mehr und mehr verallgemeinert. Je weniger klar die formalen und inhaltlichen Vorgaben der Musik vorab sind, desto mehr muß auch der Hörer danach trachten, seine Vorformungen hinter sich zu lassen und sich zu einem vollkommen offenen Resonanzraum zu machen, der sich unbefangen auf die sich ereignende Musik einstellt. Abgesehen von der Frage, ob eine solche scheinbar reine Resonanz möglich ist, kommt aber auch hier unter Umständen eine massive Normativität ins Spiel, die derjenigen Adornos in nichts nachsteht. Exemplarisch kann man dies an zwei prima facie höchst unwahrscheinlichen Beispielen, nämlich bei John Cage und bei Tibor Kneif, und an einem naheliegenderen, bei Hans Zender, sehen. Kneif hat fast zeitgleich mit Lachenmanns Bannfluch gegen Ligeti und einige andere Kollegen eine dualistische Musikästhetik vorgeschlagen, in der er einen Abschied von der Vorstellung einer »prästabilierten Harmonie« zwischen der feststellbaren Struktur und dem Hören von Musik fordert.¹⁴⁵ Das Hören folgt nicht den Gesetzen der Analyse, und dies anzuerkennen, soll dazu führen, es aufzuwerten und freizulassen. Wenn Kneif nun aber beschreibt, was dieses zu tun hat, klingt das etwas an-

143 Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 94. Adorno fährt fort: »[A]ber das ist dann selbst ein Teil der Struktur, auf den die Analyse führen muß.«

144 Er spricht schließlich von »Querfeldein-Demagogie« (Helmut Lachenmann, »Zur Analyse neuer Musik«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2004, S. 21-34, hier 30).

145 Tibor Kneif, »Ideen zu einer dualistischen Musikästhetik«, in: *The International Review of Music Aesthetics and Sociology* 1 (1970), S. 15-34, hier 33.

ders: Er fordert vom Hörer, »die Phänomene, die ihm vorgegeben werden, unverfälscht zu empfangen«¹⁴⁶ – als sei dieser ein Aufnahmegerät. Für Cage sollte das propagierte freie Hören darüber hinaus Grundlage kompositorischer Praxis werden, so daß in der Bestrebung »to give up its desire to improve on creation«¹⁴⁷, also der ausdrücklichen Verweigerung von Strukturbildung, Gestalten und Hören zusammenkommen; das markanteste und radikalste Beispiel dafür ist natürlich das stille Stück, 4'33'', das im vorigen Kapitel aufgegriffen wurde. Aber auch Cage verbindet dies mit einer deutlichen Präskription, wie zu hören sei: Ganz ähnlich wie bei Kneif soll der Hörer sich zu einem »faithful receiver of experience«¹⁴⁸ machen – einem weiteren, diesmal zen-budhistisch imprägnierten Registraturapparat.

Zender schließlich verbindet diese zen-inspirierte Haltung mit dem Adornoschen strukturellen Hören und treibt damit die Strenge der Vorgaben auf die Spitze: Er hält fest, »dass das richtige und eigentliche Musikhören ausschließlich dann stattfinden kann, wenn der Hörer alle ihm zur Verfügung stehende Konzentrationskraft in jenem einzigen Punkt versammelt, wo er damit beschäftigt ist, sein Bewusstsein auf die Gegenwartigkeit der eben tönenden Musik zu richten«, wobei gleichzeitig »die Ganzheit des Werkes mit aller Kraft zu vollziehen«¹⁴⁹ und die Gesamtheit historischer Anklänge zu realisieren sei. Hier zeigt sich ein kaum gebrochener, wenn auch unausgesprochener Hegelianismus, der die Vermittlung auf höchster Stufe mit Unmittelbarkeit zu verbinden beansprucht – während Cages Rezipient in Umwertung der von Adorno verworfenen tabula rasa als »clean slate«¹⁵⁰ auftritt, repräsentiert Zenders idealer Hörer nichts weniger als das absolute Wissen.

Was beide Modelle, das des leeren Kopfs und das des absoluten Wissens, sich entscheiden zu ignorieren, ist die der Rezeption von Musik

146 Ebd. So bezeichnend es ist, daß Kneif an derartigen Vorstellungen festhält – es darf doch nicht unterschlagen werden, daß er in seinem wirklich produktiven Text letztlich ein Resonanzmodell vorschlägt, das dem hier vertretenen nahe ist.

147 John Cage, »Composition as Process«, in: ders., *Silence. Lectures and Writings*, Middletown: Wesleyan University Press 1973, S. 18-56, hier 32.

148 Ebd.

149 Hans Zender, »Was kann Musik heute sein?«, in: ders., *Die Sinne denken. Texte zur Musik 1975-2003*, Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2004, S. 145-156, hier 153. Allerdings beschreibt Zender mit diesen Formulierungen meines Erachtens vor allem seine eigene Praxis als Dirigent. Es ist die Übertragung dieses Anspruchs auf die Hörer, die sie überzogen erscheinen lassen.

150 John Cage, »Lecture on Nothing«, in: ders., *Silence*, a. a. O., S. 109-127, hier 116.

– und das heißt letztlich dieser selbst – eingeschriebene Undeterminiertheit, die sich am treffendsten mit dem Resonanzmodell beschreiben läßt. Die untülbare Distanz, die die ungebrochene Mimesis immer wieder subvertiert und in Form von Dissonanzen ausdrücklich wird, läßt nicht so sehr die von allen dreien geforderte Offenheit für das Begegnende scheitern, als daß sie ihre Vorstellung des »Empfangens« einer Form, des Rezipienten als »receiver« danebenzielen läßt. Das gerade angesichts des Beispiels von Lachenmanns Urteil über Ligeti verständliche und zu begrüßende Plädoyer für Unvoreingenommenheit darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß es absolute Offenheit nicht geben kann, daß der Rezipient seine eigene Beschaffenheit nicht vollständig durchstreichen kann und daß die Resonanz nicht durch eine unvermittelte Aufnahme ersetzt werden kann, mit der auch jegliche Dissonanz getilgt würde.

Der Empfänger unterschiede sich von dem in Resonanz versetzten Hörer dadurch, daß er nichts *tut*, daß er nicht nachvollzieht, sondern, dem Cageschen Credo entsprechend, *sein läßt*. Macht er wirklich ernst mit diesem Seinlassen, so erscheint der hier vertretenen Position zufolge die Musik nicht endlich in Reinheit, sondern sie erscheint überhaupt nicht: Noch das Unverbundene, Amimetische, Unmetaphorische, auf das Cage zielt, bedarf des Vollzugs, um zu erscheinen, auch wenn dieser aufs Äußerste reduziert ist. Insofern dieser Vollzug notwendig ein Moment der Distanz beinhaltet, schließt er die Möglichkeit der Dissonanz ein, die die unterschiedlich programmierten Aufnahmegeräte nicht kennen. Ohne diese Möglichkeit aber gibt es keine Musik.

Der Vollzug wurde bislang nur als sozusagen »innere« Resonanz aufgefaßt und dargestellt – auch wenn ich diese Formulierung aus guten Gründen weitgehend vermieden habe. Diese Resonanz kann aber ebenso sehr die Form einer äußeren Umsetzung annehmen, bei einer körperlichen Reaktion angefangen, die als offensichtlichstes Beispiel der Aufnahme von Musik bisher ganz ausgespart blieb. Auch Sterns Vitalitätsaffekte waren nicht als mentale Vorgänge, sondern als kognitiv-affektiv-leibliche Vollzüge konzipiert, und sie haben Anschluß an elementare Körpervorgänge wie Herzschlag und Atmung. Die unmittelbare Umsetzung in Tanz, die vor allem bei rhythmusbetonter Musik naheliegt, greift dies auf und agiert es sozusagen aus, wobei der Fokus auf bestimmte Momente gelegt wird, die einen solchen Anschluß besonders leicht machen – ein idealerweise durchgehender, aber nicht monotoner Beat und eine deutliche, aber nicht zu große Dynamik. In der Fluchtlinie dieser Fokussierung liegt eine Musik, die diese Momente in Reinkultur vorführt, die sozusagen auf äußere Regulierung sich rhythmisch bewegender Körper unter Wegfall jeglicher Dissonanz in der Rezeption reduziert ist.

Natürlich erschöpfen sich die Formen der resonatorischen Umsetzung nicht im Besuch eines Clubs oder eine Rockkonzerts, sondern sie

können die Interaktion zwischen unterschiedlichen künstlerischen und außerkünstlerischen Registern einschließen. So denkt Albrecht Wellmer den gestischen Charakter der Musik ganz von dieser Möglichkeit her: »Gesten verstehen wir auf einem kulturellen Hintergrund; sie ›bedeuten‹ in anderer Weise als Worte oder Sätze, und das Verständnis von gestischen oder affektiven Charakteren der Musik zeigt sich nicht in verbalen Erklärungen, sondern eher in einem mimetischen Nachvollzug, im verständnisvollen Spielen von Musik, in ihrem Zusammengehen mit anderen Medien wie dem Tanz, dem Theater usw.«¹⁵¹ Die tänzerische Umsetzung eines Musikstücks, die Verfilmung eines Romans, die Vertonung eines Gedichts sind keine Übersetzungen im alltagsprachlichen Sinne des Wortes,¹⁵² sondern Resonanzen mit allen Implikationen des Begriffs.

Das erste Beispiel Wellmers stammt nun aber gerade nicht aus der Interaktion verschiedener Künste, sondern aus der realisierenden Musikpraxis selbst: der musikalischen Interpretation, die die Stücke überhaupt erst als Erklingende hervorbringt. Hans-Joachim Hinrichsen argumentiert recht plausibel dafür, die Interpretation, das Spielen von Musik als Paradigma ästhetischer Erfahrung bei Adorno überhaupt zu begreifen und die gesamte ästhetische Mimesisfigur von dort her zu lesen, denn, wie es in der *Ästhetischen Theorie* in jener Passage zur »Nachahmung der Bewegungskurve« heißt, es »manifestiert sich das mimetische Vermögen am drastischsten in der Praxis künstlerischer Darstellung«¹⁵³. In der Tat finden sich in der posthum erschienenen, fragmentarischen *Theorie der musikalischen Reproduktion* die differenziertesten Ausführungen über die Spannung zwischen Ähnlichkeit und Distanz, zu Resonanz und Dissonanz.

Adorno unterscheidet für die musikalische Reproduktion drei Momente, die er das mensurale, das neumische und das idiomatische nennt. Das Mensurale steht hier für den Text, für die Partitur; es ist das, was für Dewey, Mukařovský und Iser als nur potentiell Werk galt, das auf seine Realisierung wartet: »der Inbegriff alles durch Zeichen ein-

151 Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, München: Hanser 2009, S. 166.

152 Auch wenn es gute Gründe gibt, den Übersetzungsbegriff eher im Sinne des hier vorgeschlagenen Resonanzmodells zu fassen (vgl. etwa Alfred Hirsch (Hg.), *Übersetzung und Dekonstruktion*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997).

153 Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 189; vgl. Hans-Joachim Hinrichsen, »Die Musik selbst und nicht ihr Bedeuten«. Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion«, in: Wolfram Ete u. a. (Hg.), *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, Freiburg u. München: Alber 2004, S. 199-221.

deutig Gegebenen«¹⁵⁴. Dieses Moment des Musikstücks ist, wie die anderen auch, unselbständig, denn das auf diese Weise eindeutig Gegebene ist nur ein Aspekt des Werks. Dies darf allerdings nicht davon ablenken, mit höchster Genauigkeit mit ihm umzugehen, und die detaillierte Analyse des Textes ist für Adorno in jedem Fall der erste Schritt einer angemessenen Interpretation. Sie bleibt aber stumm, wenn sie nicht durch das idiomatische oder musiksprachliche Moment komplementiert wird, das als »Inbegriff aller Konventionen, innerhalb deren der Text erscheint«¹⁵⁵ gedacht wird. Dieses Idiomatische ist sozusagen das Fluidum, der kulturelle Raum, innerhalb dessen der Text gelesen werden will, weil er innerhalb seiner entstanden ist und ganz ohne ihn unverständlich wird. Die Interpretation steht zu diesem Idiomatischen in mehrfacher Hinsicht in einem Spannungsverhältnis: Zum einen ist es bei in zeitlich oder räumlich größerer Distanz entstandenen Werken schlicht nicht verfügbar. Der Interpret liest die Stücke der Vergangenheit zuerst einmal von seinem eigenen musiksprachlichen Hintergrund – seiner eigenen Resonanzfähigkeit – her. Das ist bis zu einem gewissen Grad unvermeidlich, kann aber nicht das letzte Wort sein, auch wenn die Brechung, die damit ins Spiel kommt, nicht vollständig getilgt werden kann.

Diese unvermeidliche Distanz bedeutet für Adorno auf der einen Seite ein Problem, auf der anderen Seite aber auch eine Chance, denn ein vollkommen ungebrochenes Verhältnis zum eigenen kulturellen Raum ist auch für jeweils zeitgenössische Stücke kein Qualitätsmerkmal. So ergeht denn an den Interpreten einmal die Forderung einer »Rekonstruktion des musiksprachlichen Elements aus der Immanenz des Textes«¹⁵⁶, zum anderen die gegenläufige Anweisung, »gegen den Strich [zu] musizieren d. h. gegen das musiksprachliche Gefälle die Komposition durch[zusetzen«¹⁵⁷. Es fällt auf, daß in beiden Formulierungen das Werk im Mittelpunkt steht, aus dessen Immanenz auf der einen Seite sein eigener Hintergrund abgeleitet werden können soll und das auf der anderen Seite gegen eben diesen Hintergrund vertreten werden soll. Die wiederum festzustellende Tendenz, alles Entscheidende in den vorliegenden Text zu verlegen und damit den tatsächlichen Interpreten als präformiert durchzustreichen, funktioniert allerdings hier noch we-

154 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, a. a. O., S. 88.

155 Ebd.

156 A. a. O., S. 266.

157 A. a. O., S. 125. Adorno wäre nicht er selbst, wenn sich nicht auch hierzu die genau gegenteilige Aussage fände: »Im Idiom vertritt der Interpret gegen das Werk dessen Material – gewissermaßen die Musik gegen die Komposition.« (a. a. O., S. 75)

niger als in der allgemeiner argumentierenden *Ästhetischen Theorie*. Das Verhältnis von Mensuralem und Idiomaticem wird offensichtlich selbst als nicht dissonanzfreie Resonanz gedacht, innerhalb derer die Spannung zwischen Affinität und Distanz ausgetragen werden muß. Vielleicht könnte man es so formulieren: Die Aufführung eines Werks, die auf reine Umsetzung des Mensuralen ohne jeglichen idiomaticen Hintergrund setzt, produzierte jene taube, qualitätslose Konstruktion, von der oben die Rede war,¹⁵⁸ und eine Realisierung, die es bruchlos mit seinem Hintergrund verschmelzen läßt, eine belanglose Trivialität.

Der Austrag dieser Spannung ist das dritte Moment, das Adorno als neumisch oder auch mimetisch oder gestisch bezeichnet. Es markiert das Ideal musikalischer Reproduktion: »Musikalisch sein ist die Kraft, der Analyse trotz des idiomaticen Moments mächtig zu sein und des Neumischen trotz der Analyse.«¹⁵⁹ Das Verhältnis von gegebenem Resonanzraum, Konstruktion und Mimesis im emphatischen Sinne gelungener Realisierung wird hier anhand der musikalischen Reproduktion auf den Punkt gebracht. Das doppelte »trotz« markiert dabei die mehrfache Distanz, die das Neumische nicht zu einer bruchlosen Vermittlung werden läßt. Insofern ist es auch nicht einfach mimetisch, sondern resonatorisch, da es notwendigerweise Ähnlichkeit *und* Differenz einschließt. Das Neumische *ist* das Werk in genau dem Sinne, wie ich hier mit unterschiedlichen theoretischen Mitteln versucht habe auszubuchstabieren: Es ist mimetisch, ohne auf eine angenommene Ursprünglichkeit festgelegt zu sein, es ist bezogen auf einen Text, eine spezifische Anordnung von Klingendem oder Sichtbaren und auf jemanden, der zu dieser Anordnung in ein Resonanzverhältnis tritt, es verweist auf dessen vorweg bestimmte Resonanzfähigkeit, ohne ihm die Möglichkeit zu nehmen, sich zu all dem zu verhalten. In einer offen paradoxen Formulierung bringt Adorno dies noch einmal auf den Punkt: »Die Idee der musikalischen Reproduktion ist die Kopie eines nicht vorhandenen Originals.«¹⁶⁰ Das neumische musikalische Kunstwerk bleibt bestimmt als abkünftig, als Nachvollzug von etwas Vorgegebenem; auf der anderen Seite ist dieses Vorgegebene kein Vorliegendes, sondern erscheint

158 Daß man mit einer Aufführung auf eine solche reine Umsetzung zielen kann, bedeutet noch nicht, daß sie tatsächlich möglich ist – das würde eine im Prinzip vollständige Determinierbarkeit der Aufführung durch die Notation implizieren, deren Unmöglichkeit Adorno ausdrücklich betont (vgl. etwa a. a. O., S. 74, 239; detaillierter zu diesem Problem Langer, *Feeling and Form*, a. a. O., S. 134 ff.; Mahrenholz, *Musik und Erkenntnis*, a. a. O., S. 101 ff.).

159 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, a. a. O., S. 94.

160 A. a. O., S. 243.

allererst im Nachvollzug. Auch wenn es jenes Original wirklich nicht »gibt«, bleiben alle tatsächlichen Realisierungen auf es bezogen.

Der Rückbezug auf das Werk fungiert so als regulative Idee sowohl für die Praxis der Reproduktion als auch für die Bewertung unterschiedlicher Realisierungen. Die Unverfügbarkeit des Originals macht einen einfachen Abgleich dabei unmöglich, und es ergibt sich zwangsläufig eine Pluralität unterschiedlicher Möglichkeiten resonatorischer Nachahmung – ohne daß damit alles möglich wäre. Die einzelnen Interpretationen verorten sich in einem Feld anderer historischer oder zeitgenössischer Realisierungen desselben Stücks, einer allgemeinen Aufführungspraxis, unterschiedlicher Analysevarianten des zugrundeliegenden Textes, dem konkreten Anlaß und der Situation der Aufführung und treten mit all dem in eine komplexe Wechselwirkung. Der Bezug auf das Original hält all dies zusammen, und es macht für die Praxis der Interpretation einen großen Unterschied, ob man diese regulative Idee akzeptiert und sich nach ihr ausrichtet oder ob man die laterale Beziehung zu anderen Instanzen des Feldes fokussiert. In einer textbasierten Musikkultur bleiben dies aber unterschiedliche Akzentuierungen und keine einander ausschließenden Alternativen.

Die *Rezeption* des als Nachahmung eines virtuellen Gegenstandes begriffenen Musikstücks ist all dem noch einmal nachgeschaltet, und hier kommt, wie die Ausführungen des vorigen Abschnitts gezeigt haben, eine weitere Pluralisierung ins Spiel. Die Frage nach dem Ort des Werks innerhalb dieser Konstellation wird man doppelt beantworten müssen: einmal als jener virtuelle Bezugspunkt, der nichts als eine regulative Idee ist, zum anderen aber *zwischen* jenen Instanzen. Die Idee ist dem sich andauernden Prozeß der Interpretation und Rezeption nicht entzogen, sondern verformt, verschiebt und verortet sich immer wieder neu. Der »Ort« des musikalischen Sinns« muß so neu bestimmt werden als, wie Wellmer formuliert, »imaginärer Ort im Kreuzungspunkt von Komposition, Realisation und Rezeption, d. h. als Ort eines Spiels, das weder vom Komponisten noch vom Interpreten vollständig kontrollierbar ist«¹⁶¹ – ein Ort, der innerhalb und außerhalb des Spiels zugleich ist.

Es ist ganz im Sinne des hier vertretenen Ansatzes, wenn Wellmer das Hören von Musik, ihr interpretierendes Spielen und ihre Interaktion mit anderen künstlerischen Medien in einem Atemzug nennt und allesamt auf den Nachvollzug von Gesten bezieht. Begreift man Musik als Resonanzphänomen, so sind all dies Akzentuierungen in einem Feld,

161 Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, a. a. O., S. 83. Mit dieser Kulturalisierung der Werke muß sowohl die Vorstellung einer je unterschiedlichen Rezeption des selbst Gleichbleibenden als auch Adornos Beharren auf einer objektiven Geschichte der Werke selbst verabschiedet werden.

das ebensosohr aus Übergängen besteht wie aus Instanzen. Genau in diesem Sinne argumentiert die allgemeine Resonanztheorie, die Dirk Rustemeyer ausgearbeitet hat und bei der man von einer tatsächlichen Emanzipation und Abkühlung der Dissonanz sprechen kann. Während bisher primär von der Erfahrung aus argumentiert wurde, erweitert Rustemeyer den Fokus noch einmal deutlich und setzt Resonanz gegenüber den oben dargestellten Denkfiguren Deweys, Langers, Sterns und Adornos abstrakter an, von wo aus das bisher Behandelte als Spezialfall einer allgemeineren semiotischen Feldtheorie der Kultur erscheinen müßte. Die beiden zentralen Begriffe dieser Theorie sind die des Diagramms und der Resonanz; um das Moment der Distanz und infolgedessen der Nichtdeterminiertheit hervorzuheben, wird diese um die Bestimmung des Dissonanten erweitert.

Rustemeyer setzt von vornherein nicht auf der Ebene der Erfahrung, sondern auf derjenigen der Formen an. Der Grund dafür läßt sich gut an seiner Kritik an Cassirers Figur der »symbolischen Prägnanz« sehen: Cassirer denkt diese Prägnanz von der Wahrnehmung her und kann von dort her den Beitrag kommunikativer Prozesse nicht in den Blick bekommen. Entscheidend ist eben nicht nur gestalthafte Prägnanz, sondern auch Anschlußfähigkeit, die etwas mit Typisierung zu tun hat: »Prägnanz gewinnen semiotische Formen dann, wenn sie sozial bewährt und erwartbar werden, wiederholt Verwendung finden, sich zeitstabil reproduzieren lassen – bei Worten ist dies wahrscheinlicher als bei Gesten – und mit großer Wahrscheinlichkeit auf Anschlußbildungen rechnen können.«¹⁶² Allein die Tatsache, daß Rustemeyer auch im Zusammenhang mit Kommunikation von Prägnanz spricht, weist darauf hin, daß er hier in Übergängen denkt und nicht jene operative Geschlossenheit in Anschlag bringt, die die Systemtheorie postuliert: »Die Funktion der Semiose verschränkt Wahrnehmungen und Kommunikationen [...].«¹⁶³ Form und Zeichen bilden die gemeinsame Währung für beide Bereiche, die als ein bewegliches Netz von mehr oder weniger stabilen Bestimmungen konzipiert werden. Tatsächlich werden diese oszillierenden Formen weder von der Wahrnehmung noch von der Kommunikation, noch auch von der Differenz beider gedacht; eher ist das Umgekehrte der Fall. Ausgangspunkt ist das semiotische Feld selbst.

Die Grundlage dieses Vorgehens wurde in den tiefer ansetzenden *Oszillationen* gelegt, die den Feldbegriff nach den Achsen Zeit, Zeichen,

¹⁶² Rustemeyer, *Diagramme*, a. a. O., S. 56.

¹⁶³ Ebd. Luhmann arbeitet sich, kaum zufällig, an der Kopplung von Wahrnehmung und Kommunikation unter der Bedingung operativer Schließung vor allem im Zusammenhang mit der Kunst ab: vgl. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, Kap. I; S. 227 f.

Sozialität und Kultur exponieren. So wird ein Konzept ausgearbeitet, »das Bestimmtheiten als Profile ereignisbasierter Resonanzen eigenlogischer Unterscheidungen beschreibt – als Seiendes, das als Schwebestand eines mehrdimensionalen Unterscheidungsfeldes Bestimmtheit – Form – gewinnt«¹⁶⁴. Die so beschriebenen Resonanzen sind nicht oder nur im speziellen Fall, der keine Priorität beanspruchen kann, Wahrnehmungsphänomene, sondern Interaktionen von Formen mit Formen im Kontext von Formen, die sich zu Zeichenordnungen organisieren. Die Oszillation der Formen ist dabei auch im Rahmen dieser Ordnungen nicht stillzustellen, und Konstellationen wie etwa die Abgrenzung von Kunst und Wissenschaft sind letztlich Momentaufnahmen, Verfestigungen und temporäre Stabilisierungen in einem Feld, das weder in einem für sich bestehenden Sein fest gegründet noch ein für allemal geltenden transzendentalen Regeln unterworfen ist, noch auch als schrittweise Entfaltung eines sich symbolisch vermittelnden Geistes gedacht werden kann, wie noch Cassirer es wollte.

Die *Diagramme* machen sozusagen die Probe aufs Exempel und wenden sich mit diesem theoretischen Rüstzeug künstlerischen Phänomenen zu, wobei sie diese immer in ihren wechselseitigen Resonanzen in den Blick nehmen, in die auch ihre Beschreibung und begriffliche – philosophische – Aufarbeitung eingeschlossen bleibt: »So kommt kein Begriff je zur abschließenden Erfüllung der Referenz in einer Wahrnehmung oder Vorstellung, keine Wahrnehmung läßt sich hinreichend in einen sprachlichen oder musikalischen Ausdruck übersetzen, keine Kommunikation deckt sich mit Wahrnehmung, aber jede intelligible Form verweist als Form auf andere Formen [...]. Insofern entsteht Referenz als eine Differenz, die als qualitative Differenz ein Resonanzphänomen darstellt, und jede Resonanz transformiert sogleich die Relation, die sie selbst stiftet und auf deren Effekte sie reagiert.«¹⁶⁵ Der bereits ins Ideelle verschobene Bezugspunkt der Interpretation hat in diesem Modell keinen Platz mehr, das ausschließlich von lateralen Beziehungen zwischen einander und sich selbst transformierenden Formen ausgeht. Wenn sich zwischen einer Sache und der Geschichte ihrer Resonanzen keine scharfe Grenze mehr ziehen läßt, muß auf einen starken Werkbegriff verzichtet werden. Das Buch montiert philosophische Auseinandersetzungen mit dichten

¹⁶⁴ Dirk Rustemeyer, *Oszillationen. Kultursemiotische Perspektiven*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 13.

¹⁶⁵ A. a. O., S. 24. Die Rede von Intelligibilität darf dabei nicht auf eine falsche Fährte führen: Eine entscheidende Pointe dieses Modells ist es, die Differenz zwischen Sinnlichem und Intelligiblem als perspektivische zu erweisen, deren kategoriale Trennung eine schlechte Abstraktion darstellt. Wie bei Cassirer, Langer und Stern muß bereits im Sinnlichen von einer Ebene mittlerer Allgemeinheit ausgegangen werden.

Beschreibungen und Kontextualisierungen von Kunstwerken unterschiedlicher Disziplinen – Literatur, bildende Kunst, Musik, Theater, Film –, ordnet sie zu jenen Diagrammen an, die dem Buch den Titel gegeben haben, und setzt dabei auf die Resonanzen, die sich aus diesen komplexen Anordnungen ergeben. Die so aufblitzenden Prägnanzen und Plausibilitäten versprechen die Erschließung produktiver Perspektiven, können aber so wenig Anspruch auf Wahrheit erheben wie irgendeine andere Form philosophischer, künstlerischer oder wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit der Welt.

Die Betonung der Differenz der unterschiedlichen Zeichenordnungen wird dabei ausbalanciert durch die Anerkennung ihres wechselseitigen Verweises, ihrer Unabschließbarkeit gegeneinander. Die Ebene, auf der all dies stattfindet, ist gewissermaßen neutral gegen die Differenz zwischen Produktion, Werk und Rezeption, da sie alles in den Zusammenhang von Oszillation und Resonanz hineinzieht und so auf einen Nenner bringt. Bisweilen entsteht der Eindruck, als ergäben sich die Formkonstellationen und -resonanzen von allein, als würden wir einem Formspiel zusehen, in das wir zwar dem Anspruch nach verstrickt sind, das unserer aber letztlich nicht bedarf. Die Theorie ereignishafter, sich differenzierender, stabilisierender, aneinander anschließender und einander abstoßender Bestimmtheit, die die *Oszillationen* ausarbeiten, gründet sich auf eine systematische Destruktion der Vorstellung eines homologen, abbildhaften Verhältnisses zwischen Weltauffassung und Welt – was sie zu beschreiben beanspruchen, ist die Weise, wie die Welt ist. Die Abwehr einer jeglichen Vorstellung von Homologie trifft in den *Diagrammen* am Ende auch das Moment der Ähnlichkeit. Komplementär dazu wird die Differenz zur Dissonanz zugespitzt, die als dissonante Resonanz zum Motor kultureller Sinndynamik avancieren kann: »Weil diese Resonanzen keine homologe Übertragung eines Selben sind, generieren sie Sinn als Dissonanz: Ihre Dynamik gewinnen kulturelle Sinnbildungen aus ihrer konstitutiven Nichtkongruenz und unabschließbaren Verweisung, die sich auf andere Formen ebenso bezieht wie sie von diesen zurückgeworfen wird. Solche Nichtauflösbarkeit bleibt ein Stimulans für die Wahrnehmung ebenso wie für die Kommunikation und die Möglichkeiten symbolgestützter Reflexion.«¹⁶⁶

Die Frage, warum überhaupt irgendetwas geschieht, muß sich von daher begründen: weil nichts je ineinander aufgeht, weil jede Form andere Formen herbeiruft, zu denen sie gleichzeitig eine Spannung unterhält. Die Umsetzung dieser Spannung in Bewegung führt nicht zur Homogenisierung, sondern erzeugt neue Spannungen. Bloße Differenz reicht dafür nicht aus, und auch ein Überschußmodell ist keine Option: Die Auffassung, Modellierung, Darstellung von etwas als etwas

166 A. a. O., S. 24.

produziert Anschluß nicht, weil die Sache nicht in ihrer Darstellung aufgeht, sondern weil sie im Kontext anderer Darstellungen steht, deren Differenz als Reibung gedacht werden muß. Entsprechend wird die Resonanz ganz ins Laterale verlagert, in die Beziehung unterschiedlicher Darstellungen zueinander.

Man muß dabei allerdings aufpassen, die Figur der Dissonanz nicht zu überlasten. In der Tat, das miteinander Resonierende geht niemals ineinander auf, und die Differenz ist untilgbar. Das bedeutet aber nicht, daß sie sich in jedem Fall als Dissonanz äußert. Nimmt man dies an, so kann nicht mehr zwischen manifesten Dissonanzen wie denen Adornos und weitgehend ungestörten, glatt laufenden: konsonanten Verhältnissen unterschieden werden. Dissonanz bleibt ein, wenn auch als Möglichkeit untilgbarer, Sonderfall der Differenz. Er läßt sich nur konstatieren, wenn man die Frage einbezieht, *für wen* etwas in welchem Kontext dissoniert. Die Blicke, die von Leonardos malerisch-wissenschaftlicher Auseinandersetzung, einem frühen Gedicht von Benn und Francis Bacon's Bildern auf den Menschen geworfen werden,¹⁶⁷ dissonieren nicht, sie unterscheiden sich. Das gilt selbst für extreme Beispiele der direkten Interaktion unterschiedlicher Künste wie die gemeinsamen Stücke von Cage und Merce Cunningham, in denen noch die schwächste resonatorische Bezugnahme zwischen Tanz und Musik systematisch getilgt wurde¹⁶⁸: Als dissonant erscheinen deren Interferenzphänomene nur für den entsprechend gestimmten Rezipienten. Kurz: Diesseits der Auffassung, in einer reinen Interaktion von Formen, gibt es keine Dissonanz. Das unterscheidet Sinnphänomene von physikalischen Vorgängen und bringt so die Metapher an ihre Grenzen: Von zwei unterschiedlichen Quellen emittierte Schallwellen können konsonieren oder dissonieren, je nach ihrer Frequenz, weil sie sich im gemeinsamen Medium Luft begegnen. Ob ihre wechselseitige Resonanz regelmäßig oder unregelmäßig, also dissonant ist, hängt nicht von der Perspektive eines Beobachters ab, sondern läßt sich messen. Wenn aber für künstlerische Phänomene gilt, daß sie schon auf ihre Auffassung angewiesen sind, um überhaupt zu erscheinen, und entsprechend auch, um zu dissonieren, so ist es schief, Dissonanz als Stimulans für Wahrnehmung und Kommunikation zu beschreiben. Dissonanz ist, wie Resonanz insgesamt, auf dieses Spiel angewiesen und verwiesen, tritt aber erst dann auf und entfaltet ihr dynamisches Potential, wenn etwas auf dem Spiel steht – für jemanden.

167 Vgl. a. a. O., Kap. II.

168 »From about 1952 on, our music was no longer fitted to the dance. The music could go on for any length of time; so there no longer needed to be rehearsals for the dance and music together.« (Richard Kostelanetz, »Conversation with John Cage«, in: ders. (Hg.), *John Cage. An Anthology*, New York: Da Capo 1991, S. 6-35, hier 21)

Im Zusammenhang mit der konkreten Gestalt der Diagramme erkennt Rustemeyer dies ausdrücklich an: »Die konstellative Anordnung einer Leonardo-Zeichnung, eines Benn-Gedichtes und eines Bacon-Gemäldes im Kontext kulturphilosophischer Begriffe von Peirce bis Casirer beruht auf einer Entscheidung, nicht auf einer Sachlogik. Rechtfertigen läßt sie sich nicht durch Wahrheit, sondern durch explikatives Potential, das im Reichtum aufscheinender Verweisungsmöglichkeiten erprobt werden kann.«¹⁶⁹ Wenn es um die Frage geht, was überhaupt womit in Beziehung *gesetzt* wird, kann man nicht einfach davon sprechen, daß Formen miteinander interagieren. Dann allerdings reicht die dissonante Resonanz allein als Motor nicht aus – es muß jemanden geben, der, seine eigenen Resonanzen mobilisierend und explizierend, die entsprechenden Anordnungen herstellt, sei es zum Zwecke des philosophischen Explikationsgewinns, als künstlerische Strategie oder aus bloßer Lust an der Reibung.

Diese Anerkennung läuft nicht auf eine radikale Individualisierung hinaus, die sich letztlich nicht mehr von Kurths Psychologisierung unterscheiden ließe. »Jemand« ist in jedem Fall ein in seinen Resonanzformen kulturell geprägtes, in kommunikative Zusammenhänge eingelassenes und diese Prägungen und Zusammenhänge transformierendes gesellschaftliches Wesen; noch seine Idiosynkrasien lassen sich, wie wir gesehen haben, nicht umstandslos auf seine Individualität zurückrechnen. Was in unserem Zusammenhang als Resonanzform bezeichnet wurde, kann in diesem Sinne mit Bourdieus Habitus identifiziert werden, einem leiblich verankerten Geflecht von Dispositionen, kein Repertoire von Regeln, sondern zwar relativ stabile, aber nie ganz determinierte Weisen wahrzunehmen, zu handeln und zu reagieren, die nur in der Praxis als solche erscheinen. Howard S. Beckers Versuch, eine soziologische Kulturtheorie von der Interaktion von Jazzmusikern her zu entwerfen, geht genau in diese Richtung¹⁷⁰ – es macht einen Unterschied, ob man die Formen von der Praxis her denkt oder die Praxis von den Formen. Dissonanz erscheint nur im Zusammenspiel beider.

Dabei verhindert der kulturelle Charakter der Habitusformen nicht, daß je Einzelne in ihren konkreten Reaktions- und Auffassungsweisen angesprochen werden, er ermöglicht es vielmehr.

Das Auftreten von Dissonanz in Wahrnehmung und Praxis hat dieselben Voraussetzungen wie die Resonanz überhaupt, und das ist eine zumindest approximative Angemessenheit des Begegnenden an die Möglichkeiten des Empfangenden, und zwar nicht nur in der Form, sondern

169 Rustemeyer, *Diagramme*, a. a. O., S. 80.

170 Vgl. Pierre Bourdieu, *Entwurf einer Theorie der Praxis*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 239 ff.; Howard S. Becker, »Culture: A Sociological View«, in: *The Yale Review* 71, 4 (1982), S. 513-527.

auch in der Stärke. Hier mag die Metapher des Registraturapparates trotz allem erhellend sein: Während zu schwache Schwingungen überhaupt nicht als solche wahrgenommen werden, zerstören zu starke das Gerät. Bezogen auf Resonanzverhältnisse im hier zur Debatte stehenden Sinn hieße das: Die unterschiedlichen Formen der Resonanz entfalten sich zwischen der vollkommenen Indifferenz, die der zu geringen Intensität oder der zu großen Fremdheit geschuldet sein mag, und dem Trauma, bei dem das Begegnende die Resonanzfähigkeit des Betroffenen übersteigt, die resonierende Hülle durchstößt und sich unmittelbar im Innen ansiedelt, ohne resonatorisch verarbeitet werden zu können. Aber auch die intensive Resonanz selbst eröffnet ein Feld, das von einer weitgehend distanzierenden Haltung bis zur lustvollen Selbstvergessenheit und dem erzwungenen Selbstverlust reicht. Ich glaube nicht, daß irgendeine andere Form organisierter Sinnlichkeit als die Musik eine derartige verlockende wie bedrohliche Intensität erreichen kann.

III. Geste und Rhythmus

What can movement say?
Jonathan Burrows¹

1. Sich ereignende Form

Musik ist ein Differenz- und Resonanzphänomen. Ihr Erklängen hebt sich ab von der uns umgebenden Geräuschkulisse und löst bei den Rezipienten eine Resonanz aus, auf die sie in ihrer Existenz angewiesen ist. Sie ist eine Zwischenerscheinung, der weder mit theoretischen Schließungen noch mit forcierten Seinsfragen beizukommen ist. Das vorige Kapitel hat, ausgehend von den von energetischen Musik- und Kunsttheorien aufgeworfenen Fragen, bei der entwicklungspsychologischen Forschung angesetzt und von dorthier die Kategorie des Vitalitätsaffekts bezogen. Mit ihr ließ sich ein gehaltvolles Resonanzmodell formulieren, das den unterschiedlichen Dimensionen musikalischer Erfahrung gerecht zu werden versprach und Implikationen weit über die Musik, ja über die ästhetische Erfahrung insgesamt hinaus hat. Dabei hat es sich relativ wenig um die konkrete Gestalt der Musik gekümmert. Dies soll nun, anschließend an die Kategorie kognitiv-affektiv-motorischer Verlaufskurven und an die Differenzfiguren des ersten Kapitels, unter den Leitbegriffen Geste und Rhythmus geschehen.

Es ist relativ naheliegend, Sterns Vitalitätsaffekte als gestische Charaktere zu beschreiben; weniger deutlich ist vielleicht, inwiefern man auch Rhythmus von ihnen her denken kann, auch wenn Dewey und Langer in dieser Hinsicht einige Hinweise gegeben haben. Ein wichtiger Ansatzpunkt ist Émile Benvenistes etymologische Untersuchung, in der er den gängigen Auffassungen deutlich widerspricht, die *rhythmós* mit der Regelmäßigkeit von Wellenbewegungen zusammenbringen. Ursprung des Begriffs wäre dann die Anschauung eines regelmäßig fließenden Hin und Her – daß die Beobachtung des Wellengangs an der Küste mit gewisser Plausibilität zu den ursprünglichen Rhythmuserfahrungen in der Natur gehört, ist wohl kaum zu bestreiten. Dem widerspricht aber die gängige Etymologie, die das Wort von *rhein*, fließen, herleitet und die Benveniste bestätigt. Daraus ergibt sich ein grundlegender Einwand: Er weist zu recht darauf hin, daß sich die Bewegungen des Fließens und des Wellengangs grundlegend unterscheiden. Flüsse fließen,

¹ Jonathan Burrows, *A Choreographer's Handbook*, London u. New York: Routledge 2010, S. 32.

das Meer brandet in Wellen an die Küsten – die jeweiligen Bewegungen schließen sich in der Natur geradezu aus. Dem entspricht auch die frühe Verwendung des Wortes, das niemals auf Wellengang angewandt wurde und bis zu Platon eine von der heutigen Fassung abweichende Bedeutung hatte.

In seiner frühen Verwendung meint *rhythmós* zu allererst »Form«, und zwar anders als *schema* in einem dynamischen Sinne. Das Wort bezeichnet »die Form in dem Augenblick, in dem sie angenommen wird durch das, was beweglich, bewegend, flüssig ist, die Form von dem, was keine organische Konsistenz besitzt«² – sich ereignende Form. Wenn *rhythmós* als sich ereignende, stattfindende Form sich vor allem vom statischen Schema abgrenzt, das schließlich auch zu einer logischen Kategorie werden kann, bedeutet dies nicht, daß sie notwendigerweise unregelmäßig sein muß. Dennoch bedurfte es einer weiteren Operation, um zur heutigen Bedeutung von Rhythmus zu kommen; Benveniste beschreibt sie folgendermaßen: »Eine lange Reflexion über die Struktur der Dinge war nötig, dann eine Theorie des Messens, angewandt auf die Figuren des Tanzes und auf die Modulationen des Gesangs, um das Prinzip der rhythmischen Bewegung zu erkennen und zu benennen.«³

Fluchtpunkt dieser Bewegung ist die Vorstellung einer meßbaren oder vielmehr gemessenen und schließlich abstrakten Regelmäßigkeit, die heute durch den Begriff des Metrums beschrieben wird. Es ist vor allem die Spannung zwischen diesen beiden Polen, die aus heutiger Sicht produktiv ist: zwischen der »improvisierte[n], momentane[n] und veränderliche[n] Form« und der strengen Regelmäßigkeit. Deweys und Langers Beschreibung des Organismus als »pattern of changes«, das in einer Spannung zwischen Stabilität und Veränderung existiert und dessen Form einer ständig erneuerten Bildung bedarf, bezieht sich auf diese Spannung. Die sehr offene Bedeutung, die Benveniste für den altgriechischen Rhythmusbegriff herausarbeitet, paßt auch insofern zu Sterns Kategorie der Vitalitätsaffekte, als diese kein festes Formenrepertoire impliziert, sondern zuerst einmal eine Sphäre und eine *Art* der Formung, die offen ist für »unendlich viele mögliche Aktivierungskonturen«⁴, die sich nur allmählich und in der Auseinandersetzung mit einer sozialen und kulturellen Umwelt zu festeren, identifizierbaren und damit operational verwendbaren Formen organisieren. Von ihr läßt sich daher keinerlei Vorentscheidung für einen bestimmten Typus von

2 Émile Benveniste, »Der Begriff des ›Rhythmus‹ und sein sprachlicher Ausdruck«, in: ders., *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, München: List 1974, S. 363-374, hier 371.

3 A. a. O., S. 373.

4 Daniel N. Stern, *Die Lebenserfahrung des Säuglings*, Stuttgart: Klett-Cotta 1992, S. 90f. Fn. 10.

Musik ableiten, sondern lediglich die Tendenz zur Stabilisierung der Formen: Auch wenn sie beansprucht, die Musik auf eine Basis in der sich organisierenden Erfahrung zu beziehen, ist sie weit entfernt von jeglichem Naturalismus.

Die sich zeitlich ereignende Form, die der griechische *rhythmós*-Begriff und die Sternschen Vitalitätsaffekte beschreiben, läßt sich in die beiden Richtungen des Rhythmischen und des Gestischen entfalten. Recht treffend ist hier Klages' Bestimmung von Rhythmus als »gegliederte[r] Stetigkeit«⁵, mit dem ebenso sehr Gestisches beschrieben sein könnte: Weder die Stetigkeit noch die Gliederung allein reichen aus, um den Sachverhalt zu erfassen, aber sie benennen mögliche Akzentuierungen. Man könnte es vielleicht so sagen: Als Rhythmus sieht man das sich musikalisch Ereignende unter dem Gesichtspunkt seiner Diskontinuität, als Gestisches unter dem Gesichtspunkt seiner Kontinuität an – wobei, wie man sehen wird, die jeweils andere Seite notwendig in die Bestimmung miteingeht. Formuliert man es so, dann wird deutlich, daß man es hier mit einem Phänomen zu tun hat, angesichts dessen die Trennung analytisch bleibt und sich auch nicht vollständig durchführen läßt: Weder läßt sich Rhythmisches als rein diskontinuierlich noch Gestisches als rein kontinuierlich begreifen.⁶

Diese Komplementarität der Gesichtspunkte findet sich ausgesprochen in Hugo Riemanns Bestimmung des Motivs in seinem *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*. Im Vorwort als »Rhythmizomenon«, als »allein für den Ausbau einer wirklich höheren Lehre vom Rhythmus brauchbares Element«⁷ bezeichnet, wird es im weiteren beschrieben als »Melodiebruchstück, das für sich eine kleinste Einheit von selbständiger Ausdrucksbewegung bildet, die einzelne Geste des musikalischen Ausdrucks, also vergleichbar einer einzelnen mimischen Geste, einem verneinenden Schütteln oder bejahenden Nicken des Hauptes, einem Lächeln, Stirnrunzeln, einem Zu- oder Abwinken mit der Hand, einem Stampfen mit dem Fuße usw.«⁸ Setzt man so an, so

5 Ludwig Klages, »Vom Wesen des Rhythmus«, in: ders., *Sämtliche Schriften Bd. 3*, Bonn: Bouvier 1974, S. 499-551, hier 512.

6 Meschonnic entwirft seine großangelegte Rhythmustheorie geradezu als »Theorie des Kontinuierlichen« (Henri Meschonnic, »Rhythmus«, in: Christoph Wulf (Hg.), *Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie*, Weinheim u. Basel: Beltz 1997, S. 609-618, hier 617; als Grundlage ders., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse: Verdier 1982). Sie ist allerdings wesentlich eine Theorie der Sprache, weshalb ich hier nicht weiter auf sie eingehen werde.

7 Hugo Riemann, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1903, S. VIII.

8 A. a. O., S. 14.

läßt sich Rhythmus nicht als zumindest analytisch ablösbare Schicht des musikalischen Geschehens konzeptualisieren, und man kann auch nicht wie Martin Pfeleiderer sagen, daß »jede Klangfolge (so auch jede Melodie) einen Rhythmus bzw. mehrere Rhythmen oder Rhythmuskomponenten *besitzt* – im Sinne einer oder mehrerer aus der Klangfolge abstrahierten zeitlichen Strukturen«⁹.

Die Operation, die von Pfeleiderer vorgeschlagen wird, ist gängig – man reduziert die Musik auf eine Dimension, verflacht sie zu einer lediglich durch Strukturen zeitlicher Abfolge und Überlagerung bestimmte Erscheinung, um den Rhythmus in Reinform vorliegen zu haben. Er selbst vollzieht diese Einschränkung bewußt im Hinblick auf terminologische Schärfe; er nennt selbst einen erweiterten Rhythmusbegriff, nach dem »auch jede Melodie oder melodische Gestalt zugleich eine Rhythmusgestalt [ist]; umgekehrt [...] jedoch nur jene Rhythmusgestalten, die Tonhöhenverläufe aufweisen, zugleich Melodien«¹⁰ sind. Nach jenem erweiterten Verständnis wird Rhythmus zu einem Begriff, der die Gesamtheit des musikalischen Geschehens zu beschreiben beansprucht und damit, so Pfeleiderer, letztlich überflüssig.

Greift man nun aber ausgehend davon auf den reduzierten Begriff zurück, so beraubt man nicht nur die Musik als ganze, sondern auch ihren Rhythmus um eine wesentliche Dimension: Ein wirklich reines Zeitmuster wäre die letzte Schwundstufe der konkreten rhythmisch organisierten Musik, das insofern nichts mehr mit unserer realen Musikerfahrung zu tun hätte, als es auch jene *dynamische* Form einbüßt, ohne die der Begriff des Rhythmus selbst seinen Sinn verliert und die nicht an die Anwesenheit von Melodien gebunden ist. Reichert man dieses Zeitmuster an, indem man anerkennt, daß »in die wahrgenommenen Rhythmusstrukturen immer auch nicht-zeitliche Informationen über die Klangereignisse (z. B. Unterschiede der Lautstärke, Klangfarbe oder Tonhöhe) mit ein[fließen]«¹¹, so ergibt sich von neuem ein Abgrenzungsproblem – wie will man Tonhöhe einbeziehen, ohne ihren Verlauf zu berücksichtigen, und wie ihren Verlauf zur Kenntnis nehmen, ohne die harmonischen Funktionen einzubeziehen? Bei Riemann findet sich eine möglichst neutrale Beschreibung dieser Zusammenhänge: »Die *Zählzeiten* (Schlagzeiten, rhythmische Grundzeiten) *gewinnen unter allen Umständen erst reale Existenz durch ihre Inhalte*.«¹² Wenn wir jene

9 Martin Pfeleiderer, *Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*, Bielefeld: transcript 2006, S. 37 (meine Hervorhebung).

10 A. a. O., S. 36.

11 A. a. O., S. 37.

12 Riemann, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, a. a. O., S. 8. Kaum überraschend findet sich ein deutliches Plädoyer für die Untrenn-

reale Existenz der Musik zum Gegenstand nehmen, müssen wir uns mit diesen Inhalten beschäftigen.

Riemann geht hier auch über die ansonsten klare Beschränkung auf den durch Beethoven exemplifizierten Typus motivisch-thematisch organisierter Musik hinaus, indem er nicht mehr von der Keimzelle des Motivs ausgeht, sondern lediglich eine notwendige Komplementarität von zeitlicher Struktur und Inhalt festhält. Ob Verfahren wie das der Festlegung eines (seriell oder durch Zufallsoperationen erzeugten) zeitlichen Rasters unabhängig von der Tonhöhenstruktur dem wirklich entkommen, ist eine offene Frage, der ich mich in den folgenden Abschnitten noch zuwenden werde. In jedem Fall darf eine theoretische Aufarbeitung der Musik unter diesen Prämissen nicht den Fehler begehen, den ein Teil der Musikphänomenologie und -psychologie des frühen 20. Jahrhunderts begangen hat: die tonale Musik der westlichen Tradition nicht nur als paradigmatisch, sondern als quasi alternativlos zu begreifen und so strukturell konservativ und eurozentrisch zu werden.¹³ Eine Theorie mit dem Allgemeinheitsanspruch, den etwa Kurth vorgibt, kann es sich nicht leisten, die serielle Musik als ein Verlassen der anthropologischen oder gar ontologischen Grundlagen der Musik zu betrachten.

Worum es hier geht, ist die An- oder Abwesenheit eines artikulierten, nachvollziehbaren Zusammenhangs, der über die Dimension des Melodischen hinausgeht. Dieser Zusammenhang ist es, der der Gegenstand des vorliegenden Kapitels sein soll. Daß die beiden Aspekte, unter denen es ihn behandelt, nicht die des Melodischen und Rhythmischen sind, wie man es vielleicht erwarten könnte, ist dabei kein Zufall: Rhythmus und Geste oder, wie man einem verdinglichenden Verständnis vorbeugend vielleicht besser formulieren sollte, Rhythmisches und Gestisches sollen als theoretische Perspektiven auf dasselbe verstanden werden, die aus unterschiedlichen theoretischen Traditionen ausbuchstabiert werden müssen. Rhythmisches derart von vornherein komplementär zu Gestischem zu behandeln, verändert den Begriff weg vom traditionellen Verständnis, eine Verschiebung, die mir hier leichter durchzuführen zu sein scheint als beim Begriff der Melodie (und Harmonie, die aus dieser Perspektive zusammengeordnet werden können).

barkeit der Dimensionen bei Kurth: »Melodik, Rhythmik und Form sind eben nicht bloß voneinander unlösbar, sondern sie stellen nur Einzelelemente aus der Gesamtheit der fließenden Bewegung dar, sind in diesem Allgemeinbegriff als ihrer Wurzel miteinander verbunden.« (Ernst Kurth, *Musikpsychologie*, Hildesheim u. New York: G. Olms 1969, S. 251) Dennoch widmet auch er dem Rhythmus einen eigenen Abschnitt, der allerdings der bei ihm insgesamt zu beobachtenden Vernachlässigung der Zeit entsprechend äußerst kurz ist.

13 Vgl. dazu hier Kap. IV.2.

Überdies gibt es ein Ungleichgewicht zwischen Melodie und Rhythmus: Auf der einen Seite gibt es die Tendenz, das melodisch-harmonische Geschehen schon für die ganze Musik zu halten oder doch für das Entscheidende an ihr, und den Rhythmus zu einer Residualkategorie zu machen; auf der anderen wird man zwar von melodieloser, kaum aber von rhythmusfreier Musik sprechen können. Wenn Cage 1938 nach Wegen sucht, der Tonalität der Tradition endgültig zu entkommen, denkt er an Kompositionen für Schlaginstrumente, deren Klänge keinerlei Tonlichkeit beinhalten; das paradigmatische Beispiel dafür ist Varèses *Ionisation*.¹⁴ Solche Musik ist nicht mit melodischen Kategorien zu greifen, sie bildet, mit Pfeiderers Worten, Rhythmusgestalten, aber keine Melodiegestalten. Dennoch findet sich auch hier jene komplementäre Dimension, und *Ionisation* hat deutliche gestische Strukturen, an denen die Irreduzibilität von Rhythmus auf bloße zeitliche Abfolge noch einmal greifbar wird. Nicht einmal ein auf einer einzigen Trommel gespieltes Stück könnte diese Dimension vollständig ablegen.

In beiden Fällen, beim Rhythmischen wie beim Gestischen, läßt sich dabei eine innere Spannung beobachten, die traditionellerweise über die Differenz zwischen einer formalen und einer materialen Ebene beschrieben wird: einmal als Unterschied von Metrum¹⁵ und Rhythmus, einmal als Unterschied zwischen Tonsystem und konkretem musikalischen Geschehen. Beide Unterschiede haben insofern Anhalt in der Wirklichkeit, als sich Metrum wie Tonsystem für sich betrachten und kategorial auseinanderlegen lassen und als solche eine wirkliche ideale Ebene zu konstituieren scheinen. Insbesondere im Fall der Differenz zwischen Metrum und Rhythmus verwickelt sich die Theorie hier aber in Schwierigkeiten, die nicht nur die innere Problematik einer solchen Art des theoretischen Zugriffs offenbaren, sondern auch zeigen, daß eine kategoriale Trennung hier der Musik in ihrer tatsächlichen Erscheinungsweise unangemessen ist. Was die Unterscheidungen als solche erklären wollen, ist das, was musikalische Form in ihrer Dynamik überhaupt erst zu dem macht, was sie ist. Die Spannungen, von denen sie ausgehen, können nicht weggeleugnet werden, denn sie sind konstitutiv für die Musik. Zuckermandl findet für beide Fälle eine gelungene Formulierung: »Und wenn wir Melodie als Bewegung im Kraftfeld der

14 Vgl. John Cage, »The Future of Music: Credo«, in: ders., *Silence. Lectures and Writings*, Middletown: Wesleyan University Press 1973, S. 3-6.

15 Metrum und Takt werden, trotz ihrer unterschiedlichen Herkunft aus dem Messen auf der einen und dem Tanz auf der anderen Seite, in diesem Kontext vielfach austauschbar verwendet. Ich werde dennoch im folgenden in der Regel von Metrum sprechen, da dieser Begriff die Assoziation mit dem notierten Takt vermeidet und sich ausschließlich auf das Maß der Bewegung bezieht.

Töne definieren konnten, stellt sich uns Rhythmus jetzt als *Bewegung im Kraftfeld des Taktes* dar.«¹⁶ Die Kraftfelder, von denen Zuckermandl spricht, können als Umformulierungen dessen verstanden werden, was verschiedentlich als musikalischer Raum bezeichnet worden ist. In beiden Fällen geht es darum, den Raum nicht als ein vorliegendes Medium, in das sich Bewegungen einzeichnen, sondern von der Bewegung her zu denken. Dieses Kapitel und das folgende werden diese Zusammenhänge einmal aus der Perspektive der gestisch-rhythmischen Bewegung und einmal aus derjenigen des Raumes in den Blick nehmen.

16 Viktor Zuckermandl, *Die Wirklichkeit der Musik. Der musikalische Begriff der Außenwelt*, Zürich: Rhein-Verlag 1963, S. 165. Zu Robert Hattens verwandter Formulierung – »A spontaneous or ›willed‹ individual gesture may be understood as being subject to various forces as it traverses tonal and metric fields, environmental forces that act upon it in various ways« (Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington u. Indianapolis: Indiana University Press 2004, S. 116) – habe ich zwei Anmerkungen: Zum einen scheint mir seine Annahme eines virtuellen Akteurs konstruiert und unnötig, zum anderen möchte ich Geste und auf sie wirkende Kräfte nicht derart kategorial voneinander trennen, sondern beide eher von einer inneren Spannung verstehen. Dies wird vor allem der dritte Abschnitt ausführen.

2. Geste

Eine pathetische oder verhaltene oder verlöschende Stelle bedeutet nicht Pathos, Verhaltenheit, Verlöschen als ein Geistiges, sondern verhält sich nach jenen Ausdrucks-kategorien, bildet die ihnen eigentümlichen physiologischen und somatischen Gesten in musikalischen Konfigurationen ab, und wer sie richtig interpretieren will, muß eben jene in ihnen verkapselten Gesten finden, um sie nachzuahmen.

Theodor W. Adorno¹⁷

Once it is recognized that affective experience is just as dependent upon intelligent cognition as conscious intellection, that both involve perception, taking account of, envisaging, and so forth, then thinking and feeling need not be viewed as polar opposites but as different manifestations of a single psychological process.

Leonard B. Meyer¹⁸

Der Spielraum dessen, was als Geste verstanden werden kann, ist weit: von den mehr oder weniger gezielten Gebärden, die das Sprechen begleiten, über die Weisen, sich gedanklich zu bewegen und zu äußern, bis hin zum Zug der Wolken. Das Gestische dient als Gegenbegriff zu Diskretheit, Konstruktion oder auch Referenz, oder es wird zu einem Universalbegriff, in dem sich alle Äußerungen von Mensch und Natur auflösen. Dennoch bietet dieses Motiv ein erhellendes Potential in bezug auf die Musik, das im vorigen Kapitel bereits in Ansätzen eine Rolle spielte. Das Langer-Sternsche Motiv der »forms of vitality« kann dabei einen Hintergrund bilden, vor dem aktuelle Diskussionen in ein neues Licht gerückt werden können.

Wenn Stern das Motiv der Vitalitätsaffekte in die entwicklungspsychologische Diskussion einführt, so geht es ihm zuerst einmal darum, die Erfahrungsebene oder -weise zu isolieren, auf der bzw. mittels derer die primäre Auseinandersetzung mit der Welt stattfindet, und sie als spezifische Organisationsform der Erfahrung zu beschreiben. Die entscheidende Pointe ist dabei, daß diese Erfahrungsform noch nicht nach motorisch, affektiv und kognitiv differenziert, in sich aber alles andere als diffus ist. Die Affekt- oder Aktivierungskonturen, von denen Stern spricht, umschreiben in erster Linie ein Feld von Konturiertheit,

17 Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 244.

18 Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago u. London: Chicago University Press 1956, S. 38.

von spezifischer Geformtheit und Differenziertheit, das sich erst allmählich in einzelne identifizierbare und unterscheidbare Formen ausdifferenziert. Daß es, wie oben bemerkt, kein festes Formenrepertoire, sondern unendlich viele mögliche Vitalitätsaffekte gibt, hängt genau damit zusammen.

Bezieht man nun dieses Feld auf die Musik und beschreibt es als gestisch, so darf diese Formgenese nicht vergessen werden. Es ist nicht vorweg auszumachen, was eine musikalische Geste ist, was für Formen und Dimensionen sie annehmen kann. Es mag sein, daß sich in bestimmten Kontexten ein einzelner Ton als Geste beschreiben läßt und anderen eine Ablaufsform von weit größerem Skopus, oder auch daß wir mit einem komplexen, als gestisch beschreibbaren Ablauf konfrontiert sind, ohne daß wir in ihm einzelne Einheiten ausmachen können – Gestisches ohne Gesten. Mit Bedacht formuliert Robert Hatten daher seine Grundbestimmung des Gestischen denkbar allgemein: als »significant energetic shaping through time«¹⁹.

Nimmt man diese Allgemeinheit ernst und verfolgt sie durch die Musik, so ist es konsequent, auf eine »comprehensive theory of musical gesture, ranging from the biological and cultural to the music-stylistic and strategic, and from the thematic and dialogical to the rhetorical and tropological«²⁰ zu zielen, die Hatten vorlegt und auf die ich verschiedentlich zurückgreifen werde. Auch wenn sein Unternehmen mit demjenigen, das hier verfolgt wird, zahlreiche inhaltliche Berührungspunkte aufweist, kann hier nur ein auf der einen Seite bescheideneres, auf der anderen aber tiefer ansetzendes Ziel verfolgt werden: sich auf jenes »default« level of phenomenal perception of nuances and cognition of their affective import« zu beschränken und die »thematic and rhetorical functions of certain gestures within a given musical style«²¹ auszusparen, und dabei einige grundlegende Fragen zu behandeln, die ein gestisches Verständnis der Musik aufwirft – Fragen der Zeitlichkeit, des Verhältnisses von Kontinuität und Diskontinuität, der Möglichkeit von Gestizität in posttonalen Zusammenhängen – und neu zu beantworten verspricht – die Debatte um Musik und Emotion und Musik und Bedeutung, auf die ich schlaglichtartig eingehen werde.

Man kann ein weiteres von einem engeren Verständnis des Gestischen in der Musik unterscheiden, auf das etwa Wellmer anspielt, wenn er bemerkt, »daß musikalischer ›Sinn‹ hier etwas anderes ist als sprachlicher Sinn, nämlich die Eigenschaft eines musikalischen Kraftfeldes von Spannung und Auflösung, in dessen Binnenspannungen sich dann auch

19 Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, a. a. O., S. 95. Eine ausführliche Bestimmung findet sich a. a. O., S. 124 ff.

20 A. a. O., S. 7.

21 A. a. O., S. 2.

expressive, affektive und gestische Valeurs einnisten können«²². Wenn im vorliegenden Kapitel von Gestischem die Rede ist, so im Sinne jenes Kraftfeldes, in bezug auf das Wellmer den Sinnbegriff mit Bedacht in Anführungszeichen setzt – geht es doch dabei weder um Bedeutung noch um Ausdruck, sondern erst einmal nur um jene energetisch aufgeladene Artikuliertheit, die sich im Nachvollzug offenbart. Wenn er selbst von Gestischem spricht, so assoziiert er es offenbar mit Expressivität im Sinne des expliziten Ausdrucks von Gefühlen; das wäre in der Tat ein Sonderfall und sollte auch als ein solcher behandelt werden. Ein verwandtes, aber doch anders akzentuiertes Verständnis des Begriffs bezöge sich direkter auf die Organisiertheit der jeweiligen Musik und unterschiede etwa Schumanns *Träumerei* oder, um die romantisch-expressiven Konnotationen zu vermeiden, Bachs *Kunst der Fuge* von Feldmans *Triadic Memories*: Während das erste Fugenthema bei Bach in seiner Kohärenz und seinem Verlauf sicher gestisch genannt werden kann, fällt dies bei Feldmans reduziertem und dissoziierten Tonmaterial schwer.²³ Im hier vertretenen erweiterten Sinne sind auch die *Triadic Memories* gestisch zu nennen, weil auch sie den Hörer in einen energetischen Prozeß verwickeln und darin die Bedingung der Möglichkeit ihrer Existenz haben.

Ein Teil der mit dem Gestischen in der Musik bzw. der Musik als gestischem Prozeß verbundenen Fragen werden auf den folgenden Abschnitt zum Rhythmus verschoben werden, der insofern als direkte Fortsetzung verstanden werden kann. Der immer wieder auftauchenden Frage nach der Rolle des Körpers schließlich wird sich der abschließende Abschnitt zuwenden.

Betrachtet man das Gestische unter dem Gesichtspunkt seiner zeitlichen Kontinuität, so kann – und muß – bei Bergson angesetzt werden. Bergson ist bekannt, wenn auch nicht mehr häufig gelesen, als Theoretiker der *durée*, der Dauer, und als Kritiker einer verräumlichenden Auffassung der Zeit. Als solcher hat er eine deutliche Spur in Merleau-Pontys Denken hinterlassen, auch wenn dieser in einer Hinsicht grundlegende

22 Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, München: Hanser 2009, S. 31.

23 Ein noch einmal anderes, wiederum engeres Verständnis artikuliert Kurt Weill, der das Gestische in der Musik an ihre Verwendung im Drama und in der Oper und damit an Sprache und (die Darstellung von) Kommunikation koppelt. In diesem Sinne: »Wir finden gestische Musik überall, wo ein Vorgang zwischen Mensch und Mensch auf naive Weise dargestellt wird.« (Kurt Weill, »Über den gestischen Charakter der Musik«, in: ders., *Ausgewählte Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. 40-45, hier 42)

Kritik an ihm übt: Es reicht nicht aus, so Merleau-Ponty, die qualitative, kontinuierliche Dauer als *innere* Erfahrung einer ansonsten unangestasteten äußeren Welt entgegenzusetzen – ins Reservat der Psyche verbannt, wird sie zu einer unsagbaren und unantastbaren Gegenwart.²⁴ Wenn ich im folgenden auf einige Motive bei Bergson eingehe, ist diese Kritik vorausgesetzt, die aber meines Erachtens den Kern der dort formulierten Figuren nicht betrifft.

Die vielleicht entscheidende Formulierung in bezug auf die Bewegung kommt zuerst einmal recht unspektakulär daher: »Wir haben es hier mit keiner Sache, sondern mit einem Fortschritt zu tun [...].«²⁵ Die Übersetzung ist hier ein wenig mißverständlich: Mit »Fortschritt« ist natürlich kein teleologischer Fortgang gemeint, sondern ein sich fortschreitend Realisierendes – ein *rhythmós*. Bewegung ist zeitliche Form, und diese Zeitlichkeit muß ernstgenommen werden. Die Bewegung läßt sich nur abstraktiv in Phasen und überhaupt nicht in Punkte zerlegen bzw., und das ist entscheidend, sie ist nicht aus ihnen zusammengesetzt. Sie muß kontinuierlich gedacht werden, als Übergehen nicht von einem Pol zu einem anderen, sondern als irreduzible Prozeßhaftigkeit, gegenüber derer alle Pole und Zwischenstationen abgeleitet sind. Hinter dem kritisierten Verständnis steht ein Konzept des Raumes und letztlich auch eines der Zeit als »homogen und teilbar«²⁶, nach dem auch die Bewegung modelliert wird. Geht man nun umgekehrt von der Kontinuität der Bewegung aus, kann auch das Verständnis von Raum und Zeit nicht unverändert bleiben: Beide werden eher von der Bewegung gedacht als umgekehrt. Das folgende Kapitel wird hier seinen Ausgangspunkt nehmen.

Aber Bergson geht noch einen Schritt weiter, indem er auch den Gegenstand, das Bewegte, miteinbegreift: »Es gibt Bewegungen, aber es gibt keinen unveränderlichen trägen Gegenstand, der sich bewegt: die Bewegung schließt also nicht etwas ein, was sich bewegt.«²⁷ Wenn wir diesen Gedanken nicht nur auf Melodien und psychische Vorgänge, sondern konsequent auf jede Form der Bewegung angewandt sehen wollen, müssen wir uns an Merleau-Ponty wenden.

Die Einbeziehung des Gegenstandes ist konsequent: Wenn Raum und Zeit nicht als homogene Medien gedacht werden können, dann kann

24 Vgl. Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: de Gruyter, S. 321 f., Fn. 46.

25 Henri Bergson, *Zeit und Freiheit*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1994, S. 84 f.

26 A. a. O., S. 84.

27 Henri Bergson, »Die Wahrnehmung der Veränderung«, in: ders., *Denken und schöpferisches Werden*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1993, S. 149-179, hier 167.

auch kein Bewegtes aus der Bewegung herauspräpariert werden kann, als stieße diese ihm lediglich äußerlich zu. Wenn man davon ausgeht, daß sich in jedem Augenblick die Koordinaten des Bewegten angeben lassen müssen, so streicht man die Bewegung durch, denkt den Gegenstand als im Prinzip ruhend und kommt am Ende zum Zenonschen Pfeilparadox. Ein Gegenstand in Bewegung ist nicht ein vorliegender, vollständig bestimmter und ruhender Gegenstand mit dem temporären Akzidenz der Bewegung, sondern ein bewegter Gegenstand, der sich qualitativ von einem ruhenden Gegenstand unterscheidet. Letztlich ist es sinnvoller, unterschiedliche Typen von Bewegung zu unterscheiden, als Bewegung kategorial von Ruhe zu trennen – Ruhe erscheint so als Sonderfall der Bewegung und nicht als Paradigma, von dem her die Welt gedacht werden muß.

Folgt man diesem Gedanken und bezieht die spezifische Bewegtheit der Dinge in ihre Bestimmung mit ein, so muß man sagen, »daß die Dinge sich in erster Linie durch ihr ›Verhalten‹, nicht durch statische ›Eigenschaften‹ umgrenzen.«²⁸ Man beachte, daß hier nicht die Rede von Definition ist, sondern sehr elementar von Abgrenzung. Die Dinge verhalten sich auf eine je bestimmte Weise, weisen einen »Stil« auf, wie Merleau-Ponty es nennt; damit ist nicht ihre Bedeutung bestimmt, sondern das, was sie *sind*. Die Konsequenzen sind denkbar radikal: »Wollen wir das Phänomen der Bewegung ernstnehmen, so müssen wir eine Welt denken, die nicht allein aus Dingen, sondern aus reinen Übergängen besteht.«²⁹ Eine Welt der Kontinuitäten und Prozesse – eine musikalische Welt.

Es ist offensichtlich, daß die leibliche und organische Bewegung das Paradigma hierfür abgeben, und es würde zu weit führen, die Triftigkeit von Merleau-Pontys Argumentation in bezug auf jede Form von Bewegung nachweisen zu wollen, um die Dinge der Welt selbst gestisch denken können.³⁰ Für die frühkindliche Wahrnehmung, wie Stern sie

28 Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a. a. O., S. 320.

29 Ebd.

30 Ein neuerer Ansatz in diese Richtung ist das Modell der »event cognition«, dessen Grundgedanken denen Merleau-Pontys genau entsprechen: »When something moves or appears to change in any way (even by a change in the observer's perspective or through slow development over time) it can be identified by the patterns produced by its own dynamic structure.« (Viki McCabe, »Introduction: Event Cognition and the Conditions of Existence«, in: dies. u. Gerald J. Balzano (Hg.), *Event Cognition. An Ecological Perspective*, Hillsdale u. London: Lawrence Erlbaum 1986, S. 3-23, hier 7) Von solchen »dynamischen Strukturen« wird auch im Zusammenhang mit der Gestalt von Organismen und Pflanzen, von Flußläufen etc. gesprochen.

rekonstruiert, trifft das zweifellos zu: Dinge und Personen sind allererst dadurch bestimmt und voneinander differenzierbar, wie sie sich verhalten. Wenn wir nun vom Gestischen im engeren Sinne sprechen, so haben wir bereits einen Schritt aus dieser fluiden Welt heraus getan und beziehen uns auf Vollzugsformen, die in gewissen Grenzen bereits von ihren Trägern abgelöst und für sich betrachtet werden können. Tun wir dies, so erscheint eine Geste in der Tat als Übergang ohne konstitutives Substrat, als sich raumzeitlich kontinuierlich artikulierende Form. Sie kann nicht auf eine faktisch zu konstatierende Raumveränderung einer objektiv vorliegenden Sache, etwa einer Hand, reduziert werden und ist überhaupt nicht an diese Hand gebunden, die lediglich das Medium ihrer Realisierung ist.

Diesen Gesten im engeren Sinne widmet Merleau-Ponty weniger Aufmerksamkeit. Wo er dies aber tut, sind seine Ausführungen unmittelbar anschlussfähig an das im vorigen Kapitel ausgearbeitete Modell resonanzhafter Vitalitätsaffekte, etwa wenn er schreibt, daß ich »Zorn oder Drohung nicht als hinter den Gesten verborgene psychische Fakten [fasse], ich sehe vielmehr den Zorn der Gebärde an: sie läßt nicht lediglich *denken* an Zorn, sie *ist* der Zorn.«³¹ Auch er ist darum bemüht, jeglichen Naturalismus zu vermeiden, indem er zwar die Existenz einer Sphäre unmittelbarer Resonanz annimmt, diese aber nicht zu einem Raum natürlicher Gesten macht, in dem ein philosophisches Konzept von Bedeutung verankert werden könnte. Man muß mit den jeweiligen Ausdrucksformen vertraut sein, damit diese die entsprechende Resonanz auslösen – »verstanden werden« – können. Das Verhältnis dieser Formen zum Ausgedrückten ist aber dennoch keines arbiträrer Codierung, und schließlich »besagt die unterschiedliche Mimik eine Differenz der Emotionen selber«³². Das gilt um so mehr für Gesten, die nicht Ausdruck von Emotionen, sondern auf andere Weise bedeutungsgeladen sind. Dazu heißt es: »Die Gebärde tritt mir entgegen gleichwie eine Frage, mich verweisend auf bestimmte sinnliche Punkte der Welt und mich auffordernd, ihr dahin nachzugehen.«³³ Eine Geste wäre somit eine kontinuierliche, affektiv-motorisch aufgeladene Bewegung, die in ihrem Resonanzcharakter ein Verhalten zur Welt darstellt und als solches aufgefaßt wird.

Melodien bieten sich hier insofern als Beispiel an, als sie geradezu paradigmatisch eine Bewegung ohne Bewegtes verkörpern, ein Gestisches in Reinform. Wenn aber Bergson und verschiedentlich auch Merleau-Ponty auf das Beispiel der Melodie zurückgreifen, so geschieht es primär im Hinblick auf Kontinuität; wenn letzterer von der »melodische[n]

31 Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a. a. O., S. 219.

32 A. a. O., S. 223.

33 A. a. O., S. 219.

Einheit meiner Verhaltensweisen«³⁴ spricht, so geht es ihm um deren flüssige, nicht zerlegbare innere Organisiertheit. Nun greifen sie damit aber auf ein Phänomen zurück, das zuerst einmal gerade *nicht* kontinuierlich, sondern diskret ist – eine Melodie ist keine ungeteilte gestische Bewegung, sondern eine Folge von Tönen. Bergsons Ansatzpunkt dafür, sich dennoch auf sie zu berufen, ist, daß die *durée* als Gegenbegriff zur verräumlichten Zeit weder auf ein Einebnen der Differenz zwischen einem jetzigen und einem vergangenen Zustand noch auf ein bloßes Nebeneinander von Zeitatomen hinauslaufen soll, sondern auf eine Struktur, deren Momente als »sich gegenseitig durchdringend und sich wie die Töne einer Melodie untereinander organisierend«³⁵ gedacht werden müssen.

Als innere Organisiertheit und Übergang kann diese Form gestischer Bewegung nicht als quantitative Größe, sondern soll qualitativ gedacht werden, also nicht als Summe von Punkten, sondern als Kontinuität in der Diskontinuität. Bergson findet hier eine wiederum auf die Melodie bezogene, höchst treffende Formulierung, wenn er davon spricht, »daß die Töne untereinander eine Komposition eingegangen sind und nicht durch ihre Quantität als solche wirkten, sondern durch die Qualität, die ihre Quantität aufwies, d. h. durch die rhythmische Organisation ihres Ganzen«³⁶. Daß er hier selbst den Begriff des Rhythmus bemüht, sei nur am Rande vermerkt; mir geht es hier erst einmal um die schlagende Formulierung einer Quantität, die eine Qualität *aufweist*, also eine sehr spezifische Kontinuität, die mit diskreten Elementen vermittelt, aber nicht aus ihnen zusammengesetzt ist. Das gilt selbst für eine nicht gezählte, sondern am Rande der Aufmerksamkeit gestalthaft wahrgenommene Gruppe von Glockenschlägen, die Bergson zufolge ebenfalls qualitativ und nicht als explizite Menge von Einzelnem wahrgenommen wird.³⁷

Dennoch ist eine Melodie auf ganz andere Weise zerlegbar und auch plausibler als zusammengesetzt zu beschreiben als etwa eine gestische Körperbewegung. Während hier die Isolierung einzelner Punkte auf ein abstraktes Raster oder eine entsprechende Technik – etwa die Fotografie – angewiesen ist, ist sie dort ohne Probleme möglich. Dafür ist die Kontinuität bereits dem einzelnen dieser Momente eingeschrieben: Ein erklingender Ton, so kurz er auch sein mag, ist kein ausdehnungsloser Punkt, sondern selbst ein sich zeitlich und nur zeitlich Realisierendes. Eine wirkliche Momentaufnahme brächte ihn zum Verschwinden. Trotzdem: Während also die körperliche Geste (oder auch eine ande-

re reale Bewegung) eine nicht zerlegbare Kontinuität darstellt, besteht die musikalische Geste aus *Elementen*. Dennoch erscheint sie geradezu paradigmatisch für artikulierte Kontinuität. Wie ist das zusammenzubringen?

Im Prinzip spricht nichts dagegen, die Kontinuität der Geste auch musikalisch zu realisieren, etwa stimmlich: als kontinuierliches Auf und Ab. Tatsächlich aber ist das Glissando in wohl allen musikalischen Kulturen eine Ausnahmerecheinung. Offenbar ist es zu diffus, zu nahe am Naturlaut, als das sich mit ihm musikalisch etwas anfangen ließe.³⁸ Man müßte es im Sinne des im ersten Kapitel Ausgeführten wohl so beschreiben: Das Glissando verzichtet auf das wichtigste Mittel der Herstellung der musikalischen Differenz, den musikalischen Ton, und verharrt so auf der Schwelle zum eigentlich Musikalischen. Tonlich gehört würde es nur dort, wo es im Kontext tonaler Organisation punktuell eingesetzt wird, als Rücknahme einer Fixierung und Differenzierung, die gleichwohl auf diese bezogen bleibt.

Die Diskontinuität unserer Musik ist demgegenüber eine doppelte: einmal zeitlich, indem der Strom in Einzelereignisse unterteilt wird, und einmal quasi-räumlich bzw. systematisch, indem diese Ereignisse zueinander in stabilen Verhältnisbestimmungen stehen und dadurch als solche überhaupt erst bestimmbar werden. Diese beiden Diskontinuitäten hängen miteinander zusammen: Ohne zeitliche Unterteilung fehlte die Grundlage für eine systematische Unterscheidung, während diese einen sachlichen Anhalt dafür abgibt, zeitlich zu gliedern. Insofern Töne keine für sich bestehenden Einzelwesen sind, sondern Differenzerscheinungen, haben wir es mit einer Diskretisierung zu tun, die ein Beziehungsgeflecht und keine Ansammlung von Einzelnem produziert.

Wenn wir von hier aus den musikalischen Ton aus der eher abstrakten Rekonstruktion des ersten Kapitels nun in den Kontext dessen rücken, was musikalisch mit ihm geschieht, so zeigt er seine zentrale Rolle noch einmal auf andere Weise. Die Festlegung von musikalischen Elementen, »variieren Exemplaren« der Gattung Ton, um mit Heinz Werner zu

34 A. a. O., S. 82

35 Bergson, *Zeit und Freiheit*, a. a. O., S. 81.

36 Ebd.

37 Vgl. A. a. O., S. 96.

38 Im letzten Stück von Adrian Leverkühn, dem Protagonisten von Thomas Manns *Doktor Faustus*, werden Glissandi als Inbegriff der Regression, des Rückfalls in einen präindividuellen Zustand und als musikalische Illustration der Apokalypse eingesetzt. Ein Beispiel aus der Passage, die deutlich Adornos Einfluß, wenn nicht seine Handschrift verrät: »Aber das Markerschütterndste ist die Anwendung des Glissando auf die menschliche Stimme, die doch das erste Objekt der Tonordnung und der Befreiung aus dem Urzustande des durch die Stufen gezogenen Heulens war [...]« (Thomas Mann, *Doktor Faustus / Die Entstehung des Doktor Faustus*, Frankfurt am Main: Fischer 1981, S. 497) Man darf vermuten, daß auch die Sirenen in Glissandi gesungen haben.

sprechen,³⁹ hat zwei miteinander zusammenhängende Konsequenzen: Auf der einen Seite wird damit das Musikalische auf einen Schlag kategorial vom sonstigen Erklingenden getrennt, auf der anderen findet die gestische Bewegung in den Tönen Stützpunkte, von denen ausgehend sie Stabilität und Differenziertheit gewinnen kann. Als Elemente sind die Töne keine Atome, sondern Momente, die miteinander zu einer Bewegung vermittelt sind, sobald auch nur zwei von ihnen zusammentreten. Eine tonale Geste, eine, Hegels Worten, »kadenzierte Interjektion«⁴⁰, kann an die Sphäre der Vitalitätsaffekte dort anschließen, wo sie sich noch denkbar wenig zu identifizierbaren Einheiten verfestigt hat, wo sozusagen noch alles offen ist, und sich gliedernd und konstruierend abarbeiten. Als präsentative Symbole in Langers Sinne sind musikalische Gesten nicht einfach hörbare Vitalitätsaffekte, sondern Darstellungen von Vitalitätsaffektivität, die sie in ihre eigenen, neuen, auf unerwartete Weise komplexen Formen bringt. Der musikalische Ton als Element und damit die Vermittlung von Diskontinuität und Kontinuität ist dafür das mächtigste Instrument.

Nun reicht die Elementarisierung des Klangraums nicht aus, und das bloße Tonprinzip ist noch kein Tonsystem. Es ist hier nicht der Ort, eine systematische Rekonstruktion des westlichen Tonsystems zu versuchen, wie andere es unternommen haben.⁴¹ Es bleibt aber doch die Frage, wie ein als hinter der Musik oder vor ihrem Beginn liegend gedachtes Prinzip der Ordnung von Tönen oder genauer von Intervallen mit dem gestischen Charakter der erklingenden Musik zusammengedacht werden kann. Hierzu möchte ich zumindest einige tentative Bemerkungen machen.

Die Wahl der Basisintervalle des Tonsystems wird für gewöhnlich mit den ganzzahligen Verhältnissen, die ihre Schwingungszahlen ausmachen, und ihrem Vorkommen in der Obertonreihe begründet: Die Verhältnisse von 1:2 (Oktave), 2:3 (Quinte), 3:4 (Quarte), 4:5 (große Terz) und 5:6 (kleine Terz) erscheinen dann primär mathematisch und/oder naturhaft, oder vielleicht besser: in einer mit der Mathematik und

39 Vgl. Heinz Werner, »Über Mikromelodik und Mikroharmonik«, in: *Zeitschrift für Psychologie* 98 (1926), S. 74-89, hier 80; hier Kapitel 1.

40 G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III (Theorie Werkausgabe, Bd. 15)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 151.

41 Vgl. etwa Jacques Handschin, *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995; Hermann Pfrogner, *Die Zwölfordnung der Töne*, Zürich u. a.: Amalthea 1953, insbes. S. 11-62.; Elmar Lampson, »Der Zusammenfall der Gegensätze im Unendlichen«, in: Reinhard Flender (Hg.), *Innovation aus Tradition. Festschrift Hermann Raube zum 80. Geburtstag*, Mainz: Schott 2010, S. 117-129.

der Natur unmittelbar zusammenhängenden Plausibilität verankert. Tatsächlich sind die zahlenmäßig einfachsten Intervalle auch diejenigen, die den höchsten Konsonanzgrad aufweisen, deren Zusammenklang also am wenigsten Interferenzen aufweist und so (in absteigender Reihenfolge) am ehesten den Eindruck entstehen läßt, man höre nur einen einzigen Ton.⁴² Vollkommen anders stellt sich die Sache dar, wenn man die Töne als Abfolge betrachtet, als die sie zuerst erschienen sind: Die beiden Töne einer Quinte als erste wirkliche Differenz in dieser Reihe sind weit davon entfernt, identisch zu wirken. Im Gegenteil: Sie konstituieren den stabilsten und plausibelsten *Unterschied*. Der Quintsprung ist eine sehr prägnante melodische Geste, die gleichzeitig die Grenzen dessen festlegt, was als melodische Distanz noch problemlos handhabbar erscheint. (Die Oktave erscheint demgegenüber nur bedingt sinnvoll als melodische Figur; sie mißt eher den Tonraum als solchen aus. Ein Oktavsprung wirkt wie das Abstecken eines Feldes oder wie ein reiner Absprung ohne Ziel.) Die Quinte konstituiert eine Art Angelpunkt der Bewegung, an dem größte Prägnanz mit größtmöglicher Distanz zusammenfällt.

Wenn wir nun davon ausgehen dürfen, daß die Ordnung der Töne keine abseits der gespielten Musik ausgearbeitete Erfindung, sondern als Gliederung gestischer Bewegung entstanden ist, so kann man mehrere basale Operationen festhalten: Die Unterteilung etwa einer stimmlichen Geste sowohl zeitlich als auch von der Tonhöhe in einzelne Abschnitte verspricht nur dann Stabilität und Dauer, wenn diese Abschnitte einen Bestand in sich haben – wenn sie als oktavierbar aufgefaßt werden und damit keine beliebigen Schnitte sind, sondern Töne. Damit ist zuerst einmal noch nichts darüber gesagt, was für Abstände diese Elemente voneinander haben. Stimmlich sind sicher kleinere Übergänge naheliegender als gerade die Quinte; wenn man aber die Frage der Unterteilung als das Problem begreift, definierte Differenzen festzuhalten und so eine Bewegung zu ermöglichen, die nicht in immer wieder anderen Schritten durch den Tonraum irrt, sondern fixierbar und gestaltbar ist, ist größtmögliche Prägnanz die wichtigere Eigenschaft. Um nicht mißverstanden zu werden: Es muß nicht die Quinte sein, genausowenig wie das Schwingungsverhältnis 2:1 Identität präformiert oder es überhaupt Elemente nach Art der Töne sein müssen. Sie ist nur aus verschiedenen Gründen eine naheliegende Wahl.⁴³

42 Vgl. hierzu klassisch Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1986.

43 Heiner Ruland führt ein in diesem Zusammenhang hochinteressantes theoretisch-praktisches Experiment durch, indem er alternative Tonsysteme erforscht und konstruiert, die von einem anderen Basisintervall

Man kann sich eine musikalische Praxis vorstellen, in der nur einige wenige Intervalle tatsächlich präzise festgelegt – wenn man so will: erkannt – sind, und die melodische Bewegung sich ansonsten in einem kaum geregelten Auf und Ab zwischen diesen Eckpunkten bewegt. Der Psychologe Otto Abraham berichtet in einer frühen Untersuchung von einem Mann, dessen musikalisches Verständnis noch diesseits dieser Entwicklungsstufe war und dem jeglicher Sinn für die Stabilität der Töne und Intervalle abging, der sich aber dennoch selbst als Musikliebhaber beschrieb. Im Rahmen eines Experiments stellte Abraham fest, daß es diesem Mann im Singen unmöglich war, auch nur einen einzigen Ton zu treffen, daß relative Intervallgröße und -richtung aber jeweils stimmten. Er kommentiert: »So muß also die Musikfreude dieses Sängers eine reine Freude an Rhythmus und Bewegung nach Richtung und Größe sein.«⁴⁴ Das Musikverständnis dieses Mannes könnte man als gestisch beschreiben, ohne daß es bereits tonal wäre. Insofern es allerdings nicht für sich steht, sondern innerhalb einer entwickelten musikalischen Kultur stattfindet, die ihm sozusagen von außen Halt gibt, taugt es kaum als Bild einer früheren Stufe musikalischer Entwicklung. Als Anhaltspunkt dafür, daß auch eine in bezug auf die tonale Differenzierung gleitendere Musikalität möglich ist und daß diese dennoch gestisch funktionierte, kann es dennoch dienen. Außerdem ist die en passant gemachte Bemerkung zum Rhythmus aufschlußreich (auch wenn sie nicht durch eine systematische Untersuchung gestützt zu sein scheint): Eine *weder* tonal *noch* rhythmisch gegliederte Musikalität, die nur durch die reine Unterteilung des Klangstroms von der Diffusität des Glissando getrennt wäre, erscheint hochgradig unplausibel.

Entsprechend führt es auch nicht weiter, die Bergsonsche Kritik an der Verräumlichung der Zeit direkt auf die Musik anzuwenden, wie Ivanka Stoianova es tut: »Die musikalische Bewegung (genauer: die musikalische Geste) ist nicht bloß ein Nacheinander von klanglichen Zeichen, die man als graphische Zeichen visuell darstellen kann. Und es ist eine Tatsache, daß die traditionelle Notation als Zeichensystem mit-samt ihren neueren Erweiterungen auf der Darstellung der Bewegung

ihren Ausgangspunkt nehmen, und den Leser auffordert, deren Plausibilität selbst anhand eines Monochords zu überprüfen (vgl. Heiner Ruland, *Ein Weg zur Erweiterung des Tonerlebens. Musikalische Tonkunde am Monochord*, Basel: Die Pforte 21988). Die in der anthroposophischen Grundorientierung des Autors begründeten problematischen Züge dieses Buches sollten nicht von seinem systematischen Ertrag ablenken.

44 Otto Abraham, »Tonometrische Untersuchungen an einem deutschen Volkslied«, *Psychologische Forschung* 4,1 (1923), S. 1-22, hier 22. Das »Volkslied« ist, aus heutiger Sicht bizarrerweise, »Deutschland, Deutschland über alles«.

als Nach- und Übereinander von Punkten fußt und die Idee eines mechanischen, homogenen, universellen – immer diskretisierbaren – Zeit-Raumes voraussetzt.«⁴⁵ In der Tat bildet die traditionelle Notation die Gliederung der Musik in Elemente ab. Aber diese Form der Diskretisierung ist etwas vollkommen anderes als jene Teilung eines homogenen Mediums, die Bergson und Merleau-Ponty angreifen, und Stoianovas »Tatsache« erscheint mir eher als falsche Beschreibung. Entsprechend unangemessen ist es, von einer Gliederung des musikalisch Gestischen in Töne bzw. Noten als »Rekonstruktion der Bewegung mittels starrer Punkte, Posen, Positionen« zu sprechen, die »unvermeidlich zum Verfehlen der Bewegung« führt.⁴⁶ Diese in bezug auf philosophische und naturwissenschaftliche Verzeichnungen der Bewegung plausible Kritik wird abwegig, wenn man sie derart pauschal auf die Musik bezieht. Daß diese mit Elementen arbeitet, ist erst einmal neutral gegenüber einer traditionellen oder graphischen Notation; tatsächlich beruht auch die Möglichkeit graphischer Notationen zu einem Teil darauf, daß die Gliederung der Musik in Elemente selbstverständlich vorausgesetzt ist. Indem die Typen graphisch notierter Stücke, an die Stoianova denkt, gestische Bewegungsformen direkt darzustellen versuchen, spezifizieren sie lediglich eine andere Dimension der Musik als die einzelnen Ereignisse, aus denen sich diese Form bildet, und lassen so ihrerseits wesentliches offen. Ob sie besser dazu geeignet sind, die gewünschten klanglichen Ergebnisse zu erzielen, ist durchaus nicht ausgemacht. Hier ist Dahlhaus recht zu geben, wenn er zu bemerkt: »Ein Zeichensystem, das dem Sachverhalt, den es darstellt, adäquat ist, kann der Praxis, für die es bestimmt ist, inadäquat sein.«⁴⁷

Wenn man die Kritik nicht nur auf die Notation, sondern auf die konkreten klanglichen Verläufe bezieht und damit jene Inkongruenz zwischen Darstellung und Praxis zu beseitigen versucht, ist sie nicht weniger fragwürdig. Die Konsequenz von Stoianovas Einwand, nämlich der Verzicht nicht nur auf notationelle, sondern auch auf musikalische Diskretheit, müßte seinerseits die Differenziertheit und den Reichtum an Möglichkeiten aufgeben, der durch das Zusammenwirken definierter Elemente und dynamischer Bewegung zwischen ihnen erreicht worden war. Es erscheint mir eher zweifelhaft, ob wir eine wirklich nur aus Übergängen bestehende Musik als adäquatere Darstellung gestischer Bewegung auffassen. Sie wäre eher als Übergang in eine Art bildlicher

45 Ivanka Stoianova, »Musikalische Graphik«, in: *Zeitschrift für Semiotik* 9, 3/4 (1987), S. 283-299, hier 286.

46 A. a. O., S. 296.

47 Carl Dahlhaus, »Musikalische Notation heute«, in: Ernst Thomas (Hg.), *Notation Neuer Musik (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik IX)*, Mainz: Schott 1965, S. 9-34, hier 20.

Logik, in der es auf minimale Differenzen ankommt; man denke etwa an Bilder von Mark Rothko.

Eine Struktur sich allmählich transformierender komplexer Klanggestalten, wie sie manche elektronische Musik vorführt, die sich der Klangkunst annähert, mag sich einem genauen Hören erschließen und einen Zugewinn an subtilem Differenzierungsvermögen bedeuten. Sie macht aber eine differenzierte Auffassung musikalischer Form eher schwierig, weil sie als zeitliche wirklich ephemere ist. Diana Raffman bringt dies in bezug auf minimale Tonhöhendifferenzen ähnlich denen, mit denen Heinz Werner in seinem im ersten Kapitel zitierten Experiment gearbeitet hat, auf den Punkt: »[W]e can't name them because we can't recognize them, and we can't recognize them because we can't remember them.«⁴⁸ »Recognize« meint hier wiedererkennen, also identifizierend herauslösen. Genau das können wir bei einem Bild Rothkos nicht, bei dem es gerade um die sehr genau bestimmten, aber nicht bestimmbaren Nuancen geht, auf die wir hier freilich zeigend hinweisen und jederzeit zurückkommen können. Musikalisch, also *zeitlich* scheint mir die Konstruktion als solcher erfassbarer Großformen mit derartigen Mitteln wenig wahrscheinlich.

Boulez findet in einem kompositionstheoretischen Text eine gute Formulierung für die Vermittlung von Kontinuierlichem und Diskontinuierlichem, die auf alle musikalischen Dimensionen bezogen werden kann und hier ganz zitiert werden soll: »Das Kontinuum ist ganz gewiß nicht die von einem zu einem andern Raumpunkt fortlaufend ›ausgefüllte‹ Strecke (sei es im zeitlichen Ablauf oder in der momentweisen Übereinanderschichtung). Das Kontinuum *manifestiert sich* durch die Möglichkeit, den Raum nach gewissen Gesetzen zu *schneiden*; die Dialektik zwischen Kontinuum und Diskontinuum geht also über den Begriff des *Schnittes*; ich würde sogar behaupten, daß das Kontinuum diese Möglichkeit selbst *ist*, denn es enthält Fortdauer und Unterbrechung gleichermaßen: der Schnitt gibt, wenn man so will, das Kontinuum unter anderem Vorzeichen.«⁴⁹ Aufgabe des Komponisten wie des Theoretikers ist der je unterschiedliche Umgang mit jener Dialektik, nicht die Parteinahme für eine ihrer Seiten, Aufgabe des Musikers ihre

48 Diana Raffman, *Language, Music, and Mind*, Cambridge, MA u. London: MIT Press 1993, S. 84. Daß das bereits für Viertelöne gelten soll, wie sie sich auf entsprechende Studien stützend behauptet, ist offenbar überzogen – was aber am Kern des Arguments nichts ändert.

49 »Musikdenken heute 1«, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik V*, Mainz: Schott 1963, S. 73. Diese Sätze des Komponisten können als Zusammenfassung der wesentlichen Züge der Aristotelischen Zeitphilosophie gelten (vgl. insbes. Aristoteles, *Physik*, *Erster Halbband*, Hamburg: Meiner 1987, S. 215 (220a)).

Vermittlung in actu. Hatten bringt die Sache auf den Punkt – und auf den Boden –, wenn er bemerkt: »We can learn a great deal about the role of continuity in gesture by studying its realization through the discrete mechanisms of keys and hammers.«⁵⁰

Aus diesen Feststellungen kann nun nicht seinerseits ein Argument gegen irgendeine Art von Musik oder Klangkunst gemacht werden, das ihre Legitimität oder gar ihre Möglichkeit in Frage stellt (was Boulez als Komponist offensiv tut); vor derartigen normativen Volten sollte sich die theoretische Aufarbeitung musikalischer Logik vorerst in acht nehmen. Ob ein Stück gelungen ist oder nicht, kann nur die Einzelbetrachtung entscheiden und keine Berufung auf ein scheinbar philosophisch begründetes Regelwerk. Was aber deutlich sein muß, ist, daß die Rücknahme der Diskretisierung nicht durch die Berufung auf gestische Bewegung gedeckt ist und daß wir uns mit ihr auf den Weg zu einer vollkommen *anderen* Musik machen; von Fragen wie der, ob sie irgendwelchen realen Verhältnissen angemessener wäre, sollte man sich tunlichst fernhalten.

Der genau komplementäre Fehler zu Stoianovas Forderung einer möglichst reinen Realisierung gestischer Kontinuität liegt in der Festbeschreibung eines eindeutigen Systems musikalischer Beziehungen, die sich, von Riemann und vor allem Schenker kommend, am reinsten in Lerdahls und Jackendoffs Anwendung der generativen Grammatik auf die tonale Musik ausspricht.⁵¹ Chomskys Unternehmen ist, bei aller inhaltlichen Absetzung, von den Grundannahmen des Strukturalismus getragen und muß sich derselben Kritik stelle; das gilt auch für die generative Theorie der tonalen Musik. An dieser Stelle ist Ecos semiotischer Umbau produktiver als Derridas dekonstruktive Zersetzung von innen. Die Strukturen der tonalen Musik mit ihren Regeln und Hierarchien, die Lerdahl und Jackendoff ausarbeiten, haben gegenüber der konkreten Musik genau den Status, den der Code bei Eco hat: keine *langue*, wie Saussure es sich noch dachte, sondern eine Arbeitshypothese, eine mehr oder weniger produktive Unterstellung, die sich immer dessen bewußt sein muß, daß sie in bezug auf ihren komplexen, multidimensionalen und vor allem sich fortwährend verändernden Gegenstand ein abstraktes Postulat bleibt. Dieser Erkenntnis folgend stellt Eco seine

50 Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, a.a.O., S. 121. Hatten begreift seine gestische Theorie der Musik insgesamt als Möglichkeit der Vermittlung der unterschiedlichen Positionen: »To put it simply, theorists can learn to appreciate the structural role of performers' expressive nuances, and performers can learn to recognize the expressive significance of the structures analyzed by theorists.« (A.a.O., S. 3)

51 Vgl. Lerdahl u. Jackendoff, *A generative theory of tonal music*, Cambridge, MA u. London: MIT Press 1983.

Theorie der Zeichenerzeugung derjenigen des Codes nicht nur an die Seite, sondern legt sie ihr explizit zugrunde. Dem entspricht in der Musik ein Primat der tatsächlichen musikalischen Vorgänge gegenüber der harmonischen Tonalität – der Geste vor dem System.⁵² Genau in diesem Sinne argumentiert Michael Polth: »Tonalität ist daher nicht durch ein bestehendes System von Elementen und Verbindungen garantiert, sondern wird als System erst durch eine Komposition hervorgebracht und zwar als das, was der Tonsatz in seiner (einzigartigen) Abstimmung seiner Teilmomente deutlich werden läßt.«⁵³

Man muß sich klarmachen, daß es sich dabei letztlich um eine philosophische Kritik handelt, die die Plausibilität der Grundannahmen in Frage stellt, aber damit nichts über die Produktivität des Ansatzes im Einzelnen sagt, so wenig Ecos Revision der Semiotik und die dekonstruktive Attacke es unmöglich oder auch nur abwegig machen, weiterhin Wörterbücher und Grammatiken zu verfassen. Die Stabilität bestimmter Verhältnisse über die Zeit erlaubt auch in der Musik die Aufstellung von Regeln als Dimensionen des Codes, bei der Einteilung des Tonraums angefangen, die möglicherweise recht große Reichweite haben, aber dennoch den von Eco beschriebenen Status nicht abstreifen können. So läßt sich ein Teil der besonders prägnanten gestischen Züge der tonalen Musik auf diesen Code, die harmonische Tonalität, beziehen – man denke nur an die Kadenz als Schlußgeste, überhaupt die Gravitation zur Tonika als Rückkehr und zur Ruhe Kommen und das ganze Gefüge strukturell bestimmter Spannungen und Entspannungen. Ich werde im folgenden Kapitel im Zusammenhang mit der Räumlichkeit noch darauf eingehen. Die Vorstellung eines quasimathematischen Kalküls, einer »quantitative metrics of degree of tension and attraction within a melody and/or chord progression at any point«⁵⁴ allerdings läßt sich damit nicht mehr vertreten.

52 »Eine *Semiotik des Codes* ist ein operationales Hilfsmittel im Dienste einer *Semiotik der Zeichenerzeugung*. [...] Die Semiotik muß so vorgehen, *als ob* eine definitive umfassende Struktur existierte [...].« (Umberto Eco, *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, München: Fink 1987, S. 183.)

53 Michael Polth, »Nicht System – nicht Resultat. Zur Bestimmung harmonischer Tonalität«, in: *Musik & Ästhetik* 5 (2001), S. 12–36, hier 18.

54 Ray Jackendoff u. Fred Lerdahl, »The Capacity for Music: What is it, and what's special about it?«, in: *Cognition* 100 (2006), S. 33–72, hier 56. Die Umformulierung der Stabilitätsverhältnisse, von denen die Autoren früher gesprochen hatten, in ein Spannungskalkül findet sich zuerst in Fred Lerdahl, *Tonal Pitch Space*, Oxford: Oxford University Press 2001, S. 142 ff., inklusive nach der Art formaler Logik formulierte Regeln. Wenn mit diesen Mitteln die Spannung für einen bestimmten Punkt einer Melodie etwa mit 0,375 angegeben werden kann, gewinnt das ganze leicht

Ohnehin ist mit der Spezifizierung der reinen Tonhöhenverhältnisse nur ein Teil der tatsächlich erklingenden Musik erfaßt, was auch und gerade für ihren gestischen Charakter gilt. Es sind Aspekte wie Dynamik und Agogik, Tempo und Vortragsweise, Instrumentierung etc. die einen zwar sicherlich nicht berechenbaren, aber doch entscheidenden Anteil an der gestischen Form haben; wenn man an Sterns Charakterisierungen von Vitalitätsaffekten oder auch Hanslicks Beschreibung musikalischer Ideen als heftig oder zart, aufwallend oder verblassend denkt, so sind eher jene »weichen« Dimensionen angesprochen. Analytisch orientierte Musikwissenschaft und generative Musikpsychologie kommen hier in der Tendenz überein, die gestisch nuancierte Vortragsweise als eine Art ornamentales Beiwerk der tonalen Struktur zu verstehen und das Verhältnis beider als »stream of nuance pitches, intervals, durations, speed, dynamics, and the rest as a kind of evanescent corona shimmering around the structural frame of the piece«⁵⁵ zu beschreiben. Man könnte aber die Sache auch umkehren: Das strukturelle Gerüst der Stücke ist ein diskretisierendes, differenzierendes und vereindeutigendes Ausbuchstabieren einer im Kern gestischen Form, deren unmittelbares Erbe all die genannten Nuancen angetreten haben (und auf die allein sich Stücke verlassen müssen, die auf dieses Gerüst der Tonalität verzichten). Das Gestische als diese Dimensionen vermittelnder Begriff bezieht sich immer sowohl auf strukturelle Aspekte als auch auf solche der Aufführung.

Schlußfiguren sind hier ein besonders anschauliches Beispiel: In einer klassischen Schlußkadenz wirken die harmonische Progression und andere Mittel (Dynamik, Agogik, Phrasierung etc.) in der Regel zusammen, um eine deutliche Geste des Abschließens zu erzeugen. Tatsächlich gehören diese Figuren vielfach zu den am meisten stereotypisierten Abschnitten der jeweiligen Stücke: überdeutliche Gesten der Affirmation, durch die nicht nur die Rückkehr zum harmonischen Boden ausgeführt, sondern das Ende des musikalischen Prozesses inszeniert und dessen Geschlossenheit besiegelt wird.

Wie unterschiedlich bei aller Standardisierung damit umgegangen werden kann, ohne den Boden der harmonischen Tonalität zu verlassen, soll hier kurz an zwei Schlußgesten in Beethovens Streichquartetten gezeigt werden: Der dritte Satz des Quartetts op. 132 – der in meinen Ohren insgesamt weniger ein Dank- als ein Abschiedsgesang ist, als sei

groteske Züge, die schließlich zwanglos in die Rede von einer spezifischen »amount of emotion« an bestimmten Stellen eines Beethovenstücks münden (Carol L. Krumhansl, »Music: A Link between Cognition and Emotion«, in: *Current Directions in Psychological Science* 2, 2 (2002), S. 45–50, hier 48).

55 Raffman, *Language, Mind, and Music*, a. a. O., S. 90f.

die Genesung, für die hier der Gottheit gedankt werden soll, vor allem ein Aufgeben des Widerstands gegen das Verlöschen – beginnt bereits mit der zweiten Rückkehr des Themas mit einem deutlich abschiedlichen Gestus (und »innigster Empfindung«), wodurch das gesamte letzte Drittel des Satzes zu einer einzigen Schlußgeste wird: Das Stück führt die Bewegung des Endens vor, ohne aufzuhören. Man kann dieses minutenlange Enden als eine einzige Geste beschreiben, die in ihren Dimensionen nicht mehr dem Vollzug tatsächlicher körperlicher Gesten entspricht, deren Einheit aber dennoch wesentlich gestischen Charakter hat. Das tatsächliche Ende kann schließlich ohne jede Emphase mit einem letzten zarten Leuchten des Tonikaakkords endgültig verlöschen. (Das Ende des letzten, fünften Satzes ist dann nebenbei bemerkt wieder weit konventioneller.)

Ganz im Gegensatz dazu steht der Schluß des Quartettes op. 131: Auch hier wird das Ende durch unterschiedliche Schlußgesten vorbereitet, um schließlich nach einem Ritardando ein letztes Mal in die Tonika zu münden. Dann aber folgt ein beinahe brutaler, dreifacher Tonikaakkord im Fortissimo, der in seinem autoritären Gestus den Abschluß des musikalischen Geschehens ebenso sehr dementiert wie er ihn besiegeln will. Es hätte der Rohheit dieser Geste nicht bedurft, da bereits der vorangegangene Akkord mit dem emphatischen c#⁷ der ersten Geige einen deutlichen Schlußpunkt setzt. Die ostentative Verdopplung stellt diesen eher noch einmal in Frage: Was so beendet werden muß, kann nicht wirklich zu Ende sein, und das quasi natürliche zu Ende Gehen bekommt einen Anstrich von expliziter Willkür.⁵⁶

Die Rede von verlöschendem Dankgesang und von Brutalität, die sich in die Beschreibung der beiden Schlußfiguren fast unvermeidlich eingeschlichen hat, führt zu den beiden Motiven, die im Zusammenhang mit dem gestischen Charakter der Musik am häufigsten verhandelt werden: Gefühl und Bedeutung. Man kann wohl sagen, daß Leonard B. Meyers *Emotion and Meaning in Music* hier vor mehr als fünfzig Jahren die Themen und Konstellationen bestimmt hat, an denen sich die Diskussion bis heute abarbeitet (für deren Zuspitzungen, Einseitigkeiten und unproduktiven Entgegensetzungen er allerdings nicht verantwortlich gemacht werden kann). Auch wenn dieser Zusammenhang in der Tat naheliegend ist, kann der Ansatz von Stern und Langer dazu dienen, klarzumachen, daß es hier *weder* primär um Gefühl *noch* um

56 Uhde und Wieland finden in bezug auf Schlußgesten allgemein eine treffende Formulierung: »Schlüsse überhaupt sind ideologisch besonders gefährdete Zonen. Sie übernehmen sich leicht.« (Jürgen Uhde u. Renate Wieland, *Denken und Spielen. Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung*, Kassel u. a.: Bärenreiter 1988, S. 17) Mir scheint, daß Beethoven hier genau diese ideologische Tendenz offenlegt.

Bedeutung geht, auch wenn beide Aspekte hier ihren Ausgangspunkt nehmen. Auf die Diskussion um die Expressivität der Musik, die in der analytischen Musikphilosophie seit vielen Jahren geführt wird, möchte ich hier nur anhand eines ihrer Vertreter, Peter Kivy, eingehen, dessen Ansatz in mancherlei Hinsicht dem hier Ausgeführten nahe ist – er beschreibt seine eigene Position als »contour theory« des emotionalen Ausdrucks –, aber doch einige meines Erachtens grundlegend falsche Weichenstellungen vornimmt. Die Frage nach der Bedeutung (in) der Musik ist noch schwieriger und umstrittener, und hier soll es lediglich um einen kleinen Exkurs anhand der Position von Nicholas Cook gehen, die anschlussfähig an ein Verständnis von Musik als gestischer Verlaufsform ist und weiteren Aufschluß verspricht.⁵⁷

Kivys Ausgangspunkt ist die Beobachtung der Omnipräsenz emotionaler Termini in der Beschreibung von Musik und ihre weitgehende Tabuisierung in theoretischen Diskursen. Auf welcher Grundlage, so fragt er, kann man die emotionalen Qualitäten der Musik anerkennen, ohne in romantische Schwärmerei zu verfallen? Worin bestehen sie? Er nähert sich dem Thema mit einigen Differenzierungen, die, der analytischen Diskussionskultur entsprechend, überscharf gezogen und zu einander ausschließenden Entgegensetzungen zugespitzt werden und so für eine lange, kontroverse und bisweilen erbitterte Diskussion sorgen. Auch wenn mir seine Grundfigur richtig erscheint, möchte ich doch diese Zuspitzung in einigen Punkten korrigieren und so auf unsere Diskussion beziehen.

Am Anfang steht eine grundlegende Unterscheidung in bezug auf den Ausdruck: Musik, so Kivy, kann den Ausdruck von Gefühlen tragen (*be expressive of emotions*), ohne Gefühle auszudrücken (*express emotions*) – für letzteres muß man tatsächlich Gefühle *haben*, also ein fühlendes Wesen sein. Diese Unterscheidung bewahrt Kivy vor der unfruchtbaren Diskussionen darüber, ob man eine imaginäre Person unterstellen müsse, deren Gefühle man in der Musik wahrnehme, einen vorgestellten Träger musikalischen Ausdrucks sozusagen.⁵⁸ Was aber genau heißt

57 In der deutschsprachigen Diskussion scheint das Thema Musik und Bedeutung, das hier anders als im angelsächsischen Zusammenhang lange Zeit keine Rolle spielte, neuerdings eine Art Renaissance zu erleben. Bedauerlicherweise wird die schon sehr differenzierte Diskussion der siebziger und achtziger Jahre dabei in der Regel nicht zur Kenntnis genommen (vgl. etwa Peter Faltin u. Hans-Peter Reinecke (Hg.), *Musik und Verstehen*, Köln: Arno Volk, Hans Gerig 1973; Manfred Bierwisch, »Musik und Sprache. Überlegungen zu ihrer Struktur und Funktionsweise«, in: *Jahrbuch Peters* 1978, Leipzig 1979, S. 9-102; Vladimir Karbusicky, *Grundriß der musikalischen Semantik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1986)

58 So Jerrold Levinson, »Musical Expressiveness«, in: ders., *The Pleasures*

es, Ausdruck zu zeigen, ohne auszudrücken? Kivy hält sich hier an das wahrnehmbare Verhalten, an die Physiognomie des Gefühlsausdrucks: Wir erfahren die Musik als »resembling not the ›feel‹ of our emotions (which seems to me to be an imponderable and, perhaps, without the requisite ›structure‹) but with their behavioral repertoire – movement, gesture, posture, and so on«⁵⁹. Mit Merleau-Ponty und anderen kann man Einspruch dagegen erheben, das Gefühl derart vom sichtbaren Ausdruck zu trennen – wir wissen im Gegenteil sehr genau, was für eine Struktur etwa Traurigkeit oder Wut haben, und diese ist eng mit den Ausdrucksbewegungen verknüpft: Wir »sehen Zorn« genau deshalb, weil die Art des Fühlens und seine äußere Verkörperung so eng zusammenhängen und wir daher nicht den Umweg über einen Vergleich des Gesehenen mit der äußeren Erscheinung unseres eigenen Verhaltens gehen müssen, von der wir nur eine diffuse Vorstellung haben. Insofern bekommen wir von der Musik nicht nur ein formales Analogon des Ausdrucksverhaltens vorgeführt, sondern die gestische Form des Gefühls selbst.⁶⁰ Der Einwand ist an dieser Stelle nicht wirklich entscheidend, hat aber Konsequenzen für das Folgende. Wichtig ist zuerst einmal, daß die hier formulierte Theorie musikalischen Ausdrucks keine Bedeutungstheorie der Gefühle ist: Musikstücke *verweisen* nicht auf Gefühle, sie *weisen* sie auf.

Die entscheidende Frage ist, wie wir diese emotionalen Konturen auffassen können; hier führt Kivy eine erbitterte Kontroverse und stellt dem, was er Erregungstheorie (*arousal* oder *emotive theory*) nennt, seine Kognitionstheorie gegenüber: Wir *haben* die entsprechenden Gefühle nicht, wir *hören* sie (man ist angesichts der Distanz, die hier

of Aesthetics, Ithaca: Cornell University Press 1996, S. 90-125; auch Hatten vertritt unnötigerweise eine derartige »Persona«-Theorie (vgl. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, a. a. O., S. 224 ff. u. pass.).

59 Peter Kivy, *Sound Sentiment. An Essay on the Musical Emotions. Including the complete text of The Corded Shell*, Philadelphia: Temple University Press 1989, S. 52; ähnlich auch Lerdahl und Jackendoff, die hier überraschenderweise direkt an Stern anschließen (vgl. Lerdahl u. Jackendoff, »The Capacity for Music«, a. a. O., 65). Cook nennt eine ganze Reihe weiterer Ahnherren dieser These, nämlich Hanslick, Wagner, Schenker, Langer, Scruton und Nattiez (Nicholas Cook, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford: Oxford University Press 1998, S. 79).

60 Genau diese Position vertritt Bierwisch in seinem bis heute beispielhaft differenzierten und produktiven Text über Gemeinsamkeiten und Differenzen von Musik und Sprache: »Musikalische Zeichen zeigen die in ihnen codierte gestische Form, sie machen emotionale Muster wahrnehmbar, indem sie deren gestische Struktur zeigen.« (Bierwisch, »Musik und Sprache«, a. a. O., S. 58)

suggeriert wird, fast versucht zu sagen: Wir *sehen* sie). Traurige Musik macht nicht traurig, sondern zeigt Traurigkeit, wütende Musik läßt uns weder wütend werden noch angstvoll fliehen, sondern weist die Form von Wut auf. Aus mir nicht einsichtigen Gründen hängt für Kivy alles daran, noch die letzten Spuren der Erregungstheorie zu bekämpfen und jegliche Form emotionaler Ansteckung abzuwehren – am Ende läuft seine Begründung auf das einfache Zeugnis heraus, daß *er selbst* bei trauriger Musik nicht traurig wird und sich das auch von niemandem ausreden lassen will. Daß er umgekehrt keine Skrupel hat, andere, die das Gegenteil angeben, vom Irrtum in bezug auf ihre eigenen Gefühle zu überzeugen, sei nur am Rande vermerkt. Wie dem auch sei: Der systematisch entscheidende und auch richtige Punkt ist der, daß Musik nicht allein oder vor allem deswegen traurig sein kann, weil sie die Hörer traurig macht, denn das tut sie zumindest nicht in allen Fällen. Aber noch einmal: Wie fassen wir die Traurigkeit dann auf?

Wenn wir statt mit einer Person mit einer Klangfolge konfrontiert sind, ist Mitgefühl sicher keine gute Beschreibung für unsere Reaktion; dennoch kann die Konturtheorie, wie Kivy seinen Ansatz so treffend genannt hat, ganz ohne diese Art der Auffassung nicht auskommen. Eine Gefühlskontur kann nicht neutral zur Kenntnis genommen werden, sie muß nachvollzogen werden. Im Falle musikalischer Ereignisse sind wir ohnehin mit dem Vollzug beschäftigt, um sie überhaupt als solche realisieren zu können, so daß wir hier nicht radikal das Register von einer kognitiven Kenntnisnahme von Notenfolgen zu einer affektiven Reaktion wechseln müssen, sondern denselben Prozeß aus unterschiedlichen Perspektiven betrachten.⁶¹ Musik wäre dann nicht traurig »in virtue of arousing sadness« und auch nicht »independent of that«⁶², sondern indem sie eine affektiv geladene Verlaufsform anbietet, von der wir bewegt werden und die wir nachvollziehen müssen. Musikalisches Geschehen und eigener affektiver Vollzug sind untrennbar miteinander verwoben, und auch die Auffassung, die sich nicht von der Traurigkeit anstecken läßt, ist keine rein kognitive.

Wenn es wirklich ausschließlich um Erkennen ginge, würde das, was wir als Kontur hören, zu einem *Zeichen* für das Gefühl und damit zu genau dem, was Kivy bei Langer kritisiert und kaum weniger energisch abwehrt als die Ansteckungstheorie (daß er dabei, wie beinahe alle Musikphilosophen und -theoretiker, ausschließlich *Philosophie auf neuem Wege* berücksichtigt und *Feeling and Form* ignoriert, sei am Rande

61 Wiederum Bierwisch: »Eine semantische Theorie der Musik [...] hat auch nicht die Zuordnung zweier verschieden strukturierter Bereiche zu charakterisieren, sondern die gleiche Struktur unter zwei Aspekten.« (A. a. O., S. 64)

62 Kivy, *Sound Sentiment*, a. a. O., S. 225.

bemerkt). Daß Langers Verständnis von Darstellung sehr gut mit der Art von Theorie vereinbar ist, die Kivy vorschlägt, wurde im vorigen Kapitel ausgeführt; für ihn ist Zeichenhaftigkeit, ohne daß er dies genauer ausführen würde, offenbar gleichbedeutend mit Repräsentation im klassischen Sinne von Referenz. Folgt man ihm aber in eine wirklich kognitivistische Konturtheorie, so scheint es mir keinen anderen Ausweg zu geben als in ein Zeichenmodell, das weit näher an diesem klassischen Verständnis ist als Langer. Wenn Darstellung aber nicht Symbolisierung und Verweis sein soll, sondern Verkörperung, so kann sich ihre Auffassung nicht in einem reinen Decodieren erschöpfen, sondern muß einen Mitvollzug des Rezipienten und insofern ein affektives Bewegtwerden einschließen.

All diese Schwierigkeiten hängen damit zusammen, daß Kivy sich auf Gefühle im engen Sinne kapriziert, die er in enervierender Flapsigkeit beharrlich »garden-variety emotions« nennt, also Trauer, Freude, Wut, Angst etc. – das, was Stern als »kategoriale Affekte« bezeichnet und deutlich von den Vitalitätsaffekten unterscheidet. Kivy bemerkt zu recht, daß jene Gefühle intentional sind und daß ihnen etwas Entscheidendes fehlt, wenn man sie von ihrem Objekt trennt; das hatte im Übrigen schon Hanslick festgehalten.⁶³ Man ist traurig oder freut sich *über etwas*, und ohne dieses etwas ist das Gefühl nur noch halb verständlich. Wenn wir wirklich sagen wollten, daß die Musik Gefühle ausdrückt, so müßten wir ihr auch die Fähigkeit zubilligen, diese Intentionalität auf irgendeine Weise nachzubilden. Da dies kaum plausibel ist, fällt die traditionelle Gefühlsästhetik in sich zusammen. – Soweit die Argumentation, die Kivy mit Hanslick teilt. Auch den nächsten Schritt vollziehen sie gemeinsam, indem sie dennoch auch für diese Gefühle eine spezifische Form, eben eine Kontur oder »Morphologie«⁶⁴ in Anschlag bringen, die auch unabhängig von ihrer Intentionalität betrachtet und erkannt werden kann: Ein Musikstück freut sich nicht über etwas, es führt nur auf nachvollziehbare Weise die Geste des sich Freuens vor.

Nun gilt dies bestenfalls für einen Teil der kategorialen Affekte, namentlich für Traurigkeit und Freude (bei denen es im Übrigen durchaus den Fall einer nicht primär intentionalen Gestimmtheit gibt), und es ist kein Zufall, daß Kivy fast ausschließlich auf diese Gefühle zurückgreift. Bei Liebe und Haß, die wohl kaum weniger paradigmatisch sind, oder gar bei schwierigeren Fällen wie Neid kommen wir mit den Mitteln der Konturtheorie nicht nur wegen des fehlenden intentionalen Objekts

63 Vgl. Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Nachdruck der 1. Aufl. v. 1854, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991, S. 13 f.

64 Susanne K. Langer, *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*, Frankfurt am Main: Fischer 1984, S. 234.

nicht weiter: Was ist das typische Ausdrucksverhalten von Liebe? Ein Überströmen vor Glück? Freudige Leichtigkeit? Stürmische Begeisterung? Ein leicht melancholisches Seufzen? Offensichtlich sind alle diese Varianten plausibel, was nur zeigt, daß es einen typischen Liebesausdruck so wenig gibt wie ein typisches Liebesgefühl und daß die Konturtheorie hier nicht im geringsten weiterhilft. Mit ihren Mitteln kann die Leichtigkeit, das Stürmische, das Melancholische gegriffen werden, aber nicht die Liebe – die Vitalitätsaffekte und eben nicht die kategorialen Affekte. Für jene mag der zweite Satz von Bergs *Lyrischer Suite (Andante amoroso)* mit seinen unterschiedlichen Dynamiken, oder vielleicht gar das ganze Stück, *Presto delirioso* und *Largo desolato* eingeschlossen, eine angemessene Darstellung sein; daß damit allerdings die Konturen »der Liebe« darstellt, wüßte man ohne die Vortragsbezeichnung des Satzes und den Hintergrund des Stückes nicht. Indem Kivy sich die Beschränkung auf die kategorialen Affekte von der Tradition vorgeben läßt, macht er seine eigene Theorie unplausibel. Nimmt man sie ernst, so muß die Antwort auf die Frage, wie die Musik Gefühle in diesem engen, »garden-variety«-Sinne ausdrücken kann, lauten: überhaupt nicht. Auch würde ich, anschließend an das im vorigen Kapitel ausgeführte, nicht von Ausdruck, sondern eher von Darstellung sprechen, einer Darstellung, die selbst eine Verkörperung ist. Was Musik auf diese Weise darstellen kann, sind einzig Vitalitätsaffekte, und kategoriale Affekte nur in dem Maße, in dem sie selbst solche Züge haben.

Als aufschlußreiches Beispiel kann Beethovens *Große Fuge* dienen, auf die Kivy immer wieder zurückkommt. Diese sei, wie er im Einklang mit einer geläufigen Beschreibung schreibt, von einer »awesome angry beauty«⁶⁵. Offenbar als bloße Variante dieser Eigenschaft versteht er die Charakterisierung als »brutal«, bei der Zusätze wie »awesome« und »beautiful« schon schwieriger werden (oder in eine ganz andere Richtung weisen, nämlich in diejenige einer futuristischen oder auch faschistischen Ästhetik). Schließlich veranlaßt ihn dies zu der einschränkenden Bemerkung: »Or, perhaps, what we take for its brutality might better be described as ›vitality‹ or ›energy‹ [...].«⁶⁶ Was nun? »Vitalität« ist sicher zu neutral und könnte auch ganz andere Konturen beschreiben, und Brutalität ist nicht das gleiche wie Wut. Oder vielleicht ist die Koppelung beider die angemessene Beschreibung für das, was er im Sinn hat: brutale, im Gegensatz etwa zu unterdrückter Wut? In jedem Fall hält er diese Charakterisierung offenbar für vollkommen evident. Dagegen muß ich Einspruch erheben: Ich höre hier weder Wut noch Brutalität, sondern ein beinahe verzweifeltes Drängen, ein getriebenes Insistieren, das sich keineswegs aggressiv nach außen richtet; insofern

65 Kivy, *Sound Sentiment*, a. a. O., S. 156.

66 A. a. O., S. 129 f.

wäre nicht einmal »Vitalität« wirklich zutreffend. Bei all ihrer heftigen Bewegtheit und Kompromißlosigkeit ist die *Große Fuge* für mich ein tieftrauriges Stück.⁶⁷ – Es geht mir nicht darum, meinen Höreindruck hier gegen Kivys als richtiger oder angemessener auszuspielen; vielmehr scheint mir dies ein höchst anschaulicher Fall dafür zu sein, was für unterschiedliche Auffassungen und Deutungen ein und dieselbe Aktivierungskontur auslösen kann. Es läßt sich schlechterdings nicht sagen, welches Gefühl das Stück »wirklich« verkörpert, und es führt sicher nicht weiter, sich hier ins Dickicht hermeneutischer Spekulation begeben. Das Stück hat eine sehr charakteristische und affektiv hoch aufgeladene gestische Form, für deren Beschreibung man sehr unterschiedliche Mittel heranziehen kann, von denen man vermuten kann, daß sie so sehr von unterschiedlichen Auffassungen und Interpretationen geprägt sind wie sie ihrerseits diese prägen.

Im Zusammenhang mit der Frage, wie Text und Musik zusammenwirken, findet Kivy eine sehr treffende Formulierung, wenn er sagt, daß »music is expressive in a nonspecific sense: perhaps emotive without an emotion, or expressive without being expressive of anything in particular«⁶⁸. Der Text hat hier eine vereindeutigende Wirkung, indem er spezifische Inhalte zur Verfügung stellt, die sich mit der Expressivität der Musik verbinden und nun umgekehrt den Eindruck hervorrufen, sie sei als Illustration eines konkreten Inhalts gedacht gewesen. Man darf allerdings, wie er selbst festhält, diese Indeterminiertheit nicht zu stark machen – sonst werden Fälle unerklärlich, in denen Musik und Text offenbar *nicht* zusammenpassen. Auch hier steht die Beschränkung auf kategoriale Affekte der Sache im Weg und führt dazu, daß Kivy die Ausdruckskraft der Musik als »rough-hewn in comparison with the fineness of distinctions possible in characterizing the expressions of human beings«⁶⁹ bezeichnet und den Text als Instrument der Differenzierung begreift. Das scheint mir nun vollkommen falsch: Der Differenzierungsgrad der als Darstellung von Vitalitätsaffektivität gehörten Musik ist denkbar groß, weit größer jedenfalls als die eher groben Charakterisierungen eines Gefühls als Liebe, Haß oder Trauer, deren Bestimmtheit vor allem an der Identifikation ihres Objekts hängt. Was der Musik mangelt, ist diese Eindeutigkeit der Zuordnung. Treten Musik und Text zusammen, ist jene keine globale, grobe, aber reich ornamentierte Unterstützung der sprachlich benannten oder dargestellten Emotion, sondern im Gegenteil eine Differenzierung und Spezifizierung,

67 Ich komme im folgenden Kapitel in Abschnitt 4 noch auf dieses Stück zurück.

68 A. a. O., S. 98. Vgl. in diesem Sinne Adorno, *Zur Theorie der musikalischen Reproduktion*, a. a. O., S. 101 f.

69 Kivy, *Sound Sentiment*, a. a. O., S. 109.

die sich komplementär zur Vereindeutigung und Bestimmtheit des Textes verhält.⁷⁰ Nur so hat es Sinn, davon zu sprechen, daß wir mehr als eine bloße Bestätigung unseres Gefühlslebens aus der Musik ziehen und es im Gegenteil durch sie genauer kennenlernen.

Aber auch dies muß noch mit Einschränkungen versehen werden, denn die gestischen Formen der Musik sind bisweilen von großer Eindeutigkeit: Es ist verblüffend, wie die Popmusik, die den weitaus größten Teil der heute gehörten Musik ausmacht, in der Diskussion um Musik und Gefühl nicht nur bei Kivy vollständig außen vor bleibt. Die aggressiven Gesten etwa von Heavy Metal in allen seinen Spielarten überspringen all die Differenzierungen zwischen dem Ausdruck der Musiker, der Expressivität der Musik und der Gefühlswelt der Hörer und siedeln sich mitten zwischen ihnen an: Die Musiker vollziehen die Gesten wirklich, die Musik selbst hat unmittelbar gewalttätigen Charakter und die Hörer benutzen sie genau dafür, ihre eigenen Gefühle zu regulieren. Ein extremes, aber dafür sehr anschauliches Beispiel dafür ist die Art, wie US-Soldaten im Irakkrieg mit Musik umgegangen sind. Jonathan Pieslak spricht hier in einer etwas problematischen, aber anschaulichen Formulierung davon, daß sie Musik – vor allem Metal und Rap – als »inspiration for combat«⁷¹ benutzt haben: um sich in die emotionale Verfassung zu bringen, die Basis zu verlassen und sich einer unübersichtlichen, oftmals unverständlichen Situation zu stellen, in der man angegriffen wird und möglicherweise selbst töten muß. Als wollte er ein direktes Dementi der Unterscheidungen der Diskussion um musikalischen Ausdruck liefern, formuliert ein Soldat: »when I needed to get aggressive, I'd put some aggressive music on.«⁷² Das ist nichts anderes als eine Art Affektregulierung von außen, eine späte Form von Sterns Affektabstimmung, und es beschreibt vermutlich den heutigen Normalfall des Gebrauchs von Musik – als Aufputsch- oder Beruhigungsmittel, zum Lösen geistiger, emotionaler und/oder körperlicher Verspannungen etc.⁷³ Ihr Einsatz als Folterinstrument durch dieselben Soldaten zeigt

70 In diesem Sinne bereits Schopenhauer: »Die Musik vermag zwar aus eigenen Mitteln jede Bewegung des Willens, jede Empfindung, auszudrücken; aber durch die Zugabe der Worte erhalten wir nun überdies auch noch die Gegenstände dieser, die Motive, welche jene veranlassen.« (Artur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung, Zweiter Band*, Zürich: Haffmans 1988, S. 522)

71 Jonathan Pieslak, *Sound targets. American soldiers and music in the Iraq war*, Bloomington: Indiana University Press 2009, S. 46 ff.

72 Zit. a. a. O., S. 163.

73 Zu den vielfältigen Weisen des Gebrauchs von Musik zur Regulierung der eigenen Affektivität und als Beitrag zur Identitätskonstitution vgl. *Music in Everyday Life*, Cambridge: Cambridge University Press 2000. DeNoras Interviewpartner erschienen als »disc jockeys to themselves« (S. 49).

überdies, daß man gegenüber der Aggressivität ihrer Gesten ganz real auf zwei verschiedenen Seiten stehen kann: Stellt man sich auf die Seite der Musik, so wirkt sie aufputschend und verleiht zusätzliche Kraft, erfährt man sie als gegen sich gerichtet, wirkt sie wie ein direkter Angriff. Auch wenn eine Diskussion um Musik und Emotion Fälle wie diesen natürlich nicht als Paradigma nehmen kann, tut sie doch gut daran, sie nicht einfach zu ignorieren, wenn sie nicht im schlechtesten Sinne akademisch werden will.

Fast ganz am Ende seiner Er widerungen auf verschiedene Kritiker macht Kivy ein für den Leser überraschendes Zugeständnis, nämlich daß man zweierlei auseinanderhalten müsse: »the claim that music does not arouse the garden-variety emotions in us (which I take to be true) and the claim that music is not emotionally moving – does not have an ›affective impact‹ upon listeners – (which I take to be false).« Dies zu verwechseln ist für ihn »an almost universal confusion among those who write about music«⁷⁴. Mit dieser letzten Aussage scheint er mir ins Schwarze zu treffen: Die ganze Rede von Musik und Gefühl, die das alltägliche Sprechen über Musik vollständig dominiert, scheint mir auf diesem grundsätzlichen Mißverständnis zu beruhen, das sicherlich einiges mit der bis heute wirkmächtigen romantischen Musikästhetik zu tun hat.⁷⁵ Es wäre wohl angebracht gewesen, diese Unterscheidung nicht en passant ganz am Ende einzuführen, sondern von Anfang an in die Diskussion einzubeziehen, und vor allem aus jenem »affective impact« etwas mehr zu machen als eine »emotion without a name«⁷⁶, über die mehr nicht gesagt werden kann. Das Kapitel in *Music alone*, das sich diesem Thema direkt zuwendet, hat ebenfalls ein enttäuschend dünnes Ergebnis: Es ist die Schönheit der Musik, die bewegt, wenn auch »not the sheer beauty of sound alone but consummate polyphony, with all that implies«⁷⁷ (sein Beispiel ist Josquin des Prez). Was das ist und was es mit dem Hörer macht, bleibt diffus. Tatsächlich, so würde ich einwenden, ist es überhaupt keine Emotion, sondern eine musikalische Geste in Resonanz, die nicht deswegen kaum zu benennen und zu beschreiben ist, weil sie so grob, sondern weil sie so differenziert ist.

74 Kivy, *Sound Sentiment*, a. a. O., S. 229.

75 In diesem Sinne Bekker: »Unser Ohr ist sozusagen ein Organ des Gefühls geworden, und unser gesamtes Tonsystem ist nicht ein eigenorganischer Aufbau, sondern es ist ein Abdruck unseres Gefühlslebens.« (Paul Bekker, *Organische und mechanische Musik*, Berlin u. Leipzig: Deutsche Verlagsanstalt 1928, S. 6)

76 Kivy, *Sound Sentiment*, a. a. O., S. 231.

77 Peter Kivy, *Music Alone. Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Ithaca: Cornell University Press 1990, S. 160.

Diese Differenziertheit ist eine kognitive ebenso sehr wie eine affektive Kategorie, und man darf jenes Bewegtwerden, das auch Kivy anerkennt, nicht auf ein diffuses Globalgefühl reduzieren. In bezug auf die Verwendung von Musik im Alltagsleben mag es genau darum gehen – Tia DeNora hält in ihrer Untersuchung fest, daß es in der Regel nicht das »Werk« im Sinne eines als strukturierte Ganzheit aufgefaßten Stückes ist, das hier zählt, sondern daß »the relevant semiotic unit is more likely to be a fragment or a phrase or some specific aspect of the music, such as its orchestration or tempo«⁷⁸. Das weist darauf hin, daß die Musik in unterschiedlichen Auflösungsgraden gehört werden kann, und je mehr sich der Fokus vom gestischen Gesamtcharakter zur Aufmerksamkeit auf die Feinstruktur verschiebt, desto deutlicher wird es, daß im Nachvollzug der einzelnen musikalischen Gesten in ihrem Zusammenhang Kognitives und Affektives nicht voneinander trennbar sind. Der »Sinn« musikalischer Gesten nicht als das, was sie bedeuten, sondern das, was sie sind, erschließt sich nur einem differenzierten Nachvollzug im einzelnen. Er ist im Idealfall Bewegtwerden und intellektuelle Anstrengung zugleich. Fallen diese beiden Dimensionen auseinander, bleibt auf der einen Seite der Hörer, der sich affektiv davonschwemmen läßt, und auf der anderen Seite der, der eine komplexe, vielleicht auch interessante Struktur hört, aber keine Musik.

Die beste Beschreibung für das Zusammenwirken dieser beiden Dimensionen finde ich immer noch in Adornos Begriff des Neumischen. Ein zentraler Satz sei hier noch einmal zitiert: »Musikalisch sein ist die Kraft, der Analyse trotz des idiomatischen Moments mächtig zu sein und des Neumischen trotz der Analyse.«⁷⁹ Das idiomatische oder musiksprachliche Moment steht an dieser Stelle für einen als selbstverständlich empfundenen Gesamtgestus: Man weiß schon, wie dieses Stück zu realisieren und zu hören ist. Auch wenn diese unhinterfragte Grundhaltung selbst eine musikalische und von einer musikalischen Tradition geprägte ist, ähnelt sie doch der diffusen reinen Affektivität insofern, als es ihr nur am Rande um die konkreten Gestalten und Strukturen des jeweiligen Stückes geht. Ihr ist die Analyse, also das Zerlegen und in Beziehung Setzen der musikalischen Gesten abzurufen, die ihre Auffassung von Differenziertheit ganz auf die Diskretisierung stützt. Aber auch diese hat nicht das letzte Wort, und am Ende steht das Neumische als vollständige Realisierung der musikalischen Bewegung, bei der das Affektive durch die Analyse nicht ausgetrieben oder neutralisiert, sondern zu seiner vollen Differenziertheit entwickelt wurde. Die klassische Dichotomie zwischen Struktur und Ausdruck hat

78 DeNora, *Music in Everyday Life*, a. a. O., S. 61.

79 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, a. a. O., S. 94.

hier keine Stütze, wo die klangliche Realisierung der Struktur mit dem Ausdrucksgeschehen zusammenfällt: Nur insofern sie gestisch realisiert wird, hat musikalische Struktur Sinn – wird sie überhaupt erst musikalisch – und nur insofern das gestisch Erklingende strukturell gestützt ist, ist es mehr als bloßer klanglicher Überschwang.⁸⁰ Dieses Verhältnis entspricht dem, das im vorigen Kapitel mit Adorno zwischen Mimesis und Konstruktion beschrieben wurde.

Als direkte Kritik jener Theorien, die Geste und Emotion in der Musik miteinander verschweißen, ist es zu verstehen, wenn Nicholas Cook schreibt: »Musik vermittelt nicht Emotionen ohne Nuancen, sondern Nuancen ohne Emotionen.«⁸¹ Der Begriff der Nuance bietet sich insofern an, als er die Diskussion aus ihrer Fixiertheit auf Gefühle zu befreien verspricht; nur darf er nicht als affektiv neutrale Differenziertheit gefaßt werden. Cooks Theorie musikalischer Bedeutung setzt genau hier an. Sie bemüht sich, »einen dritten Weg zu finden zwischen der Skylla inhärenter und der Charybdis sozial konstruierter Bedeutung«⁸², geht intermedial vor, ist historisch informiert und gesellschaftlich und kulturell kontextualisiert. Um der konstruktivistischen Charybdis zu entgehen, gründet sie sich dennoch auf jene affektiven Nuancen, und das macht sie für unseren Kontext anschlussfähig und erhellend.

Die dynamischen gestischen Formen, so wurde hier argumentiert, sind nichts, was der Musik von außen imputiert wird, aber sie sind auch nichts, was »music alone« in Kivys Sinne zukommt – denn bereits die »purely musical experience« ist alles andere als rein. Insofern Musik ein Resonanzphänomen ist, setzt sie die Beteiligung, den Vollzug von Musikern und den Nachvollzug von Rezipienten voraus und erscheint nur in ihnen. Insofern haben wir es niemals mit einer neutralen Nuanciertheit zu tun, sondern immer schon mit jenen »Spannungs- und energetischen Eigenschaften, auf die sich die »Kontur«-Theorie stützt«⁸³ und die auch Cook als Basiseigenschaften annimmt. Diese gestischen Eigenschaften kann man weder bereits als außermusikalische Bedeutungen⁸⁴ noch als

80 Für eine analoge Kritik der Trennung von Struktur und Ausdruck vgl. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, a. a. O., S. 9 ff.

81 Nicholas Cook, »Musikalische Bedeutung und Theorie«, in: Alexander Becker u. Matthias Vogel (Hg.), *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 80–128, hier 100 f.

82 A. a. O., S. 94. DeNora geht hier zu weit, wenn sie aus der Notwendigkeit realer Kontextualisierung der Bedeutung(en) von Musik schließt: »For the work ›itself‹ cannot be specified; it is anything, everything, nothing.« (DeNora, *Music in Everyday Life*, a. a. O., S. 31) Sie verfällt damit in eben jenen »Soziologismus« (Latour), den sie ansonsten kritisiert.

83 Cook, »Musikalische Bedeutung und Theorie«, a. a. O., S. 109.

intrinsische Eigenschaften einer ganz für sich zu betrachtenden Musik ansehen – sie sind das Medium, in dem die Musik existiert, und sie existiert nur in der Resonanz. Als affektiv geladene zeitliche Formen sind sie Sinnstrukturen, tragen aber keine artikulierbare Bedeutung. In der Tat erscheint es »curiously unmotivated«⁸⁵, wenn man in bezug auf ein Stück instrumentaler Musik unvermittelt die Frage stellt, was es bedeutet. Dennoch ist die Zuschreibung von Bedeutung eine nicht zu tilgende Praxis auch und gerade im Alltag, und hier setzt Cook an, ähnlich wie Kivy die Omnipräsenz emotionalen Vokabulars als Ausgangspunkt nimmt. Sein Beispiel ist die Beschreibung des Einsatzes der Reprise im ersten Satz von Beethovens 9. Symphonie.

Musikalische Züge, die sich zuerst einmal beschreiben lassen als »der nackte, anhaltende Stillstand des D-Dur-Akkordes und sein durch das Fortissimo des Blechs gesteigerter Glanz, Effekte, die durch die emphatische Setzung der ersten Umkehrung betont werden«⁸⁶ (man beachte, wie auch dies bereits über eine wirklich reine, neutrale Beschreibung hinausgeht), erzeugen eine Geste insistierender Gewaltsamkeit, um den sich einige interpretatorische Kontroverse entsponnen hat. Cook zitiert

84 So etwa Eggebrecht, der Gesten unter die Kategorie der Abbildlichkeit subsumiert (vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik verstehen*, Wilhelmshaven: Noetzel 1999, S. 67 ff.) und auch Coker in seiner ansonsten trefenden Beschreibung: »We adjust to the tone of gesture instinctively and without thought or awareness of our adjustment. And at this level the meaning of the musical gesture is our affective response.« (Wilson Coker, *Music and Meaning. A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*, New York u. London: Free Press 1972, S. 149) Konsequenterweise und sachlich einigermaßen abwegig rekonstruiert Coker diese Gesten als eine Art Botschaften des Komponisten. Auch im Zusammenhang mit dem zweiten Fokus des Buches, Verweisungszusammenhängen *innerhalb* einzelner Stücke (»congeneric meaning«), erscheint die Rede von Bedeutung überzogen, während das gestische Vokabular hier nicht mehr wirklich erhellend ist. Insgesamt werden Cokers produktive Intuitionen und Analysen dadurch beeinträchtigt, daß er sein Modell gestischer Bedeutung der Musik partout mit dem gesamten Repertoire logischer Sprachanalyse versehen will: Er findet in der Musik Induktionen, Deduktionen, Konjunktionen, Konditionale, sogar Negationen, Kategorien der Mengenlehre, Äquivalenzen, Synonyme und – Wahrheit. In den meisten Fällen bringt die metaphorische, bestenfalls vage Anwendung dieser Kategorien keinen erkennbaren Mehrwert.

85 Cook, *Analysing Musical Multimedia*, a. a. O., S. 4; sein Beispiel ist die Anfangspassage der Ouvertüre von Mozarts *Figaros Hochzeit*, die er im folgenden in ihrer Verwendung in einem Citroën-Werbespot untersucht, in dem sie tatsächlich eine formulierbare Bedeutung erhält.

86 Cook, »Musikalische Bedeutung und Theorie«, a. a. O., S. 106.

drei Autoren – Donald Tovey, Robert Simpson und Basil Lam –, die darin übereinkommen, hier die Darstellung einer gigantischen, zerstörerischen Feuersbrunst zu hören. Die deutlichen Assoziationen an die brennenden englischen Städte nach dem deutschen Bombardement sind naheliegend, aber offenbar nicht nötig, denn Tovey schrieb bereits in den dreißiger Jahren. 1991 legte Susan McClary eine feministische Lesart dieser Stelle vor, die von einer »beispiellose[n] Fusion von mörderischer Wut und einer Art von Vergnügen an der Erfüllung formaler Anforderungen«⁸⁷ – einer Szene von Vergewaltigung und Mord – spricht und die für eine an Heftigkeit bis heute kaum abnehmende Diskussion gesorgt hat.

Es spricht für die Produktivität von Cooks Ansatz, daß er sich weder auf die Frage einläßt, wer recht hat mit seiner Interpretation, noch, grundsätzlicher, ob es legitim ist, sich der Musik mit derartigen Kategorien zu nähern. Die musikalische Hermeneutik ist eine Tatsache sowohl des musiktheoretischen als auch des Alltagsdiskurses,⁸⁸ und Beschreibungen wie die von Tovey und McClary sind auch für den Skeptiker nicht einfach abwegig, sondern lediglich überzogen und von unangemessener Eindeutigkeit (daß sich auch die Gewalttätigkeit als solche für einen an verzerrten Gitarrensounds geschulten Hörer relativiert und die oben zitierten Soldaten Beethovens als »inspiration for combat« kaum tauglich gefunden hätten, sei nur am Rande bemerkt). Entsprechend Cook: »Für die Analyse musikalischer Bedeutung heißt dies, daß ihr Ziel nicht darin bestehen sollte, Bedeutung in Worte zu übertragen, sondern auf die Bedingungen des Emergierens von Bedeutung zu achten.«⁸⁹ Diese Bedeutung findet immer für jemanden in einer Situation vor einem kulturellen Hintergrund und vielfach auch im Kontext anderer Medien statt, zu denen auch programmatische Titel gehören. Wenn man dieses Gefüge von Resonanzen und Bezugnahmen betrachtet, innerhalb dessen die Musik situiert ist, so könnte man sie selbst als multimediale Erscheinung beschreiben, zumindest aber als Zwischenphänomen. Entsprechend nähert sich Cook der Frage nach der musi-

87 Susan McClary, *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1991, S. 128; zit. bei Cook, »Musikalische Bedeutung und Theorie«, a. a. O., S. 107.

88 Ein beliebig gewähltes Beispiel aus der jüngeren Zeit: »Denn anders als Penderecki in seiner klassischen Klangmaterialsammlung »Anaklasis« von 1960 sind die Klänge für Andre nicht Selbstzweck, sondern Mittel, um seine Tonerzählungen zu realisieren: Musik, die existentielle außermusikalische Ideen im Klang realisiert.« (Reinhard J. Brembeck, »Ideen, die zu Klängen werden. Mark Andres Komposition »kar« wird in München uraufgeführt«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 22.1.2010, S. 11) Tatsächlich trifft Brembeck damit Andres Selbstverständnis.

89 Cook, »Musikalische Bedeutung und Theorie«, a. a. O., S. 118.

kalischen Bedeutung mit dem theoretischen Apparat, den er sich in der Auseinandersetzung mit manifester Multimedialität – Fernsehwerbung, Musikvideos, Musik im Film – erarbeitet hat. Sich ebenfalls auf Kivvys Motiv beziehend, hält auch er fest, »daß Musik nie »alleine« ist, daß sie immer in einem diskursiven Kontext rezipiert wird und daß Bedeutung durch die Interaktion von Musik und Interpret, von Text und Kontext konstruiert wird, so daß die einer gegebenen materiellen Spur zugeschriebene Bedeutung je nach den Umständen ihrer Rezeption variiert. Es ist demnach falsch zu sagen, daß Musik bestimmte Bedeutungen hat; vielmehr hat sie das Potential dazu, daß bestimmte Bedeutungen unter bestimmten Umständen emergieren.«⁹⁰

Dieses Potential liegt in ihren gestischen Strukturen. Hier gründet sich die Versuchung, von »Homologie« oder »Isomorphie« zwischen den Verlaufsformen der Musik und den als Interpretament herangezogenen Situationen zu sprechen – eine Rede, die, wie das vorige Kapitel gezeigt hat, so naheliegend wie problematisch ist, weil sie unmittelbare Entsprechungsverhältnisse suggeriert, wo es nur über Resonanzen vermittelte Ähnlichkeiten gibt. Einen gemeinsamen Resonanzraum allerdings muß es geben, der als Zwischenort fungiert, an dem eine »enabling similarity«⁹¹ stattfindet, ohne daß er ein Reservoir an faktisch vorliegenden Ähnlichkeiten wäre. Was dann tatsächlich als ähnlich aufgefaßt wird, mit welchem Bereich der Welt die Musik in Beziehung gesetzt wird, auf welche Weise Ähnlichkeit ins Werk gesetzt oder beschrieben wird – all das hängt von den Kontexten, Prädispositionen und Interessen derer ab, die mit der Musik umgehen. Es bedarf aber keiner hermeneutischen Interpretation durch Musikwissenschaftler, um der Musik Bedeutung zu verleihen, sondern sie hat sie immer schon angenommen und nimmt sie je nach Situation neu an. Insofern könnte man sagen, daß das Potential für Bedeutung, von dem Cook spricht, abstrakt ist: Real ist immer die konkret realisierte Bedeutsamkeit, bei der die musikphilosophische Standardfrage nicht weiterführt, ob sie der Musik selbst eignet oder eine außermusikalische Zutat ist. Cook findet für die Suggestivität dieser Bedeutung eine treffende Formulierung: »[M]usic is the discourse that passes itself off as nature: it participates in the construction of meaning, but disguises its meanings as effects.«⁹²

90 A. a. O., S. 101.

91 Cook, *Analysing Musical Multimedia*, a. a. O., S. 70. Als grundlegende Ähnlichkeiten nennt Cook Aspekte wie Helligkeit und Dunkelheit, die er als einen der wenigen wirklich haltbaren Züge dem Synästhesiemodell der Korrespondenz unterschiedlicher Medien entnimmt, und musikalische Bewegung.

92 A. a. O., S. 21.

Dennoch hält er nicht unplausibel an der Ebenenunterscheidung zwischen der »reinen« und der interpretierten Musik fest und findet die scheinbar paradoxe Formulierung: »Musik ist von musikkritischer Interpretation abhängig, um Bedeutung zu haben, und gleichzeitig unaussprechlich.«⁹³ Man muß aufpassen, daß man die Differenz hier nicht zu scharf zieht, denn auch das »noch nicht semantisierte energetische Potential«⁹⁴, von dem Cook Susan Melrose zitierend spricht, kommt nicht der Musik »allein« zu, sondern ist bereits durch die Resonanz ihrer Rezipienten vermittelt und insofern selbst sinnhaft aufgeladen. Zwischen dieser elementaren gestischen Sinnhaftigkeit und der expliziten musikkritischen Interpretation gibt es ein Kontinuum und keinen Bruch; die unterschiedlichen Erfahrungen ihrer Bedeutungshaftigkeit, die DeNora und andere untersucht haben, liegen mitten dazwischen. Die Vorstellung der Unaussprechlichkeit, die sich auch in Kivys Vorstellung einer »emotion without a name« artikuliert, ist dabei mit Vorsicht zu genießen. Das Gestische beschreibt eine musikalische Artikuliertheit, die zwar nicht einfach benannt oder übersetzt werden kann – so wie auch ein Bild nicht übersetzt werden kann –, die man aber beschreiben und vor allem differenziert realisieren und erfahren kann. Hattens bereits mehrfach zitierte Studie ist hier beispielhaft.

Es ist allerdings kein Zufall, daß dieser sich in seinen Analysen auf die Musik der klassischen Wiener Tradition bezieht: auf Mozart, Beethoven und Schubert. Hier ist das fraglos gegeben, was Manfred Bierwisch aus der semiotischen Perspektive als notwendige Voraussetzung jeder Musik formuliert hat: »Jede musikalische Struktur muß minimale Merkmalskonfigurationen enthalten, die als solche eine gestische Bedeutung haben.«⁹⁵ Man muß sich klarmachen, wofür Bierwisch hier die Minimalbedingungen formuliert: dafür, daß die Musik artikulierte Zusammenhänge ausbildet, die er in unserem Sinne als Darstellung von Affektkonturen versteht. Eine Folge klanglicher Ereignisse, die dies nicht tut, wäre danach schlicht und einfach keine Musik. Der paradigmatische Fall einer solchen Konfiguration ist sicher das Motiv, die als zusammenhängend erkennbare, durch Melodieverlauf und Dynamik prägnant charakterisierte Basiseinheit der klassischen Tradition. Dies kann ein bloßes markantes Intervall sein oder auch eine ganze Phrase; entscheidend ist nicht die Dimensionierung und letztlich auch nicht die tonale Grundlage, sondern die Artikuliertheit. Was allerdings in jedem Fall vorausgesetzt wird, sind die Einheit der unterschiedlichen musikalischen Dimensionen auf der einen und der Zusammenhang in der Abfolge der Töne auf der anderen Seite.

93 Cook, »Musikalische Bedeutung und Theorie«, a. a. O., S. 113.

94 Ebd.

95 Bierwisch, »Musik und Sprache«, a. a. O., S. 80.

Eine mit der von Bierwisch vergleichbare, aber ausführlichere Formulierung findet Helmuth Plessner: »Erst dann ist eine Bewegung in Gesten ausdeutbar, wenn sie Sinn hat, und das Minimum an Ausdeutbarkeit ist mit der thematischen Form gegeben. Eine Bewegung ist aber nur unter der Bedingung thematisch geformt, wenn in ihrem einsinnigen Ablauf, an den die Wahrnehmung auf alle Fälle gebunden bleibt, ein Hin und Her und seine Zusammenfassung möglich sind. Und die Bedingungen dafür sind erst erfüllt, wenn in dem einsinnig gerichteten Ablauf der Bewegung Elemente in derartige Wechselbeziehungen treten, die ein Auf und Ab, Umkehrungen, Wiederholungen, Verschlingungen mehrerer Linien von Abläufen und Ablaufsformen gestalten. Dadurch kommt es zu einem inneren Rhythmus ganz anderer Struktur, wie [sic] sie der äußere in zählbaren Takten aufweist.«⁹⁶ Wo Bierwisch semiotische Kriterien nennt, greift Plessner auf wahrnehmungstheoretische zurück: Das Erklingende muß einsinnig gerichtet sein, das heißt seine eigene Zeitlichkeit herausstellen, es muß aber auch quasiräumlich zusammenfaßbar sein – beides verweist auf das folgende Kapitel voraus. Innerhalb dieses Rahmens sind es wiederum Artikuliertheit und komplexe, aber erfaßbare Gliederung, die als Voraussetzungen genannt werden. Das hieße: Musik ist gestisch, oder sie ist nicht.

Es entspringt genau dieser Auffassung, wenn Adorno in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts in Richtung der Interpretation neuer Musik schreibt: »Immer wieder findet man, daß in neuer Musik solche Melodien nicht atmen, so wie sie es müßten, wenn eine lebendige Stimme sie sänge [...].«⁹⁷ Vorausgesetzt wird offenbar, daß der Atem der lebendigen Stimme eine Kategorie ist, mit der auch der neuesten Musik noch beizukommen ist; man kann in der Entwicklung der Musik des 20. Jahrhunderts nun aber zumindest drei Entwicklungen identifizieren, die dieses Prinzip radikal in Frage stellen: die konsequente Parametrisierung, die Punktualisierung und der gänzliche Verzicht auf die traditionellen Elemente der Musik, die Töne, an denen die Gestizität wesentlich festgemacht wurde. Ebenso schwierig für eine gestische Auffassung der

96 Helmuth Plessner, »Die Einheit der Sinne«, in: ders., *Anthropologie der Sinne (Gesammelte Schriften III)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 7-315, hier 226. Hier schließt Steffen Schmidt an, der »eine Art Strömungslehre« des musikalischen Rhythmus anvisiert, in der sich der Zusammenhang von Gestischem und Rhythmischen deutlich ausspricht (Steffen A. Schmidt, »Schnitt und Strom. Ansätze zu einer integralen Funktionstheorie des musikalischen Rhythmus«, in: *Musik & Ästhetik* 3, 9 (1999), S. 58-72, hier 60; vgl. u. Abschnitt 3.).

97 Theodor W. Adorno, »Neue Musik, Interpretation, Publikum«, in: ders., *Musikalische Schriften I-III (Gesammelte Schriften Bd. 16)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 40-51, hier 43.

Musik erscheinen die zwar auf der Ebene des Materials weniger radikal, in bezug auf die Form aber kaum weniger weit von der Tradition entfernten Verfahren der Mikropolyphonie und der Minimal Music. Die Herausforderungen liegen hier jeweils an unterschiedlichen Stellen: In bezug auf die Serialisierung müßte gefragt werden, was ihr Ergebnis ist, in bezug auf die Punktualisierung, ob sie gelingt, in bezug auf die konkrete Musik, was sie eigentlich genau hervorbringt, und in bezug auf Mikropolyphonie und Minimal Music, ob ihre offenbar nicht mit den Maßstäben menschlicher Gesten faßbaren Formen dennoch in unserem erweiterten Sinne als gestisch angesehen werden können – auch wenn man am Maßstab der atmenden, lebendigen Stimme nicht wird festhalten können.

Am einfachsten scheinen mir die letzten beiden Fälle: Sowohl bei György Ligetis *Atmosphères* als auch bei Steve Reichs *Piano Phase*, um zwei prägnante Beispiele zu nennen, ist Textur zum entscheidenden formbildenden Prinzip geworden; im einen Fall als Summierung einer großen Zahl von Mikrobewegungen, im anderen durch die Repetition und Verschiebung einer minimalen Tonfolge. In Ligetis Stück gelangen die melodischen Gesten der einzelnen Instrumente nur an wenigen Stellen an die Oberfläche, ohne daß sie aber prägnant genug würde, um im traditionellen Sinne als musikalisch bedeutungsvolle Gesten gehört zu werden. Was das Stück dem Hörer präsentiert, ist jene Außenseite sich verändernder Oberflächen und Volumina, von denen bereits im vorigen Kapitel die Rede war und die eher wie Naturvorgänge wirken als wie menschliche Gesten. In seiner Neutralisierung des Einzelnen bis hinunter zu den musikalischen Elementen geht das Stück so weit, wie es diesseits eines reinen Glissandomeeres möglich ist. Es nutzt auf der Mikroebene die Differenziertheit der Diskretisierung, um sie auf der Makroebene zu neutralisieren. Dennoch bietet es keine Probleme, auch hier von dynamischen Aktivierungskonturen zu sprechen, auch wenn diese Konturen sich nicht mehr auf identifizierbare Linien, sondern auf Volumina beziehen; man könnte sagen, daß Ligetis Stücke aus jener Zeit anschaulich machen, was Plessner die »Schwellfähigkeit« oder »Voluminösität« des Tones genannt hat.⁹⁸ Die *Atmosphères* gestisch aufzufassen, ist in gewisser Hinsicht damit verwandt, den Zug der Wolken, das sich verändernde Licht eines Sonnenuntergangs oder auch ein Gewitter auf diese Weise wahrzunehmen – »Musik gleichsam in der Mitte zwischen dem Schauspiel des Himmels und dem des Gesichts«⁹⁹.

98 Vgl. Plessner, »Die Einheit der Sinne«, a. a. O., S. 229 ff.; ders., »Zur Phänomenologie der Musik«, in: ders., *Ausdruck und menschliche Natur (Gesammelte Schriften VII)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 61-65, hier 64.

99 Adorno, *Theorie der musikalischen Reproduktion*, a. a. O., S. 237. Ador-

Von den Naturerscheinungen hebt sich das Stück ab, indem es seinen affektiven Charakter so deutlich herausstellt, wie es nur Musik als reine Formulierung vitalitätsaffektiven Geschehens kann: Ein unbewegtes Hören ist auch hier schwerlich möglich.

Reichs Stück ist demgegenüber affektiv noch einmal deutlich neutraler: Repetition und Verschiebung führen zuerst einmal ein Spiel von Regelmäßigkeit und Veränderung, Verunsicherung und Stabilisierung vor. Das aus zwölf Tönen bestehende Pattern erscheint zuerst als mäßig bewegte melodische Geste, die durch den ohne jede Dynamik durchlaufenden Puls schon in sich eine gewisse Monotonie trägt; die fortwährende Wiederholung tut ein übriges dazu. Wenn dann eins der beiden zuerst unisono spielenden Klaviere sein Spiel leicht beschleunigt, um nach einigen Durchläufen um einen Ton verschoben wieder in das Pattern einzurasten, ergibt sich dadurch eine zuerst zeitliche und dann klangliche Veränderung, die aber lediglich neue Farben in den weiter ohne jede innere Dynamik seinen Gang gehenden Ablauf bringt. Reichs Ziel ist die Tilgung jeder Expressivität und die Reduktion formaler Komplexität auf ein Minimum, und es ist offensichtlich, daß eine Realisierung in einer anderen Sinnesmodalität auf ein bloßes mehr oder weniger interessantes Muster hinausliefere, von dem man sich leicht gleichgültig abwenden könnte. Als Musikstück funktioniert aber auch die minimale Konstruktion anders, und hier besteht jene Neutralität nicht.

Im Hören ergibt sich eine Art des Einschwingens, eine zuerst nervöse, sich dann aber zunehmend beruhigende Wellenbewegung, die in den wiederkehrenden Phasen der Verschiebung wie die Oberfläche eines Sees kurz in Unruhe gerät, um sich dann auf leicht veränderte Weise wieder zu einer regelmäßigen Riffelung zu stabilisieren. Die hypnotische oder, wenn ein solches Hören nicht gelingt, enervierende Wirkung des Stückes ist dabei nicht von seinem vitalitätsaffektiven Charakter zu trennen: Gerade indem es den Hörer in eine zugleich affektive, perzeptive, kognitive und motorische Bewegung verstrickt, kann es überhaupt irgendeine Wirkung entfalten. Ausgehend davon kann man auch hier von einer elementaren Gestizität sprechen.

Schwieriger wird die Sache in dem Moment, in dem die Logik des Motivs als der einheitlichen Minimalgeste nicht von außen, sondern sozusagen von innen angegriffen wird. Am radikalsten ist das sicher in Darmstadt in den fünfziger Jahren geschehen. Die seriellen Komponisten und der hinzu kommende Cage treffen sich, bei allen grundlegenden Differenzen in dem Ziel, der Musik die letzten Relikte der tonalen Ordnung auszutreiben. Tonal erschien aus dieser Perspektive nicht nur die harmonisch bestimmte Tonalität, die mit Schönberg gefallen war,

no spricht an dieser erstaunlich lyrischen Stelle wohlgermerkt von Eigenschaften von Musik schlechthin.

sondern die gesamte motivische Logik der Tradition – die metrische Ordnung eingeschlossen. Die zeitliche Struktur der Stücke wurde wie alle anderen Dimensionen isoliert und parametrisiert, also Konstruktionsprinzipien unterworfen, die weder von der binär-multiplikatorischen Taktlogik noch von den Abläufen der Tonhöhen und erst recht nicht von der souverän entwerfenden Sinnlogik eines Komponisten-subjekts bestimmt waren und überdies getrennt voneinander behandelt wurden.¹⁰⁰ Ob diese Prinzipien in Abwandlungen der Reihentechnik oder einem Auswürfeln vermittelt des *I Ching* bestanden, ist von dieser Seite sekundär.

Am radikalsten ist hier sicher Cage: Wo Boulez, mit dem ich mich im folgenden Abschnitt noch beschäftigen werde, nach einer langen, zwischen Musiktheorie, dem Gestus naturwissenschaftlicher Forschung und Philosophie changierenden Analyse der systematischen Möglichkeiten musikalischer Technik formuliert »nun muß all diesen Methoden ein *Sinn* gegeben werden«¹⁰¹, ist etwa in der *Music of Changes* die Technik der Konstruktion schon alles. Nachdem der Komponist den Rahmen gesetzt und das Schafgarbenorakel Tonhöhen, -dauern und -intensitäten hat festlegen lassen, enthält er sich des weiteren Eingriffs – Cages Abwehr musikalischen Sinns ist sprichwörtlich. Dennoch hört man auch hier keine Einzelereignisse, so wenig wie man auch bei den konsequentesten seriellen Stücken parametrisierte Konstruktionen, sondern ein konkretes musikalisches Geschehen, in dem Tonhöhen und -dauern untrennbar voneinander wahrgenommen werden. In diesem Sinne ist Christian Wolffs halb resignierte Aussage zu verstehen: »No matter what we do, it ends up being melodic.«¹⁰² Man kann das vielleicht so übersetzen: So sehr man sich auch anstrengt, die einzelnen musikalischen Parameter zu isolieren und getrennt voneinander zu behandeln, so sehr man versucht, den Kitt zwischen den Tönen und Klängen zu entfernen und jeden Moment der klanglichen Abfolge für sich selbst stehen zu lassen – kurz, die Logik des Motivs auf allen Ebenen zu zerstören, wofür Martin Erdmann mit einem von Beckett entlehntem

100 Vgl. dazu exemplarisch die ausführlichen theoretisch-methodologischen Reflexionen von Karlheinz Stockhausen, »...wie die Zeit vergeht...«, in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1, Köln: DuMont 1963, S. 99-139, und Pierre Boulez, »Musikdenken heute I«, a. a. O.

101 A. a. O., S. 122.

102 Zit. bei Ulrich Mosch, *Musikalisches Hören serieller Musik. Untersuchungen am Beispiel von Pierre Boulez' »Le Marteau sans maître«*, Saarbrücken: Pfau 2004, S. 88. Der Bruch zwischen der parametrisierten Konstruktion und dem ästhetischen Objekt ist das zentrale Thema von Moschs Untersuchung, auf die ich noch zurückkommen werde.

Wort von »Losigkeit«¹⁰³ gesprochen hat –, es ergeben sich im Hören doch rhythmisch-gestische Formen. Kompositorisches Vorgehen und »reale Existenz« des resultierenden Stücks gehen hier offensichtlich auseinander.

Allerdings hat dies seine Grenzen, und indem das Resultat jeder erkennbaren Regelmäßigkeit entbehrt, ist der Hörer zumindest tendenziell tatsächlich auf die Folge der Einzelereignisse zurückgeworfen, deren Zusammenfügung zu Klanggestalten mangels Bestätigung sofort wieder zerfällt. Auch wenn dies das Hören zu einer mühsamen Angelegenheit macht, ist das Stück doch affektiv weniger neutral als *Piano Phase*. Weil man allerdings die Gesten oder Gestenfragmente, mit man denen man konfrontiert ist, zwar im einzelnen nachvollziehen, aber nicht verstehen, also in sinnhafte Zusammenhänge bringen kann, wird das Stück schließlich zur Verkörperung einer sich selbst neutralisierenden Bewegtheit, gar nicht unähnlich dem Hören einer vollkommen fremden Sprache, bei dem die deutliche Bedeutungssuggestion allmählich davon aufgezehrt wird, daß man weder Regelmäßigkeiten noch wiedererkennbare prosodische Gesten ausmachen kann. Wolffs »being melodic«, das gestische Zusammenhören der Töne, zwischen denen der Komponist den Klebstoff entfernt hat, wird so doch immer wieder von ihrem Zerfall durchkreuzt.

In dem Moment, in dem diese Musik das Gestische ganz verlöre, zerfele sie tatsächlich in das von Adorno als Fluchtpunkt und Ende der Musik beschriebene Kaleidoskop von Klängen und damit in die vollständige Isolierung der Einzelereignisse. In bezug auf Cage ist die wirkliche Negation des gestischen Zusammenhangs und die radikale Transformation des Begriffs der Musik kein kritischer Einwand, sondern das erklärte Ziel.¹⁰⁴ Daß genau dies weitgehend, aber doch nicht ganz scheitert, macht seine Stücke auch hier interessant: Eher als Grenzen zu überschreiten, halten sie sich genau an jenen Grenzen auf und machen sie so erfahrbar. Ohne das Gestische ganz abschütteln zu können, führen sie seine Genese und Zerstörung vor. Noch präziser läßt sich diese prekäre Bildung und Zerstörung von Zusammenhang mit rhythmischen Begriffen zu beschreiben, was ich im folgenden Abschnitt tun werde.

103 Vgl. Martin Erdmann, »Webern und Cage. Zur Genese der Cageschen Losigkeit«, in: Rainer Riehn u. Heinz-Klaus Metzger (Hg.), *Musik-Konzepte Sonderband John Cage II*, München: edition text + kritik 1990, S. 237-259.

104 Die berühmte Formulierung ist hier die von der »necessity to get rid of the glue so the sounds would be themselves« (John Cage, »History of Experimental Music in the United States«, in: ders., *Silence. Lectures and Writings*, Middletown: Wesleyan University Press 1973, S. 67-75, hier 71)

Aus einer anderen Richtung kommt die dritte Infragestellung der gestischen Dimension, die nicht an den Zusammenhängen, sondern an den Elementen ansetzt. Bei Hatten heißt es sehr allgemein: »Gestures may be comprised of any of the elements of music, although they are not reducible to them [...].«¹⁰⁵ Die entscheidende Frage ergibt sich hier erst, wenn man über die klassische Tradition hinausgeht: Was sind denn »die« Elemente der Musik? Traditionellerweise sind dies die Töne, was bisher auch hier vorausgesetzt wurde. Töne sind Musik, vor jedem Zusammenhang, sie enthalten einen Herstellungsmechanismus musikalischer Differenz, der der Automatisierung nahekommt – das war die These des ersten Kapitels. Daß ohne die Dialektik des musikalischen Tons andere Mittel an ihre Stelle treten müssen, ist klar: Die Musikalisierung der Geräusche, die konkrete Musik welcher Spielart auch immer, kann sich darauf nicht verlassen; sie ist auf die entsprechende Rahmung und auf innere Zusammenhänge angewiesen. Exemplarisch ist hier Helmut Lachenmanns *musique concrète instrumentale*, die er selbst in zahlreichen Texten subtil reflektiert hat.¹⁰⁶

Die Geräusche, mit denen Lachenmann seit den späten sechziger Jahren arbeitet, werden mit dem traditionellen europäischen Instrumentarium in verfremdeter Spielweise hervorgebracht. Daß dies so ist und daß es im ebenso traditionellen Rahmen eines Konzertsaals stattfindet, bringt die Hörer bereits auf eine musikalische Bahn; es bleibt aber bei allem guten Willen das Problem, das Rauschen, Zischen, Knarren, Flirren etc. nicht nur als musikalisch gemeint anzuerkennen, sondern als musikalisch, also in bewegten Formen, die einem Nachvollzug offenstehen, zusammenzuhören. Die Stärke des Tons ist es, eine einzige Gattung von Klangereignissen zur Verfügung zu stellen, an denen ihre unterschiedlichen Parameter geregelt variiert werden können, während sich die unendliche Vielfalt an Geräuschen nicht sinnvoll auf solche eine einzige Gattung bringen läßt. Bestenfalls kann man, so Lachenmanns Ausdruck, »Klangfamilien« bilden bzw. identifizieren, wodurch die jeweiligen Differenzen auf die gemeinsame Familienähnlichkeit beziehbar und so der bloßen Andersheit entrissen werden können.

Das Verfahren bleibt dennoch prekär, und »[d]ie Vergleichbarkeit zwischen Geschwistern darf sich auch nicht auf Alter, Körpergröße und Haarfarbe beschränken. Wo aber drei oder vier grundverschiedene

¹⁰⁵ Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, a.a.O., S. 94.

¹⁰⁶ Vgl. dazu ausführlich Christian Grüny, »Arbeit im Feld des Musikalischen. Cage und Lachenmann als zwei Typen musikalischer Kulturreflexion«, in: Dirk Baecker, Mattias Kettner u. Dirk Rustemeyer (Hg.), *Über Kultur. Theorie und Praxis der Kulturreflexion*, Bielefeld: transcript 2008, S. 221-248, Abschnitt 3.

Ereignisse »in eine Reihe« gebracht werden, tastet der wahrnehmende Geist nach dem übergeordneten Aspekt, der sie zusammen begreift, und erlebt die auf diesem Umweg erneuerte musikalische Wirkung des einzelnen Moments.«¹⁰⁷ Komponist, aber auch Interpret und Hörer sind damit beschäftigt, die einzelnen Klangereignisse und -prozesse »in der Komposition zu vermitteln, das heißt: zugleich auseinander zu halten und zu verbinden«¹⁰⁸. Hier wird noch einmal daran erinnert, was die Diskretisierung der musikalischen Geste insgesamt erfordert, nämlich jene Aktivität des Schaffens von Elementen, die auf nachvollziehbar geregelte Weise voneinander abgegrenzt und in eins damit aufeinander bezogen sind. Für den musikalischen Ton hatte Heinz Werner dies in seiner im ersten Kapitel zitierten Studie beschrieben.

Daß das für keinen der Beteiligten eine einfache Sache ist, zeigt sich an der Heterogenität des Klanglichen trotz aller Familienähnlichkeit: »Aber was ist, wenn es kein solches vorab erkennbares Dach gibt, weil ich völlig Heterogenes zusammenführe, z. B. ein Pizzicato, einen gepressten Klang und dazu noch eine Dampfhupe? Per Gedächtnis höre ich nun ein Arpeggio dieser drei verschiedenen Elemente – einfach deshalb, weil sie aufeinander folgen.«¹⁰⁹ Ein Arpeggio ist zuerst einmal eine Tonfolge, also ein Verlauf gleichartiger Elemente – eine Gleichartigkeit, die hier durch nichts hergestellt wird als die zeitliche Aufeinanderfolge. Diese Assoziation durch Kontiguität, um mit Hume zu sprechen, soll nun einen inhaltlichen Zusammenhang stiften und dadurch eine innere Bestimmung ihrer Elemente leisten. Tatsächlich sind die Klänge in den Stücken Lachenmanns in der Regel nicht so disparat, wie er es hier formuliert. Das Grundproblem aber bleibt; seine Lösung ist natürlich nicht unmöglich, muß aber immer wieder neu geleistet werden. Das Geräuschgefüge darf nicht als bloße Abfolge von indexikalisch verstandenen Klangereignissen gehört werden, und die Herstellung von Beziehungen darf keine bloße Verstandesübung bleiben. Stattdessen gilt es, hier eine gestische Artikuliertheit zu hören, die einen genuin musikalischen Nachvollzug ermöglicht bzw. sich erst einem solchen erschließt.

¹⁰⁷ Helmut Lachenmann, »Fragen – Antworten. Gespräch mit Heinz-Klaus Metzger«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2004, S. 191-204, hier 198; vgl. ders., »Zum Problem des Strukturalismus«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, a. a. O., S. 83-92, hier 88 ff.

¹⁰⁸ Helmut Lachenmann, »Klang, Magie, Struktur. Ästhetische und strukturelle Dimensionen der Musik Helmut Lachenmanns (Podiumsdiskussion mit Clemens Gadenstätter u. Christian Utz)«, in: Christian Utz u. Clemens Gadenstätter (Hg.), *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zur Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*, Saarbrücken: Pfau 2008, S. 13-66, hier 21.

¹⁰⁹ A. a. O., S. 22.

Lachenmann selbst spricht an vielen Stellen von der gestischen Dimension seiner Musik, bezieht dies aber in erster Linie auf die tatsächlichen Gesten der Musiker, die nicht verschleiert oder in eine reine Musikalität aufgehoben werden, sondern wahrnehmbar bleiben sollen. Insofern wird auch die Tatsache der kaum ganz tilgbaren Indexikalität der Geräusche noch zu einem Moment der Musik: Es geht dem Komponisten entscheidend um die »unmittelbare Körperlichkeit des Klingenden«¹¹⁰, die in dieser Bearbeitung nichts Unmittelbares hat, sondern ein absichtsvoll verfremdend hervorgehobenes Element einer komplexen musikalischen Praxis ist. An dieser Stelle ist noch einmal *Both sitting duet* erhellend: Nicht anders als in dem Stück von Burrows und Fargion ist der Rezipient in der *musique concrète instrumentale* damit beschäftigt, die ästhetische Differenz aktiv zu vollziehen, die Ebene der gestischen Artikulation von derjenigen ihrer Träger, der ausführenden Tänzer bzw. Musiker abzugrenzen. Das wird niemals vollständig gelingen, und so wird er auch hier darauf gestoßen, daß es sich bei musikalischen Tatsachen in keinem Fall um fertig vorliegende Verhältnisse handelt, die er sozusagen nur noch aufsammeln muß, sondern um Prozesse und Aktivitäten, die vollzogen werden wollen. Die Vermittlung, von der Lachenmann spricht, das Ineinander von Auseinanderhalten und Verbinden, ist nichts anderes als die Aktivität, die der Konstitution eines Tonsystems zugrunde liegt – auch wenn sie es nie zu einer vergleichbaren Stabilität und unmittelbaren Plausibilität bringen wird.

An dieser Stelle steht ein klassisch strukturalistischer Ansatz vor einer Unmöglichkeit, einer ärgerlichen Anmaßung, der er schlechterdings nicht zubilligen kann, Musik zu sein: Von hier aus ist es eben keine Lösung, »die Geräusche zu verfremden, um sie zu Pseudo-Tönen zu machen, zwischen denen sich jedoch keine einfachen Beziehungen mehr definieren lassen, die ein auf einer anderen Ebene schon signifikantes System bilden und die Basis für eine zweite Artikulation zu liefern fähig sind. Mag die konkrete Musik sich noch so sehr an der Illusion berauschen, daß sie spreche: sie stolpert immer nur am Sinn vorbei.«¹¹¹ Was aber, wenn sie gar nicht sprechen will? Wenn sie zeigen will und kann, wie jene erste Artikulationsebene – Phoneme in der Sprache, Töne in der Musik – aus der realen Artikulation von Zusammenhängen erst hervorgeht und sich nie ganz von ihnen löst? Wenn sie die Zuhörer zu einem gestischen Nachvollzug auffordert, der zwischen der realen Bewegung der Musiker und der inneren Bewegtheit durch die gestische Form des Erklingenden oszilliert? Wenn sie, kurz gesagt, ein weite-

110 Helmut Lachenmann, »Vier Grundbestimmungen des Musikhörens«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, a. a. O., S. 54-62, hier 56.

111 Claude Lévi-Strauss, *Mythologica I: Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 41.

res Mal eine musikalische Differenz vorführt, die mit den Mitteln des Strukturalismus nicht zu denken ist? – Es sind genau diese Fragen, die ich im folgenden in bezug auf den Rhythmus stellen möchte.

3. Rhythmus

What is rhythmic is ordered and therefore comprehensible, but this is an order that cannot be abstracted from the thing or event.

Christopher F. Hasty¹¹²

Wenn aber Rhythmus sich dadurch definiert, daß er ordnet und sich als ordnendes Moment zu erkennen gibt, läßt sich das so verstehen, daß er – im Unterschied zum Geordneten – unterwegs ist und bleibt: immer mit Herstellung und Darstellung bestimmter Verhältnisse beschäftigt und immer auch in der Lage, diese Verhältnisse wieder neu zu entwerfen, seinem Ordnen ein anderes Ziel zu setzen.

Hanno Helbling¹¹³

Mit dem Begriff des Rhythmus sind wir, anders als mit dem der Geste, mitten in der musikalischen und musiktheoretischen Tradition. Rhythmus ist spätestens seit Platon einer der zentralen Begriffe der Musiktheorie, ja der Auseinandersetzung mit der Kunst überhaupt gewesen. Klassischerweise bildet er mit Melodie und Harmonie eine Trias, durch die die Musik in allen ihren Aspekten beschrieben werden können soll. Systematisierungsversuche rhythmischer Erscheinungen finden sich von Aristoxenos im vierten Jahrhundert v. Chr. bis in die Gegenwart; Riemanns *System der musikalischen Rhythmik und Metrik* von 1903 dürfte der letzte Versuch gewesen sein, eine einheitliche, normative Theorie zu formulieren, und trägt bereits deutlich zurückgewandte Züge. Für das 20. Jahrhundert ergibt sich hier eine besondere Situation: Während die Möglichkeit eines allgemeinen musikalischen Rhythmusbegriffs zunehmend bestritten wird, erlebt der Begriff eine Karriere außerhalb der Musiktheorie und avanciert bei manchen Theoretikern zu einer Art Universalprinzip der Ordnung der Welt.

Für den musikalischen Rhythmus formuliert Dahlhaus: »Man steht einem Ensemble von Merkmalen gegenüber, dessen Zusammensetzung

112 Christopher F. Hasty, *Meter as Rhythm*, New York u. Oxford: Oxford University Press 1997, S. 6

113 Hanno Helbling, *Rhythmus. Ein Versuch*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 18.

variabel ist und in dem manchmal das eine, manchmal ein anderes Teilmoment als das herrschende hervortritt. Ist aber dieser Sachverhalt klar erkannt, so kann man auf eine Definition, die ein verwickeltes Geflecht von Konjunktionen und Disjunktionen wäre und zu deren präziser Formulierung noch manche Voraussetzungen fehlen, verzichten und zur Beschreibung einzelner rhythmischer Phänomene übergehen.¹¹⁴ Wilhelm Seidel geht noch weiter und sieht mit dem Niedergang des normativen, systematischen Begriffs von Rhythmus letztlich keine Grundlage mehr, überhaupt anders als rhapsodisch über Rhythmus zu sprechen: »Heute bezeichnet *Rhythmus* alles, was irgendwie mit der Struktur oder dem Ablauf der musikalischen Zeit, oft auch, was mit Bild- und Raumbewegungen zu tun hat. Das Wort sagt vieles und doch fast nichts mehr.«¹¹⁵

Diese letzte Diagnose trifft uneingeschränkt auf den bereits einleitend zitierten Ludwig Klages zu: In ähnlicher Weise wie bei anderen Autoren der Begriff der Resonanz versprach der des Rhythmus bei Klages und anderen einen universalen Zugriff auf alle Phänomene der Welt. Die lebensphilosophisch inspirierte Übersteigerung, die in einen ins Esoterische gehenden metaphysischen Überschwang mündet, findet sich hier klar ausgesprochen: »Das gesamte erscheinende Weltall ist ein rhythmischer Sachverhalt.«¹¹⁶ Richard Hönigswald setzt zwar anders, nämlich erkenntnistheoretisch an, kommt aber schnell zu der nur wenig nüchterneren Aussage, eine »kritische Untersuchung« des Rhythmus müsse »in eine Theorie des Gegenstandes mit allen Besonderungen und Bezügen einer solchen einmünden«¹¹⁷, und schließlich zu der Forderung: »Der *Rhythmus* muß aus ›alles‹ herausgeholt und in ›alles‹ hineingelegt werden können.«¹¹⁸ Daß man gegenüber derartigen Welterklärungsformeln skeptisch sein sollte, ist das eine; für unseren Kontext ist vor allem problematisch, daß eine Erhellung musikalischer Phänomene von hier aus kaum zu erwarten ist. Es ist denn vielleicht

114 Carl Dahlhaus, »Was ist musikalischer Rhythmus?«, in: Frédérique Baecker u. a., *Probleme des musiktheoretischen Unterrichts*, Berlin: Merseburger 1967, S. 16-22, hier 18.

115 Wilhelm Seidel, »Eintrag Rhythmus, Metrum, Takt«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (hg. v. Ludwig Finscher), Bd. 8, Kassel u. a.: Bärenreiter, J.-B. Metzler 1998, Sp. 257-317, hier 257.

116 Ludwig Klages, »Handschrift und Charakter. Gemeinverständlicher Abriß der graphologischen Technik«, in: ders., *Sämtliche Werke Bd. 7*, Bonn: Bouvier 1968, S. 285-540, hier 329.

117 Richard Hönigswald, *Vom Problem des Rhythmus. Eine analytische Betrachtung über den Begriff der Psychologie*, Leipzig u. Berlin: Teubner 1926, S. 37.

118 A. a. O., S. 53. Es hilft auch nicht wirklich, »Alles« in Anführungszeichen zu setzen.

auch nicht wirklich überraschend, daß die Musik weder bei Klages noch bei Hönigswald eine wirkliche Rolle spielt.

Trotz der Komplexität rhythmischer Phänomene im 20. Jahrhundert und den offensichtlichen Auswüchsen einer philosophischen Inanspruchnahme des Begriffs stimme ich nicht ganz mit Seidels und Dahlhaus' Diagnose überein. In den Texten von Dewey und Langer finden sich meines Erachtens produktive Ansätze einer erweiterten Rhythmustheorie ohne übermäßigen Überschwang, und die Beobachtung rhythmischer Phänomene in anderen Künsten erscheint mir, insofern sie überzeugend durchgeführt ist, als deutliche Bereicherung für die Auseinandersetzung mit der Musik. Der sich andeutenden unerfreulichen Alternative, »von einem allzu eng gefaßten oder sehr schwammigen Begriff auszugehen«¹¹⁹, die Steffen Schmidt historisch beobachtet, kann man meines Erachtens entgehen, indem man grundsätzliche Fragen mit der Beobachtung konkreter musikalischer Erscheinungen verbindet. Schmidts eigener Text bildet dabei den beispielhaften Fall einer produktiven Verbindung von Detailanalyse und weitergehender Perspektive; ich werde mich noch auf ihn beziehen. Es dürfte dabei klar sein, daß ich im Rahmen dieses Kapitels einem so grundlegenden musikalischen Phänomen und Problem wie dem Rhythmus nicht entfernt in allen seinen Aspekten gerecht werden kann und auch die musiktheoretische Diskussion nur in Ansätzen einbeziehen kann. Die Theorien von Riemann, Cooper/Meyer, Yeston, Lerdahl/Jackendoff und Hasty werden in erster Linie daraufhin betrachtet werden, wie sie mit einigen grundlegenden Fragen umgehen; einzig auf Riemanns und Hasts Theorien werde ich ausführlicher eingehen. Ziel des vorliegenden Abschnitts soll es sein, ausgehend von den in den vorangegangenen Kapiteln ausgeführten Figuren der Differenz und der Resonanz in Grundzügen herauszuarbeiten, wie musikalischer Rhythmus überhaupt zu denken wäre, also letztlich eine *philosophische* Frage zu stellen. Für konkrete Analysen muß ich vorwiegend auf die zitierten Texte verweisen.

Bei allem Vorbehalt gegen zu große Allgemeinheit empfiehlt es sich doch, mit einer basalen Bestimmung zu beginnen, die sich diesseits von Dahlhaus' »verwickeltes Geflecht von Konjunktionen und Disjunktionen« hält, mit dem eine umfassende Definition des musikalischen Rhythmus zu rechnen hat. Rhythmus, so könnte man sagen, ist eine Form der Ordnung von Ereignissen in der Zeit. Diese erste Bestimmung hält sich vorerst zurück mit der weitergehenden These, die von einer Ordnung der Zeit selbst spricht und die Ereignisse dieser quasi transzendentalen Form unterordnet, und erkennt an, daß es andere zeitliche Ordnungsformen geben mag.

119 Schmidt, »Schnitt und Strom«, a. a. O., 59.

Deweys Definition, die bereits im vorigen Kapitel anklang, geht etwas weiter: Er spricht von Rhythmus als »geordnete[r] Variation des Wandels« bzw. »geordneter Variation einer Manifestation von Energie«¹²⁰. Neben der Grundbestimmung der Ordnung finden sich drei weitere Momente: Wandel, Variation und Energie. Insofern Rhythmus eine Ordnung der Zeit charakterisiert, ist er eine Ordnung des Wandels. Damit ist bereits eine Spannung zwischen Veränderung und Stabilität ausgesagt, die durch die Variation weiter expliziert wird. Die zeitliche Veränderung folgt einer Ordnung (Langers »pattern of changes«¹²¹) und wird insofern in wie auch immer geregelten Bahnen gehalten, und die Form, die diese Ordnung annimmt, ist die der Variation. Als Verhältnis von Gleichbleibendem und sich Veränderndem ist die Variation nicht Kontinuität trotz Veränderung, sondern Kontinuität *durch* Veränderung. Anders als bei einer Variation im musikalischen Sinne kann hier allerdings nicht von einer ursprünglichen Form gesprochen werden, die im folgenden auf unterschiedliche Weise variiert wird, sondern von einem Prozeß, durch den die einzelnen Instanzen eher lateral aufeinander als auf ein gemeinsames Zentrum bezogen sind. Dabei gibt es keine vorgegebenen Grenzen der Veränderung, so daß es sein mag, daß sich zwei zeitlich weiter auseinanderliegende Zustände kaum mehr direkt, sondern nur noch vermittels des Dazwischenliegenden aufeinander beziehen lassen – man ist an Wittgensteins Bild des Seils erinnert, das ein kontinuierliches Ganzes bildet, ohne daß es einen einzigen Faden gäbe, der ganz hindurchläuft.¹²²

Susanne Langers Definition von Rhythmus, die sehr nah an Deweys ist, begibt sich mitten in den zeitlichen Prozeß und setzt am Anschluß einer Form an die nächste an: »The essence of rhythm is the preparation of a new event by the ending of a previous one.«¹²³ Zentrierende Beziehungen wären hier von vornherein ausgeschlossen, wo es primär

120 John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 179, 190.

121 Susanne K. Langer, *Feeling and Form. A theory of art developed from Philosophy in a New Key*, New York: Scribner's 1953, S. 66.

122 Vgl. Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, in: ders., *Werkausgabe Band 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 225-618, hier 278. Es fällt auf, daß diese Definition für Organismen, die für Dewey das Urbild einer solchen zeitlichen Ordnung des Wandels abgeben, zu weit ist: Hier lassen sich durchaus wenn auch bewegliche Grenzen der Veränderung ausmachen, jenseits derer der Organismus aus dem Gleichgewicht gerät und schließlich aufhört zu existieren – krank wird und stirbt. Daß bei der Übertragung solcher Motive auf die Musik Vorsicht geboten ist, ist offensichtlich; es ist klug von Dewey, daß er sie in seine allgemeinste Definition nicht einbezieht.

123 Langer, *Feeling and Form*, a. a. O., S. 126.

um eine formal motivierte Verkettung geht, die nicht einmal mehr die Gestalt der Variation haben muß. Deweys viertem Moment – Energie – und ihrer eigenen Beschreibung der Zeiterfahrung entsprechend wird die formale Verkettung als energetisch motivierte bestimmt: Es geht um »the setting up of new tensions by the resolution of former ones«¹²⁴. So formal diese ersten Definitionen sind, das energetische Moment bringt zur Geltung, daß es *um etwas geht* – daß die Veränderungen keine kaleidoskopartigen Verschiebungen letztlich beliebiger Art sind, sondern daß ihnen eine bestimmte Dynamik eignet, die sich aus den Innenspannungen der einzelnen Formmomente selbst ergibt, und daß dieser Prozeß seine Rezipienten resonatorisch in seine Dynamik verwickelt.

Heinz Werner hat sich in seinen Untersuchungen zum Rhythmus die Frage gestellt, was die minimale Gestalt einer einzelnen Zelle, einer energetisch aufgeladenen Instanz der Variation – des Riemannschen Rhythmizomenon – sein muß. Er kommt zu dem Ergebnis, daß es mindestens drei Elemente umfassen muß bzw., genauer, ein durch zwei gleichartige, von ihm selbst unterschiedene eingefasstes. Schließlich erkennt er noch die Möglichkeit an, daß das zweite oder sogar beide der einfassenden Elemente fehlen können, so daß sich paradoxerweise ergibt: »So sind wir sogar imstande, aus einem objektiv einzigen Element: 1, durch Assimilation der Stille einen Dreitakt und damit Rhythmik zu empfinden: – 1 –.«¹²⁵ Was dahintersteht, ist weniger die bloße Reihung von Elementen – es gibt, wie Werner festhält, durchaus Wiederholung ohne Rhythmizität, so wie es offenbar Rhythmizität ohne manifeste Wiederholung gibt –, sondern vielmehr ein Prinzip, das er »Eingebettetheit« nennt und folgendermaßen beschreibt: »[E]s sind zwei Gestalten so ineinander verschoben, daß jedes Element in das andere eingebettet, und durch das andere bereits mitbestimmt ist.«¹²⁶ Die Betonung, hier des mittleren Elements, wäre ein Fall solcher Einbettung, bei der die wechselseitige Bestimmung offensichtlich ist. Als Prinzip trägt sie weiter und erstreckt sich auf jede Organisation, bei der mehrere Elemente in zeitlicher Abfolge funktional aufeinander bezogen sind.

Der zeitliche Charakter dieser Bezogenheit hat eine wichtige Konsequenz für die Qualität der einzelnen Elemente: Auch wenn es sich tatsächlich um eine identische Wiederkehr vor und nach dem eingebetteten Element handelt, wird diese nicht so aufgefaßt. Zwar ist erkennbar, daß es sich, abstrahiert man von seiner Position, um dasselbe handelt, funktional ist es aber deutlich nach vorher und nachher unterschieden.

124 Ebd.

125 Heinz Werner, »Rhythmik, eine mehrwertige Gestaltenverkettung. Eine phänomenologische Studie«, in: *Zeitschrift für Psychologie* 82 (1919), S. 198-218, hier 205 (Hervorhebung getilgt).

126 A. a. O., S. 208.

Überdies ergibt sich aus der schieren Tatsache der Wiederholung eine Differenz: Während das erste Erscheinen zuerst einmal für sich steht, wird das zweite immer auf das erste zurückbezogen (hier vermittelt über das dazwischengeschobene weitere Element) und ist somit aufgeladener – schwerer, wenn man so will. Dies führt zur Grundfigur von Riemanns Rhythmustheorie.

Riemann unterscheidet in seiner Einleitung rhythmische und metrische Qualität, wobei er den Begriffen eine eigenwillige Prägung verleiht. Erstere versteht er als Beziehung des konkret erklingenden Tempos zum durch den Herzschlag anthropologisch fundierten Grundmaß: Durch diese Beziehung erscheint der »Puls« eines Stückes als »ein erregterer oder ein gehemmter«, was aber nicht bloß konstatiert wird, sondern »sich mit zwingender Gewalt als *subjektives Miterlebnis* des die Melodie Hörenden geltend«¹²⁷ macht. Die rhythmische Qualität wird so zu einer resonatorischen Eigenschaft im Sinne des vorigen Kapitels.

Die metrische Qualität, die in unserem Kontext entscheidend ist, benennt demgegenüber die Feststellung des verschiedenen Gewichts der Zählzeiten. Die unterschiedliche Gewichtung von in der Zeit aufeinander folgenden Ereignissen ergibt sich für Riemann interessanterweise von selbst, »ohne weiteres«, insofern nur eine Mehrheit von Ereignissen vorliegt – die Tendenz, auch bei einer vollkommen gleichförmigen Folge von Schlägen diese zu gruppieren und zu gewichten, ist bekannt. Eine melodische Bewegung in ausschließlich ganzen Zählzeiten, die keinerlei Akzent durch Tonlänge oder Betonung setzt, ist für ihn dementsprechend ein eher künstliches Phänomen; ursprünglicher ist die rhythmische Gliederung nach leichteren und schwereren Zeiten. Ein energetisch aufgeladener Verlauf wäre dann der Normalfall klanglicher Ereignisfolgen in der Zeit, und zwar laut Riemann in einer Weise, die man als Auftaktprinzip beschreiben könnte: Die ursprüngliche Gliederung ist für ihn die, in der eine schwere auf eine leichte Zeit folgt.

In der Begründung scheinen mir zwei unterschiedliche Motive zusammenzuwirken: die energetische Figur von Spannung und Entspannung, die hier deutlich gestische Züge bekommt – zu jedem Akzent, jedem Ausgreifen muß es ein Ansetzen geben –, und die logisch oder wahrnehmungstheoretisch begründete stärkere Bestimmtheit des jeweils Zweiten, dem der Bezug auf ein Erstes eingeschrieben ist. Beides hat nur Sinn in einem Kontext wechselseitiger Bezogenheit, wie ihn Werner beschreibt. Die Grundfigur des auf ein Leichtes folgenden Schweren wird von Riemann auf den unterschiedlichen Ebenen vom einzelnen Motiv bis zur achttaktigen Periode und darüber hinaus durchgespielt

127 Riemann, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, a. a. O., S. 6. Ganz in diesem Sinne fordert Riemann weniger ein Durchdenken und Analysieren als ein »Durchfühlen« seiner Beispiele (a. a. O., S. 173).

und bildet das durchaus normativ verstandene Schema, mit dem er sich der Musik insgesamt (und das heißt faktisch der klassischen abendländischen Kunstmusik) zuwendet. Sein Ausgangspunkt ist somit die zwischen Beobachtung und Festlegung changierende Feststellung, »daß verschiedenes Gewicht rhythmischer Zeitwerte nichts anderes bedeutet als die erkannte Beziehung eines zweiten auf ein erstes als diesem gegenüber tretend, antwortend mit ihm zusammen eine Einheit irgend welcher Ordnung zum Abschluß bringend«¹²⁸.

Die Gegenüberstellung von Setzung und Respons, die zusammen eine elementare Einheit bilden, zur Grundfigur jeder musikalischen Gliederung zu machen, hat eine unmittelbare Plausibilität; man kann allerdings bei Riemann gut beobachten, wie sie desto normativer wird, je weiter er sie ausdehnt, und wie sehr sie von seiner Bezugsmusik geprägt ist. Die erste Ebene ist dabei für ihn die des einzelnen Motivs und nicht die des Taktes, der nur von außen betrachtet wird und erst in der Gewichtsverteilung der Takte innerhalb der Periode eine Rolle spielt. Das immer auf mehreren Ebenen, nämlich melodisch, harmonisch und rhythmisch bestimmte Motiv, wird tatsächlich gestisch gedacht, was vielleicht auch das Auftaktprinzip erklärlich macht. Die leichte Zeit gleicht einem Ausholen oder Aufschwung, der in der schweren Zeit ihren Höhepunkt hat *und* zur Ruhe kommt. Von hier aus leuchtet Riemanns Auszeichnung des Tripeltaktes als »die leichtest verständliche Form der ersten Unterteilung der rhythmischen Grundzeiten«¹²⁹ ein, denn er folgt lediglich der natürlichen Tendenz, die schwere Zeit zu verlängern. Eine Gliederung in drei gleiche Werte wäre dann eine Art Ausbuchstabieren oder Ausformulieren der schweren Zeit durch Verdopplung, auf die sich der Höhepunkt der Spannung und die Entspannung verteilen. Damit wäre das Grundmuster erreicht, die Werner ausgemacht hatte.

Nun ist es offensichtlich, daß man auch von anderen Grundfiguren ausgehen könnte, und die bloße Entgegensetzung von Spannung und Entspannung reicht zur Bestimmung der tatsächlichen Form natürlich nicht aus. Eine genau entgegengesetzte Alternative, die aber auf ganz ähnliche Weise formuliert wird, wäre etwa Moritz Hauptmanns Bestimmung des Akzents im Takt: »Ein erstes Zeitmoment, wie es metrisch allezeit nur das erste eines zweiten, ihm gleichen sein kann, ist für sein zweites das *Bestimmende*, dieses zweite ist das *Bestimmte*. Es hat ein Erstes gegen sein Zweites die Energie des Anfanges und damit den metrischen *Accent*.«¹³⁰ Hauptmann betrachtet das Metrum zumindest an dieser Stelle nicht als abstraktes Ordnungsprinzip, als formales Raster

128 A. a. O., S. 196.

129 A. a. O., S. 102.

130 Moritz Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1873, S. 228.

von Schlägen, sondern als Abfolge konkreter zeitlicher Intervalle, als Wellenform, die von sich aus eine Projektion in die Zukunft erzeugt – wenn man so will rhythmisch.¹³¹

Daß sich bereits aus der Entgegensetzung eines Ersten und eines Zweiten offensichtlich zwei diametral entgegengesetzte Figuren ableiten lassen und daß sich für beide eine prima facie einleuchtende anthropologische oder ontologische Begründung formulieren läßt – Antwortprinzip vs. Energie des Anfangs –, läßt an der Möglichkeit zweifeln, eine einzige Grundfigur festzumachen. Beiden gemeinsam ist es allerdings, die gestische Zelle als Ausgangspunkt ihrer Rekonstruktion zu nehmen, und hier sind sowohl Riemann als auch Hauptmann für unseren Kontext anschlussfähig. Vielleicht kann man folgendes festhalten: Es erscheint plausibel, vorerst zumindest in bezug auf die metrisch und motivisch organisierte Musik rhythmische Minimaleinheiten, dynamische Verlaufsformen festzuhalten, die das allgemeine Prinzip von Spannung und Entspannung in je unterschiedlichen Figuren realisieren. Mehr kann und muß auf dieser Ebene vorerst nicht gesagt werden.

Kehren wir aber vorerst zurück zu Riemann. Überträgt man sein Antwortprinzip nun auf größere Einheiten, so wird die Spannung zwischen der Differenz der beiden Einheiten und ihrer Gleichheit deutlich: Antwortendes kann das Zweite nur sein, wenn es von der gleichen Art ist wie das Erste, aber als Antwortendes unterscheidet es sich zugleich qualitativ. Man muß als Ausgangspunkt sagen, daß »die Gegenüberstellung zweier eigentlich als gleich gemeinten Einheiten die Grundlage des metrischen Aufbaues bildet«¹³², und daß diese Einheiten erst durch die Gegenüberstellung ihren unterschiedlichen Charakter bekommen. Insofern kommt die Dreierstruktur zwar der Auffassung eher entgegen, ist aber »eigentlich« nicht »gemeint« und findet, das ist der entscheidende Punkt, auf der Ebene des Aufbaus achttaktiger Perioden keine Entsprechung. Riemanns Entscheidung, »die volle achttaktige Periode als normatives Grundschema«¹³³ zu nehmen, hat offensichtlichen Anhalt in der Musik unserer Tradition und erlaubt es, die Prinzipien von Spannung und Entspannung, von leicht und schwer und von Setzung und Antwort zusammenfallen zu lassen und iterativ auf alle Ebenen

131 Hasty bezieht sich in seinem Versuch, den Gegensatz von Rhythmus und Metrum als den tatsächlichen musikalischen Fällen unangemessene theoretische Konstruktion zu erweisen, denn auch ausdrücklich auf Hauptmann (vgl. Hasty, *Meter as Rhythm*, a. a. O., S. 100 ff.). Daß dieser am Ende im Widerspruch dazu doch in das traditionelle Verständnis von Metrum als Prinzip einschwenkt, sollte nicht unerwähnt bleiben (s.u.).

132 Riemann, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, a. a. O., S. 198.

133 A. a. O., S. 196.

anzuwenden. Diesem Schema nicht folgende Formen werden, für die von ihm gewählten Beispiele plausibel, als Verschränkungen, Anhänge, Einschaltungen, Elisionen, also allesamt als sekundäre Abweichungen und Komplexionen behandelt. Schließlich wird konsequenterweise geschlossen, daß »es einen wirklichen fünf- oder siebenzeitigen Takt nicht gibt«¹³⁴, womit auch diese, wo sie faktisch vorliegen, auf Zusammensetzungen und Abwandlungen von Zweier- und Dreiertakten gebracht werden müssen. Spätestens hier wird deutlich daß sich eine allgemeiner ansetzende Theorie damit nicht zufriedengeben kann.

Nicht anders als im Falle der harmonischen Analyse ist das Herauspräparieren eines Grundschemas auch hier insofern produktiv, als es die Beschreibung höchst unterschiedlicher rhythmischer Figurationen als Abweichung und damit als Spannungszustände gegenüber dem erwartbaren Normalen erlaubt. Daß das nicht für Musikformen wie bestimmte südosteuropäische Volksmusiken, in denen ungerade Metren durchaus keine Abweichungen, sondern selbstverständliche Normalität sind, und auch nicht für zeitgenössische Musik gilt, ist offensichtlich. Der Einwand, daß weder die Tonalität noch das rhythmisch-metrische Grundschema, von denen Riemann selbstverständlich ausging, alternativlos sind, versteht sich heute von selbst, und seine Theorie wurde früh als klassizistischer Rückblick mit geringer Relevanz für die Gegenwart verstanden.

Mit ihrer deutlichen Betonung der Untrennbarkeit von zeitlicher Organisation und dem, was sich konkret abspielt, ihrer Identifikation der rhythmisch-gestischen Minimalzelle und ihrer Insistenz auf der Bedeutung des konkreten Mitvollzugs erscheint sie mir dennoch relevant für das Projekt, das hier verfolgt werden soll. Es ist dabei bemerkenswert, daß Riemann die Differenz von Metrum und Rhythmus vollkommen ausblendet. Sein Begriff des Rhythmus ist bezogen auf die motivische Organisation, nicht auf die innere Gewichtsverteilung der Taktart, sein Begriff des Metrischen auf die äußere Gewichtung der Takte innerhalb der Periode. Die Spannung zwischen Metrum und Rhythmus spielt keine erkennbare Rolle. In einer Hinsicht ist dies ein kluger Zug, da so bestimmte Probleme von vornherein vermieden werden, mit denen die Musiktheorie vielfach bis heute kämpft: Riemann macht ernst mit der Beobachtung der Untrennbarkeit des Gewichtsverteilung von dem, was da gewichtet wird. Auf der anderen Seite liegen hier aber wirkliche Probleme und gleichzeitig ein großes Erklärungspotential, so daß man über diese Differenz nicht allzu schnell hinweggehen sollte.

Man kann wohl sagen, daß die Differenz im heute allgemein gebräuchlichen Verständnis ein Gemeinplatz ist: Metrum gilt als sich wiederholendes Schema, also als Festes, und Rhythmus als sich innerhalb

134 A. a. O., S. 103 (Hervorhebung getilgt).

dieses Festen abspielendes dynamisches Geschehen. Exemplarisch noch einmal Hauptmann: »Metrum wollen wir das stetige Maass nennen, wonach die Zeitmessung geschieht. Rhythmus, die Art der Bewegung in diesem Maasse.«¹³⁵ Damit kann die mögliche Spannung zwischen beiden zwar klar artikuliert werden, sie werden aber tendenziell zu festen Instanzen verdinglicht. In den Partituren klassischer Stücke findet diese Auffassung offensichtlichen Anhalt: Der Takt als regelmäßige Wiederkehr einer bestimmten Zahl an Zählzeiten mit einer dieser korrespondierenden Verteilung von Betonungen wird am Anfang festgelegt; er mag im Laufe des Stücks wechseln, aber in der Regel nicht besonders oft. Das tatsächliche musikalische Geschehen ordnet sich in diese unterteilende Messung ein und bezieht seine Dynamik wesentlich aus ihrer partiellen Subversion, ohne daß es sie dabei vollständig negierte. Letztlich dienen alle Abweichungen und die sich aus ihnen ergebenden Spannungen ihrer Bestätigung.

Was an diesem Verständnis – von Problemen bei der Analyse konkreter Stücke einmal abgesehen – problematisch sein könnte, kann man vielleicht am besten sehen, wenn man betrachtet, wie aus ihm metaphysische Funken geschlagen worden sind; so wiederum bei Klages: »Rhythmisch äußert sich und erscheint das *Leben*; mit dem Takte dagegen zwingt den rhythmischen Lebenspulsschlag unter das nur ihm eigentümliche Gesetz der *Geist*.«¹³⁶ Das traditionelle Verständnis ordnet sich bruchlos in Klages' Grundfigur vom Geist als Widersacher der Seele und des Lebens ein: auf der einen Seite Offenheit, Reichtum an Gestaltung, Natürlichkeit, auf der anderen Geschlossenheit, Formalismus und Konstruktion, auf der einen Seite Leben, auf der anderen Gesetz. Darüber, daß ein solcher Rückgriff auf musikalische Kategorien den Bogen deutlich zu weit spannt, dürfte schnell Einigkeit zu erzielen sein; mir geht es aber primär um etwas anderes. Nicht anders als der größte Teil der musiktheoretischen Auseinandersetzung mit Takt und Rhythmus begreift Klages beide als tatsächlich vorliegende und klar voneinander unterscheidbare Instanzen; nur so kann er sie in sein lebensphilosophisch-metaphysisches Programm einbauen. Dieses Grundverständnis ist unabhängig davon, welchen Status man dem Metrum zuerkennt, ob man es als abstraktes Maß des konkret Stattfindenden, als Raster von Betonungshierarchien oder als selbst Reales begreift.

Ist die Unterscheidung also ein musiktheoretisches Artefakt, von dem das Alltagsverständnis unberührt ist, wie Hasty es beschreibt? »[R]hythm means, on the one hand, lawfulness, regularity, and measure and, on the other hand, expressive or compelling motion, gesture, or shape«, und »the word holds these meanings together in a complex

135 Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, a. a. O., S. 211.

136 Klages, »Handschrift und Charakter«, a. a. O., S. 330.

union«. Und: »It is only in the theory and analysis of music [...] that the oppositions I have sketched here are made explicit in the distinction of rhythm and meter.«¹³⁷ Das Problem ist offenbar nicht, daß Gebundenheit und Freiheit unterschieden werden, das tut das Alltagsverständnis auch, sondern daß diese beiden Dimensionen unterschiedlichen Instanzen zugeordnet und diese kategorial voneinander getrennt werden. In was für Probleme diese zuerst einmal naheliegende Trennung führt, sieht man an Yestons Beschreibung des Metrums als möglicherweise »purely conceptual division of the pulse«, etwa in Situationen, »in which meter is assumed to operate even though some aspect of the music momentarily plays against it«¹³⁸. Die Tatsache, daß hier offenbar zwei musikalische Schichten gegeneinander arbeiten, wird durch eben die theoretische Festlegung unverständlich, die sie erklären soll: Wie kann es sein, daß ein reales musikalische Geschehen mit einem rein konzeptuellen Raster interagiert, und dies auch noch auf eine Weise, die als spannungsreiches Gegeneinander beschrieben werden kann? Daß es diese Interaktion gibt und daß ein Teil der dynamischen Qualität der Musik auf sie zurückzuführen ist, ist unbestreitbar – sie ist der Ausgangspunkt der Unterscheidung von Rhythmus und Metrum. Um die Spannung zwischen beiden zu erklären, darf man sie aber gerade nicht auf diese Weise kategorial unterscheiden; Hasty hat recht, wenn er bemerkt, daß dann »there can be no genuine conflict between meter and rhythm – no conflict between the measuring and the thing that is measured – but neither can there be any intercourse«¹³⁹. Um nicht in diese Situation zu geraten, müssen beide Hasty folgend als Aspekte eines reicheren Rhythmusbegriffs zu verstehen.

Interessant, aber doch nicht unproblematisch ist hier das, was David Lidov vorschlägt, der verspricht, mit einigen grundlegenden Irrtümern aufzuräumen. Lidovs Definition seines Verständnisses von Metrum liest sich so: »Meter is a cyclic, temporal, and semi-automatic pattern which the music listener performs, bodily, in response to musical cues, and which the listener maintains as an activity that serves as a reference framework for interpreting musical rhythms.«¹⁴⁰ Was hier erhalten bleibt, ist das Verständnis von Metrum als Referenzrahmen, bezogen auf das sich Rhythmus bewegt. Allerdings ist dieser Rahmen für Lidov,

137 Hasty, *Meter as Rhythm*, a. a. O., S. 4, 6.

138 Maury Yeston, *The Stratification of Musical Rhythm*, New Haven u. London: Yale University Press 1976, S. 66, Fn. 7.

139 Hasty, *Meter as Rhythm*, a. a. O., S. 19.

140 David Lidov, »Repairing Errors in the Musical Theory of Meter«, in: Christa Brüstle, Nadia Gattas u. Clemens Risi (Hg.), *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, Bielefeld: transcript 2005, S. 161-173.

der sich damit im Einklang mit dem Alltagverständnis sieht, alles andere als abstrakt: Er ist eine tatsächliche, im Falle des Konzertsaals sowohl bei den Musikern als auch beim Publikum auf ein Minimum reduzierte, aber dennoch in jedem Fall vorhandene Aktivität, eine Art körperliches Interpretament der Musik mit selbst gestischem Charakter. Der körperliche Nachvollzug kann dabei nicht auf das bloße Taktschlagen mit dem Fuß reduziert werden, denn die metrischen Verhältnisse sind keine schlichte Abfolge von betonten und unbetonten Schlägen, sondern selbst eine komplexe, in sich differenzierte Struktur.

Problematisch ist dabei, daß auch Lidov an der kategorialen Differenz zwischen Rhythmus und Metrum festhält und sie nur auf neuer Grundlage reformuliert: Während Rhythmus akustische Wirklichkeit hat, ist Metrum eine Antwort von Hörern auf die Musik. Lidov ist klar der Auffassung, daß diese das Metrum nicht in die Musik *hineinlegen*, sondern aus ihr *herausholen*, daß es also ein zwar nicht akustischer, aber doch realer Bestandteil der Musik ist – ein Resonanzphänomen. Als solches ist es angewiesen auf entsprechende Responsivität: »It is simply that music, alone, without its cultural context, does not necessarily specify a meter.«¹⁴¹ Das ist sicher richtig, aber gleiches gilt für den Rhythmus, und nicht nur für diesen: Ohne kulturellen Kontext gibt es überhaupt keine Musik, und das Metrum dürfte bei vielen Musikarten noch zu den Aspekten gehören, die sich am ehesten auch einem ungeübten Hörer erschließen. Eine Trennung von Rhythmus und Metrum läßt sich mit diesen Mitteln gerade nicht begründen. In jedem Fall läßt Lidovs Operation die Probleme noch einmal klar hervortreten, in die sich eine Musiktheorie zu verwickeln neigt, die den energetischen Momenten der Musik Rechnung zu tragen versucht, ohne die traditionellen Kategorien zu hinterfragen: Nur wenn das Metrum abstrakt ist, ein neutrales Ordnungsschema, kann es ein real Vorliegendes sein; wenn es als spezifischer, regelmäßig oszillierender Spannungszustand verstanden wird, muß es eine psychische oder körperliche Tatsache sein, also der Rezeption zugeordnet werden. Indem man die Musik als Resonanzphänomen begreift, entkommt man dieser Alternative. Die saubere Aufteilung von Rhythmus und Metrum auf unterschiedliche Sphären jedenfalls, die einmal mehr die Vorstellung ihrer realen Existenz und kategorialen Unterscheidbarkeit zementiert,¹⁴² bleibt der Sache unangemessen.

141 A. a. O., S. 168.

142 Dasselbe gilt für ein wichtiges Paradigma der Rhythmusforschung in der Musikpsychologie, der *beat induction*. Das Bild ist hier das von der metrischen Akzentverteilung festgelegten regelmäßigen Grundschlags, der von den Hörern wie in einem Rätselbild gesucht wird: »[T]he moments of musical stress in the raw signal serve as ›cues‹ from which the listener

Den Abschluß der Problembeschreibung soll Georgiades bilden, der das Metrum, das er zuerst einmal auf ganz traditionelle Weise als in unterschiedliche Zeiten teilbaren Takt auffaßt, folgendermaßen faßt: »Die Einheit des Raums, auf verschiedene Weise gegliedert und ausgefüllt, ergibt verschiedene besondere Gestalten. Diese unsichtbare, allgegenwärtige Raumeinheit wirkt wie ein alles verbindendes Fluidum. Damit ist verbunden der Drang zur Unterordnung, die dynamische Haltung, die Bildung von Stauungen und ausgleichendem Strömen [...], auch die potenzierende Schwergewichtssteigerung.«¹⁴³ Hier erscheint das Metrum als eine Art Kraftfeld, eine Gliederung des Raumes selbst, deren es bedarf, um die musikalische Dynamik der abendländischen Musik hervorzubringen.

Georgiades formuliert diese Charakteristik in Abgrenzung zu seinem eigentlichen Gegenstand, der griechischen Quantitätsrhythmik, die ihm zufolge gegenüber der Tiefe der akzentrisch organisierten Musik nur eine einzige Ebene hat, auf der sich alles abspielt. Das ist, so Georgiades weiter, der Grund dafür, warum es nur mit groben Verzerrungen möglich ist, griechische Volksmusik in Takte gegliedert zu notieren: Sie ist eine bloße Verkettung von Einzelereignissen, eine »beschauliche Zusammenstellung von einzelnen selbständigen Körpern«¹⁴⁴ und entbehrt entsprechend auch der Dynamik unserer Musik. Wenn Georgiades die spezifische Qualität dieses Rhythmus beschreiben will, der für ihn ja nicht einfach defizitär ist, sondern lediglich eine *andere* Organisationsform, so grenzt er ihn wiederum vom Akzentrhythmus ab, greift aber in bezug auf diesen auf ein traditionelleres Verständnis zurück: »[H]ier liegen zugrunde nicht untereinander gleich entfernte Punkte als bloße Abgrenzungen der Zeiteinheit, sondern die Dauer der Zeiteinheit selbst, die *erfüllte Zeit*.«¹⁴⁵ Das Metrum als Maß wird wiederum als abstrak-

attempts to extrapolate a regular pattern of metrical accents.« (Lerdahl u. Jackendoff, *A generative theory of tonal music*, a. a. O., S. 17). Povel und Essens sprechen in diesem Zusammenhang sogar von einer »internal clock« (Dirk-Jan Povel u. Peter Essens, »Perception of Temporal Patterns«, in: *Music Perception* 2 (1985), S. 411-440, hier 413 f.). Lerdahl und Jackendoff geben mit ihrer generativen Theorie den Startschuß für eine umfangreiche Forschung zu der Frage, wie dieses Extrapolieren aufgrund von musikalischen Hinweisen tatsächlich vor sich geht. Dabei ist es am Ende nicht entscheidend, ob das Metrum als realer Bestandteil oder als Interpretament der Musik aufgefaßt wird – diese Unterscheidung verliert im Rahmen einer kognitiv-psychologischen Herangehensweise ihren Sinn.

143 Thrasybulos Georgiades, *Der griechische Rhythmus. Musik, Reigen, Vers und Sprache*, Tutzing: H. Schneider 1977, S. 38.

144 A. a. O., S. 29.

145 A. a. O., S. 28.

tes Raster gefaßt, gegenüber dem die quantitatsrhythmische Reihung als Fülle und Dauer erscheint.

Diese Entgegensetzung macht noch einmal deutlich, woran der traditionelle Begriff des Metrums krankt: Er faßt die Gliederung der Zeit als radikale Diskontinuität, als Leere. Die schwere Zählzeit ist hier, wie Hasty zeigt, ein erstreckungsloser Punkt. Es ist nicht so, als ob Unterteilungen der auf sie fallenden Note deren Gewicht »erben«: Es ist immer die erste von ihnen, die als schwer gilt, wie weit man die Unterteilung auch treibt. Das Gewicht kommt also nicht einer Zeitspanne, sondern einem Punkt zu, der der Ausgangspunkt einer Messung ist.¹⁴⁶ Die traditionelle Theorie des Metrums beschreibt so ein eigenartiges Amalgam aus einer abstrakten Struktur, an die sich die Kritik richten ließe, die Derrida gegen den Strukturalismus artikuliert hat, und realen Bestimmungen. Auf der Ebene der Struktur könnte man ausgehend von den Begriffen der strukturalistischen Phonologie die jeweils erste Zählzeit als markiert begreifen, als strukturell ausgezeichnet oder bevorzugt.¹⁴⁷ Die linguistische Figur, nach der in einer binären Opposition jeweils einer der beiden Pole markiert ist, scheint aus dieser Perspektive geradezu auf die musikalische Metrik zugeschnitten. Für diese rein strukturell bestimmten Unterscheidungen wäre dann allerdings die Frage, ob sie eine reale Erstreckung in der Zeit haben, von vornherein unsinnig: Sie sind formale Differenzen, nach der reale Erscheinungen kategorisiert werden – Idealitaten.

Wenn nun aber die Markiertheit des einen Elements als »Schwere« angesprochen wird, mischen sich reale Bestimmungen in diese Idealität ein. »Schwer« ist eine Eigenschaft, bei der in der Tat ein leibliches Verständnis naheliegt, wie es Lidov artikuliert. Sie mag abstrakt erscheinen, insofern sie offen läßt, wie dieses Gewicht realisiert ist – als Länge, Akzent, Verzögerung des Folgenden etc. –, aber das trifft die Sache nicht. Schwere als Eigenschaft von Dingen läßt sich an den unterschiedlichsten Gegenständen feststellen und ist ebenso wenig auf eine bestimmte Form festgelegt; sie ist aber nicht in erster Linie eine von diesen Formen abstrahierte allgemeine Eigenschaft, sondern eine reale Erfahrung, die man macht, wenn man die Dinge zu heben versucht. Insofern ist sie, ganz in Lidovs Sinne, eine Kategorie der leiblichen Interaktion mit der

¹⁴⁶ Vgl. Hasty, *Meter as Rhythm*, a. a. O., S. 18 f. Man kann nicht sagen, daß er damit den auf diese Weise ansetzenden Theorien des Metrums ein Geheimnis entlockt: »Time-spans have durations, then, and beats do not.« (Lerdahl u. Jackendoff, *A generative theory of tonal music*, a. a. O., S. 18)

¹⁴⁷ Zur linguistischen Markiertheitstheorie vgl. allgemein Joseph H. Greenberg, »Language universals«, in: *Current Trends in Linguistics* 3 (1966), S. 61–112.

Welt, die sich aus der Musik nicht austreichen läßt. Hier hat es Sinn, von einer Spannung erzeugenden Interaktion oder einem Konflikt von Rhythmus und Metrum zu sprechen, was bei einem wirklich formalen Konzept unmöglich wäre: Dort kann es nur unterschiedliche Realisierungen der formalen Struktur geben.

Neben der philosophischen Kritik, die sich gegen den manifesten Idealismus wendet, der hinter der strukturalistischen Vorstellung des Metrums steht, ließe sich die Unterscheidung noch von einer anderen Seite her angreifen: Sie ist offensichtlich auf Musik mit klaren metrischen Verhältnissen zugeschnitten, also eine Musik, die in der Tat so regelmäßig ist, daß sie sich *messen* läßt. Es ist bezeichnend, daß Georgiades dort, wo er sich einer Musik zuwendet, die sich unseren metrischen Kategorien nicht fügt, den gesamten kategorialen Apparat über Bord wirft. Die Alternative ist für ihn klar: Entweder es gibt eine manifeste Differenz von Rhythmus und Metrum, oder die Musik weist überhaupt keine rhythmische Dynamik auf. Die Charakterisierung der von ihm untersuchten griechischen Volksmusik, die stellvertretend für die antike griechische Musik behandelt wird, als »beschauliches Nebeneinander« läßt sich zwanglos daraus ableiten. Wenn sich eine Musik tatsächlich in den zeitlichen Strom begibt und sich ihm überläßt, so mag es dieser Auffassung nach zwar Längen und Kürzen geben, aber keine Spannung und damit auch keinen Rhythmus in dem Sinne, in dem wir normalerweise davon sprechen. Dieses Resultat ist unbefriedigend – und hochgradig unplausibel: Die Musik, um die es hier geht, ist *Tanz*musik. Will man ernsthaft behaupten, diese weise keine rhythmische Dynamik auf und sei als beschaulich angemessen beschrieben?

Ein analoges Problem ergibt sich für Musik, die das metrische Raster explizit hinter sich läßt, nämlich für einen erheblichen Teil der Kunstmusik des 20. Jahrhunderts, für die die Frage der Dynamik deutlich offener ist. Wie soll man mit dieser Musik umgehen? Hat sie *keinen* Rhythmus mehr, oder einen ganz anderen, wie die quantitatsrhythmische Musik Georgiades'? Und sollte das so sein, wie soll man ihn beschreiben? Mit einem ganz neuen Satz von Kategorien? Selbst der in der Wahl seiner Beispiele und der Reichweite seiner eigenen Beschreibungen extrem konservative Zuckerkandl bemerkt, daß es sich bei derartiger a-metrischer Musik keinesfalls um ein Randphänomen, um einen historischen Sonderfall handelt, sondern daß im Gegenteil welthistorisch *unsere* Musik der Ausnahmefall ist.¹⁴⁸ Die gesuchte Beschreibung sollte

¹⁴⁸ Vgl. Zuckerkandl, *Die Wirklichkeit der Musik*, a. a. O., S. 163 f. Ähnlich Kurth: »Historisch wie stilpsychologisch gesehen, ist die Betonungssymmetrie nicht die Grundlage, von der die freieren Formungen der Melodik abweichen, sondern deren freie Gestaltung ist die Grundlage, über die sich die Betonungssymmetrie legen kann, mehr oder weniger durchgrei-

sich nicht auf diesen Sonderfall beschränken, aber dennoch auf ihn anwendbar sein. Und sie kann sich meines Erachtens nicht darauf beschränken, festzuhalten, daß es eben Musik ohne Metrum gibt, Musik, die nur rhythmisch organisiert ist. Damit büßt sie eine Beschreibungsmöglichkeit ein, die mit der Unterscheidung von Rhythmus und Metrum verbunden ist und die für a-metrische Musik reformuliert, aber nicht einfach verabschiedet werden sollte.

Eines sollte deutlich geworden sein: Wenn wir das formale, strukturelle Verständnis von Metrum zurückweisen, fällt eine der zentralen Unterscheidungen von Georgiades in sich zusammen: Wir müssen auch bei dem, was er Akzentrhythmus nennt, von einer *erfüllten* Zeit ausgehen, von einer Zeit, die sich realisiert und deren Formen nicht auf ein vorweg oder gar immer schon bestimmtes und insofern als ideale Räumlichkeit gedachtes Repertoire reduziert werden können (daß reale Räumlichkeit nicht so gedacht werden kann, werden wir im folgenden Kapitel sehen). Wenn es eine Erscheinung gibt, die uns vor Augen – bzw. Ohren – führt, daß Zeit kein leeres, homogenes Medium ist, in dem sich dieses und jenes abspielt, sondern etwas sich in und durch konkrete Inhalte höchst unterschiedlicher Gestalt Realisierendes, aus dem man nicht hinauspringen kann, so ist es die Musik. Die »erfüllte« Zeit bedingt, daß Musik sich ereignen muß, um zu sein, und daß dieses sich Ereignen der Form, das der alte *rhythmos*-Begriff beschreibt, immer wieder neu stattfindet. Es wird also darum gehen, ein Modell zu formulieren, das die Spannung, die durch die Unterscheidung von Rhythmus und Metrum ausgedrückt werden soll, nicht verliert, ohne die Verdinglichung und Abstraktion mitzumachen, die damit in der Regel einhergeht, und das sich innerhalb jener erfüllten Zeit hält. Es muß sich, kurz gesagt, an die gehörte und gespielte Musik halten, wie sie sich in ihren Formen zeitlich aufbaut. Von der metrisch regelmäßigen Musik der Tradition her ließe sich klares Minimalziel eines solchen Modells formulieren: Es muß die Synkopierung abbilden können.

Als erster Schritt kann dafür auf die Beschreibungen Zuckerkancls zurückgegriffen werden. Bei seinem Versuch, die Erfahrung eines regelmäßigen Metrums zu charakterisieren, kommt er nicht zu einer Abfolge von unterschiedlich betonten Schlägen, sondern zu einer zyklischen Figur, zu einem Hin und Her, das sich am besten mit dem traditionsreichen Bild der Welle darstellen läßt. Auch wenn wir damit zu einer der naheliegendsten Metaphern zurückgekehrt sind, die auch für die Etymologie des Wortes in Anspruch genommen worden war, ist diese Wahl

find. Erst indem sie allen Stilen aufgezwängt werden sollte, wurden aus einem Rhythmus der Ablaufsformen die bloßen Ablaufsformen des Rhythmus.« (Kurth, *Musikpsychologie*, a. a. O., S. 309) Vgl. dazu insges. Seidel, »Rhythmus, Metrum, Takt«, a. a. O.

doch in ihrem Kontext nicht trivial. Das Bild der Welle macht, besser als das des Pulses, deutlich, daß wir es mit einer Kontinuität zu tun haben, mit einem spezifischen Verlauf. Wenn Zuckerkancl eingestandenermaßen metaphorisch schreibt, »der Boden, auf den die Töne fallen«, sei »selbst in Wellen bewegt«¹⁴⁹, so ist er sehr nahe an Georgiades' Charakterisierung des Metrums als »Fluidum«. Die Welle läßt sich nicht in Punkte unterteilen, denen ein spezifisches, relational bestimmtes metrisches Gewicht zugemessen wird, sondern weist *Orte* auf, die qualitativ durch »die Richtung ihres Bewegungsimpulses«¹⁵⁰ bestimmt sind. Sie ist kein Maß, sondern ein kontinuierlich gestalteter Verlauf, und insofern ist der Begriff des Metrums hier eher irreführend; ich werde daher in Anlehnung an Zuckerkancl von Taktwelle sprechen.

Man mag sich an dieser Stelle die Frage stellen, ob die Wahl einer Metapher mehr sein kann als eine vage Illustration theoretischer Modelle, die unabhängig davon einer präzisen Ausführung bedürfen. Daß dieses Verständnis, wie jedes andere, letztlich anhand konkreter Beispiele ausbuchstabiert werden muß, ist klar; hier verweise ich vor allem auf die entsprechenden Analysen in den jeweils zitierten Texten. Es ist aber vorerst gar nicht so sehr das Analysepotential, das mich zu diesem Bild greifen läßt, sondern die Notwendigkeit, einem strukturalistisch-idealistischen oder psychologistischen Grundverständnis zu entgehen. Man muß sich klarmachen, daß auch das Konzept des metrischen Rasters keine musikalische Wirklichkeit beschreibt, sondern ein formales Schema für ein supponiertes Organisationsprinzip ist, letztlich ein Mittel zur Analyse konkreter Musik. Gegenüber diesem Schema soll das Bild der Welle eine Organisationsform illustrieren, die gerade nicht auf einer anderen Ebene liegt als die erklingenden rhythmischen Gestalten, sondern eine weitere Integrationsstufe der klanglichen Ereignisse darstellt. Daß eine Analyse, die ein metrisches Raster zugrundelegt, trotzdem produktiv sein kann, ist unbestritten; das ändert nichts daran, daß es als theoretisches Konzept ebenso problematisch ist wie die Annahme einer generativen *langue* der Musik.

Vom Bild der Welle ausgehend wäre eine Synkope eine Art Erhöhung, die an einer anderen Stelle als am höchsten Punkt jener Welle stattfindet und diese sozusagen charakteristisch verformt, ein »Spiel der Töne mit der Welle«, das auch zu »scharfe[n], vielfach gebrochene[n] Konturen«¹⁵¹ führen kann. Auch wenn Zuckerkancl auf diesem Weg nicht wirklich weiter geht, macht seine Beschreibung deutlich, daß Welle und Töne, Metrum und Rhythmus auf derselben Ebene liegen. Man könnte sie vielleicht als unterschiedliche Aggregatzustände desselben beschrei-

149 Vgl. a. a. O., S. 160.

150 A. a. O., S. 165.

151 A. a. O., S. 164.

ben, die aufeinander angewiesen sind und nie getrennt voneinander auftreten. Es gibt diese Welle nicht abseits real erklingender Folgen von Tönen, auch wenn sie nicht in ihnen aufgeht. Das aber unterscheidet sie zuerst einmal nicht von den rhythmischen Figuren und Motiven: Die Töne und ihr Zusammenhang bestimmen sich jeweils wechselseitig.

Im Falle der Taktwelle aber ist das scheinbar Paradoxe, daß dieselben real erklingenden Töne, die die Welle konstituieren sollen, sie unterlaufen, stören und verformen, indem sie rhythmische Gestalten bilden, die ihr zuwiderlaufen, sie umspielen, sie subvertieren, daß die musikalischen Ereignisse also eine Regelmäßigkeit konstituieren, die sie zugleich bestreiten. Synkope ist ein zu grober Begriff für diesen Sachverhalt, denn er suggeriert eine klare Zuordnung von Zeitpunkten, Schlägen und Gewichtsverteilungen und einen einzelnen Schlag, der dieser Ordnung zuwiderläuft. Das ist, abgesehen davon, daß es dem Modell folgt, das hier als unzulänglich erwiesen werden soll, zu wenig. Eher könnte man davon sprechen, daß die Synkopierung als auf Auflösung, also metrische Ebenmäßigkeit drängende Spannung ein wesentliches Prinzip rhythmisch-metrischer Konstitution ist, darin der Dissonanz vergleichbar – die metrische Welle ist *immer* in sich verformt, Abweichung ist ihre Normalität.

Das Metrum ist damit nicht »the matrix out of which rhythm arises«¹⁵²; wenn überhaupt von einer Matrix gesprochen werden kann, so wäre dies ein allgemeines Potential von Gespanntheit, das nichts determiniert. Das tatsächliche Bedingungsverhältnis ist eher umgekehrt: Die musikalischen Ereignisse konstituieren etwas, das nicht in ihnen aufgeht, aber auch keine von ihnen losgelöste Existenz hat; eher ist es der Modus, die Art, in der bzw. zu der sie sich ordnen, »a perceptually emergent property of musical sound«¹⁵³. Cooper und Meyer geben zahlreiche Beispiele zeitweise unklarer metrischer Verhältnisse, von denen eines hier als besonders illustrativ herausgegriffen werden soll: das

152 Grosvenor W. Cooper u. Leonard B. Meyer, *The Rhythmic Structure of Music*, Chicago: University of Chicago Press 1960, S. 96.

153 Justin London, *Hearing in Time. Psychological Aspects of Musical Meter*, Oxford: Oxford University Press 2004, S. 4. Auch wenn Londons Studie sich in den Diskussionszusammenhang der Musikpsychologie stellt, zeigt sie an zahlreichen Beispielen, wie *sich* das Metrum von Musik unterschiedlich organisiert. Die »Many Meters Hypothesis«, die er am Ende formuliert – »Our knowledge of musical meter consists of a large number of style-, genre-, performer-, and tempo-specific attentional patterns« (a. a. O., S. 153) – zeigt, daß jene patterns in Wahrheit Eigenschaften der jeweiligen Musiken und Musiker sind und jenes »knowledge« die Herausbildung differenzierter Resonanzfähigkeiten ist. Seine Bestimmung von Metrum als »entrainment« kann für unseren Zusammenhang als »Mitschwingen« übersetzt werden (vgl. a. a. O., S. 4).

Scherzo von Schumanns vierter Symphonie. Im Takt 15 folgt hier auf eine Reihe von sechs rhythmisch identischen Takten (im $\frac{3}{4}$ -Takt), in denen eine Betonung auf der Zwei durchgehalten wurde (von den Autoren als »invertierter Trochäus« bezeichnet), ein klarer Akzent auf der Eins. Dieser Akzent gewinnt durch das Vorhergehende einen synkopischen Zug. Die Autoren sprechen für die Takte 8-14 davon, daß »the rhythmic-metric scheme is *almost* upset; the stress hovers *on the brink* of becoming an accent«¹⁵⁴, wodurch die halbe Note auf der Eins von Takt 15 *fast* zu einer Synkope wird. Nur wenn die metrische Umkehrung »wirklich« stattgefunden hätte und nicht nur beinahe, wäre dies tatsächlich der Fall. Meines Erachtens müßte man die Situation anders beschreiben: Die sechs invertierten Takte sind im Begriff, eine verschobene Taktwelle zu etablieren, in bezug auf die der Akzent in Takt 15 tatsächlich zur Synkope wird; er büßt diesen Charakter vor allem dadurch ein, daß im folgenden zur regulären Akzentordnung zurückgekehrt wird und sich das Metrum quasi zurückstaut. Die durch das Vorhergehende und das Folgende konstituierten Kraftfelder versetzen die verschobene Welle in Spannung, so daß sie zuerst tentativ wirkt und dann rückwirkend dezentriert wird, wodurch sie sich in der Tat nicht vollständig etablieren kann. Sie ist aber nur dann nicht real, wenn man eine unangreifbare Existenz des Metrums auf einer anderen Ebene annimmt. Gerade Beispiele wie dieses zeigen, wie unplausibel dies ist.

Man muß sich klarmachen, daß es auch für die Situation einer rigiden Schlag- und Betonungsverteilung um die Konstitution einer Taktwelle geht, wo dies lediglich durch die Trivialität des Zusammenhangs überdeckt wird. Man stelle sich Dreivierteltakt vor, in dem die Töne ausschließlich auf die einzelnen Schläge fallen und in jedem Takt die Eins betont ist: Selbst hier sind die Töne nicht einfach identisch mit der Taktwelle. Sollte es so sein, daß sie in einer solchen metrisch einwandfreien, aber musikalisch toten Situation überhaupt keine solche bilden, da trotz der Differenzen, die durch den melodischen Verlauf ins Spiel kommen, das Maschinenhafte überwiegen würde, so würde ein solches Gebilde nicht als Musik gehört. Das macht noch einmal deutlich, daß nicht ein metrisches Raster das ist, was wir meinen, wenn wir zeitliche Regelmäßigkeit in der Musik im Sinn haben, sondern eine Art Schwingen, das mit dem Bild der Welle am besten beschrieben ist, und das offenbar durch das, was in bezug auf das Raster als Abweichung erscheinen muß, nicht gestört wird, sondern auf es angewiesen ist. Diese komplizierte Form der schwingenden Bewegung ist weder (nur) kognitiv noch (nur) körperlich, sondern sie ist eine sehr spezifische gestische Verlaufsform.

154 Cooper u. Meyer, *The Rhythmic Structure of Music*, a. a. O., S. 102, meine Hervorhebungen.

Das Verhältnis von Metrum und Rhythmus ließe sich von hier aus folgendermaßen beschreiben: Die rhythmischen Figuren sind nicht als solche in sich bestimmt, um daneben auch noch in einem Verhältnis zum Metrum zu stehen, sie sind bestimmt *als* in sich gespannte, und in dieser Spannung konstituieren sie eine Taktwelle. Yestons Argument, aus *logischen* Gründen bedürfe es mindestens zweier Ebenen, um überhaupt metrische Akzentuierung hervorzubringen, erscheint mir nicht triftig, denn es setzt, von Schenker ausgehend, in sich homogene Ebenen von Vorder-, Mittel- und Hintergrund voraus, die es nun aber nicht als analytische Instrumente, sondern als real begreifen muß.¹⁵⁵ Die Tatsache, daß wir bestimmte Klangfolgen unterschiedlich gruppieren und metrisch interpretieren können, bedeutet nicht, daß es tatsächlich eine Ebene gibt, auf der diese Interpretation noch nicht vollzogen ist, jene »long, complex, and uninterpreted summation of all its attacks, durations, and rests«¹⁵⁶: Hörend können wir lediglich eine Interpretation durch eine andere ersetzen, das Geschehen sozusagen *umhören*; die uninterpretierte Abfolge bleibt eine logische Kategorie der Analyse, die wir wenn überhaupt nur mit großer Anstrengung und abstraktiv hörend realisieren können. Was wir tatsächlich vor uns haben, sind Organisationsformen von unterschiedlichem zeitlichen Skopus, die allesamt auf das ursprüngliche Phänomen der inneren Spannung des sich konkret musikalisch Ereignenden bezogen bleiben. Töne oder andere Einzelereignisse und rhythmische Figuren organisieren und artikulieren sich wechselseitig und erzeugen in dieser Artikulation eine Spannung in Richtung auf eine weitere, eher zyklische Organisationsform. Ohne daß damit gesagt würde, daß eine solche Form notwendigerweise auf manifeste und stabile Weise vorliegen muß, so ist doch die Notwendigkeit der Spannung selbst behauptet, die man auch im Sinne des ersten Kapitels als spezifische Form des Ziehens einer musikalischen Differenz beschreiben könnte.¹⁵⁷ Sie ist die Grundlage dafür, eine tatsächliche Ordnung des Erklingenden auszumachen. Fehlt sie auf allen Ebenen, so hören wir keine Musik.

155 Vgl. Yeston, *The Stratification of Musical Rhythm*, a.a.O., insbes. S. 66 ff.

156 A. a. O., S. 37.

157 In diesem Sinne muß Dahlhaus einmal entschieden widersprochen werden, wenn er schreibt: »Die Gewichtsabstufung der Zählzeiten ist aber weniger das eigentliche Thema der musikalischen Metrik als eine bloße Voraussetzung, die sich von selbst versteht.« (Ernst Apfel u. Carl Dahlhaus, *Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Bd. 1, München: Katzschickler 1974, S. 184 (das zitierte Kapitel stammt von Dahlhaus)). Es mag berechtigt sein, dies für die Analyse großer Teile der Musik unserer Tradition vorauszusetzen – von selbst versteht es sich aber nicht im geringsten.

Eine gute Charakterisierung dieser in sich gespannten Figuren findet sich noch einmal bei Lidov, der sie allerdings ausschließlich auf das Metrum bezieht und somit, seiner These entsprechend, auf einen körperlichen Vollzug. Er spricht von einem »pattern of accelerations, decelerations, inertia, momentum, weight, force, and reverberation«¹⁵⁸, also energetisch und gestisch bestimmten zeitlichen Formen. Auch dies läßt sich unmittelbar auf *Both sitting duet* beziehen: Es gibt, wie ich finde, paradoxerweise kaum eine bessere Darstellung des musikalischen Rhythmus als dieses Stück. Auch der Tanz bzw., wie hier, die musikalische Gestaltung körperlicher Bewegung ist auf den Mitvollzug der Rezipienten angewiesen, um als solche zu erscheinen, aber hier wird deutlich, daß dieser nicht in der expliziten Nachahmung der gesehenen Formen bestehen kann. Von einer solchen Nachahmung werden sich sicher Spuren in der Haltung und Bewegung der in der Regel ruhigen sitzenden Zuschauer finden, aber sie werden eben nicht im einzelnen ausgeführt. Überdies wird es in diesen Spuren vollkommen unmöglich sein, Rhythmus und Metrum auseinanderzuhalten – man wird wohl kaum in Lidovs Sinne eine Ebene des Nachvollzugs des visuell oder motorisch wirklich Anwesenden von einer des Vollzugs des in diesem bloß Impliziten unterscheidenden wollen oder können. Burrows und Fargion vollziehen ihre gestisch-rhythmischen Abläufe, *indem* sie immer wieder in die Regelmäßigkeit einer Art visueller Taktwelle kommen und aus ihr ausscheren. Für deutlich klarer metrisch gebundene Tanzstücke gilt nichts anderes.

Steffen Schmidt bietet einen Ansatz an, mit dem dies genauer ausbuchstabiert werden kann; er spricht von einer »integralen Funktionstheorie des musikalischen Rhythmus«. Anhand eines der analytischen Standardbeispiele, Beethovens erster Klaviersonate op. 2, 1, zeigt er, wie die rhythmischen Verläufe gleichzeitige Dehnungen und Stauchungen, Verlangsamungen und Beschleunigungen auf verschiedenen Ebenen aufweisen, so daß unterschiedliche »rhythmische Geschwindigkeiten« miteinander koinzidieren und interagieren (wobei sich auch hier zeigt, daß dies nicht ohne Rückgriff auf die motivische Struktur durchzuführen ist), bis hin zu dem Fall, in dem ein einziges rhythmisches Motiv als Dehnung und Verkürzung *zugleich* auftritt. Diese rhythmischen Figurationen werden nicht durch ein starres Raster, sondern durch ein flexibles Ausgleichsprinzip zusammengehalten, ein Maß vielleicht im aristotelischen Sinne der Mitte; Schmidt spricht hier auch von »Auspendeln«¹⁵⁹. Er faßt zusammen: »Die kompositorische Kunst in bezug auf die rhythmische Organisation bestand demnach darin, Ausgleichsprin-

158 Lidov, »Repairing Errors in the Musical Theory of Meter«, a.a.O., S. 165.

159 Schmidt, »Schnitt und Strom«, a. a. O., S. 63.

zipien auf verschiedenen musikalischen Ebenen zu schaffen und so einen dem quantitativen Metrum gleichermaßen unterworfenen wie sich von ihm abhebenden qualitativen Zeitcharakter zu erzeugen, in dem die musikalischen Gestalten aufeinander reagieren.«¹⁶⁰ Jenes quantitative Metrum wird ausdrücklich nicht problematisiert, sondern vorausgesetzt; wie mir scheint unnötigerweise.

Mit seinem Ausgleichsprinzip hat Schmidt ein Theorem formuliert, das die Konstitution der Taktwelle selbst beschreibt: Die einzelnen Gestalten interagieren miteinander und bringen auf diese Weise eine selbst qualitativ bestimmte Regelmäßigkeit hervor, die es ohne sie nicht gäbe. Gerade für derart integral artikulierte Musik wie die Beethovens ist diese Beschreibung treffend, nach der die metrische Regelmäßigkeit den konkreten motivisch-rhythmischen Gestalten nicht wie ein fremdes Prinzip äußerlich gegenübersteht, sondern aus ihnen hervorgeht. Ganz in diesem Sinne liest man dann auch: »Verlief in der metrischen Theorie bis dahin die Musik in gleichmäßigen vertikalen Schnitten (quasi in Zeitblöcken, die der Taktstrich symbolisiert), denen sich die stimmlichen, linearen Verläufe unterordneten, so wird die Musik hier mehrschichtig in verschiedene Zeitströme gegliedert.«¹⁶¹

Was fangen wir nun mit dieser Theoriefigur an, wenn wir uns mit nicht-metrischer Musik wie der beschäftigen, die der Ausgangspunkt von *Both sitting duet* war? Feldmans Partitur ist zwar auf herkömmliche Weise metrisch notiert, benutzt aber diese Notation dazu, jeglichen Anschein metrischer Regularität zu unterlaufen (was, nebenbei bemerkt, Burrows und Fargion interessanterweise nicht gelingt – oder auch: was sie nicht tun). Die musikalische Ethnologie ist bereits in der Auseinandersetzung mit der rhythmischen Struktur bestimmter Volksmusiken auf ein vergleichbares Problem gestoßen; Carl Stumpfs Formulierung ist hier aufschlußreich: »Es finden sich aber auch Rhythmen von solcher Kompliziertheit, daß wir sie überhaupt nicht mehr durchs Ohr auffassen können, vielmehr nur bei genauer Nachmessung der bezüglichen Zeitabschnitte als solche erkennen.«¹⁶² Was genau entzieht sich hier der unmittelbaren Erkenntnis? Die Tatsache, daß es sich beim Gehörten überhaupt um Rhythmen handelt, doch wohl nicht. Eher schon fehlt der Resonanzraum für ein differenziert nachvollziehendes Verstehen, was genau diese Musik eigentlich tut, wie sie funktioniert, was mit ihr anzufangen ist. Stumpf beschreibt diesen Mangel allerdings anders, nämlich der Tradition entsprechend als Unfähigkeit, ein metrisches Raster zu erkennen. Das genaue Nachmessen dient dazu, das Gehörte auf

ein solches Raster zu projizieren und es mit unseren Mitteln zu notieren. Problematisch erscheint so nicht die Inkompatibilität jener Musik mit unserer metrisch verfahrenenden Notation, sondern die Unfähigkeit des ungeübten Hörers, die zweifellos vorhandene metrische Struktur adäquat zu erfassen. Aber was, wenn es eine solche nicht gibt?

Hier ist Schmidts Analyse des Anfangs von Stravinskys *Sacre du printemps* (auf das im übrigen keine Untersuchung zum musikalischen Rhythmus verzichtet) aufschlußreich. Wie er es rekonstruiert, ist die Anfangspassage des Fagotts eine auskomponierte Version dieses rhythmischen Auspendelns, das noch nicht zur Balance eines Ausgleichs gefunden hat. Bei statisch-repetitiver Diastematik wird die rhythmische Gestalt des Motivs konsequent variiert, ohne daß sie sich auf ein stabiles Metrum beziehen ließe. Begegnete ein Musikethnologe dieser Musik ohne ihren Kontext, er käme unausweichlich zu einem ähnlichen Urteil wie Stumpf in bezug auf Volksmusiken; es ist nur die Tatsache, daß die Passage ganz traditionell (mit einem unspektakulären Taktwechsel von 4/4 zu 3/4 und zurück) notiert ist, die davon ablenkt und metrische Eindeutigkeit suggeriert, wo es keine gibt. Man kann dies nicht sehen, wenn man in der Analyse so verräumlichend vorgeht, wie Schmidt es bei Boulez beobachtet: Jegliche Symmetrie in der notierten Form muß darauf zurückbezogen werden, daß es sich um zeitliche Prozesse handeln, bei denen identische Gestalten grundlegend unterschiedliche Funktionen annehmen. Resümierend heißt es: »Strawinsky dringt gewissermaßen zu einem Urzustand von Musik vor, in dem Rhythmus und Metrum noch nicht getrennt sind, wo der Akzent in seiner Bestimmtheit noch geboren werden muß.«¹⁶³ Meine These ist, daß die Musik diesen Urzustand nie wirklich verläßt.

Explizit wird dies bei dem bereits mehrfach zitierten Christopher Hasty, der in seiner noch elementarer ansetzenden Theorie die Differenz von Metrum und Rhythmus ganz einzieht. Hastys Ausgangspunkt ist ebenfalls die Beobachtung, daß die meisten traditionellen Metrums-theorien insofern ein verzerrtes Bild der Musik erzeugen, als sie deren Zeitlichkeit nicht ernst nehmen – in Frage steht hier einmal mehr, ob man die Musik als Prozeß oder als Objekt aufzufassen hat. Man wird nicht umhin können, beide Auffassungsweisen als zwar berechtigt, aber explikationsbedürftig zu begreifen; das folgende Kapitel wird sich die-

160 A. a. O., S. 64.

161 A. a. O., S. 60.

162 Carl Stumpf, *Die Anfänge der Musik*, Hildesheim: G. Olms 1979, S. 48.

163 Schmidt, »Schnitt und Strom«, a. a. O., S. 68. Damit ist der Reichtum rhythmischer Gestalten bei Stravinsky natürlich nicht erschöpft: Dahlhaus identifiziert sechs unterschiedliche Typen von Rhythmik, die in einem je unterschiedlichen Verhältnis zur traditionellen Taktrhythmik stehen (vgl. Carl Dahlhaus, »Probleme des Rhythmus in der Neuen Musik«, in: ders., *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz u. a.: Schott 1978, S. 97-110).

ser Frage ausführlicher zuwenden. Dennoch ist Hasty's Kritik berechtigt, wie wir bereits am Beispiel des *Sacre* gesehen haben: Man geht an der musikalischen Wirklichkeit vorbei, wenn ihre Formen als vorliegende aufgefaßt bzw. so beschrieben werden, als seien sie »completed, fully formed as an object awaiting inspection«¹⁶⁴, räumlich bestimmte Gegenstände, gegenüber denen lediglich unsere Auffassung die zeitliche Dimension ins Spiel brächte. Auch wenn wohl niemand diese Position wirklich explizit und konsequent vertreten würde, zeigt sie sich in ihrer Wirkung deutlich in den gängigen Theorien des musikalischen Metrums: Die Trennung und Verdinglichung von Rhythmus und Metrum ist nicht denkbar ohne jene Verräumlichung oder »Geometrisierung«¹⁶⁵. Als Raster einer abzählbaren Menge an Schlägen und einer genau bestimmbaren Akzentverteilung erscheint das Metrum als unabhängig von jeder zeitlichen Entfaltung existierende, vorliegende Ordnung.

Hasty setzt dem ein grundsätzlich anderes Bild entgegen: Im Prozeß der sich entfaltenden Musik ist die Regelmäßigkeit gerade keine vorausgesetzte, sondern eine sich selbst bildende, bestätigende oder dementierte – ein *rhythmós* im alten Sinne. Insofern man den Rhythmus als kontinuierliche Form verstehen kann, muß diese folgendermaßen beschrieben werden: »Rhythmic continuity is a ›holding together‹ of parts in transition or in a gradually, temporally unfolding process of becoming parts.«¹⁶⁶ Was ein Teil ist, wie die Teile zusammenhängen und sich daraus ein Ganzes bildet, legt sich im Prozeß allererst fest, und dies ist auch für das Metrum als Inbegriff von Stabilität und Voraussehbarkeit ernstzunehmen.

Für die Konstitution eines solchen Zusammenhangs bringt Hasty ein einziges Prinzip in Anschlag, das er Projektion nennt und schließlich mit dem Metrum identifiziert. Projektion kann hier verstanden werden als ein sich ständig neu justierender Erwartungshorizont, der in der elementaren Funktion des Beziehens eines klanglichen Ereignisses auf das ihm folgende (und vice versa) gegründet ist. Da ein Einzelnes keine Regelmäßigkeit zu konstituieren vermag, erscheint dieser Horizont zuerst einmal als Potential: »Projective potential is the potential for a present event's duration to be reproduced for a successor.«¹⁶⁷ Man könnte dies als elementare Beziehbarkeit unter dem Gesichtspunkt der zeitlichen Gestalt beschreiben; diese Beziehbarkeit bleibt aber keine abstrakte Offenheit, sondern erzeugt eine spezifische Erwartung auf bestätigende Wiederholung. Tritt diese ein, stabilisiert sich die Projektion, die so nicht anders als bei Riemann und Hauptmann auf eine binäre

164 Hasty, *Meter as Rhythm*, a. a. O., S. 67.

165 Kurth, *Musikpsychologie*, a. a. O., S. 308.

166 Hasty, *Meter as Rhythm*, a. a. O., S. 67.

167 A. a. O., S. 84.

Primärbeziehung gegründet wird. Der Normalfall ist nun aber der, daß keine buchstäbliche Wiederholung folgt, sondern eine Abwandlung, oder besser: etwas anderes. Die Projektionsfunktion resultiert nun darin, daß dieses Andere in der Tat als Abwandlung aufgefaßt wird, die in einer Beziehung zum Ersten steht und aus dieser Beziehung eine neue, komplexere Projektion erzeugt. Bereits jetzt kann ein drittes Ereignis als »zu früh« oder »zu spät« erscheinen, also als eine Art Protosynkope, als Beschleunigung oder Verlangsamung oder einfach als Bestätigung der Regelmäßigkeit – das ist die Urform des Metrums in statu nascendi.

Tempoveränderungen sind hier ein besonders interessanter Fall, wie Hasty an anderer Stelle bemerkt: »I should mention here that acceleration in this sense is something of a paradox – it is the perception that durations are in some sense equivalent, but that they are getting shorter or speeding up.«¹⁶⁸ Der kürzere Abstand wird als gleich und verschieden zugleich aufgefaßt, als das Gleiche in einer Abwandlung, die nun eine Stetigkeit der Veränderung erwarten läßt, die sich wiederum bestätigen kann oder nicht. Das Paradox ist das gleiche wie das in bezug auf Zuckerkanndls Taktwelle formulierte: Auch hier bringen Klangereignisse einen Zusammenhang hervor, den sie nie schlicht bestätigen, sondern immer zugleich auch dementieren. Resultat dieses hier nur in seiner elementarsten Form beschriebenen Projektionsprozesses ist ein komplexes »projective field«, das durch eine Spannung zwischen Regelmäßigkeit und Irregularität gekennzeichnet ist und in dem rhythmische Projektionen ebenso sehr durchkreuzt wie bestätigt werden.

Eine genaue Wiederholung identischer Einheiten kann es in einem solchen Feld nicht geben, sondern jeder einzelne musikalische Moment trägt seine besondere Bestimmtheit: Kein Takt ist wie der andere, und der metrische Typus ist eine Abstraktion von dieser Partikularität, die Anhalt an einer gewissen Gleichförmigkeit des Schwingens hat, die sich einstellen kann, aber nicht muß. Hasty macht nochmals deutlich, daß sich damit eine tatsächliche Analyse nicht allein an den Notentext halten kann, der die Illusion eines vorweg Vorliegenden, das nur noch durchlaufen werden muß, noch einmal stärkt, wenn er sie nicht überhaupt begründet¹⁶⁹: Man muß die Stücke intensiv und immer wieder *hören*, um den sich entwickelnden projektiven Strukturen auf die Spur zu kommen. Er selbst führt solche Analysen anhand von Stücken von

168 Christopher F. Hasty, »Duration and Rhythmic Process in Music«, in: Julius T. Fraser u. Lewis Rowell (Hg.), *Time and Process: Interdisciplinary Issues*, Madison, Conn.: International Universities Press 1993, S. 147-166, hier 154.

169 Daß diese Auffassung auch der Partitur selbst unangemessen ist, werde ich im folgenden Kapitel mit bildtheoretischen Mitteln zu zeigen versuchen.

Bach, Webern, Boulez, Wolpe und anderen durch und erweist so die Produktivität seines Modells.

Aufschlußreich sind die Analysen einiger Passagen der Cellosuiten von Bach, etwa der ersten Takte der Courante in der Sonate Nr. 3 in C-Dur. Hasty verfolgt, wie sich aus einem metrisch uneindeutigen, d. h. mit einem noch in mehrere Richtungen offenen projektiven Potential versehenen Anfang im Verlaufe von drei Takten durch Konkretisierung, Entwicklung und Rückwirkung die relative Stabilität eines Dreiertaktes konstituiert. Dabei wirken das Vorhergehende – das Ende der Allemande – die rhythmischen Gestalten selbst und das Folgende zusammen, und es ist ganz offensichtlich, daß man hier nur mit großer Abstraktion von einer metrischen Gleichheit der Takte sprechen könnte – im Hören findet sich davon nichts wieder. Für den Moment, in dem sich das Metrum einigermaßen zuverlässig stabilisiert hat, findet Hasty eine schlagende Formulierung: »By the third bar the meter will, from the beginning, have been triple.«¹⁷⁰

Traditionellerweise würde man dies vermutlich so beschreiben: Als Leser der Partitur *weiß* man natürlich von Anfang an, daß es sich um einen $\frac{3}{4}$ -Takt handelt, der Komponist hat sich für dieses Metrum vorweg *entschieden* und nun rhythmische Figuren in diesen Takt *hineingelegt*, die eine intendierte Ambiguität hervorbringen, schließlich aber doch das vorgeschriebene Metrum durchscheinen lassen. Der Hörer ist dabei damit beschäftigt, dieses Metrum *herauszulesen*. Hier liegt, so würde ich auch anhand von Hastys Analysen sagen, ein »notationaler Fehlschluß«¹⁷¹ vor, um eine von Simone Mahrenholz in einem anderen Zusammenhang verwendete Formulierung aufzugreifen: Wenn man eine Art Bestimmtheit an sich postuliert, die lediglich dem Hörer noch nicht erkennbar ist, so spricht man nicht über das musikalische Geschehen. Was man hört – und was der Komponist gestaltet hat –, sind spezifische rhythmische Gestalten, die auf etwas hin gespannt sind, das sie noch nicht genauer spezifizieren. Auch dem mit der Partitur vertrauten Rezipienten wird es nicht gelingen, hier Eindeutigkeit hören, wo von der Sache her keine zu haben ist. Damit versagt er nicht angesichts eines besonders trickreich konstruierten Suchbildes, sondern realisiert die Musik ihren eigenen Vorgaben gemäß. An einem rhythmisch gar nicht sonderlich komplizierten Beispiel, weit entfernt etwa von der über mehrere Takte durchgehaltenen offenen Ambiguität mit ihren Verschiebungen und ihrem rhythmischen Stolpern am Anfang von Schumanns »Mondnacht«, kann Hasty so letztlich dasselbe vorführen,

170 Hasty, *Meter as Rhythm*, a. a. O., S. 160.

171 Vgl. Simone Mahrenholz, »Der notationale Fehlschluß – Programmatik als produktive Selbsttäuschung in der Neuen Musik«, in: *Paragrana* 15,2 (2006), S. 1-10.

was Schmidt bei Stravinsky gezeigt hat: Regelmäßigkeit – Metrum – in statu nascendi.

Von hier aus müßte Zuckerkannds Taktwelle neu rekonstruiert werden, nämlich als ein mit jedem neuen Schwung bestätigend Konstituiertes oder Dementiertes, das gleichwohl schließlich ein Beharrungsvermögen entwickelt, eine Art Trägheit der Zyklizität, die Hasty zu unterschlagen neigt; London spricht von unserer »internal metric inertia«¹⁷². Dennoch bleibt es produktiver, die Situation, daß die rhythmischen Strukturen sich quasi von allein fortsetzen, als Grenzfall der stabilisierenden Bestätigung anzusehen und nicht als Paradigma, von dem aus alle andere Musik nur noch als bizarre Abweichung und das heißt letztlich überhaupt nicht mehr verstanden werden kann. Wenn Mahrenholz Rhythmus in diesem Sinne als »Leistung eines Betrachters« bezeichnet, so geht es doch nicht nur darum, »ihn zu verstehen, zu denken«¹⁷³, sondern ihn zu vollziehen, wobei in diesem Vollzug immer auch, wie sie selbst festhält, ein »Moment der Passivität« liegt: »Rhythmus *geschieht*«¹⁷⁴, er vollzieht sich ebenso sehr, wie ich ihn vollziehe.

Besonders produktiv ist Hastys Modell allerdings in der Beschreibung von metrisch freien oder a-metrischen Stücken, die noch weit über Stravinskys Subversion des Metrums hinausgehen. Für sie stellt es Mittel bereit, die Spannung rhythmischer Figuren auf Regularität hin angemessen zu fassen. Im Zusammenhang mit Weberns Quartett op. 22 spricht Hasty treffend von einer »brokenness of the projective field«¹⁷⁵: Der erste Satz, mit dem er sich beschäftigt, ist durchzogen von metrischen Ambiguitäten, die aber keinen diffusen, sondern einen beweglich gespannten Gesamteindruck erzeugen, der sich nie zu einem klaren Puls stabilisiert und insofern gebrochen genannt werden kann. Es ist interessant, daß diese rhythmisch-metrische Struktur Hasty dazu bringt, »playing by ear rather than merely counting and improvisation rather than premeditation« als angemessene Interpretationsweise auszuzeichnen – die Musiker müssen, um die Sprache des Jazz zu verwenden, ein *feeling* für die rhythmischen Gesten des Stückes bekommen, um diese lebendig darstellen zu können und sie nicht zu einer »anaesthetic reduction of particularity and a tedious homogeneity of tone and meter zu verflachen.«¹⁷⁶ In der Tat sind improvisierende Musiker wesentlich

172 London, *Hearing in Time*, a. a. O., S. 90.

173 Simone Mahrenholz, »Rhythmus als Oszillation zwischen Inkommensurabilem. Fragmente zu einer Theorie der Kreativität«, in: Patrick Primavesi u. dies. (Hg.), *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*, Schliengen: Edition Argus 2005, S. 155-170, hier 155.

174 A. a. O., S. 156.

175 Hasty, *Meter as Rhythm*, a. a. O., S. 262.

176 A. a. O., S. 260. Von hier aus könnte man sagen, daß die klaren Unter-

damit beschäftigt, eine solche Struktur im Zusammenspiel zu *erzeugen* und jenes subtile Spannungsgefüge aufzubauen und zu halten. Es ist auf genaues Hören angewiesen, das das projektive Potential jedes Moments auslotet, um es in seiner Spannung realisieren und den Hörern einen artikulierten Zusammenhang anbieten zu können. Diese sind damit beschäftigt, jedes klangliche Ereignis im rhythmischen Kontext des Vorangegangenen als Ausgangspunkt neuer und Verschiebung vergangener Projektionen zu hören. Indem das projektive Feld sich nie zu einer selbsttragenden Struktur stabilisiert, bleibt das Hören sich selbst deutlich als Aktivität erkennbar, als Suche nach und Herstellung von Ordnung.

Im ersten Teil von Boulez' *Le Marteau sans maître, Avant l'artisanat furieux*, ist die Situation insofern noch einmal verschärft, als die Ambiguität einer kaum mehr zu ordnenden Irregularität weicht, die er selbst als »amorphe« oder »glatte« Zeit bezeichnet, die »lediglich eine geringere oder stärkere Dichte [besitzt], und zwar analog zur statistischen Zahl der Ereignisse, die während einer im gesamten bemessenen Zeit eintreten«. In einer dieser Zeit analogen Fläche »können wir weder die Geschwindigkeit noch die Richtung ihrer Verlagerung angeben, weil das Auge kein Merkzeichen findet, an das es sich halten kann«¹⁷⁷. Für den Hörer zeigt sich dies als Ablauf, der im kleinen von »gestures of considerable heterogeneity and particularity«¹⁷⁸ geprägt ist, im ganzen aber einen Eindruck eher diffuser Homogenität erzeugt, einer komplexen, aber in ihrer Komplexität kaum segmentierbaren Ereignisfolge (wobei die einzelnen Teile des Stücks jeweils höchst unterschiedlichen Charakter haben). Ulrich Mosch, der eine detaillierte Analyse der Struktur und der seriellen Organisation des Stückes vornimmt und diese zum Hörbaren in Beziehung setzt, bestätigt dies: »Die Bestandteile, welche die Analyse erfaßt, gehen vielmehr in einem umfassenden Ganzen auf und vermögen vielleicht den Eindruck von Kohärenz zu begründen« – der allerdings, wie es auch Hasty festgehalten hat, wesentlich damit zu tun hat, »daß sich innerhalb eines bestimmten Rahmens nichts Einschneidendes ändert«.¹⁷⁹ Man könnte sagen, daß das Stück auf einen wirklich a-metrischen Zustand abzielt, ohne dabei die Spannung zu verlieren:

schiede, die Charles Keil zwischen E-Musik und Jazz ausmacht, relativiert werden müssen: *Composed* und *improvised*, *syntactic* und *propositional*, *mental* und *motor*, *coherence* und *spontaneity* können nicht so klar aufgeteilt werden, wie er es suggeriert (Charles M. H. Keil, »Motion and Feeling through Music«, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 24, 3 (1966), S. 337-349).

177 Boulez, »Musikdenken heute«, a. a. O., S. 76, 77.

178 Hasty, *Meter as rhythm*, a. a. O., S. 286.

179 Mosch, *Musikalisches Hören serieller Musik*, a. a. O., S. 262, 264.

Die auch rhythmisch nicht sonderlich akzentuierten, ein sich verschiebendes Spiel von Farben realisierenden Figuren der vier Instrumente bleiben gewissermaßen in der Luft hängen; sie bilden nicht ansatzweise etwas, das als wie auch immer kompliziert verformte Taktwelle gelten könnte. Boulez selbst weist auf die Schwierigkeit für die Musiker hin, ein solches Spiel zu realisieren, ohne es um einen Puls herum gravitieren zu lassen, und findet eine an Cage erinnernde Formulierung: »Die wirklich glatte Zeit ist die, deren Kontrolle sich dem Interpreten entzieht.«¹⁸⁰ Diese Art Kontrollverlust kann nicht einfach vollzogen, sondern muß kompositorisch und performativ aufwendig hergestellt werden. Die Musik balanciert hier auf dem schmalen Grat zwischen Rudimenten metrischer Gespanntheit und dem vollständigen Zerfall in ein bloßes Nacheinander unterschiedlicher Klangereignisse.

Damit ist einer der beiden Grenzfälle markiert, die Hasty benennt: »Certainly, given a high degree of regularity or conformity in reproduction, we may withdraw our attention and focus it elsewhere. Or, at the opposite extreme, if there is a high degree of irregularity and little evidence of projection, we will be unlikely to attend to projective potential.«¹⁸¹ Jener zweite Fall – dem ersten werde ich mich im Anschluß zuwenden – beschreibt eine Situation, in der nicht nur eine erkennbare rhythmische Ordnung, sondern auch die Spannung auf eine solche Ordnung hin aufhört. Man könnte vielleicht, in Anlehnung an den im vorigen Kapitel behandelten Schönbergschen Topos von der Emanzipation der Dissonanz, von einer Emanzipation der Synkope sprechen. Noch offensichtlicher als die Dissonanz ist die Synkope ein Ereignis, das nur innerhalb eines systematischen – ich würde sagen: energetischen – Kontexts Sinn hat bzw. auftauchen kann. Das vollständige Freisetzen des synkopischen Prinzips brächte auch hier die Spannung vollständig zum Verschwinden und würde letztlich zur Dissoziation führen. Die Abfolge der Ereignisse würde ungeordnet und unverständlich. Wie diejenige der Dissonanz hat auch die Emanzipation der Synkope als Fluchtpunkt deren Verschwinden. Hastys Reformulierung des Metrums als Projektion macht allerdings deutlich, daß die bloße Aufhebung metrischer Regelmäßigkeit dafür nicht ausreicht. Mosch fragt pointiert: »Gibt es überhaupt beziehungsloses Nebeneinander von Teilen?«¹⁸² Wolffs eingangs zitierte Antwort lautete »Nein«; im vorigen Abschnitt wurde gezeigt, daß sich ein Stück wie Cages *Music of Changes* auf der Schwelle zwischen Organisation und Beziehungslosigkeit bewegt. Kommt es tatsächlich zur vollständigen Beziehungslosigkeit, so ließe sich kaum entscheiden, ob der Hörer, die Musiker oder das Stück selbst für dieses

180 Boulez, »Musikdenken heute«, a. a. O., S. 81.

181 Hasty, *Meter as rhythm*, a. a. O., S. 168.

182 Mosch, *Musikalisches Hören serieller Musik*, a. a. O., S. 85 f.

endgültige Auseinanderbrechen verantwortlich sind – ist es doch so wohl möglich, daß die Rezeption hochorganisierter Stücke an Unaufmerksamkeit, mangelnder Übung oder schlichtem Unwillen scheitert, als auch, daß eine beliebige Klangkulisse auf jene Spannung hin, also musikalisch gehört wird.

Von dort aus nimmt sich Marion Saxers Schlußdiagnose zu den unterschiedlichen Versuchen der Musik des 20. Jahrhundert, dem »Korsett des Taktes« zu entkommen, zu abstrakt aus: »Das Metrumkonzept wandelt sich allerdings zu einem rein virtuellen Bezugspunkt, der zwar hörend nicht mehr wahrzunehmen ist, der jedoch auch nicht einfach negiert werden kann.«¹⁸³ Ihre Beispiele – Cages Stoppuhr oder die gleichen Abstände von Tönen auf dem Papier, mit denen keine identische Länge im Erklängen korrespondiert – erscheinen mir hier weniger bedeutsam als jene Spannung auf Regularität hin, also nicht die reale Differenz zwischen Metrum und Rhythmus, sondern ihr gespanntes Differieren. Geht dieses wirklich und unwiderruflich verloren, worauf gerade Cage ja in vielen seiner Stücke gezielt hat, so hören wir, noch einmal über das zerbrochene *gestische* Feld der *Music of Changes* hinausgehend, endgültig keine zeitlich zusammenhängende Musik mehr. Ob das zu jener unterschiedslosen Aufmerksamkeit für das Einzelne führt, wie er es sich wünscht oder zu einem kaleidoskopartigen klanglichen Geschehen, das sich in Beliebigkeit verliert, wird man nicht vorweg sagen können

Die äußerste Repetitivität, die den anderen Grenzfall bildet, wäre im Extrem ein reines mechanisches »und so weiter«, dem gegenüber man keinerlei Energie des Mitvollzugs aufwenden muß, das aber auf diese Weise nichts von der inneren Spannung hat, die musikalischen Rhythmus ausmacht. In einer treffenden Formulierung spricht Helbling davon, daß ein Rhythmus nicht nur Teilung, sondern Gliederung bedeutet.¹⁸⁴ Die automatisierte Wiederholung wäre eine rein mechanische Teilung der Zeit. Sie wäre so wenig wie die vollkommene Dissoziation noch ein musikalisches Geschehen.

Diesseits der vollständigen Automatisierung ist die Situation einer so klar in sich bestimmten Regelmäßigkeit, daß sich der Rezipient nicht eigens um sie zu kümmern braucht, sondern sich anderen Dingen zuwenden kann, als kognitive Entlastung beschrieben worden. Eine Rhythmisierung (nun im Sinne von Regelmäßigkeit) von Abläufen, etwa

183 Marion Saxer, »Die Emanzipation von der metrischen Zeitordnung – eine Utopie? Zeitkonzeptionen in der Musik nach 1945«, in: Patrick Primavesi u. Simone Mahrenholz (Hg.), *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*, Schliengen: Edition Argus 2005, S. 52-70, hier 69.

184 Vgl. Helbling, *Rhythmus*, a. a. O., S. 14.

Arbeitsprozessen, entbindet von der ständigen Entscheidung, was wie in welcher Geschwindigkeit als nächstes stattzufinden hat und ermöglicht so eine Steigerung der Produktivität und/oder eine Beschäftigung mit anderem. Für die Arbeit hat dies Karl Bücher in seiner klassischen, auch von musiktheoretischer Seite rezipierten Studie über Arbeit und Rhythmus getan.¹⁸⁵ Kofi Agawu zeichnet in seinem Buch über afrikanischen Rhythmus das Bild einer von unterschiedlichen Rhythmisierungen durchdrungenen Gesellschaft, wobei deutlich wird, daß diese Rhythmisierungen bei weitem nicht in allen Fällen auf metrische Regelmäßigkeit hinauslaufen und, zusammenhängend damit, das Trommeln nicht als die einzige Quelle von Rhythmisierung angesehen werden kann; eher geht es jeweils um eine nicht arbiträre Gliederung, die, im Sinne des diesem Abschnitt vorangestellten Zitats von Hasty, geordnet und daher verständlich ist und die ebenso sehr von der Sprache oder von elementaren Gesten ausgeht.¹⁸⁶

Je regelmäßiger die Gliederung ist, desto weitgehender können sich die Beteiligten von ihrem Vollzug ab- und anderen Dimensionen zuwenden. Für die Musik beschreibt Pfeleiderer dies folgendermaßen: »Metrische Periodizitäten erzeugen einen schematischen Erwartungsrahmen, der die Aufmerksamkeit auf bestimmte zukünftige Zeitpunkte bzw. auf die dann erklingenden Ereignisse lenkt. Durch diese zukunftsorientierte Aufmerksamkeitslenkung werden Prozesse der musikalischen Informa-

185 Vgl. Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig: E. Reinicke 1924, S. 22 ff. Der Reichweite dieses Prinzips sind offenbar keine (theoretischen) Grenzen gesetzt: Für Hegel war noch die Konstitution eines stabilen Ich Resultat einer Diskretisierung und Rhythmisierung der Zeit. Das Taktprinzip besteht ihm zufolge darin, daß »verschiedene Zeiteile zu einer Einheit verbunden werden, in der das Ich seine Identität mit sich für sich macht« (Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, a. a. O., S. 166); vgl. dazu Simone Mahrenholz, »Musik als Autopoiesis. Musikalische Zeitlichkeit und Bewußtsein bei Luhmann und Hegel«, in: *Musik & Ästhetik* 2, 5 (1998), S. 62-84; Andreas Luckner, »Zeit, Begriff und Rhythmus. Hegel, Heidegger und die elementarische Macht der Musik«, in: Richard Klein, Eckehard Kiem u. Wolfram Ette (Hg.), *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, Weilerswist: Velbrück, S. 108-138.

186 Vgl. Kofi Agawu, *African Rhythm. A Northern Ewe Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press 1995, Kap. 1. Von den Arbeits- und Alltagsrhythmen abgesehen sieht sein Modell folgendermaßen aus: »[G]esture generates the spoken word, the spoken word generates the sung word, the sung word generates the drummed word, and the drummed word elicits stylized gesture, leading us back to our point if departure.« (S. 33) Diese etwas schematische Einsträngigkeit wird im Verlauf der Untersuchung aufgebrochen und differenziert, ohne die prinzipiellen Zusammenhänge aufzugeben.

tionsverarbeitung sowie der körperlichen und sozialen Synchronisation erreicht.«¹⁸⁷ Man muß hier nicht bis zu den extremsten Spielarten von Techno gehen, bei denen wir es mit einem mit klanglichen Ornamenten versehenen nackten Puls und mit einer Übernahme elementarer Körperfunktionen durch die Musik zu tun haben und die tatsächlich in die Nähe der Automatisierung geraten: Die Popmusik beruht in beinahe allen ihren Spielarten auf einem solchen durchgehenden Beat, angesichts dessen eine rasterartige metrische Regelmäßigkeit kein abstraktes Prinzip, sondern ein real vorliegende Offensichtlichkeit ist. Hier setzt auch ein Komponist und Musiker wie Heiner Goebbels an, wenn er sagt: »Rhythmus ist eine eminent körperliche Angelegenheit, und deshalb bin ich überzeugt: Rhythmische Komplexität, die den ihr zugrundeliegenden Puls verleugnet oder versteckt, ist nie in der Lage, sich körperlich dem Musiker oder gar dem Hörer mitzuteilen. Da wird Komplexität beliebig und abstrakt, weil ihr der Bezugspunkt fehlt.«¹⁸⁸ Auch wenn deutlich geworden sein sollte, daß Rhythmus sich nicht auf die ihr von Goebbels zugeordnete Rolle reduzieren lassen kann, ist seine Aussage doch bedeutsam. Die Situation beliebiger und abstrakter Komplexität wäre diejenige der erfolgreichen vollständigen Emanzipation der Synkope; man mag anderer Meinung sein als Goebbels in bezug auf die Frage, wieviel an zeitgenössischer Musik bereits hier angekommen ist. Festzuhalten bleibt jedenfalls, daß der weitaus größte Teil der gegenwärtig gehörten Musik die Emanzipation nicht sonderlich weit getrieben hat, sondern ganz auf die Verlässlichkeit sparsamer Synkopierung bei deutlich erkennbarem metrischen Puls setzt.

Die Hörhaltung, die solche Musik erfordert und kultiviert, ist eine andere als die komplizierte, nie zur Ruhe kommende Projektion, die sich mit der zeitgenössischen Kunstmusik verbindet: Sie ist »Umgangsmusik«¹⁸⁹ in Besslers Sinne (um die belasteten und wertenden Begriffe der Gebrauchs- und Unterhaltungsmusik zu vermeiden), und dieser Umgang ist auf die kognitive Entlastung und körperliche Anregung eines regelmäßigen Metrums angewiesen. Auf die Frage, was Musik ausmacht, würden viele, vielleicht die meisten vermutlich auf ihre Rhythmizität verweisen und damit jene Art der unmittelbar körperlich wirksamen Regelmäßigkeit meinen. Dennoch ist auch die westliche Tanzmusik, die ihre entscheidenden Impulse in dieser Richtung von der afrikanischen Musik bezogen hat, bei aller Klarheit der Welle auf ihre Verformung

187 Pfeiderer, *Rhythmus*, a. a. O., S. 70.

188 Heiner Goebbels, »Soll ich von mir reden? Kollektive Copyrights«, in: Wolfgang Sandner (Hg.), *Heiner Goebbels – Komposition als Inszenierung*, Berlin: Henschel 2002, S. 190-198, hier 195.

189 Heinrich Bessler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin: Akademie Verlag 1959, a. a. O., S. 14.

angewiesen, auf ein rhythmisches Geschehen, das zur Periodizität in Spannung steht und diese zu einem flexiblen Puls macht. Hier wäre noch einmal an Lidovs dynamisch-gestalthaftes Verständnis von Metrum zu erinnern: Als reale Regelmäßigkeit ist das Metrum eine in sich bewegliche Gestalt mit mehr oder weniger großer zeitlicher Flexibilität, die sich in ihrem spezifischen Charakter nicht notieren und schon gar nicht von einem abstrakten metrischen Schema herleiten läßt, sondern für das man, wie man in Ermangelung eines entsprechenden deutschen Begriffs wiederum sagen könnte, ein *feeling* entwickeln muß.

Einer der Trommler, mit denen Christiane Gerischer in ihrer Untersuchung von Groove-Phänomenen in brasilianischer Musik gesprochen hat, macht deutlich, daß die gestalthafte Regelmäßigkeit von Tanzmusik – hier dem Samba – nicht einmal auf einen tatsächlich erklingenden durchgehenden Beat angewiesen ist, ja daß dieser möglicherweise kontraproduktiv ist: »Nein, wenn es um Tanz geht, dann gibt es keinen Beat, weil der Tanz eine Sache des Moments ist. Er ist spontan. Der Beat geht bam bam bam, aber wenn eine Frau tanzt, wird sie nicht in diesem Tempo tanzen. Also ist es besser, ich lassen den Beat weg, und sie wird zu meinem Beat. [...] Ich beobachte jede Geste, und dann arbeite ich genau nach ihr.«¹⁹⁰ Dieses Verständnis, das denkbar weit von der Reduktion des Rhythmus als bloßes Zeitmuster entfernt ist und dennoch ohne Bezug auf eine melodische Dimension auskommt, führt in die Richtung von dem, was Hornbostel »melodischen Tanz« genannt hat, und bringt das gestische Verständnis von Rhythmus auf den Punkt. Ich werde im letzten Abschnitt noch einmal darauf eingehen.

In der Tat wird in einem doppelten Sinne von Rhythmisierung gesprochen: auf der einen Seite die Herstellung von Periodizität in Vorgängen, die nicht von sich aus periodisch sind (etwa der Arbeit), auf der anderen das genaue Gegenteil, nämlich die Tendenz, auch bei tatsächlich vollkommener Gleichförmigkeit (etwa des Tickens einer Uhr) Gruppierungen vorzunehmen und das Gleichmaß so durch Kohärenz und Kontrast zu gliedern.¹⁹¹ In beiden Fällen geht es um die Herstellung jener Spannung.

Stumpf hat recht, wenn er bemerkt, daß die reine Regelmäßigkeit z. B. der bei rhythmisierten Arbeiten entstehenden Klänge noch keine

190 Zit. bei Christiane Gerischer, »Mikrorhythmische Interaktion in afrobrasilianischen Rhythmen. Zum Verständnis von Groove-Phänomenen«, in: Christa Brüstle, Nadia Gattas u. Clemens Risi (Hg.), *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, Bielefeld: transcript 2005, S. 211-231, hier 228.

191 In diesem Sinne bei Kurt Koffka, »Experimental-Untersuchungen zur Lehre vom Rhythmus«, in: *Zeitschrift für Psychologie* 52 (1909), S. 1-109.

Musik macht; es stimmt aber nicht, wenn er diesen Übergang davon abhängig macht, daß »an die Stelle der Geräusche Töne, und nicht nur Töne, sondern Tonintervalle«¹⁹² treten. Die Mittel, mit denen Musik gemacht werden kann, sind weit vielfältiger als unser oder auch: irgendein Tonsystem. Entscheidend ist die Spannung, die sich schließlich oftmals, aber nicht immer, in die Differenz von Takt und Rhythmus auseinanderlegt. Im ersten Kapitel wurde der musikalische Ton als Differenzgenerator beschrieben, als wirkungsvollstes Mittel zur Herstellung einer musikalischen Differenz; nach dem hier Ausgeführten muß der Rhythmus ihm an die Seite gestellt werden. Hier wie dort, in der Dialektik des Tons und der Regelmäßigkeit des Rhythmus, scheint sich die Sache weitgehend automatisiert zu haben. Als Ergebnis einer theoretischen Untersuchung kann diese Diagnose aber nicht genügen, und in beiden Fällen bleibt daran zu erinnern, daß die Differenz ein Geschehen im Vollzug bleibt und von diesem Vollzug her gedacht werden sollte. Dies kann sowohl an zeitgenössischer, dezidiert a-metrischer Musik als auch an afrikanischer oder afrikanisch beeinflusster Tanzmusik gesehen werden. Von welcher Seite man auch ausgeht: Entscheidend bleibt die Spannung, die sich in Grenzfällen zur klaren Differenz eines deutlich akzentuierten Rasters von dem, was sich in ihm abspielt, verfestigt oder ganz in die Immanenz des sich ständig anders musikalisch Ereignenden zurückgezogen hat. In jedem Fall spielt sich *zwischen* diesen beiden die Musik ab.

4. Melodischer Tanz

Die Melodiebewegung löst in viel unmittelbarer Weise, als der Rhythmus, Bewegungsimpulse und Bewegungsvorstellungen aus.

Erich Moritz von Hornbostel¹⁹³

Bewegungsimpulse und Bewegungsvorstellungen – beides soll die Musik auslösen, und zwar sowohl von ihrer melodisch-gestischen als auch von ihrer rhythmischen Seite. Die Rede von Impulsen und Vorstellungen ist dabei Zeugnis einer jener traditionellen kategorialen Unterteilungen, die hier durchweg in Frage gestellt wurden; ihre unkommentierte Nebeneinanderstellung weist noch einmal darauf hin, daß einem Phänomen wie der Bewegung der und zur Musik mit einer solchen kategorialen

192 Stumpf, *Die Anfänge der Musik*, a. a. O., S. 53.

193 Erich Moritz von Hornbostel, »Melodischer Tanz«, in: ders., *Tonart und Ethos. Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, Leipzig: Philipp Reclam jr. 1986, S. 76-85, hier 79.

Trennung nicht beizukommen ist. Die resonatorisch nachvollziehende Bewegung zur Musik ist weder eine reine Vorstellung im Sinne einer bereits distanzierend neutralisierten Anschauung, noch ist sie in jedem Fall eine manifeste Körperbewegung, sondern eine allgemeine Bewegtheit. Wer vollkommen unbewegt bleibt, dem bleibt die Musik als ein sich bloß abspulendes Klanggeschehen fremd und damit verschlossen.

Dabei ist der Nachvollzug musikalischer Formen deutlich näher an der tatsächlichen Körperbewegung als an der neutralisierten Vorstellung, und die Rede von »Bewegungsimpulsen« trifft dies recht gut. Noch die dezidiert kontemplative Haltung des westlichen Konzertbesuchers enthält Reste davon, und nicht umsonst mobilisiert Adorno hier den an den Mast gefesselten Odysseus als Archetypus.¹⁹⁴ Der äußeren Unbewegtheit geht eine Zähmung voraus, die man als Sublimierung oder als Unterdrückung beschreiben mag, die jedenfalls den Impuls in etwas anderes verwandelt. Für Hornbostel und auch für Plessner fungiert hier der Dirigent als eine Art Stellvertreter des gefesselten Publikums: Seine Bewegungen sind ihnen zufolge nur zum Teil Anweisungen an die Musiker, wesentlich aber auch »[s]innadäquat empfundene Gesten im Verhältnis zur Musik«¹⁹⁵, und »diese charakteristischen malenden Arm- und Handbewegungen erleichtern oft dem Hörer das Auffassen der Musik wesentlich«¹⁹⁶ – natürlich auch dem Musiker, muß man hinzufügen. Wie sich die Gestik des Dirigenten auf der Schwelle von Anweisendem und Darstellendem bewegt, kann man gut in der Auseinandersetzung des Tänzers und Choreographen Xavier Le Roys mit dem *Sacre du printemps* sehen: Seine Choreographie orientiert sich an den tatsächlichen Dirigierbewegungen von Simon Rattle in den Aufführungen mit den Berliner Philharmonikern und wird zur Musik von Stravinsky erst mit dem Rücken zum Publikum und dann diesem zugewandt ausgeführt, so daß es selbst die Stelle des Orchesters einnimmt.¹⁹⁷ Eine der Fragen, die Le Roy in seinem Ankündigungstext formuliert, trifft den Kern der hier behandelten Sache: »Wann spielt man und wann wird man gespielt?« Die Bewegungen des Dirigenten als Stellvertretungen für die unterbleibenden Bewegungen der Zuschauer und als Anhaltspunkt für den Nachvollzug der Musik zu nehmen, bewegt sich genau auf der Schwelle zwischen Spielen und Gespieltwerden. Das Stück verleiht diesem Zwischenbereich eine Anschaulichkeit, die über die bloße Refle-

194 Vgl. Theodor W. Adorno u. Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung (Adorno, Gesammelte Schriften Bd. 3)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 51.

195 Plessner, »Die Einheit der Sinne«, a. a. O., S. 235.

196 Hornbostel, »Melodischer Tanz«, a. a. O., S. 79.

197 Ich beziehe mich auf die Aufführung am 20.8.2010 im PACT Zollverein in Essen.

xion über jene Frage hinausgeht. Allerdings zeigte sich dabei, daß sich eine autonome Choreographie daraus nur schwer machen läßt: In dem, was der Dirigent tut, sind Anweisung und Darstellung so eng miteinander verklammert, daß es als reine Darstellung nicht funktioniert – und sich als Anregung zu weiterer Reflexion irgendwann totläuft.

Lidov hatte das Metrum als nicht nur in der Bewegtheit der Rezipienten zu vollziehende, sondern in ihren realen Körperbewegungen konstituierte Form verstanden; das erscheint mir weiterhin zu stark, zumal er diesen Status allein dem Metrum, nicht aber dem Rhythmus und schon gar nicht Melodie und Harmonie zugebilligt hat. Auf der anderen Seite ist auch Zuckerkandls Skepsis unangemessen, wenn er schreibt: »Die Erklärung, welche geheimnisvolle Organisation unseres Körpers uns auf eine Tonfolge mit einem ganzen wohlgeordneten System verschiedener nebeneinander hinlaufender Impulsfolgen reagieren läßt, ist die Projektionstheorie uns schuldig geblieben.«¹⁹⁸ Ohne jene Projektionstheorie des Rhythmus zu verteidigen, die diesen als auf die Musik projizierte Körperbewegung versteht, kann man aber doch auf der einen Seite die von ihm ausgehenden Impulse anerkennen (was auch Zuckerkandl tut), und auf der anderen die Möglichkeiten des Körpers etwas optimistischer einschätzen. Jaques-Dalcroze hatte in dem Zitat, das dem Abschnitt über *Both sitting duet* vorangestellt war, dem Körper »zahlreichere Möglichkeiten der Orchestrierung« zugesprochen, als sie »der vielfältigste sinfonische Körper«¹⁹⁹ hat, und in diesem Zusammenhang für die Tanzkunst gefordert: »Jede rhythmisch-musikalische Bewegung muß im Körper des Spielenden eine entsprechende Muskelbewegung finden; jede seelische Stimmung, die sich im Klang ausdrückt, muß auf der Bühne eine ihr angemessene Haltung auslösen.«²⁰⁰ Die Vorstellung einer vollständigen Übereinstimmung von Musik und Tanz, die er mit Hornbostel teilt, ist sicher überzogen: Jede Umsetzung von Musik in Bewegung ist eine Interpretation, die auf spezifischen Resonanzen und Entscheidungen beruht, keine von ihnen kann beanspruchen, die Musik in ihrer Gesamtheit darzustellen, und Begriffe wie Abbildung oder Widerspiegelung verbieten sich von vornherein.

In jedem Fall nimmt der »melodische Tanz«, den Hornbostel bei Isadora Duncan als vollkommen neue Form der körperlichen Umsetzung von Musik findet, deren gestisch-rhythmischen Charakter auf eine Weise auf, die bisherige Tanzformen primitiv und grob erscheinen läßt. Erst hier und nicht beim Walzer oder dem Marsch (Hornbostels Beispiele) zeigt sich »das Verständnis von gestischen oder affektiven Charakteren

198 A. a. O., S. 178.

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

200 A. a. O., S. 129.

der Musik [...] in einem mimetischen Nachvollzug«²⁰¹, wie Wellmer es formuliert hatte. Man tut gut daran, die gestisch-mimetische Bewegtheit der Rezeption von Musik nicht zu fest an manifeste Körperbewegung zu koppeln; ebenso vorsichtig sollte man allerdings damit sein, sie vollständig zu entkoppeln und dem Körper damit eine abgeleitete Rolle zuzuweisen. Wenn Leonard Meyer die Rolle körperlicher Bewegung in der Musik bedenkt, so faßt er das Verhältnis zuerst einmal in traditionell hierarchischen Verhältnissen: »almost all motor behavior is basically a product of mental activity rather than a kind of direct response made to the stimulus as such«, um schließlich einzugestehen: »Some listeners become aware of the tendencies of music partly in terms of their own bodily behavior.«²⁰² Die erste Variante geht davon aus, daß der Körperbewegung eine mentale Auffassung, eine Art Verstehen der Musik vorausgeht, dem ein willentlicher Akt entspringt, sich zu bewegen, wobei diese Bewegung auf dem vorgängigen Verstehen aufbaut. Was er danach erwägt, erscheint mir im ganzen der Sache angemessener zu sein: Auch wenn ich keine tatsächlich wahrnehmbaren Bewegungen ausführe, kann mein resonatorischer Nachvollzug musikalischer Formen doch nicht in erster Linie als Resultat reflektierter geistiger Aktivität verstanden werden und ist auch nicht immer schon in seinen Einzelheiten durchdrungen. Man könnte sagen, daß ich in einem prägnanten Sinne *nicht weiß, was ich tue*, und meinen eigenen Vollzug und in eins damit die Strukturen der Musik erst durch Selbstbeobachtung kenne, und daß diese Bewegung bei aller hoffentlich hinzutretenden Reflexion und Analyse etwas Opakes behält.

An Meyers Bemerkungen anschließend fragt Charles Keil: »Could it be that in some cultures children learn to dance before (or even while) they learn to listen?«²⁰³ Keil bezieht sich auf afrikanische Musikkulturen, an deren jahrelange Erforschung er sich im Anschluß an den zitierten Artikel gemacht hat, aber seine Frage läßt sich ebenso gut auf unsere eigene Musik beziehen, und dort nicht nur auf Kinder. Das Hören selbst ist eine Art impliziter melodischer, oder besser: gestischer Tanz, der von Anfang an auf die umsetzende Körperbewegung bezogen ist, und man kann diese Beziehung nicht vollständig kappen, ohne dem Hören die Musik auszutreiben. Die Mimesis auf Distanz, von der im vorigen Kapitel die Rede war, darf diese Distanz nicht zu groß werden lassen. In diesem Sinne kritisiert Agawu die geläufige Trennung zwischen afrikanischer Musik, deren Rezeption eigene Bewegung beinhaltet, und europäischer Kunstmusik, gegenüber der man eine rein hörende Haltung einnehmen müsse: »The ritual absence of visible, externalized

201 Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, a. a. O., S. 166.

202 Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, a. a. O., S. 81.

203 Keil, »Motion and Feeling through Music«, a. a. O., S. 339.

movement among Classical music audiences surely stands in reciprocal relation to the busy and sometimes involved process of trying to grasp the meaning of a drama in sound, an ›inner‹ drama the apprehension of which allows the imagination ample exploratory space to indulge in a series of vigorous cognitive movements.«²⁰⁴ In ihrem Kontext ist diese Aussage mehr als ein kaum mehr überraschender Hinweis darauf, daß Hören eine Aktivität ist: Was sie vermerkt, ist, daß die als kognitiv und körperlich unterschiedenen Vorgänge in einem engen Zusammenhang stehen, ja als unterschiedliche Ausprägungen einer allgemeinen Aktivität des Nachvollzugs stehen.

Im Kontext der westlichen Musik hat die Tabuisierung der Körperbewegung im Nachvollzug den Wandel von der Tanzmusik zur autonomen Musik im 17. und 18. Jahrhundert als historischen Anknüpfungspunkt; die noch der traditionellen Abfolge von Tänzen folgenden Suiten Bachs sind ein Dokument dessen, was mit Steffen Schmidt als Aufgehen tänzerischer Bewegung in der Musik beschrieben werden kann. Mit Bezug auf Besslers bereits zitierte Untersuchung zum musikalischen Hören hält Schmidt fest: »Der Bedeutungswandel von Takt und Periode ist im Übergang von Tanzmusik zur autonomen Musik erstaunlich. Der daran geknüpfte Körper des Tanzes wurde transformiert in eine rein geistige Anschauung, in eine Wahrnehmungstheorie des zeitlich konstruktiven Aufbaus. Während aber der Tanzkörper verloren ging, wurde der Körper des Zuhörers gewonnen als ein aktiver Zuhörer, der dem musikalischen Verlauf mit seiner Aufmerksamkeit folgte wie zuvor der Tänzer mit seinen Bewegungen.«²⁰⁵ Das neuzeitliche aktive Hören wäre demnach ein »KörperHören«²⁰⁶, wie Schmidt es nennt, dessen Nachvollzug die Bewegungen eines virtuellen Körpers umschreibt, der das innermusikalische Relikt des tanzenden Körpers ist. Wenn diese These stimmt, ist der Nachvollzug der Musik hier auf paradoxe Weise aufgeladen worden: Mit einem Körper in Bewegung verknüpft, der gleichzeitig in die Virtualität verbannt ist, meint und will es jene körperliche Bewegung, die es als Konzerthören gleichzeitig verbietet. Möglich ist dieser Zug nur, so müßte man hinzufügen, weil der mimetisch-resonatorische Vollzug, vermittels dessen sich die Musik realisiert, *in jedem Fall* Anschluß an die motorische Dimension hat.

Indem die Musik so zwar an den Körper appelliert und als Darstellung von immer auch körperlichen Affektkonturen verstanden werden

204 Agawu, *African Rhythm*, a. a. O., S. 4.

205 Steffen A. Schmidt, *Spielräume der Bewegung. Die Beziehung von Musik und Ballett in Deutschland nach 1945 dargestellt am Werk Bernd Alois Zimmermanns*, Habilitationsschrift Universität Witten/Herdecke 2009, S. 49.

206 A. a. O., S. 56 ff.

kann, aber weder in der Darstellung noch in der Rezeption auf reale Körperbewegungen festgelegt ist, kann mit Schmidt davon gesprochen werden, daß sie, noch über das angenommene orchestrale Potential des Körpers hinaus, Körperformen und -bewegungen fingiert. In diesem Sinne spricht Frank Cox davon, »daß ein Großteil der radikalsten neueren Musik die auffällige Eigenschaft aufweist, daß sie etwas darbietet, was in der Realität unmöglich scheint: Die Verbindung einer strikten Rationalität der Definition und Transformation mit der Irrationalität einer heftigen Körperlichkeit, nicht nur mit den ›Zeichen‹ der Körperlichkeit – mit isolierten, aktiven Gesten, lauten wiederholten Angriffen usw. –, sondern auch mit jener Art von vielschichtiger ›virtueller Körperlichkeit‹, die vielleicht nur die Musik erschaffen kann. Solche Werke stellen nicht nur bloße rhythmische Konturen von Gesten dar, sondern auch dichte, komplex alterierte und sich entwickelnde Geschwindigkeiten und Metren. Viele dieser Rhythmen eilen geschwinder voran und schwanken schneller, als es dem Körper je möglich wäre, viele haben einen stark gestischen Charakter, entsprechen aber keinen bekannten körperlichen und sprachlichen Bewegungen.«²⁰⁷ Cox' Rede bewegt sich, auch wenn sie von einem vollkommen anderen Impuls getragen ist, in der Nähe von Adornos bekanntem Diktum, in den atonalen Stücken Schönbergs seien »nicht Leidenschaften mehr fingiert, sondern im Medium der Musik unverstellt leibhafte Regungen des Unbewußten, Schocks, Traumata registriert«²⁰⁸. Der utopische und der katastrophische Körper – beide Diagnosen haben Anhalt in den Strukturen der Musik, auf die sich beziehen, machen aber einen deutlichen Schritt in die Sphäre der Interpretation, und es mag sein, daß dieselbe Musik, die für Adorno in den vierziger Jahren seismographisches Abbild der gesellschaftlichen Verwerfungen und dessen erscheint, was dem Einzelnen noch angetan werden wird, am Ende des Jahrhunderts wie der Vorschein einer Befreiung zu ganz neuen Formen der Körperlichkeit wirkt. Am Ende ist der Körper, über der jeweils gesprochen wird, der in Resonanz versetzte, zutiefst historische eigene. In jedem Fall wäre die erschließende Kraft der eigenen körperlichen Reaktion so etwas wie eine Wiederkehr des Verdrängten, ein Anzeichen dafür, daß die Tilgung und Sublimierung des tanzenden Körpers nicht vollständig gelingen kann.

207 Frank Cox, »Annäherungen an eine *Projektive Kunst*«, in: *Musik & Ästhetik* 12 (2000), S. 79-85, hier 83 f., Fn. 6.

208 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik (Gesammelte Schriften Bd. 12)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. 59. In diesen Zusammenhang gehören auch Roland Barthes' Texte zur Musik, auf die hier vielfach Bezug genommen wird. Sie sind aber meines Erachtens so vage und evokativ, daß mit ihnen theoretisch wenig anzufangen ist (vgl. Roland Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 249 ff.).

IV. Raumzeit

Töne und Geräusche werden nie seßhaft.
Bernhard Waldenfels¹

1. Verunreinigte Zeit

Musik gilt als die Zeitkunst schlechthin. Sie entfaltet sich selbst in der Zeit, gestaltet zeitliche Prozesse auf differenzierte Weise, macht unterschiedliche Zeitstrukturen erfahrbar – nicht umsonst greifen viele der klassischen Zeittheorien (Augustinus, Bergson, Husserl) auf musikalische Beispiele zurück. Natürlich läßt sich Musik nicht auf Zeit reduzieren, aber man scheint hier ihren entscheidenden Wesenszug vor sich zu haben, ihren irreduziblen Kern. Folgt man Langer, so muß die erfahrene Zeit selbst von der gestisch-rhythmischen Resonanz gedacht werden, als die die Musik hier beschrieben worden ist: »Time exists for us because we undergo tensions and their resolutions.«² Musik wäre dann die Darstellung der Zeit schlechthin. Ganz in diesem Sinne beschreibt Hans Zender die gegenwärtige Situation der Musik als Rückgang auf jenes Wesen: »Die einzige noch verbleibende Möglichkeit, heute Musik zu beschreiben, wäre, sie eine ›Strukturierung von Zeit‹ zu nennen; alle ihre sonstigen Eigenschaften wurden in einem bruchlos abrollenden und in jeder Einzelheit verfolgbaren historischen Prozess außer Kraft gesetzt.«³ Den Prozeß, auf den Zender sich bezieht, kann man als radikale Autonomisierung beschreiben. Ausgehend von der Idee einer absoluten Musik, die im 19. Jahrhundert aufkommt und ihre Wirkungskraft entfaltet und sich im 20. weitgehend durchgesetzt hat, werden immer neue Schichten dessen, was jeweils als Musik verstanden wurde, als außermusikalisch und damit unwesentlich, ja als Verunreinigungen qualifiziert und ausgeschieden, bis nur noch eine auf sich selbst bezogene zeitlich organisierte Form übrig bleibt.

Die Vorstellung, »daß Musik ein tönendes Phänomen und nichts sonst sei«⁴, die Carl Dahlhaus in die romantische Ästhetik zurückverfolgt⁵

1 Bernhard Waldenfels, *Antwortregister*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 490.

2 Susanne K. Langer, *Feeling and Form. A theory of art developed from Philosophy in a New Key*, New York: Scribner's 1953, S. 112

3 Hans Zender, »Was kann Musik heute sein?«, in: ders., *Die Sinne denken. Texte zur Musik 1975-2003*, Wiesbaden u.a.: Breitkopf & Härtel 2004, S. 145-156, hier 151.

4 Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel: Bärenreiter 1978, S. 13. Eine detaillierte Rekonstruktion dieses Prozesses findet sich bei Lydia

und die sich mit Eduard Hanslick 1854 programmatisch ausspricht,⁶ bildet bis heute den Hintergrund jedes Nachdenkens über Musik. Für das 19. Jahrhundert waren es der Text, die programmatische Darstellung und der Ausdruck von Affekten, der aus der Musik zu tilgen war; geht man weiter zurück und über den europäischen Raum hinaus, so kommen etwa Körperbewegung, soziale Kontexte und ein kosmologischer Referenzrahmen ins Spiel. Bereits Programmmusik, Ballett und Oper sind ästhetische Phänomene in dem Sinne, daß man sich nicht aktiv an ihnen beteiligt und daß sie keine Gruppenprozesse involvieren, sondern ausschließlich auf die – äußerlich passive, innerlich dem Anspruch nach höchst aktive – Wahrnehmung zielen. Schließlich sollte nun auch noch der Bedeutungsraum getilgt werden, der sich mit Text, Programm, Körperkonstellationen und Ausdruck verbindet, und »[w]as bisher als Mangel der Instrumentalmusik erschienen war, ihre Begriffs- und Objektlosigkeit, wurde zum Vorzug erklärt«⁷. Von dorthier gesehen ist die Instrumentalmusik der westlichen klassisch-romantischen Tradition Paradigma der Musik schlechthin, von dem alle anderen Formen als abgeleitet gedacht werden müssen. Auf sie – Kivys »music alone« – ist die Vorstellung einer reinen Zeitkunst bezogen.

Zender treibt diesen Prozeß insofern auf die Spitze, als er noch das Komplement der Zeitlichkeit, den Raum, in diese Bewegung miteinbezieht. Indem er die Vorstellung eines Wesens der Musik mit der des Fortschritts auf die Reinheit dieses Wesens hin verbindet, entspricht Zenders Position recht genau dem, was Clement Greenberg Mitte des vorigen Jahrhunderts für die Malerei halb konstatiert, halb dekretiert hat: ein Rückgang auf das Entscheidende – hier Fläche und Farbe –, der eine irreversible Verwesentlichung und Reinigung bedeutet.⁸ Für die Musik nicht weniger als für die bildende Kunst ist das eine normativ motivierte Verengung des Blicks: Um die Folgerichtigkeit des Prozesses zu gewähr-

Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works, An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford: Clarendon Press 1992.

5 Daß das nicht ganz unstrittig ist, zeigt Ulrich Tadday, »Analyse eines Werturteils. Die Idee der absoluten Musik von Carl Dahlhaus«, in: *Musik & Ästhetik* 47 (2008), S. 104-117.

6 Vgl. Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Nachdruck der 1. Aufl. v. 1854, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991. Inwiefern auch Hanslick dieser Reinheit eine besondere Wendung gibt, wurde in Kapitel II ausgeführt.

7 Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, a. a. O., S. 12.

8 »Es wurde bald deutlich, daß der eigene und eigentliche Gegenstandsbe- reich jeder einzelnen Kunst genau das ist, was ausschließlich in dem Wesen ihres jeweiligen Mediums angelegt ist.« (Clement Greenberg, »Modernistische Malerei«, in: ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, Dresden: Verlag der Kunst 1997, S. 265-278, hier 267)

leisten, bleiben Zwischenbereiche zwischen reiner und funktionaler Musik außer Betracht,⁹ ebenso die meiste außereuropäische Musik, die weiterhin existierende Sakralmusik und erst recht die Populärmusik in all ihren Spielarten (und auch, wie man wohl konstatieren muß, ein guter Teil von Zenders eigener Musik); aus der in den vorigen beiden Kapiteln entwickelten Perspektive müßte man noch grundsätzlicher sagen, daß es eine wirklich absolute Musik von ihren eigenen Voraussetzungen her nicht geben kann. Ein Echo dieser Reinheitsvorstellung findet sich selbst in Susanne Langers von der Sache her plausiblen Charakterisierung der unterschiedlichen Kunstformen: Musik gilt ihr als »sonorous image of passage«¹⁰, als klangliches Bild des Übergangs, und auch wenn sie die demgegenüber sekundären Dimensionen wie Räumlichkeit ausdrücklich in ihre Betrachtung miteinbezieht, bleiben sie für sie doch wenn auch unvermeidliche Verunreinigungen.¹¹

In gewisser Weise kann Raum in bezug auf die Musik geradezu als Inbegriff der Verunreinigung gelten: Räumlichkeit bringt die Realität der Aufführung mit ihren nur bedingt kontrollierbaren Bedingungen ins Spiel, die Musiker und ihre Instrumente, die Zuhörer und ihre Sitzordnung, im übertragenen Sinne alle Funktionalität, den ganzen kulturellen Kontext samt seiner vielfältigen Bedeutungsräume. Aber das ist nicht alles: Raum ragt ins Innerste der Musik hinein. Weder Resonanz noch Geste und Rhythmus lassen sich raumlos denken. Wenn man davon ausgehend sagen muß, daß es ohne Raum keine Musik gibt, so bezieht sich das nicht nur auf die faktischen Bedingungen ihrer Realisierung, die angeblich für eine auf ihr Wesen gerichtete Betrachtung und Praxis außer Betracht bleiben können, sondern auf das, was sie ist. Scruton legt, in genauer Umkehrung von Zender, den Fokus auf diese Dimension und spricht davon, daß »in the acousmatic realm temporal order is dissolved and reconstituted as a phenomenal space«¹². Es ist offensichtlich, daß beide Positionen etwas Entscheidendes an der Musik treffen und daß beide in ihrer Überpointierung unplausibel sind; im folgenden soll es darum gehen, diese komplementären Einseitigkeiten zu über-

9 Eine detaillierte Auseinandersetzung mit einem solchen Zwischenbereich zwischen Musik und Tanz findet sich bei Steffen A. Schmidt, *Spielräume der Bewegung. Die Beziehung von Musik und Ballett in Deutschland nach 1945 dargestellt am Werk Bernd Alois Zimmermanns*, Habilitationsschrift Universität Witten/Herdecke 2009, systematisch Kapitel 2.

10 Langer, *Feeling and Form*, a. a. O., S. 113.

11 Besonders deutlich: »Music suffers more than any other art from the fact that it has marked somatic effects« (a. a. O., S. xi) – so wie der Wein, siehe Hanslick, dummerweise trunken macht.

12 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford: Clarendon Press 1997, S. 75.

winden und das Ineinander von Raum und Zeit in Blick zu nehmen. Als Leitfaden mag eine Bemerkung Deweys dienen: »Die Unterstellung, daß wir Musiktöne unmittelbar als zeitlich aufeinander folgende hören und Bilder als räumliche Phänomene sehen, liest in eine unmittelbare Erfahrung bereits eine spätere Interpretation hinein, die der Reflexion zukommt. Wir sehen Intervalle und Richtungen auf Bildern, und wir hören Distanzen und Umfänge in der Musik. Würde Bewegung lediglich in der Musik wahrgenommen und Ruhe ausschließlich in der Malerei, dann wäre Musik gänzlich ohne Struktur und Bilder nichts als ein dürres Gerippe.«¹³ Wenn Musik die Übergangskunst par excellence ist, so ist der Übergang, das Umschlagen von Zeit in Raum und umgekehrt darin einbegriffen. Es gibt keine reine und keine absolute Musik, und nicht zufällig spricht Dahlhaus hier von einer *Idee*, die zwar wirkmächtig gewesen sein mag und immer noch ist, die aber niemals mit der Wirklichkeit zusammengefallen ist.

Dabei muß von Raum und Zeit in unterschiedlichen Dimensionen gesprochen werden, die auf je verschiedene Weise zusammenhängen. Dieses Kapitel wird jene Dimensionen auseinanderlegen und explizieren und dabei Zusammenhänge und Übergänge aufzeigen, ohne eine Einheitlichkeit zu prä tendieren, die es nicht gibt – insofern wäre eher von Zeiten und Räumen zu sprechen als umstandslos von einem Singular auszugehen. Ohne der Vorstellung musikalischer Reinheit insgeheim doch nachzuhängen, werde ich allerdings auch an dieser Stelle den realen Raum, den Raum, in dem die Musik erklingt und in dem sie gehört wird, in der Vielfältigkeit und Unkontrollierbarkeit seiner Bezüge vorerst außen vor lassen, um mich ihm im letzten Abschnitt ausdrücklich zuzuwenden. Wenn es so zuerst einmal um den *Innenraum* der Musik gehen wird, so ist dies nicht im Sinne eines Wesenskerns, sondern ausschließlich heuristisch zu verstehen: Die Frage des Übergangs zwischen Innen und Außen läßt sich besser behandeln, wenn das Innen theoretisch aufgearbeitet ist. Es ist klar, daß in einem solchen engen Rahmen nur bestimmte Aspekte der komplexen und vieldiskutierten Themen Musik und Zeit und Musik und Raum behandelt werden können. Ich werde mich daher auf drei Aspekte beschränken: die musikalische Bewegung und damit verbunden die Dimensionen der Tonhöhe und der zeitlichen Kontinuität, die verräumlichende Auffassung musikalischer Einheiten und Ganzheiten und der Ereignishaftigkeit der bzw. in der Musik, ehe sich der letzte Abschnitt wie erwähnt dem Raum als Außen der Musik zuwenden wird.

Beziehen werde ich mich dabei wiederum auf die energetischen und phänomenologischen Musiktheorien, auf die bereits die vorigen bei-

13 John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 214.

den Kapitel zurückgegriffen haben, auf Bergsons Zeittheorie mit ihrer entschiedenen Abwehr von Verräumlichung, auf verschiedene theoretische Ansätze innerhalb der Kunst- und Literaturwissenschaft, die in bezug auf die Frage nach der wesentlich problematischen raumzeitlichen Ganzheit von Kunstwerken erhellend sind, auf die Diskussion um den Ereignisbegriff in der Ästhetik und immer wieder in unterschiedlichen Hinsichten auf Husserls Phänomenologie der Zeit.

2. Bewegung und Orientierung

Musik hörend sind wir also nicht erst in einem Ton, dann in dem nächsten, und so fort, sind wir überhaupt nicht in den Tönen, sondern über und zwischen ihnen, unterwegs von Ton zu Ton.

Viktor Zuckerkandl¹⁴

Die Erfahrung, daß Musik etwas in sich Bewegtes ist, ist nicht abzuweisen. Sie wurde in den vorigen Kapiteln als gestisch-rhythmische Bewegung beschrieben und expliziert, die auf eine resonatorische Auffassung angewiesen ist, um als solche zu erscheinen, und soll nun in einem zweiten Schritt im Hinblick auf ihre raumzeitliche Bestimmung betrachtet werden. Dazu möchte ich die beiden Dimensionen, die Räumlichkeit der Töne und die Zeitlichkeit der Kontinuität, zuerst einmal getrennt behandeln, um von dort aus ihren Zusammenhang in den Blick zu nehmen.

Wenn es so etwas gibt wie eine natürliche Grundlage der Bewegung in der Musik, dann scheint sie in der Lage der Töne zu bestehen. Wenn sich Melodien emporschwingen, hinabsinken, einen Ton umspielen etc., so ist dies nur möglich aufgrund einer Verortung der Elemente dieser Bewegung. Daß tiefe Töne unten und hohe oben sind, ist unabhängig von jeder Bewegung, ja diesseits der Musik erkennbar, auch wenn es dabei sich nicht um eine objektiv vorliegende Eigenschaft der Schwingungen handelt. Es gründet sich vielmehr in der leiblichen Erfahrung des Erklingenden, und zwar in einem doppelten Resonanzeffekt: In der Erfahrung des Singens und in der körperlichen Resonanz.

Bergson entwickelt in verschiedenen Texten eine Theorie des in der Wahrnehmung fungierenden motorischen Schemas, das vor allem für die Sprache von Bedeutung ist: Es wäre uns nicht möglich, so seine These, den gehörten Sprachstrom in seine bedeutungstragenden Be-

14 Viktor Zuckerkandl, *Die Wirklichkeit der Musik. Der musikalische Begriff der Außenwelt*, Zürich: Rhein-Verlag 1963, S. 132.

standteile zu gliedern, wenn wir nicht über ein motorisches Schema des Gehörten verfügten und dieses im Hören virtuell oder auch manifest ins Werk setzten, wenn der gehörten Sprache also kein eigenes Sprech- und Sprachvermögen entgegenkäme.¹⁵ Diese Theorie ist Teil einer Art allgemeiner Resonanztheorie der Wahrnehmung und wird auch auf die Tonhöhe angewandt: »Wir sagen alsdann, die Note sei höher, weil der Körper eine Anstrengung macht, gleich als wollte er einen Gegenstand erreichen, der im Raume höher gelegen ist. [...] Der Ton aber bliebe reine Qualität, wenn wir die Muskelanstrengung, die ihn hervorrufen soll, oder die Vibration, die ihn erklärt, nicht in ihn hineinbringen.«¹⁶ Hier werden beide Resonanzformen genannt: einmal der unwillkürliche Nachvollzug – das motorische Schema –, und auf der anderen Seite die Vibration, die eine unmittelbare physische Resonanz im Körper hervorruft.

Die Erfahrung, daß tiefe Töne den Bauch zum Vibrieren bringen und hohe die Ohren zum Klingeln, beides bis an und über die Schmerzgrenze, kann jeder selbst machen. Interessant ist in diesem Zusammenhang eine Untersuchung von David Katz und Geza Révész über das Musikhören von Gehörlosen: Sie versuchen herauszufinden, wie ein musikbegeisterter gehörloser Mann die Musik wahrnimmt, wie es ihm gelingen kann, ein für den Außenstehenden erstaunliches Differenzierungsvermögen zu entwickeln. Im Ergebnis halten sie fest, daß die Vibrationsdifferenzen, mit denen der Gehörlose umgeht, zwar nicht zu einer dem Hören von Musik äquivalenten Erfahrung führen können, sie aber auf eine für die Erfahrung von Tonhöhe und Voluminösität entscheidende Dimension zurückgreifen und insofern Aufschluß über die Erfahrung des Hörenden erlaubt. Im Anschluß an ein Selbstexperiment im Konzertsaal mit verschlossenen Ohren halten sie fest: »Man wird dabei einer merkwürdigen Umstellung bewußt, der Umstellung von außen nach innen; während der musikalische Ton immer eine (mehr oder weniger deutliche) Lokalisation in den äußeren Raum erfährt, erfolgt die Lokalisation des

15 Vgl. Henri Bergson, *Materie und Gedächtnis*, Hamburg: Meiner 1991, S. 101 ff. Fast 70 Jahre nach dem Erscheinen von Bergsons Text wurde dies in der Erforschung sprachlicher Kognition bestätigt, für die Alvin Liberman eine »motor theory« formulierte. Diese postuliert exakt das, was Bergson bereits in seine Auseinandersetzung mit der Aphasieforschung seiner Zeit festgehalten hatte: Vgl. zuerst A. M. Liberman, F. S. Cooper, D. P. Shankweiler u. M. Studdert-Kennedy, »Perception of the speech code«, in: *Psychological Review* 74, 6 (1967), S. 431-461. Vgl. dazu Christian Grüny, »Artikulation und Resonanz. Sprachverstehen als zwischenleiblicher Vorgang«, in: Emmanuel Alloa u. Miriam Fischer (Hg.), *Leib und Sprache*, Weilerswist: Velbrück 2013, S. 79-91.

16 Henri Bergson, *Zeit und Freiheit*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1994, S. 40.

Vibrationserlebnisses in unseren Körper selbst, man könnte sagen, die Töne werden dabei in das Innere des Leibes hereingezogen, sie stehen dem Körper-Ich näher.«¹⁷ Die Differenzierung erfolgt dabei wesentlich nach Intensität, Rhythmik und Lage, die beim Ausfall des Gehörs als die einzigen wahrnehmbaren Qualitäten am eigenen Leibe zurückbleiben.

Damit soll nicht gesagt sein, daß die Unten-oben-Metaphorik in bezug auf die Töne unausweichlich sei, sondern lediglich, daß sie starken Anhalt in der leiblichen Erfahrung hat. Auch andere Kategorisierungsweisen lassen sich darauf beziehen. Die Differenzierungen nach spitz (acutus) und schwer (gravis) und nach hell und dunkel lehnen sich letztlich an dieselben Erfahrungen an: Das Spitze ist in der Regel oben und das Schwere unten, ebenso wie das Licht von oben kommt und die Erde zuerst einmal dunkel ist. Es scheint keine Kultur zu geben, für die unsere hohen Töne tief, dunkel oder stumpf sind.¹⁸

Auch wenn die Tonhöhe physikalisch auf Schwingungsverhältnisse, also auf zeitliche Differenzen zurückzuführen ist, wird sie nur in Grenzfällen so erfahren. In der Regel erscheint sie als eigene Qualität, die räumlichen und gerade nicht zeitlichen Charakter hat. Die Versuche, Tonhöhe und -folge auf eine einzige Dimension, nämlich die Zeit, zurückzuführen – Stockhausen spricht von »Phasen«, »Zeitabstände[n] zwischen Veränderungen«¹⁹ als musikalischer Universaleinheit –, dürften als gescheitert gelten, auch wenn Stockhausens Ausführungen physikalisch offensichtlich richtig sind: »Bis zu Phasendauern von ca. 1/16 sec unterschied man also Dauern, und im Bereich von ca. 6 sec bis 1/16 sec Phasendauer spielte sich in unserer bisherigen Musik die sogenannte ›Metrik und Rhythmik‹ ab, die Zeitordnung der Dauern. Von ca. 1/16 bis zu ca. 1/3200 Phasendauer – Instrumente mit höheren Tönen benutzte man nicht – erstreckte sich der Zeitbereich, in dem Phasenproportionen als Tonhöhenbeziehungen in ›Harmonik und Melodik‹ definiert wurden.«²⁰ Interessant ist hier die später hinzugefügte Fußnote eines Phonetikers, Georg Heike, der dazu bemerkt: »Dieser Übergang ist primär fiktiver oder systematisierender Natur. Nachvollziehbar ist

17 David Katz u. Géza Révész, »Musikgenuß bei Gehörlosen (Ein Beitrag zur Theorie des musikalischen Genusses)«, in: *Zeitschrift für Psychologie* 99 (1926), S. 289-324, hier 311.

18 Riemann sieht in der Höhenmetaphorik gar eine quasi-Universalie: »Mit Ausnahme der Chinesen [...] bezeichneten alle Völker aller Zeiten die Töne, welche schnelleren Bewegungen der schwingenden Körpern entsprechen, als höhere [...].« (Hugo Riemann, *Studien zur Geschichte der Notenschrift*, Hildesheim u. a.: G. Olms 1970, S. 107.

19 Karlheinz Stockhausen, »... wie die Zeit vergeht...«, in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1, Köln: DuMont 1963, S. 99-139, hier 99.

20 A. a. O., S. 100.

der Empfindungswandel nur im Falle periodischer Impulsfolgen.«²¹ Es bleibt aber offensichtlich, daß die systematisierende Absicht, die Eröffnung der Möglichkeit, konsequent und einheitlich zu parametrisieren, im Vordergrund steht: Abgesehen davon, daß das Glissando einen absoluten Sonderfall darstellt,²² bleibt Stockhausens Rekonstruktion des Übergangs auch bei periodischen Impulsfolgen, also bei Tönen, insofern fiktiv, als dieser für die Hörenden nicht zwischen zwei Zeitbereichen stattfindet, die die Tradition in überkommener Metaphorik auseinandergelassen hat, sondern zwischen zwei unterschiedenen Ordnungen, deren für uns bestehende qualitative Differenz nicht durch Parametrisierung aus der Welt zu schaffen ist.²³

Wenn die Räumlichkeit der Tonhöhe die eine Dimension musikalischer Bewegung markiert, so steht die Zeit, nun aber nicht im Sinne unterschiedlich schneller Impulsfolgen, mit denen man disponieren kann, sondern als Kontinuität des Vergehens auf der anderen Seite. Interessanterweise ist Reinheit auch hier kaum möglich: Faktisch dürfte es keine Zeittheorie geben, der es wirklich konsequent gelingt, mit dem Raum jede Bestimmtheit auszusparen. Wenn in den klassischen Theorien, bei Aristoteles, Augustinus, bei Kant, Bergson, James und Husserl auf Inhalte zurückgegriffen wird, so sind dies stets mehr als bloße Beispiele; sie weisen vielmehr darauf hin, daß Zeit als reine *Form* – der Welt oder der Erfahrung – über einige wenige abstrakte Formeln hinaus nicht gedacht werden kann. Die Grundprobleme von Kontinuität, Diskontinuität und Punktualität, von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft werden abstrakt formuliert und anhand konkreter Phänomene ausbuchstabiert, wenn sie nicht direkt aus diesen Phänomenen entwickelt werden, und es ist kein Zufall, daß die Beispiele immer wieder dem Hörbaren und vielfach der Musik entstammen. Das Problem der Vermittlung von Kontinuität und Diskretheit, das im vorigen Kapitel mit Bergson und Merleau-Ponty behandelt wurde, soll hier noch einmal in etwas anderem Fokus mit Husserl aufgenommen und in bezug auf die von Bergson verfemte Verräumlichung befragt werden.

21 Ebd., Fn. 4. Ein solches Beispiel findet sich etwa in einem von Stockhausens eigenen Stücken, *Kontakte*, bei dem ein mäandernd durch den Tonraum fallender Klang schließlich in einen langsamer werdenden Puls übergeht (am Übergang von *Struktur IX* zu *X*). Als musikalische Episode ist das nicht ohne Reiz, auf den sich aber nur schwerlich eine systematische Position gründen läßt.

22 Vgl. hier Kap. III 2.

23 In diesem Sinne Theodor W. Adorno, »Vers une musique informelle«, in: ders., *Musikalische Schriften I-III (Gesammelte Schriften Bd. 16)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 493-540, hier 531.

Auch Husserls Standardbeispiel ist, noch prominenter als bei Bergson, die Melodie; es wird auf der elementaren Ebene in Anspruch genommen, auf der es um die Möglichkeit von Kontinuität überhaupt geht. Seine Frage ist zuerst einmal, wie man eine Zeittheorie bauen muß, um eine Melodie denken zu können – also eine Entität, die in der Zeit verläuft, von der man jeweils nur einen Ausschnitt tatsächlich hört und die man dennoch nicht aus Erinnerung, Wahrnehmung und Erwartung zusammenbaut, sondern die als kontinuierliche gegenwärtig ist. Entsprechend nimmt seine Analyse, wie die Bergsons, die Kontinuität zu ihrem Ausgangspunkt, eine Kontinuität, die als solche unteilbar und sogar »unwandelbar« erscheint: »eine Kontinuität steter Wandlungen [...], die eine untrennbare Einheit bildet, untrennbar in Strecken, die für sich sein könnten, und unteilbar in Phasen, die für sich sein könnten, in Punkte der Kontinuität«²⁴. Die hypothetische Punktualität wäre hier nicht der einzelne Ton, sondern eine Momentaufnahme seines Verlaufs, und das Kontinuitätsproblem stellt sich hier nicht weniger als auf der Ebene der Melodie. Die naheliegende und von Husserl auch immer wieder in Anspruch genommene Metapher ist hier diejenige des Stromes.

Die entscheidende Frage ist nun aber, wie sich diese Kontinuität, dieser Strom konstituiert, und um dem auf die Spur zu kommen, muß er zumindest begrifflich unterteilt werden. Die Begriffstrias von Retention, Urimpression und Protention soll diese Vermittlung von Differenz und Einheit leisten. Sie formuliert die klassischen Kategorien von Vergangenheit, Zukunft und Jetzt bewußtseinstheoretisch um, um zu einem gehaltvollen Modell von Gegenwart zu kommen: Retention ist das gerade Gewesene, Protention das demnächst Kommende, Urimpression das jetzt Geschehende. Anders als die Rede von Retentionen und Protentionen im Plural und die kategoriale Unterteilung überhaupt nahelegen, soll man sich den Strom der bewußtseinsmäßig gegebenen Zeit aber nicht als zusammengesetzt denken, und Husserl betont immer wieder, daß von Phasen nur abstraktiv gesprochen werden kann. Die Unterteilung in einzelne Zeitpunkte t_0 , t_1 etc., die sich in den in immer wieder neuen Ansätzen entworfenen Zeitdiagrammen findet, ist eher dem Problem der Darstellung geschuldet als daß sie Anhalt in der Sache hätte. So wenig die Abschattung ein Bildchen des Gegenstandes ist, kann man Retention als Punkt oder auch als abgegrenzte Phase verstehen. »[[Jede Retention ist schon Kontinuum«²⁵, und es handelt sich eher um ein Prin-

24 Edmund Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins (1893-1917) (Husserliana Bd. X)*, Den Haag: Nijhoff 1966, S. 27. Die Hervorhebungen, mit denen Husserl verschwenderisch umgeht, sind in diesem und allen folgenden Zitaten aus diesem Buch getilgt; Ausnahmen werden gesondert vermerkt.

25 A. a. O., S. 29.

zip als um eine Menge von Einzelnem: Retentionalität. Retentionalität bezeichnet den Aspekt der unmittelbaren Vergangenheit, der als gerade vergangen noch gegenwärtig ist, ohne ausdrücklich erinnert werden zu müssen. Ohne diese Kontinuität des Jetzt in die Vergangenheit (und die Zukunft) hinein gäbe es keine Kontinuität und damit auch keinerlei Strukturiertheit, geschweige denn Gegenständlichkeit.

Das Zentrum des so konstituierten Zeitstrahls bleibt auch hier ein Punkt: das Jetzt, an dem sich das Problem von Punktualität und Kontinuität kristallisiert. Auf der einen Seite heißt es: »Die Auffassungen gehen hier kontinuierlich ineinander über, sie terminieren in einer Auffassung, die das Jetzt konstituiert, die aber nur eine ideale Grenze ist.«²⁶ Während es Zeittheorien, die vom Jetztpunkt ausgehen, kaum gelingt, die Konstitution von Kontinuität plausibel zu machen, wird nun ausgehend von der Kontinuität das Jetzt zu einer bloßen logischen Figur. Auf der anderen Seite steht die alte Auffassung aber auch bei Husserl noch in ungebrochener Wirksamkeit im Hintergrund; bereits die Bezeichnung für dieses Jetzt, Urimpression, weist darauf hin: »Die Urimpression ist das absolut Unmodifizierte, die Urquelle für alles weitere Bewußtsein und Sein.«²⁷ Einzig sie ist, wie Husserl ganz im Sinne der Tradition sagt, im strengen Sinne Gegenwart.

Nimmt man die beiden Aussagen zusammen, so ergibt sich ein ambivalentes Bild: Der Punkt realer Gegenwart, der alles andere tragen muß, ist nichts als eine ideale Grenzbestimmung. Die lebendige Gegenwart der Wahrnehmung, von der alle anderen Auffassungsweisen abgeleitet sind, kann mit diesem Punkt nicht identisch sein; sie erbt seinen Status, muß aber selbst zeitlich erstreckt gedacht werden. Wahrnehmung ist damit nicht mehr gleichbedeutend mit Präsenz im strengen Sinne: »Nennen wir aber Wahrnehmung den Akt, in dem aller ›Ursprung‹ liegt, der originär konstituiert, so ist die primäre Erinnerung

26 A. a. O., S. 40. Noch schärfer: »Urempfindung ist etwas Abstraktes.« (a. a. O., S. 326)

27 A. a. O., S. 67. Dieses Festhalten am Gegenwartspunkt findet sich implizit noch bei William James, der doch die Vorstellung einer erstreckten Gegenwart wesentlich in die Diskussion eingebracht hat: Mit dem von E. R. Clay übernommenen Begriff des »specious present«, der Scheingegenwart, wird der Verweis auf eine wahre Gegenwart mitgeführt – Clay unterscheidet in der langen Passage, die James zitiert, ausdrücklich zwischen »real presence« und »specious present« (vgl. William James, *The Principles of Psychology*, Chicago u. a.: Encyclopaedia Britannica 1952, S. 398 f.). Eine wirklich konsequente Verabschiedung dieses abstrakten Gegenwartspunktes findet sich bei Bergson: Vgl. Henri Bergson, »Die Wahrnehmung der Veränderung«, in: ders., *Denken und schöpferisches Werden*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1993, S. 149–179, hier 171 ff.

Wahrnehmung.«²⁸ Merleau-Ponty wird später hier – und an Bergson – anschließend Punktualität ganz fallen lassen und von einer primären »Übergangssynthese« ausgehen.²⁹ Mit der Retention wird die Vergangenheit in die Gegenwart geholt, und zwar nicht als erinnerte wie bei Augustinus, sondern als unmittelbar anwesende. Indem die Grenze zwischen beidem verschwimmt, wird der Urquellpunkt erweitert zu einem »originäre[n] Zeitfeld«³⁰, dessen Originarität ernsthaft beschädigt ist: Gegenwart in einem nicht logischen, sondern der Erfahrung angemessenen Sinne ist nicht gleichbedeutend mit Präsenz, sondern in sich mit Abwesenheit vermittelt. Originarität ist durchzogen von nicht Originärem, oder auch: »Was immer wahrgenommen ist, was immer selbstgegeben ist als individuelles Objekt, ist gegeben als Einheit einer absoluten nicht gegebenen Mannigfaltigkeit.«³¹ Das Ineinander von Präsenz und Abwesenheit ist eine Voraussetzung dafür, musikalische Gegenwart angemessen zu denken, und es weist auf musikalische Zusammenhänge, die weit über die bloße Kontinuität hinausgehen. Tatsächlich erscheint hier der Begriff der Gegenwart angemessener als der der Präsenz, der in den vergangenen Jahrzehnten eine wechselvolle Geschichte emphatischer Verabschiedung und kaum weniger emphatischer Neuentdeckung hatte: »Der deutsche Ausdruck ›Gegenwart‹ hat hier den großen Vorzug gegenüber dem englischen ›presence‹, dass er es erlaubt, Gegenwart als eine Konstellation von Nahe- und Fernliegendem, Vertrautem und Fremdem, Verfügbarem und Unverfügbarem, mit einem Wort: von Präsenz und Absenz zu denken.«³²

Bleiben wir vorerst bei der Gegenwart und dem Feld mit unscharfen Rändern, in dem und als das sie sich konstituiert. Bereits hier kommt Husserls Explikation an ihre Grenzen: Für ihn erschöpft sich die Rolle

28 Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, a. a. O., S. 41.

29 Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: de Gruyter 1966, S. 477.

30 Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, a. a. O., S. 31.

31 A. a. O., S. 284. Hier setzt bekanntlich Derridas Dekonstruktion an, die in dieser Erkenntnis des nicht-originären Charakters der Gegenwart den Punkt sieht, der »Husserls gesamte Argumentation in ihrem Grundsatz bedroht« (Jacques Derrida, *Die Stimme und das Phänomen. Einführung in den das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 84). Entscheidend ist dabei freilich, daß diese Bedrohung von innen kommt. Ich komme im vierten Abschnitt noch darauf zurück.

32 Martin Seel, »Über den kulturellen Sinn ästhetischer Gegenwart – mit Seitenblicken auf Descartes«, in: ders., *Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 82–94, hier 93

der Melodie letztlich darin, als Beispiel für in sich erstreckte zeitliche Kontinuität zu fungieren, so daß er hier keine weitere Differenzierungsarbeit leistet. Von hier aus lassen sich aber einige Fragen stellen: Wenn wir nicht davon ausgehen, daß die zeitliche Kontinuität ein unabhängig von jedem Inhalt gleichförmig ablaufender, automatischer Prozeß ist, wodurch ist sie dann jeweils motiviert? Wie kommt es, daß sich ein retentionaler Zusammenhang etabliert, der über die nackte Tatsache hinausgeht, daß vorher dies war und jetzt jenes, und daß die beiden nicht durch einen zeitlichen Hiatus getrennt sind? Noch wichtiger: Wie kommt es zu Protentionen, die eben nicht nur »das Kommende als solches leer konstituieren und auffangen, zur Erfüllung bringen«³³, sondern über die bloße Erwartung hinaus, daß die Zeit nicht plötzlich abbrechen wird, eine mehr oder weniger konkret motivierte Vorzeichnung impliziert? Und schließlich: Wie kommt es zur Auffassung eines Etwas, die mit dieser Kontinuität in engem Zusammenhang steht, sie motiviert oder von ihr ausgelöst wird? Wie endet etwas und etwas anderes fängt an? Bis auf die letzten beiden, die ich auf die folgenden beiden Abschnitte verschieben werde, werde ich alle diese Fragen in den Kontext jener gestisch-rhythmischen Rekonstruktion der Musik stellen, die im vorigen Kapitel vorgeführt wurde.

Um die innere Komplexion von Melodien in den Blick zu nehmen, kann noch einmal auf Bergsons Motiv der »sich gegenseitig durchdringend[en]« und »untereinander organisierend[en]«³⁴ Töne zurückgegriffen werden. Vom ersten Ton, der auf der einen Seite klar als dieser eine erklingende bestimmt ist, auf der anderen aber ein bloßer vager Vorentwurf, zu den ihm folgenden, die diesen Entwurf weiterführen, eine Tonart setzen, bestätigen oder vermuten lassen, und dem weiteren Verlauf, der diese Setzung festigt, in Frage stellt, verschiebt etc. herrschen komplizierte, in beide Richtungen gehende Verhältnisse der Bestimmung, Neubestimmung und Umbestimmung. Die innere Organisation, die sich so etabliert, ist keine der zeitlichen Kontinuität bloß aufsitzende zweite Ebene, sondern genau die Weise, wie jene Kontinuität zustande kommt. Die Bestimmungen sind nicht nur zeitliche Bestimmungen, sondern Bestimmungen *der Zeit*. Die reine Kontinuität ist demgegenüber selbst eine Abstraktion bzw. entspricht einer deutlich herausgehobenen Erfahrungsform – dem reinen unterschiedslosen »es gibt«³⁵.

33 Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, a. a. O., S. 52.

34 Bergson, *Zeit und Freiheit*, a. a. O., S. 81.

35 »Hier geht die Zeit von nirgendwo aus, nichts entfernt sich oder verschwimmt.« (Emmanuel Levinas, *Die Zeit und der Andere*, Hamburg: Meiner 2003, S. 24)

Eine Auffassung der Melodie als in sich gegliederter Geste beantwortet die Frage nach der Motivation von Kontinuität auf eine Weise, die Raum und Zeit miteinander verbindet: Zuerst einmal geht es nicht darum, zu raten oder auf eine okkulte Weise eine Vorahnung davon zu haben, was als nächstes kommt, sondern um die Fortsetzung einer in ihrem Sinn bereits erkennbaren Bewegung, die gleichwohl nicht schon determiniert ist und ihre eigene Bestimmung immer auch rückwirkend leistet. Die Frage, was auf die unmittelbare Gegenwart folgen wird, ist eng verbunden mit derjenigen, *wohin* es von hier aus weitergeht; der Rahmen, in dem diese Frage vorerst behandelt werden soll und in dem sie auch bei den zitierten Autoren immer behandelt wird, ist die harmonische Tonalität, innerhalb derer sich überhaupt unproblematisch von Melodien sprechen läßt. Husserl, der die Protention in seinen klassischen Texten zum Zeitbewußtsein eher vernachlässigt, bietet hier gleichwohl ein Motiv an, auf das produktiv zurückgegriffen werden kann: das des Horizonts. Horizont, wie Husserl ihn versteht, ist zeitlich und räumlich in einem, und er markiert in der Wahrnehmung die Stellen, die im Zeitbewußtsein Protention *und* Retention innehaben. Es ist die Wahrnehmung räumlicher Gegenstände, an der Husserl dieses Motiv entwickelt, und obwohl es nicht auf sie beschränkt ist, läßt es sich hier am besten explizieren: Der gesehene Gegenstand weist Horizonte des jetzt gerade nicht Gesehenen, aber im Prinzip Sichtbaren auf, das ich durch eigene Bewegung in die Aktualität heben kann. Diese Horizonthaftigkeit bleibt nicht auf das Sehen beschränkt: Ich kann um ihn herumgehen, ihn hochheben, beklopfen, ihn zwischen die Zähne nehmen (im Prinzip kann ich all das – daß es zahlreiche Dinge und Situationen gibt, bei denen eine oder mehrere dieser Operationen nicht möglich sind, steht auf einem anderen Blatt). Die Horizonte changieren dabei zwischen vollkommener Offenheit und Determiniertheit, ohne je eins der beiden Extreme erreichen zu können; ihre »Bestimmbarkeit eines fest vorgeschriebenen Stils«³⁶ – räumliche Gegenstände haben Rückseiten etc. – wird ausbalanciert durch die Ungewißheit, was die Erforschung tatsächlich im einzelnen zu Tage fördern wird. Dabei korreliert jede Öffnung neuer Seiten mit der Schließung anderer, die Bestimmbarkeit erfüllt sich nie in einer vollständigen Bestimmtheit und die Wahrnehmung bleibt gebunden an die Potentialität des »Ich kann«, das im Zentrum von Husserls Wahrnehmungstheorie steht. Die Bewegung ist kein Sonderfall eines ansonsten stationären Wahrnehmungsapparates, sondern die Normalität eines leiblich in der Welt verorteten Wesens. Da die Horizonte des Gegenstandes nun aber keine Richtung der Er-

36 Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, Erster Band (Husserliana Bd. III.1)*, Den Haag: Nijhoff 1976, S. 91.

forschung vorschreiben, kann das nicht Gesehene in der Vergangenheit wie in der Zukunft verortet werden: Es gibt zwar eine Zeitlichkeit der Entfaltung des Raumes, aber keine räumliche Irreversibilität.³⁷

Zusätzlich zur Beweglichkeit und der Unmöglichkeit einer vollständigen Erfassung des Gegenstands impliziert der Horizontbegriff, daß sich keine scharfen Grenzen zwischen jeweils Wahrgenommenem und jeweils nicht Wahrgenommenem ziehen lassen – nichts anderes meint Husserls Insistieren auf der Kontinuität des zeitlichen Stroms, der sich nicht in Einzelphasen zerlegen läßt. Jenes Ineinander von Raum und Zeit, die zeitliche Bewegung der Erschließung des Raumes, durch die dieser erst zu dem wird, was er ist, gilt nicht weniger für das Hören einer Melodie als für das Sehen eines Gegenstandes. Weder ist der Raum eine zeitfreie Simultaneität, noch ist die Zeit ein reines Nacheinander ohne die konkrete Räumlichkeit der Horizonte. Der phänomenale Raum ist eine dynamisierte Raumzeit.

Wenn wir uns nun von hier aus dem Hören von Musik zuwenden, so wird diese Dynamik auf die Seite des Gegenstandes verlegt, der *sich* bewegt – auch wenn, wie das zweite Kapitel ausgeführt hat, davon nur im Zusammenhang mit einem resonierenden Nachvollzug gesprochen werden kann, bleibt die Initiative doch auf der Seite des Gegenstandes. Er konstituiert einen Innenraum, in den ich als Hörer eintrete.³⁸ Für die tonale Musik unserer Tradition kann tatsächlich von einer inneren Dynamisierung des Raumes und innerhalb ihrer von »den motorischen Zusammenhängen, dem Verlaufssinn einer Melodie samt allen Schwere- und Druckspannungen«³⁹ gesprochen werden. Es ist interessant, daß die zentralen Begriffe von Kurths *Musikpsychologie* Kraft, Raum und Materie sind – Zeit spielt nur eine implizite Rolle und wird offenbar als weniger explikationsbedürftig vorausgesetzt. Daß sie gleichwohl auch hier konstitutiv ist, zeigt sein Ansatzpunkt bei der dynamischen Bewegung, von der aus auch der Raum gedacht wird: »Die Hauptursache der Raumpfindung in der Musik liegt erst darin, daß ein Kräftefeld sie durchsetzt; wir projizieren diese Bewegung in imaginären Raum, in ein unklar vorgestelltes Auswirkungsfeld (man beachte, wie sich auch mit dem Worte ›Feld‹ sofort ein räumlicher Begriff einschleicht).«⁴⁰

Vielleicht sollte man dabei allerdings weniger von einer Projektion der Bewegung in einen Raum als von ihrer räumlichen Auffassung der

37 Vgl. etwa Edmund Husserl, *Cartesianische Meditationen (Husserliana Bd. I)*, Den Haag: Nijhoff 1950, S. 81 ff.

38 Auf das Moment der Distanz, das sich damit trotzdem verbindet, wurde bereits im dritten Abschnitt von Kapitel II hingewiesen; der fünfte Abschnitt dieses Kapitels wird noch einmal darauf zurückkommen.

39 Ernst Kurth, *Musikpsychologie*, Hildesheim u. New York: G. Olms 1969, S. 37.

40 A. a. O., S. 119.

Bewegung sprechen, die nicht weniger konstitutiv ist als ihre zeitliche Entfaltung. Beide sind in ihrem Zusammenspiel nichts anderes als das Erfassen musikalischer Formen: »Form in der Musik ist auf den Raum bezogene Bewegungsempfindung.«⁴¹ Diese raumzeitliche Bewegung kann nicht mit den traditionellen Kategorien gefaßt werden, was Scruton dazu veranlaßt, hier von einer Metapher zu sprechen, allerdings einer, wie er Lakoff und Johnson paraphrasierend sagt, konstitutiven »metaphor we hear by«⁴². Scruton legt den Finger damit auf die grundlegenden Unterschiede des musikalischen Raums, aber auch des nichtmusikalischen Hörraums zum wesentlich nach dem Sehraum modellierten Raum der geläufigen Raumauffassung. Nicht nur findet der systematische Abstraktionsprozeß, der, ausgehend vom lebensweltlich erfahrenen Raum, schließlich zum durch ein dreidimensionales Koordinatensystem beschriebenen Newtonschen Raum führt, in der Musik keinen Anknüpfungspunkt, der musikalische Raum läßt sich letztlich überhaupt nicht von der Bewegung lösen. Für ihn ist kein leeres und homogenes Substrat denkbar; er läßt sich nicht in drei Dimensionen aufgliedern, die als Grundstruktur auch isoliert gedacht werden könnten, und damit stößt bereits die immer wieder versuchte Übertragung der drei Dimensionen von Höhe, Breite und Tiefe auf gravierende Schwierigkeiten⁴³ – drei Töne, um es pointiert zu sagen, bilden kein Dreieck. Das hat damit zu tun, daß einige der Grundkategorien des Räumlichen ins Leere laufen, allen voran die Unmöglichkeit, daß zwei Gegenstände gleichzeitig dieselbe Raumstelle einnehmen. Hier verschärft sich eine Bestimmung des Hörraumes insgesamt: Zwar lassen sich Geräusche nach der Richtung und möglicherweise auch nach der Entfernung ihrer Herkunft unterscheiden, aber man kann nicht wirklich davon sprechen,

41 Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Berlin: M. Hesse 1956, S. 36. Bei Hans Mersmann findet sich eine fast wörtlich gleichlautende Formulierung: »Form ist Projektion der Kraft in den Raum.« (*Angewandte Musikästhetik*, Berlin: M. Hesse 1926, S. 623)

42 Scruton, *The Aesthetics of Music*, a. a. O., S. 52; an einer anderen Stelle werden »spatial metaphor« und »experience of space« umstandslos miteinander identifiziert (a. a. O., S. 92 f.). Auch Husserl stellt fest, daß sich die gewöhnliche Raumvorstellung hier nicht anwenden läßt, verfolgt dies aber nicht weiter, sondern hält in einer wunderbar paradoxen Formulierung fest: »Im Tongebiet gibt es keinen Raum.« (Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, a. a. O., S. 252)

43 Zu beobachten bereits bei Albert Wellek, »Der Raum in der Musik«, in: *Archiv für die gesamte Psychologie* 91 (1934), S. 395-443, neuerdings wieder bei Gunnar Hindrichs, »Der musikalische Raum«, in: *Musik-Konzepte Neue Folge, Sonderband Musikphilosophie*, München: edition text + kritik (2007), S. 50-69.

daß sie nebeneinander liegen bzw. stattfinden. Die Töne als kleinste Einheiten des musikalischen Geschehens differenzieren sich qualitativ und nicht räumlich voneinander; sie verdrängen einander nicht, obwohl jeder Ton den ganzen Raum einnimmt, sondern durchdringen einander, obwohl jeder Ton mehr oder weniger klar von dem abgegrenzt werden kann, was er »neben« sich hat.

Dennoch scheint es mir den Begriff deutlich zu überdehnen, wenn man Grundorientierungen, die die Erfahrung diesseits ihrer verbalen Beschreibung strukturieren, als Metaphern bezeichnet. Alternativlos ist dies nur, wenn man wie Scruton von einem mit Newtonschen Kategorien rekonstruierten Sehraum ausgeht, der einen abstrakten absoluten Referenzrahmen ohne jegliche Orientierung vorgibt. Produktiver und der Sache angemessener ist es, stattdessen vom Bewegungsraum auszugehen, wie er von phänomenologischen Theorien leiblicher Erfahrung, namentlich von Husserl und Merleau-Ponty, beschrieben wurde. Mit dem Rückgriff auf Husserls Horizontbegriff ist bereits eines der wesentlichen Motive für ein solches Raumkonzept in Anspruch genommen worden. Bei Merleau-Ponty finden sich weitergehende Bestimmungen, mit denen er der Alternative von Absolutheit und Relativität von Orientierung und Bewegung entgeht.

Die Einführung des Leibes als Nullpunkt der Bewegung legt zuerst einmal nahe, eine abstrakte Absolutheit durch eine konkrete zu ersetzen: Durch den Leib und seine Orientierung sind Oben und Unten, Hier und Dort, Vorne und Hinten eindeutig und ein für allemal bestimmt. Merleau-Ponty unterläuft aber diese Suggestion. Sowohl für die Orientierung nach oben und unten als auch für die Bewegung bringt er Begriffe ins Spiel, die eine Situierung als, wenn man so will, flexible Absolutheit denken lassen: Raumniveau und Verankerung. Aus psychologischen Experimenten mit Prismenbrillen und geneigten Räumen, in denen für die Versuchspersonen nach einer Phase der Desorientierung nach einiger Zeit wieder Normalität einkehrte, zieht er den Schluß, daß man mit statischen Konzeptionen von Orientiertheit, die die neuetablierte Normalität als eine Art intellektuelle Umdeutung oder als mechanische Anpassung begreifen, nicht weiterkommt. Für das jeweilige Raumniveau ist ein dynamisches Wechselspiel, eine Balance zwischen der von der wahrgenommenen Welt ausgehenden Suggestion und den leiblichen Möglichkeiten der Aktion verantwortlich; sie schlägt in den Experimenten nicht plötzlich um, sondern pendelt sich auf eine neue Weise ein. Man könnte sie fast als Resultat eines impliziten, leiblichen Aushandlungsprozesses beschreiben.⁴⁴

44 Vgl. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a.a.O., S. 290 ff.

Für die Bewegung gilt ähnliches: Das klassische Beispiel der Illusion des Bahnreisenden, der Bahnhof bewege sich an ihm vorbei, wird ebenfalls nicht als Beweis der Relativität jeder Bewegung interpretiert, sondern als Hinweis auf die Flexibilität der jeweiligen räumlichen Verankerung gelesen: »[J]ede Bewegung setzt eine bestimmte, wenngleich variable Verankerung voraus.«⁴⁵ Insofern es *immer* einen solchen Verankerungspunkt gibt, ist jede Bewegung jeweils absolut, aber diese Absolutheit ist paradoxerweise selbst eine veränderliche. Wirkliche Relativität gibt es hier so wenig wie im Falle des Raumniveaus, sondern lediglich ein momentanes Schwanken zwischen unterschiedlichen Punkten oder Niveaus der Verankerung.

Es ist gerade dies, daß Orientiertheit und Bewegung unhintergebar, aber nicht statisch, vorausgesetzt, aber flexibel sind und daß sie auf einem Zusammenspiel eines leiblichen Subjekts und einer gestalteten Welt beruhen, die eine Rede vom Raum der Musik überhaupt plausibel macht. Denkt man es von hier her, so muß die Entdeckung eines solchen musikalischen Bewegungsraums nicht als metaphorische Übertragung verstanden werden, sondern als Variation der leiblichen Raumerfahrung überhaupt. Entsprechend Hatten: »If meter and tonality each afford analogies to gravitation, or more broadly, *vectoral* space, together they enhance an experience of *embodied motion*, in that they provide the listener with dynamics and constraints comparable to those the body experiences in a natural environment, including its orientation as up or down.«⁴⁶

Wenn wir vor diesem Hintergrund die Frage noch einmal stellen, wodurch die Protentionen jeweils motiviert sind – wohin es als nächstes geht –, so kann mit Kurth an sehr elementaren tonalen Phänomenen angesetzt werden, etwa der Skala, dem nach der Tonhöhe durchlaufenden, zwischen zwei Oktaven angeordneten Tonbestand einer gegebenen Tonart. Betrachtet man diese systematisch, so ist sie von Beziehungen unterschiedlicher Nähe und Ferne durchzogen; so sind etwa unmittelbar benachbarte Töne (kleine Sekunde) systematisch deutlich weiter voneinander entfernt als etwa die Töne einer Quinte, die absolut gesprochen einen weit größeren Abstand aufweisen. Diese systematischen Beziehungen sind verantwortlich für die Gravitationen, die die Skala durchziehen: Grundton und Oktave bilden den Ausgangs- und Endpunkt, die das Durchlaufen der Tonleiter als Bewegung von etwas weg erscheinen lassen, die an einem bestimmten Punkt in eine Bewegung zu etwas hin kippt. Quarte und Quinte bilden darin Subzentren, an denen

45 A. a. O., S. 325.

46 Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington u. Indianapolis: Indiana University Press 2004, S. 117.

sich diese Dynamik in schwächerer Form wiederholt, sie bilden die »Angelpunkte der Grundbewegung«⁴⁷. Im Schema I – IV – V – I der Kadenz wiederholt sich diese Bewegung auf harmonischer Ebene.

Diese elementare gestische Bewegung, die die Grundlagen harmonisch bestimmter Tonalität ausfaltet, führt zu einer sehr deutlichen Motivation retentionaler und protentionaler Zusammenhänge, der man sich kaum entziehen kann. Insbesondere die Leittonphänomene von der dritten zur vierten und, noch stärker, von der siebten zur achten Stufe lassen die Offenheit der Protention bis zur scheinbar unausweichlichen Vorwegnahme zusammenschrumpfen. Das Spiel mit Erwartung und Enttäuschung, das der dynamischen Gestaltung tonaler Musik wesentlich ist, ist auf Stellen wie diese als Ansatzpunkt angewiesen, an denen Husserls »fest vorgeschriebener Stil« wahrnehmbar bleibt, dann aber systematisch abgewandelt oder ganz durchbrochen wird. Glaubt man Heinz Werners Versuchen einer experimentellen Rekonstitution des Tonsystems, so ist diese energetische Ebene gegenüber absoluten Tonabständen sogar das ursprüngliche Phänomen: »Sieht man näher zu, so ist es nicht eigentlich der Halbtonschritt, der sich als bestimmte musikalische Differenz aufdrängt, sondern es ist die ›Leitton-Grundton-Beziehung‹; das heißt: der eine Ton wird als Grundton, der andere als Übergang, als Leitton zum Grundton aufgefaßt.«⁴⁸

Man könnte Kurths Rede von Gravitation insofern ernst nehmen, als man die erste Stufe als Boden betrachten könnte, von dem ausgegangen und zu dem zurückgekehrt wird. Das trifft sogar auf die Bewegung auf der Skala zu, wodurch zwei Prinzipien miteinander in Spannung geraten: Was in bezug auf die Tonhöhe als geradliniger Aufstieg erscheint, ist tonsystematisch eine parabelartige Kurve.⁴⁹ Ein solcher Widerstreit unterschiedlicher klangräumlicher und raumdynamischer Prinzipien kann sich auch im Dreiklang äußern, den Kurth als in sich und im dynamischen Kontext komplexen Spannungszustand beschreibt. Auch hier bildet der Grundton als tonales Zentrum eine Art Boden. Liegt nun dieser Grundton nicht als tiefster Ton an der von der Tonhöhe bestimmten Basis des Akkords, so ergibt sich eine Interferenz zweier Gravitationsphänomene, eine »Spaltung zwischen der Gravitation zum

47 Kurth, *Musikpsychologie*, a. a. O., S. 205 (Hervorhebungen getilgt).

48 Heinz Werner, »Über Mikromelodik und Mikroharmonik«, in: *Zeitschrift für Psychologie* 98 (1926), S. 74-89, hier 77.

49 Vgl. dazu detailliert Zuckerkandl, *Die Wirklichkeit der Musik*, a. a. O., S. 94 ff. Offensichtlich ist es allerdings nicht damit getan, die funktional bestimmte Bewegung zu verabsolutieren und daraus zu folgern: »Was wir in der Musik als Bewegung hören, hat mit hoch und tief der Töne im Grunde gar nichts zu tun.« (A. a. O., S. 86) Vielmehr geht es darum, der *Gleichzeitigkeit* jener beiden Raumdimensionen Rechnung zu tragen.

Grundton (der gleichwohl noch Fundament genannt bleibt) und der zum äußeren Untergrund«⁵⁰ – ein Phänomen, aus dem sich musikalisch Funken schlagen läßt.

Darüber hinaus gibt es zahlreiche energetische Ambivalenzen, die auf derselben Ebene liegen, wie etwa die enharmonische Verwandlung, in der ein Ton oder Akkord eine Art innermusikalischen Angel- oder Indifferenzpunkt bildet, um den herum eine grundlegende harmonische Verschiebung stattfindet. Das raumzeitliche Erwartungsgefüge erfährt hier eine Umstrukturierung, die Kurth als »inneres Umströmen der Spannungen«⁵¹ bezeichnet. Wenn wir dieses Phänomen von der Kraft- und Spannungsmetaphorik ein wenig mehr derjenigen des dynamischen Raumes annähern, so können wir diese Veränderung in Merleau-Pontys Sinne als Verschiebung des Raumniveaus noch einmal einen seiner zentralen Begriffe ins Spiel bringen, der gerade hier besonders treffend ist: Orientierung. Gerade Scruton bindet die gesamte Raumthematik daran zurück und erklärt daraus die Notwendigkeit, in Raumkategorien wahrzunehmen und zu sprechen: Würden wir darauf verzichten, »[w]e should then cease to hear orientation in music«⁵².

Orientierung impliziert einen Rezipienten, der sich in einem Raum zurechtfindet, mit dem aber an dieser Stelle nicht unbedingt der tatsächlich leiblich anwesende Hörer gemeint sein muß, auf den noch die Unterscheidung zwischen hoch und tief bezogen werden konnte. Unabhängig davon, daß die Töne im Körper Resonanzen auslösen und daß das Musikhören auch als Bewegtwerden im Sinne körperlichen und affektiven Betroffenseins gedacht werden muß, kann sich der Hörer eine Frage sinnvoll stellen und in der Regel auch beantworten: Wo bin ich gerade in der Musik? Ist der erklingende Akkord ein Durchgangs- oder ein Haltepunkt? Welchen Ort nimmt er im musikalischen Raum ein? Diese Fragen haben tatsächlich mit der Dimension der Tonhöhe nur noch bedingt etwas zu tun, denn, wie Zuckerkandl bemerkt, ist ein Akkord »sozusagen ein Klangzustand des ganzen Tonraums. Akkordschritte führen von einem Zustand des ganzen Tonraums zu einem anderen Zustand des ganzen Tonraums [...]«⁵³ Die Orientierung erfolgt wesentlich innerhalb solcher Zustände und dem Schema von Ausgang und Rückkehr, von Um- und Neustrukturierung, das sich mit ihnen verbindet.

Nun hatte Scruton nicht davon gesprochen, daß wir uns ohne die spezifisch räumliche Wahrnehmung von Musik nicht mehr in ihr orientieren

50 Kurth, *Musikpsychologie*, a. a. O., S. 195.

51 A. a. O., S. 211, Fn. 2.

52 Scruton, *The Aesthetics of Music*, a. a. O., S. 92 f. Auch Langer macht Orientierung als den Ursprung der musikalischen Raumvorstellung aus (vgl. Langer, *Feeling and Form*, a. a. O., S. 117).

53 Zuckerkandl, *Die Wirklichkeit der Musik*, a. a. O., S. 112.

könnten, sondern davon, daß wir keine Orientierung hören könnten. Orientiert wäre dann wiederum die Musik selbst als ein dynamisches Geschehen, und der Hörer wäre lediglich aufgefordert, diese Orientierung nachzuvollziehen, nicht aber, sich in einem Raum zu orientieren, in dem er sich mehr oder weniger frei bewegen kann. Die Frage nach dem eigenen Ort müßte sich dann transformieren lassen in folgende: Wo ist die Musik gerade in dem Raum, den sie selbst aufspannt, und, damit verbunden, wie ist dieser Raum gerade jetzt strukturiert? Die Erfahrung eines orientierten und sich orientierenden leiblichen Wesens, das einen Raum durchläuft, wird in den Gegenstand selbst verlagert, der Orientierung als solche vorführt. Damit soll nicht gesagt sein, daß der Rezipient entbehrlich würde: Er muß diese Orientierung nachvollziehen und kann darin durchaus scheitern, wenn er etwa mit der spezifischen Formsprache des Musikstückes oder der Tradition nicht vertraut ist. Wenn man hier von einem Leitfaden sprechen will, den die Musik dem Hörer in die Hand gibt, so ist es ein Ariadnefaden: Idealtypisch führen alle anderen Wege als der mit dem Faden markierte in die Irre und lassen das Labyrinth als willkürlich oder jedenfalls keiner erkennbaren Logik folgend angeordnete Menge von Wänden und Ecken erscheinen. Aus dieser Konstellation läßt sich die Plausibilität von Rezeptionsnormen, überhaupt von der Vorstellung eines »richtigen« Musikhörens ableiten: Der desorientierte Hörer hört sozusagen an der Sache vorbei, indem er nicht imstande ist, offensichtliche Orientierungsangebote wahrzunehmen. Inwiefern und bis zu welchem Grade Hörer imstande sind, sich in komplizierteren tonalen Stücken zu orientieren und inwiefern dies für sie als Problem überhaupt auftaucht, wäre eine empirisch zu untersuchende Frage.⁵⁴ Man sollte die basale räumliche Orientierung, um die es hier geht, allerdings noch nicht mit einem Verständnis der Form des Stückes verwechseln: Sie kann weitgehend implizit verlaufen, so daß der Hörer eine vage Vorstellung davon hat, wo er ist, ohne genauer angeben zu können, was der Komponist tut.

Besonders anschaulich wird diese Form der Orientierung bei Musik, die sie subvertiert, ohne sie gänzlich aufzugeben, etwa bei Debussy;

54 Nicholas Cook vertritt hier die skeptische These eines weitgehenden Auseinanderfallens der durch Komponisten, Musiker und Wissenschaftler festgestellten bzw. hervorgebrachten Struktur und ihrer Rezeption im musikalischen Hören, das sich auch in der Orientierung niederschlägt – was er allerdings als konstitutiv für unsere musikalische Kultur begreift: Vgl. Nicholas Cook, *Music, Imagination, and Culture*, Oxford: Oxford University Press 1992, S. Kap. 3. Das war auch die Grundthese von Tibor Kneifs Ideen zu einer dualistischen Musikästhetik, (Tibor Kneif, »Ideen zu einer dualistischen Musikästhetik«, in: *The International Review of Music Aesthetics and Sociology* 1 (1970), S. 15-34).

als Beispiel mag hier das Stück *Brouillards* aus den *Préludes* dienen, das zwar noch einen tonalen Boden hat, bei dem aber Klanglichkeit als Organisationsprinzip den funktionalen Zusammenhang weitgehend ersetzt hat. Das Stück löst seinen Titel von Anfang an unüberhörbar ein: Es ist neblig in dieser eben noch tonalen Welt, wobei es sich eher um einen feuchten Dunst handelt als um den kalten Nebel eines Wintertags. Der tonale Boden klärt sich denn auch erst allmählich aus den ihn verdeckenden Schwaden und ist zwar erkennbar, bleibt aber doch vage. Wenn man bei der folgenden Entwicklung des Stückes noch von einer Bewegung über diesem Boden sprechen kann, so ist diese nicht von den Spannungen einer verlängerten Kadenz geprägt, sondern wird mehr in bezug auf die inneren Verschiebungen der Klangwolken selbst wahrgenommen. Entsprechend gibt es Momente, in denen der Boden eher sichtbar wird, als daß man tatsächlich zum ihm zurückkehrte, um dann wieder im Nebel zu verschwinden. Der Bezug der Bewegung auf die Tonika changiert so zwischen einer wahrnehmbaren Gravitation zu dieser hin und dem bloßen Wissen, wo sie als Bezugspunkt liegt. So bleibt sie Orientierungspunkt, ohne aber noch einen festen Grund abzugeben.⁵⁵

Die Desorientierung, die all dies mit sich bringt, dementiert dennoch weniger die orientierte Räumlichkeit als solche, als daß sie das »Umströmen« der Gravitation, von einem markant herausgehobenen Vorgang zu einem Grundprinzip der Gestaltung überhaupt macht. Man spürt Schweben, Fließen und wechselnde lokale Orientierungen, ohne daß die Nachvollziehbarkeit der Bewegung dadurch leidet und in manifeste Desorientiertheit mündet. Das zunehmend weniger durch das Kadenzschema abgedeckte Spiel von Verschiebungen wird dem Hörer so an keiner Stelle gefährlich und führt auch nicht dazu, daß er sich aus dem Nachvollzug verabschiedet bzw. hinausgeworfen findet. An Debussy läßt sich die raumzeitlich orientierte Bewegung insofern so gut beschreiben, als er die Tonalität weder bis ins Extrem dehnt wie etwa Wagner mit seiner »unendlichen Melodie«⁵⁶, noch sich gegen sie

55 Die impressionistische Beschreibung ersetzt natürlich keine Analyse; eine solche findet sich bei Boyd Pomeroy, der schließlich ganz in unserem Sinne die harmonische Progression als einen »distant undercurrent far beneath the surface« und das Wiedererscheinen einer leicht verschobenen Tonika als »reorientation to a familiar object (the tonic triad) that had been lost sight of in the mist and now reappears in a strangely (chromatically) dislocated guise« bezeichnet (»Debussy's tonality: a formal perspective«, in: Simon Trezise (Hg.), *The Cambridge Companion to Claude Debussy*, Cambridge: Cambridge University Press 2003, S. 155-178, hier 160 u. 167).

56 Vgl. dazu näher Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in*

wendet wie später Schönberg, sondern sie als eine nicht zwingende, verlassende Organisationsform behandelt, die zunehmend weniger für die musikalische Entwicklung aufkommen kann. Was Webern mit Blick auf Schönberg formuliert, trifft Debussy eher noch besser: »Das Ohr war auch mit dem schwebenden Zustand zufrieden.«⁵⁷ Eine Krisendiagnose kann bestenfalls von außen an diese Musik herangetragen werden: Tonalität erlebt bei Debussy keine Krise, sondern verschwindet als Boden lediglich allmählich aus dem Blick. In diesem Verschwinden werden die mit ihr verbundenen Gravitations- und Orientierungseffekte noch einmal erkennbar.

Versucht man, von hier aus den Raum selbst zu beschreiben, in dem sich die Bewegung orientiert, so muß er selbst mit energetischen Kategorien beschrieben werden: als in sich gegliederter, dynamisierter Raum mit deutlichen Gravitationszentren und spezifischen Verformungen. Ein solcher Raum erinnert an denjenigen der Riemannschen Mathematik oder der Einsteinschen Physik; Siegfried Nadel hat diese Parallele ausdrücklich gezogen, wenn er fordert, man müsse »zu einem hochkomplizierten, vieldimensionalen und vor allem inhomogenen, mit der modernen Physik zu sprechen, ›gekrümmten‹, nicht-euklidischen Raum greifen«⁵⁸. Man mißversteht diese Beschreibungen aber, wenn man ihren Gegenstand wiederum als vorliegendes Medium oder Substrat betrachtet und nicht als sich entfaltende Struktur, als Geschehen; vielleicht sollte man hier eher zum Begriff des Feldes greifen, der nicht einfach Räumlichkeit beschreibt, sondern eben jene raumzeitliche, verformte Ereignismatrix. Auf diesen Raum trifft nicht wirklich zu, was Luhmann als Ausgangsbedingung der Konstitution von Raum und Zeit benennt: »Raum und Zeit werden erzeugt dadurch, daß Stellen unabhängig von Objekten identifiziert werden können, die sie jeweils besetzen.«⁵⁹ Die

Wagners »Tristan«, Hildesheim: G. Olms² 1968, S. 444 ff. Kurth spricht hier von einem Prinzip, »das bei den Klangfortschreitungen den stetigen Wellenfluß statt des Untergrunds sucht« (a. a. O., S. 566).

57 Anton Webern, *Der Weg zur neuen Musik*, Wien: Universal Edition 1960, S. 41.

58 Siegfried Nadel, »Zum Begriff des musikalischen ›Raumes‹«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 13 (1930/31), S. 329-331, hier 331; vgl. dazu Albert Einstein, »Raum, Äther und Feld in der Physik«, in: Jörg Dünne u. Stephan Günzel, *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 94-101; als Überblick Ernst Cassirer, *Gesammelte Werke, Bd. 13: Philosophie der symbolischen Formen, Dritter Teil*, Hamburg: Meiner 2002, S. 544 ff. Daß dieser energetische Raum nicht ausgehend von Kurth mit einem Gefühlsraum identifiziert werden kann, wie Wellek annimmt, sollte nach allem bisher Ausgeführten klar sein (vgl. Wellek, »Der Raum in der Musik«, a. a. O., S. 423).

Pointe des Einsteinschen Begriffs der Raumzeit ist es gerade, daß die Trennung von Gegenstand und Stelle kollabiert, indem gewissermaßen die Dinge Funktionen ihrer Orte werden – für die Musik müßte man es wohl umgekehrt formulieren, indem hier die Ereignisse und Verläufe ein Gefüge von Stellen erst hervorbringen, das aber nicht von ihnen abgelöst werden kann. Der musikalische Raum ist weder ein Behälter von Dingen noch eine Gesamtheit von Stellen, sondern ein Inbegriff von bewegten Relationen: ein Feld.⁶⁰

Das bisher Ausgeführte hat sich insofern Husserl, Bergson, Merleau-Ponty und Kurth angeschlossen, als es den Bewegungszusammenhang der Musik ausschließlich von der tonalen Musik aus betrachtet hat. In den hier zumindest von den Grundstrukturen klar geschnittenen Verhältnissen liegt die Versuchung phänomenologischer Musikbetrachtung, strukturell konservativ zu sein und in normative Kategorien zu verfallen, auf die im vorigen Kapitel bereits hingewiesen wurde.⁶¹ Dies läßt sich etwa bei Zuckermandl beobachtet: Wenn er am Ende seines Buches festhält, seine von Kurth inspirierte Musiktheorie gelte »von dem ordinärsten Gassenhauer und Schmachtfetzen ebenso wie von dem seltensten Meisterwerk«⁶², so ist dies zumindest in bezug auf die »Meisterwerke« vornehmlich auf das 18. und die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts beschränkt. Eine Randbemerkung, auch die atonale Musik habe es mit Tonarten zu tun, »so sehr sich auch in ihr die ›Tonart‹ verwandelt hat«⁶³, bleibt einigermäßen rätselhaft bzw. erscheint lediglich als Bekräftigung des hegemonialen Anspruchs seiner Theorie, die sich noch 1963 nicht einmal mehr die Frage stellt, inwiefern sie für posttonale Musik modifiziert oder ganz ad acta gelegt werden müßte.

Bei allem historischen Bewußtsein reagiert aber auch bereits Kurth nicht nur ablehnend, sondern offen feindselig gegenüber allen Versuchen, seine Theorie des linearen Kontrapunkts und damit letztlich auch die hier dargestellten musikpsychologischen oder besser -phänomenologischen Grundlagen auf die atonale Musik zu beziehen. Die Bezeichnung »linearer Kontrapunkt« sei »skupellos zur Deckung eines harmoniefreien, in neuen Klangbereichen experimentierenden Zusam-

59 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 180.

60 Ein solches Feld läßt sich »nicht mehr als ein Komplex von physischen Dingen denken, sondern [...] ist der Ausdruck für einen Inbegriff physikalischer Relationen« (Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, a. a. O., S. 545).

61 Vgl. dazu auch Christian Grüny, »Im Diesseits des Bezeichnabaren – Schwierigkeiten einer Phänomenologie der Musik«, in: *Journal Phänomenologie* 33 (2010), S. 42-55.

62 Zuckermandl, *Die Wirklichkeit der Musik*, a. a. O., S. 350.

63 A. a. O., S. 40.

menflickens von Tonlinien mißbraucht und auf alle möglichen Versuche eines ›absoluten‹ oder rücksichtslosen, d. h. um alle Zusammenklänge unbekümmerten Kontrapunkts angewandt«⁶⁴ worden. Auch wenn er es für möglich hält, »daß sich aus den heutigen Experimenten und Wirren ein neuer, wieder stark linear gehaltener Stil herausbildet«⁶⁵, verwendet er doch auf jene Experimente und Wirren keine weitere Aufmerksamkeit. Die *Musikpsychologie* kennt keinen Schönberg, keinen Webern, keinen Strawinsky.

Am offensivsten und auch am verständnislosesten ist hier allerdings Albert Wellek: »Tatsächlich wird das, was wir zurecht als Formbau oder Architektur in der Musik bezeichnen, sehr wesentlich von der Harmonik getragen und konstituiert, und zwar von der tonal rückverbundenen und gefügten: wie das ›atonale‹ Experiment der jüngst vergangenen musikalischen Epoche gelehrt hat, die zugleich mit der Entformung die Enträumlichung der Musik heraufbrachte.«⁶⁶ Welleks Urteil hat 1934 einen besonders unangenehmen Beigeschmack, weil gerade ein Jahr zuvor in Deutschland jenes »atonale Experiment« gewaltsam beendet und auch musikalisch die gute Ordnung wiederhergestellt worden war. Zitiert habe ich dieses Urteil, weil es tatsächlich wie eine unmittelbare Reaktion auf eine Selbstbeschreibung Schönbergs wirkt. Es ist kein Zufall, daß dieser beim orientierten Raum ansetzt, wenn er seine Vorstellung einer grundlegend veränderten Musik zu beschreiben versucht. Im programmatischen Text *Komposition mit zwölf Tönen* heißt es: »[D]ie Einheit des musikalischen Raumes erfordert eine absolute und einheitliche Wahrnehmung. In diesem Raum gibt es [...] kein absolutes Unten, kein Rechts oder Links, Vor- oder Rückwärts.«⁶⁷ Damit ist in der Tat dem Kurthschen Ansatz die Wurzel gekappt: Mit einer »absoluten und einheitlichen Wahrnehmung« ist die Auffassung energetischer Vorgänge schlechthin unvereinbar. Das ist natürlich kein

64 Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, a. a. O., S. XIII.

65 A. a. O., S. XVIII.

66 Wellek, »Der Raum in der Musik«, a. a. O., 430 f. Das gesunde Empfinden Welleks kann entsprechend auch mit Nadels gekrümmtem Raum nichts anfangen (vgl. ebd., S. 418).

67 Arnold Schönberg, »Komposition mit zwölf Tönen«, in: ders., *Stil und Gedanke*, Frankfurt am Main: Fischer 1992, S. 105-137, hier 115. Boulez wird später ganz ähnlich formulieren: »Das klassische tonale Denken beruht auf einem Weltbild, das durch die Gesetze von Schwerkraft und Anziehung bestimmt ist; das serielle Denken gründet sich auf eine Welt in unaufhörlicher Expansion.« (Pierre Boulez, »Reihe«, in: ders., *Werkstatttexte*, Berlin u. a.: Propyläen Ullstein 1972 (Übersetzung des Eintrags »Série« im Band L-Z der *Encyclopédie de la Musique*, Paris: Fasquelle 1961), S. 275-276, hier 276) Wo der Übersetzer »Weltbild« einsetzt, steht bei Boulez »univers«, was die Sache besser trifft.

Zufall, denn die Tilgung der tonalen Gravitationseffekte auch für die Wahrnehmung ist die Grundlage dessen, um das es Schönberg geht. Der Raum, den er anvisiert, ist ein vollständig *desorientierter*. Die Gliederungen der tonalen Musik, der Boden der Tonalität und der Ablauf des von ihm aus- und zu ihm zurückgehenden Geschehens insgesamt sollen nicht subvertiert, sondern gänzlich neutralisiert und der Raum der Musik nun doch zu einem Newtonschen werden.

Dem steht allerdings tatsächlich etwas im Wege: Die »absolute und einheitliche Wahrnehmung«, die Schönberg verlangt, ist schlicht keine Wahrnehmung, sondern die Auffassung eines Konstrukts. Eher als eine je wirklich realisierte oder auch nur realisierbare Praxis ist seine Forderung eine Momentaufnahme in einem Emanzipationsprozeß, die die Veränderung in größtmöglicher Radikalität auf den Punkt bringt: tabula rasa machen, um sich ein Feld freier Gestaltung zu erobern, das nicht von der Schwerkraft und dem Gängelband der Formen der Tradition eingeschränkt wird. Das Beziehungsnetz der Töne, das für Schönberg die Einheit des Musikstückes auf weit umfassendere Weise erzeugt als der tonale Bezugsrahmen, kann mit den Instrumenten einer an der tonalen Musik gebildeten energetischen Theorie nicht ohne weiteres gegriffen werden, und der Abschied von der Tonalität stellt sich als Öffnung eines *neuen* musikalischen Raumes heraus, der nach neuen Auffassungs- und Beschreibungsweisen verlangt – wofür Schönbergs Selbstbeschreibung an dieser Stelle nur bedingt hilfreich ist.

Wo Wellek eine Enträumlichung sehen wollte, ergibt sich aus dieser Beschreibung eine genau komplementäre Reduktion: Der homogene Raum samt seiner absoluten Wahrnehmung ist radikal entzeitlicht. Tatsächlich hat es den Anschein, als wäre Schönberg hier nicht von der hörenden Wahrnehmung eines sich zeitlich entfaltenden Stückes ausgegangen, sondern von der lesenden oder noch eher betrachtenden Annäherung dessen, der sich anhand der Partitur die Strukturen des Stückes klarmacht, die er in beliebigen Richtungen und Geschwindigkeiten durchlaufen kann. Wesentlicher Anknüpfungspunkt für die Idee eines nichtorientierten Raumes ist die Verwendung der mehrfach gespiegelten Reihe: Grundform, Umkehrung, Krebs und Umkehrung des Krebses bilden ein absolut symmetrisches Bild, das keine natürlichen Richtungen ausweist (außer vielleicht der unaufhörlichen Expansion, von der Boulez spricht). Nun ist der Hörer hier in einer vollkommen anderen Situation als der Leser: Von der Schwierigkeit abgesehen, Krebs oder Umkehrung beim ersten Hören überhaupt als solche zu erkennen, wird es niemals gelingen, sie als wirkliche Spiegelung des Gleichen und dieses Gleiche damit als gegenüber der Richtung des Durchlaufens neutral wahrzunehmen. Ein Stück mag noch so richtungslos konstruiert sein: Seine Raum- und Zeitformen als gehörte werden sich nicht auf diese Weise beschreiben lassen. Man kann dies daran festmachen, was hier

jeweils Symmetrie heißen kann: »Symmetrie im Raum ist Invertierung. Symmetrie in der Zeit ist Wiederholung.«⁶⁸ Die vollkommene Desorientierung würde, nicht anders als das vollständige Scheitern gestischer Integration oder rhythmischer Projekten, von denen im vorigen Kapitel die Rede war, zum Zerfall der Musik führen. Wenn, wie Merleau-Ponty in einer denkbar starken Formulierung festhält, »Sein Orientiertsein heißt«⁶⁹, so muß nach anderen Orientierungsformen Ausschau gehalten werden, die keine Substitute des tonalen Gravitationsraumes sein müssen, aber doch Schönbergs Homogenität nicht das letzte Wort sein lassen.

Es ist lehrreich, hier einen Blick auf Stockhausens analytische Beschreibung des Streichquartetts op. 28 von Webern zu werfen, da sowohl der Gegenstand als auch die Person des Analytikers der sich radikalierenden Tradition Schönbergs entstammen. Stockhausen nimmt genau jene Frage nach lesbarer und hörbarer Struktur als Ausgangspunkt: »Welche Zusammenhänge sind zwischen Struktur und Erlebniszeit?«⁷⁰ Seine Kategorien sind hier Veränderungsgrad, Veränderungsdichte, Informationsgrad und Überraschungsmoment, die allesamt vom sich zeitlich entfaltenden Stück her gedacht sind. Er breitet in seiner Analyse, die sich lediglich mit den ersten achtzehn Takten des zweiten Satzes beschäftigt, das Stück als komplexe Interaktionsform unterschiedlicher Parameter aus, die wesentlich eine Zeitform ist. Sein Resümee ist höchst aufschlußreich: »Daß durch eine mit- und voraus erlebbare Folgerichtigkeit der strukturellen Vorgänge – und, wie unser Beispiel zeigt, in noch wichtigerem Maße eine *nacher*lebbar Folgerichtigkeit (indem sich Vorausgegangenes erst durch das Folgende erschließt, in umgekehrtem Kausalverhältnis) – unsere Erwartung geweckt wird, so daß wir dadurch die informatorischen Mittel an die Hand bekommen und so in eine ›Hör-Konvention einbezogen werden; und daß dann erst die eintretenden Verschiebungen und effektiven Veränderungen über-

68 Simone Mahrenholz, »Rhythmus als Oszillation zwischen Inkommensuralem. Fragmente zu einer Theorie der Kreativität«, in: Patrick Primavesi u. dies. (Hg.), *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*, Schliengen: Edition Argus 2005, S. 155-170, hier 158. Auch Adorno hält dies in direktem Widerspruch zu Schönberg fest: »[W]ie die Zeit unumkehrbar ist, so weigert sich jegliches Musikalische einer Vertauschung in der Zeit, die gegen diese indifferent wäre.« (Theodor W. Adorno, »Kriterien der neuen Musik«, in: ders., *Musikalische Schriften I-III (Gesammelte Schriften Bd. 16)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 170-228, hier 221)

69 Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a. a. O., S. 294.

70 Karlheinz Stockhausen, »Struktur und Erlebniszeit«, in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, a. a. O., S. 86-98, hier 86.

raschend und von entsprechend informatorischer Bedeutung sind.«⁷¹ Es fällt unmittelbar auf, daß diese Beschreibung mit einer Einschränkung auch auf die zeitliche Gliederung tonaler Stücke anwendbar ist, wie sie oben skizziert wurde: die innere Organisiertheit der einzelnen Momente, die eine komplizierte, auf Vor- und Rückgriffe beruhende retentional-protentionale Struktur hervorbringt. Natürlich müssen auch tonale Stücke konkrete Erwartbarkeiten erzeugen, um diese dann zu erfüllen oder zu enttäuschen, aber einen Teil dieser Arbeit übernimmt hier die Grundverfaßtheit des Materials selbst. Im Falle Weberns muß jede »Konvention« vom Stück selbst aufgestellt werden, um dann ebenso produktiv mit ihr umzugehen: Nur wenn der Hörer ein Gefühl dafür hat, was als nächstes kommt oder wohin es im folgenden geht, kann er von einer Wendung überrascht werden.

Wenn Stockhausen hier von den Erwartungen und Enttäuschungen des Hörers spricht, so geht es auch ihm doch nicht um dessen Erlebnisse, sondern um die zeitlichen Strukturen des Stückes, die allerdings vom Hören her – als Resonanzphänomene – gedacht werden müssen. Dementsprechend wird auch dem »Durchhören« (ein Begriff Weberns) »die letztmögliche kompositorische Kontrolle der Strukturqualität«⁷² zugesprochen. Auch für seine eigenen Stücke hat Stockhausen sich immer wieder Gedanken um ein richtiges Hören gemacht, Höranleitungen verfaßt und den Erlebenden an der zentralen Stelle plazierte. Den hier behandelten Text beschließt er mit einer grundlegenden Bestimmung eines Musikstücks überhaupt als »Stück *tönend erlebter Zeit*«⁷³. So nah er damit den mit Husserl und Kurth ausgeführten Zeitformen ist, so spricht er doch in seiner ganzen Analyse nur von zeitlichen Strukturen, die er nicht als Bewegungsformen beschreibt, sondern als Felder von größerer oder geringerer Dichte, von Differenz und Wiederholung; dementsprechend bleibt nicht nur in diesem Text der Raum ganz außen vor.⁷⁴ Damit findet er sich in großer Nähe zur eingangs zitierten Auffassung Zenders über die Zeitlichkeit als eigentlichem Kern der Musik.

Nun lassen sich aber Weberns Stücke, das späte Streichquartett eingeschlossen, durchaus noch mit dem Instrumentarium von Geste und Rhythmus, also als Bewegungen beschreiben, und insofern musikalische Form auch hier als »auf den Raum bezogene Bewegungsempfindung« gedacht werden muß, ist dadurch weiterhin ein musikalischer Raum

71 A. a. O., S. 98.

72 Ebd.

73 Ebd.

74 Die explizite kompositorische Einbeziehung des Raums ist ein anderer Fall, dem ich mich im letzten Abschnitt zuwenden werde (vgl. Karlheinz Stockhausen, »Musik im Raum«, in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, a. a. O., S. 152-175).

impliziert. Dieser Raum ist nicht auf die gleiche Weise von selbst orientiert wie derjenige der Tradition, und der Boden, den der Tonikabezug bot, ist verloren. Infolgedessen ist der Hörer hier weit stärker selbst mit Orientierungsarbeit beschäftigt. Mit dem Verlust der Gravitation kann auch nicht mehr von einer einheitlichen Antwort auf die Frage, was für eine Art von Gliederung ihm zur Verfügung steht, ausgegangen werden. Das bedeutet allerdings nicht, daß nun ein Feld freigegeben wäre, in dem der Hörer sich ohne jede Vorgabe selbst bewegen kann: Unterschiedliche Stücke halten durchaus unterschiedliche Orientierungsangebote bereit, nur sind diese nicht mehr zwingend und bisweilen auch nicht klar erkennbar. Der Grad der Freiheit des Rezipienten jedenfalls ist von Fall zu Fall höchst unterschiedlich.

Als extremes Beispiel mag noch einmal Ulrich Moschs Charakterisierung von Boulez' *Le marteau sans maître* dienen, insofern sie sich an die ästhetische Erfahrung und nicht die Analyse hält. Auch Mosch greift zu einer Raummetapher, die sich allerdings deutlich von der bisher bemühten unterscheidet: »Entsprechend fehlt dieser Musik eine Dynamik, wie sie musikalischen Prozessen eignet, und die Formwahrnehmung gleicht einem Gang durch unterschiedlich gestaltete Räume, die voneinander getrennt sind und vielfach überraschende Perspektiven freigeben, dennoch aber zu einem Haus gehören.«⁷⁵ Die Rede von einem Gang durch Räume darf nicht dazu verleiten, hier die Erfahrung eines sicheren Grundes oder auch nur wechselnder Gravitationen anzusetzen, durch die der Hörer sich bewegen kann. Die Musik ist in sich bewegt, es geschieht dieses und jenes, es lassen sich Felder unterschiedlicher Dichte und Kohärenz ausmachen, Struktur und Instrumentierung erzeugen komplizierte, vielfarbige Oberflächen, aber diese schweben nicht mehr, da jeder Bezug auf einen Boden gekappt ist. Wenn Mosch hier zu Raumbegriffen greift, so gerade aus dem umgekehrten Grund wie Kurth, nämlich weil der Musik Entwicklung und Dynamik, ja jede Form der erkennbaren prozeßhaften Logik *fehlen*. Das zeitliche Nacheinander wird daher in das Durchlaufen eines räumlichen Nebeneinanders übersetzt, in dem sich das eine von dem anderen abgrenzt und so ein interessantes Spiel von Kohärenz und Differenz erzeugt, das aber weder von einer einheitlichen noch von einer pluralen raumzeitlichen Struktur zusammengehalten wird. Der Raum dieser Musik ist weder der homogene Newtonsche noch der von Kraft- und Gravitationslinien durchzogene leiblich-tonale, sondern ein zwischen dem sich Ereignenden aufgespannter, der, multidimensional und gravitationsfrei, einem komplizierten Kristall gleicht.⁷⁶

75 Mosch, Ulrich Mosch, *Musikalisches Hören serieller Musik. Untersuchungen am Beispiel von Pierre Boulez' »Le Marteau sans maître«*, Saarbrücken: Pfau 2004, S. 314.

In Moschs Hausmetapher steckt neben der Suggestion eines Bodens noch eine zweite problematische Implikation, die auch in der Rede von Orientierung vorausgesetzt ist: diejenige, daß sich der Hörer *innerhalb* der Musik verortet. Das gelingt im *Marteau* nur an wenigen Stellen; ansonsten ist das Verhältnis zur Musik tatsächlich ein eher betrachtendes, das den Abläufen zusieht, ohne selbst Teil von ihnen zu werden. Es ergibt sich eine paradoxe Situation: Gerade bei einer Musik, bei der ein Ausfall zeitlicher, gerichteter Dynamik einen bestimmten Typus von Raumverständnis nahelegt, läßt sich nach dem Wo nicht mehr wirklich sinnvoll fragen. Ich bin vielfach nicht in der Musik, sondern ihr gegenüber, und auch sie selbst ist nicht irgendwo in einem Ablauf, dem mit den Begriffen leiblicher Orientierung beizukommen ist. Die Frage nach dem Wo ist aber eine Frage nach dem Ort, und die Rede von einem Ort hat nur Sinn in einem solchen orientierten raumzeitlichen Zusammenhang. Moschs Buch ist eine Auseinandersetzung mit der aggressiv vorgetragenen Frage, ob ein musikalisches Hören derartiger Musik überhaupt möglich sei; das Grundproblem jedenfalls ist im Abschied von der Tonalität angelegt.

Vielleicht sollte auch die Aussage, man verstehe eine bestimmte unvertraute Musik nicht, die bei Komponisten immer wieder Ablehnung hervorgerufen hat, von hier aus verstanden werden: Sie entspringt nicht der Forderung, Bedeutungen zu erfassen, sondern dem Bedürfnis, sich zurechtzufinden, also zu verstehen im Heideggerschen Sinne einer Erschlossenheit der Welt.⁷⁷ Das Bedürfnis nach elementarer Orientierung findet weitgehend problemlosen Anschluß in der tonalen und wird vielfach frustriert in mancher posttonalen Musik: Kann man es nicht akzeptieren, jeden Versuch einer Verortung durch eine Entortung durchkreuzt zu sehen oder überhaupt keine in dieser Richtung gehenden Angebote mehr wahrnehmen zu können, so ist manche Musik unverständlich in einem existentiellen Sinne, nämlich verstörend – wenn sie nicht endgültig an einem vorbeigeht.

Mosch hatte in seiner Zimmermetapher den Hinweis nicht vergessen, daß diese trotz allem zu einem Haus gehören, was über die Räumlichkeit der Bewegung hinaus auf einen weiteren zentralen Aspekt des Zusammenhangs von Raum und Zeit und ihres Umschlags ineinander

76 In diesem Sinne bemerkt Lachenmann: »Boulez – das ist die Perfektionierung einer Entdeckung, der wunderbar geschliffene Diamant« und fügt hinzu: »wo doch noch so viel geheimnisvolles Rohes herumliegt« (Helmut Lachenmann, »Musik als existentielle Erfahrung. Gespräch mit Ulrich Mosch«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2004, S. 213-226, hier 216).

77 Vgl. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen: Niemeyer 171993, S. 142 ff.

verweist: der Konstitution von größeren Einheiten bis hin zur Ganzheit eines Stücks. Diese Dimension möchte ich im folgenden Abschnitt in den Blick nehmen und dabei über die bereits zitierten Autoren hinaus auf die komplementären Prozesse in der Wahrnehmung von Werken der bildenden Kunst eingehen, von denen sich einiges in bezug auf die Musik lernen läßt.

3. Ganzheit

Was ein Werk ist und wie man es entfalten kann, das habe ich –
wiewohl damals nur kaum bewußt – an der Musik erlebt.
Max Imdahl⁷⁸

Vergegenwärtigt man sich, daß dieser Satz von einem Kunsthistoriker geäußert wurde, so erscheint er einigermaßen erstaunlich – scheint doch die Kategorie des Werks in der bildenden Kunst verglichen mit der Musik eher unproblematisch. Gemälde oder Skulpturen begegnen uns als unbezweifelbar in sich geschlossene Entitäten im Raum und suggerieren so eine weit selbstverständlichere Einheit als die in der Zeit verlaufenden Musikstücke. Es ist genau diese Suggestion von Selbstverständlichkeit, die Imdahl zur Musik als Paradigma greifen läßt. Sein Einschub »wie man es entfalten kann« deutet auf die zeitliche Realisierung auch des Bildes, bei dem die Beziehung zwischen Einheit und Entfaltung alles andere als klar ist. Was ein Werk ist, kann man, folgt man Imdahl, eher lernen, indem man sich dem schwierigeren Fall zuwendet und sich jener Suggestion so entzieht. Es gilt aber auch das Umgekehrte: Eine von der Musik ausgehende Untersuchung kann von der Betrachtung der Einheitsfunktion bei Werken der bildenden Kunst profitieren – nicht zuletzt weil die Musik in der Notation selbst eine bildhafte Dimension hat. Was Einheit und Entfaltung in bezug auf Kunstwerke bedeuten, läßt sich am besten verstehen, wenn man Bild und Musik zusammennimmt. Die Kategorie, unter der dies hier geschehen soll, ist diejenige des Zeitobjekts.

Sie ist in der bisherigen Behandlung der Husserlschen Zeitphilosophie systematisch ausgespart worden, obwohl die Melodie ihr Paradigma abgibt. Im vorigen Abschnitt ging es vorerst ausschließlich um die raumzeitlich orientierte, gestische und resonanzhafte Verlaufsform, die dezidiert nicht als Objekt angesehen wurde, sondern als Bewegung in actu. Sie nun als Zeitobjekt zu begreifen, nimmt genau jene Operation

⁷⁸ Max Imdahl, »Autobiographie«, in: ders., *Reflexion, Theorie, Methode (Gesammelte Schriften Bd. 3)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, 617–643, hier 622.

an ihr vor, die für Bergson der philosophische Sündenfall ist: ihre Veräumlichung. In ihr und der komplementären Verzeitlichung von Werken der bildenden Kunst zeigt sich ein Verhältnis von Raum und Zeit, das sich vom Ineinander der orientierten Raumzeit unterscheidet, aber mit ihr zusammenhängt: Die Behandlung der Musik als raumzeitlich orientierter Strom berücksichtigt nur eine basale Ebene der Musikauffassung, und auch die zeitliche Komplexion kann das Zusammenfassen von größeren Sinneinheiten bis zum ganzen Stück, die dem simultanen Blick auf eine durchlaufene Bewegung gleicht, allein nicht erklären. Bergsons ausschließende Alternative von *durée* und verräumlichter, verdinglichter Zeit erweist sich als deutlich zu eng, um dieses Verhältnis angemessen zu fassen, aber es ist auch nicht damit getan, eine quasisimultane, architektonische Musikauffassung nach Art einer partiturfizierten Musikwissenschaft einfach vorauszusetzen. Es gilt, eine Auffassung der musikalischen Zeit, die diese als reinen Übergang einander innerlich durchdringender Momente begreift – als »klangliches Bild des Übergangs«, wie Langer es formuliert hatte –, mit jener »eines Mediums [...], in dem man unterscheidet und zählt«⁷⁹, zu verbinden und so der der Sache unangemessenen Alternative zwischen der »unmittelbaren musikalischen Erfahrung« und den »Produkte[n] des abstrahierenden Verstandes« zu entgehen.⁸⁰ Husserls Zeitobjekt kann als Grundlage jener Verbindung dienen.

Seine Definition lautet wie folgt: »Unter Zeitobjekten im speziellen Sinn verstehen wir Objekte, die nicht nur Einheiten in der Zeit sind, sondern die Zeitextension auch in sich enthalten.«⁸¹ In der Zeit ist jede Form von Gegenständlichkeit, da sie nur zeitlich wahrnehmbar ist. Das gilt auch für den Stein, aber anders als eine Melodie ist er nicht selbst zeitlich verfaßt. Wenn man so auch nicht sagen kann, daß er sich zeitlich artikuliert, so ist er doch der Zeit unterworfen, und für Husserl ist

⁷⁹ Bergson, *Zeit und Freiheit*, a. a. O., S. 71.

⁸⁰ Konstantijn Koopman, »Musikalische Erfahrung und musikalischer Gegenstand«, in: *Musik & Ästhetik* 7, 25 (2003), S. 40–59, hier 48. Koopmans Text ist letztlich eine reine Reaktualisierung Bergsons – auch wenn dieser an keiner Stelle genannt wird. Auf dieser Linie liegt es, die westliche Musik geradewegs als widernatürlich abzuqualifizieren: »This reliance on the visual (including musical notation!) has given western music a kind of unnatural twist that it lacks elsewhere.« (F. Joseph Smith, *The Experiencing of Musical Sound. Prelude to a Phenomenology of Music*, New York u. a.: Gordon & Breach 1979, S. 19)

⁸¹ Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, a. a. O., S. 23. Teile des Folgenden wurden bereits ausgearbeitet in: Christian Grüny, »Komplizierte Gegenwart. Zur Zeitlichkeit von Bild und Musik«, in: Emmanuel Alloa (Hg.), *Erscheinung und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes*, München: Fink 2013, S. 39–70.

Veränderung auch bei der Wahrnehmung gewöhnlicher Gegenstände der Normalfall und bezogen auf die sich zeitlich realisierende Wahrnehmung sogar konstitutiv. Zwei Weisen, in der Zeit zu sein, sind so miteinander verbunden: »[D]as eine identische Ding bleibt sich qualitativ nicht gleich, nämlich sofern es immer wieder anders wird, und doch ist es dasselbe Ding, ein Selbes wird gefaßt, das aber sich verändert.«⁸² Wahrnehmung ist, kurz gesagt, nichts anderes als eine Auffassung desselben, sei es Gegenstand oder Vorgang, im Verschiedenen: des identischen Dinges durch seine Abschattungen, in denen die Bewegung der Auffassung und die manifeste Veränderung des Dinges selbst ineinander sind.

Was jenen Stein von einem Kunstwerk unterscheidet, auch wenn dieses selbst aus einem fraglos in jedem Moment ganz vorhandenen Stück Marmor besteht, ist das Unproblematische seiner Identität. Solange er nicht selbst Gegenstand einer ästhetischen Betrachtung ist, ist der Stein fraglos dieser eine, auf den ich mich auf unterschiedliche Weise beziehen kann und beziehe. Selbst wenn, wie Husserl anmerkt, sich das Noema, der vermeinte Gegenstand, je nach Auffassungsweise »durch und durch«⁸³ wandelt, behält es doch einen identischen Kern, auf den sich diese Auffassungsweisen beziehen. Täuschungen, Korrekturen, überraschende neue Perspektiven ändern daran nichts Grundlegendes.

Nun sind Melodien keine Steine, aber auch Bilder und Skulpturen sind es nicht, denn ihre Rezeption braucht selbst Zeit und läßt sich nur als zeitlicher Prozeß beschreiben: Sie sind selbst Zeitobjekte. Der Unterschied zwischen denjenigen Gegenständen, die so aufgefaßt werden können, und denjenigen, bei denen dies nicht möglich ist, – zwischen Dingen auf der einen und sich prozeßhaft Realisierendem auf der anderen Seite – läge somit nicht darin begründet, ob sie materiell vorliegen oder nicht, sondern in ihrem jeweiligen Einheitsmodus.⁸⁴ Das Verhältnis von Identität und Zeitlichkeit ist ein je verschiedenes, denn »der Vorgang hat in einem anderen Sinn eine Dauer als das Ding-Einheitliche, er ist erfüllte Dauer, das Ding aber ist das Identische in jedem Punkt der Dauer, in jeder Phase der Fülle«⁸⁵, oder noch einmal anders:

82 A. a. O., S. 270

83 Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie*, a. a. O., S. 213.

84 »Dem Werk selbst ist ein Prozeß eingeschrieben, unter der Bedingung einer absolut starren Materialität des Mediums, sei es Leinwand, Stein, Bronze oder was immer.« (Gottfried Boehm, »Das Werk als Prozeß, gefolgt vom Protokoll der Diskussion«, in: Willi Oelmüller (Hg.), *Kolloquium Kunst und Philosophie Bd. 3: Das Kunstwerk*, Paderborn u. a.: Schöningh 1983, S. 326-359, hier 335.)

85 Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, a. a. O., S. 273.

Dem Ding »kommt eine Dauer zu«⁸⁶, das Zeitobjekt *ist* eine Dauer. Das Einheitsstiftende liegt jeweils auf einer anderen Ebene: Einmal ist es eine Art koordinierende Funktion der Dauer selbst, einmal ist es das durch die Dauer hindurch Vermeinte. Während man nur schwerlich sagen könnte, eine Klaviersonate wäre in einem Moment einer Aufführung ganz da, so wird man dies von einem beliebigen räumlichen Gegenstand sehr wohl sagen. Vor mir steht der ganze Baum, auch wenn ich wahrnehmend lange mit ihm beschäftigt sein bzw. ihn sogar unerschöpflich finden mag. Die Gegenstandsauffassung bildet die inhaltliche Klammer für das im zeitlichen Ablauf Zusammengehörige, sie gibt der konkreten Kontinuität erst ihren Sinn.

Auch für die wesentlich problematische Einheit des Zeitobjekts muß allerdings noch zwischen der Dauer selbst – dem Fluß der Bewegung, mit dem sich der vorige Abschnitt beschäftigt hat – und dem sich als dauernd Darstellenden unterschieden werden: »Das Zeitobjekt ist nicht die Ausbreitung, der Fluß, sondern das Sich-ausbreitende«⁸⁷, es realisiert sich in Abschattungen und »greift in seinem Sein doch über jede hinaus«⁸⁸, es wird nicht durch die Dauer hindurch wie der räumliche Gegenstand, sondern *als* Dauer vermeint. Wie sich dieses Objekt aus dem Fluß konstituiert, wie es dazu kommt, daß die bloße Ausbreitung als Sich-ausbreitendes, der melodische Strom als Musikstück aufgefaßt wird, scheint Husserl nicht zu interessieren, oder er setzt es als selbstverständlich voraus. Gerade im Falle einer Melodie und noch schärfer beim ganzen Musikstück wäre das aber eine wirkliche Frage. Wenn die selbstverständliche Identifizierung des Klingenden, die für alltägliche Geräusche den Normalfall darstellt, und auch die ununterbrochene Kontinuität des Tones ausfallen, kann dieses sich in und vermittels der Dauer Ausbreitende nur präsumtiv gedacht werden, als vorausgesetzte Einheitsfunktion, von der nicht nur in Frage steht, wie sie sich gestaltet, sondern auch ob sie sich überhaupt als Einheit in einem anspruchsvollen Sinne herausstellen wird. Daß sich hinter dem angekündigten Titel ein notiertes Stück verbirgt, das einen Anfang, einen weitgehend festgelegten Verlauf und ein Ende hat, darf im Rahmen unserer musikalischen Tradition auch heute noch in den meisten Fällen erwartet werden; ob das so Geklammerte nicht vollkommen auseinanderfällt, muß sich erweisen. Dabei ist diese Offenheit deutlich von Unbestimmtheit zu unterscheiden, denn die Einheit des Zeitobjekts ist, mit David Fopp zu sprechen, »weder vage noch geschlossen, sondern bestimmt und offen«⁸⁹. Für ein Bild oder eine Skulptur gilt nichts anderes, denn, wie

86 A. a. O., S. 267.

87 A. a. O., S. 265.

88 A. a. O., S. 261.

89 David Fopp, »Gegenwart und Gegenwärtigkeit. Zeittheoretische Über-

man von Imdahl lernen kann, erschöpft sich auch seine Einheit nicht in der fraglosen materiellen Identität des an der Wand hängenden oder im Raum stehenden Gegenstands, und der erste Blick, derjenige auf die Totale, ist nicht selbst schon die gesuchte Einheit, sondern lediglich ein präsumtiver Vorgriff. Auch hier ist nicht ausgemacht, daß der materiellen Einheit eine inhaltliche entspricht – auch wenn man zugestehen wird, daß hier noch eher als bei der Musik eine Einheitsunterstellung den Leitfaden der Rezeption bildet. Letztlich muß bei Kunstwerken welcher Gattung auch immer von einer solchen zeitlichen und als zeitlicher problematischen Einheitsfunktion ausgegangen werden. Entscheidend ist dabei nicht das mögliche Scheitern einer anvisierten Einheit im Sinne eines nicht gelungenen Werks, sondern die innere Komplexität – wenn man will Uneinheitlichkeit – gelungener Einheit.

Diese Einheit hat allerdings in Musik und bildender Kunst einen je unterschiedlichen Ort: Während die Totale als Möglichkeit in dieser ständig zur Verfügung steht, ist sie in jener im strengen Sinne unerreichbar. Lessing, dessen kategoriale Unterscheidung von Raum- und Zeitkünsten hier gerade nicht verteidigt werden soll, trifft die Problematik im *Laokoon* gleichwohl sehr genau: »Dem Auge bleiben die betrachteten Teile beständig gegenwärtig; es kann sie abermals und abermals überlaufen: für das Ohr hingegen sind die vernommenen Teile verloren, wann sie nicht in dem Gedächtnisse zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück: welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle eben in der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwanigen Begriffe des Ganzen zu gelangen!«⁹⁰ In unserem Kontext muß dieser Unterschied aber weder kategorial noch ontologisch, sondern funktional verstanden werden: als unterschiedlich akzentuierte Möglichkeiten der Realisierung einer Einheitsfunktion, die es gleichwohl im Prinzip mit derselben Problematik zu tun haben.

In der bildenden Kunst bietet der Blick auf die Totale eine Ebene unproblematischer Einheit als Ressource der Betrachtung, auf die jederzeit zurückgegriffen werden kann und die daher in der Konstitution der problematischen, präsumtiven Einheit des Kunstwerks als Leitlinie wirken kann: Diese geschieht, wie Boehm formuliert, »im Horizont des Totums der Fläche«⁹¹. Auch wenn nicht ausgemacht ist, daß sich

legungen im Anschluß an Merleau-Ponty und Theunissen«, in: Christian Iber, Georg Lohmann u. Romano Poci (Hg.), *Der Sinn der Zeit*, Weilerswist: Velbrück 2002, S. 124-143, hier 127.

90 Gotthold Ephraim Lessing, »Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie«, in: ders., *Werke*, Bd. 6, *Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften*, München: Hanser 1974, S. 7-188, hier 110f.

91 Gottfried Boehm, »Repräsentation – Präsentation – Präsenz«, in: ders.

am Ende alles fügt – oder, wie man vielleicht genauer sagen müßte, ein solches sich Fügen in jedem Fall aufgeschoben bleibt, weil von einem zwingenden Ende der Betrachtung keine Rede sein kann –, so kann und wird diese konstitutive Offenheit oder ostentative Nicht-Einheit doch immer wieder auf die unproblematische Totale bezogen werden und so entweder eine wie immer schwierige Schließung suggerieren oder die Brüchigkeit noch einmal potenzieren.

Demgegenüber bleibt die Totale in der Musik eine virtuelle. Husserl ist hier in einer Passage, die sich mit Zeitobjekten beschäftigt, reichlich optimistisch: »Bin ich fertig, so habe ich das ganze im Jetzt im Griff und als Thema.« Auf welche Weise dies der Fall sein kann, ist ihm offenbar selbst nicht ganz klar; er konstatiert »eine gewisse Analogie mit einer <ko>existierenden Kontinuität (einer räumlichen)« und hält ansonsten etwas hilflos fest, das Ganze sei eben »gegeben, wie dergleichen gegeben sein kann«⁹² In der Tat zeigen sich kaum Alternativen dazu, diese eigentümliche Gegebenheit wohl als quasiräumliche beschreiben – wenn man dabei berücksichtigt, wie schwierig und prekär sie ist. Das gegenwärtig Haben immer größerer Passagen ist in unserer westlichen Tradition eine der Voraussetzungen für das Musikhören, bei dem es nicht nur darum geht, Melodien als Kontinuität von Tonzusammenhängen aufzufassen, sondern auch einzelne Abschnitte als ganze vor sich zu bringen, bei der klassischen achttaktigen Phrase angefangen. Das wird jeweils in sehr unterschiedlichem Maße gelingen; gelänge es überhaupt nicht, so könnte ich lediglich einen Melodiestrom hören, von dem nichts zurückbliebe. In diesem Zusammenhang ist der weniger emphatische Begriff aufschlußreich, der (nicht nur) im Deutschen gebräuchlich ist: ein Stück, a piece, une pièce.⁹³ Genau darum geht es: aus dem Zeitstrom Stücke herauszuschneiden und als Einheiten aufzufassen, äußere Zäsuren mit innerer Organisiertheit und Einheit des Ganzen zusammenzubringen. Die Einheit als problematische Figur spielt auch für Musik eine Rolle,

(Hg.), *Homo pictor*, München u. Leipzig: Walter de Gruyter, S. 3-13, hier 8.

92 Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, a. a. O., S. 262 f.; vgl. schon S. 37.

93 Aus einer etwas anderen Perspektive schlägt Bruce Ellis Benson vor, den Begriff des Werks insgesamt durch den weniger aufgeladenen des Stücks bzw. der Stücke zu ersetzen: weil auf diese Weise die Unfertigkeit, die zeitliche Verwandlung, die jede Realisierung und noch jede Fassung der Partitur als Momentaufnahme in einem Prozeß erscheinen läßt, an dem der Komponist, Verlage und Editoren, Interpreten, Hörer und ein ganzer musikalischer und diskursiver Zusammenhang beteiligt sind, in den bereits die Komposition selbst eingelassen ist (vgl. Bruce Ellis Benson, *The Improvisation of Musical Dialogue. A Phenomenology of Music*, Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2003, S. 132 f., 151).

die sich nicht einem starken (oder auch gebrochen reflektierten) Werkbegriff fügt, etwa für Rock- oder Popsongs – wo die Referenz weniger die Komposition als die Aufnahme ist –, Jazzstandards oder auch Volkslieder. Auch für wirklich radikale Infragestellungen des Werkbegriffs in der zeitgenössischen Musik und in der freien Improvisation gilt meines Erachtens, daß das Ineinander von Prozeßhaftigkeit und Einheit zumindest als Problem erhalten bleibt.

Um die Sache ein wenig zu konkretisieren, kann zuerst an Husserls Figur der Gegenwart als komplexer Mannigfaltigkeit angeschlossen werden, in der Präsenzes und Abwesendes miteinander verflochten sind. Ausgangspunkt war hier die offensichtliche und doch erklärungsbedürftige Tatsache, daß wir bei einer einfachen Melodie strenggenommen immer nur den jeweils erklingenden Ausschnitt hören, sie uns aber gleichzeitig als ganze, als zeitliche Gestalt gegenwärtig ist; das nicht Originäre der originären Gegenwart kann aber in seinen Implikationen auch auf über die einfache melodische Geste hinausgehende Strukturen von Musikstücken bezogen werden. Ein musikalisch einfacher, zeittheoretisch aber höchst anspruchsvoller Fall ist die Variation eines Themas: Wenn ich die Variation höre, so ist das Thema selbst nicht mehr unbedingt retentional gegenwärtig, das heißt dem jetzigen Geschehen in primärer Kontinuität verbunden (das würde in diesem Fall auch gar nichts helfen); es wird aber auch nicht wirklich erinnert, also in seiner Gestalt als solches zurückgerufen. Vielmehr bildet es eine Art implizite Grundierung des aktuell Gehörten. Die Variation erscheint in sich selbst als Abweichung, ohne daß man das, von dem abgewichen wird, selbst präsent haben müßte, sie ist durchdrungen von einer Spannung, die sich nur auf ihren Bezug zum bereits Verklungenen erklären läßt. In Roman Ingardens Worten: »Sozusagen auf dem Hintergrund der bloß lebendig wiedererinnerten verklungenen Gestalt erscheint die neue Gestalt der darauffolgenden Klanggebilde in voller Konkretion [...]«. ⁹⁴ Oder umgekehrt bei Dahlhaus: »Das Modell wird eher durch die Variante hindurch erfaßt [...]«. ⁹⁵ Damit hat sich die Gegenwart in sich selbst kompliziert, und die Einheit der Variation *als Variation* hat nicht außerdem noch einen Bezug auf das ursprüngliche Thema, sondern konstituiert sich in diesem Bezug und vermittels seiner. Damit ist die Gegenwärtigkeit von Tönen und Motiven »nicht mehr nur eine Funktion des zeitlichen Abstandes zwischen dem aktuellen Hören und der jeweiligen Gegenwart« ⁹⁶, sondern hat eine weiter und tiefer ausgreifende strukturelle

94 Roman Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie des Kunstwerks. Musikwerk – Bild – Architektur – Film*, Tübingen: Niemeyer 1962, S. 110.

95 Carl Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln: Hans Gerig 1967, S. 115.

96 Franz Orlik, »Inneres Zeitbewußtsein« und »attentionale Modifikation«. Ein Beitrag zur Klärung des Verhältnisses von Zeit und musikalischer

Dimension. Die unterschiedlichen Dimensionen zeitlicher Artikulation wirken zusammen in der Konstitution eines musikalisch-zeitlichen Zusammenhangs: »Die beiden Momente aber, der ununterbrochene Zusammenhang, der das Fließen der Zeit musikalisch repräsentiert, und das Verknüpfen von Entlegenem, durchkreuzen und verwirren sich nicht, sondern bedingen und stützen sich gegenseitig.« ⁹⁷

Ein in seiner Einfachheit überaus klares Beispiel ist hier der zweite Satz von Schuberts 14. Streichquartett »Der Tod und das Mädchen«, bei dem dieses Prinzip bereits im Thema selbst zu beobachten ist: Der Satz beginnt mit einer achttaktigen Phrase, die der Einleitung des gleichnamigen Liedes entnommen ist und gleichsam auf ein rhythmisches und harmonisches Minimum gebracht wurde. Sie wird wiederholt, wobei dies für denjenigen, der das Lied im Ohr hat, als erste Abweichung erscheint: Was vorher nur eine Einleitung war, ist jetzt thematisch eingesetzt. Es folgen weitere acht Takte, eine rhythmisch und melodisch etwas freiere Weiterentwicklung des ersten Motivs, die nichts mit der Fortsetzung des Liedes gemeinsam hat, dann nochmal acht, die dies wiederum entwickeln. Hier ergibt sich eine Kontrastwirkung dadurch, daß die sechzehn Takte des wiederholten ersten Motivs den zweiten sechzehn unterlegt werden, daß aber nun eine Fortsetzung an die Stelle der Wiederholung getreten ist. Dann werden die sechzehn Takte des zweiten Motivs ebenfalls wiederholt, was deren Charakter wiederum insofern verändert, als die Überlagerung bereits vollständig war – im Verhältnis zum ersten Motiv und dessen erster Entwicklung stehen sie sozusagen über, liegen aber gleichzeitig als identische Wiederholung über ihrem ersten Auftreten. Dann erst setzt die erste Variation ein, die dieses Schema wiederholt und so als ganze vor dem Hintergrund der ersten 48 Takte gehört wird. Wir haben somit eine mehrfach geschachtelte Wiederholungs-, Entsprechungs-, Kontrast- und Variationsstruktur, die mit sehr einfachen und regelmäßigen Mitteln realisiert wird.

Dieses Phänomen der zeitlichen Überlagerung gilt mutatis mutandis für Durchführung und Reprise im Sonatenhauptsatz, die als solche nur erkannt werden, wenn das Thema eine subkutane Präsenz behält, und es gilt bereits für Bezüge innerhalb eines einzigen Motivs: Man

Gestalt im Anschluß an Husserl«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 51 (1994), S. 253-273, hier 267 (Hervorhebung getilgt). Das hat natürlich nicht nur mit dem Akzent und der lokalen Rhythmik zu tun, auf die sich Orlik hier bezieht. Insgesamt hält Orliks Text nicht, was er verspricht, und zeichnet ein deutlich unterkomplexes Bild. Ähnliches gilt für F. Joseph Smith, der die tatsächliche Komplexität zwar andeutet, aber dann im Allgemeinen verharrt (vgl. Smith, *The Experiencing of Musical Sound*, a. a. O., S. 91-118).

97 Dahlhaus, *Musikästhetik*, a. a. O., S. 114.

denke an ersten Takte von Beethovens ersten Klaviersonate op. 2.1, in der ein kleines Motiv mehrfach verkürzt wird, um schließlich in sich zurückzusinken. Zwischen dieser einfachen melodischen Figur und einer Reprise nach einer längeren, komplizierten Durchführung spannt sich die Bandbreite der auf diese Weise zeitlich verschachtelten Formen: Beim Anfang der Beethovensonate haben wir den Fall, daß die Bezüge innerhalb eines einzigen melodischen Zugs auftreten, also innerhalb einer protentional-retentional in sich organisierten Gegenwart. Die einzelnen Teile, die hier als Verkürzungen desselben wahrgenommen werden, sind sowohl in ihrer Kontinuität als auch in ihrem Charakter abweichender Wiederholung präsent. Um diese zu erkennen, müssen die Abschnitte nicht ausdrücklich einander gegenübergestellt werden, sondern auch der musikalisch ungebildete Hörer hört sie sofort. Beim anderen Extremfall, bei dem die Reprise eines Themas nach längerem Verlauf nur als solche bemerkt wird, wenn ihr eine ausdrückliche Erinnerung an die Seite gestellt wird, gerät die hörende Auffassung an den Rand des Scheiterns, weil so die eigentliche Pointe, das verändernde Wiederaufgreifen nach der Durchführung, nur sehr indirekt, sozusagen intellektuell erkannt wird.

Vor allem angesichts des sehr einfachen ersten Beispiels stimmt es offensichtlich nicht, wenn Constantijn Koopman in seiner emphatischen Verteidigung des Flusses der musikalischen Erfahrung schreibt, »[a]ls klingendes Ereignis, das sich in uns abspielt«, habe Musik »weder Form noch Inhalt«⁹⁸. Die neuerliche Psychologisierung einmal beiseite gelassen, hat die Musik in ihrem zeitlichen Fluß nur dann keine Form – der Inhalt ist ein weitergehendes Problem, das an dieser Stelle außen vor bleiben soll –, wenn sie reine Kontinuität im basalen Husserlschen Sinne ist. Dann aber ist sie bloßes Geschehen. Bereits die elementare gestisch-rhythmische Gestalt, um die es im vorigen Kapitel ging, und die hier angeführten einfachen Strukturen von Wiederholung und Abweichung sind spezifisch musikalische Formmomente. Sie finden innerhalb des zeitlichen Verlaufs statt bzw. strukturieren ihn, und diesseits ihrer gibt es schlechterdings keine Musik.

Die sich auseinander entwickelnden, sich ausfaltenden, sich vorwärts und rückwärts aufeinander beziehenden Formelemente bilden die Basis dessen, was Adorno intensive Zeitform nennt; damit ist laut Richard Klein »eine Komplexität der Vermittlung von Sonatensatzschema, musikalischer Syntax und motivisch-thematischem Prozeß gemeint, die [...] jede bestimmte Gegenwart und zugleich damit jede Differenz zwischen Vergangenheit und Zukunft als etwas negiert, was auf ein Werdendes und sich im Werden produzierendes Ganzes hin zu überschreiten und

98 Koopman, »Musikalische Erfahrung und musikalischer Gegenstand«, a. a. O., S. 55.

zu transformieren ist [...].«⁹⁹ Die strukturelle Komplexion musikalischer Zeit wird damit zum Gestaltungsprinzip der Form überhaupt gemacht, die so als eine Einheit in und aus inneren Bezügen erscheint, die sich als Ganzes aus- und dabei zugleich einfaltet, ohne sich je wirklich zu einem Nebeneinander auszubreiten. Das faktische Auseinandertreten der einzelnen Motive, ihrer Durchführungen, Verflechtungen etc. wird insofern zurückgenommen, als sie nicht in diesem Auseinander und insofern konsequenterweise überhaupt nicht als solche, sondern lediglich in ihrer Beziehung im Hinblick auf ein Ganzes zählen und wahrgenommen werden sollen: als Momente im Hegelschen Sinne. Das Vergehen und, emphatischer, Vergänglichkeit tauchen nur als Realisierungsbedingung des teleologisch gebauten Prozesses auf und werden in der Totalität aufgehoben. Die sich in der Zeit realisierende Form hebt die Zeit selbst auf. Daß eine solche Totalität, für die paradigmatisch der mittlere Beethoven steht und die letztlich nichts anderes ist als der Hegelsche Geist, in Reinform nicht zu haben ist, weiß Adorno selbst; sie bleibt vermittelt mit einem zweiten Moment, das er extensive Form nennt. Während die intensive Zeitform, indem sie im Aufheben des Vergehens letztlich die Zeit durchstreicht, auch den Raum austreibt, ist die extensive Zeit gekennzeichnet als Affirmation des Vergehens. Wenn ihr ein Einheitstypus zugeordnet werden kann, so ist er »nicht mehr apriorisch und finalistisch, sondern retrospektiv und episch«¹⁰⁰. Die beiden idealtypischen Zeitformen stellen dabei, wie Adorno zugesteht und Klein herausarbeitet, am ehesten Akzentuierungen innerhalb der Zeitstrukturen tatsächlicher Stücke dar, und das Problem besteht jeweils in der Vermittlung beider, die vielleicht weniger im eschatologisch tingierten gesellschaftstheoretischen Horizont gedacht werden sollte, in dem sie bei Adorno steht, sondern prosaischer vom Verhältnis von Ganzheit und Raum her.

Das gänzlich intensiv organisierte Kunstwerk wäre die Entfaltung einer orientierten Raumzeit, deren Verlauf in sich vollständig bestimmt ist, deren Durchlaufen Prozessualität mit zwingender, absoluter Folgerichtigkeit verbindet und sich quasi von selbst realisiert, und die am Ende darauf zielt, Zeit und Raum in einer absolut intensiven Singularität aufzuheben. Ein räumliches Auseinander im Sinne der äußerlichen Differenz nähme nur der an ihr wahr, der den Ariadnefaden nicht zu greifen vermag, darauf verwiesen bleibt, Bezüge in der Ausdrücklichkeit

99 Richard Klein, »Prozessualität und Zuständlichkeit. Konstruktionen musikalischer Zeiterfahrung«, in: Otto Kolleritsch (Hg.), *Abschied in die Gegenwart*, Wien u. a.: Universal Edition 1998, S. 180-210, hier 181 f. Skizziert findet sich dies bei Theodor W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 135 ff.

100 Klein, »Prozessualität und Zuständlichkeit«, a. a. O., S. 187.

selbst herzustellen, und so dem sich Entfaltenden und sich gleichzeitig in sich Zurücknehmenden hoffnungslos hinterherläuft. Wenn das konsequent Intensive bereits für die Struktur des Werkes selbst ein unmögliches Bild ist, ist es dies um so mehr bezogen auf die Rezeption. In beide sind Momente des Extensiven gemischt, das der Rezipient vor sich bringen muß, um es in einem Blick oder auch gedanklich zusammenzubringen. Letzteres gilt auch jenseits einer bestimmten, sich je neu entscheidenden Schwelle, für die intensiven Formen selbst.¹⁰¹ Je weiter sich ein Musikstück von der intensiven Form entfernt, desto expliziter muß die Verräumlichung ausfallen, desto stärker sind die Rezipienten auf die ausdrückliche (bei Husserl »sekundäre«) Erinnerung angewiesen und desto brüchiger wird die Einheit des Ganzen.

Vollständig extensive Musik schließlich wäre eine, die sich dem Nacheinander überließe, ohne sich selbst in sich zu sammeln; sie ließe sich nicht mehr mit der Kategorie des Werks und letztlich auch nicht mit der des Objekts fassen. Man könnte hier etwa an Musikkulturen denken, die auf mimetischen Nachvollzug eines gestisch-rhythmischen Stroms angelegt sind und für die eine verräumlichende Auffassung von Ganzheiten abwegig wäre. Als Beispiel kann man afrikanische Musiken wie die der Aka-Pygmäen nennen, von der Ligeti so fasziniert war und die aus vor allem gesanglich und perkussiv hervorgebrachten, im Zusammenklang hochkomplexen rhythmisch-melodischen Figuren, patterns, besteht, bei denen es auf Verlauf und innere Struktur, nicht aber auf Ganzheit ankommt. Die daraus für unseren Konzertbetrieb zugeschnittenen Stücke sind dies im wörtlichen Sinne: fast beliebige Ausschnitte aus einem andauernden Geschehen.¹⁰² Zur Ewe-Kultur in Ghana hält Agawu Vergleichbares fest: »Traditionally, beginnings are flexibly conceived (participating spectators trickle in as they hear the drums) while endings are even more flexibly conceived (the dancing continues as long as the musicians are willing to continue playing).«¹⁰³

101 Auch Adorno spricht von »Schwellenwerte[n], wo jene Unmittelbarkeit endet, wo sie [die Musikstücke] ›gedacht‹ werden müssen« (Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie (Gesammelte Schriften Bd. 7)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 139), ohne dabei freilich den Anspruch einer nun gedanklichen Integration auch des Fragmentarischen als Fragmentarisches fallenzulassen.

102 Am 12.6.2001 trat Pierre-Laurent Aimard gemeinsam mit einer Gruppe jenes Volksstammes in der Philharmonie Berlin auf und stellte Klavierstücke von Ligeti (der selbst eine Einführung gab) den Gesängen der Pygmäen gegenüber; in der CD-Aufnahme wurden noch Stücke von Steve Reich dazugenommen (Pierre-Laurent Aimard, *African Rhythms*, Teldec 2002).

103 Kofi Agawu, *African Rhythm. A Northern Ewe Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press 1995, S. 126.

Eine ähnliche Grundkonstellation, allerdings unter vollständigem Verzicht auf Komplexität, ist beim Techno zu beobachten, bei dem die Praxis von DJs, zwischen den einzelnen Stücken durch Überblendung und Anpassung von Tempi keine Lücken entstehen zu lassen bzw. idealerweise gar keine wahrnehmbaren Übergänge, sondern nur allmähliche Verschiebungen vorzuführen, auf die Spitze getrieben wird: Der Idealfall einer Technoparty ist der unaufhörliche Fluß des Beats zwischen namen- und auch weitgehend gesichtslosen Tracks, der die Bewegung an keiner Stelle stocken läßt.¹⁰⁴ Zumindest als Projekt findet sich derartiges auch in der europäischen Kunstmusik, diesmal weitab von mimetischer Unmittelbarkeit: Stockhausen visitierte 1960 eine Musik an, deren Formen »immer schon angefangen haben und unbegrenzt so weiter gehen könnten«¹⁰⁵ und die zwar aus pragmatischen Gründen einen Beginn hat und einen Schluß, aber keinen Anfang und kein Ende. Derartige Musik bringt bzw. brächte keine Zeitobjekte hervor, sondern strukturierte Zeitflüsse, bei denen es keinen Sinn hat, von einer Totale zu sprechen.

Die freie improvisierte Musik in ihren doch sehr unterschiedlichen Spielarten, die sich noch vom metrischen und harmonischen Rahmen befreit hat, zielt in eben diese Richtung – Musik mit improvisierten Anteilen oder solche, bei der sich Komposition und Improvisation kaum sondern lassen, sei hier einmal ausgespart. Zwar gliedert sich ein Konzert auch hier in der Regel in kürzere Einheiten, die aber nur bedingt als Stücke bezeichnet werden können, da sie, von allgemeinen Absprachen abgesehen, keinem vorher festgelegten Plan folgen, nicht reproduzierbar sind und kaum als solche festgehalten werden können. Die umkämpfte Frage, ob die Improvisation eine Quelle des Neuen oder eine bloße Reproduktion des Altbekanntes ist, ob Befreiung oder Regression, ist in diesem Zusammenhang nicht entscheidend. Auch wenn »the accidental and the unexpected«¹⁰⁶ entscheidende Kategorien sind, nehmen viele der Musiker zu den Motiven des Neuen und des Experimentellen eine eher skeptische Position ein. Der Punkt ist denn auch weniger die Produktion von Neuheit auf der formalen Ebene als der radikale Primat der Situation. Was geschieht, entscheidet sich im jeweiligen Moment

104 Vgl. zusammenfassend Barbara Volkwein, »130 beats per minute – Techno«, in: Richard Klein, Eckehard Kiem u. Wolfram Ette (Hg.), *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, Weilerswist: Velbrück 2000, S. 399-409.

105 Karlheinz Stockhausen, »Momentform. Neue Zusammenhänge zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment«, in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, a. a. O., S. 189-210, hier 199.

106 Derek Bailey, *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*, Cambridge, Mass.: Da Capo 21992, S. 19.

zwischen den Beteiligten – Musiker und Publikum – und bleibt an diese Situation gebunden.

Natürlich ist auch hier die hörende Zusammenfassung von Passagen vorausgesetzt, wenn die Hörer sich nicht rettungs- und auch rücksichtslos dem Klangstrom überlassen sollen. Unterschiedliche Texturen, instrumentale und klangliche Konstellationen, Weisen des aufeinander Reagierens, Passagen von größerer Kohärenz und Einheitlichkeit und Brüche gehen wechselnde Konstellationen ein, die ständig das Problem der Zusammenhangbildung jenseits der bloßen zeitlichen Kontinuität aufwerfen, Zusammenhänge suggerieren und wieder zerschneiden. Auch wenn man mit Kategorien wie Melodie, harmonische Progression oder thematischer Entwicklung ins Leere läuft, konstituieren sich für die Hörer doch Verlaufsformen größeren Umfangs, die über den bloßen Ablauf hinausgehen, ohne sich wirklich zu verfestigen und damit handhabbar zu werden. Dabei findet sich neben der verbreiteten und naheliegenden Skepsis Aufnahmen gegenüber auch die Ablehnung jeglicher Form des Festhaltens: »It's something that should be heard, enjoyed or otherwise, and then completely forgotten.«¹⁰⁷ Es bliebe dann im Extremfall nichts als die räumlich-zeitliche Identität der jeweiligen Situation, ihr bloßes stattgefunden Haben. Auch wenn dies überpointiert erscheint, bringt es doch den Anspruch dieser Musik auf den Punkt, der wesentlich in einem bestimmten Verhältnis zur Zeit besteht.

Diesseits der gänzlichen Auflösung des Anspruchs auf Ganzheit und Einheit hat in der westlichen Kunstmusik eine Entwicklung weg von der integralen Folgerichtigkeit der intensiven Form stattgefunden, die durch den Abschied von der Tonalität als verbindlicher Formgrundlage besiegelt wurde. In gewisser Weise ist dem nicht zu entkommen: Es ist verschiedentlich beobachtet worden, daß gerade das strukturell absolut integrale Kunstwerk sich für den Hörer in ein bloßes Nacheinander auflöst und sich so der Strukturlosigkeit annähert, gerade weil es nicht zeitlich, sondern von der Art des richtungsneutralen Geflechts räumlicher Beziehungen her gedacht ist, die Schönberg anvisiert hatte. Diese Art der Konsequenz kann das, was mit intensiver Zeit gemeint war, offenbar nicht substituieren, während der von Boulez der kompositorischen Inkonsequenz bezichtigte Schönberg noch für den Hörer überzeugendere Ganzheiten produzieren konnte.¹⁰⁸

107 Steve Hicks im Gespräch mit Derek Bailey, a. a. O., S. 35. Es ist die Frage, ob die von Adorno anvisierten »Werke, die durch ihren Zeitkern sich selbst verbrennen« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 265) nicht genau dem entsprechen. Bezeichnenderweise hat er die Forderung nach der Auflösung des Werks in seiner Antithesis nur höchst tentativ formuliert. Hätte er sie ernstgenommen, so hätte er sich der freien Improvisation mit mehr Offenheit und Aufmerksamkeit zuwenden müssen.

Die als zeiträumliches Auseinander, als unaufgehobenes Vergehen bestimmte extensive Form profiliert sich in erster Linie im Gegensatz zur intensiven Form; für sich genommen haben wir es aber mit einer Vielfalt unterschiedlicher Formen zu tun, die sich kaum auf einen Nenner bringen lassen, sondern vor allem durch das Fehlen einer aufhebenden Integration zusammengehalten werden: »Musik erscheint im 20. Jahrhundert zunächst einmal überhaupt als ein Werden, in dem [...] im ganzen nichts wird, d. h. dessen Klangereignisse von keiner übergreifenden Instanz mehr integriert und im Sinne eines sich aus sich selber entfaltenden, irreversiblen Ablaufs zusammengezwungen werden können.«¹⁰⁹ Auf dieses Werden, in dem nichts wird, passen Kleins Begriffe des Prozessuellen und des Zuständlichen gleichermaßen. In ihrer extremen Fassung finden sich diese bei Cage auf der einen und Günter Stern auf der anderen Seite.

Wenn Cage von Prozeßhaftigkeit spricht, so hat dies nichts mit dem zu tun, was Klein mit diesem Begriff bezeichnet. Sie repräsentieren zwei vollkommen unterschiedliche Verständnisse dessen, was in der Musik unter einem Prozeß zu verstehen ist: auf der einen Seite die konsequente Entfaltung eines Ganzen, auf der anderen ein zeitlicher Vorgang, der im Hinblick auf seinen Verlauf angesehen werden muß und dessen Einzeleignisse Momente nur im zeitlichen, aber keinesfalls im Sinne der Hegelschen Dialektik sind.¹¹⁰ »Irgend etwas geht seinen Gang«¹¹¹, ohne daß dieses Etwas noch benannt, auf einen Nenner gebracht und ihm ein ureigener Gang zugeordnet werden könnte. Man kann sagen, daß in dieser Dopplung des Prozeßbegriffs das ganze gespannte Verhältnis von intensiver und extensiver Zeit steckt: Ein zeitlicher Ablauf, der, so kon-

108 Vgl. Pierre Boulez, »Schönberg ist tot«, in: ders., *Anhaltspunkte*, Stuttgart u. Zürich: Belser 1975, S. 288-296. Es ist die Inkonsequenz, die Reihe als Rohmaterial für auf einer anderen kompositorischen Ebene angesiedelte motivisch-thematische Arbeit zu benutzen, gegen die Boulez sich in seiner damals üblichen großspurigen Art wendet (vgl. Schönberg, »Komposition mit zwölf Tönen«, a. a. O., S. 118 f.).

109 Klein, »Prozessualität und Zuständlichkeit«, a. a. O., S. 194.

110 Im letzteren Sinne spricht auch Schnebel im Zusammenhang mit Debussy von Prozeßhaftigkeit: »Das heißt, daß einzelnes nicht als Teil einer übergreifenden Einheit unterzuordnen ist [...]. Vielmehr ist einzelnes Stadium, also für sich Seiendes, Selbständiges. In der Abfolge solcher Stadien erscheint der Prozeß.« (Dieter Schnebel, »...Brouillards. Tendenzen bei Debussy«, in: ders., *Denkbare Musik. Schriften 1952-1972*, Köln: DuMont 1972, S. 62-69, hier 62)

111 So Clov zu Hamm in Samuel Beckett, »Endspiel«, in: ders., *Dramatische Texte in drei Sprachen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 207-317, hier 249.

sequent er sich auch aus einem Nukleus zu einem Ganzen entwickelt, doch die Erstreckung, das bloße Nacheinander nie ganz los wird.

Prozeßhaftigkeit in Cages Sinne bezeichnet eine denkbar radikale Abkehr von jeglicher Ganzheitsvorstellung, von der im vorigen Kapitel die Rede war. Indem dem Anspruch nach noch das letzte Bißchen Kitt, also jegliches Einheit oder auch nur Kontinuität verbürgende Moment zwischen den Tönen entfernt worden ist, bleibt dem Hörer nur noch die unterschiedslose Aufmerksamkeit auf die Dinge, die da kommen. Die Stücke werden von Strukturen, die nachvollzogen werden wollen, zu »occasions for experience«¹¹². Tatsächlich auf diese Weise zu hören, erfordert vom Rezipienten einen eigentümlichen Disziplinierungsprozeß, der gerade nicht auf die intensive Zuwendung zielt, sondern auf »ein die Passivität sozusagen erst völlig ermöglichendes Aufgeschlossensein«¹¹³. Mit dieser negativen Höranweisung sind wir bei Sterns Vorstellung von Zuständlichkeit.

Stern führt den Begriff ein zur Erläuterung des »musikalischen Impressionismus«, namentlich Debussys, um jenen weitgehenden oder vollständigen Ausfall des teleologischen Moments beschreiben, das auf der Seite des Hörers eine Aktivität verlangte, die Nachvollzug, Vor-aushören und Zusammenziehen verband; was nun für eine von einem »richtungslosen und nur zuständlichen Bewegungssinn« geprägte Musik verlangt ist, ist eine »ausgesprochene Leere des Erwartungshorizontes auf der Seite des Hörers«¹¹⁴. Für diese passive Aufgeschlossenheit, die mit der Ganzheitsbildung auch den aktiven Nachvollzug aufgegeben hat, findet er das schöne Wort des »Trällerzustands«, in dem mal dieses, mal jenes auftaucht und auftauchen gelassen wird.

Diese Beschreibung wirkt in bezug auf Debussy einigermäßen überpointiert und läßt sich besser auf andere Beispiele aus der seitdem entstandenen Musik anwenden, etwa Morton Feldmans *Durations*. Die Musik erscheint hier als klangliches Mobile, also als sich in sich langsam verschiebendes Ensemble einzelner Formen, dessen Innenverhältnisse den wechselnden Konstellationen zwar eine spezifische Gestalt geben, aber den zeitlichen Ablauf in keiner Weise determinieren. Man könnte sagen, daß es in ihnen nicht um Zeitformen, nicht um Vergehen und auch nicht um Prozeßhaftigkeit in Cages Sinne geht, sondern daß Zeit lediglich als Medium des Wechsels auftaucht.¹¹⁵ Der Gesamtein-

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

113 Günther Stern, »Zur Phänomenologie des Zuhörens«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* IX (1926/27), S. 610-619, hier 617.

114 A. a. O., S. 613.

115 Auch wenn Feldman »der mit Abstand meistzitierte Zeit-Komponist ist« (Claus-Steffen Mahnkopf, »Vermag Musik die Zeit vergessen zu

druck ist entsprechend der vollkommener Statik, einer Ruhe, für die Zuständlichkeit tatsächlich eine passende Beschreibung ist.

Das Gesagte gilt vor allem für das zweite und die ersten drei mit »slow«, »very slow« und »slow« überschriebenen Teile des dritten Stücks, bei denen die einzelnen Klangereignisse weitgehend zeitlich und räumlich getrennt voneinander stattfinden und Überschneidungen kaum zu akkordähnlichen Verschmelzungen führen. Die anderen Stücke zeigen, daß bereits größere Geschwindigkeit ausreicht, um diesen Eindruck zu verändern, die aufeinander folgenden Töne als Läufe erscheinen und sogar eine gewisse drängende Dramatik im vom Aufbau denkbar undramatischen Stück hörbar werden zu lassen.

Daß der Titel des Stückes auf eine ganz andere Fahrt führt, der man mit einer leichten Umstellung des Hörens von Räumlichkeit in Richtung Zeitlichkeit ebenfalls folgen kann, zeigt, wie nahe reines Geschehen und vollkommene Statik, Prozeßhaftigkeit und Zuständlichkeit hier zusammenliegen. Etwas anders liegt der Fall bei Cages eigenen späten *Number Pieces* (die in der hier im Zentrum stehenden Hinsicht so ähnlich sind, daß sie insgesamt als Beispiel dienen sollen): An diesen Stücken, deren Titel nur noch die Zahl der Instrumente und die Nummer innerhalb der für diese Zahl komponierten Stücke nennen, scheidet jeder Versuch einer räumlichen Auffassung. Die extrem lang ausgehaltenen Töne, deren Einsatz- und Ausklangpunkt den Interpreten innerhalb eines jeweils bestimmten Rahmens (»time brackets«) freigestellt ist, und die sich immer wieder ergebenden Pausen verfestigen sich weder zu einer den *Durations* ähnlichen figuralen Struktur, noch lassen sie sich in größere, über eine verräumlichende Operation erreichte Einheiten zusammenfassen. Man könnte sagen, daß Feldman in Konstellationen denkt und Cage in Ereignissen, wobei sich die hier angeführten Stücke beider dagegen sperren, als Ganzheiten in irgendeinem anspruchsvollen Sinne aufgefaßt zu werden – gerade bei den *Number Pieces* könnte es tatsächlich immer so weitergehen. Claus-Steffen Mahnkopf formuliert exemplarisch, wie eine solche Musik funktionieren muß: »Wie ist musikalisch ein Zustand möglich, der nichts Gerichtetes, Prozessuales, also keine Orientierung an »Zukunft« hat, sondern für sich steht, der Zeit als fließende gleichsam aufhebt, also vergessen macht, indem ihr Verlaufsmedium mit dem musikalischen Geschehen zusammenfällt, so dass keine Spannung entsteht, die eine Differenz von Jetzt und Nicht-Jetzt spürbar machen könnte?«¹¹⁶ Daß Cage und Mahnkopf selbst dabei

machen?«, in: Nikolaus Müller-Schöll u. Saskia Reither, *Aisthesis. Zur Erfahrung von Zeit, Raum, Text und Kunst*, Schliengen: Edition Argus 2005, S. 163-171, hier 165 Fn. 4). Ich beziehe mich hier wohlgermerkt ausschließlich auf die genannten Stücke der *Durations*.

116 A. a. O., S. 167. Mahnkopf bezieht sich hier auf sein eigenes Stück *Nocturne-Solitude* bzw. *Nocturne-Sérénade*.

vollkommen unterschiedliche Mittel einsetzen und auch andere Ziele verfolgen, weist darauf hin, daß selbst diese auf reinen Verlauf zielende Musik noch höchst unterschiedliche Gestalt annehmen kann.

Eine jener Strategien, ein konsequent prozeßhaftes Hören zu erreichen, liegt in der Setzung von Stücken extremer Länge, die auch Stockhausen im Sinn hatte: Seine Konsequenz aus der strukturellen Bestimmung der Anfangs- und Endlosigkeit war es, wochenlange und damit nach den Maßstäben des normalen Konzertbetriebs tatsächlich beinahe endlose Aufführungen anzuvisieren. Auch weit diesseits solcher Dimensionen dürfe die schiere, nicht mehr übersehbare Länge ausreichen, um eine Ganzheitsauffassung zu verhindern. So bemerkt Cage zu einem einsätzigen Streichquartett von Feldman von »nur« anderthalb Stunden Länge: »Durch die Länge wurde es nicht zum Objekt.«¹¹⁷ Bereits für Wagner dürfte im Prinzip ähnliches gelten.

Der größte Teil auch der zeitgenössischen Musik hält sich diesseits der Extreme, bei denen analytisch kaum etwas auszurichten ist, die aber sehr starke Erfahrungen von Zeitlichkeit erlauben. Die Dimension der intensiven Zeitform wie das meiste, das diesseits des reinen Vergehens als extensive Zeitform bezeichnet werden könnte, sind demgegenüber angewiesen sowohl auf den Nachvollzug als auch auf eine verräumlichende Auffassung der Formen. Der Umschlag von Zeit und Raum ineinander nimmt dabei unterschiedliche Formen an, die sich zwischen der Zurücknahme räumlicher Entfaltung in eine sich in sich komplizierende und intensivierende Zeit und dem gleichzeitigen Freilassen des Nach- und des Nebeneinanders bewegt. Wesentlich ist für beide die Dimension der Notation, des Urbilds musikalischer Verräumlichung. Um sie gerade im Hinblick auf ihre konstitutive Funktion bei der Herstellung von Ganzheit angemessen zu fassen, möchte ich noch einmal zur Einheitsfunktion von Bildern zurückkehren.

Auch wenn, wie oben ausgeführt, der Ort der Totale beim Bild und dem Musikstück vorab ein anderer ist, ist die funktionale Differenz beider doch nicht so groß, wie es scheinen mag. Das Ganze des Musikstücks ist im gleichen Moment, in dem es ganz da ist, ganz verschwunden, während das »Totum der Fläche«, wie Boehm es genannt hatte, von Anfang an verfügbar ist und verfügbar bleibt. Diese Verfügbarkeit darf aber nicht mit inhaltlicher Vollständigkeit verwechselt werden: Wenn das Bild in der Zeit entfaltet werden muß, so bleibt diese Entfaltung an die Zeit gebunden und terminiert nicht in einer vollständigen Entfaltetheit – das Totum ist keine Totalität. Darin unterscheidet es sich nicht vom Musikstück. Husserls Horizontbegriff hat dies präzise formuliert: Jedem Gewinn auf der einen Seite entspricht ein Verlust auf

117 John Cage, *Für die Vögel. Gespräche mit Daniel Charles*, Berlin: Merve 1984, S. 183, Fn.

der anderen, und das gilt für die innere Struktur eines Bildes ebenso wie für die nach außen gewendete einer Skulptur. In einer Hinsicht, nämlich z. B. als perspektivische Ansicht eines realen Gegenstands, läßt sich der Horizont des Bildes nicht verschieben¹¹⁸; in einer anderen, als selbst auf zeitliche Realisierung Angewiesenes, ist es nicht weniger horizonthaft als jeder andere Gegenstand der Wahrnehmung. Die Formen eines Bildes, die ich durchlaufe, liegen zwar vor, aber eben nicht als durchlaufene und damit letztlich auch nicht als Formen im emphatischen Sinne. Das Durchlaufen selbst wird vom Bild zwar gelenkt, ist aber in seiner zeitlichen Gestalt nicht festgelegt, wodurch auch die Vorstellung von Vollständigkeit hier keinen rechten Sinn hat. Wenn ich nach längerer differenzierter Beschäftigung mit den »Bewegungskurven des Dargestellten« (Adorno) zur Totalen zurückkehre, so wird diese reicher sein als beim ersten Blick; sie bleibt aber ein notwendigerweise in den Einzelheiten vager Gesamteindruck, in dem das meiste eingefaltet ist. Will ich dies ändern, so bleibt mir nichts anderes übrig, als mich neuerlich an die unendliche Arbeit des Entfaltens dieses materiellen Zeitobjekts zu machen. Die Register, in denen dies geschieht, gehen natürlich über das bloße Verfolgen von Linien hinaus und finden innerhalb des immer wieder sich vollziehenden Umschlagens von Simultaneität und Sukzessivität statt, der gestalthaften oder kontrastiven Wahrnehmung auf einen Schlag und dem Durchlaufen von Formen, Flächen und Linien.¹¹⁹

Die Auffassung größerer Formzusammenhänge bis hin zum realisierten Ganzen bleibt damit, nicht anders als bei der Musik, auf die zeitlich erstreckte Wahrnehmung und schließlich auf die explizite Erinnerung angewiesen – mit dem Unterschied, daß ich diese Erinnerung immer wieder auffrischen kann, daß ich das Bild in Teilen, in unterschiedlichen Varianten, Geschwindigkeiten, Richtungen und aus unterschiedlichen Gesichtspunkten jederzeit neu realisieren kann. Von hier aus könnte man sogar paradoxerweise sagen, daß das unaufhaltsame Vergehen das Musikstück unveränderlicher macht als es das Bild ist: weil sein Vergangensein in der Form, in der es stattgefunden hat und in der ich es aufgefaßt habe, unwiderruflich ist, meine eigenen »Spuren der abgleitenden

118 Vgl. Gottfried Boehm, »Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz«, in: ders. u. B. Mersmann (Hg.), *Movens Bild: Zwischen Evidenz und Affekt*, München: Fink 2008, S. 14-41, hier 30.

119 Prägnant dazu Gottfried Boehm, »Bild und Zeit«, in: Hannelore Paflik (Hg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1997, S. 1-23. Besonders anschaulich wird diese gleitende, dynamische Zeitlichkeit der Entfaltung eines Bildes bei Paul Klee Bild *Schlangen Wege* (abgebildet in: Dieter Scholz u. Christina Thomson, *Das Universum Klee*, Ostfildern: Hatje Cantz 2008, S. 203).

Aufmerksamkeit«¹²⁰ eingeschlossen. Der zwar diffuse, aber doch auf eigene Weise prägnante Gesamteindruck, an dem ich dies überprüfen könnte, bleibt mir demgegenüber verwehrt.

Auch wenn dieser Gesamteindruck nicht mit einer vorliegenden Totalität verwechselt werden darf, legt er offenbar auch in anderen Künsten den Rückgriff auf das Bild als Figur nahe. So schreibt etwa Wolfgang Iser in bezug auf die Literatur kurz und knapp: »Sinn hat Bildcharakter.«¹²¹ An jene eigentümliche Rolle des Ganzen anschließend mobilisieren Husserl und Peirce den Bildbegriff in jeweils genau entgegengesetzter Weise. Husserl schreibt im Zusammenhang mit dem protentionalen Vorgriff: »Die ganze Anschauung bietet gewissermaßen nur ein Schema des Künftigen, ja ein Bild, da ich in dem anschaulich Gegebenen etwas sehe, was mir nicht gegeben ist, und mir gegeben wäre, wenn eben nichts in dem ›Bild‹ mir etwas offen ließe.«¹²² Das Bild steht hier für das Offene ein, das ein mehr an Bestimmtheit verspricht, als es selbst in diesem Moment ausweisen kann – es ist »nur ein Schema«. Peirce auf der anderen Seite nimmt das Bild als Figur einer in allen Details ausgefüllten Anschaulichkeit, also eines Sichtbaren *ohne* eigene Horizonte, das als »Material zu einer unendlichen Summe an bewußter Erkenntnis«¹²³ fungiert, um dies der zeitlich begründeten Unfertigkeit der wahrgenommenen Welt entgegenzusetzen, die mit dieser Figur gerade nicht gedacht werden kann.

Die klassische Notation hat nun in einigen – nicht allen – ihrer Dimensionen an der Bildlichkeit teil. Klassischerweise umfaßt sie ikonische und symbolische Elemente (im Peirceschen Sinne bildhafter, der Sache ähnlicher, und rein konventioneller Zeichen) und bewegt sich zwischen Text und Bild – »Notentext« und »Notenbild« sind beides geläufige, den Fokus auf unterschiedliche Aspekte legende Begriffe. Die verräumlichende Auffassung eines Musikstücks als Ganzes hat hier einen wesentlichen Anhalt: Ohne Notation hätten die großen Formen der klassischen Musik nicht entstehen können, und sie gibt zumindest

120 Kneif, »Ideen zu einer dualistischen Musikästhetik«, a. a. O., S. 33.

121 Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München: Fink 1984, S. 20. Bild steht hier für das der Linearität der textuellen Beschreibung entspringende Vorstellungsbild, eine Art virtuelles präsentatives Symbol: »Das Bild [...] bezeichnet nicht etwas, das schon vorhanden wäre; vielmehr verkörpert es eine Vorstellung dessen, was nicht gegeben bzw. in den gedruckten Seiten des Romans sprachlich nicht manifestiert ist.« (a. a. O., S. 21)

122 Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, a. a. O., S. 306; analog S. 55 f.

123 Charles Sanders Peirce, »Einige Konsequenzen aus vier Unvermögen«, in: ders., *Schriften zum Pragmatismus und Pragmatizismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 40-87, hier 72.

teilweise das Schema ihrer Auffassung ab, die sich entsprechend grundlegend von derjenigen nicht notierter Musik unterscheidet. Adorno begreift die Notation als Paradigma totalisierender Verräumlichung: Totalität »wird als Bildphänomen aufgefaßt: das ›Notenbild‹ bezieht sich stets aufs Ganze, und es ist der Blick auf die Seite, nicht der auf den Takt oder die Stimme, dem es aufleuchtet. Aber was in solcher Unmittelbarkeit erscheint, ist gerade nicht das Unmittelbare. Denn die musikalische Totalität, als zeitliche, geht gerade über die Unmittelbarkeit durch Erinnerung und Erwartung hinaus. Eine musikalische Form verstehen heißt vorab, jeden musikalischen Augenblick zur Synthesis bringen mit dem Inbegriff aller zeitlichen Relationen, in denen er steht. Der Bildcharakter der musikalischen Schrift, die Verräumlichung des Zeitverlaufs, ist der primären Mimesis geradezu entgegengesetzt.«¹²⁴

Die ganze Ambivalenz, die sich für Adorno mit der Notation verbindet, wird in diesen Sätzen deutlich: Er sieht in ihr eine Schwächung des Zusammenhangs von Erinnerung und Tradition und bringt sie mit Herrschaft zusammen, einem Kommando von Wenigen über im Ursprung gemeinschaftliche Prozesse; gleichzeitig ist gerade diese Herrschaft Voraussetzung für die Entstehung der musikalischen Großformen der westlichen Kunstmusik, die sich entsprechend nur über eine rigide Totalisierung verstehen lassen. Die Entgegensetzung von primärer Mimesis als Konstitution des musikalischen Flusses und verräumlichender Auffassung erinnert nicht zufällig an Bergson; das Ideal der Synthesis des einzelnen Moments mit dem Ganzen, des Übergangs mit der bildhaften Struktur von Relationen ist genau jene vermittelnde Konstruktion eines Zeitobjekts, um die es hier geht.

Die Noten selbst nimmt Adorno dabei nur als Bild wahr, und auch das in einer spezifischen Weise: als momenthaft überschaubares Ganzes, im Blick auf welches ein Verständnis der Form aufblitzt. Das ist aber nur eine Seite der Sache: Weder der Textcharakter der Notation noch die Entfaltungsbedürftigkeit des Bildes werden so berücksichtigt. Tut man dies, so ergibt sich ein komplexeres Bild: Wenn ikonische von symbolischen Momenten und Bildlichkeit von Texthaftigkeit unterschieden wird, so sind diese beiden Unterscheidungen nicht deckungsgleich und überdies nicht scharf durchzuführen. Als ikonisch ließen sich etwa Bindebögen und, noch elementarer, die Wiedergabe von Tonhöhenverhältnissen durch Höhenunterschiede benennen, wodurch sich melodische Gesten gestalthaft im Notenbild erfassen lassen. Diese Gestalthaftigkeit ist allerdings in zweifacher Hinsicht eingeschränkt: Zum einen entsprechen die Abstände der einzelnen so markierten Töne nicht ihren Distanzen im Bild, denn Halb- und Ganztöne erscheinen je nach Tonart

124 Adorno, Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion, a. a. O., S. 245.

gleich bzw. sind durch Vorzeichen ohne jeden ikonischen Wert markiert, zum anderen erfaßt diese Bildlichkeit ausschließlich jenen Aspekt der musikalischen Bewegung, der auf die Tonhöhe gegründet ist. Die systematisch-energetische Dimension mit ihren Gravitationen, Entfernungen und Rückkehren findet demgegenüber symbolische Darstellung und muß lesend erschlossen werden. Symbolisch ist auch die Darstellung der einzelnen Notenwerte, die keine Beziehung zum Verhältnis ihrer tatsächlichen Dauer hat, wobei sich hier umgekehrt ikonische Züge feststellen lassen, wenn man etwa das Bild eines *cantus firmus* mit dem gleichzeitiger Sechzehntel- oder Zweiunddreißigstellläufe vergleicht. Dynamische Entwicklungen sind entweder durch abgekürzte Worte (*cresc.*), also rein symbolisch, oder durch ikonisch wirkende, sich öffnende oder schließende Winkel dargestellt, wobei diese Ikonizität auf einer anderen Darstellungsebene liegt als die der melodischen Gesten; ihr Zusammenhang wird somit als ein eher symbolisches Zusammenlesen hergestellt. Lesen und Sehen sind in all diesen Fällen miteinander verschränkt, beim letzten Beispiel in besonders anschaulicher Weise: Daß die Winkel sich öffnen bzw. schließen, ergibt sich nur durch die Leserichtung.

Diese Richtung ergibt sich offensichtlich aus dem Textcharakter der Notation, prägt aber nicht weniger ihre Auffassung als Bild. Bis zu einem gewissen Grad kann man die melodischen Gesten in einem Moment überschauen, aber man wird immer wieder darauf angewiesen sein, sie mit dem Blick zu durchlaufen: eine Art Entfaltung des Bildes, die in ihrem Verlauf vom Text bestimmt ist.¹²⁵ Noch prägnanter wird dies, wenn man die Partitur als ganze betrachtet, die ja in der Regel mehr als eine Doppelseite umfaßt. Das Aufscheinen einer Form in ihrer Unmittelbarkeit, von dem Adorno spricht, ist auf den Blick auf die Seite beschränkt. Darüber hinaus muß man blättern, also die gleiche Kontinuität über die Diskontinuität erzeugende bzw. verbürgende Operation vollziehen wie bei einem Buch: Als ganzes läßt sich die Partitur nicht einmal auf jene unscharfe Weise sehen, die charakteristisch für das Bild ist. Der Leser der Partitur ist in einer ähnlichen Situation wie Iser es für den Leser von Literatur vermerkt: »Mitten drin zu sein und gleichzeitig von dem überstiegen zu werden, worin man ist.«¹²⁶ Tatsächlich trifft

125 Die Bedeutung des Ineinanders von Betrachten und Lesen bei der klassischen Notation wird besonders deutlich im Falle graphischer Notationen etwa bei Cage oder Earle Brown, bei denen sich ganz elementar die Frage stellt, wodurch die Betrachtung des Bildes gelenkt werden soll – wie es gelesen werden muß (von seiner Umsetzung in tatsächliche Töne einmal abgesehen); vgl. dazu systematisch Erhard Karkoschka, *Das Schriftbild der Neuen Musik*, Celle: Hermann Moeck 1991.

126 Iser, *Der Akt des Lesens*, a. a. O., S. 178

diese Beschreibung vor allem den Hörer der erklingenden Musik und sein Verhältnis zum Ganzen; für denjenigen, der die Partitur vor sich hat, ist sie mit einer Einschränkung zu versehen: Er kann seine Rolle immer wieder von der des Lesers zu der des Betrachters verschieben und in die Bildhaftigkeit mit ihrer größeren Freiheit der Realisierung übergehen, vergleichend, auch blättern zwischen verschiedenen Stellen hin- und herspringen, in der Überschau größere Zusammenhänge vor sich bringen etc., und so einen simultanen Blick auf Konstellationen werfen, der dem Leser eines Buches verwehrt bleibt. Auch wenn die Bildlichkeit nur eine Dimension der Notation ist und diese Simultaneität nur eine Dimension der Bildlichkeit, ist doch sie es, die zur stärksten Umwälzung in der Auffassung von Musik geführt hat: »Musikalische Analyse baut auf Kategorien auf, die das Werk gegen die Irreversibilität seines Verlaufs als synchron faßbare Präsenz imaginieren.«¹²⁷

All dies hat Auswirkungen auch auf den Hörer, der keine Partitur vor sich hat. Adornos Anspruch, »jeden musikalischen Augenblick zur Synthesis [zu] bringen mit dem Inbegriff aller zeitlichen Relationen, in denen er steht« kann als Formulierung dessen gelten, was er als »strukturelles Hören«¹²⁸ gefordert hat, und er formuliert ein Ideal für den leseerprobten Hörer, der jene Vergegenwärtigungs-, Strukturierungs- und Vergleichsleistungen zu vollbringen vermag, die an der zwischen Lektüre und Betrachtung changierenden Auseinandersetzung mit der Partitur ausgewiesen worden sind, ohne dabei aus dem zeitlichen Verlauf der Musik hinaustreten zu können. Jener Inbegriff der zeitlichen Relationen impliziert eine Auffassungsweise von kaum wahrscheinlicher Vielschichtigkeit und Komplexität, die Räumlichkeit und Zeitlichkeit zu einer vollkommenen Integration bringt und die ihr Paradigma erkennbar an der intensiven Zeitform hat: Die Wahrnehmung zeitlicher Relationen im Plural erfordert bereits einen hörenden Vergleich, der sich im zeitlich Erklingenden sozusagen hin- und herbewegt – jene »rückwirkende Kausalität«, von der Stockhausen anhand von Weberns Streichquartett gesprochen hatte. Aus dem im Hören vollzogenen Vergleich soll nun ein Inbegriff aller jener Relationen gebildet werden, der in der Tat kaum anders als bildhaft gedacht werden kann. In diesem Bild dürfen die zeitlichen Verhältnisse aber nicht umstandslos in räumliche Distanzen aufgelöst werden, wenn dabei nicht ihr Übergangscharakter und ihre Abfolge und damit das eigentlich Musikalische verloren gehen soll. In

127 Richard Klein, »Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit«, in: ders., Eckehard Kiem u. Wolfram Ette (Hg.), *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, Weilerswist: Velbrück 2000, S. 57-107, hier 69, Fn. 8.

128 Vgl. Theodor W. Adorno, »Einleitung in die Musiksoziologie«, in: ders., *Dissonanzen / Einleitung in die Musiksoziologie (Gesammelte Schriften Bd. 14)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 169-433, hier 182.

all dies mischt dies sich noch der zeitliche Charakter des Bildes selbst. Gefordert ist nicht weniger als ein Zusammenfall von Verräumlichung der Zeit und Verzeitlichung des Raumes – und das alles, während man »mitten drin« im Stück ist.

Diese Aktivität beginnt natürlich, wie oben gezeigt, weit diesseits des Ideals vollständiger Erfassung aller Strukturen in allen Dimensionen, und das Erfassen größerer Bögen, als unmittelbar gestisch wahrgenommen werden können, das in Beziehung Setzen des Sukzessiven, möglicherweise weit Auseinanderliegenden, und der Versuch, zumindest einen Eindruck von der Ganzheit des jeweiligen Stückes zu bekommen, sind Grundoperationen des musikalischen Hörens, das von der elementarsten Formerfassung an eine Vermittlung von Zeitlichkeit und Räumlichkeit darstellt, die dem reinen Lesen/Betrachten der Partitur abgeht.¹²⁹ Man versteht von hier aus den Anspruch, den Adorno formuliert, auch wenn man in bezug auf die Möglichkeit skeptisch sein mag, ihn jeweils einzulösen. Die Schwierigkeit dieses Unterfangens sollte einen aber davor bewahren, in bezug auf Musikstücke, aber auch auf Bilder allzu leichtfertig von »Totalität« zu sprechen – was auch immer die Analyse zutage fördern mag. Dem steht noch etwas anderes im Weg: Selbst wenn die zeitlichen Relationen, die in die totalisierende Auffassung miteingehen sollen, auf eine Weise festgehalten werden, die ihrem faktischen Nacheinander Rechnung trägt, schleicht sich eine Verzerrung ein. In jedem Moment des Stückes gibt es einen Horizont, der zwar durch das Vorhergehende mehr oder weniger klar bestimmt ist, aber niemals zu einer bloßen Umstülpung der retentionalen Vergangenheit wird. Wie das musikalische Geschehen sich fortsetzen wird, ist jeweils offen, und eine retrospektive (oder durch Kenntnis des Stückes induzierte) Vereindeutigung des noch Uneindeutigen erzeugt das Bild eines Stückes, das nicht dem tatsächlich erklingenden entspricht. Das vorige Kapitel hat mit Rhythmus als sich ereignender Form eingesetzt,

129 Dazu prägnant Stockhausen: »[D]as Werk hat keine Dauer, nur die Ausführung.« (Stockhausen, *Momentform*, a. a. O., S. 198) In diesem Sinne spricht Ingarden vom Werk als einem »quasi-zeitlichen Gegenstand« (Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie des Kunstwerks*, a. a. O., S. 43) gegenüber der realen Zeitlichkeit der Aufführung. Wenn Adorno die Möglichkeit erwägt, auf die tatsächliche Aufführung zu verzichten, so hat er ein realisierendes Lesen im Sinn, das die Transformationen der Interpretation und des Hörens in sich aufgenommen hat, also ein sozusagen hörendes Lesen, das diese Vermittlung selbst leistet (vgl. Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 210f.). Die Offenheit, die durch die Notwendigkeit der Vermittlung ins Spiel kommt, wird dadurch allerdings selbst als Verunreinigung qualifiziert und zurückgenommen.

und genau dieser Ereignischarakter der Form bringt auch eine noch so differenziert vorgehende Totalisierung zum Scheitern. Hasty findet hier eine passende Formulierung: »If the components of an event were ever open to possibility and interpretation, that openness must remain a part of their history [...].«¹³⁰ Diese Offenheit durchkreuzt jede Totalität.

Ihr steht aber noch etwas anderes im Wege: Bisher wurde implizit davon ausgegangen, daß die Zeitobjekte selbst, die Werke, eine Struktur aufweisen, die zumindest so homogen ist, daß sie einer kontinuierlichen Erfassung offensteht. Die zeitliche Komplexität wurde vor allem in der Dynamik der Rezeption mit ihren Vor- und Rückgriffen, ihrer Formkonstitution zwischen mimetischem Nachvollzug und verräumlichender Betrachtung verortet, die damit einer Struktur folgt, die sich doch am Ende zu einem Ganzen fügt. Gerade in der gegenwärtigen Diskussion der Ästhetik spielt aber eine Figur eine Rolle, die diese Ganzheit in Frage stellt bzw. ausdrücklich als Gegenpol dazu gedacht ist: die des Ereignisses. Inwiefern Musikstücke (und, mit einem weiteren Seitenblick, Bilder) ereignishaft gedacht werden müssen oder ereignishaft Züge haben und in welchem Verhältnis dies zu den bisher ausgeführten Formen von Raum und Zeit steht, soll der folgende Abschnitt klären.¹³¹

4. Ereignisse

Musik ist Ereignis, oder sie ist nicht Musik.
Georg Picht¹³²

Der Begriff des Ereignisses nimmt in der gegenwärtigen Diskussion in der Ästhetik eine prominente Stelle ein, ja man könnte ihn geradezu als diskurspolitischen Kampfbegriff bezeichnen. Als philosophischer Begriff wurde er von Heidegger eingeführt, der damit die klassische Opposition von Mensch und Sein – Subjekt und Objekt – noch einmal auf andere Weise aufbrechen und gleichzeitig die subjektphilosophi-

130 Christopher F. Hasty, »Duration and Rhythmic Process in Music«, in: Julius T. Fraser u. Lewis Rowell (Hg.), *Time and Process: Interdisciplinary Issues*, Madison, Conn.: International Universities Press 1993, S. 147-166, hier 165.

131 Für den umgekehrten Fokus einer Anwendung dieser Figuren auf die bildende Kunst mit Seitenblicken auf die Musik vgl. Grüny, »Prekäre Gegenwart«, a. a. O.

132 Georg Picht, »Grundlinien einer Philosophie der Musik«, in: ders., *Wahrheit, Vernunft, Verantwortung. Philosophische Studien*, Stuttgart: Klett 1969, S. 409-426, hier 424.

schen Reste seiner eigenen frühen Philosophie tilgen wollte¹³³, was vor allem in der französischen Philosophie Resonanz gefunden hat.¹³⁴ In den vergangenen Jahren ist der Begriff auch im deutschen Sprachraum in der Frontstellung gegen eine Sinnüberlastung in der Ästhetik durch semiotische und phänomenologische Ansätze, aber auch gegen Derridas Sinnsubversion mobilisiert worden. Ich möchte hier aber weder von Lyotard, Deleuze und Ricœur noch von Bohrer, Mersch und Gumbrecht ausgehen, sondern ein weiteres Mal von Husserl, und nur gelegentlich auf die genannten Autoren zurückgreifen. Von Husserl aus läßt sich eine Figur des Ereignisses rekonstruieren, die die theoretischen Überlastungen vermeidet, von denen die emphatischen Ereignisästhetiken vielfach geprägt sind. Es soll eben nicht »die Ausnahme zur Regel des Denkens der Erfahrung«¹³⁵ gemacht, sondern Regel und Ausnahme, Kontinuität und Diskontinuität in ihrer Verflochtenheit und gegenseitigen Verwiesenheit gedacht werden.

Ansatzpunkt ist hier ein weiteres Mal die Protention, also der unmittelbare Anschluß an die Zukunft. Während diese Dimension der Zeitlichkeit in den Vorlesungen von 1905 eine nur marginale Rolle spielte, ändert sich dies radikal in den späteren Bernauer Manuskripten. Ausgangspunkt ist die für die Musikwahrnehmung nicht ganz ungewöhnliche Situation, daß sich ein zeitliches Geschehen bereits im Hintergrund vollzieht, ehe ich ihm explizit Aufmerksamkeit zuwende. Insofern es nicht aufgefaßt wird, ist es für Husserl nicht im vollen Sinne zeitlich, aber es ist auch nicht außer- oder unzeitlich. Die Kontinuität, ohne die nicht einmal das gesagt werden könnte, wird durch ein »sich Anspinnen« von Retentionen gewährleistet, einen Vorgang, der offenbar auch diesseits der bewußtseinsmäßigen Zuwendung, quasi von selbst geschehen kann. Diese vorbewußte Proto-Zeitlichkeit scheint noch diesseits der passiven Synthesisleistung einer fungierenden Subjektivität liegen, die wiederum diesseits der ausdrücklichen Konstitution von Gegenständigkeit liegt.¹³⁶

Wenn ich nun nachträglich die Aufmerksamkeit auf den bereits eine Weile fortgeschrittenen Prozeß richte, so muß man sagen, »dass sich der Blick durch den Fluss der Retention auf das erste Stück der Zeitstrecke

133 Vgl. exemplarisch Martin Heidegger, »Zeit und Sein«, in: *Zur Sache des Denkens* (GA I. Abteilung, Bd. 14), Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2007, S. 5-30; ders., *Identität und Differenz*, Pfullingen: Neske 1957.

134 Vgl. dazu insgesamt Marc Röllli (Hg.), *Ereignis auf Französisch*, München: Fink 2004.

135 Marc Röllli, »Begriffe für das Ereignis: Aktualität und Virtualität«, in: ders., *Ereignis auf Französisch*, a. a. O., S. 337-361, hier 338.

136 Vgl. Edmund Husserl, *Analysen zur passiven Synthesis* (*Husserliana* Bd. XI), Den Haag: Nijhoff 1970.

richtet«¹³⁷ bzw. ihren Einsatzpunkt sucht. Damit soll nicht gesagt sein, daß diese Nachträglichkeit die Regel ist; zumindest aber ist sie möglich. Bereits hier fällt es schwer zu sagen, ob jener Anfang je in vollem Sinne Gegenwart war.

Diese Situation verschärft sich noch, wenn die konstitutive Rolle der Protentionen einbezogen wird: In einer Reformulierung der skizzierten Situation spricht Husserl davon, daß »sich nach ursprünglicher genetischer Notwendigkeit die Protentionen [etablieren], die wir brauchen, und das künftige Auffassungskontinuum, das sich nun ausbreitet in der Entwicklung des Flusses, breitet sich nun auch nach rückwärts aus, strahlt zurück auf den abgelaufenen Prozess und erteilt ihm die vordem noch fehlenden Auffassungen«¹³⁸. Wenn zeitliche Kontinuität sowohl der Retentionen als auch der Protentionen bedarf, muß sich mit der Zuwendung der Aufmerksamkeit ein merkwürdiger retrograder Prozeß vollziehen: Nachträglich werden Protentionen in die bereits vergangenen Momente eingelegt, um so rückwirkend für Kontinuität zu sorgen. Ich hole das Verpaßte inklusive der jeweiligen Horizonte sozusagen im Zeitraffer nach, um schließlich in die wirkliche Zukunft ausgreifen zu können. In der Auffassung von Musik dürften derartige Prozesse der nachträglichen Umdeutung eher die Regel als die Ausnahme sein.

Den radikalsten Gedanken formuliert Husserl am Schluß dieses Textes und läßt ihn unbeantwortet abbrechen: »Nahe liegt jetzt die Frage: Ist die Retention überhaupt erst wirkliche Retention eines Zeitpunktes gegenstandes und identischen Punktes dadurch, dass schon Protention ein Jetzt geschaffen hat und damit zugleich ein auch in verschiedenen Gegebenheitsmodus identifizierbares?«¹³⁹ Hiermit deutet sich eine vollständige Reformulierung der ursprünglichen Figur an: Ein Jetzt, das erst durch die Protention geschaffen wird, kann schwerlich Urimpression genannt werden, und tatsächlich taucht dieser Terminus in den Manuskripten kaum noch auf. Die Protention ist jetzt weit davon entfernt, eine bloße Leerintention zu sein, die abstrakt für eine Garantie des Fortgangs einsteht: Fällt sie aus, gibt es für das kommende Jetzt also keine Vorzeichnung, verliert es seine Bestimmtheit. Ein solches Jetzt kann sich weder retentional modifizieren, noch kann man sich reproduktiv erinnernd auf es beziehen, weil es buchstäblich gar nichts ist, ein »Sein ohne Eigenschaften«¹⁴⁰, wie Rustemeyers pointierte Definition des Ereignis-

137 Edmund Husserl, *Die Bernauer Manuskripte über das Zeitbewußtsein* (1917/1918) (*Husserliana* Bd. XXXIII), Dordrecht u. a.: Kluwer 2001, S. 3.

138 A. a. O., S. 11.

139 A. a. O., S. 14.

140 Dirk Rustemeyer, *Oszillationen. Kultursemiotische Perspektiven*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 256.

ses lautet. Aber diese Unbestimmtheit, die als plötzlich auftauchende Lücke die Kontinuität des Flusses und damit auch aller in ihm konstituierten Gegenstände bedroht, kann durch die beschriebene Bewegung nachträglich abgefangen werden. Man wird nicht umhin können, hier die später von Merleau-Ponty im Anschluß an Bergson formulierte Figur vorgebildet zu finden: eine Vergangenheit, die niemals Gegenwart war.¹⁴¹ Die »wirkliche«, nicht scheinhafte Gegenwart des punktuellen Jetzt nimmt demgegenüber immer mehr an Bedeutung ab, bis sie zu einer Funktion der sich gegenseitig modifizierenden Protentionen und Retentionen wird.

Die Tatsache, daß Husserl auf diese Figur nicht etwa im Zusammenhang einer phänomenologischen Aufarbeitung von Schockerlebnissen oder Traumata, sondern bei der kaum außergewöhnlichen nachträglichen Zuwendung zu einem Geschehen stößt, das bereits angehoben hat, zeigt ihren alltäglichen Charakter. Sie eröffnet die Möglichkeit einer höchst treffenden Beschreibung des Ereignisses fern von allzu großer Emphase und Einseitigkeit. Ereignis wäre dann das, zu dem ich ein Verhältnis der Nachträglichkeit einzunehmen gezwungen bin – sei es, weil es den Charakter der Plötzlichkeit oder des Außerordentlichen trägt, sei es, weil ich mich ihm schlicht verspätet zugewendet habe. Es repräsentiert Diskontinuität in einem sehr basalen Sinne, indem es mich aus dem selbstverständlichen Und-so-weiter herausreißt und mir abverlangt, eine Art elementarer Aufarbeitung zu leisten. Von dieser Art Ereignis ist die Kontinuität durchzogen und geprägt, und mit der Husserlschen Vorlage kann die gegenseitige Verwiesenheit beider aufeinander gedacht werden.

Gehen wir nicht von der Situation aus, daß ich zu spät zu etwas bereits Begonnenem hinzukomme, sondern von einem wirklichen, als solchem wahrgenommenen Anfang. Es gibt wie erwähnt Musikpraktiken, die tatsächlich immer schon begonnen haben und bei denen die Einzelnen an beliebigen Punkten ein- und wieder aussteigen können; einem Stück in unserem Sinne aber wird es unmöglich sein, um diesen Anfang herumzukommen – auch nicht dem von Stockhausen anvisierten anfangs- und endlosen. Die Anfangslosigkeit, von der er spricht, ist eine *strukturelle* Bestimmung; hier geht es um das tatsächliche Einsetzen, das ein sich Einschleichen, ein Donnerschlag, ein zarter Anklang

¹⁴¹ Vgl. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a. a. O., S. 283. Manche Formulierungen Husserls entsprechen dabei der von Merleau-Ponty in die Diskussion gebrachten Figur aufs Haar, etwa die Rede von einem »ursprünglich schlafende[n] Bewusstsein, das noch nie wachendes war, oder ein[em] ursprünglich schlafende[n] Ich, das noch nie gewacht hat« (Husserl, *Die Bernauer Manuskripte über das Zeitbewußtsein*, a. a. O., S. 246).

oder die Suggestion des schon Begonnenhabens sein kann, aber doch als solches stattfinden muß. Strukturell macht es in der Tat einen großen Unterschied, ob ein Stück einen emphatischen Anfang oder lediglich einen beliebigen Beginn hat; für das erklingende Stück wird sich das Problem des Anfangs aber dennoch in jedem Fall in seiner ganzen Schärfe stellen. Ingarden trifft dies gut, wenn er den Anfang »etwas, was vor sich selbst nichts anderes besitzt«¹⁴², nennt. Man muß dies im Sinne der im ersten Kapitel herausgearbeiteten ästhetischen Differenz begreifen: Insofern er die Differenz setzt, markiert der Anfang eine radikale Zäsur, einen Registerwechsel, der etwas in die Welt bringt, das vorher nicht da war.¹⁴³ Daß der Anfang nichts vor sich besitzt, ist eine interessante Formulierung, und es ist bezeichnend, daß Ingarden das »nichts« in Anführungszeichen setzt. Natürlich gab es etwas vor dem Anfang, denn die Welt hat nicht mit dem Einsetzen der Instrumente begonnen, aber aus der Perspektive des Stücks gab es dort tatsächlich nichts: nämlich keine Musik.

Dieses Einsetzen ist auf der einen Seite ein vollkommen gewöhnlicher Vorgang, weil ständig dieses und jenes auftaucht und wieder verschwindet, auf der anderen Seite aber insofern frappierend, als es nirgends sonst um genau dieses Auftauchen geht und es einer derartigen Aufmerksamkeit begegnet wie hier, wo es ausdrücklich organisiert ist. Das Einsetzen der Musik ist die ästhetische Differenz selbst als zeitliche, zum Ereignis geschärfte, ein Umspringen von nichts auf etwas.

Die zeitliche Struktur dieses Umspringens muß genauer beschrieben werden. Am deutlichsten ist das Moment des Bruches natürlich im Fall einer wirklichen Überraschung, die der Störung verwandt ist: Ich habe mit etwas anderem gerechnet oder hatte gar keine deutlichen Erwartungen, und das tatsächlich Eintretende trifft mich vollkommen unvorbereitet. Husserl findet dabei eine wunderbare Formulierung: »Ein unerwarteter Anfang kann nicht mit offenen Armen empfangen

¹⁴² Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie des Kunstwerks*, a. a. O., S. 44. Letztlich entspricht das genau dem, was Aristoteles in seiner *Poetik* ausführte: »Ein Anfang ist, was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nach dem jedoch natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht. Ein Ende ist umgekehrt, was selbst natürlicherweise auf etwas anderes folgt, [...] während nach ihm nichts anderes mehr eintritt.« (vgl. Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart: Reclam 1994, 1450b). Man könnte sagen, daß in diesem Sinne jedes »Stück« ein Ganzes ist.

¹⁴³ An dieser Stelle liegt die Parallele zu Hannah Arendts Begriff des Anfangens nahe, den sie auf die Gebürtigkeit oder Natalität des Menschen gegründet sieht: Weil wir mit der Geburt als jemand Neues in die Welt gekommen ist, können wir Anfänge setzen (vgl. Hannah Arendt, *Vita activa. Vom tätigen Leben*, München: Piper 1981, S. 15 f.).

werden.«¹⁴⁴ Damit ist nicht gesagt, daß es mein Auffassungsvermögen prinzipiell überschreitet, insofern es etwa zu laut ist oder schmerzhaft, sondern lediglich in seinem Was nicht vorbereitet: Plötzlich erklingt Musik, oder die erklingende Musik ist anders als erwartet oder war mir schlicht unbekannt. Dieses Moment der Überraschung ist prägnant, aber nicht unbedingt nötig, und es fällt bei der tatsächlichen Erfahrung mit Musik auch vielfach aus. Ich kann sehr wohl vorbereitet sein auf das Kommende, und meine Erwartung kann sogar so weit gehen, daß ich genau *weiß*, was für ein Ton gleich erklingen wird – etwa weil ich das Stück schon hundertmal gehört und nun selbst die CD eingelegt habe. Ich empfangen den Anfang tatsächlich mit offenen Armen, und trotzdem bleibt seine Ereignishaftigkeit erhalten.

Um sich dies klarzumachen, kann man sich an eine scheinbar einfache Anweisung halten: Man möge versuchen, den Anfang der Musik in dem Moment zu hören, in dem er erklingt.¹⁴⁵ Was nicht nur selbstverständlich, sondern auch alternativlos erscheint, ist verblüffenderweise nicht möglich. Vor diese Aufgabe gestellt nimmt man eine Haltung ein, die mit dem Husserlschen Begriff der Leerintention sehr treffend beschrieben ist: ein gespanntes, offenes, aber doch stark gerichtetes Hören, das körperliche Züge trägt. Wenn die Musik von einem Tonträger kommt, ist der Druck auf den entsprechenden Knopf eine klare Ankündigung; womöglich noch deutlicher sind die ansetzenden Bewegungen des Dirigenten und der Musiker, die den Klang in eine Kontinuität der Wahrnehmung einfügen. Dennoch trifft einen sein tatsächliches Einsetzen diesseits jeglicher Vorbereitung. Schließlich hat man den Anfang bei aller Aufmerksamkeit verpaßt. Oder, sollte die Aufmerksamkeit doch nachgelassen haben, tritt der andere von Husserl beschriebene Fall ein, in dem man zu einem bereits Geschehenden verspätet hinzukommt und das Abgelaufene nachholt.

In beiden Fällen ist es natürlich nicht so, daß sich auf diese Weise eine Leerstelle in der Wahrnehmung ergäbe, und die Situation kann mit Husserls Mitteln gut beschrieben werden. Selbst wenn ich den Anfang verpaßt habe, hat sich eine retentionale Kontinuität an ihn »angesponnen«, so daß er Teil der erfahrenen Gegenwart ist. Um ihn im vollen Sinne erfahren zu haben, bedarf es aber einer eigenen nachträglichen Aktivität, einer Kompensation für das unvermeidliche Versäumnis, die sofort stattfindet: Man kann sich förmlich dabei zusehen, wie man den Anfang rückblickend einholt, ihm und der ganzen seitdem verlaufenen Strecke »Protentionen einlegt« und so volle Kontinuität und Gegenwart

144 Husserl, *Die Bernauer Manuskripte über das Zeitbewußtsein*, a. a. O., S. 37 Fn.

145 Diese Anweisung ist zentraler Bestandteil der Hörübungen, die Elmar Lampson seit vielen Jahren praktiziert.

herstellt. Es träfe die Sache nicht ganz, wenn man diese Protentionen als fiktiv bezeichnete, denn sie sind konstitutiv für die Normalität der Wirklichkeit und ihre besondere Zeitstruktur: Der kontinuierliche Erwartungshorizont wird tatsächlich dagewesen sein, ohne daß er es immer schon war.

Der Anfang selbst hat dabei noch einmal eine herausgehobene Position, denn hier nimmt die rücklaufende Bewegung besonders eigentümliche Züge an. Die Protention, die hier »ein Jetzt geschaffen« haben sollte, müßte die Brücke zwischen nichts und etwas schlagen, die ästhetische Differenz selbst überbrücken. Die gespannte Offenheit der Erwartung, die tatsächlich vorher herrschte, konnte diesen Brückenschlag gerade nicht vollziehen, denn die Kontinuität bedürfte einer inhaltlich bestimmten Protention, die sich nicht im Wissen darüber erschöpft, was kommen wird. Eine solche Protention, die das Ereignis des Anfangs als ein Was bestimmt, kann nicht nur erst nachträglich geliefert werden, sie muß auch sozusagen retrograden Charakter haben: Sie wird nicht *vor* dem Anfang gewesen sein, sondern ihn vom Späteren her bestimmen. An den Punkt des Ereignisses der Differenz und des Anfangs kann man sich auch nicht nachträglich versetzen, er bleibt *ineffabile*.

Das Ineinander von An- und Abwesendem bei der Konstitution eines Gegenwartsfeldes, die bereits im zweiten Abschnitt Thema war, wird hier noch einmal verschärft. Das Ereignis im mit Husserl explizierten und anhand des Einsetzens von Musik dargestellten Sinne nimmt genau die Stelle ein, die ein emphatischer Begriff von Präsenz besetzt – nur daß es von der erstreckten Gegenwart her gerade als Nicht-Präsenz erscheint. Im Sinne der oben skizzierten Unterscheidung von Präsenz und Gegenwart könnte man den Anfang des Klanges als Vergangenheit, die niemals Präsenz war, bezeichnen, die aber gerade in ihrer Nachträglichkeit konstitutiv für Gegenwart ist: Verschränkung von Diskontinuität und Kontinuität, von Ereignis und Erscheinung.

Was für den Anfang gilt, gilt in veränderter Form auch für das Ende. Ingarden findet hier eine analoge Formulierung: »Nach dem Musikwerk dagegen gibt es überhaupt nichts, ja überhaupt keine noch so leer vorgezeichnete Zeitform.«¹⁴⁶ Wiederum macht es strukturell einen großen Unterschied, ob das Verklingen der Musik mit einem donnernen Schlußakkord auf der Tonika, einem offenen Dominantseptakkord, einer beiläufigen Wendung ins Irgendwo oder gar als (unfreiwilliger) Abbruch wie bei der *Kunst der Fuge* geschieht, aber auch Musik, die in Stockhausens Sinne lediglich einen Schluß hat und keine Ende, vollzieht mit ihrem Aufhören den Sprung über die Differenz ins Nichts – also zurück in die Alltagswelt und ihre Zeitordnung –, und auch bei Stück-

146 Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie des Kunstwerks*, a. a. O., S. 45 Fn. 28.

ken, die das Ende unmißverständlich vorbereiten, kommt das Aufhören selbst diesseits der Erwartung. Deutlicher noch als beim Anfang gibt es zwei Möglichkeiten: Der letzte Ton oder Zusammenklang kann aktiv beendet werden oder er kann allmählich verklingen.

Im ersten Fall sind wir im Prinzip in derselben Situation wie am Anfang, wo die Differenz durch einen nicht faßbaren Punkt, einen Bruch markiert wird, nur daß jetzt nicht die inhaltliche Bestimmung des Jetzt durch eine Protention, sondern seine Einfassung in eine Kontinuität durch die Retention das Problem ist. Die Protention des Schlußmoments wird sozusagen abgerissen, und auch hier gibt es keine Brücke zum Nachfolgenden, das keine nun eben mit anderen Klängen gefüllte zeitliche Fortschreibung ist, sondern einer radikal anderen Ordnung angehört.

Auch wenn die Auffassung noch so weit von einem strukturellen Hören entfernt sein mag, bleibt sie doch von der Tatsache, daß das Stück sich nun, da es endgültig verklungen ist, ganz realisiert hat, nicht unbetroffen. Man könnte sagen, daß das Hören auf jeden Fall eine rückwärtsgewandte Sammelbewegung vollzieht, die die gehörte Musik zumindest als zeitlich geschlossene Episode vom der restlichen Welt abgrenzt, und das diesseits jeder Formauffassung. So gesehen träfe Wolfram Ettes These, daß ein Musikstück uns virtuell etwas erfahren lasse, was wir sonst niemals erfahren könnten, nämlich unser Leben als Ganzes, seinen Anfang und sein Ende eingeschlossen, in abgeschwächter Form auch auf radikal extensive Formen zu¹⁴⁷: Diesseits der komplizierten raumzeitlichen Auffassungsformen, von denen im vorigen Abschnitt die Rede war, gibt es eine elementare Ganzheitsauffassung, die sich lediglich auf die durch Anfang und Ende markierte Differenz und das sich Abheben von einem Nichts der Stille stützt (es sei denn, sie wird durch die Dimensionierung des Stückes durchkreuzt). Das gilt letztlich selbst für ein frei improvisiertes Stück, das sich durch diese Differenz individuiert und bei aller Offenheit doch schließt. Zu einem Ganzen in diesem grundlegenden Sinne wird es nicht trotz, sondern gerade wegen seiner Unwiederholbarkeit. Hier legt sich eine schwächere Variante des Bezugs der musikalischen Zeit auf unsere Lebenszeit nahe, wie sie etwa

¹⁴⁷ Vgl. Wolfram Ette, »Werk, Zeit und Schein, sie sind eins.« Ein Plädoyer für extensive Werkerfahrung«, in: Richard Klein, Eckehard Kiem u. d. (Hg.), *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, Weilerswist: Velbrück 2000, S. 139–168. De Schläezer spricht hier von »geschlossener« Zeit: »Aussi le temps qu'est la musique est-il clos, il commence et s'achève absolument, car ce qui précède et suit ce temps présentifié, l'instant s'accomplit sur un tout autre plan, relève d'un ordre tout différent [...]« (Boris de Schläezer, »Considérations sur l'être de la musique«, in: *Les Temps Modernes* 4 (1949), S. 551–558, hier 557.)

David Burrows formuliert: »No problem is more real or fundamental to an organism: making time into pieces is exactly what we are about.«¹⁴⁸ Diesseits der emphatischen Evokation von Ganzheit haben wir es mit der Gliederung der Zeit und mit dem Setzen von Zäsuren zu tun, bei denen es immer Verstehbarkeit und Handhabbarkeit des Geschehenden geht. Ohne Anfänge und Enden, die jenseits der Geburt und diesseits des Todes gesetzt werden müssen und sich nicht einfach ereignen, verlieren wir uns im Strom der Zeit.

Beim zweiten Fall, dem allmählichen Verklingen, ist die Situation nicht die eines Bruches, sondern eher die eines unmerklichen Hinübergleitens: Es ist hörend nicht zu entscheiden, wann der letzte Ton wirklich verklungen ist. Es ist, als ob sich die Musik im ganzen Raum verteilt und dabei schließlich verblaßt, und die Stille gewinnt etwas Plastisches. Daß die Musiker ihre Instrumente absetzen, der Dirigent die Hände sinken läßt, der CD-Player mit einem leisen Geräusch seine Tätigkeit einstellt, ist hier nicht das Besiegeln eines ohnehin deutlichen Sachverhalts, sondern die Markierung, die diesen erst hervorbringt.

Die Aussage, nach dem Musikstück gäbe es nichts, wirkt in beiden Fällen weniger metaphorisch als in bezug auf den Anfang: Nachdem das Stück zu Ende ist und der Alltag noch nicht wieder begonnen hat, sind die Hörer in einer Art Niemandsland. Sie hören die Stille danach nicht nur als bei einer derart großen Ansammlung von Menschen erstaunliche Abwesenheit von Geräusch, sondern immer noch *in terms* der Musik, ohne daß sie selbst Musik wäre. Was man hört, ist die *tabula rasa* selbst, die Stille als Grund der Musik. Die Nicht-Musik, die Welt jenseits ihrer, bietet in der Tat keinen selbstverständlichen Anknüpfungspunkt in der Zeit, und so muß sie selbst aktiv angefangen werden, indem die durch die Musiker gesetzte Markierung aufgegriffen und bestätigt und die Stille durch Klatschen durchbrochen wird.

Nun war die ästhetische Differenz nicht auf den Anfang, auf den ersten Ton oder Pinselstrich beschränkt, sondern als konstitutiv für die Kunst überhaupt gedacht, als sich in jedem Moment realisierende, und so könnte man mit Lyotard sagen: »Die Welt hört nicht auf zu be-

¹⁴⁸ David Burrows, »Music and the Biology of Time«, in: *Perspectives of New Music* 11,1 (1972), S. 241–249, hier 249. Andreas Luckner verfolgt das ambitioniertere Ziel, die Hegelsche Figur der zeitlichen Konstitution von Subjektivität mit dem musikalischen Rhythmus zusammenzudenken: Vgl. »Zeit, Begriff und Rhythmus. Hegel, Heidegger und die elementarische Macht der Musik«, in: Richard Klein, Eckehard Kiem u. Wolfram Ette (Hg.), *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, Weilerswist: Velbrück 2000, S. 108–138; ders., »Musik – Sprache – Rhythmus. Bemerkungen zu Grundfragen der Musikphilosophie«, in: Ulrich Tadday (Hg.), *Musik-Konzepte Sonderband XI: Musikphilosophie*, München: edition text + kritik 2007, S. 34–49.

ginnen.«¹⁴⁹ Vielleicht sollte die Aussage, das Ereignis des Einsetzens von Musik sei ein ganz gewöhnlicher Vorgang, insofern neu verstanden werden, als auch jene gewöhnlichen Vorgänge des Auftauchens und Verschwindens alles andere als selbstverständlich sind, sondern selbst letztlich von der gleichen unvorbereitbaren Ereignishaftigkeit wie der Anfang der Musik und wie er nur über eine nachträgliche Aneignung zu erfahren. In bezug auf Zeitlichkeit insgesamt folgt aus diesem unausgesetzten Anfang für Lyotard ein Modell fundamentaler Diskontinuität, der jede Kontinuität, jeder Anschluß abgerungen ist und die von einer solchen Kontinuität nur bedingt in Schach gehalten werden kann.

Ansatzpunkt ist in erster Linie die Sprache, so daß der Satz die zentrale Stelle einnimmt; bereits im *Widerstreit* selbst, vor allem aber an Texten zur Kunst wird deutlich, daß das Gemeinte dennoch nicht auf die Sprache beschränkt ist. Wenn es also heißt: »Es geschieht ein Satz«¹⁵⁰, wird dies an anderer Stelle verallgemeinernd paraphrasiert als »es geschieht etwas« oder auch »es ereignet sich etwas«, wobei das »etwas« im Sinne einer Sinnfiguration¹⁵¹ zu verstehen ist. Erklärungsbedürftig ist von hier aus gerade nicht das Auftauchen von Neuem, die Veränderung, der Widerstreit, sondern vielmehr die Verknüpfung noch auf der elementarsten Ebene – etwa der musikalischen Ereignisse.

Daß es weitergeht, und zwar in jedem Fall weitergeht, ist Teil dieser Grundfigur; was damit aber nicht ausgemacht ist, ist, wie es weitergeht: »Man muß verketten. Das ist keine Verpflichtung, kein ›Sollen‹, sondern eine Notwendigkeit, ein ›Müssen‹. Verketten ist notwendig, wie verketten nicht.«¹⁵² Noch Schweigen und Bruch sind aus dieser Perspektive, die man problemlos auf die Musik anwenden kann, Formen der Verkettung. An die Stelle ihrer mangelnden Notwendigkeit tritt für Lyotard etwas, das er »Diskursart« nennt und das eine Kohärenz von Anschlüssen gewährleisten soll. Dabei bleibt jede Kohärenz dadurch gefährdet, daß sie erstens vom Ereignis – dem Satz – selbst nicht abgeleitet werden kann, und daß zweitens mehrere unvereinbare Diskursarten

mögliche Anschlüsse präformieren, ja daß es sogar zu Sagendes geben kann, das nicht als kohärente Verkettung in Form einer Diskursart formuliert, oder gar, noch grundsätzlicher, überhaupt nicht in Satzform gebracht werden kann. An dieses letzte Motiv des Unsagbaren und doch zu Sagenden ist in bezug auf die Musik nur schwer anzuknüpfen, und man wird hier auch nicht sagen können, »daß das Denken, die Erkenntnis, die Ethik, die Politik, die Geschichte, das Sein von Fall zu Fall an den Nahtstellen zwischen den Sätzen auf dem Spiel stehen«¹⁵³. Das Modell eines nur bedingt domestizierbaren Geschehens aber, das an seinen Nahtstellen immer wieder aufbricht und die Frage stellen läßt, wie es weitergeht und warum es auf eine bestimmte Weise weitergeht, entspricht der tatsächlichen Situation der posttonalen und in auch der frei improvisierten Musik, die ihre musikalischen »Diskursarten« jeweils neu bauen muß.

Nicht weniger als Sprache und Kommunikation ist die Musik nun aber darauf angewiesen, daß das in der Regel nicht auffällt, weil die Stiftung von Kontinuität funktioniert, auch wenn sie prekär bleibt und in manchen Fällen auch explizit als prekäre vorgeführt wird. Das wirklich immer Neue aber wäre das immer Gleiche. In der Regel wird die Kontinuität durchbrochen von manifest ereignishaften Momenten, die aber nur als solche auffallen und wirken, weil sie sich von ihr abheben. Eine konsequent intensive Form, die über die vollständige Integration jeglichen Zweifel an der Notwendigkeit der Verkettung des Einzelnen tilgte, wäre für Lyotard (und für Adorno nicht weniger) totalitär, im übrigen aber letztlich unmöglich; eine radikal extensive Form, die auf eine umgekehrte Verabsolutierung des Ereignishaften hinausläufe, mündete in die Monotonie des immer anderen.

Daher ist es produktiver, sich Momenten musikalischer Entwicklung zuzuwenden, die als Ereignis auftauchen und als solches wahrgenommen werden. Sie müssen durchaus nicht in jedem Fall den Charakter des Bruches annehmen, sondern können gleiten, umschlagen oder oszillieren, und der Fall, in dem etwas unvermittelt durch etwas ganz anderes abgelöst wird, ist nicht unbedingt der musikalisch überzeugendere – so erscheint uns heute etwa der donnernde C-Dur-Einsatz des Lichts am Anfang von Haydns Schöpfung (»und es ward LICHT!«), anders als den Zeitgenossen recht grob.

Ein prägnantes und auch noch heute beeindruckendes Beispiel für eine solche Plötzlichkeit ist das Ende von Charles Ives' Zweiter Sinfonie. Das Stück als Ganzes ist harmonisch noch eher konventionell, der Gestus ist spätromantisch. Von immer noch gemäßigter Kühnheit ist das Stück eher auf der Formebene, wo der Fortgang durch montageartige Strukturen aufgebrochen, »der Platz der Durchführung von einer

149 Jean-François Lyotard, »Der Augenblick, Newman«, in: ders., *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, Wien: Passagen 1989, S. 141-158, hier 147.

150 Jean-François Lyotard, *Der Widerstreit*, München: Fink 21989, S. 227.

151 Mir ist bewußt, daß diese Formulierung in mehrerlei Hinsicht hochgradig verfänglich ist, steht doch der »Sinn« des Satzes für Lyotard jeweils auf dem Spiel: An ihm entzündet sich der Widerstreit. Die Verortung des Satzes in »Regelsystemen«, seine Eigenschaft, ein »Universum« zu setzen und damit seine elementare Bestimmtheit sind aber Voraussetzung für diesen Kampf, und dies scheint mir die Formulierung trotz allem zu rechtfertigen.

152 Lyotard, *Der Widerstreit*, a. a. O., S. 119.

153 A. a. O., S. 111.

assoziativen Reihung und Allusion fragmentarischer, zum Teil erst neu eingeführter Motive eingenommen wird.«¹⁵⁴. Die lose gefügten Motive sind vielfach Zitate aus der europäischen klassischen und der amerikanischen populären Musik; selbst wenn man bisweilen nicht genau weiß, was gerade zitiert wird, ist der jeweilige Gestus doch offensichtlich.¹⁵⁵ Das Ende des Satzes führt ein spätromantisches Finale mit vollem Orchestereinsatz, buchstäblich mit Pauken und Trompeten vor. Es erscheint in seinem triumphalen Gestus fast rhetorisch und floskelhaft und überrascht eher durch seine Ungebrochenheit und Voraussehbarkeit. Es ist erst der letzte, das Fortissimo noch einmal steigernde Schlag, der damit radikal bricht und das Stück in einem gigantischen Cluster enden läßt.

Diese in alle Richtungen spritzende Tonexplosion ist durch nichts im Stück vorbereitet und kommt insofern vollkommen überraschend. Da sie aufgrund ihrer Stellung auch nicht als abrupter Beginn von etwas gänzlich Neuem, als Übergang in eine andere musikalische Welt gehört werden kann, richtet sich ihre Wirkung wesentlich zurück und rückt das gesamte Stück in ein völlig neues Licht; beinahe hat man den Eindruck, daß sich die Hörrichtung umkehrt. Statt einer großartigen Bestätigung, die die Konstitution eines in sich stimmigen Ganzen abschließt, ist es ein dramatisches Dementi, das aber als reine Setzung ohne argumentative Fortsetzung auftritt. Wir haben hier ein extremes Beispiel dessen, was Adorno als Möglichkeit der Musik insgesamt beschreibt: »In Musik vermag ein Ereignis oder eine Situation eine ihnen vorhergehende Entwicklung nachträglich zu einem Ungeheuren zu prägen, auch wenn das Vorhergehende an sich es gar nicht war.«¹⁵⁶ Die gänzlich neue Klanglichkeit, die es in die Welt bersten läßt, hat mehrere Dimensionen: Zuerst einmal erschreckend wirkend, hat sie eine große Kraft und Stimmigkeit. Sie ist radikaler Bruch mit dem Vorhergehenden und gleichzeitig seine extreme Steigerung, ja man könnte sagen, daß sie alles Vorhergehende in sich enthält. Nach ihr gibt es noch einmal in einem neuen Sinne wirklich nichts, indem vollkommen offen ist, wie es musikalisch weitergehen soll: Alles ist gleichzeitig noch einmal erklungen, nichts bleibt übrig.

Einen vollkommen anderen Fall haben wir beim ersten Thema in Beethovens *Großer Fuge* op. 133. Ihm gehen einige Takte voraus, in

154 Wolfgang Rathert, *Charles Ives*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989, S. 151.

155 Zu Ives' zitierendem Umgang mit der Tradition vgl. J. Peter Burkholder, *All Made of Tunes. Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*, New Haven: Yale University Press 1996; zur zweiten Symphonie S. 102 ff.

156 Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 274 f.

denen das scheinbar in Stücke geschlagene Material des Satzes vor dem Hörer ausgelegt bzw. in Eile skizziert wird: drei verschiedene, durch Pausen voneinander getrennte, im ersten Fall auch durchbrochene Motive, die vollkommen nackt dastehen. Wenn dann die erste Geige, zuerst nur sparsam vom Cello begleitet, das Thema zu spielen beginnt, hebt sich dies von der Dynamik, der rhythmischen Gestalt und allein durch seine Kontinuität deutlich vom vorigen ab, von dem es auch durch eine Pause abgesetzt ist. Da diese selbst schon ein innermusikalisches Geschehen und nicht das Nichts vor der Musik ist, ist das Anheben des Themas hier nicht die ins Werk gesetzte ästhetische Differenz, sondern eine innere Veränderung. Indem es sich auf die erwähnte Weise vom letzten Teil der kurzen Exposition unterscheidet, bekommt bereits sein Einsatz den Index des Plötzlichen, Unerwarteten. Aber darin unterscheidet es sich nicht grundsätzlich von den Bruchstücken, die vor ihm präsentiert wurden; speziell das erste Motiv nimmt die Heftigkeit des Einsatzes mehrfach vorweg.

Das Entscheidende ist hier, daß es nicht aufhört, sondern die drängende Geste dieses Einsatzes auf Dauer stellt: Die rhythmisch anfangs einfache, sich schließlich komplizierende und mit höchster Emphase aufgeladene Figur wird über ein Viertel des gesamten Stücks durchgehalten – sie hört tatsächlich nicht auf zu beginnen, sie insistiert weit über jedes erwartbare Maß hinaus und macht so die Tatsache ihrer Existenz zu einer Ungeheuerlichkeit, die der des Anfangs in nichts nachsteht. Dabei ist sie mit höchster Expressivität aufgeladen, aber ihre Ausdruckshaftigkeit ist nicht das Entscheidende. Sie ist Ereignis in dem Sinne, daß sie – nicht durch ihre harmonische Struktur, sondern durch ihre Insistenz – die Möglichkeit zunichte macht, Distanz zu ihr einzunehmen und sich zu ihr zu verhalten. Der Hörer wird mitgezogen, und sein Nachvollzug bleibt von diesem Hinterherlaufen geprägt: Gerade indem er ganz dabei ist, kommt er nie ganz nach, und das Stück hört tatsächlich nicht auf zu beginnen.

Mehr noch als die vorigen lenkt dieses Beispiel die Aufmerksamkeit weniger auf eine unaufhebbare Diskontinuität des nur notdürftig Verbundenen als vielmehr auf die Ereignishaftigkeit der Musik insgesamt: Die schiere Tatsache, daß sie da ist. Auch hier läßt sich an Lyotard anknüpfen, der dies mit dem Motiv des Erhabenen bei Kant und Burke zusammenbringt, das er nicht in Anknüpfung an das, was bei Kant Dynamisch-Erhabenes heißt und ein Moment von Gewalt und Überwältigung beinhaltet, sondern eher an die »Beraubung« bei Burke verstanden wissen möchte. Die Grundlosigkeit des Ereignisses und die Ungewißheit seiner Verkettung sind die beiden Momente, die Lyotard in einer bestimmten Spielart der Kunst des 20. Jahrhunderts, namentlich bei Barnett Newman wiederfindet, der selbst den Begriff des Erhabenen in Anspruch nimmt. Zu diesen zwei Momenten heißt

es: »Was schreckt, ist, daß das *Es geschieht* – nicht geschieht, daß es zu geschehen aufhört.«¹⁵⁷ »Und der Schock par excellence ist, daß *es geschieht*, daß etwas geschieht und nicht nichts, daß die Beraubung suspendiert ist.«¹⁵⁸ Die Kunst Newmans stellt für Lyotard die Ereignishaftigkeit nackt aus, indem sie den doppelten Schrecken der Bodenlosigkeit des sich Ereignenden und der damit verbundenen Möglichkeit, daß es einfach *nicht* weitergehen könnte, erfahrbar macht. Sie tut dies nicht, indem sie tatsächliche Plötzlichkeit inszeniert, sondern indem sie die massive Präsenz von etwas vorführt, das aber ebenso gut nicht sein könnte, das unausweichlich und prekär zugleich ist. Darin entspricht sie genau der *Großen Fuge*.

Das ist es letztlich auch, was Picht meint, wenn er der Musik Ereignischarakter zuschreibt, und auch Adorno, wenn er vom »Gefühl des Überfallen-Werdens im Angesicht jedes bedeutenden Werkes«¹⁵⁹ und vom Werk als *apparition* spricht: Denkbar weit von der Reproduktion einer ständig verfügbaren Vorlage entfernt, die »in den Lagerräumen des Verlagshauses wie die Kartoffeln im Keller«¹⁶⁰ liegt, ereignet sie sich hier und jetzt und kann sich jeweils nur als ein solches Ereignis realisieren. Ereignis wäre dann weniger ihre jeweilige Struktur als vielmehr ihr Stattfinden selbst, die höchst unwahrscheinliche Tatsache eines sich von allem anderen abhebenden Erklingsens, das mich unmittelbar in seinen Bann zieht und mich dazu bringt, es resonatorisch in seinen komplizierten gestisch-rhythmischen, raumzeitlich gegliederten Formen nachzuvollziehen. Wenn die Aufführung eines notierten, als Werk auftretenden Stücks nichts von dieser Ereignishaftigkeit hat, bleibt sie tote Reproduktion. Umgekehrt muß auch die scheinbar reine Ereignishaftigkeit der freien Improvisation durch Momente von Faßlichkeit abgefangen werden, wenn sie nicht ins Leere verpuffen will. In jedem Fall geht es um das Ereignis der Differenz als solcher: Daß überhaupt etwas ist und nicht vielmehr nichts kann man besonders eindringlich dort erfahren, wo dieses Etwas sich tatsächlich von einem Nichts abhebt, auf das es angewiesen ist und das es selbst schafft.

Wenn man auch sagen kann, daß das *Was* des Ereignisses gegenüber dieser Auffassung in den Hintergrund tritt, muß man dabei doch im Blick behalten, daß es sich nur in jeweils spezifischen Formen realisieren kann: Musik ist *Form*, oder sie ist nicht Musik. Geht man den Weg der Ereignishaftigkeit hier zu weit, besteht die Gefahr der Mysti-

fikation, die in jene regelrechte Ereignismetaphysik mündet. So laufen etwa Dieter Mersch's ausführliche Lektüren unterschiedlicher philosophischer Positionen von Peirce bis Levinas letztlich alle auf denselben Punkt zu: auf eine Ereignishaftigkeit, die nun »die Zeit selbst« sein soll. Mit deutlichen Anklängen an den eigenartigerweise nicht genannten Bergson wird als Ziel der einzig noch zeitgemäßen, von Werk auf Ereignis umstellenden Kunst formuliert, »in jedem Augen-Blick die absolute Einzigkeit des Werdens [zu] entdecken«¹⁶¹. Dieser Fokus geht radikal auf Kosten der inhaltlichen Bestimmtheit, die in letzter Konsequenz zum zwar unumgänglichen, aber belanglosen Beiwerk degradiert wird: »Nicht das Ereignis als ›dieses‹, als besonderes Geschehnis ist daher von Belang, auch nicht die verschiedenen Szenarien, Handlungen und Materialitäten, die im einzelnen aufgewendet werden, um ihm zur Geburt zur verhelfen, sondern allein seine Aktualität, sein Kommen.«¹⁶² Es geht, so könnte man es formulieren, um *Ereignishaftigkeit*, um Ereignis als singulare tantum, nicht um dieses oder jenes Ereignis, dem seine Inhaltlichkeit nicht zu nehmen ist – hier ist deutlich Heidegger der Bezugspunkt. In diesem Sinne wird eine wirkliche Ereigniskunst zu einer Art Versuchsanordnung, die sich selbst vergessen macht, eine Inszenierung des nicht Inszenierbaren, deren Mittel, Inhalte und Prozesse aus dem einzigen Grund gewählt werden, daß sie vielversprechend zur Evokation des Immergleichen erscheinen – ohne daß es je eine Garantie dafür gäbe, daß das Erhoffte auch wirklich eintritt, denn das Ereignis »folgt nicht der Kombination der eingesetzten Mittel, sondern es bricht aus deren Mitte hervor«¹⁶³. Man muß aufpassen, daß eine solche Position, die jegliche Kunst auf das Erscheinenlassen dieser letzten Größe festlegt, nicht am Ende ihr selbst mit Desinteresse begegnet. Auch wenn dies nicht im geringsten Mersch's Intentionen entspricht: Aus der Perspektive der Musik gerät dies in die Nähe einer metaphysisch verbrämten Erlebnisästhetik.

Die hier vorgeschlagene nüchternere Lesart, die die Ereignishaftigkeit der Musik mit der ästhetischen Differenz und der Husserlschen Figur

157 Jean-François Lyotard, »Das Erhabene und die Avantgarde«, in: ders., *Das Inhumane*, a. a. O., S. 159-187, hier 175.

158 A. a. O., 177.

159 Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 123 ff.

160 Martin Heidegger, »Der Ursprung des Kunstwerkes«, in: ders., *Holzwege*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann⁸2003, S. 1-74, hier 3.

161 Dieter Mersch, *Ereignis und Aura*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 227.

162 A. a. O., S. 229. In bezug auf Cage, auf den der zitierte Satz bezogen ist, muß man hier grundsätzliche Einwände formulieren: Eine solche Konzeption ist weder mit seinen in zahlreichen Texten geäußerten eigenen Vorstellungen und Zielen noch mit seiner tatsächlichen Praxis vereinbar (vgl. Christian Grüny, »Arbeit im Feld des Musikalischen. Cage und Lachenmann als zwei Typen musikalischer Kulturreflexion«, in: Dirk Baekker, Mattias Kettner u. Dirk Rustemeyer (Hg.), *Über Kultur. Theorie und Praxis der Kulturreflexion*, Bielefeld: transcript 2008, S. 221-248).

163 Mersch, *Ereignis und Aura*, a. a. O., S. 233.

der Nachträglichkeit zusammenbringt, hält am Gedanken der Verschränkung von Kontinuität und Diskontinuität, von Erscheinung und Ereignis, von Wiederholbarkeit und Einmaligkeit fest und mobilisiert jeweils beide Seiten, um die Musik in ihrer spezifischen Zeitlichkeit zu verstehen. Die Differenz macht die Musik, wie man vielleicht pointiert sagen könnte – aber sie ist kein Akteur, sondern ein Produkt von Praktiken, Formen und Kontexten. Diese Einbettung muß man berücksichtigen: »Das heißt aber, daß auch das unwiederholbare Ereignis einen ›Ort‹ finden muß im Kontinuum einer sprachvermittelten Erfahrung. Es kann dieses Kontinuum nur durchbrechen, indem es sich zugleich in dieses Kontinuum einschreibt. Das gilt auch für die ästhetische Erfahrung.«¹⁶⁴ Wellmer ist rechtzugeben – allerdings nicht ohne auf die umgekehrte Gefahr hinzuweisen, die Ereignishaftigkeit in ihren unterschiedlichen Dimensionen und Ausprägungen durch ihre Einordnung in einen nicht in Frage gestellten Kontinuitätszusammenhang vorweg zu neutralisieren. Das Ereignis muß einen Ort finden – aber die Konstitution des Raumes, in dem es sich verorten kann, ist keine bruch- und problemlose Angelegenheit, in die nachträglich Unwiederholbares einbricht, sondern in sich mit diesem vermittelt und ohne es nicht zu denken. Raumzeitliche Kontinuitätsauffassung, Ganzheitsbildung und Ereignishaftigkeit konturieren eine Zeitlichkeit, für die ein angemessenes Bild nicht der Strahl oder der Pfeil ist, sondern die Schlaufe, das ständig hin- und hergehende Gefädel des Einsammelns und Zusammenfassens, das mit untülbaren Differenzen zu tun hat, immer wieder durchkreuzt wird und nie an ein Ende kommt. In ihm realisiert sich die ästhetische Differenz.

In der Rekonstruktion der Ereignishaftigkeit der Musik hat der Raum keinerlei Rolle mehr gespielt, denn Ereignis ist in der Tat bei fast allen Autoren primär als zeittheoretische Figur gedacht. Eine Ausnahme bildet Hans-Ulrich Gumbrecht, der emphatisch auf Präsenz und Ereignis setzt und dies, ebenso wie Mersch, mit Materialität zusammenbringt, all das aber in einem vollkommen anderen Sinn versteht. Im programmatischen Buch *Diesseits der Hermeneutik* heißt es: »Das Wort ›Präsenz‹ bezieht sich nicht (jedenfalls nicht hauptsächlich) auf ein zeitliches, sondern auf ein räumliches Verhältnis zur Welt und deren Gegenständen.«¹⁶⁵ Indem Gumbrecht den Raum ins Spiel bringt, versucht er die Diskussion buchstäblich auf eine handgreiflichere Ebene zurück-

164 Albrecht Wellmer, »Die Zeit, die Sprache und die Kunst«, in: Richard Klein, Eckehard Kiem u. Wolfram Ete (Hg.), *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, Weilerswist: Velbrück 2000, S. 21-56, hier 47.

165 Hans-Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 10f.

zuholen: Es geht ihm um Körper im Raum, die mit Gegenständen zu tun haben, es geht um die Anwesenheit von etwas für jemanden: »Was ›präsent‹ ist, soll für Menschenhände greifbar sein.«¹⁶⁶ Entscheidend ist nicht nur, daß etwas *jetzt* da ist, sondern vor allem, daß etwas *jetzt da* ist. Dieser Index von Wirklichkeit, der so emphatisch ins Spiel gebracht wird, weist auf den bisher vollkommen ausgesparten äußeren Raum, den Raum, in dem Musik von Menschen hervorgebracht und gehört wird. Ereignis steht dann nicht nur für Differenz und innere Komplexion, sondern immer auch für das Unterlaufen der Differenz und die Öffnung. Dem möchte ich mich im letzten Abschnitt zuwenden. Dem Thema Materialität, dessen Mobilisierung im Kontext der Ereignisfigur mir nur bedingt einleuchtet, wird das folgende Kapitel gewidmet sein.

5. Öffnungen

What would you say to giving a concert of your works in an architectural situation, where something else that was going on was at least partly audible at the same time? Let's imagine, just to make the conversation consistent, that the concert is in a room, and that one door from that room is open, and in the room upon which it opens, radio music is audible. Now, must that door be closed or may it be left open?

John Cage zu Morton Feldman¹⁶⁷

Die Schließung des Feldes des Musikalischen zur sich stetig verabsolutierenden Musik hat einen ungeahnten Raum an Gestaltungsmöglichkeiten eröffnet und eine unabsehbare Formenvielfalt geschaffen, und er hat es so erscheinen lassen, als sei der »Ort alles Musikalischen [...] a priori ein Innenraum«¹⁶⁸. Dieses Apriori aber ist ein historisches, es ist geworden und, wie wir im ersten Kapitel gesehen haben, in seiner radikalen Geschlossenheit so wenig alternativlos wie die Form der Kadenz. Man kann dieses Werden nachvollziehen, wie es etwa Helga de la Motte-Haber tut, die für das 17. Jahrhundert von einer »Verwandlung architektonischer Prinzipien zum inneren Raum der Musik«¹⁶⁹ spricht,

166 Ebd.

167 Morton Feldman u. John Cage, *Radio Happenings. Conversations – Gespräche*, Köln: Edition MusikTexte 1993, S. 15. Die deutsche Übersetzung kann nicht wirklich überzeugen, daher zitiere ich hier das englische Original.

168 Adorno, »Vers une musique informelle«, a. a. O., S. 521; Adorno bezieht sich hier auf Kurth.

169 Helga de la Motte-Haber, »Zum Raum wird hier die Zeit«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 41 (1986), S. 282-288.

und man kann auch die Versuche seiner Revokation im 20. und 21. Jahrhundert beobachten.

Was es mit diesem Innenraum auf sich haben könnte, haben der zweite und dritte Abschnitt ausgeführt; hier kann man auch sehen, daß die Vorstellung des äußeren Raumes als Störung oder Verunreinigung Anhalt an der Musik der klassisch-romantischen Tradition hat, die auf die Schließung gegründet ist. Für diese Tradition hat Ingarden recht, wenn er schreibt: »Richtig ist natürlich, daß wir beim Hören einer Ausführung eines Musikwerkes diesen realen Raum mitwahrnehmen und daß auch der Vorstellungsraum assoziiert wird. Aber beides ist nur eine Verunreinigung der gerade gehörten Ausführung des Werkes.«¹⁷⁰ Das Unten des Fußbodens ist nicht dasjenige der Musik, und dem Ideal einer »zentrierende[n] Verschmelzung der Klänge«¹⁷¹ nach ist es belanglos, daß die Klänge der ersten Geigen von links und die der Bässe von rechts kommen: Die Musik als solche kommt sozusagen von nirgendwo oder von überall her und umfängt den Hörer, der dann angemessenerweise »sich mit seinem Körper still und unbeweglich« halten und »die Augen unverrückt auf den Boden heften«¹⁷² kann wie der junge Joseph Berglinger bei Wackenroder.

Ähnliches gilt für die Zeit, auch wenn hier die Verschmutzungsgefahr nicht so groß ist: »Die Zeitstruktur eines Musikwerkes selbst ist sozusagen gegenüber allen außerhalb des Werks stattfindenden Ereignissen und Prozessen der realen Welt vollkommen unempfindlich.«¹⁷³ Wenn einem der Geiger bei der Aufführung eines Streichquartetts eine Saite reißt, das Stück unterbrochen und nach dem Ersetzen und Stimmen fortgesetzt wird, so hat es nicht plötzlich ein zeitliches Loch oder einen Satz, der abbricht und von vorn anfängt, sondern all dies liegt außerhalb des Innenraums und der Eigenzeit der Musik – auf der anderen Seite der Differenz.

Nun gibt es aber Momente der musikalischen Praxis, die einer wirklich vollständigen Schließung einen Strich durch die Rechnung machen, und zwar scheinen mir dies vor allem zwei zu sein: Die Resonanz, auf die die Musik angewiesen ist, und die Beschaffenheit der Instrumente

und die Körperlichkeit derjenigen, die sie spielen. Im zweiten Kapitel habe ich die Resonanz als »Mimesis auf Distanz« bezeichnet, und es ist diese Distanz, die den realen und den Vorstellungsraum, den Ingarden ausgeschlossen haben wollte, unvermeidlich ins Spiel bringt: In allen Registern der Resonanz, von der körperlichen Wirkung über idiosynkratische Reaktion bis zu den diskursiv geprägten, habituell verankerten komplizierteren Auffassungsformen findet die Musik in der Spannung zwischen ihrer eigenen Form und der zu dieser Form in Distanz stehenden Auffassung statt, innerhalb derer sie sich als solche erst realisiert. Zender findet in bezug auf die zeitliche Dimension des Nachvollzugs eine treffende Formulierung: Die Zeit der Musik ist »gebaut aus unserer eigenen Lebenszeit«¹⁷⁴ – sie verändert diese Zeit, aber es bleibt Lebenszeit, die verändert wird. Insofern das so ist, ragt das Außen der Welt immer schon ins Innerste der Musik.

Auch die Seite der Produzenten kann nicht so leicht aus der Reinheit des Innenraums ausgeschlossen werden, denn sie hat formale Implikationen: »If the physical engagement between the guitar and its player constitutes one of the basic structural determinants of pop music, then keyboard instruments (first the harpsichord, then the piano) have fulfilled a similar role in relation to the art music of the last three hundred years or more; and the reason for this is to be found not so much in the particular acoustic properties of these instruments as in their fecundity as a source of compositionally useful kinaesthetic imagery.«¹⁷⁵ Die Tasteninstrumente werden hier nicht, wie es vielfach geschieht, in ihrer Rolle für die Entwicklung der temperierten Stimmung in Anspruch genommen,¹⁷⁶ sondern als Gegenstände, mit denen Menschen interagieren müssen, wobei ihre Formen und die Bewegungsmöglichkeiten und -muster der Musiker strukturelle Spuren hinterlassen. Die Folgerung ist deutlich: Wenn ein Teil der kompositorischen Phantasie kinästhetisch ist, können Instrumente und Körper nicht als Verunreinigungen gelten.

170 Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie des Kunstwerks*, a.a.O., S. 68.

171 Heiner Goebbels, »Der Raum als Einladung. Der Zuschauer als Ort der Kunst«, in: A. Lammert u.a. (Hg.), *Topos RAUM. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart*, Berlin: Verlag für Moderne Kunst 2007, S. 255-272, hier 262.

172 Wilhelm H. Wackenroder u. Ludwig Tieck, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Stuttgart: Reclam 2005, S. 99.

173 Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie des Kunstwerks*, a.a.O., S. 47.

174 Hans Zender, »Musik verstehen – was heißt das?«, in: *Stimmen der Zeit* 227, 6 (2009), S. 391-404, hier 395.

175 Cook, *Music, Imagination, and Culture*, a.a.O., S. 101; ganz in diesem Sinne auch John Baily, der dies an afghanischer Musik nachweist (vgl. John Baily, »Music Structure and Human Movement«, in: Peter Howell, Ian Cross u. Robert West (Hg.), *Musical Structure and Cognition*, London u.a.: Academic Press 1985, S. 237-258).

176 Gegen die Rückführung der Temperatur auf die Erfordernisse der Tasteninstrumente argumentiert Lampson, der eine systematische Rekonstruktion vorschlägt (vgl. Elmar Lampson, »Der Zusammenfall der Gegensätze im Unendlichen«, in: Reinhard Flender (Hg.), *Innovation aus Tradition. Festschrift Hermann Rauhe zum 80. Geburtstag*, Mainz: Schott 2010, S. 117-129).

Der Verweis auf den Popgitarristen führt zusätzlich dazu noch in eine andere Richtung, nämlich auf die performative Dimension. Auch wenn sie für eine absolute Musik in der Tat eine Verunreinigung darstellen mag, ist sie doch ein wesentlicher Bestandteil unserer Musikkultur – darin kommen die artistischen Übungen des Pianisten beim Klavier- und der Geigerin beim Violinkonzert und die virile Akrobatik des »Leadgitarristen« einer Rockband mit seiner Gitarre überein. Ich werde auf diesen ganzen Komplex im folgenden Kapitel zurückkommen.

Es ist kaum überraschend, daß die Tendenz zur Autonomisierung und Verabsolutierung auch diese Dimensionen zu erfassen versucht; hier sind Stockhausens elektronische Stücke und die diese begleitenden Reflexionen ein gutes Beispiel. Der Computer als Kompositions- und Klangerzeugungsmittel in einem macht der kinästhetischen Dimension des Umgangs menschlicher Körper mit widerspenstigen Instrumenten ein Ende und verspricht vollständige Kontrolle des Komponisten über das Erklingende (daß auch diese Art der Disposition über Klänge im Studio die kompositorische Phantasie prägen wird, wenn auch auf ganz andere Weise, steht auf einem anderen Blatt). Darüber hinaus läßt sich durch die technische Realisierung der Aufführung auch über den Aufführungsraum in neuer Weise disponieren: Die Möglichkeit, Sänger- oder Instrumentalisten an unterschiedlichen Stellen im Raum zu plazieren, auf die die klassische Tradition zugunsten des Ideals eines *sound from nowhere* weitgehend verzichtet hatte, wird durch den Einsatz von Lautsprechern potenziert. Stockhausen kann nun daran arbeiten, »die Schallrichtung und die Bewegung der Klänge im Raum zu gestalten und als eine neue Dimension für das musikalische Erlebnis zu erschließen«¹⁷⁷. Die Musik erobert sich damit neue Bereiche der Kontrolle und nutzt das bisher Außermusikalische zur Erhöhung musikalischer Komplexität. Der Raum, in dem die Musik stattfindet, wird damit tendenziell selbst zum innermusikalischen Raum: einem in Parameter übersetzten, berechenbaren, kontrollierten und auf diese Weise einsetzbaren Raum. Die Schließung der Musik soll dabei letztlich erhalten bleiben und lediglich um eine neue Gestaltungs- und Rezeptionsebene bereichert werden.

Bruchlos funktioniert dies allerdings nicht: Die eigenartigen Überlagerungsphänomene, zu denen es hier kommt, kann man an einem anderen, viel späteren Beispiel beobachten, das nicht auf Ausweitung der Kontrolle über das Geschehen setzt, sondern dieses tendenziell freisetzt: *chroma* von Rebecca Saunders. Das Stück besteht aus einer Reihe von Einzelpassagen einigermaßen unterschiedlichen Charakters, die von verschiedenen, im Raum verteilten Gruppen von Instrumentalisten (und mehreren Spieldosen und einem Schallplattenspieler) gespielt wer-

177 Stockhausen, »Musik im Raum«, a. a. O., S. 153.

den. Das Publikum sitzt nicht an einem fixierten Ort, sondern kann und muß sich selbst durch den Raum bewegen, um sie zu hören. Ihre Verteilung und die Tatsache, daß jeweils mehr als eine Gruppe gleichzeitig spielt, macht es allerdings unmöglich, alles zu hören, und erfordert Entscheidungen auf der Seite des Hörers, die jeweils unterschiedliche musikalische Erfahrungen zur Folge haben.

Dementsprechend hat jede Realisierung des Stückes einen unterschiedlichen Charakter, der mit der Anlage des Aufführungsraumes zu tun hat; in allen Fällen waren es große, in sich gegliederte Räumlichkeiten, oft Museen. Um diese Unterschiede zu markieren, hat Saunders die Aufführungen mit lateinischen Buchstaben durchnummeriert, wobei letztlich offenbleibt, ob man es mit Aufführungen desselben Stückes oder mit verschiedenen Stücken zu tun hat, die Varianten einer Grundanlage sind.¹⁷⁸ Das Grundprinzip eines Stückes oder einer Aufführung, die durch eine Einbeziehung des äußeren Raums die formale Einheit zerstören, da es physisch unmöglich ist, das Stück als Ganzes zu hören, gibt es natürlich seit vielen Jahrzehnten; Pionier war hier wiederum John Cage mit seinen *Happenings*. Sie stehen für ein vieler Hinsicht radikalere Öffnung als das Stück von Saunders, an dem sich aber die Überlagerung von Innen- und Außenraum besser veranschaulichen läßt als an Stücken wie *HPSCHD*, die jede Dimension sprengen und damit auf Überlastung der Rezipienten in jeder Hinsicht setzen.¹⁷⁹

Das Museum, in dem die Aufführung stattfand, hat eine offene Gliederung auf drei Stockwerken, wodurch von jedem Punkt aus mehrere Räume und an bestimmten Stellen auch alle Etagen sicht- und hörbar waren, niemals jedoch alle Räume gleichzeitig. Die jeweils für sich komponierten Einzelpassagen wurden nun zeitlich verteilt in diesem Raum plaziert, so daß immer mehr als eine von ihnen zur gleichen Zeit erklang. Als ganzer war der in den konkreten Raum hineinkomponierte Ablauf von Einsätzen, Verschiebungen und Überlagerungen aber nicht wahrnehmbar. Die mehr oder weniger deutlichen Markierungen durch auffällige Einsätze lockten einen größeren Teil der sich frei bewegenden Zuschauer an, während andere in den anderen Räumen verblieben, weil sie sich entschieden hatten, anderen Musikern zuzuhören, die Sache aus der Ferne anzuhören, oder weil sie den Einsatz schlicht verpaßt hatten. Der Impuls, sich an den Ort des gerade vermeintlich wichtigen Geschehens zu bewegen, ging nicht immer von der Vehemenz des jeweiligen Anfangs oder der Dynamik der Gruppenbewegung aus, sondern manchmal auch von leisen Klängen, die einen eigenen Sog entwickelten – etwa den gegen Ende erklingenden Spieldosen. So ergab sich das Bild

178 Ich beziehe mich auf *chroma IX* bei den *Wittener Tagen für neue Kammermusik* am 25.4.2008 im Märkischen Museum Witten.

179 Vgl. dazu Cage, *Für die Vögel*, a. a. O., S. 171 ff.

einer zwar durch die Aufführungsdynamik gelenkten Rezeption, deren Freiräume gleichwohl groß blieben und deren Perspektivität unaufhebbar war.

Man könnte nun davon ausgehen, daß es sich hier um die Aufführung mehrerer Stücke handelte, die, dem Ort entsprechend, an verschiedenen Stellen verteilt stattfanden, und von denen jede einen musikalischen Innenraum konstituiert hat, in den die Rezipienten auf je unterschiedliche Weise einsteigen konnten – eine Art postmodernes Wandelkonzert. Dem widerspricht aber nicht nur die Ankündigung der Veranstaltung als Aufführung *eines* Stückes – *chroma IX* –, sondern auch der Eindruck der Aufführung selbst. Die Vermischung der Klänge im Raum, ihre zeitlichen Überschneidungen und das Wissen, das an jedem einzelnen Moment an einem anderen Ort etwas geschieht, was man nicht hören kann, ergeben einen prägnanten Gesamteindruck, der durch diese Brüche und Überschneidungen nicht weniger geprägt ist als durch die Struktur der einzelnen Teilstücke. Während das traditionelle Ideal der Aufhebung des realen Raums im musikalischen die Lokalisierung der Musiker und Zuhörer durchstreicht, wird die unaufhebbare Situiertheit aller Beteiligten im Raum offensichtlich, und damit kam es zu einer sekundären Lokalisierung der Musik selbst. Wenn auch hohe und tiefe Klänge eine Affinität zum realen Oben und Unten haben, so würde man sie doch nicht wirklich im realen Raum verorten; jetzt aber sind die Klänge des Kontrabaßduos nicht nur tief, sondern auch weit hinten (oder auch hier vorne). Dieses »weit hinten« geht noch über das traditionelle *lontano* hinaus, bei dem einer oder mehrere Musiker *woanders* spielen: Erst durch diese andere Lokalisierung wird das Orchester plötzlich ebenfalls verortet, und so kommt reale Räumlichkeit ins Spiel der reinen Musik. Die bedeutungshafte Suggestion des *Woanders* wird bei Saunders in eine reale Verortung aller musikalischen Ereignisse verwandelt, die dadurch beinahe haptische Qualitäten gewinnen.

Umgekehrt bleibt der reale Raum davon nicht unbetroffen. So wirklich die zu überwindenden Distanzen zwischen den verschiedenen Gruppen auch sind, so wird der Raum doch in gewisser Weise fluide, indem er in die erklingende Musik einbezogen ist. Wenn die Ton- und Klangfolgen in der Tat im realen Raum stattfinden, so verlieren sie doch nicht ihren musikalisch-dynamischen Charakter, der nicht auf reale Bewegung zurückzuführen ist. Dann aber wird der wirkliche Raum virtualisiert und in eine eigentlich unmögliche Bewegung versetzt. Die offene Treppe bot die Möglichkeit, sich sozusagen gleichzeitig in der Mitte und am Rande des Geschehens zu plazieren, denn man konnte in verschiedene Räume hineinblicken und -hören, war aber selbst nicht am Ort eines der musikalischen Geschehnisse. Indem man mit der eigenen Bewegung auch die Notwendigkeit einer pragmatischen Orientierung im Raum aufgab, konnte man diese gegenseitige Durchdringung betrachten, die auch den

visuellen Raum erfaßte. Die sich im gedämpft beleuchteten Museum bewegendem Zuhörer konnten als Teil des Geschehens wahrgenommen werden, und auch wenn die Klänge weiterhin nicht auf dieselbe Weise an einem bestimmten Ort waren wie die beteiligten Personen, kamen beide sich doch gewissermaßen auf halbem Wege entgegen. Die Dynamik von Strebungen und Gravitationen, die Kurth beschrieben hat, teilten sich nun den Rezipienten selbst mit, die den sanften Zug bestimmter Klänge und so sich selbst als in das Kraftfeld der Musik eingelassen erfahren konnten. Die unaufhebbar erscheinende Differenz der Ordnungen des musikalischen und des realen Raums wurde zumindest zum Verschwimmen gebracht.

Ingarden hatte als Verunreinigungsfaktoren nicht nur den äußeren Raum der Aufführung, sondern auch den Vorstellungs- und Assoziationsraum der Zuhörer genannt, und auch hier verschwimmen die Grenzen. Das Spiel mit Klangfarben bezieht diese Assoziationsräume mit ein, was besonders an der Verwendung eines Plattenspielers, der eine deutlich knackende Schallplatte mit einem norwegischen Volkslied abspielte, und der zahlreichen Spieldosen, die ein sich überlagerndes Ensemble bildeten, deutlich wurde. Auch wenn er an dieser Stelle deutlich weiter geht als Saunders, die bei aller räumlichen Öffnung letztlich doch im Sinne absoluter Musik denkt, trifft doch Heiner Goebbels' programmatische Aussage auch auf sie zu: »Die Intention für die Schweben, in der diese und andere Bilder [seiner Oper ›Landschaft mit entfernten Verwandten‹, CG] gehalten sind, besteht nicht darin, jeder möge sich *auf beliebige Weise* denken können, was immer er wolle; es geht mir eher um ein Bild, das in unserer Wahrnehmung nicht restlos aufgeht (weil es ›erkannt‹ und ›verstanden‹ wird), das mit der Summe all der Erfahrungen und Assoziationen gesehen, angereichert und erweitert werden kann, die die Zuschauer mitbringen und zu denen ein kleines Regieteam alleine nicht in der Lage ist.«¹⁸⁰ Die Forderung, die unteilbare Offenheit nicht als zu minimierende Verschmutzung, sondern in ihrer Produktivität anzuerkennen, wird auch bei Goebbels durch den Versuch ausbalanciert, mit ihr als Dimension künstlerischer Komplexität zu disponieren: »Als *komplex* hat demnach zu gelten, wenn der Kunstbegriff einer Arbeit nichts mehr ausläßt: nicht die Aufführungsbedingungen, nicht das Verhältnis zu anderen Künsten, nicht die Produktionsbedingungen, nicht die Rezeptionsweisen.«¹⁸¹ Dies muß als Aufruf zu einem reflektierten Umgang mit all diesen Dimensionen verstanden werden, der weder den vergeblichen Versuch unternimmt, sie alle vollständig

180 Goebbels, »Der Raum als Einladung«, a. a. O., S. 270; für seine Position insgesamt vgl. Wolfgang Sandner (Hg.), *Heiner Goebbels – Komposition als Inszenierung*, Berlin: Henschel 2002.

181 A. a. O., S. 264.

zu kontrollieren, noch die Zügel ganz losläßt, so daß die Offenheit in eine Beliebigkeit von Assoziationen mündet. Letztlich scheint mir diese Position, so unterschiedliche Ausgestaltungen sie auch erlaubt, in der gegenwärtigen Situation alternativlos. Im klassischen Sinne absolute Musik wäre dann Musik, die darauf verzichtet, auf diese Dimensionen Einfluß zu nehmen – ohne sie aber loswerden zu können.

Mit der Einbeziehung der Rezeptionssituation in ihrer unaufhebbaren Offenheit rückt auch die Ereignishaftigkeit der Musik noch einmal neu in den Fokus. Das Stichwort, mit dem eine Öffnung im Raum und eine Anerkennung der Ereignishaftigkeit und Irreversibilität der Zeit benannt wurde, ist das der Performativität. Es verführt offenbar, nicht weniger als der des Ereignisses, zu Überemphase. Am plausibelsten formuliert finde ich ihn in bezug auf die Kunst in Erika Fischer-Lichtes am Theater ausgearbeiteten *Ästhetik des Performativen*, auf die hier abschließend kurz eingegangen sei. Es sind im wesentlichen drei miteinander zusammenhängende Motive, die Fischer-Lichte als prägend für das Performative begreift: die Unwiederholbarkeit der einzelnen Aufführung, die Emergenz von Bedeutung und den Übergangscharakter. Wenn tatsächlich »jede Aufführung einmalig und unwiederholbar ist«¹⁸², so wird diese Einmaligkeit doch durch die Inszenierung als Disposition ausbalanciert, der in der Musik die Komposition entspricht. Aber weder Inszenierung noch Komposition können das Ereignis der Aufführung vollständig determinieren, sondern es entsteht in einer »feedback-Schleife«, in die alle Beteiligten – *aufser* dem Komponisten bzw. Autor und Regisseur! – einbezogen sind. Insofern ist es konstitutiv geprägt von seinem Bezug auf einen Plan – noch die freieste Improvisation hat einen Rahmen in Ort und Zeit, Beteiligten und möglicherweise Absprachen über den groben Ablauf –, der seine Realisierung aber nie vollständig determinieren kann. Was geschieht, geschieht *hier* und *jetzt*, in jener raumzeitlich komplizierten Gegenwart, die die vorigen Abschnitte beschrieben haben, und jede Wiederholung produziert Ähnliches, aber doch nie das Gleiche noch einmal. Es trifft etwas Wahres, schießt aber letztlich übers Ziel hinaus, hier festzuhalten: »Kunst, als Ereignis, läßt sich nicht bewahren, und was bewahrt wird, ist nicht Kunst.«¹⁸³ Als Ereignis mag Kunst sich nicht bewahren lassen, aber sie ist immer mehr als Ereignis, ein je unterschiedlich gewichtetes Ineinander von Bewahrbarem und Unwiederholbarem, die wechselseitig aufeinander angewiesen sind.

Der Sinn dieser Aufführungen steht entsprechend je neu zur Verhandlung und kann sowenig wie ihre Struktur vorab festgelegt werden. In

dieser »Emergenz von Bedeutung«, die auch für die Musik in Anschlag gebracht werden kann, interagieren die Dispositionen des Komponisten, die Konzeption des Dirigenten, seine Ausführung dieser Konzeption, das Spiel und die Interaktion der Musiker, der räumliche, zeitliche und situative Rahmen, das Verhalten der Zuhörer, deren Auffassungsfähigkeiten und ihr Assoziationsraum. Man kann damit rechnen oder es ausblenden, tilgen können wird man es nicht.

Dieser komplexe Interaktionszusammenhang bringt es mit sich, daß nicht nur die Grenzen zwischen Innen und Außen der Musik und zwischen Produktion und Rezeption verwischen, sondern auch die zwischen den künstlerischen Disziplinen und zwischen Kunst und anderen gesellschaftlichen Bereichen. Fischer-Lichte findet hier eine treffende Formulierung: »In den Aufführungen ist es die sie erzeugende autopoietische *feedback*-Schleife, welche Grenzen in Schwellen verwandelt – wie die Grenzen zwischen Bühne und Zuschauerraum, Akteuren und Zuschauern, Individuum und Gemeinschaft oder Kunst und Leben.«¹⁸⁴ Was durch die Schließung der Musik an Grenzen aufgerichtet wird, wird durch einen bestimmten Typus von Aufführung selbst in Schwellen verwandelt und nimmt die Form von Übergängen an. Die Schwellen allerdings sind nicht zugunsten eines homogenen Raums, einer Art absoluter Musik höherer Ordnung, die alles in sich vereint, aus der Welt zu schaffen. Als Übergänge, Resonanzen, innere Brüche und Umschlagspunkte bleiben sie bestehen

Das gilt auch für eine Dimension der Aufführung, die Fischer-Lichte besonders stark macht, nämlich die physische Präsenz, jenen Wirklichkeitsindex, der Gumbrecht so wichtig war. Insofern trifft es die Sache nicht wirklich, wenn sie schreibt: »Die Materialität des Dings nimmt, tautologisch gesprochen, in der Wahrnehmung des Subjekts die Bedeutung seiner Materialität an, das heißt seines phänomenalen Seins. Das Objekt, das als etwas wahrgenommen wird, bedeutet das, als was es wahrgenommen wird.«¹⁸⁵ Es hat eine gewisse *prima facie*-Evidenz, den Verzicht auf die Konstruktion von Bedeutung, die auf das nackte Erscheinen der Dinge, Klänge und Bewegungen setzt, mit Materialität zusammenzubringen. In ihrer Unschärfe führt diese Kopplung aber nicht wirklich weiter, weil sie an ein scheinbar selbstverständlich vorauszusetzendes Alltagsverständnis von Materialität appelliert, das selbst alles andere als klar ist. Nur wenn eine genauere Untersuchung dieses Begriffs unternommen wird, können hier die Differenzierungen eingezogen werden, die auch und gerade in bezug auf die Musik nötig sind. Das soll das folgende Kapitel leisten.

182 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 82

183 Mersch, *Ereignis und Aura*, a. a. O., S. 243.

184 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, a. a. O., S. 358f.

185 A. a. O., S. 245.

V. Materialität

Der Druck, den wir von der Natur wie von der Gesellschaft erfahren, läßt uns, im Ganzen wie im Einzelnen, vergessen, daß wir ohne ihre Härte und ihren Widerstand gar kein Material haben würden, an dem unser inneres Leben sich zu vollziehen, sich auszuprägen vermöchte: wenn der Meißel keinen Widerstand am Marmor fände, würde er ihm auch keine Form verleihen können.

Georg Simmel¹

1. Facetten und Suggestionen

Der Begriff der Materialität ist durch eine kaum beherrschbare Suggestivität gekennzeichnet. Er weckt höchst unterschiedliche Assoziationen: auf der einen Seite die des handgreiflich Realen, auf der anderen die des Prinzipiellen. In der Amalgamierung dieser beiden wird der Begriff zu einem unschlagbaren Instrument, das mit dem Gestus höchster Bedeutsamkeit gegen ein allzu auf Sinn fixiertes Denken in Stellung gebracht werden kann, sei es, um es zu korrigieren oder zu komplementieren, sei es, um es im ganzen zu verwerfen. Um wirklich mit dem Begriff arbeiten und ihn auf die Musik anwenden zu können, sollten daher einige grundsätzliche Klärungen und Differenzierungen vorausgeschickt werden. Sie sollen dazu dienen, jene Suggestivität ein wenig zu depotenzieren und dabei das herauszuarbeiten, was an dem Begriff weiterhin produktiv erscheint. Tatsächlich haben wir es gar nicht mit einem einzelnen Begriff, sondern mit einem ganzen Feld zu tun, in dem zumindest die drei Begriffe der Materie, des Materials und der Materialität unterschieden werden können. In einem ersten Schritt sollen sie einzeln, aber auch in ihrem Zusammenhang behandelt werden.

Materie ist einer der Grundbegriffe der abendländischen Philosophie, auch wenn er heute in erster Linie in der Physik zu Hause ist. Angesichts seiner langen Geschichte kann es an dieser Stelle nicht darum gehen, einen auch nur knappen historischen Überblick über die Entwicklung dieses umkämpften Begriffs zu geben; stattdessen möchte ich zu den Anfängen dieser Geschichte zurückgehen, nämlich zu Aristoteles, um dort an einige Bestimmungen zu erinnern, die für die Ästhetik produktiv gemacht werden können.

¹ Georg Simmel, »Aesthetik der Schwere«, in: ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Bd. 1 (Gesamtausgabe Bd. 7)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 43-48, hier 43.

Mit der Differenz von Form und Stoff haben wir eine der wirkmächtigsten von Aristoteles' begrifflichen Unterscheidungen vor uns, die sich gegenüber ihrer ursprünglichen Fassung weitgehend verselbständigt hat und in dieser Gestalt nicht erst im 20. Jahrhundert einer grundlegenden Kritik ausgesetzt war: Bereits Hegel spricht von einem »Produkt des reflektierenden Verstandes, der [...] eine Metaphysik hervorbringt, die nach allen Seiten Widerspruch ist, der ihm jedoch verborgen bleibt«². Form und Stoff, so der Einwand einer Philosophie, die auch das Vertrauen in die Universalität der dialektischen Bewegung verloren hat, lassen sich weder in bezug auf die Gegenstände der Welt noch in bezug auf ihre Erkenntnis voneinander trennen, »sondern was uns faßbar und zugänglich ist, ist immer nur die konkrete Bestimmtheit, die lebendige Vielgestalt einer Wahrnehmungswelt, die von bestimmten Weisen der Formung durch und durch beherrscht und durchdrungen ist«³. Es gibt, kurz gesagt, keine formlose Materie, so wenig es allerdings auch wirklich immaterielle Formen gibt. Das allerdings, wie Cassirer natürlich selbst am besten weiß, kann man bereits bei Aristoteles lernen, und genau deswegen kann hier an ihn angeschlossen werden.

Aristoteles' Unterscheidung von Stoff und Form ist ausgehend von alltäglichen Phänomenen gebildet und von vornherein analytisch und relational gedacht. Die Grundfigur lautet: Etwas ist Materie von etwas, und zwar bezogen auf dessen Form. Den Ausgangspunkt auch für die Untersuchung von Naturerscheinungen spielt dabei offensichtlich das Herstellen von Gegenständen bzw. die Betrachtung hergestellter Gegenstände. Insofern kann man sagen, daß der Stoff bei Aristoteles noch zwischen Materie und Material changiert.

Dieser Ausgangspunkt spiegelt sich bereits in der Wahl des Wortes wieder: Als Gegenbegriff von Form – dem von Platon übernommenen *eidos* – greift Aristoteles zum Wort für Holz oder Wald, *hyle*, womit bereits der Kontext kulturellen Herstellens aufgerufen ist. Holz ist dabei zuerst einmal nicht die Materie des Baumes, sondern die des Tisches. Es ist eins der Materialien *par excellence*: Aus ihm können Häuser und Schiffe ebenso gefertigt werden wie Gegenstände des täglichen Gebrauchs oder Musikinstrumente. Dabei liegt dieser Stoff nicht einfach vor, sondern ist selbst das Produkt menschlicher Tätigkeit: An geformten Gegenständen wird eine entqualifizierende, homogenisierende Arbeit vollzogen, die aus den unterschiedlich gewachsenen Bäumen einen Werkstoff macht, der dann in neue Formen gebracht werden kann. In der *Physik* heißt es dementsprechend: »In den handwerklichen Zu-

2 G. W. F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I (Theorie Werkausgabe, Bd. 8)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 261.

3 Ernst Cassirer, *Gesammelte Werke, Bd. 13: Philosophie der symbolischen Formen, Dritter Teil*, Hamburg: Meiner 2002, S. 18.

sammenhängen stellen wir selbst den Stoff her um des Werkes willen; im Bereich der Natur ist er schon vorhanden. [...] Der Stoff gehört zu den (Dingen) »im Verhältnis zu etwas«: für eine andere Form anderer Stoff. «⁴ Hier klingt weiteres an: die Absage an eine einheitliche Substanz und, damit zusammenhängend, die Annahme einer Pluralität von Stoffen. In innerweltlichen Zusammenhängen ist diese Pluralität bedeutsamer als die Annahme eines *Prinzips* Materie, so daß, selbst wenn »derselbe Stoff *als Prinzip* allem Entstehenden zugrundeliegt, es dennoch einen eigentümlichen Stoff für jedes Einzelne gibt«⁵. *Hyle* ist damit zuerst einmal nichts Einheitliches, sondern das, woraus etwas jeweils besteht.

Insofern es sich bei dem Betrachteten um etwas Hergestelltes handelt, kann man zwei Perspektiven unterscheiden, denen nun die Begriffe Material und Materie zugeordnet werden können: auf der einen Seite die des Handwerkers, auf der anderen die desjenigen, der den fertigen Gegenstand betrachtet. Aus der Perspektive des Tischlers ist das Holz Material, also einer jener bereits vorbereiteten Stoffe, der nun in eine bestimmte Form *gebracht* werden soll (und mit dessen eigener Beschaffenheit dabei gerechnet werden muß⁶), aus derjenigen des nachträglich reflektierenden Philosophen ist es Materie bezogen auf eine *bestehende* Form und unterscheidet sich darin nicht von etwas Natürlichem. Jeder Gegenstand läßt sich auf diese Weise auseinanderlegen, denn »alles, was entsteht, muß teilbar sein, und es muß das eine dies, das andere das sein, ich meine das eine Stoff, das andere Form«⁷, ohne daß man die beiden real, sozusagen materialiter sondern könnte. Von hier aus sollte man weniger von einer tatsächlich vorliegenden Vielzahl von Stoffen sprechen als vielmehr von einer konsequent relationalen Fassung des Begriffs: Von Stoff kann immer nur konkret bezogen auf eine Form die Rede sein, als dasjenige, in dem jene Form sich realisiert. Auch das Holz ist nicht an sich Materie, sondern nur bezogen auf den Tisch – nur in diesem Kontext hat es Sinn, es als Möglichkeit zu bezeichnen, ein

4 Aristoteles, *Physik, Erster Halbband*, Hamburg: Meiner 1987, S. 61 f. (194b).

5 Aristoteles, *Metaphysik, Zweiter Halbband*, Hamburg: Meiner 1991, S. 91 (1044a) (meine Hervorhebung).

6 Wenn Umberto Eco die Frage nach dem Sein stellt und hier von »Resistenzlinien« spricht, mit denen jede (semiotische) Zurichtung rechnen muß und die unter Umständen »zu einem Festfressen des Diskurses« führen können, so steht auch bei ihm das Beispiel des Holzes im Hintergrund, dessen innere Struktur keine Bearbeitung ignorieren kann – und der Diskurs wird zur Säge (Umberto Eco, *Kant und das Schnabeltier*, München: Hanser 2000, S. 65, explizit noch einmal auf S. 68).

7 Aristoteles, *Metaphysik*, a. a. O., S. 33, (1033b).

Tisch zu werden. Ebenso sehr könnte es aber in bezug auf seine eigene Beschaffenheit – Geformtheit – angesehen werden.⁸

Für die Beobachtung der Natur stellt sich die Sache etwas anders dar, denn dort tritt der analytische Charakter der Unterscheidung deutlicher in den Vordergrund und auch ihre Relationalität wird noch einmal neu bestimmt: »Die Materie ist Potenz/Möglichkeit, die Form aber ist Vollendung (Entelechie) [...]«. ⁹ Wenn auch hier noch von »Zusammensetzung« gesprochen werden kann, so doch nur in einem übertragenen Sinne, denn es gab kein Material, das in einem zweiten Schritt in eine Form gebracht wurde. Wenn die Seele »die erste Vollendung eines natürlichen, organischen Körpers«¹⁰ ist, so ist sie kein zum Körper Hinzutretendes, sondern das, was dieser als lebendiger Körper *ist*. Sie ist die erste Vollendung, insofern es weitere gibt, höhere Formungen dieses bereits Geformten, die die Wahrnehmung und schließlich die Vernunft hervorbringen. Was Stoff und was Form ist, läßt sich nur für den jeweiligen Fall im Hinblick auf eine Betrachtungsweise sagen.

Der strengere philosophische Materiebegriff schließlich taucht als Grenzbegriff auf, der in der Konsequenz der Unterscheidung liegt: Wenn man sie allgemein faßt, so gewinnt man die Bestimmung der Materie als das, »was an sich weder als etwas noch als Quantitatives, noch durch irgendeine andere der Aussageweisen bestimmt wird, durch welche das Seiende bestimmt ist«¹¹, um schließlich – dem Aristotelischen Grundverbot des Fortgangs ins Unendliche folgend – auf eine erste Materie zu kommen, die nicht mehr bezogen auf etwas anderes Form ist. Diese erste Materie ist das schlechthin Unbestimmte und damit weder wahrnehmbar noch erkennbar.¹² Wenn der Stoff bestimmt wird als die »Möglichkeit sowohl zu sein als auch nicht zu sein«¹³, so ist auch dies

8 Dies hält, ausgehend von der Kunst, auch Hegel fest: »Dabei ist jedoch nicht zu übersehen, daß solche Materie wie ein Marmorblock nur relativ (in Beziehung auf den Bildhauer) gegen die Form gleichgültig, jedoch keineswegs überhaupt formlos ist. Der Mineralog betrachtet demgemäß auch den nur relativ formlosen Marmor als eine bestimmte Steinformation, in seinem Unterschied von anderen, ebenso bestimmten Formationen wie z. B. Sandstein, Porphyrt u. dgl. Es ist somit nur der abstrahierende Verstand, welcher die Materie in ihrer Isolierung und als an sich formlos fixiert, wohingegen in der Tat der Gedanke der Materie das Prinzip der Form durchaus in sich schließt [...]« (Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I*, a. a. O., S. 259) Daß der Marmor gegenüber der Skulptur tatsächlich »relativ formlos« ist, bleibt natürlich richtig.

9 Aristoteles, *Über die Seele*, Hamburg: Meiner 1995, S. 61 (412a).

10 A. a. O., S. 63 (412b).

11 Aristoteles, *Metaphysik*, a. a. O., S. 11 (1029a).

12 Vgl. A. a. O., S. 47 (1036a), S. 121 (1049a).

13 A. a. O., S. 27 (1032a 20).

erst einmal bezogen auf das konkret Vorliegende; erst die erste Materie ist reine Möglichkeit. Sie ist, wie damit deutlich wird, nichts Wirkliches, sondern eine Reflexionsbestimmung.

Es lohnt sich, an diese Grundbestimmungen zu erinnern: Materie ist in erster Linie das, was jeweils nicht Form ist oder besser: im Kontext einer bestimmten Betrachtungsweise nicht als Form *gilt*. Stoff und Form bilden damit eine Differenz, die ganz im Sinne des im ersten Kapitel Ausgeführten verstanden werden kann: als immer wieder neu zur Debatte stehende Differenzierung, die nicht von ihren Polen her, sondern aus dem Prozeß selbst begriffen werden muß. Wenn man zu diesem relationalen und situativ bestimmten Materiebegriff hinzunimmt, daß die Unterscheidung Material-Form des Herstellenden und die Unterscheidung Materie-Form des Betrachtenden nicht unbedingt zusammenfallen müssen, hat man bereits ein produktives Begriffsraster, mit dem künstlerische und musikalische Phänomene angegangen werden können.

Neben diesen Begriff von Materie, für den Handwerker und Philosoph zusammenwirken, läßt sich ein zweiter setzen, der nicht begrifflich-relational funktioniert, sondern aus der leiblichen Erfahrung abgeleitet ist und mit dem ersten nicht unbedingt koinzidiert. Diesseits von philosophischer Begriffsbildung existiert ein alltagspraktisches und -sprachliches Verständnis davon, was Materie, oder besser: was materiell ist. Es schließt sich vor allem an Widerstandserfahrungen an.¹⁴

Diese Dimension der Dinge der Welt bringt bereits Locke gegen Descartes in Anschlag und rechnet sie zu den »einfachen Ideen«, also zu jenen Qualitäten, die sich unmittelbar aus der Erfahrung ergeben. Es wird der tatsächlichen Gegebenheitsweise von Gegenständen im Raum nicht gerecht, so Locke, wenn man sie als reine *res extensae* – reine Formen – konzeptualisiert. Erst die »Idee der Festigkeit« gibt eine über die Ausdehnung hinausgehende Vorstellung von dem, was den Raum tatsächlich *ausfüllt*: »Keine andere Idee wird uns durch Sensation so unausgesetzt zugeführt wie die der Festigkeit. Mögen wir uns bewegen oder ruhen, ja, in welcher Stellung wir uns auch befinden mögen, stets fühlen wir etwas unter uns, das uns trägt und uns daran hindert, weiter nach unten zu sinken; ebenso nehmen wir an den Körpern, die wir täglich anfassen, wahr, daß sie, solange sie zwischen unsern Händen bleiben, durch eine unüberwindliche Kraft die auf sie drückenden Teile unserer Hände daran hindern, sich zu nähern.«¹⁵ Locke beruft sich nicht auf

14 Vgl. zum folgenden auch Christian Grüny, *Zerstörte Erfahrung. Eine Phänomenologie des Schmerzes*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 214 ff.

15 John Locke, *Versuch über den menschlichen Verstand*, Bd. I, Hamburg: Meiner ⁵2000, S. 131.

die Beobachtung, sondern auf am eigenen Leibe gemacht Widerstandserfahrungen. Man kann sagen, daß die Phänomenologie, die hier unmittelbar angesprochen scheint, dieser Spur nur partiell nachgegangen ist. Bei Husserl heißt es in einem »Das Wesen der Materialität (Substanz)« betitelten Abschnitt hierzu: »Stoß und Druck können eigentlich nicht gesehen werden [...]. Auch durch bloßes Tasten sind Druck, Zug, Widerstand nicht zu erfahren. Man muß ›die Muskeln anspannen, sich dagegen stemmen‹ etc.«¹⁶ In diesem »etc.« verbirgt sich unter anderem die ganze Dimension des Bewegtwerdens, und zwar nun in einem sehr handgreiflichen Sinne: Nicht nur ist die Welt kein widerstandsloses Feld für meine intentionale Betätigung, sondern ich bin ihren Stößen und ihrem Druck selbst ausgesetzt. In bezug auf die Musik wird es vor allem jenes Bewegtwerden sein, auf die sich die Rede von Materie oder, hier vielleicht tatsächlich passender, Materialität beziehen kann.

Widerstand ist, kurz gesagt, die Erfahrung eines Wirkens unseres Körpers auf die Dinge dieser Welt und der Dinge auf unseren Körper. Er hat mit unseren konkreten Möglichkeiten des Umgangs mit der Welt und unserer Verletzbarkeit zu tun und kann nur um den Preis einer Verflüchtigung in gewichtslose Sinnsphären vernachlässigt werden. Die Materialität der Dinge in diesem Sinne ist die unmittelbare Erfahrung ihrer Unverfügbarkeit in Form des Widerstandes, den sie unseren Projekten entgegensetzen. Es wäre aber zu kurz gegriffen, diesen Widerstand ausschließlich als Negativerfahrung zu verstehen, als wäre das widerstandslose Modellieren der Normalfall. Im Gegenteil: Die Kunst des Umgangs mit dem Widerstand ist Grundlage jeder körperlichen Fertigkeit, vom Steinmetzen bis zum Spielen eines Instruments und selbst dem *Musikhören*, und die ausdrückliche Probe auf die Widerständigkeit und damit auf die Beschaffenheit von Etwas im Vergleich mit unserem Leib etwas vollkommen Alltägliches. Die Materialität im Sinne von Widerständigkeit findet sich damit sowohl auf der Produzenten- als auch auf der Rezipientenseite, und sie trägt den Index des Umgangs mit etwas zweifellos Wirklichem.¹⁷ In der *Kritik der reinen Vernunft* findet Kant

¹⁶ Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, Zweiter Band (Husserliana Bd. IV)*, Den Haag: Nijhoff 1952, S. 39. Vgl. kritisch zu Husserls Umgang mit diesen Phänomenen Bernhard Waldenfels, »Intentionalität und Kausalität«, in: ders., *Der Spielraum des Verhaltens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 98-125.

¹⁷ Die Figur von Widerstand als Index von Wirklichkeit findet sich bei den unterschiedlichsten Autoren: vgl. exemplarisch Wilhelm Dilthey, »Beiträge zur Lösung der Frage vom Ursprung unseres Glaubens an die Realität der Außenwelt und seinem Recht«, in: ders., *Gesammelte Schriften Bd. V*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1957, S. 90-138; Nikolai Hartmann, *Zum Problem der Realitätsgegebenheit*, Berlin: Pan-Verlags-

dafür ein treffendes Bild: »Die leichte Taube, indem sie im freien Fluge die Luft teilt, deren Widerstand sie fühlt, könnte die Vorstellung fassen, daß es ihr im luftleeren Raum noch viel besser gelingen werde.«¹⁸ Der luftleere Raum einer Vernunftmetaphysik ist eben keine höhere Wirklichkeit, sondern ein Ort der widerstandslosen Gespinste.

An dieser Stelle läßt sich somit der Übergang zur künstlerischen Praxis und zum Material vollziehen. In ihrer auf das Material der Kunst fokussierten Geschichte der Moderne gibt Monika Wagner eine elementare Definition, die naturgemäß von den bildenden Künsten abgeleitet ist: Material, so Wagner, sind »diejenigen natürlichen und artifiziellen Stoffe, die zur Weiterverarbeitung vorgesehen sind«¹⁹. Wie wir bereits bei Aristoteles gesehen haben, darf die Rede von natürlichen Stoffen nicht darüber hinwegtäuschen, daß auch das Material gewonnen werden muß; in der Regel geht diese Gewinnung weit über ein bloßes Auf-sammeln hinaus und beinhaltet mehr oder weniger aufwendige technische Vorgänge. Nimmt man dies ernst, so kann von Naturmaterialien eigentlich überhaupt nicht gesprochen werden: Material ist immer eine kulturelle Erscheinung.

Für den unmittelbaren künstlerischen Gestaltungsprozeß kann das Material als der Inbegriff des Widerständigen betrachtet werden. Im Rahmen dieses Prozesses ist es Vorliegendes, mit dem verändernd umgegangen wird, das die Gestaltung überhaupt erst ermöglicht und ihr gleichzeitig durch seine spezifische Beschaffenheit Grenzen setzt. Am augenfälligsten sind diese Grenzen in der Bildhauerei: Es macht einen großen Unterschied, ob eine Skulptur aus Holz oder Marmor gefertigt wird. Die Vorstellung einer Materialgerechtigkeit hat in dieser Beschaffenheit ihren Ursprung ebenso wie die Mystifikation der im Stein verborgenen Figur, die nur daraus befreit werden muß. Im Groben kann es hier bei der traditionellen Konzeptualisierung bleiben, nach der der künstlerische Gestaltungsprozeß darin besteht, einem Material eine Form aufzuprägen; diese Prägung hat mit einem ihr Vorgängigen zu rechnen, das nicht selbst als Form, aber auch nicht als formlos betrachtet werden kann.

Die Frage liegt auf der Hand, ob für die Musik überhaupt in einem vergleichbaren Sinne von Material gesprochen werden kann. Die handgreifliche Dimension des widerständigen Stoffes scheint weitgehend zu

gesellschaft 1931; Hans Jonas, *Organismus und Freiheit. Ansätze zu einer philosophischen Biologie*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1973, insbes. S. 37 ff.

¹⁸ Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Hamburg: Meiner 1956, B 8 f.

¹⁹ Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München: C.H. Beck 2001, S. 12.

fehlen, zumal für den Komponisten, der scheinbar rein auf der Ebene der Form arbeitet. Kandidaten für das Material der Musik gibt es gleichwohl einige: Töne (Hanslick und viele andere), Klang als solcher (Paul Bekker), Tonempfindungen (Helmholtz), vergangene, sedimentierte Formen (Adorno) oder auch die Luft (noch einmal Bekker). Welcher dieser Kandidaten auf welche Weise sinnvoll als Material der Musik betrachtet werden können, soll der folgende Abschnitt klären; auf das Moment der Widerständigkeit wird dabei aber nicht verzichtet werden können.

Der letzte der genannten Begriffe in jenem Feld ist der der Materialität, und er ist es, in dem sich die Suggestionen vor allem bündeln. Bereits im Zusammenhang mit den Widerstandserfahrungen mag er sich eher nahelegen als der traditionelle Begriff der Materie, weil es hier weniger um das der Form Entgegengesetzte als um eine bestimmte Dimension der Erfahrung geht, die einem vor allem von der neutralisierenden Distanz des Sehens her gedachten Sinnbegriff gegenübersteht. Von Erfahrungen von Materialität in diesem Sinne zu sprechen, bezöge sich dann nicht auf jeweils konkrete Stoffe, sondern auf die *Stofflichkeit* des Begegnenden in ihrer Widerständigkeit. Trotz dieses Bezugs liegt in dem Begriff zumindest eine Tendenz zur neuerlichen Neutralisierung in Richtung eines Prinzips, die im Extremfall von jener Stofflichkeit nur noch den Index unbestreitbarer Wirklichkeit erbt, ohne daß dieser noch an etwas Konkretes festgemacht wäre. Als exemplarisch für die Spannbreite dessen, was hier möglich ist, kann vielleicht der umfangreiche Band zur »Materialität der Kommunikation« gelten, den Hans Ulrich Gumbrecht und Ludwig Pfeiffer vor nunmehr über zwanzig Jahren herausgegeben haben.²⁰ Dieses Buch bündelt Texte aus den unterschiedlichsten Bereichen – zwei davon auch zur Musik, auf die ich noch zurückkommen werde – und markiert eine verstärkte kulturwissenschaftliche Zuwendung zu einer nach allgemeiner Diagnose zu weit in den Hintergrund getretenen Dimension kultureller Praxis. Der Bogen ist dabei nicht nur inhaltlich, sondern auch in bezug auf die Auffassung dieser Dimension weit, nämlich von sehr konkreter Dinglichkeit über Medialität bis zu einem kaum mehr greifbaren Prinzip gespannt; gleiches gilt für die Thematisierung des Körpers. Der Begriff der Materialität setzt sich dabei, wie gesagt, weniger dem der Form als vielmehr dem damit verwandten des *Sinnes* entgegen, unter dessen Herrschaft die theoretische Reflexion der Praxis weitgehend geraten sei und gegenüber dem der Hinweis auf eine inhärente und nicht zu tilgende Materialität nun als Korrektiv dienen soll. Er ist dabei selbst der Gefahr ausgesetzt, formalisiert und damit letztlich entleert zu werden.

²⁰ Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

Der Endpunkt in dieser Richtung dürfte mit Dieter Merschs Ereignistheorie erreicht sein, die hier noch einmal aus einer anderen Perspektive betrachtet werden kann. Mersch spricht vor allem in *Was sich zeigt* mit großer Emphase von Materialität, verwahrt sich allerdings gegen jede Assoziation mit den Materievorstellungen der Tradition oder des Alltags. Materialität heißt für ihn das Daß des Sichzeigens, das nicht in einem Was aufgeht, nicht aus Zeichenordnungen entspringt, nicht in ihnen abzubilden und entsprechend auch nicht zu decodieren oder zu verstehen ist: ein Erscheinen diesseits aller Bestimmungen, nichts anderes als das Ereignis selbst.²¹ Man könnte fast sagen, daß er damit eine Art Reaktualisierung der Aristotelischen ersten Materie unter postmodernen Bedingungen vollzieht. Um diese *prima materia* dennoch zu charakterisieren, greift Mersch zwar bisweilen auf jene Widerstandserfahrungen zurück, von denen hier die Rede war, unterzieht sie aber einem universalisierenden und damit neutralisierenden Verfahren. Konsequenterweise wird immer wieder betont, daß mit Materialität keinesfalls »krude[] Stofflichkeit«, »die Stofflichkeit selbst« oder »vordergründig Stoffliches«²² gemeint sei. Man hat den Eindruck, daß damit vor allem jede Assoziation mit irgendeiner historischen Ausprägung des Materialismus abgewehrt werden soll, dem, wie Adorno es treffend formuliert hat, »bis heute nach[hängt], daß er in Abdera erfunden ward«²³, der also den Ruch des Subalternen, intellektuell Dürftigen hat. Damit allerdings wird die Möglichkeit abgeschnitten, an konkrete Widerstandserfahrungen anzuschließen oder auch der drastischen Unterschiedlichkeit Merschs eigener künstlerischer Beispiele – Ulrich Rückriems massive Granitblöcke, Barnett Newmans Inszenierungen von Erhabenheit, Robert Rauschenbergs Grenzüberschreitungen zwischen Kunst und Alltagswelt und, zentral, John Cages Happenings – Rechnung zu tragen.

Sein Impetus, Materialität als in den unterschiedlichsten theoretischen und praktischen Weltzugängen gleichermaßen Verdrängtes auszuweisen, ist zwar in vielen Fällen plausibel und wird material- und kenntnisreich durchgeführt, läßt am Ende aber alle Katzen grau werden. Spurlose Spur, Nichtidentisches, corps perdu, Habitus, disziplinierter Körper, Antlitz, Gewalt, reine Präsenz, Aura, Unvordenkliches, Tod und einige andere Konzepte unterschiedlichster Herkunft laufen

²¹ »Folglich bedeutet ›Materialität‹ auch nicht ›Substanz‹, sowenig wie die Stofflichkeit des Stoffes oder ein Medium, sondern, wie bereits angeklungen: ›Ereignis‹.« (Dieter Mersch, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München: Fink 2002, S. 180)

²² A. a. O., S. 83, 113, 134.

²³ Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik (Gesammelte Schriften Bd. 6)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 31.

schließlich ineinander. Dagegen gibt es wohl kein besseres Antidot als den Rückgang auf Aristoteles und die schlichte Tatsache, an die er in bezug auf beinahe alle philosophischen Grundbegriffe erinnert: nämlich die, daß sie in verschiedener Hinsicht ausgesagt werden und daß ihre philosophische Untersuchung dieser Pluralität von Redeweisen und Bedeutungen Rechnung tragen sollte. Mir scheint, daß es auch heute noch die Aufgabe des Philosophen ist, eher zu unterscheiden und zu präzisieren als zu verallgemeinern und zu universalisieren.

Das bedeutet natürlich nicht, daß der Begriff der Materialität damit in Bausch und Bogen zu verwerfen wäre; wenn er im folgenden bisweilen benutzt wird, dann auf gegenüber dieser Vorlage deutlich depotenzierte Weise, und zwar in der Regel synonym mit den beiden oben explizierten Begriffen von Materie, deren Unterscheidbarkeit und gleichzeitige Verflochtenheit in bezug auf die Musik zu untersuchen sein wird. Dies trägt dem Rechnung, daß die Rede von Materie im heutigen Sprachgebrauch in erster Linie mit der Physik assoziiert ist, und daß für unser heutiges Verständnis die Entgegensetzung zwischen Materialität und Sinn die Sache besser trifft als die zwischen Stoff und Form. Materialität bleibt allerdings vom Material zu unterscheiden, für das die Tradition präzisere Bestimmungen bereitstellt. Inwiefern auch hier eine saubere Trennung kaum durchzuführen ist, soll der folgende Abschnitt zeigen.

2. Das Material der Musik

Bildmaterial und Bildmaterie:
das eine steht am Anfang, das andere am Ende.
Emil Schumacher²⁴

Was also ist das Material der Musik? Angesichts der beiden kategorischen Singulare dieser Frage ist offenbar Vorsicht geboten – *das* Material gibt es so wenig, wie es die eine Musik gibt. So sehr sich die Musik in unterschiedlichen Zeiten und Kulturen darin unterscheidet, in was für Formen sie sich realisiert, so sehr unterscheidet sie sich in ihren Materialien und, was nicht dasselbe ist, in ihren jeweiligen *Auffassungen* davon, was musikalisches Material ist und sein kann. Für eine grundsätzlich ansetzende Untersuchung, die von vornherein mit einer Pluralität von Materialien rechnet und versucht, die historischen Unterschiede auf systematische Unterscheidungen zu beziehen, wird sich

²⁴ Emil Schumacher, *Leben in der Malerei. Gespräche und Texte*, hg. v. Ernst Gerhard Güse, Ostfildern: Hatje Cantz 2008, S. 35.

die Frage stellen, auf welcher Ebene sie überhaupt zu suchen hat. Die naheliegendste Antwort auf die Frage nach dem musikalischen Material – die Töne – wirft ebenso viele Fragen auf wie sie beantwortet. Sie muß durch ganz anders ansetzende Antworten komplementiert werden, die alle für sich genommen unbefriedigend sind, deren Konstellation aber Erhellung verspricht.

Wenn Paul Bekker in den zwanziger Jahren die Frage nach dem musikalischen Material stellt, geht er von den aus der bildenden Kunst stammenden Bestimmungen von Widerständigkeit und Wirklichkeit aus und macht sich von dort her auf die Suche nach einem analogen Material in der Musik. Sein Vorgehen changiert dabei zwischen Phänomenologie und Klangphysik: »Sie [die musikalischen Formen] sind Formungen eines absolut realen Materiales, eines Materiales, das im naturwissenschaftlichen Sinne genau so gegenständlich und organisch bestimmt ist, wie Stein, Holz, Leinwand, Farbe, eines Materiales, das die verschiedenartigsten Behandlungsmöglichkeiten im rein technischen Sinn zuläßt, eines Materiales, mit dem man experimentieren, das man analysieren und messen kann. Dieses Material der Musik ist die Luft, und die Werkzeuge der Musik, die wir kennen, Menschenstimme, Instrumente aller Arten, sind Werkzeuge zur Bearbeitung dieses Materiales.«²⁵ Da die Luft, so Bekker weiter, für die Aufnahme fester Formen ungeeignet ist, müssen die Formen der Musik fließende, sich zeitlich realisierende sein – eine unerwartete Begründung für die Zeitkunst Musik. Man versteht diese etwas eigenwillige Argumentation nur dann richtig, wenn man berücksichtigt, wogegen sie sich wendet, nämlich gegen jegliche mystifizierende Ästhetik, die die Musik vollständig dem Bereich des alltäglich Materiellen entrückt und in höhere Sphären transportiert. Bekker spricht diese eher strategische Überlegung klar aus: »[E]ine Kunst, die den Materialwert der Kunstform betont, kann sich nicht auf eine okkultistisch gerichtete Ästhetik stützen.«²⁶ So sympathisch dies ist, so wenig überzeugend ist die These als solche. Weder Komponisten noch Musiker arbeiten an und mit der Luft. Sie ist Bedingung der musikalischen Tätigkeit, aber nicht ihr Material. Ihre Beschaffenheit ist nicht die des widerständigen Stoffes, der selbst gewonnen werden muß, sondern die des vorab bereits neutralen *Mediums*, und musikalische Formen sind nicht in Form gebracht Luft, so wenig wie etwas Gesehenes eine Form des Durchscheinenden ist.²⁷

²⁵ Paul Bekker, *Organische und mechanische Musik*, Berlin u. Leipzig: Deutsche Verlagsanstalt 1928, S. 47.

²⁶ A. a. O., S. 63.

²⁷ Das ist bekanntlich Aristoteles' Bestimmung des visuellen Mediums (vgl. Aristoteles, *Über die Seele*, a. a. O., S. 97 ff. (418b)).

Dennoch bleibt Bekkers Hinweis wichtig, insofern er auf die realen Produktionsbedingungen von Musik verweist, die nicht in Richtung reiner Formen übersprungen werden können. Die für sich genommen eher abwegige Berufung auf die Luft kann insofern als Erinnerung daran begriffen werden, daß auch die Musik mit realen Vorgängen verbunden ist, mit durch materielle Vorrichtungen oder menschlichen Organen hervorgebrachten Klängen, und daß die musikalische Resonanz, die das zweite Kapitel ausgeführt hat, immer auch im Sinne eines physischen Vorgangs zu verstehen ist. Das wiederum verweist auf die Instrumente, die allerdings in einem noch einmal anderen Sinne als Material der Musik bezeichnet werden können: Während die Materialien des Malers und Bildhauers in die Werke eingehen, besteht die Musik so wenig aus Holz, Blech, Fell und Stahl wie aus Luft. Die Musikinstrumente entsprechen dem Pinsel und dem Meißel, nicht der Farbe und dem Stein. Sie prägen der Musik eine bestimmte Gestalt auf, so wie es einen sichtbaren Unterschied macht, ob die Farbe mit einem feinen Pinsel, einem Quast oder einem Spachtel aufgetragen ist.

In einem anderen Text aus demselben Band akzentuiert Bekker die Sache eher in diesem Sinne. Nun steht der Klang im Fokus, der weiterhin als »tönend schwingende Luft«²⁸ bestimmt wird; allerdings spricht er nun nicht mehr von Material, sondern von Materie, ohne diese Begriffsverschiebung zu reflektieren. Gemeint ist offenbar das gleiche: »Der musikalische Formungsprozeß ist also der Prozeß der *Formung dieser Materie*.«²⁹ Wenn man sich auf die Suche nach Grundgesetzmäßigkeiten der Musik begibt, so Bekker, hat man sich an den Klang und nicht an die notierte Komposition zu halten. Die Gesetze der Musik sind allerdings nicht nur »Hörbarkeitsgesetze«³⁰, sondern ebenso sehr auf die materialen Bedingungen ihrer Hervorbringung bezogen. Durch diesen Bezug will Bekker tatsächlich musikhistorisch Grundlegendes erklären: Stimme und Instrument als organische bzw. mechanische Mittel der Klangerzeugung ergeben ihm zufolge nicht nur klangliche Unterschiede, sondern werden für die beiden Grundformen der Musik, die polyphone und die harmonische, verantwortlich gemacht. Wie plausibel diese weitreichende These ist (von der Rückführung dieser Grundformen auf klimatische und landschaftliche Gegebenheiten ganz zu schweigen), kann hier nicht erörtert werden. Mir geht es vor allem um die grundsätzliche Beobachtung, daß Stimme und Instrumente nicht als bloße Erzeuger unterschiedlicher Klangfarben angesehen werden sollten, sondern aufgrund ihrer materiellen Beschaffenheit und spieltechnischen Möglichkeiten und Begrenzungen Implikationen für die musikalischen Formen haben können.

28 Bekker, *Organische und mechanische Musik*, a. a. O., S. 100.

29 A. a. O., S. 97.

30 A. a. O., S. 96.

Die sich verändernde Rolle der Instrumentierung kann als exemplarischer Fall dafür betrachtet werden, inwiefern Übergänge im begrifflichen Feld Materie-Material-Materialität mit realen Veränderungen korrespondieren können. Betrachtet man etwa die Bedeutung von Fragen der Instrumentierung in der frühen Musik, so muß man nicht nur die realen Instrumente, sondern auch ihren konkreten Klang zur musikalischen Materie im Aristotelischen Sinne rechnen: Insofern die Partituren wenig oder keine Spezifikationen bezüglich der Instrumentierung enthalten, haben wir es hier mit einer irrelevant gesetzten Dimension zu tun. Mit welchen Instrumenten ein Stück realisiert wird, macht für den Hörer natürlich einen Unterschied, spielt aber offensichtlich aus der Perspektive des Komponisten keine Rolle: »Die die frühe Instrumentalmusik kennzeichnende Besetzungsweise *per cantare ò sonare* oder *zu spielen auff allerley Instrumenten* verrät deutlich das Fehlen eines instrumentatorischen Bewußtseins.«³¹ Der tatsächliche Klang wird damit zum bloßen Träger der formalen Tonkonstruktionen, dem keine eigene musikalische Relevanz zukommt – zur Materie für die Form der Musik, eine Dimension, über die systematisch hinweggesehen werden kann.

Nach dieser Auffassung sind es einzig die Töne, die mit Recht als Material der Musik bezeichnet werden können; sie hat sich weit über die kompositorische Vernachlässigung der Klanglichkeit hinaus gehalten. Nun sind Töne nichts in der Welt Vorkommendes, sondern Resultat jenes Differenzierungsprozesses, den ich im ersten Kapitel mit Werner und Hegel beschrieben habe. Dort ging es um den Ton als dialektische Figur der musikalischen Differenz, im vierten Kapitel spielte er als musikalisches Element und Resultat einer Diskretisierung gestischer Formen eine Rolle. Daß es Töne nur im Plural gibt, läßt sich von beiden Perspektiven aus begründen. Wenn nun hier von Tönen als musikalischem Material die Rede ist, so ist ihr geregelter Zusammenhang, ihre zumindest lose Systematizität bereits vorausgesetzt. Nimmt man diese in den Blick, so erscheinen nun die Töne als Material im Aristotelischen Sinne: als Stoff, der selbst erst als solcher produziert werden muß. In Anlehnung an Werner kann man sogar davon sprechen, daß auch hier eine Homogenisierungs- und Neutralisierungsarbeit am Anfang steht, insofern nämlich die Klangereignisse ihre individuelle Bestimmtheit verlieren und zu jenen »varierte[n] Exemplar[en] einer Gattung«³² werden müssen. Der darauf folgende Prozeß allerdings hat in den anderen Künsten und Handwerken keine Parallele.

31 Walter Gieseler, »Instrumentation«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 4, Kassel u. a.: Bärenreiter, J.-B. Metzler 1996, Sp. 911-951, hier 912.

32 Heinz Werner, »Über Mikromelodik und Mikroharmonik«, in: *Zeitschrift für Psychologie* 98 (1926), S. 74-89, hier 79 f.

Ist einmal der Schritt vom bloßen Klingen zum Ton, dem »geistfähigen Material«³³ gemacht, so besteht das Problem nicht darin, dieses Material auf technische Weise zu gewinnen – es läßt sich vor jedem Instrumentenbau problemlos stimmlich hervorbringen –, sondern darin, es auf einen Nenner und damit in einen kohärenten Zusammenhang zu bringen. Es bedarf nur der beiden Basisintervalle Oktave und Quinte, um ein System von sieben oder zwölf Tönen zu erzeugen, das von einem engen Geflecht gegenseitiger Beziehungen durchzogen ist – nur sind diese beiden Intervalle bei aller Produktivität nicht miteinander vereinbar. Die zwölfte Quinte verfehlt die fünfte Oktave bekanntlich um ein Geringes, das pythagoräische Komma, und bereits hier muß die Reinheit der Stimmung nach Zahlenverhältnissen der Einheit des Systems geopfert werden. Für diese Einheit steht hier das Primat der Oktave, denn ohne das Oktavprinzip gäbe es überhaupt keine Töne. Hat man dann aber ein Instrument in solchen nur um ein geringes verschobenen, fast reinen Quinten gestimmt, so zeigen sich neue Abweichungen bei den Terzen etc. Seit der Antike hat es die Musik so in Theorie und Praxis mit »Relationen, Spannungen, Reibungen beim Zusammenklang, Widersprüchen und Widerständen«³⁴ zu tun, also mit all dem, was die Auseinandersetzung mit künstlerischem Material in allen Bereichen prägt. Die sehr spezifische Form der Widerständigkeit dieses Materials verlangt nach einer spezifischen Lösung, die Vladimir Karbusicky folgendermaßen beschreibt: »Die Musik ist die einzige der Künste, die in einem so langwierigen Prozeß ihre Materialgrundlage rationalisieren mußte.«³⁵ Es trifft die Sache, die temperierte Stimmung als Lösung dieser Probleme nicht als bloßen technischen Kompromiß, sondern als Rationalisierung zu begreifen, denn sie liegt in der Logik der auf Kohärenz zielenden inneren Verflechtungen der unterschiedlichen Intervallprinzipien in Richtung auf ein System.³⁶ Als ganzes steht dieses System unter Spannung: Wenn man so will, drängen die einzelnen »natürlichen«, durch ganzzahlige Verhältnisse bestimmten und der Obertonreihe angehörenden Intervalle nach außen und werden durch eine Rationalisierung zusammengehalten, die doch nichts anderem als der systematischen Anwendung und Schließung ihrer eigenen Logik entstammt.³⁷

33 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Nachdruck der 1. Aufl. v. 1854, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991, S. 35.

34 Vladimir Karbusicky, *Grundriß der musikalischen Semantik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1986, S. 131.

35 Ebd.

36 Vgl. dazu Elmar Lampson, »Der Zusammenfall der Gegensätze im Unendlichen«, in: Reinhard Flender (Hg.), *Innovation aus Tradition. Festschrift Hermann Raube zum 80. Geburtstag*, Mainz: Schott 2010, S. 117–129.

Kehren wir zurück zur Frage der Instrumentierung: Während so bereits die reine Tonlichkeit und ihre Systematizität für Reibungen und Widerstände und insofern für den Index der Auseinandersetzung mit einer widerständigen Wirklichkeit sorgt, erscheint sie aus der Perspektive der real erklingenden bzw. erst einmal: zu spielenden Musik weiterhin als von realen Verhältnissen abgekoppelte Geistigkeit, die von ihrer materiellen Grundlage nichts wissen will. Der Begriff der Klangfarbe bezeugt demgegenüber eine veränderte Aufmerksamkeit gegenüber der konkreten Klanglichkeit der verschiedenen Instrumente, ihre ausdrückliche Wahrnehmung als Material der Gestaltung. Auch dies kann sehr unterschiedliche Formen annehmen. Von der wachsenden Bedeutung der Instrumentierung, durch die die Wahl und der Einsatz der Instrumente von einem beliebigen oder auch schmückenden Zusatz zum integralen Bestandteil der Komposition wurde, bis hin zu Schönbergs Vision einer Klangfarbenmelodie³⁸, bei der die Farbe zu einem eigenständigen Gestaltungsmoment avanciert, macht sie als Material einen deutlichen Wandel durch. Vielleicht ist hier noch einmal eine Parallele aus der bildenden Kunst erhellend: Ein Klavierauszug einer Partitur für großes Orchester ähnelt einem Kupferstich eines Gemäldes.³⁹ Zweifellos geht vieles, vielleicht sogar wesentliches verloren, dennoch aber bleiben die nach allgemeiner Auffassung entscheidenden Züge erhalten. Indem sie sich allmählich aus dem Schatten einer strukturellen Auffassung herausarbeitet, wird die Klangfarbe immer mehr als, mit einem Ausdruck Ecos, »signifizierendes Material«⁴⁰ analog dem Gold oder den Edelsteinen in der mittelalterlichen Kunst aufgefaßt. Solange die Form entscheidend ist, könnte auch eine aus Stahl oder gar aus Holz

37 Diese Verhältnisse entsprechen so offenkundig der Dialektik von Natur und Aufklärung, wie sie Adorno und Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* ausgeführt haben, daß man sich wundert, daß Adorno nichts aus ihr gemacht hat – zumal mit Max Weber eine der zentralen Berufungsinstanzen des Buches selbst eine ausführliche Untersuchung der Konstitution des abendländischen Tonsystems als Rationalisierungsprozeß vorgelegt hat (vgl. Max Weber, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, München: Drei Masken 1921).

38 Vgl. Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien u.a.: Universal Edition 2005, S. 503 f. Das dritte, »Farben« betitelte seiner *Fünf Orchesterstücke* op. 16 kommt dem zumindest nahe. Insgesamt behandeln die Stücke die Klangfarbe als gleichberechtigte Dimension der Gestaltung.

39 Dieser Vergleich findet sich bereits bei E.T.A. Hoffmann (vgl. *Phantasiestücke in Callot's Manier. Blätter aus dem Tagebuch eines reisenden Entbusiasten*, Bamberg: Kunz 1819, S. 75).

40 Umberto Eco, *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, München: Fink 1987, S. 355. Wagner spricht von einer »historische[n] Semantik des Materials« (Wagner, *Das Material der Kunst*, a. a. O., S. 14).

gefertigte Krone zumindest die Rolle eines instruktiven Beispiels, eines Zitats spielen, auch wenn sie ihren eigentlichen Zweck nicht erfüllte. Je stärker das Material selbst in den Vordergrund tritt, desto weniger ist dies möglich. Bereits Ecos Beispiel macht deutlich, daß »Signifikation« dabei nicht als Referenz zu verstehen ist, sondern eher als Bedeutsamkeit der jeweiligen Beschaffenheit mit ihrem spezifischen Assoziationsraum. Was dieser beinhaltet, ist im Falle des klanglichen Materials weniger deutlich aus seiner eigenen Qualität ableitbar als im Falle des Goldes und gründet sich eher auf historische Belegungen, von denen keiner der verwendeten Klänge frei ist.

Mit der Klangfarbenmelodie wechselt das Klangmaterial nun sozusagen die Seiten und wird zu einem *formbildenden* Moment. Die zitathafte Abstraktion wird hier schwierig bis unmöglich: Von einem Stück, das tatsächlich Strukturen aus Klangfarben bildet, noch einen Klavierauszug anzufertigen, wäre keine Reduktion auf das formal Entscheidende mehr, sondern eine Tilgung einer zentralen Dimension, analog vielleicht der Reduktion eines rhythmisch-melodischen Verlaufs auf bloße Zeitverhältnisse (ähnlich wie ein Kupferstich eines impressionistischen Gemäldes ein Nonsens wäre). Dies betrifft am Ende die Notation als solche: Während die Noten als tatsächliche *Darstellung* der tonalen Verhältnisse gelten können, bleibt die Instrumentierung in der Partitur eine *Anweisung zum Gebrauch* bestimmter Instrumente, die nichts über deren spezifischen Klang aussagt und insofern als Darstellung dieser Dimension nicht taugt. Der Leser muß diesen Klang aus seiner Erinnerung substituieren, was um so schwieriger wird, je weiter sich dieser vom Gewohnten entfernt und je mehr es um eine konkrete Hörerfahrung geht.

Dennoch haben diese beiden Auffassungs- und Gestaltungsweisen mit all ihren Zwischenstufen eine Gemeinsamkeit: Sie beziehen sich auf den Klang, nicht auf die Instrumente. Ihr Material ist die jeweilige Gestalt des Klingenden, und der Komponist bleibt der souverän über den Einsatz der unterschiedlichen Klänge disponierende Gestalter. Auch dieser muß ein sehr genaues Wissen darüber haben, was man welchem Instrument abverlangen kann, welche Klangkombinationen wie klingen (oder auch welche Instrumentalisten verfügbar sind) etc., aber er muß sich nicht mit der Widerständigkeit der Instrumente selbst beschäftigen. Der reine Ton färbt und pluralisiert sich, aber er bleibt doch rein. Diese Reinheit ist erst in dem Moment endgültig gebrochen, in dem die Instrumente in ihrer materiellen Beschaffenheit, der konkrete Druck der Bogenhaare auf der Saite in die Gestaltung einbezogen werden. Exemplarisch kann hier noch einmal Helmut Lachenmann genannt werden, der dies am konsequentesten verfolgt hat. Bei Lachenmann kann man beobachten, wie das gesamte Feld von Materie, Material, Materialität, Form und Sinn in Bewegung gebracht wird, wodurch all diese Unterscheidungen und Entgegensetzungen deutlich als Produkte einer

Differenzierungsarbeit wahrnehmbar werden. Dem werde ich mich im folgenden Abschnitt ausführlich zuwenden.

An der Konstitution des Tonsystems, den Wandlungen der Rolle der instrumentalen Klangfarbe und ihren unterschiedlichen Signifikationen kann eine doppelte Historizität abgelesen werden: eine der Auffassungen und des Umgangs und eine des Materials selbst. Dies verweist auf die Notwendigkeit eines erweiterten Materialbegriffs, der dessen historische Bestimmtheit zentral miteinbezieht. Ein solcher findet sich bei Adorno.

Man könnte sagen, daß der Begriff des musikalischen Materials der Angelpunkt von Adornos Musikphilosophie überhaupt ist.⁴¹ Als solcher ist er so produktiv wie problematisch, und Dahlhaus bezeichnet die Rede von den Tendenzen des Materials zu recht als »Abkürzung für einen verwickelten, kaum entwirrbaren Komplex von geschichtsphilosophischen, ästhetischen und kompositionstechnischen Urteilen«⁴². Es kann und soll im Rahmen des vorliegenden Kapitels nicht darum gehen, dieses Knäuel vollständig zu entwirren. Stattdessen möchte ich hier lediglich einige Grundbestimmungen festhalten, die für Adornos Materialbegriff zentral sind und sich dennoch aus der Verkopplung mit seinen gesellschaftskritischen Motiven herauslösen lassen – auch wenn dies seinen Intentionen diametral zuwiderläuft. Insgesamt könnte man sagen, daß ich die Dimension des *Urteils*, von der Dahlhaus spricht, weitgehend aussparen und mich weiterhin auf den Versuch konzentrieren werde, die Rolle des musikalischen Materials in einem erweiterten Sinne erst einmal zu verstehen.

In der *Ästhetischen Theorie* findet sich eine sehr allgemeine Bestimmung dessen, was für Adorno künstlerisches Material ist, nämlich alles, »womit die Künstler schalten: was an Worten, Farben, Klängen bis hinauf zu Verbindungen jeglicher Art bis zu je entwickelten Verfahrensweisen fürs Ganze ihnen sich darbietet: insofern können auch Formen Material werden; also alles ihnen Gegenübertretende, worüber sie zu entscheiden haben«⁴³. Ein solcher erweiterter Materialbegriff liegt in der Konsequenz des bisher Ausgeführten: Auch wenn es nicht falsch ist, Klänge als Material zu beschreiben, so ist dies doch in seiner Allgemeinheit nicht ausreichend. Es sind Spezifikationen nötig, die je nach der historischen Situation unterschiedlich aussehen, und selbst die Öffnung für alle nur denkbaren Klänge, die sich seit der zweiten

41 Vgl. dazu systematisch Max Paddison, *Adorno's aesthetics of music*, Cambridge: Cambridge University Press 1993, der den Materialbegriff ins Zentrum seiner Untersuchung stellt.

42 Carl Dahlhaus, »Adornos Begriff des musikalischen Materials«, in: ders., *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz u. a.: Schott 1978, S. 336-342, hier 339.

Hälfte des 20. Jahrhunderts beobachten läßt, hat es nicht mit einem homogenen Reservoir zu tun. Zuerst einmal waren es in jedem Fall die Töne, die als das einzig legitime Material der Musik angesehen wurden, und auch diese Töne waren zu keinem Zeitpunkt eine bloße Menge an Einzelementen, sondern ein sich entwickelndes Geflecht von Beziehungen. Ihre jeweiligen Verhältnisse und Verbindungen sind immer in jenes historisch gewordene Netz eingespannt und aus ihm zu verstehen. Und insofern harmonische Tonalität kein System ist, das für sich ausgearbeitet oder festgelegt worden ist, sondern zuerst einmal in Form von musikalischen Formen in konkreten einzelnen Stücken vorliegt, kann keine scharfe Grenze zwischen Elementen und Formen gezogen werden. Man könnte Adornos Aussage hier sogar noch zuspitzen: In der Musik besteht das Material *in jedem Fall* aus Formen, und insofern ist selbst der eklektizistische Rückgriff auf Versatzstücke vergangener Musikformen hier kein prinzipieller Bruch.

Die Rede vom Schalten und Entscheiden der Künstler suggeriert freilich eine Unabhängigkeit, die Adorno selbst vehement bestreitet; sie entspricht eher der Position Ernst Křenek's, in (ungewohnt freundschaftlicher) Auseinandersetzung mit dem er in den dreißiger Jahren seinen Materialbegriff entwickelt und präzisiert hat.⁴⁴ Auch ohne einen eindeutigen »Stand des Materials«, klar feststellbare Tendenzen eingeschlossen, postulieren zu müssen, kann man aus dem historischen Charakter des Materials ableiten, daß für sich genommen gleiche Formen jeweils höchst unterschiedliche Funktionen oder Bedeutungen annehmen können; so etwa, daß ein heute geschriebener Dreiklang »nicht mehr die gleiche Macht bestätigten, in sich ruhenden Seins« hat, »die ihm einmal zukommen mochte«⁴⁵. Ähnlich unkontrovers dürften Adornos vielfach wiederholte Beobachtungen der Verbrauchtheit bestimmter Akkordverbindungen sein, die aus der klassischen Tradition in die Salonmusik gewandert sind und schließlich als Kitsch enden.

Es fällt bereits hier auf, daß die musikalisch treffende Beschreibung des traditionellen Dreiklangs in einer Sprache geschieht, die einen Übergang in gesellschaftliche Kategorien zumindest nahelegt. Vom bestätigten, in sich ruhenden Durakkord die Verbindung zu ebenso unangefochtenen gesellschaftlichen Mächten zu ziehen, hat dabei die unmittelbare Plausibilität auf seiner Seite. Das gilt auch für einen Satz wie: »Polyphone

43 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie (Gesammelte Schriften Bd. 7)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 222.

44 Vgl. dazu insgesamt Theodor W. Adorno u. Ernst Křenek, *Briefwechsel*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.

45 So Adorno im Gespräch mit Křenek (Ernst Křenek und Theodor W. Adorno, »Arbeitsprobleme des Komponisten. Gespräch über Musik und soziale Situation«, in: dies., *Briefwechsel*, a. a. O., S. 187-193, hier 188).

Musik sagt ›wir‹, selbst wo sie einzig in der Vorstellung des Komponisten lebt und keinen Lebenden sonst erreicht.«⁴⁶ Diesem Verfahren der direkten Parallelisierung musikalischer und gesellschaftlicher Verhältnisse folgt Adorno in allen seinen musikalischen Texten,⁴⁷ und seine Beobachtungs- und Formulierungsgabe erzeugt immer wieder schlagende Evidenzen. Diese Verbindung auf der Ebene aphoristischer Einzelbeobachtung zu belassen, wäre vielleicht unproblematischer, ist aber für den Philosophen unbefriedigend. Genau dort aber, wo die Beobachtungen verallgemeinert und in einen Hegelianischen Rahmen eingespannt werden, beginnt das Problem: Die innere Struktur des Materials soll in jedem Fall, in allen ihren Einzelheiten, die vermittelte Form gesellschaftlicher Verhältnisse, und seine (legitime) historische Entwicklung in jedem Fall ein Fortschritt an Rationalisierung sein, gegenüber dem anderes klar als Reaktion oder Regression erkennbar ist. Daß nach der *Dialektik der Aufklärung* das ungebrochene Vertrauen in diesen Fortschritt, von dem die frühen Texte geprägt sind, nicht mehr möglich ist, zeigt sich bereits deutlich in dem Ineinander affirmativer und kritischer Bewertung Schönbergs in der *Philosophie der neuen Musik*; das ändert aber nichts daran, daß weiterhin von einem zu jedem historischen Augenblick feststellbaren »Stand des Geistes«⁴⁸ ausgegangen wird, der das real verfügbare Material bestimmt und an dem sich der Künstler zu messen hat.

Das kritische Verhältnis, das die Musik bzw. alle Kunst dennoch zur Gesellschaft einnehmen kann, ist meines Erachtens im wesentlichen nach der Marx'schen Vorlage des Widerspruchs zwischen Produktivkräften und Produktionsverhältnissen⁴⁹ modelliert: Daß die musikalischen Produktivkräfte durch die Produktionsverhältnisse gehemmt und deformiert werden, sieht man für Adorno an der populären Musik wie an der Kulturindustrie insgesamt. Sie produziert regressive und ideologische Verklärungen und Ablenkungen. Die durch ihren Kunststatus vor dem unmittelbaren gesellschaftlichen Zugriff geschützte, aber gefährdete Sphäre der avancierten Musik, jenes »Fremdkörper[s] im Kulturbetrieb«⁵⁰, ist demgegenüber der Ort, an dem der Widerspruch

46 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik (Gesammelte Schriften Bd. 12)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. 26.

47 Die *Philosophie der neuen Musik* bringt dieses Vorgehen auf den Punkt: »Daher ist die Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Material die mit der Gesellschaft, gerade soweit diese ins Werk eingewandert ist [...].« (A. a. O., S. 40, meine Hervorhebung)

48 Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 223.

49 Vgl. zuerst prägnant Karl Marx, *Zur Kritik der politischen Ökonomie (Marx Engels Werke Bd. 13)*, Berlin: Dietz 1961, S. 9.

50 Helmut Lachenmann, »Vier Grundbestimmungen des Musikhörens«, in:

offen ausgetragen werden kann, weil dort die Produktivkräfte ungefesselt sind und so ein realistisches Bild der gesellschaftlichen Zustände und ihrer Verheerungen zeichnen können.

Ebenso wie bei Marx folgt dabei das Konzept der (musikalischen) Produktivkräfte dem Modell des Hegelschen objektiven Geistes, der sich vermittelt der individuellen Anstrengungen realisiert, die aber als individuelle nicht in Betracht kommen.⁵¹ Analog zur reduzierten Rolle des im Werk »präformierten« Rezipienten, von dem im zweiten Kapitel die Rede war, bleibt auch dem Komponisten damit nur noch »das Minimale, zwischen dem Problem zu vermitteln, dem er sich gegenüber sieht und das selber bereits vorgezeichnet ist, und der Lösung, die ebenso potentiell in dem Material steckt«⁵². Hinter dieser radikalen Depotenzen nun auch des Komponisten steckt die Weigerung, die Form und den Fortschritt der Musik der Haltung oder gar der Willkür eines zufälligen Subjekts zu überantworten. Kern der Sache ist dennoch ein Zuwachs an Freiheit, die allerdings mit allen Mitteln von jener Zufälligkeit und Willkür unterschieden werden soll. Ausgehend von der Auffassung, nach der das Material Probleme und Forderungen stellt, die gleichzeitig die der Gesellschaft in Richtung auf Emanzipation sind, formuliert Adorno im Gespräch mit Křenek: »Die Freiheit des Komponisten erblicke ich, paradox gesagt, eben in der Erfüllung dieser Forderungen.«⁵³ Daß diese These nicht zuletzt von praktizierenden Künstlern kritisiert wurde, bei Křenek angefangen, ist kaum ausschließlich auf die persönliche Eitelkeit und das Festhalten an einer überkommenen Vorstellung künstlerischer Schöpferkraft zurückzuführen.⁵⁴ Die These ist deutlich als ex post vorgenommene Rationalisierung erkennbar, die

ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2004, S. 54-62, hier 54. Lachenmann spricht, ganz in Adornos Sinne, von »ihrer spätestens bei Schönberg bewußt gemachten geschichtlichen Verpflichtung« (ebd.), aus der sich dieses Fremdkörpertum ergibt.

- 51 Sziborsky weist darauf hin, daß sich bei Hegel sogar die Rede von den vergangenen Gestaltungen des Geistes als Material findet: »Stets tritt ihm jede seiner Schöpfungen, in der er sich befriedigt hat, als neuer Stoff entgegen, der ihm Aufforderung ist, ihn zu verarbeiten. Was seine Bildung ist, wird zum Material, an dem seine Arbeit ihn zu neuer Bildung erhebt.« (G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte, Bd. 1: Die Vernunft in der Geschichte*, Hamburg: Meiner 1955, S. 36; vgl. Lucia Sziborsky, *Adornos Musikphilosophie. Genese – Konstitution – Pädagogische Perspektiven*, München: Fink 1979, S. 98)
- 52 Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 249
- 53 Křenek u. Adorno, »Arbeitsprobleme des Komponisten«, a. a. O., S. 191.
- 54 Denkbar weit gehen Adornos Einschätzung und das Selbstbild des Komponisten auch bei demjenigen auseinander, an dessen Musik die Vor-

mit der tatsächlichen Situation, in der der Komponist sich befindet, nicht unbedingt viel zu tun hat. Daß manches von dem, was dieser als seine freie Entscheidung begreift, sich aus einer anderen Perspektive und vor allem im Nachhinein als konditioniert darstellen mag, wird man schwer bestreiten können. In ihrem kategorischen Charakter ist Adornos Auffassung aber angewiesen auf die Möglichkeit einer Gesamtsicht auf den historischen Prozeß, seine Logik und seine Tendenzen. Daß dies nicht zu halten ist, wurde seitdem immer wieder betont. Dahlhaus faßt die Sache (hier mit Blick auf Stockhausen) folgendermaßen zusammen: »Die ästhetische Legitimität eines Werkes wie ›Gruppen‹ beruht nicht auf der Stringenz, mit der geschichtlich fällige Konsequenzen gezogen wurden, sondern die ästhetische Plausibilität des Resultats veranlaßt dazu, die historischen Voraussetzungen so zu rekonstruieren, daß sie auf das Ergebnis zuzulaufen scheinen.«⁵⁵

Aber man darf sich die Sache nicht zu leicht machen. Bei aller berechtigten Kritik an diesem Hegelianismus und an dem Kurzschluß zwischen musikalischen und gesellschaftlichen Formen scheint mir Adornos Begriff des musikalischen Materials doch in zweierlei Hinsicht alternativlos: einmal in seiner Insistenz darauf, daß man deutlich zu kurz greift, wenn man Physik oder Psychologie als Quelle heranzieht, und daß das Material der Musik ein immer schon geformtes ist, zum anderen insofern er darauf beharrt, daß die Künstler mit diesem Material nicht umspringen können, wie sie wollen. Daß »nicht zu allen Zeiten alles möglich ist«⁵⁶ – daß etwa ein zeitgenössischer Komponist traditionelle Formen wie die Fuge oder die Sonatenhauptsatzform nicht ungebrochen reproduzieren kann, so wie ein Bildhauer wohl nur noch auf ironische Weise figürliche Skulpturen aus Marmor produzieren kann –, kann man schwerlich bestreiten. Reinhard Kapp findet hier eine treffende Formulierung: Zwar bewegt sich das Material nicht von allein, aber

stellung von Tendenzen des Materials wesentlich gebildet wurden: bei Schönberg, der eine unverhohlene Genieästhetik vertrat.

- 55 Carl Dahlhaus, »Abkehr vom Materialdenken«, in: *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik XIX*, Mainz: Schott, S. 45-55, hier 47 In Hindrichs' ruhiger und sehr plausibler Rekonstruktion wäre dies allerdings nicht als Kritik, sondern als recht genaue Beschreibung von Adornos Materialbegriff zu verstehen (vgl. »Der Fortschritt des Materials«, in: Richard Klein, Johann Kreuzer u. Stefan Müller-Doohm (Hg.), *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, München: Metzler 2011, S. 47-58). Tatsächlich spricht Dahlhaus auf der anderen Seite recht ungebrochen von den »geschichtlichen Daseins- und Rechtfertigungsgründen eines Werks« (»Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs«, in: ders., *Schönberg und andere*, a. a. O., S. 279-290, hier 284).
- 56 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, a. a. O., S. 39.

»[w]enn es kompositorisch in Bewegung gesetzt wird, bewegt es sich oft anders, als der Komponist es sich gedacht hat«⁵⁷. Man kann dies als spezifische und erweiterte Ausformulierung der Widerständigkeit begreifen, die das Material auch hier auszeichnet. Ein kategorisches Verbot kann daraus nicht abgeleitet werden, aber doch die Notwendigkeit, sich auf irgendeine Weise zu dieser historisch gesättigten, dem verfügbaren Zugriff des Komponisten Widerstand entgegenbringenden Form zu verhalten.

Die eingangs zitierte Formulierung, nach der das Material das den Künstlern »Gegenübertretende« ist, weist auf eine weitere Bestimmung hin, die bisher implizit geblieben ist: Um etwas als Material zu erfahren, bedarf es eines zumindest ansatzweise reflexiven Verhältnisses dazu und damit einer gewissen Unabhängigkeit davon. Für denjenigen, der fraglos in bestimmten Formen lebt, werden sie gerade nicht zum Material. Die Erfahrung von Widerständigkeit wird nur machen können, wer sich den eigenen Zugriff und dessen Bedingungen bewußt macht. Lachenmann findet eine schlagende Formulierung für das Bewußtsein des Materials *als Material* und den damit einhergehenden zerstörerischen Aspekt: Für es erscheint »das Holzmöbel als kaputter Baum«⁵⁸. Man darf dies nicht als Sehnsucht nach einer heilen Natur verstehen, als wäre der Baum das eigentlich bessere Kunstwerk gewesen (die bessere Sitzgelegenheit war er sicher nicht) oder als wäre bereits der verändernde Eingriff als solcher verwerflich. Aber nichts auf der Welt liegt als Material einfach vor, und jedes Material entstammt jenem Entqualifizierungsprozeß, von dem schon verschiedentlich die Rede war. Die reflexive Distanzierung, die vergangene Formen zum Material werden läßt, und die Gestaltung, die mit diesem arbeitet, sind immer auch ein Aufbrechen von Formen, eine Zerstörung des Vorgegeben mit dem Ziel, es neu zusammzusetzen. Die von Lachenmann nicht weniger als von Adorno geforderte reflexive Haltung zu diesem Prozeß beinhaltet beides: die Bereitschaft, keine der vorgegebenen Formen unhinterfragt bestehen zu lassen (was nicht gleichbedeutend damit ist, sie insgesamt zu verwerfen), und das Bewußtsein der destruktiven Seite dieses Vorgehens. Die Binsenweisheit, daß jedes Schaffen ein Zerstören voraussetzt, wirkt hier eher wie eine Reflexionsbremse – über das Unvermeidliche muß nicht eigens noch nachgedacht werden. Mir scheint, daß demgegenüber bereits der bloße Begriff des musikalischen Materials eine weitergehende Reflexion voraussetzt, die die historische Dimension beinhaltet und die Notwendigkeit anerkennt, sich dazu zu verhalten.

57 Reinhard Kapp, »Noch einmal: Tendenz des Materials«, in: ders., *Notizbuch 5/16 (Musik)*, Berlin u. Wien: Medusa 1982, S. 251–281, hier 262.

58 Helmut Lachenmann, »Zum Problem des Strukturalismus«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, a. a. O., S. 83–92, hier 88.

Das wiederum verweist auf eine bereits eingangs gemachte Feststellung: Es reicht nicht aus, Unterschiede des Materials festzustellen, als hätte man es mit einer immer gleichen, in jedem Fall gegebenen Kategorie zu tun, die nur mit je verschiedenen Inhalten gefüllt wird. Vielmehr steht der Begriff des Materials selbst in Frage, und dieser hat immer mit der historischen Situation und der Art des Zugangs zu ihr zu tun. Entsprechend notiert Dahlhaus: »Verschieden ist jedoch nicht nur das Material, mit dem Schönberg, Webern und Cage operierten, sondern sogar der Materialbegriff selbst: die Kategorie Material in ihrer Relation zu anderen Begriffen wie Technik, Sprache und Struktur.«⁵⁹ In gewisser Hinsicht stellt die Reihe Schönberg–Webern–Cage einen tatsächlichen genealogischen Zusammenhang dar, der allerdings offensichtlich nicht der einzige ist, den man hier ansetzen könnte: Weder führt diese Reihe ausschließlich zu Cage, noch führt ausschließlich diese Reihe zu Cage. Die Vorstellung *eines* Standes des Materials und jeweils *einer* Art, sich dazu (richtig) zu verhalten, wird aufgegeben werden müssen: »Denn jeder im Material wirkende Zusammenhang ist vieldeutig, steht selbst wiederum in Zusammenhängen, ist ein Konglomerat aus Zusammenhängen, bewußten, unbewußten, bedachten, unbedachten, rationalen, irrationalen – und der Komponist hat nicht weniger Schwierigkeiten, seine Musik zu verstehen, als jeder andere.«⁶⁰ So sehr der Komponist damit von der Tyrannei des historischen Standes des Materials befreit ist, so weit ist er auf der anderen Seite davon entfernt, hier frei wählend eingreifen zu können. Um Begriff und Art des Materials beliebig festlegen, müßte man alle jene Zusammenhänge entwirren und klar vor sich bringen können – man müßte, kurz gesagt, aus der Zeit springen, was dem Theoretiker so wenig möglich ist wie dem Komponisten selbst.

Die Berufung auf Cage erinnert aber noch an etwas anderes: Auch im erweiterten Materialbegriff Adornos sind es ausschließlich Töne, vielleicht noch andere Klänge und ihre Zusammenhänge, die in Betracht gezogen werden. Die Verunreinigungen durch Raum und Körper, von denen im vorigen Kapitel die Rede war und die bereits im Zusammenhang mit Bekkers eigenwilligen Materialbegriff anklingen, sind auch hier säuberlich ausgespart. Die Musik bewahrt ihre Reinheit, und das Material wird an keiner Stelle mit Materie kontaminiert, sondern ganz in Form umgesetzt.⁶¹ Daß das Material der Musik nicht deckungsgleich

59 Dahlhaus, »Adornos Begriff des musikalischen Materials«, a. a. O., S. 341.

60 Lachenmann, »Vier Grundbestimmungen des Musikhörens«, a. a. O., S. 61.

61 Auf eine noch einmal in eine ganz andere Richtung gehende Erweiterung des Materials ließe sich mit Verweis auf Burrows und Fargion hinweisen: Ihre Stücke seit *Both sitting duet* erscheinen mir wie Versuche, eine

damit ist, was Hörer und auch Musiker als ihre Materialität erfahren mögen, ist offensichtlich. Aber ist das Verhältnis beider damit abschließend geklärt? Dieser Frage wird sich der folgende Abschnitt zuwenden.

3. Körper

Wir sind im (nicht nur) physischen Sinn von einer Musik betroffen, gepackt, genommen, benommen, von einem Körper sind wir besessen, aber den Körper gibt es nicht.

Wolfgang Rihm⁶²

Wenn allgemein nach der Materialität gefragt wird, ist es in den meisten Fällen der Körper, der als erstes genannt werden wird. »Der Körper« – das ist hier der menschliche, der jede Handlung vollführende, und sei es die des Hörens. Man kann verstehen, wieso Judith Butler auf die kritisch gemeinte Frage »But what about the materiality of the body, Judy?« selbst mit kritischer Abwehr reagiert⁶³ – zu sehr nimmt der emphatische Bezug auf diesen Körper, zumal in der Kopplung mit dem Begriff der Materialität, die Suggestionen auf, von denen im ersten Abschnitt die Rede war. Wenn nun hier zu guter letzt ebenfalls vom Körper die Rede ist, so nicht im Sinne eines letzten Bezugspunkts, sondern eher im Sinne jener »kruden Stofflichkeit«, von der Mersch seinen Ansatz distanzieren wollte. Ausgehend von der Unterscheidung von Leib und Körper, die das Deutsche anders als die meisten anderen Sprachen kennt, spielte in den vorigen Kapiteln vor allem der Leib eine Rolle. Sterns Vitalitätsaffekte sind leibliche Vorgänge ganz in dem Sinne, den Merleau-Ponty diesem Begriff gegeben hat, das Gestische ist ein primär leibliches Geschehen, und auch die Bestimmungen mu-

ständig wachsende Zahl heterogener Materialien musikalischen Gestaltungsprinzipien zu unterwerfen (vgl. Vorspiel). Dies genauer auszuführen, bedürfte einer eigenständigen Untersuchung.

- 62 Wolfgang Rihm, »Freie Improvisation über das Fixieren von Freiheit«, in: Hermann Danuser u. Günter Katzenberger (Hg.), *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber Verlag 1993, S. 413-419, hier 417.
- 63 Vgl. Judith Butler, *Körper von Gewicht*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. S. 13 f.; Christian Grüny, »What about the materiality of the body, Judy?«, in: Dirk Rustemeyer (Hg.), *Formfelder. Genealogien von Ordnung*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 75-103.

sikalischer Räumlichkeit beziehen sich auf den in der Welt engagierten Leib. Die Widerstandserfahrungen, die der erste Abschnitt des vorliegenden Kapitels thematisiert hat, lenken demgegenüber den Blick in eine etwas andere Richtung, weg vom primär funktional, als Vermögen der Welt bestimmten Leib hin zum der Welt ausgesetzten Körper, der seine Stofflichkeit mit den anderen Dingen der Welt teilt. Dies ist nicht das »verarmte Abbild« des Leibes, mit dem Merleau-Ponty zufolge die Wissenschaft umgeht und das »nur begriffliches Dasein hat«⁶⁴, sondern selbst eine Erfahrungsdimension. Der Körper in diesem Sinne ist immer nur einer von *den Körpern*, und das heißt nicht nur den menschlichen.

Zu den wenigen Texten, die sich explizit mit der Frage nach der Materialität der Musik auseinandersetzen, gehört der von Albrecht Riethmüller in dem oben genannten Band zur Materialität der Kommunikation. Riethmüller bezieht sich im wesentlichen auf den antiken Autor Aristoteles Quintilianus und dessen Bestimmung des »Stoffes« der Musik als »Klang und Körperbewegung«⁶⁵. In seinem Versuch, der Frage nachzugehen, was damit gemeint sein könnte, streift er viele der in diesem Kapitel aufgebrachten Bestimmungen und Unterscheidungen, ohne ihnen allerdings systematisch nachzugehen. Aristoteles' Begriffe sind *phoné* und *phorá*, also Klang/Ton/Stimme und Ortsbewegung. *Phoné* trifft ziemlich genau das, was Bekker mit Klang meinte, nämlich das reale, auf ein Erzeugendes zurückverweisende Erklingen, während die Ortsbewegung bzw. -veränderung direkt auf jenes Erzeugende, den von diesem ausgehenden Schallvorgang und das Aufnehmende verweist. In Aristoteles' Bestimmung der Bedingungen des Klanges findet sich all dies zusammengebracht: Er »entsteht immer als Ton von etwas, an etwas und in etwas«⁶⁶ – als Resonanz. Hören können wir nur, weil wir in einem vom Schall durchdringlichen Medium leben, der Luft, und weil wir von derselben Art sind wie das, von dem der Anstoß ausgeht, nämlich Körper. Insofern es hier nicht um irgendeinen Klang geht, sondern um Musik, sind es Stimmen, Instrumente und elektronische Weisen der Klangerzeugung und -verstärkung, die den Klang hervorbringen. Diesen »Stoff« der Musik würden wir vermutlich als Menge der materiellen Bedingungen ihrer Erzeugung bezeichnen; die Frage ist nun, inwiefern diese Bedingungen in die Musik selbst eingehen.

- 64 Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: de Gruyter 1966, S. 490f.
- 65 Albrecht Riethmüller, »Stoff der Musik ist Klang und Bewegung«, in: Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 51-62; ganz ähnlich Hanslick, der Klang und Bewegung als »das Elementarische der Musik« bezeichnet (Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, a. a. O., S. 70)
- 66 Aristoteles, *Über die Seele*, a. a. O., S. 105 (419b).

Wenn John Baily festhält, daß Musik »the sonic product of action«⁶⁷ ist, so scheint er lediglich eine Trivialität zu wiederholen. Allerdings geht seine Beobachtung weit darüber hinaus, nämlich in Richtung der Frage, auf welche Weise die spezifischen, durch die jeweiligen Instrumente konditionierten Bewegungen und Handlungen die Musik selbst prägen. Seine Untersuchung wendet sich afghanischen Instrumenten und Spieltechniken zu, dieselbe Frage läßt sich aber selbstverständlich auch in bezug auf unser traditionelles Instrumentarium stellen. Der Fokus auf die sich körperlich mit materiellen Instrumenten abmühenden Musiker ist die eine Seite, das körperliche Betroffen- und Gepacktwerden, von dem Rihm spricht, ist die andere. Sie sollen nun für sich behandelt werden.

Bailys Interesse ist hier in erster Linie strukturell im Sinne der »kin-aesthetic imagery«⁶⁸, von der im vorigen Kapitel die Rede war: Die Feststellung, daß die materielle Beschaffenheit der Instrumente und die dadurch mehr oder weniger fixierten Interaktionsformen mit ihnen sich strukturell in der Musik niederschlagen, ist ein gutes Gegenmittel gegen jene Mystifikationen, die Bekker auch um den Preis argumentativer Plausibilität abhalten wollte. Das Ideal des reinen Tons ist damit aber noch nicht in Frage gestellt. Es beruht darauf, die Spuren des körperlichen Umgangs mit den Instrumenten bzw., im Falle der Stimme, der Körperlichkeit überhaupt möglichst zu tilgen. Auf diese Weise prägt es die klassische musikalische Erziehung zutiefst, die immer mit einem Bändigen des unkontrolliert zischenden, knarrenden und pfeifenden Materials beginnt, das die Ausbildung je nach Instrument möglicherweise lange begleitet. Wenn es auch unmöglich sein mag, die Mühen ganz unsichtbar zu machen, so soll man sie doch auf keinen Fall hören. Dem sind, wiederum je nach Instrument, Grenzen gesetzt. Nehmen wir beispielsweise Bachs Cellosuiten, auf die ich mich bereits in ganz anderer Stoßrichtung im dritten Kapitel bezogen habe: Die Suiten haben dazu beigetragen, das Cello als ernstzunehmendes Soloinstrument überhaupt erst zu etablieren, das hier entsprechend alle Register zieht. Dadurch, daß das Instrument nun aber in seinen Läufen Melodie- und Baßstimme zugleich zu bilden hat, ergeben sich ständige Saiten- und Lagenwechsel, die man als Wechsel, als reale Bewegung zwischen den Saiten hören kann. Die klangliche Heterogenität der einzelnen Saiten und die zwar minimierbaren, aber nicht ganz zu tilgenden geräuschhaften Momente beim Wechsel rufen auch den Hörern, die den Musiker nicht sehen, sein körperliches Tun vor Augen. Bei den tiefen Tönen in ihrer Körnigkeit

67 John Baily, »Music Structure and Human Movement«, in: Peter Howell, Ian Cross u. Robert West (Hg.), *Musical Structure and Cognition*, London u. a.: Academic Press 1985, S. 237-258, hier 237.

68 Nicholas Cook, *Music, Imagination, and Culture*, Oxford: Oxford University Press 1992, S. 101.

hört man darüber hinaus die Art der Hervorbringung, die mit Druck ausgeführte Bewegung von Pferdehaaren auf Saiten. Man könnte dies als Spuren der Materialität bezeichnen, als hörbare Zeugnisse davon, daß jemand sich in der Welt betätigt, sich mit ihrem Widerstand auseinandersetzt. Druck und Stoß kann man normalerweise nicht sehen, hatte Husserl festgehalten – aber es gibt künstlerische Verfahren, durch die auch dies möglich wird.⁶⁹ Ebenso kann man in bestimmten Fällen die Widerständigkeit der Instrumente hören, oder auch: sie können nicht immer vollständig zum Verschwinden gebracht werden. Es ist vielleicht kein Zufall, daß eines der Stücke Lachenmanns, anhand derer er seinen Begriff der *musique concrète instrumentale* geprägt hat, ein Solostück für Cello ist. Sein Titel bringt genau das auf den Punkt, was man selbst bei Bach noch hören kann: *Pression*, Druck.

Während die Verwendung unterschiedlicher Geräusche im dritten Kapitel unter dem Aspekt ihrer problematischen (melodischen) Einheit behandelt wurde, steht nun das im Mittelpunkt, was diese Einheit hartnäckig unterläuft und ihre vollständige Musikalisierung unmöglich macht. Es geht Lachenmann nicht nur um die Erweiterung des Klangrepertoires, sondern um die »Freilegung jenes anderen Material- und Höraspekts, der sich auf die unmittlere Körperlichkeit des Klingenden bezieht«⁷⁰. Wie man an Bachs Suiten sehen konnte, muß dieser Aspekt tatsächlich nicht produziert oder gar fingiert werden, sondern lediglich freigelegt. Dennoch ist diese Freilegung eine wirkliche Transformation. Man kann nicht sagen, daß das Geräusch die Materie oder der Stoff der Musik ist, als wäre der Ton ein geformtes Geräusch. Materie oder doch besser Spur von Materialität ist das Geräuschhafte insofern, als es einen systematisch ausgeschlossen, aber nicht vollständig tilgbaren Hinweis auf die materiellen Bedingungen der Klanghervorbringung darstellt. Ebenso wenig kann es traditionellerweise zu den Materialien der Musik gerechnet werden – wozu es bei Lachenmann ebenso wie diese Bedingungen selbst wird. In *Pression*, *Air*, *Gran Torso* und anderen Stücken jener Zeit werden nicht nur die ganze Bandbreite ihrer Klänge, sondern die Instrumente selbst zum Material.

Für *Air* formuliert er sein Vorgehen folgendermaßen: »Zwar dient die Aktion einer sehr präzise bezeichneten Klangvorstellung, verschwindet

69 Ich denke etwa an einen von Richard Serras *Corner props*, bei dem ein Stahlwürfel von einer einzelnen Stange in einer Raumecke in der Höhe gehalten wird, wodurch Druck und Gegendruck tatsächlich sichtbar werden.

70 Lachenmann, »Vier Grundbestimmungen des Musikhörens«, a. a. O., S. 56. Dies auf die »akustisch erfahrbaren Eigenschaften« zu beziehen, erscheint mir allerdings ein demjenigen Bekkers vergleichbares Mißverständnis.

aber nicht dahinter; vielmehr macht nun das Klangresultat durch seine besondere Art von Körperlichkeit auf die zugrundeliegende Aktion aufmerksam, zugleich macht sie die mechanischen und energetischen Bedingungen bewußt, unter denen das Klangresultat zustande kam [...].⁷¹ Dabei geht es Lachenmann nicht, wie etwa Cage, primär um Theatralität: Die konkreten Handlungen der Instrumentalisten dienen ausschließlich dem Klang, in dem sie aber selbst hörbar werden. Wenn er dieses Verfahren als »Klangrealistik«⁷² bezeichnet, klingt die »große Realistik«⁷³ an, von der Kandinsky in bezug auf die unterschiedlichen Spielarten konkreter Kunst gesprochen hatte.

Diese Haltung spielt auch eine wesentliche Rolle für einen Teil der höchst unterschiedlichen Szenen, Ansätze und Musiker der frei improvisierten Musik, die hier nur angerissen werden kann. Eine nicht repräsentative, aber doch exemplarische Situation: Bei einem Konzert des inzwischen verstorbenen Gitarristen Derek Bailey vor einigen Jahren spielte dieser auf einer halbakustischen, kaum verstärkten Gitarre mit einem nicht zu identifizierenden Effektgerät mit Fußschalter. Dieses trat nur im Moment des Umschaltens in Erscheinung, das von einer deutlichen Bewegung und einem lauten Knacken, also von einem deutlichen Bruch sowohl auf der Hör- als auch auf der Aufführungsebene begleitet war. Diese Brüche waren weder einfach Teil der Musik noch im traditionellen Sinne außermusikalisch, sondern spielten sowohl als Klänge als auch als Störung durch die ostentative Bedienung eines technischen Klangerzeugers und -verfremders eine Rolle und waren so innen und außen zugleich. Sie lenkten die Aufmerksamkeit immer wieder auf die reale Situation des Konzerts und die körperlichen und technischen Bedingungen des Klanges. Vinko Globokar hält für die improvisierte Musik insgesamt fest: »Genauso wichtig wie der Klang ist der Gestus, die Haltung, die Reaktion, die Position im Raum, die Beziehung zwischen Instrument und Körper und die sich freisetzende physische Energie.«⁷⁴ Dennoch steht all dies auch für den Hörer im Dienste des Erklingenden; die Aufgabe, sich an der Grenze der Hörbarkeit bewegende, differenzierte Gitarrenklänge und krachende Brüche zusammenzuhören, erwies

71 Helmut Lachenmann, »Hören ist wehrlos – ohne Hören. Über Möglichkeiten und Schwierigkeiten«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, a. a. O., S. 116–135, hier 124.

72 Helmut Lachenmann, »Air. Musik für großes Orchester mit Schlagzeug-Solo (1968/69)«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, a. a. O., S. 380.

73 Vgl. Wassily Kandinsky, »Über die Formfrage«, in: ders., *Essays über Kunst und Künstler*, Bern: Benteli 1955, S. 17–47, 27 ff.

74 Vinko Globokar, »Reflexionen über Improvisation«, in: Reinhold Brinkmann (Hg.), *Improvisation und neue Musik*, Mainz: Schott 1979, S. 24–41, hier 35.

sich dabei als unlösbar, was die Musik aber nicht zerstörte, sondern anreicherte und reflexiv machte.

Es trifft die Sache nur zum Teil, dies als Erweiterung des Materials oder Eroberung neuer Schichten oder Dimensionen von Materialität für die Formung im Sinne von Eco Bestimmung künstlerischer Verfahren aufzufassen. Bei Eco ist hier die Rede von einer »weiteren Segmentierung der Ausdrucksebene eines ganzen semiotischen Systems« und dem »Relevantmachen jener Aspekte des Ausdrucks-Kontinuums, die bisher als ›hyposemiotisches Material‹ betrachtet worden sind«⁷⁵. Im Sinne der hier getroffenen Unterscheidungen würde ich an dieser Stelle nicht von Material, sondern von Materie sprechen, denn Eco argumentiert genau im Sinne des Aristotelischen relationalen Materiebegriffs: Es wird immer nur ein Teil des Vorliegenden semiotisch nutzbar gemacht, ein anderer bleibt als inerte, formloser Träger außen vor und erscheint insofern als Materie bezogen auf die gegliederte Form. Diese Materie kann nun selbst Gegenstand der systematischen Segmentierung und insofern Material und schließlich Form werden, und das Kunstwerk »vollbringt die semiotische Erlösung seiner trägen Materie«⁷⁶. So richtig diese Beschreibung für manche Fälle – vor allem für sprachliche Kunstwerke – ist, so ungenügend ist sie für das, was Lachenmann tut, und selbst für viele Beispiele aus der bildenden Kunst. Nehmen wir Lucio Fontanas von Schnitten und Hackspuren verletzte Leinwände: Die Leinwand als Bildmaterie wird miteinbezogen, aber nicht in Form einer reinen Erweiterung. Vielmehr bleibt die Spannung zwischen Bildobjekt und Bildträger, zwischen Form und Materie bestehen, wird aber in Oszillation versetzt. Gerade daß die Einbeziehung nie ganz funktioniert, sondern wir immer wieder von der farblichen Gestaltung der Bildfläche auf die Körperlichkeit des Bildträgers mit seinen Spuren einer gewaltsamen Interaktion und zurück gelenkt werden, macht diese Bilder so interessant. Ohne jene Spannung ginge die Pointe der Sache verloren.

Mit den Stücken von Lachenmann verhält es sich ähnlich, aber doch noch ein wenig anders. Insofern sie nicht einfach andere, außermusikalische Klänge in die Musik einspeisen, sondern sich auf die traditionell außermusikalischen Dimensionen des Klangrepertoires der Musik selbst fokussieren und mit diesen gestalterisch umgehen, entspricht ihr Vorgehen eher dem, was Eco im Auge hat. Insofern allerdings diese Dimensionen einen unmittelbaren Verweis auf die Bedingungen der Klangerzeugung beinhalten bzw. diese tatsächlich hörbar machen, gehen sie über eine bloße Erweiterung hinaus. Die Körperlichkeit des Klingenden kann nicht restlos in Musik aufgelöst werden, sondern bleibt ein Fremdkör-

75 Eco, *Semiotik*, a. a. O., S. 357.

76 Ebd. Bezeichnenderweise wechselt Eco hier tatsächlich zum Begriff der Materie.

per, der nie ganz in sie eintritt. Was er und auch Bailey erreichen, ist eine Oszillation ähnlich der bei Fontana beschriebenen: Die Stücke sollen auch als musikalische Gestaltungen eigenen Rechts gehört werden, aber diese Ebene ist instabil. Immer wieder werden die Hörer auf die Dimension der körperlichen Interaktion der Musiker mit ihren Instrumenten gestoßen, auf den realen Druck und Widerstand, der die Bedingung der Klangerzeugung ist und nun selbst hervortritt. Dennoch haben wir es nicht mit Lehrstücken zu tun, die sich darin erschöpfen, auf diese Bedingungen zu zeigen. Die Organisation, in die all dies gebracht wird, bleibt eine musikalische, und so wird man durch dieses selbst auf die Ebene des Klingenden zurückverwiesen. Und so weiter.

Dabei ist es bedeutsam, daß jede explizite Theatralität vermieden wird. Was die Musiker tun, tun sie ausschließlich im Dienste der zu erzeugenden Klänge, so daß sich ihre Handlungen nicht zu einer neuen Ebene künstlerischer Gestaltung fügen, die mit der musikalischen interagiert. Wie so etwas aussehen könnte, kann man bei Schnebel sehen, wenn er die Handlungen der Musiker selbst als Material anvisiert: »Statt bloß die Klänge, die die Ausführenden produzieren, in Verhältnisse zueinander zu bringen, disponiert man auch Verhältnisse der Ausführenden zueinander. Das verlangt von diesen in hohem Maß Identifikation mit der Musik, die sie machen. Eventuell müssen sie Feindschaft gegeneinander spielen oder eitel Harmonie.«⁷⁷ Bei Lachenmann haben wir es demgegenüber nicht mit multimedialen Kunstwerken zu tun, sondern mit Musikstücken, die intern keine Vereindeutigung zulassen und so ihre eigene Schließung ständig unterlaufen. Die musikalische Differenz, die Auffassung klanglicher Differenzen als Gestaltungen sui generis und die damit einhergehende Konstitution eines Grundes von Stille und Abgrenzung nach außen, bleibt in Funktion, wird aber fortwährend überschritten. Dies geschieht auf andere Weise als bei Cage und Wolff, die im ersten Kapitel als Beispiel fungierten: Dort war es das Spiel mit der Stille, die unentscheidbar zwischen Grund der Musik und Tür nach außen changierte, hier sind es die Klänge selbst, in die eine Art inneres Außen eindringt bzw. in denen dieses als anwesendes hörbar gemacht wird.

Insofern hier Materialität in die Form ein-, aber nicht in ihr aufgeht, kann man weiterhin von einer Inszenierung der Materialität, der »Körperlichkeit des Klingenden« sprechen. Das hat nicht nur damit zu tun, daß die Tradition in Form ihrer Artefakte, Rezeptionsgewohnheiten und Techniken immer noch gegenwärtig ist, sondern auch mit der zweiten, phänomenologischen Auffassung von Materie oder Materialität.

77 Dieter Schnebel, »Das musikalische Material – Verhältnisse und Aktionen«, in: ders., *Denkbare Musik. Schriften 1952-1972*, Köln: DuMont., S. 286-288, hier 287.

Die Widerständigkeit der Welt und die Kraft, die jede Klangerzeugung aufwenden muß, lassen sich nicht in Form verwandeln. Sie bilden kein unsegmentiertes Kontinuum, das der Erschließung harrt, kein relativ zu einer Form Ausgeschlossenes, sondern bleiben auf den Körper und die Körper bezogen. Danach kann nicht überraschen, daß Aufnahmen von Lachenmanns Stücken eigenartig amputiert klingen, denn sie setzen auf reale Präsenz in Gumbrechts Sinne dessen, was »für Menschenhände greifbar«⁷⁸ ist.

An ihnen wird noch einmal deutlich, daß wir auch in der Musik gut daran tun, unterschiedliche Begriffe von Materie, Material und Materialität zu unterscheiden: Man kann seine Praxis als spezifische Erweiterung des musikalischen Materials beschreiben, die aber anders funktioniert als die jubelnde Erschließung des »the entire field of sound«⁷⁹, die Cage schon in den dreißiger Jahren anvisiert hat (und die Lachenmann natürlich im Rücken hat). Was hier einbezogen wird, sind Aspekte der musikalischen Materie im Sinne des ansonsten im Inneren systematisch Ausgeschlossenen. Materie sind diese Aspekte aber noch in einem anderen Sinne, insofern sie nämlich die Körperlichkeit musikalischer Praxis ins Spiel bringen und so elementare Erfahrungen von Materialität machen lassen. Jene »semiotische Erlösung ihrer trägen Materie«, von der Eco mit einem ironischen Seitenblick auf Plotin gesprochen hatte, kann hier nicht stattfinden, und man kann sehen und hören, warum sie überhaupt niemals vollständig stattfinden kann.

Das alles wird von Lachenmann nicht als bloße intellektuell-künstlerische Übung, sondern als reale Kritik verstanden. Man hört Anklänge an den frühen Marx, der seinen historisch gewendeten Materialismus als Zuwendung zu den »leibhaftigen Menschen« und ihrem »wirklichen Lebensprozeß«⁸⁰ verstanden wissen wollte. Die Aufmerksamkeit auf die leibhaften Musiker in ihrem wirklichen Spiel aktualisiert, ganz wie bei Marx, die gesamte gesellschaftliche Bedingtheit, die dahintersteht, den »ästhetischen Apparat«, der für Lachenmann die Hör-, Spiel-, Kompositions- und Notationsweisen, aber auch das Instrumentarium, die institutionelle Seite des Musikbetriebs mit Aufführungsorten, Distributionsweisen etc. umfaßt.⁸¹ Der reine Ton, die vollständige Schließung der Musik, ist aus dieser Perspektive die reine Ideologie, weil sie all

78 Hans-Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 10.

79 John Cage, »The Future of Music: Credo«, in: ders., *Silence. Lectures and Writings*, Middletown: Wesleyan University Press 1973, S. 3-6, hier 4.

80 Karl Marx u. Friedrich Engels, *Die deutsche Ideologie (Marx Engels Werke Bd. 3)*, Berlin: Dietz 1956, S. 26

81 Vgl. Helmut Lachenmann, »Zum Problem des musikalisch Schönen heute«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, a. a. O., S. 104-110, hier 107f.

dies ausblendet und meint, sie könne sich in einem geschützten Inneren der Musik einrichten. Insofern kann man zu den Begriffen des hier zur Debatte stehenden Feldes noch einen hinzufügen und Lachenmanns Musikpraxis als materialistisch bezeichnen.

Seine Musik hat damit eine offensichtliche Affinität zum Adorno-schen Gestus, die von den Texten bestätigt wird. Dennoch geht er einen anderen Weg, und zwar in mehrerlei Hinsicht: Zwar spart auch der frühe Lachenmann nicht mit dem harschen Urteil des Regressiven, erkennt aber die unüberschaubare und nicht mehr kontrollierbare Komplexität der Lage des musikalischen Materials an, die es verbietet, einen eindeutigen Stand und klare Tendenzen festzustellen. Das hindert ihn aber nicht daran, Reflexivität und Konsequenz zu fordern – sein immer wieder gebrauchter Negativbegriff ist »querfeldein«, den unter anderem, wie im dritten Kapitel erwähnt, der Kollege Ligeti zugeordnet bekommt. Querfeldein geht für Lachenmann jede Musik vor, die auf ungeklärte Weise Historisches und Avanciertes mischt und, noch schlimmer, damit Gefälligkeit, »[a]kustische Faszination um ihrer selbst willen« produziert, die doch »nichts anderes als verdinglichte Expressivität«⁸² ist. Adornos Urteil über die Kulturindustrie teilt er zu jener Zeit noch uneingeschränkt. Dennoch ist sein mit einem melancholischen Unterton beschriebenes Ideal nicht das des Durchgangspunktes und Katalysators für die Tendenzen des Materials, sondern der »Traum der ›freien Setzung‹, der Traum von der ›glücklichen Hand‹, der Traum vom ungebrochenen Komponieren«⁸³.

Was die Reichweite der Kritik angeht, so tritt er nicht weniger radikal, aber doch bescheidener auf: Musik als Kritik erreicht primär das musikalische Hören, das sie öffnen, und den musikalischen Betrieb, den sie decouvrieren kann. Eine die Gesellschaft verändernde Kraft stellt die Musik für Lachenmann in erster Linie insofern dar, indem sie das Hören, im weiteren Sinne die Offenheit der Menschen für das, was sie umgibt, schärfen kann. Wenn Eco von der Wirkung der Erweiterung des künstlerischen Repertoires durch Einbeziehung und Segmentierung der Materie spricht, findet er Formulierungen, die dem nahekommen dürften, was Lachenmann vorschwebt: »Also weckt ein Text des ästhetischen Typs, von dem man so oft gemeint hat, er liege außerhalb aller Wahrheitsbedingungen, [...] den Argwohn, daß die Korrespondenz zwischen der gegenwärtigen Organisation des Inhalts und den ›wirklichen‹ Sachverhalten weder die beste noch die endgültige ist.«⁸⁴ Den Hörern

82 Helmut Lachenmann, »Zur Analyse neuer Musik«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, a. a. O., S. 21-34, hier 30.

83 Helmut Lachenmann, »Über das Komponieren«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, a. a. O., S. 73-82, hier 82.

84 Eco, *Semiotik*, a. a. O., S. 365.

die Ohren dafür zu öffnen, daß alles auch ganz anders sein könnte bzw. tatsächlich *kann*, ist ein politischer Akt und eine existentielle Erfahrung zugleich.

Erreicht werden soll all dies, und hier liegt die in unserem Kontext deutlichste Differenz, nicht allein strukturell – auch wenn der Begriff der Struktur in den Texten omnipräsent ist –, sondern durch die Einbeziehung der Materialität des Klanges und der Weisen seiner Hervorbringung. So reich und historisch durchdrungen Adornos Materialbegriff auch immer ist, letztlich bezieht er sich immer auf Konstellationen von Tönen. Demgegenüber weist Lachenmann darauf hin, daß Musik immer auch eine Sache der Interaktion von Körpern ist. Wenn man dies hörbar macht, es also nicht einfach ausstellt, sondern in genuin musikalische Formen bringt, so wird die Musik kritisch und emanzipativ zugleich.

Was allerdings auch Lachenmann weiterhin vollkommen ausspart bzw. als Faszination am Klang, Schwelgen im Affekt etc. explizit tabuisiert, ist die körperliche *Wirkung* der Musik. Der von Rihm evozierte Körper, der uns packt und beutelt, ist nicht der der Musiker und auch nicht der Leviathan gewordene musikalische Apparat – es ist die Musik selbst. Bei Adorno findet sich ein ganz ähnliches Motiv, das allerdings auf eine ganz bestimmte Musik, nämlich die Symphonik, und hier insbesondere die Beethovens, bezogen ist. Hier, so Adorno, ist »die Symphonie die Musik, welche selber zum Leib wird. [...] Die Symphonie, bewegt, regt ›sich‹; bleibt stehen, geht weiter und die Totalität ihrer Gesten ist die intentionslose Vorstellung des Leibes.«⁸⁵ Hintergrund dieser Redeweisen ist offenbar der gestische Charakter der Musik, der uns zum resonatorischen Nachvollzug auffordert bzw. uns auch gegen unseren Willen in Bewegung versetzt. Nun wird man sicher nicht davon sprechen können, daß diese gestischen Impulse sich bei jeder Musik zu einem Körper zusammenballen, und vermutlich meint Rihm das auch nicht. Es geht ihm, wenn ich es richtig sehe, eher um das *Körperhafte* dieses Verhältnisses, um das Bewegtwerden als solches, das doch kein rein geistiges ist, sondern von Körper zu Körper übertragen wird. Insofern wir es hier mit einer Bewegung zu tun haben, die von der viszeralen über die motorische und die affektive bis zur kognitiven Ebene reicht, steht sie auch quer zur Unterscheidung von Körper und Leib, wie sie hier verstanden werden soll: Die Grundlage der kognitiven Entwicklung bis zur Sprache ist gleichzeitig von der Art eines Besetzt- und körperlich Gepacktwerdens. Der Welt, die mit der ich umgehe und in der ich mich zurechtzufinden versuche, bin ich zugleich ausgesetzt. Bei Gumbrecht kann man sehen, daß eine emphatische Evokation realer Präsenz im

85 Theodor W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 170

Sinne körperlicher Anwesenheit immer auch die Gewalt als Möglichkeit einbeziehen muß,⁸⁶

Nun muß man das in bezug auf die Musik nicht überdramatisieren, denn in der Regel kommt dieses Ausgesetztsein vor allem in Situationen zum Tragen, in die wir uns selbstgewählt begeben – so wie uns auch niemand zwingt, das Wesen des Weins bis zur Neige zu ergründen und nicht dort haltzumachen, wo Hanslick es empfiehlt. Aber wie gesagt: Ganz kommen wir um diese Dimension nicht herum, und die Folter mit Musik, die im zweiten Kapitel thematisiert wurde, antwortet auf das Ausgesetztsein mit einem brutalen Zugriff. Bereits die tiefen Cellotöne in den Suiten von Bach bringen nicht nur unser Ohr in Schwingung, sondern sind im Bauch spürbar. Ein voller Orchesterklang, bei dem dies in potenziertes Form der Fall ist, zeichnet sich eben nicht nur durch eine größere klangliche Differenziertheit, sondern auch ganz schlicht durch ein Klangvolumen und eine Lautstärke aus, die den Hörern ihre reflexive Distanz immer wieder durchkreuzt, indem er sie körperlich in Beschlag nimmt. Johannes Fritsch spricht in diesem Zusammenhang treffend von der »Kraft des Lauten, die ja ursprünglich eine Kraft des Gewichts, der Größe und des körperlich erzeugten Drucks war«⁸⁷. Der Eindruck der Gewaltbarkeit, den die Interpreten übereinstimmend im ersten Satz von Beethovens 9. Symphonie ausgemacht hatten,⁸⁸ ist nicht nur auf deren Struktur, sondern auch auf den geballten Einsatz des Orchesters zurückzuführen – eine Klavierfassung hätte hier kaum dieselbe Wirkung und würde entsprechend auch diese Interpretation nicht bestätigen. Insofern von hier ein gerader Weg zu einer auch politisch dubiosen Überwältigungsästhetik geht, kann man schon verstehen, wieso (nicht nur) Lachenmann zu dieser Dimension der Musik unter heutigen Bedingungen deutlich auf Distanz geht.

Der Ort, an dem die Kultur des Schalldrucks heute am konsequentesten gepflegt wird, ist natürlich die Pop- und Rockmusik. Diese interessiert mich hier nicht in erster Linie, insofern sie Tanzmusik ist – auch wenn in der Tat vom Konzert über den Club bis zur Technoparty jedes Auftreten der Popmusik als Tanzmusik durch Lautstärke geprägt ist –, und auch nicht in Form der debilen Dezibelschlachten verschiedener

86 Daraus zu folgern, »daß es ohne einen Moment von Gewalt keine Epiphanie und infolgedessen kein wirklich ästhetisches Erleben geben kann«, erscheint mir doch eher angestrengt und im übrigen politisch einigermaßen dubios (Gumbrecht, *Diessseits der Hermeneutik*, a. a. O., S. 135; vgl. a. a. O., S. 107ff; ders., *Lob des Sports*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, Ffm 2005).

87 Johannes Fritsch, »Über den Inhalt der Musik«, in: Werner Stegmaier (Hg.), *Zeichen-Kunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 201-230, hier 208.

88 Vgl. hier den zweiten Abschnitt des dritten Kapitels.

Metalbands im Wettbewerb um die lautesten Konzerte, sondern in jenen Manifestationen, in denen die Massivität des Klanges selbst ausgestellt wird. Mein Beispiel ist hier das Stück *NYC Ghosts and Flowers* der amerikanischen Band *Sonic Youth*, das beispielhaft für eine wichtige Dimension ihrer Musik insgesamt ist.⁸⁹ Ab dem letzten Drittel dieses Stückes werden die Strukturen des Popsongs immer mehr von einer unaufhörlichen Repetition eines F-Dur-Akkords und schließlich von *noise*, Lärm, überlagert. Das Geräuschhafte, das hier zum Einsatz kommt, unterscheidet sich von den Geräuschen, mit denen Lachenmann arbeitet, durch seine technische Herkunft. Durch die elektrische Verstärkung und den Einsatz von Effektgeräten lassen sich Klänge beliebiger Lautstärke produzieren, was hier ausgenutzt wird. Vorgeführt wird aber nicht lediglich laute, ansonsten aber unverändert eingängige Musik wie im Fall der omnipräsenten Beats und Bässe der meisten aktuellen Popmusik, sondern die Lautstärke selbst rückt ins Zentrum.

Dabei werden keine elektronischen Instrumente eingesetzt und damit keine vollständig kontrollierbaren Geräuschquellen, sondern verzerrte elektrische Gitarren, die ihr Klangspektrum weit in Richtung Störgeräusch verlagert haben. Ahnherr eines solchen Gitarrenklangs ist Jimi Hendrix, dessen verzerrte Destruktion der amerikanischen Nationalhymne beim Woodstock-Festival mittlerweile klassisch ist, ohne ihre Wucht und Schärfe eingebüßt zu haben. Spätestens damit ist die verzerrte elektrische Gitarre so etwas wie der Archetypus der Rockmusik geworden, und der Gitarrist stellt nicht nur seine Virtuosität aus, sondern gleichzeitig sich selbst dar als das, was der klassische Musiker um keinen Preis sein will und was auch Hendrix nicht war: ein ehrlicher Arbeiter. Der körperliche Einsatz, die überbordende Expressivität, das verschwitzte T-Shirt sind seit den siebziger Jahren Symbole der Rockband im Einsatz, die gerade nicht hinter der Musik zum Verschwinden gebracht werden, sondern ausdrücklich ausgestellt werden sollen. Für das Publikum gilt im Prinzip das gleiche, und einer distanzierten Rezeptionshaltung entgeht die entscheidende Dimension der vom Sound mitgerissenen und koordinierten und doch im einzelnen unkontrollierten körperlichen Aktivität in der Gruppe.

Insofern der differenzierte und kraftvolle Ausdruck von Affektivität – man denke an die im dritten Kapitel zitierte Aussage des Soldaten im Irak, »when I needed to get aggressive, I'd put some aggressive music on«⁹⁰ – und die Kommunikation mit dem Publikum im Mittelpunkt

89 Als Hintergrund dieses speziellen Umgangs mit Gitarrennoise wären etwa Glenn Brancas repetitive Gitarrenklangskulpturen zu nennen, an denen die beiden Gitarristen der Band in den frühen 80er Jahren beteiligt waren.

90 Zit. Jonathan Pieslak, *Sound targets. American soldiers and music in the Iraq war*, Bloomington: Indiana University Press 2009, S. 163.

stehen, können sie sicher nicht als Materie der Musik im Aristotelischen Sinne betrachtet werden, aber doch als Materialität im zweiten Sinne der heftigen körperlichen Resonanz, als eine Art differenzierte unmittelbare Widerstandserfahrung, ein widerfahrnishaftes in Bewegung gesetzt Werden durch voluminösen Klang. Naheliegenderweise gehen Katz und Révész in ihrem bereits zitierten Text über die Musikrezeption Gehörloser auf diese Dimension der Musik ein, die sie ansonsten vor allem »bei den Festen der Primitiven« finden: »In dieser dionysischen Musik kann sich die vibratorische Wirkung voll ausleben. Wenn man von dieser Musik sagt, sie ergreife und erschüttere, sie erzwingt die rhythmische Bewegung, so ist das alles viel wörtlicher zu nehmen, als man es früher getan hat. Wir haben die unmittelbare Wirkung der starken Vibrationen auf das vasomotorische System des Leibes vor uns.«⁹¹ Da diese Musik nicht nur mit den Ohren gehört wird, kann sie auch von denen rezipiert werden, deren Ohren dies nicht können.

Es ist dieser Typ Materialitätserfahrung, an den *Sonic Youth* anschließen, ohne ansonsten die Formen der Rockmusik zu bedienen. Die Abgrenzung beginnt damit, daß der Gesang, der die Reste des Songs trägt, von den Gitarren immer mehr in den Hintergrund gedrängt wird, bis schließlich die Zeile, die dem Stück und der gesamten Platte den Titel gibt, kaum noch hörbar ist. Die Gitarren setzen hier, anders als Hendrix und die meisten seiner Nachfolger, nicht auf Expressivität, sondern auf letztlich sehr kühle Repetition, die schließlich einen tranceartigen Eindruck erzeugt. Dies geht allmählich über in die Wahrnehmung landschaftsartiger Klänge, in denen gelegentlich einzelne Töne hörbar werden, die nicht mehr zueinander in Beziehung stehen, sondern nur noch zur Matrix, aus der sie stammen.

Die Oberflächenstruktur der Klänge ähnelt derjenigen abstrakter Bilder, bei denen ebenfalls Undifferenziertheit im Sinne des Fehlens klarer Gliederungen an einem bestimmten Punkt umschlägt in eine Differenziertheit, bei der kleinste Differenzen und Übergänge zählen. Auch hier kann man mit Boehm davon sprechen, daß »dieser Art von fließender Komplexität eine auf die logischen Mittel der Identifikation angewiesene Sprache nicht gewachsen ist«⁹². Sie entspricht dem, was im dritten Kapitel im Zusammenhang mit dem Verzicht auf die Gliederung der musikalischen Formen in Elemente Thema war: Tatsächlich geht es hier nicht mehr um Töne, sondern um den reinen Klang.

91 David Katz u. Géza Révész, »Musikgenuß bei Gehörlosen (Ein Beitrag zur Theorie des musikalischen Genusses)«, in: *Zeitschrift für Psychologie* 99 (1926), S. 289-324, hier 318.

92 Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen*, Berlin: Berlin University Press 2007, S. 206; er bezieht sich hier auf Monet.

Die Musik ist dabei durchdrungen von der schieren Kraft dieses sich nur noch intern verändernden Klanges, der den Hörer körperlich durchdringt und unmittelbar vegetative Wirkungen hat (die sich, da man die CD kaum so laut wird abspielen können, wie sie es eigentlich verlangt, vor allem im Konzert einstellen). Das schließliche Aufhören eines klaren Rhythmus macht die Umsetzung in körperliche Bewegung schwierig, so daß die Erfahrung der Durchdringung rein zurückbleibt. Die klanglichen Differenzen, an die sich eine bildhafte Rezeption anschließen könnte, werden so auf eine Weise von der Wucht des Klanges getragen, daß von gestalteter Materialität gesprochen werden kann. Auch wenn diese selbst in den Mittelpunkt gestellt wird, läßt sie sich doch niemals in Form auflösen, sondern behält den Index des substantiell Realen, das die Widerständigkeit meines Körpers herausfordert. Aber auch wenn es zwischen der körperlichen Resonanz und dem Hören der Ohren keine klaren Grenzen gibt, bleibt es ein Unterschied, ob man sich schlicht mitreißen läßt oder sich hörend fragt, was geschieht. Das Stück ermöglicht eine affektiv-körperliche Rezeption, die sich in der Klangerfahrung verliert, es legt aber auch Irritationsspuren, die auf die Fahrte eines genaueren Zuhörens führen. Um noch einmal ein Motiv aus dem zweiten Kapitel aufzugreifen: Wäre diese Musik Wein, so könnte man ihr Wesen nur ergründen, indem man seinen Geschmacksinn differenziert ins Werk setzte *und* ihre berauschende Wirkung in Anspruch nähme. Vielleicht besteht die für die Theoretiker und Praktiker der Hochkultur unüberschreitbare Grenze aber darin, daß die Reflexion insgesamt eingelassen ist in eine starke sinnliche Erfahrung, die Differenziertheit mit lustvoller Überwältigung, Geschmack mit Trunkenheit verbindet. Ohne dies ist diese Musik nicht zu haben, und vielleicht erfährt man durch sie etwas Wesentliches, was einer distanzierten Rezeption entgeht.

4. Vorrang des Objekts

Each musical instant, or note, has a double identity, as activity and as thing; each note gives us the interdependence of movement and fixity that characterizes the whole.

David Burrows⁹³

Let no one imagine that in owning a recording he has the music. The very practice of music [...] is a celebration that we own nothing.

John Cage⁹⁴

Musik ist kein Ding. Es ist eine besondere Eigenart unserer westlichen Musiktradition, das eigentlich Prozeßhafte zu fixierten Instanzen zu verdinglichen, und es gilt, diese Verhärtung aufzubrechen – so eine spätestens seit Cage verbreitete Kritik. In diesem Sinne kann man auch die ersten Kapitel dieser Arbeit lesen: Das erste machte sich daran, eine alternative Konzeption zu der Vorstellung zu erarbeiten, wir hätten es mit einem Vorliegenden, einer für sich bestehenden Entität zu tun. Das zweite Kapitel hat diese formale, auf Differenz setzende Konzeption ausbuchstabiert, indem es die Musik als Resonanz-, also als Zwischenphänomen beschrieben hat. Für ein objekthaftes Verständnis der Musik scheint damit kein Platz zu bleiben.

Und dennoch: Die verräumlichende Auffassung von Musikstücken als Ganzheiten, die im vorigen Kapitel behandelt wurde, macht ein solches Verständnis trotz allem plausibel. Es ist, kurz gesagt, nicht unbedingt Ausdruck von Verdinglichung, der Musik Objektcharakter zuzusprechen. Musik hat, wie Burrows es formuliert, eine doppelte Identität, als Prozeß bzw. als Tätigkeit und als Ding oder Gegenstand. Der Husserlsche Begriff des Zeitobjekts beschreibt dies treffend: Ein Musikstück ist ein sich in der Zeit Entfaltendes, das sich aber gerade vermittle dieser Entfaltung zu einer Einheit, einem quasi Gegenständlichen zusammenschließt, oder umgekehrt: Es ist ein Gegenstand, der nur vermittle seiner zeitlichen Realisierung existiert. Bereits diesseits des emphatischen Werkbegriffs, beim zusammenfassenden Hören melodischer Wendungen, kann von einer elementaren Dopplung von Prozeß und Ding gesprochen werden, während ein werkzentriertes Musikverständnis die Objekthaftigkeit in den Vordergrund rückt: »Ziel des Formhörens, des adäquaten Hörens von Kompositionen, ist die Verfestigung der Musik,

93 David Burrows, »Music and the Biology of Time«, in: *Perspectives of New Music* 11,1 (1972), S. 241-249, hier 245.

94 John Cage, »Lecture on Something«, in: *Silence*, a. a. O., S. 128-140, hier 128.

die primär ein Vorgang ist, zu einem Objekt, das den Hörer in Distanz hält [...].«⁹⁵ Würde dieses Ziel tatsächlich erreicht, würde also der Mitvollzug gänzlich durch distanzierte Betrachtung ersetzt, so ginge entscheidendes verloren: die spezifische zeitliche Form inklusive der jeweils gegebenen Offenheit, wie sie im vorigen Kapitel thematisiert wurde, wäre dabei noch das geringste. Am Ende würde der in der Distanz neutralisierte Gegenstand zu einem mäßig interessanten Formenspiel, das uns nichts mehr angeht. Faktisch dürfte sich die allermeiste gehörte Musik irgendwo zwischen der reinen Prozeßhaftigkeit, die spurloses Vergehen impliziert, und der vollständig objektivierenden Auffassung bewegen.

Wenn ich nun an dieser Stelle noch einmal die Frage nach der Objektlichkeit der Musik aufwerfe, so geschieht dies weniger im Hinblick auf ihren Werkcharakter im Sinne formaler Geschlossenheit, sondern bezogen auf ihre Materialität in den hier unterschiedenen Hinsichten. Das Motiv eines »Vorrangs des Objekts«, das damit bemüht wird, stammt wiederum von Adorno und bildet einen, wenn nicht den Kern seines Denkens. Es geht über die bloße Feststellung einer Ambiguität weit hinaus und kann hier nicht in seinem ganzen philosophischen Reichtum ausgebreitet werden, soll aber den Leitfaden für die Erörterung bilden. Ausgangspunkt kann dabei ein Satz aus der *Ästhetischen Theorie* sein: »Beides ist in sich vermittelt: der Geist der Kunstwerke stellt in ihrer Dinghaftigkeit sich her, und ihre Dinghaftigkeit, das Dasein der Werke, entspringt ihrem Geist.«⁹⁶ Der zweite dieser beiden Aspekte bezieht sich auf die Werkkategorie bzw. -auffassung, die hier als eine Art Dinghaftigkeit zweiter Ordnung beschrieben wird. Der »Geist«, aus dem diese Dinglichkeit entspringen soll, kann mit der sich resonanzhaft realisierenden Form identifiziert werden, die eben kein bloßer akustischer Vorgang ist, sondern ein sinnhafter Verlauf. Die Dinghaftigkeit, in oder vermittle derer sich diese musikalische Sinnform konstituiert, ist von gänzlich anderer Art, nämlich reale körperliche Aktivitäten – das Traktieren von Instrumenten –, und wirkliche Klänge. Daß die körperliche Betroffenheit der Hörer auch hier ausgespart wird, ist bezeichnend: Sie liegt zwar eindeutig auf der Linie des durch das Motiv Beschriebenen, wird aber, wie wir es bereits im zweiten Kapitel und auch bei Lachenmann gesehen haben, als unter Regressionsverdacht stehend abgewehrt.

95 Dahlhaus, »Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs«, a. a. O., S. 282. Eine kritische Verteidigung des Werkbegriffs findet bis heute bei Dahlhaus entscheidende Argumente (vgl. a. ders., »Plädoyer für eine romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik«, in: ders., *Schönberg und andere*, a. a. O., S. 270-278).

96 Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 412.

Was die beiden so unterschiedlichen Formen der Dinglichkeit zusammenschließt, ist ihre Unverfügbarkeit: In beiden Fällen haben wir es mit einem widerständigen Gegenüber zu tun, das nicht in subjektiven Nachvollzug – »Geist« – aufgelöst werden kann. Insofern es im Hinblick auf seine Objekthaftigkeit und nicht auf seine reflektierte Struktur hin betrachtet wird, ist dies ein entscheidender Grund, warum dem Werk, und das heißt hier vor allem: der Objektivierung ein Primat zugesprochen werden soll. Von dorthier kann auch die berühmte Formulierung aus der *Philosophie der neuen Musik* noch einmal anders verstanden werden, die eine intensive Diskussion um den Werkbegriff ausgelöst hat: »Die einzigen Werke heute, die zählen, sind die, welche keine Werke mehr sind.«⁹⁷ Selbst wenn die Stücke sich nicht mehr im Sinne des klassischen Werkbegriffs zu autonomen, organischen Ganzheiten fügen, bleiben sie doch Konstruktionen eigenen Rechts, an denen die Rezeption sich nur abarbeiten kann, ohne sie je ganz einholen zu können. Nur auf diese Weise können sie für Adorno jene Darstellungen von Freiheit sein, die triftiger sind als die scheinbar freien Entscheidungen eines Komponistensubjekts. Als auf gegenständlichen Voraussetzungen beruhende Objektivierungen sind sie weder Ausdruck kontingenter Subjektivität noch reines Denken.

Das Motiv des Vorrangs des Objekts läßt sich auf beide Grundbestimmungen des Resonanzmodells beziehen, wie es im zweiten Kapitel ausgearbeitet wurde, auf die Affinität oder Ähnlichkeit wie auf die Differenz. Im Zusammenhang mit der Dinghaftigkeit des Werks steht letztere im Mittelpunkt: Daß sich die Musik überhaupt nur innerhalb der durch Resonanz geprägten Beziehung des Hörens und Nachvollziehens realisiert, bedeutet nicht, daß sie auf die Bewegung der Hörer reduziert werden kann. Das Gehörte geht niemals in der Resonanz der Hörer auf, sondern beinhaltet immer einen Überschuß, eine Unabhängigkeit, eine Fremdheit gegenüber diesem Mitschwingen. Auf diesen Überschuß muß in einer Theorie, die auf die Notwendigkeit prozeßhafter Entfaltung der Formen jeglicher Kunst insistiert, besonders deutlich hingewiesen werden: Ob man den Vollzug als wie auch immer differenzierte Affektbewegung oder als rein Geistiges versteht – die Versuchung, das Gegenüber in seinen Vollzug aufzulösen, liegt zumindest nahe. Die These vom Vorrang des Objekts ist wesentlich Einspruch gegen solche Tendenzen, die letztlich auf einen Idealismus der Rezeption hinauslaufen. Notwendig ist dafür meines Erachtens lediglich die Möglichkeit der Distanzierung überhaupt, die Wahrnehmung der irreduziblen Alterität des Gehörten, nicht aber ein starker Werkbegriff, den Adorno aus anderen Gründen nicht aufgeben möchte. Selbst wenn Musik kein für sich fixierbarer Gegenstand sein mag, sie bleibt auch innerhalb der

97 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, a. a. O., S. 37.

Resonanz ein Gegenüber. Damit soll natürlich nicht behauptet werden, daß es zwischen einer partizipativen und einer distanzierenden Umgangsweise mit Musik keinen Unterschied gäbe: Der Unterschied zwischen dem Einschwingen in ein Trommelpattern, dem Tanzen zu einem Popstück und dem distanzierendem, formfokussierten Hören einer Sonate ist gewaltig, aber in keinem dieser Beispiele wird die Differenz zwischen Musik und Rezeption vollständig aufgehoben. Das wiederum bringt mich zur anderen Seite der Resonanz, der Ähnlichkeit.

Sie findet ihren Niederschlag in der Rede vom dinghaften Untergrund musikalischer Geistigkeit. Um sie genauer auszubuchstabieren, muß ein Blick in die theoretischen Texte, insbesondere die *Negative Dialektik* geworfen werden, in der das Motiv vom Vorrang des Objekts ausgearbeitet wird. In einer späten Nachschrift zu jenem Buch findet sich eine paradigmatische Formulierung: »Die Differenz von Subjekt und Objekt schneidet sowohl durch Subjekt wie durch Objekt hindurch.«⁹⁸ Gemeint ist damit zweierlei: zuerst einmal die Tatsache, daß Objekt eine Kategorie der Erfahrung ist, die außerhalb der wahrnehmenden und denkenden Zuwendung zur Welt keinen Sinn hat – daß Musik sich nur innerhalb des resonierenden Nachvollzugs realisiert, ist eine spezifische Ausformung davon. Genauso aber gilt das Gegenteil, insofern nämlich die als »Subjekt« bezeichnete Instanz selbst objekthafte Züge hat, ein leibhaftig in der Welt vorhandener, wirkender und verletzbarer Mensch ist. Die Verletzbarkeit ist dabei nichts anderes als der Preis der Affinität. Die Vermittlung von Objekthaftigkeit und Geist findet sich auch hier: »Alles Geistige ist modifiziert leibhafter Impuls, und solche Modifikation der qualitative Umschlag in das, was nicht bloß ist.«⁹⁹ Daß dies so ist, muß nicht von außen an eine reine Erkenntnisbeziehung herangetragen werden, sondern zeigt sich Adorno zufolge innerhalb der Erfahrung selbst: »Keine Empfindung ohne somatisches Moment.«¹⁰⁰ Neben der Empfindung als traditioneller Kategorie der Erkenntnistheorie bemüht Adorno noch körpernähere Erfahrungen, die von dieser in der Regel ignoriert werden – namentlich den Schmerz, aber auch, mit größerer Vorsicht, die körperliche Lust. Letztlich ist der ganze Begriff des Objekts für Adorno »eine terminologische Maske«¹⁰¹, ein Produkt der Philosophie, hinter der sich jene Materialität verbirgt, die wir mit den Dingen teilen und die die Grundlage unserer Auseinandersetzung mit ihnen ist. Sie ist Stofflichkeit in den beiden oben unterschiedenen

98 Theodor W. Adorno, »Zu Subjekt und Objekt«, in: ders., *Kulturkritik und Gesellschaft II (Gesammelte Schriften Bd. 10.2)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, 741-758, hier 755.

99 Adorno, *Negative Dialektik*, a. a. O., S. 202.

100 A. a. O., S. 193.

101 Ebd.

Verständnissen: als das jeweils nicht als Form Geltende und insofern systematisch Ausgeblendete, und als das Widerständige. Dieser Materialität den Vorrang zuzusprechen, bedeutet, sich auf die Seite des Unverfügbaren zu schlagen, das nicht immer schon Denken ist und in dem sich die Widerständigkeit der Welt gegenüber meinem Zugriff und meine Widerständigkeit gegenüber dem Zugriff der Welt und der Anderen verkörpert und zeigt.

Für die Musik erinnert dies daran, daß der Hörende so wenig reines Ohr ist wie der Denkende reiner Geist. Nur körperliche Wesen können zu Klängen in eine Resonanzbeziehung treten, die immer auch eine reale Interaktion ist, nur sie sind des Nachvollzugs fähig. Mit dem Sternschen Konzept der Vitalitätsaffekte haben wir bereits einen Erfahrungstypus, der, ganz im Sinne Adornos, die scheinbar kategoriale Trennung von Körper und Geist unterläuft; hier kann noch einmal daran erinnert werden, daß damit keine innere, virtualisierte Bewegung gemeint ist, sondern eine tatsächliche Interaktion, die das materielle Betroffensein einschließt. Diese Seite des Vorrangs des Objekts spielt in den meisten musikphilosophischen Texten bestenfalls eine periphere Rolle und muß dort eigens zur Geltung gebracht werden. Dabei sollte sie nicht als Depotenziierung der Form verstanden werden, sondern bildet eher ein ständiges Korrektiv gegenüber der Tendenz der Verselbständigung und Verabsolutierung der Seite des Geistes. Lachenmanns Stücke legen den Finger auf die eine Seite dieser Objekthaftigkeit, die der Interaktion mit den Instrumenten, Sonic Youth ermöglichen eine Erfahrung der anderen Seite, die der eigenen Körperlichkeit als Musikhörer. Beide sind in Adornos theoretischer Position angelegt, werden aber aus verschiedenen Gründen ausgeschlossen. Es täte der Sache gut, wenn sie zur Geltung kämen.

Die beiden Seiten der Objekthaftigkeit, die in dem oben aus der *Ästhetischen Theorie* zitierten Satz unterschieden wurden, die Objektivität des Werks und die Dinglichkeit von Musikern, Instrumenten und Rezipienten, stehen dabei quer zueinander. Man könnte es vielleicht so formulieren: Je mehr die Musik mich in ein Geschehen verwickelt, desto weniger objekthaft ist sie, je mehr sie sich zur Überschaubarkeit eines Werks fügt, desto deutlicher erscheint sie als Gegenstand; je mehr sie sich als Widerstand zeigt und mich auch körperlich in Anspruch nimmt, desto stärker hat sie den Charakter materieller Objektivität, je klarer sie sich in formale Zusammenhänge auflösen läßt, desto weniger ist sie objekthaft greifbar. Auch wenn zwischen Werkcharakter und körperlicher Resonanz kein prinzipieller Widerspruch besteht, stehen sie doch tendenziell an entgegengesetzten Enden des musikalischen Spektrums. Das gemeinsame Gegenbild ist die Einebnung der Differenz, die auf der einen Seite ins vorgeblich reine Denken und auf der anderen in den Verlust von Selbst und Gegenstand gleichermaßen führt.

Nun gibt es noch eine dezidiert kritische Seite der These vom Vorrang des Objekts, die sich an die Marxsche Kritik des Fetischcharakters der Ware anschließt. Waren sind zuerst einmal Produkte gesellschaftlicher Arbeit, die auf dem Markt gehandelt werden und bei denen daher zu ihrem Gebrauchswert – dem, wozu sie gut sind – noch ein Tauschwert – das, was sie »wert« sind – hinzukommt. Fetischisiert wird die Ware, indem das Arbeitsverhältnis, das dahinter steht, nicht mehr gesehen und der Tauschwert als eine Art natürlicher Eigenschaft eines Dinges angesehen wird, während doch das Ding als Ware nichts als die Verkörperung der Arbeitszusammenhänge ist, in denen es entstanden ist.¹⁰² Es spielt für unseren Zusammenhang keine Rolle, daß die Rückführung des Tauschwertes auf die Arbeit in der heutigen ökonomischen Theorie als obsolet gilt; entscheidend ist vielmehr die scheinbare Verselbständigung eines Verhältnisses zu einer Sache. Bei Musik, wo es zuerst einmal keinen realen Gegenstand gibt, an den sich ein Wert heften könnte, ist dies vielleicht besonders prägnant sichtbar. Die Fetischisierung beginnt dort, wo geglaubt wird, man könne Musikstücke besitzen, als Eigentum mit nach Hause nehmen – eine Vorstellung, der keine noch so werkzentrierte Musiktheorie je anhing. Musikstücke müssen gespielt und gehört werden, um zu existieren, und »[e]ine Beethovensche Symphonie als ganze, spontan mitvollzogen, ließe nie sich aneignen«¹⁰³.

Was Adorno im Auge hat, ist die kulturindustrielle Praxis, das Publikum mit mundgerechten, stets wiedererkennbaren Häppchen zu versorgen, bei denen am Ende die Musik unter den Titel, der einer der großen Namen sein sollte, und dieser unter seinen gesellschaftlichen Wert subsumiert wird. Der Text, in dem dies prägnant und wütend ausgeführt ist, ist 1938 in den USA entstanden, und über die Angemessenheit der Diagnose, zumal an die heutige Situation, ließe sich lange streiten; von den Einzelheiten der Beschreibung einmal abgesehen ist die generelle Beobachtung der Warenförmigkeit vieler Musik und ihrer Rezeption allerdings nicht zu leugnen. Zwar kann die Musik als allographische Kunst keinen der bildenden Kunst vergleichbaren Markt ausbilden – dessen Waren zu den teuersten Gegenständen überhaupt gehören –, aber auch hier finden sich Produktions-, Distributions- und Konsumtionsbedingungen, die denen anderer Produkte der kapitalistischen Wirtschaft vergleichbar sind. Zu dem sozusagen immateriellen Fetischcharakter, mit dem sich der Text von 1938 vor allem beschäftigt

102 Vgl. Karl Marx, *Das Kapital*, Bd. 1, (*Marx Engels Werke* Bd. 23), Berlin: Dietz 1968, S. 49 ff.

103 Theodor W. Adorno, »Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens«, in: ders., *Dissonanzen / Einleitung in die Musiksoziologie (Gesammelte Schriften* Bd. 14), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 14-50, hier 27.

und den man mit der Akkumulation kulturellen Kapitals im Sinne Bourdieus vergleichen könnte,¹⁰⁴ kommt auch hier noch eine ganz materielle Seite hinzu. Man kann Musikstücke in Form von Aufnahmen in der Tat kaufen und mit nach Hause nehmen und damit etwas möglich machen, was Burrows zufolge eigentlich nicht geht: »We can never line our walls and shelves with pieces being performed, indulging through them the proprietary instinct to buttress our lives with things. We cannot think of them as enduring independently of our attention and so contributing to the aspect of permanence in our surroundings, for the occasion itself is a performance, not a physical thing, and requires special energies for its realization each time it takes place.«¹⁰⁵ Zwar können wir unsere Regale nicht mit den Aufführungen, wohl aber mit den Aufnahmen füllen, und das gut bestückte Platten- oder CD-Regal würde demnach geradezu zu einer Fetischisierung einladen, indem es die Suggestion erzeugt, man besitze die einzelnen Stücke tatsächlich und könne so über sie verfügen. Wenn man sie aber nicht, in Adornos Worten, »spontan mitvollzieht«, so hat man von ihnen nichts – zumindest nicht als Musik. Diesseits jeder Fetischisierung führt allein die Tatsache der Aufnahme dazu, daß das Aufgenommene sich zum Ding verfestigt, zu einer stabilen Entität, auf die wieder und wieder zurückgekommen werden kann. Das gilt, wie er selbst bemerkt, auch für die indeterminierten Stücke von Cage.¹⁰⁶

Die materielle Dimension unserer klassischen Musik, der Notentext, läßt kaum zu einer solchen Fetischisierung ein. Interessanterweise greift Burrows auf ein Bild zurück, das sofort Bücher assoziieren läßt. Die im Regal versammelten und zur Schau gestellten Bücher sind zwar ebenso sehr wie Noten darauf angewiesen, realisiert zu werden, aber die Möglichkeit des Besitzes scheint hier viel selbstverständlicher. Zwischen dem Leser, der sich an Papier und Einband eines gut gemachten Buches erfreut, und dem Bibliophilen, der ein Bücherbesitzer eher als ein Leser ist, gibt es eine Kontinuität; eine vergleichbare Erscheinung gibt es bei Partituren eher nicht, die viel zu deutlich Anweisungen zur Realisierung oder zumindest der virtuell realisierenden Lektüre sind.

Natürlich ist auch die bloße Tatsache des Besitzes von Tonträgern noch kein Indiz ihrer Fetischisierung, aber der Zusammenhang ist doch nicht abzuweisen. Im Falle der Popmusik und teilweise auch des Jazz scheint mir der Fall anders gelagert zu sein, und auch wenn die Diagnose der Fetischisierung der Warenform gerade hier am Platze ist, läßt sich die Sache nicht darauf reduzieren. Zur den Hochzeiten der Lang-

104 Vgl. Pierre Bourdieu, »Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital«, in: *Soziale Welt*, Sonderband 2 (1983), S. 183-198.

105 Burrows, *Music and the Biology of Time*, a. a. O., S. 247.

106 Vgl. John Cage, *Für die Vögel. Gespräche mit Daniel Charles*, Berlin: Merve 1984, S. 88.

spielplatte, also vor allem in den späten sechziger, den siebziger und achtziger Jahren, sind in der Popmusik nicht nur musikalische Zusammenhänge und Zusammenstellungen, sondern tatsächlich Gegenstände produziert worden. Das klassische Rockalbum bestand nicht aus einem Tonträger und dessen Verpackung, sondern schloß das Cover und dessen Gestaltung ausdrücklich mit ein. Künstlerisch (oder designerisch) aufwendig gestaltete Umschläge, häufig als Klappcover, zusätzlich beiliegende Textblätter oder -hefte, Poster, später Aufkleber etc. – das Hören der Musik wurde vom Betrachten und Handhaben dieser visuellen und materiellen Gestaltung komplementiert. Von dorthin betrachtet wird Diederich Diederichsen die Popmusik als multimediale Kunstform, die Musik, Bilder und die Inszenierung von Personen und Haltungen miteinschließt, wobei die Integration dieser unterschiedlichen Dimensionen beim Hörer stattfindet.¹⁰⁷ Gegenüber der flüchtigen Konstellation aus MP3-Dateien, Videos auf YouTube, Bandseiten auf MySpace und an unterschiedlichsten Orten aufgelesenen sonstigen Informationen, für die das gleiche gelten kann, hat das klassische Rockalbum den Vorteil der Materialität seiner Realisierung. Man kann John Coltranes *A Love Supreme* von 1964, Bob Dylans *Blonde on Blonde* von 1966, die Doppelsingle *Magical Mystery Tour* der Beatles von 1967 mit ihrem umfangreichen Booklet mit Filmfotos und Comic, *The Velvet Underground & Nico* ebenfalls von 1967 mit von Andy Warhol gestaltetem Klappcover und Abziehbanane oder auch Sonic Youths *Daydream Nation* von 1988 mit dem Gerhard Richter-Cover und dem verzerrten Schwarzweißfoto als Poster tatsächlich *besitzen* und damit hören, ansehen, lesen, pflegen und in Ehren halten.

Insofern ist die Rede vom »Album« hier durchaus wörtlich zu nehmen, als multimediales Kunstwerk, das eine bestimmte Intimität suggeriert und erfordert. Entgegen der scheinbar selbstverständlichen Beobachtung, daß die populäre Musik überhaupt nicht in Form von Werken organisiert ist, kann meines Erachtens beim Album in der Tat von einem Werk gesprochen werden. Dieser Typ Werk ist kein Unikat wie in der bildenden Kunst und auch kein regulativer Bezugspunkt unterschiedlicher Aufführungen wie in der klassischen Musik, sondern ein industriell gefertigtes Produkt, das aber als materieller Gegenstand die multimedialen Darstellungen weit mehr *verkörpert* als das unter vergleichbaren Bedingungen produzierte Buch. Auch wenn das nie für alle Popmusik galt und im übrigen der Fetischisierung eher geringen Widerstand leistet, ist diese Dimension im Zusammenhang mit der Materialität der Musik doch bedeutsam.

107 Vgl. Diederich Diederichsen, »Allein mit der Gesellschaft: Von Pop-Musik zu Pop-Kultur, Einleitung« (unveröffentlichtes MS).

Auch die Schallplatten selbst sind durch ihre Größe und ihr Gewicht unverkennbar materiell. Ihre Rillen sind reale Spuren eines durch technische Vermittlung eingegrabenen Klangprozesses, und wenn dieser vermittelt einer Nadel und wiederum technischer Verstärkung, die hier den schlichten mechanischen Trichter beerbt, wieder zur Erscheinung gebracht wird, so wird dies lediglich umgekehrt. Überdies erfordern sie eine sorgfältige Behandlung, um überhaupt als Träger der Musik erhalten zu bleiben. Dennoch bekommen sie über die Jahre Spuren der Handhabung, die sich als Knacken in die Musik mischen und dadurch dieser selbst eine Art Patina verleihen. Hört man heute Aufnahmen aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, so hat man den Eindruck realer materieller Zeugnisse einer anderen Zeit, in denen die Darstellung allmählich von ihrer Materialität überlagert zu werden droht. Musik und Aufzeichnung gehen hier eine unlösliche Verbindung ein, die sich als Ding realisiert. Am Ende ist der Kratzer an einer bestimmten Stelle eines bestimmten Stücks so sehr Teil der Musik wie die Töne, die die Musiker produzieren.¹⁰⁸

Skurrilerweise hat sich der Begriff des Albums noch bis zu iTunes erhalten, wo jene materielle Realisierung der Musik vollständig verlorengegangen ist: Auf den derzeit größten iPod passen 160 Gigabyte oder mehrere tausend »Alben«, die nichts mehr sind als Ordnungsprinzipien von Datenmengen – wenn sie sich in der Wahrnehmung der Benutzer nicht schon längst zu wechselnd zusammengestellten Playlists aufgelöst haben. Die Objekthaftigkeit der Schallplatte, gegenüber der die CD schon nur noch ein Datenträger und damit ein Übergangsstadium war, hat sich hier vollständig verloren. Beim iPod tritt in gewisser Weise dieser selbst ihr Erbe an: Im Gegensatz zu kleineren MP3-Playern hat er als aus Metall gefertigter Gegenstand ein Gewicht und damit eine Gewichtigkeit, die den in Musik umsetzbaren Datenmassen eine Art sekundärer Realität verleiht. Allerdings ist es nun nicht das einzelne Album, sondern die gesamte Musiksammlung, die bei 160 Gigabyte mit mehreren Monaten ununterbrochener Laufzeit jede anhörbare Dimension sprengt und zu dem realen Objekt Abspielgerät nur noch im Verhältnis loser Suggestion steht.

Eine Situation, in der Musikstücke sich auf diese Weise zu Dingen verfestigen, ist historisch natürlich eine noch jüngere Erscheinung als die »spät erworbene, gefährdete Kategorie«¹⁰⁹ des Werkes und allein

108 Diederichsen schlägt eine interessante Deutung vor, die die Schallplatte als Gegenstand, nämlich als eine Art »minimalistische Skulptur« im Gegensatz zum aufwendig gestalteten Cover ernstnimmt (Diedrich Diederichsen, »Psychedelische Begabungen. Minimalismus und Pop«, in: ders., *Kritik des Auges. Texte zur Kunst*, Hamburg: Philo Fine Arts 2008, S. 75-106, hier 78).

109 Dahlhaus, »Plädoyer für eine romantische Kategorie«, a. a. O., S. 272.

aufgrund der technologischen Entwicklung nicht nur gefährdet, sondern weitgehend obsolet. Während sich für die Popmusik damit eine grundlegende Veränderung ergibt, die in der heutigen Diskussion vorwiegend in ökonomischen Kategorien behandelt wird, findet sich die sogenannte ernste Musik in einer auf andere Weise veränderten Situation. Die Popmusik verliert nicht nur die Möglichkeit materieller Fetischisierung – die zwanglos durch andere Formen substituiert wird –, sondern eine ganze Dimension ihrer Existenz. Für die E-Musik, für die die materielle Realisierung der Tonträger nie eine derartige Rolle spielte, ist dies in einer Hinsicht eine Rückkehr zur Normalität: Wenn man sie nicht mehr als kulturelles Kapital präsentieren kann, wird der Besitz allein von Aufnahmen eher belanglos, wenn man hier überhaupt von Besitz und nicht eher vom erworbenen (oder angeeigneten) Recht der Wiedergabe sprechen kann. Um etwas davon zu haben, bleibt nun wiederum nur das Hören. Für sie war bereits die Aufnahme selbst eine schwierige Angelegenheit, der sich etwa Sergiu Celibidache konsequent verweigert hat.¹¹⁰ Auch wenn dessen Kult um das Ereignis der Aufführung in mancherlei Hinsicht überzogen erscheint, sind Lachenmanns Stücke ein gutes Beispiel dafür, was bei einer Aufnahme tatsächlich verlorengeht. Mit dem Tonträger verschwindet die letzte Form der Bindung an materielle Kontexte – die Musik wird scheinbar tatsächlich zu einer rein geistigen Angelegenheit, »zur absolutesten Musik, die überhaupt erklingt«¹¹¹ – wie Alfred Szendrei bereits 1930 mit Blick auf den Rundfunk formulierte. Es bleibt nur die materielle Resonanz beim Rezipienten, die allerdings auf eigenartige Weise verblaßt, wenn sie es lediglich mit einem selbst zu bedienenden Lautstärkereglern und einem Lautsprecher zu tun hat. Unter diesen Bedingungen ein Bewußtsein für die Materialität der Musik in allen ihren Dimensionen wachzuhalten, scheint mir eine wirkliche Aufgabe. »Vorrang des Objekts« ist für diese Forderung kein schlechter Titel.

110 Vgl. dazu insgesamt Matthias Fischer, Dietmar Holland u. Bernhard Rzehulka (Hg.), *Gehörgänge. Zur Ästhetik der musikalischen Aufführung und ihrer technischen Reproduktion*, München: P. Kirchheim 1986.

111 Alfred Szendrei, *Rundfunk und Musikpflege*, Leipzig: Kistner & Siegel 1931, zit. in: Martin Kaltenecker, »Subtraktion und Inkarnation. Hören und Sehen in der Klangkunst und der »musique concrète instrumentale«, in: Christian Utz u. Clemens Gadenstätter (Hg.), *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zur Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*, Saarbrücken: Pfau 2008, S. 101-126, hier 102, Fn. 6.

VI. Schluß

Musik hat Sinn doch nur, wenn sie über ihre eigene Struktur hinausweist auf Strukturen – das heißt: auf Wirklichkeiten und Möglichkeiten – um uns und in uns selbst.

Helmut Lachenmann¹

Musik hat Sinn nur dann, wenn sie mehr ist als Musik – es überrascht, derartiges von einem Komponisten zu hören. Aber Lachenmann stellt nicht die Frage nach einer musikalischen Semantik, er läßt sich weder auf die Diskussion um die Bedeutung von Musik ein noch spricht er von manifesten Inhalten in Form von Programmen oder Konzepten. Im Gegenteil: Musik weist für ihn dann über sich hinaus, wenn sie auf ihre eigenen Bedingungen reflektiert und dabei doch ganz Musik bleibt. Vor jeder Frage also, ob und inwiefern die Musik Sinn *hat*, muß es darum gehen, auf welche Weise sie eine Form des Sinnes *ist*. Es war das Ziel dieses Buches, dies aufzuweisen und auszuführen.

Wenn so von einem Sinn der Musik die Rede ist, dann ist es erst einmal ein Sinn *sui generis*, eine im Hörbaren ansetzende Organisationsform der Erfahrung, die weder auf andere Formen zurückgerechnet noch auf eine außerhalb ihrer liegende Bedeutung festgelegt werden kann. Aber die Differenz, durch die die Musik hervorgebracht wird, schafft weder einen in sich abgeschlossenen Raum akustischer Konstruktionen noch ein jenseitiges Reich des Absoluten. Will man verstehen, wie Musik sich realisiert, so ist man auf den Nachvollzug und die Resonanz der Hörer verwiesen, auf eine Form der Bewegtheit, die alle Erfahrungsregister gleichzeitig zieht und doch spezifisch musikalisch bleibt. Insofern könnte man sagen: Musik hat Sinn, *weil* sie über ihre eigene Struktur hinausweist, und zwar in jedem Fall. In ihrer Differenz von alltäglichen Bezügen gewinnt die Musik die Freiheit, *Darstellung* zu sein und ihre Gestaltungen so zu einer von keiner Natur und keiner pragmatischen Notwendigkeit gefesselten Komplexität und Reflektiertheit fortzubilden; in ihrem Anschluß an die Erfahrung von der motorischen über die affektive bis zur kognitiven Ebene erhält sie eine Bedeutsamkeit, die betrachtende Neutralität unmöglich macht. Kurz: Das rein Musikalische ist niemals rein musikalisch, und eine wirklich absolute Musik kann es nicht geben. Genau das ist es, worauf Lachenmann hinweist.

¹ Helmut Lachenmann, »Bedingungen des Materials. Stichworte zur Praxis der Theoriebildung«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel, S. 35-47, hier 47.

Zwischen dem reinen Mitgehen und der Haltung, die die Musik zum Gegenstand macht und damit Adornos Forderung eines Vorrangs des Objekts genüge tut, herrscht Kontinuität, insofern auch der elementare Nachvollzug als tatsächliche Realisierung der Musik – wenn man so will als Verstehen – und nicht als bloße affektive Selbstbestätigung des Hörers anzusehen ist, und dennoch kann man davon sprechen, daß die reflexive Distanzierung hier einen Bruch und damit ein neues Verhältnis zum Gegenstand einführt. Dieser Bruch aber kann niemals vollständig sein, und eine Vergegenständlichung, die ihre Angewiesenheit auf dieses mimetische Verhältnis und ihre Kontinuität zu ihm nicht einbekennt, verfehlt ihr Ziel: Mit ihr würde die Musik aufhören zu existieren. Die Aufgabe wäre also eine Resonanz, die ihre eigene Differenz zum Gegenstand ausdrücklich macht und so reflexiv wird. Die Erfahrung der Form in statu nascendi, des tatsächlichen Austrags von Prozeßhaftigkeit und Ganzheit, der Genese von Ordnung und ihrer Durchbrechung kann nur machen, wer *im Nachvollzug* eine solche reflexive Distanz einnimmt.

So verschieden unterschiedliche Musikformen und Rezeptionsweisen auch sein mögen, ihnen ist ein Betroffen- oder besser Involviertsein gemeinsam, das zuerst einmal weder der Kritik noch der neuerlichen Erhöhung bedarf, sondern der Klärung. Es ist nicht überraschend, daß sich ein beträchtlicher Teil der musikphilosophischen Diskussion daran abarbeitet, und daß die ganze von sehr unterschiedlichen Voraussetzungen und mit unterschiedlichen Mitteln geführte Debatte um Gefühl und Bedeutung in der Musik hier ihren Ursprung findet. Ich habe zu zeigen versucht, daß es der philosophischen Aufarbeitung der Musik nicht gut tut, sich an diese Begriffe zu heften, auch wenn sie eine lange philosophische Tradition haben und alltagsästhetisch plausibel erscheinen. Zwischen diffusem Bewegtsein und klar zu artikulierender Bedeutung liegt der resonatorische Nachvollzug, vermittels dessen die Musik existiert, und auf diesen Nachvollzug muß jene Diskussion um Gefühl und Bedeutung zumindest zurückbezogen werden. Der Anschluß an Wirklichkeiten und Möglichkeiten in uns und um uns, von dem Lachenmann spricht, liegt genau hier, wo sich sinnhaft Sein und Sinn Haben, Eigenlogik und lebensweltlicher Bezug nicht scharf voneinander trennen lassen.

Die musikalische Differenz, die im Ton verschwindet und bei Cage und Wolff erfahrbar wird, führt uns die Arbeit vor Augen, mit der bloße weltliche Ereignisse zu Zusammenhängen und diese Zusammenhänge zu Darstellungen werden. Als Musik aufgefaßt, lösen akustische Vorgänge sich gleichsam von sich selbst ab und stellen *sich* dar, ehe sie als Darstellungen *von etwas* aufgefaßt werden können. Der Grund der Stille, den sie so hervorbringen, ein Innehalten im Getriebe der Welt, wird vor allem in solcher Musik erfahrbar, die nicht vor ihr zurück-

schreckt und sie im gleichen Moment überschreien muß, in dem sie sie geschaffen hat.

Dabei ist die Differenz in der Regel keine abstrakte Übung im Beliebigen, sondern findet angesichts eines hörbaren Geschehens statt, das uns in seine eigene Bewegung verwickelt. Diese Bewegung kann als Nachvollzug beschrieben werden, der Resonanzen in anderen Registern der Erfahrung auslöst und so laterale Beziehungen zu anderen Erfahrungsbereichen hervorbringt. Keine dieser Beziehungen ist notwendig und unabweisbar, und jede von ihnen ist auf die Vorgeschichte der Hörer, auf die Situation der Rezeption und auf die Frage verwiesen, auf was hin sie artikuliert werden. Am Anfang aber steht die Erfahrung eines Bewegtwerdens, das kein diffuses Angerührtsein ist oder bleiben muß, sondern die ganze Komplexität der gehörten Musik in sich aufnehmen und sie mit existentieller Bedeutsamkeit aufladen kann.

Angesichts dieser Sache, die uns in ihren Prozeß verwickelt und doch nicht in unserer Erfahrung aufgeht, erscheint eins unabweisbar: *tua res agitur*. Ohne daß man sagen könnte, wie es zugeht oder worum genau es eigentlich geht, drängt es sich doch auf, daß hier nicht irgendetwas, sondern *wir selbst* verhandelt werden. Auf sehr elementare Weise finden wir uns in der Musik gespiegelt, und ich habe vor allem im dritten und vierten Kapitel versucht, dies verständlich zu machen. In ihrer Resonanz ruft die Musik von selbst andere Erfahrungsbereiche auf, die im ausdrücklichen Nachvollzug mobilisiert und ausdifferenziert werden können. Über sie können wir Artikulationen von Selbst- und Weltverhältnissen kennenlernen, die uns sonst verschlossen blieben. Fragen des Umgangs mit Zeit oder, noch elementarer, der zeitlichen Verfaßtheit unserer selbst in der Spannung zwischen Vergehen und Stabilität, Fragmentierung und Ganzheit scheinen hier verhandelt zu werden.

Es ist nicht einfach, angesichts der evozierenden Kraft der Musik und der Emphase ihrer Interpreten einen vorsichtigen Agnostizismus hinsichtlich der großen Fragen aufrechtzuerhalten. An den Schluß möchte ich daher einen vielzitierten Satz Adornos stellen, der etwas Wesentliches über die Musik insgesamt sagt: »Die Gestalt aller künstlerischen Utopie heute ist: Dinge machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind.«² Musikstücke sind solche Dinge. Jedes Wissen und jede Erkenntnis, die wir in und an der Musik zu erlangen glauben, bleibt ebenso ungreifbar, wie ihr Gegenstand präzise ist. Was Adorno in bezug auf einzelne Kunstwerke sagt, gilt auch für die Musik insgesamt: Ihr Rätselcharakter stellt sich nach allen Versuchen der reflektierten Aneignung, der Analyse und Interpretation wieder her, um uns nach allen Bemühungen »ein

2 Theodor W. Adorno, »Vers une musique informelle«, in: ders., *Musikalische Schriften I-III (Gesammelte Schriften Bd. 16)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 493-540, hier 540.

zweites Mal mit dem Was ist das zu überfallen«³. Es steht zu hoffen, daß der Versuch, die Musik mit den Begriffen von Differenz und Resonanz, Geste und Rhythmus, Zeit und Raum und Materialität aufzuschließen, tatsächlich etwas erhellt hat. Es wäre aber vermessen und der Sache zutiefst unangemessen, nun zu glauben oder zu behaupten, man habe sie damit im Griff – man wüßte nun, was sie ist, oder habe sie verstanden. Daß damit keine Mystifikation eines Unnennbaren verbunden sein soll, sollte klar sein. Aber es ist aufstörend und beruhigend zugleich, daß es Dinge und Erfahrungen gibt, die ohne Geheimnis sind und doch rätselhaft. Darin, daß wir solche Dinge *machen* können, daß wir also in unserem Gestalten und Tun unser Wissen und Können hinter uns lassen können, liegt vielleicht das Versprechen einer nicht nur menschlichen Welt, in der wir trotzdem zu Hause sein können.

³ Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie (Gesammelte Schriften Bd. 7)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 184.

Literatur

- Abraham, Otto (1923): »Tonometrische Untersuchungen an einem deutschen Volkslied«, *Psychologische Forschung* 4,1, S. 1-22.
- Adorno, Theodor W. (1973): *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben (Gesammelte Schriften Bd. 4)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1973): *Negative Dialektik (Gesammelte Schriften Bd. 6)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1973): *Ästhetische Theorie (Gesammelte Schriften Bd. 7)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1973): »Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens«, in: ders., *Dissonanzen / Einleitung in die Musiksoziologie (Gesammelte Schriften Bd. 14)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 14-50.
- (1973): »Einleitung in die Musiksoziologie«, in: ders., *Dissonanzen / Einleitung in die Musiksoziologie*, a. a. O., S. 169-433.
- (1974): »Voraussetzungen. Aus Anlaß einer Lesung von Hans G. Helms«, in: ders., *Noten zur Literatur (Gesammelte Schriften Bd. 11)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 431-446.
- (1975): *Philosophie der neuen Musik (Gesammelte Schriften Bd. 12)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1977): »Die Kunst und die Künste«, in: ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I (Gesammelte Schriften Bd. 10.1)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 432-453.
- (1977): »Zu Subjekt und Objekt«, in: ders., *Kulturkritik und Gesellschaft II (Gesammelte Schriften Bd. 10.2)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 741-758.
- (1978): »Neue Musik, Interpretation, Publikum«, in: ders., *Musikalische Schriften I-III (Gesammelte Schriften Bd. 16)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 40-51.
- (1978): »Kriterien der neuen Musik«, in: ders., *Musikalische Schriften I-III*, a. a. O., S. 170-228.
- (1978): »Musik und Technik«, in: ders., *Musikalische Schriften I-III*, a. a. O., S. 229-248.
- (1978): »Fragment über Musik und Sprache«, in: ders., *Musikalische Schriften I-III*, a. a. O., S. 251-256.
- (1978): »Vers une musique informelle«, in: ders., *Musikalische Schriften I-III*, a. a. O., S. 493-540.
- (1999): *Beethoven. Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (2005): *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- u. Max Horkheimer (1981): *Dialektik der Aufklärung (Adorno, Gesammelte Schriften Bd. 3)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- u. Ernst Křenek (1974): *Briefwechsel*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- u. Ernst Křenek (1974): »Arbeitsprobleme des Komponisten. Gespräch über Musik und soziale Situation«, in: dies., *Briefwechsel*, a. a. O., S. 187-193.
- Agawu, Kofi (1995): *African Rhythm. A Northern Ewe Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Apfel, Ernst u. Carl Dahlhaus (1974): *Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik, Bd. 1*, München: Katzbichler.
- Arendt, Hannah (1981): *Vita activa. Vom tätigen Leben*, München: Piper.
- Aristoteles (1987): *Physik, Erster Halbband*, Hamburg: Meiner.
- (31991): *Metaphysik, Zweiter Halbband*, Hamburg: Meiner.
- (1994): *Poetik*, Stuttgart: Reclam.
- (1995): *Über die Seele*, Hamburg: Meiner.
- Baecker, Dirk (2005): *Form und Formen der Kommunikation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bailey, Derek (21992): *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*, Cambridge, Mass.: Da Capo.
- Baily, John (1985): »Music Structure and Human Movement«, in: Peter Howell, Ian Cross u. Robert West (Hg.), *Musical Structure and Cognition*, London u. a.: Academic Press, S. 237-258.
- Barthes, Roland (1990): *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Becker, Alexander (2007): »Wie erfahren wir Musik?«, in: Matthias Vogel u. ders. (Hg.), *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 265-313.
- (2010): »Paradox des Musikverstehens«, in: *Musik & Ästhetik* 14, 56, S. 5-25.
- Becker, Howard S. (1982): »Culture: A Sociological View«, in: *The Yale Review* 71, 4, S. 513-527.
- Beckett, Samuel (1979): »The Unnamable«, in: ders., *The Beckett Trilogy*, London: Picador, S. 265-382.
- (1981): »Endspiel«, in: ders., *Dramatische Texte in drei Sprachen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 207-317.
- Bekker, Paul (1928): *Organische und mechanische Musik*, Berlin u. Leipzig: Deutsche Verlagsanstalt.
- Benson, Bruce Ellis (2003): *The Improvisation of Musical Dialogue. A Phenomenology of Music*, Cambridge u. a.: Cambridge University Press.
- Benveniste, Émile (1974): »Der Begriff des ›Rhythmus‹ und sein sprachlicher Ausdruck«, in: ders., *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, München: List, S. 363-374.
- Bergson, Henri (1991): *Materie und Gedächtnis*, Hamburg: Meiner.
- (1993): »Die Wahrnehmung der Veränderung«, in: ders., *Denken und schöpferisches Werden*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, S. 149-179.
- (1994): *Zeit und Freiheit*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.

- Bessler, Heinrich (1959): *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin: Akademie Verlag.
- (1978): »Grundfragen der Musikästhetik«, in: ders., *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, Leipzig: Reclam, S. 54-79.
- Bierwisch, Manfred (1979): »Musik und Sprache. Überlegungen zu ihrer Struktur und Funktionsweise«, in: *Jahrbuch Peters* 1978, Leipzig, S. 9-102.
- Blum, Arne (2006): *Phänomenologie der Musik. Die Anfänge der musikalischen Phänomenologie im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts*, Univ.-Diss. Witten/Herdecke.
- Boehm, Gottfried (1973): »Die Dialektik der ästhetischen Grenze. Überlegungen zur gegenwärtigen Ästhetik im Anschluß an Josef Albers«, in: *Neue Hefte für Philosophie* 5, S. 118-138.
- (1978): »Zu einer Hermeneutik des Bildes«, in: Hans-Georg Gadamer u. ders. (Hg.), *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 444-471.
- (1983): »Das Werk als Prozeß, gefolgt vom Protokoll der Diskussion«, in: Willi Oelmüller (Hg.), *Kolloquium Kunst und Philosophie Bd. 3: Das Kunstwerk*, Paderborn u. a.: Schöningh, S. 326-359.
- (1994): »Die Bilderfrage«, in: ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München: Fink, S. 325-343.
- (1997): »Bild und Zeit«, in: Hannelore Paflik (Hg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim: VCH, Acta Humaniora, S. 1-23.
- (2001): »Repräsentation – Präsentation – Präsenz«, in: ders. (Hg.), *Homo pictor*, München u. Leipzig: Walter de Gruyter, S. 3-13.
- (2007): *Wie Bilder Sinn erzeugen*, Berlin: Berlin University Press.
- (2008): »Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz«, in: ders. u. Birgit Mersmann (Hg.), *Movens Bild: Zwischen Evidenz und Affekt*, München: Fink, S. 14-41.
- Boulez, Pierre (1963): »Musikdenken heute 1«, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* V, Mainz: Schott.
- (1972): »Reihe«, in: ders., *Werkstatttexte*, Berlin u. a.: Propyläen Ullstein, S. 275-276.
- (1975): »Schönberg ist tot«, in: ders., *Anhaltspunkte*, Stuttgart u. Zürich: Belser, S. 288-296.
- Bourdieu, Pierre (1979): *Entwurf einer Theorie der Praxis*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1983): »Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital«, in: *Soziale Welt*, Sonderband 2, S. 183-198.
- Bovenschen, Sylvia (2000): *Über-Empfindlichkeit. Spielformen der Idiosynkrasie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bowie, Andrew (2007): *Music, Philosophy, and Modernity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Brembeck, Reinhard J. (2010): »Ideen, die zu Klängen werden. Mark Andres Komposition ›kar‹ wird in München uraufgeführt«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 22.1.2010, S. 11.

- Briginshaw, Valerie (2005): »Difference and Repetition in *Both sitting duet*«, in: *Topoi* 24, S. 15-28.
- Bücher, Karl (1924): *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig: E. Reinicke.
- Bühler, Karl (1982): *Sprachtheorie* (Neudruck der Ausgabe von 1934), Stuttgart u. New York 1982.
- Budd, Malcolm (1985): *Music and the Emotions. The Philosophical Theories*, London u. New York: Routledge & Kegan Paul.
- Burkholder, J. Peter (1996): *All Made of Tunes. Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*, New Haven: Yale University Press.
- Burrows, David (1972): »Music and the Biology of Time«, in: *Perspectives of New Music* 11,1, S. 241-249.
- Burrows, Jonathan (2010): *A Choreographer's Handbook*, London u. New York: Routledge.
- Butler, Judith (1997): *Körper von Gewicht*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Cage, John (1973): »The Future of Music: Credo«, in: ders., *Silence. Lectures and Writings*, Middletown: Wesleyan University Press, S. 3-6.
- (1973): »Experimental Music«, in: ders., *Silence*, a. a. O., S. 7-12.
- (1973): »Composition as Process«, in: ders., *Silence*, a. a. O., S. 18-56.
- (1973): »History of Experimental Music in the United States«, in: ders., *Silence*, a. a. O., S. 67-75.
- (1973): »Lecture on Nothing«, in: ders., *Silence*, a. a. O., S. 109-127.
- (1973): »Lecture on Something«, in: *Silence*, a. a. O., S. 128-140.
- (1973): »45' for a speaker«, in: ders., *Silence*, a. a. O., S. 146-193.
- (1984): *Für die Vögel. Gespräche mit Daniel Charles*, Berlin: Merve.
- (1989): *im Gespräch zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, hg. v. Richard Kostelanetz, Köln: DuMont.
- (2004) »Ein autobiographisches Statement«, in: Bernd Odo Polzer u. Thomas Schäfer (Hg.), *Wien Modern 2004*, Saarbrücken: Pfau, S. 9-13.
- Cassirer, Ernst (2002): *Gesammelte Werke, Bd. 13: Philosophie der symbolischen Formen, Dritter Teil*, Hamburg: Meiner.
- Coker, Wilson (1972): *Music and Meaning. A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*, New York u. London: Free Press.
- Cook, Nicholas (1992): *Music, Imagination, and Culture*, Oxford: Oxford University Press .
- (1998): *Analysing Musical Multimedia*, Oxford: Oxford University Press.
- (2007): »Musikalische Bedeutung und Theorie«, in: Alexander Becker u. Matthias Vogel (Hg.), *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 80-128.
- Cooper, Grosvenor W. u. Leonard B. Meyer (1960): *The Rhythmic Structure of Music*, Chicago: University of Chicago Press .
- Cox, Frank (2000): »Annäherungen an eine Projektive Kunst«, in: *Musik & Ästhetik* 12, S. 79-85.
- Cramer, Friedrich (1998): *Die Symphonie des Lebendigen. Entwurf einer allgemeinen Resonanztheorie*, Frankfurt am Main u. Leipzig: Insel.

- Dahlhaus, Carl (1965): »Musikalische Notation heute«, in: Ernst Thomas (Hg.), *Notation Neuer Musik (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik IX)*, Mainz: Schott, S. 9-34.
- (1967): *Musikästhetik*, Köln: Hans Gerig.
- (1967): »Was ist musikalischer Rhythmus?«, in: Frédérique Baecker u. a., *Probleme des musiktheoretischen Unterrichts*, Berlin: Merseburger, S. 16-22.
- (1978): *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel: Bärenreiter.
- (1978): »Probleme des Rhythmus in der Neuen Musik«, in: ders., *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz u. a.: Schott, S. 97-110.
- (1978): »Emanzipation der Dissonanz«, in: ders., *Schönberg und andere*, a. a. O., S. 146-153.
- (1978): »Plädoyer für eine romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik«, in: ders., *Schönberg und andere*, a. a. O., S. 270-278.
- (1978): »Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs«, in: ders., *Schönberg und andere*, a. a. O., S. 279-290.
- (1978): »Adornos Begriff des musikalischen Materials«, in: ders., *Schönberg und andere*, a. a. O., S. 336-342.
- (1982): »Musikwissenschaft und systematische Musikwissenschaft«, in: ders./Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Systematische Musikwissenschaft (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 10)*, Wiesbaden: Athenai-on, S. 25-48.
- (1984): »Abkehr vom Materialdenken«, in: *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik XIX*, Mainz: Schott, S. 45-55.
- (1986/87): »Absolute Melodik. Ernst Kurths ›Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme‹«, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft Neue Folge* 6/7, S. 61-70.
- u. Hans Heinrich Eggebrecht (1987): *Was ist Musik?*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Danto, Arthur C. (1993): *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, München: Fink.
- DeNora, Tia (2000): *Music in Everyday Life*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Derrida, Jacques (1983): *Grammatologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1999): »Die Différance«, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, Wien: Passagen, S. 31-56.
- (2003): *Die Stimme und das Phänomen. Einführung in den das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Dewey, John (1980): *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Diederichsen, Diederich (2008): »Psychedelische Begabungen. Minimalismus und Pop«, in: ders., *Kritik des Auges. Texte zur Kunst*, Hamburg: Philo Fine Arts, S. 75-106.

- (o.J.) »Allein mit der Gesellschaft: Von Pop-Musik zu Pop-Kultur, Einleitung« (unveröffentlichtes MS).
- Dilthey, Wilhelm (1957): »Beiträge zur Lösung der Frage vom Ursprung unseres Glaubens an die Realität der Außenwelt und seinem Recht«, in: ders., *Gesammelte Schriften Bd. V*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 90-138.
- Dubiel, Helmut (1978): *Wissenschaftsorganisation und politische Erfahrung. Studien zur frühen Kritischen Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Eco, Umberto (1987): *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, München: Fink.
- (2000): *Kant und das Schnabeltier*, München: Hanser .
- Edelstein, Heinz (1929): *Die Musikanschauung Augustins nach seiner Schrift »De musica«*, Ohlau: H. Eschenhagen .
- EGgebrecht, Hans Heinrich (²1999): *Musik verstehen*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Eggers, Katrin (2010): »The Matrix of Mentality«. Susanne K. Langers Symboltheorie der Musik in Abgrenzung zu Nelson Goodman«, in: *Musik & Ästhetik* 14, 53, S. 20-36.
- Einstein, Albert (2006): »Raum, Äther und Feld in der Physik«, in: Jörg Dünne u. Stephan Günzel, *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 94-101.
- Erdmann, Martin (1990): »Webern und Cage. Zur Genese der Cageschen Losigkeit«, in: Rainer Riehn u. Heinz-Klaus Metzger (Hg.), *Musik-Konzepte Sonderband John Cage II*, München: edition text + kritik.
- Ette, Wolfram (2000): »Werk, Zeit und Schein, sie sind eins.« Ein Plädoyer für extensive Werkerfahrung«, in: Richard Klein, Eckehard Kiem u. ders. (Hg.), *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, Weilerswist: Velbrück, S. 139-168.
- Faltin, Peter u. Hans-Peter Reinecke (Hg.) (1973): *Musik und Verstehen*, Köln: Arno Volk, Hans Gerig.
- Feldman, Morton u. John Cage (1993): *Radio Happenings. Conversations – Gespräche*, Köln: Edition MusikTexte.
- Festinger, Leon (1995): *Theorie der kognitiven Dissonanz*, Bern: Huber.
- Fischer, Matthias, Dietmar Holland u. Bernhard Rzehulka (Hg.) (1986): *Gebörgänge. Zur Ästhetik der musikalischen Aufführung und ihrer technischen Reproduktion*, München: P. Kirchheim.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (2009): »Theater als Resonanz-Raum«, in: Karsten Lichau, Viktoria Tkaczyk u. Rebecca Wolf (Hg.), *Resonanz. Potentiale einer akustischen Figur*, München: Fink, S. 238-248.
- Fonagy, Peter, György Gergely, Elliot L. Jurist u. Mary Target (2004): *Afektregulierung, Mentalisierung und die Entwicklung des Selbst*, Stuttgart: Klett-Cotta.

- Fopp, David (2002): »Gegenwart und Gegenwärtigkeit. Zeittheoretische Überlegungen im Anschluß an Merleau-Ponty und Theunissen«, in: Christian Iber, Georg Lohmann u. Romano Poci (Hg.), *Der Sinn der Zeit*, Weilerswist: Velbrück, S. 124-143.
- Freud, Sigmund (1975): »Jenseits des Lustprinzips«, in: ders., *Studienausgabe Bd. III*, Frankfurt am Main: Fischer, S. 213-272.
- Fraisse, Paul (1992): »Rhythmus«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 8, Basel: Schwabe, Sp 1027-1036.
- Fritsch, Johannes (1999): »Über den Inhalt der Musik«, in: Werner Stegmayer (Hg.), *Zeichen-Kunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 201-230.
- Früchtl, Josef (1986): *Mimesis. Konstellationen eines Zentralbegriffs bei Adorno*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Georgiades, Thrasybulos (1958): *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik*, Reinbek: Rowohlt.
- (1977): *Der griechische Rhythmus. Musik, Reigen, Vers und Sprache*, Tutzing: H. Schneider.
- (1985): *Nennen und Erklängen. Die Zeit als Logos*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Gerischer, Christiane (2005): »Mikrorhythmische Interaktion in afro-brasilianischen Rhythmen. Zum Verständnis von Groove-Phänomenen«, in: Christa Brüstle, Nadia Gattas u. Clemens Risi (Hg.), *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, Bielefeld: transcript, S. 211-231.
- Gieseler, Walter (1996): »Instrumentation«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 4, Kassel u. a.: Bärenreiter, J.-B. Metzler, Sp. 911-951.
- Globokar, Vinko (1979): »Reflexionen über Improvisation«, in: Reinhold Brinkmann (Hg.), *Improvisation und neue Musik*, Mainz: Schott 1979, S. 24-41.
- Goebbels, Heiner (2002): »Soll ich von mir reden? Kollektive Copyrights«, in: Wolfgang Sandner (Hg.), *Heiner Goebbels – Komposition als Inszenierung*, Berlin: Henschel, S. 190-198.
- (2007): »Der Raum als Einladung. Der Zuschauer als Ort der Kunst«, in: A. Lammert u. a. (Hg.), *Topos RAUM. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart*, Berlin: Verlag für Moderne Kunst, S. 255-272.
- Goehr, Lydia (1992): *The Imaginary Museum of Musical Works, An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford: Clarendon Press.
- (2008): *Elective Affinities. Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*, New York: Columbia University Press.
- (2008): »For the Birds / Against the Birds«, in: dies., *Elective Affinities*, a. a. O., S. 79-107.
- Goodman, Nelson (1970): »Seven Strictures on Similarity«, in: Lawrence Foster u. J.W. Swansson (Hg.), *Experience and Theory*, London: Duckworth, S. 19-29.
- (1990): »Wann ist Kunst?«, in: ders., *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 76-91.

- (1997): *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Greenberg, Clement (1997): »Modernistische Malerei«, in: ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, Dresden: Verlag der Kunst, S. 265-278.
- Greenberg, Joseph H. (1966): »Language universals«, in: *Current Trends in Linguistics* 3, S. 61-112.
- Grüny, Christian (2004): *Zerstörte Erfahrung. Eine Phänomenologie des Schmerzes*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- (2006): »»What about the materiality of the body, Judy?««, in: Dirk Rustemeyer (Hg.), *Formfelder. Genealogien von Ordnung*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 75-103.
- (2008): »Arbeit im Feld des Musikalischen. Cage und Lachenmann als zwei Typen musikalischer Kulturreflexion«, in: Dirk Baecker, Matthias Kettner u. Dirk Rustemeyer (Hg.), *Über Kultur. Theorie und Praxis der Kulturreflexion*, Bielefeld: transcript, S. 221-248.
- (2008): »Das klingende Andere seiner selbst. Bemerkungen zu Oktave und musikalischem Ton«, in: *Musik & Ästhetik* 48, S. 55-71.
- (2009): »Figuren von Differenz. Philosophie zur Musik«, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 57, 6, S. 907-932.
- (2010): »Resonanz« (Rezension von Karsten Lichau, Viktoria Tkaczyk u. Rebecca Wolf (Hg.)), *Resonanz. Potentiale einer akustischen Figur*, München 2009, in: *Musik & Ästhetik* 14, 54, S. 105-110.
- (2010): »Im Diesseits des Bezeichnbaren – Schwierigkeiten einer Phänomenologie der Musik«, in: *Journal Phänomenologie* 33, S. 42-55.
- (2011): »Von der Sprache des Gefühls zum Mittel der Qual. Musik als Folterinstrument«, in: *Musik & Ästhetik* 15, 57, S. 68-83.
- (2012): »Theodor W. Adorno: Soma und Sensorium«, in: Emmanuel Alloa, Thomas Bedorf, Christian Grüny u. Tobias Klass (Hg.), *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, Tübingen: Mohr-Siebeck, S. 245-259.
- (Hg.) (2012): *Musik und Sprache. Dimensionen eines schwierigen Verhältnisses*, Weilerswist: Velbrück.
- (2012): »Einleitung: Die Schwierigkeiten des Geläufigen«, in: ders. (Hg.), *Musik und Sprache*, a. a. O., S. 7-22.
- (2013): »Komplizierte Gegenwart. Zur Zeitlichkeit von Bild und Musik«, in: Emmanuel Alloa (Hg.), *Erscheinung und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes*, München: Fink, S. 39-70.
- (2013): »Artikulation und Resonanz. Sprachverstehen als zwischenleiblicher Vorgang«, in: Emmanuel Alloa u. Miriam Fischer (Hg.), *Leib und Sprache*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, S. 79-91.
- Gumbrecht, Hans-Ulrich (2004): *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (2005): *Lob des Sports*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- u. K. Ludwig Pfeiffer (Hg.) (1988): *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Handschin, Jacques (1995): *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Hanslick, Eduard (1991): *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Nachdruck der 1. Aufl. v. 1854, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Hartmann, Nikolai (1931): *Zum Problem der Realitätsgegebenheit*, Berlin: Pan-Verlagsgesellschaft.
- Hasty, Christopher F. (1993): »Duration and Rhythmic Process in Music«, in: Julius T. Fraser u. Lewis Rowell (Hg.), *Time and Process: Interdisciplinary Issues*, Madison, Conn.: International Universities Press, S. 147-166.
- (1997): *Meter as Rhythm*, New York u. Oxford: Oxford University Press.
- Hatten, Robert S. (2004): *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington u. Indianapolis: Indiana University Press.
- Hauptmann, Moritz (1873): *Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik*, Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Hegel, G. W. F. (1955): *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte, Bd. 1: Die Vernunft in der Geschichte*, Hamburg: Meiner.
- (1969): *Wissenschaft der Logik (Theorie Werkausgabe, Bd. 5 & 6)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1970): *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I (Theorie Werkausgabe, Bd. 8)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1970): *Vorlesungen über die Ästhetik III (Theorie Werkausgabe, Bd. 15)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Heidegger, Martin (171993): *Sein und Zeit*, Tübingen: Niemeyer.
- (82003): »Der Ursprung des Kunstwerkes«, in: ders., *Holzwege*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, S. 1-74.
- (1957): *Identität und Differenz*, Pfullingen: Neske.
- (2007): »Zeit und Sein«, in: *Zur Sache des Denkens (GA I. Abteilung, Bd. 14)*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, S. 5-30.
- Helbling, Hanno (1999): *Rhythmus. Ein Versuch*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Helmholtz, Hermann von (71986): *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Hildebrandt, Helmut (1992): »Resonanz«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* Bd. 8, Basel: Schwabe, Sp. 916-920.
- Hindrichs, Gunnar (2007): »Der musikalische Raum«, in: *Musik-Konzepte Neue Folge, Sonderband Musikphilosophie*, München: edition text + kritik, S. 50-69.
- (2011): »Der Fortschritt des Materials«, in: Richard Klein, Johann Kreuzer u. Stefan Müller-Doohm (Hg.), *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, München: Metzler, S. 47-58.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2004): »»Die Musik selbst und nicht ihr Bedeu-

- ten«. Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion«, in: Wolfram Ette u.a. (Hg.), *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, Freiburg u. München: Alber, S. 199-221.
- Hirsch, Alfred (Hg.) (1997): *Übersetzung und Dekonstruktion*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hoffmann, E. T. A. (1819): *Phantasiestücke in Callot's Manier. Blätter aus dem Tagebuch eines reisenden Enthusiasten*, Bamberg: Kunz.
- Hönigswald, Richard (1926): *Vom Problem des Rhythmus. Eine analytische Betrachtung über den Begriff der Psychologie*, Leipzig u. Berlin: Teubner.
- Hornbostel, Erich Moritz von (1986): »Melodischer Tanz«, in: ders., *Tonart und Ethos. Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, Leipzig: Philipp Reclam jr., S. 76-85.
- Humboldt, Wilhelm von (1998): *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues*, Paderborn: Schöningh.
- Husserl, Edmund (1950): *Cartesianische Meditationen (Husserliana Bd. I)*, Den Haag: Nijhoff.
- (1976): *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, Erster Band (Husserliana Bd. III.1)*, Den Haag: Nijhoff.
- (1952): *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, Zweiter Band (Husserliana Bd. IV)*, Den Haag: Nijhoff.
- (1966): *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins (1893-1917) (Husserliana Bd. X)*, Den Haag: Nijhoff.
- (1970): *Analysen zur passiven Synthesis (Husserliana Bd. XI)*, Den Haag: Nijhoff.
- (1980): *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung (1898-1925) (Husserliana Bd. XXIII)*, Dordrecht u. a.: Kluwer.
- (2001): *Die Bernauer Manuskripte über das Zeitbewußtsein (1917/1918) (Husserliana Bd. XXXIII)*, Dordrecht u. a.: Kluwer.
- Imdahl, Max, (1996): »Autobiographie«, in: ders., *Reflexion, Theorie, Methode (Gesammelte Schriften Bd. 3)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 617-643.
- Ingarden, Roman (1962): *Untersuchungen zur Ontologie des Kunstwerks. Musikwerk – Bild – Architektur – Film*, Tübingen: Niemeyer.
- Iser, Wolfgang (1972): *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des englischen Romans von Bunyan bis Beckett*, München: Fink.
- (1984): *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München: Fink.
- Jackendoff, Ray u. Fred Lerdahl (2006): »The Capacity for Music: What is it, and what's special about it?«, in: *Cognition* 100, S. 33-72.
- Jäger, Ludwig (2006): »Bild/Sprachlichkeit. Zur Audiovisualität des menschlichen Sprachvermögens«, in: *Sprache und Literatur* 37, 98, S. 2-24.
- Jakobson, Roman (1979): »Linguistik und Poetik«, in: ders., *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 83-121.
- James, William (1952): *The Principles of Psychology*, Chicago u. a.: Encyclopaedia Britannica.

- Jaques-Dalcroze, Émile (1921): *Rhythmus, Musik und Erziehung*, Basel: Schwabe.
- Jauß, Hans Robert (1991): *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Jonas, Hans (1973): *Organismus und Freiheit. Ansätze zu einer philosophischen Biologie*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- (1973): »Der Adel des Sehens«, in: ders., *Organismus und Freiheit*, a. a. O., S. 198-225.
- Kafka, Franz (1994): *Tagebücher 1909-1912*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Kaltenecker, Martin (2008): »Subtraktion und Inkarnation. Hören und Sehen in der Klangkunst und der »musique concrète instrumentale««, in: Christian Utz u. Clemens Gadenstätter (Hg.), *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zur Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*, Saarbrücken: Pfau, S. 101-126.
- Kandinsky, Wassily (1955): »Der Wert eines Werkes der konkreten Kunst«, in: ders., *Essays über Kunst und Künstler*, Bern: Benteli, S. 233-248.
- (1955): »Über die Formfrage«, in: ders., *Essays über Kunst und Künstler*, a. a. O., S. 17-47.
- Kant, Immanuel (1956): *Kritik der reinen Vernunft*, Hamburg: Meiner.
- (1990): *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg: Meiner.
- Kapp, Reinhard (1982): »Noch einmal: Tendenz des Materials«, in: ders., *Notizbuch 5/6 (Musik)*, Berlin u. Wien: Medusa, S. 251-281.
- Karbusicky, Vladimir (1986): *Grundriß der musikalischen Semantik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Karkoschka, Erhard (1991): *Das Schriftbild der Neuen Musik*, Celle: Hermann Moeck.
- Katz, David u. Géza Révész (1926): »Musikgenuß bei Gehörlosen (Ein Beitrag zur Theorie des musikalischen Genusses)«, in: *Zeitschrift für Psychologie* 99, S. 289-324.
- Keil, Charles M. H. (1966): »Motion and Feeling through Music«, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 24, 3, S. 337-349.
- Kivy, Peter (1989): *Sound Sentiment. An Essay on the Musical Emotions. Including the complete text of The Corded Shell*, Philadelphia: Temple University Press.
- (1990): *Music Alone. Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Ithaca: Cornell University Press.
- (1993): »Is music an art?«, in: ders., *The Fine Art of Repetition. Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge: Cambridge University Press, S. 360-373.
- Klages, Ludwig (1968): »Handschrift und Charakter. Gemeinverständlicher Abriß der graphologischen Technik«, in: ders., *Sämtliche Werke Bd. 7*, Bonn: Bouvier, S. 285-540.
- (1974): »Vom Wesen des Rhythmus«, in: ders., *Sämtliche Schriften Bd. 3*, Bonn: Bouvier, S. 499-551.
- Klein, Richard (1997): »Musik als Gegenstand philosophischer Reflexion.

- Zur Aktualität und Vergänglichkeit Adornos«, in: *Musik & Ästhetik* 1, 1/2, S. 105-118.
- (1998): »Prozessualität und Zuständlichkeit. Konstruktionen musikalischer Zeiterfahrung«, in: Otto Kolleritsch (Hg.), *Abschied in die Gegenwart*, Wien u. a.: Universal Edition, S. 180-210.
 - (2000): »Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit«, in: ders., Eckehard Kiem u. Wolfram Ette (Hg.), *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, Weilerswist: Velbrück, S. 57-107.
 - u. Steffen Mahnkopf (Hg.) (1998): *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
 - , Johann Kreuzer u. Stefan Müller-Doohm (Hg.) (2011): *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, München: Metzler.
- Kneif, Tibor (1970): »Ideen zu einer dualistischen Musikästhetik«, in: *The International Review of Music Aesthetics and Sociology* 1, S. 15-34.
- Koffka, Kurt (1909): »Experimental-Untersuchungen zur Lehre vom Rhythmus«, in: *Zeitschrift für Psychologie* 52, S. 1-109.
- Koopman, Konstantijn (2003): »Musikalische Erfahrung und musikalischer Gegenstand«, in: *Musik & Ästhetik* 7, 25, S. 40-59.
- Kostelanetz, Richard (1991): »Conversation with John Cage«, in: ders. (Hg.), *John Cage. An Anthology*, New York: Da Capo, S. 6-35.
- Krumhansl, Carol L., Music (2002): »Music: A Link between Cognition and Emotion«, in: *Current Directions in Psychological Science* 2, 2, S. 45-50.
- Kurth, Ernst (1956): *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Berlin: M. Hesse.
- (1968): *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan«*, Hildesheim: G. Olms.
 - (1969): *Musikpsychologie*, Hildesheim u. New York: G. Olms.
- Lachenmann, Helmut (2004): »Zur Analyse neuer Musik«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel, S. 21-34.
- (2004): »Bedingungen des Materials. Stichworte zur Praxis der Theoriebildung«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, a. a. O., S. 35-47.
 - (2004): »Vier Grundbestimmungen des Musikhörens«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, a. a. O., S. 54-62.
 - (2004): »Über das Komponieren«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, a. a. O., S. 73-82.
 - (2004): »Zum Problem des Strukturalismus«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, a. a. O., S. 83-92.
 - (2004): »Zum Problem des musikalisch Schönen heute«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, a. a. O., S. 104-110.
 - (2004): »Hören ist wehrlos – ohne Hören. Über Möglichkeiten und Schwierigkeiten«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, a. a. O., S. 116-135.
 - (2004): »Fragen – Antworten. Gespräch mit Heinz-Klaus Metzger«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, a. a. O., S. 191-204.
- (2004): »Musik als existentielle Erfahrung. Gespräch mit Ulrich Mosch«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, a. a. O., S. 213-226.
 - (2004): »Air. Musik für großes Orchester mit Schlagzeug-Solo (1968/69)«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, a. a. O., S. 380.
 - (2008): »Klang, Magie, Struktur. Ästhetische und strukturelle Dimensionen der Musik Helmut Lachenmanns (Podiumsdiskussion mit Clemens Gadenstätter u. Christian Utz)«, in: Christian Utz u. Clemens Gadenstätter (Hg.), *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zur Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*, Saarbrücken: Pfau, S. 13-66.
- Lampson, Elmar (2003): »Bildlichkeit im Musikalischen Prozeß«, in: Dirk Rustemeyer (Hg.), *Bildlichkeit. Aspekte einer Theorie der Darstellung*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 51-72.
- (2010): »Der Zusammenfall der Gegensätze im Unendlichen«, in: Reinhard Flender (Hg.), *Innovation aus Tradition. Festschrift Hermann Raabe zum 80. Geburtstag*, Mainz: Schott, S. 117-129.
- Langer, Susanne K. (1953): *Feeling and Form. A theory of art developed from Philosophy in a New Key*, New York: Scribner's.
- (1957): *Problems of Art*, New York: Scribner's.
 - (1967-1982): *Mind. An essay on human feeling*, 3 Bde., Baltimore: Hopkins.
 - (1984): *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*, Frankfurt am Main: Fischer.
- le Tensorer, Jean-Marie (2001): »Ein Bild vor dem Bild? Die ältesten menschlichen Artefakte und die Frage des Bildes«, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Homo Pictor*, München u. Leipzig: Walter de Gruyter, S. 57-75.
- Lerdahl, Fred (2001): *Tonal Pitch Space*, Oxford: Oxford University Press.
- u. Ray Jackendoff (1983): *A generative theory of tonal music*, Cambridge, MA u. London: MIT Press.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1974): »Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie«, in: ders., *Werke, Bd. 6, Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften*, München: Hanser, S. 7-188.
- Levinas, Emmanuel (2003): *Die Zeit und der Andere*, Hamburg: Meiner.
- Levinson, Jerrold (1996): »Musical Expressiveness«, in: ders., *The Pleasures of Aesthetics*, Ithaca: Cornell University Press, S. 90-125.
- Lévi-Strauss, Claude (1976): *Mythologica I: Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Liberman, A. M., F. S. Cooper, D. P. Shankweiler u. M. Studdert-Kennedy (1967): »Perception of the speech code«, in: *Psychological Review* 74, 6, S. 431-461.
- Lichau, Karsten, Viktoria Tkaczyk u. Rebecca Wolf (Hg.) (2009), *Resonanz. Potentiale einer akustischen Figur*, München: Fink.
- Lidov, David (2005): »Repairing Errors in the Musical Theory of Meter«, in: Christa Brüstle, Nadia Gattas u. Clemens Risi (Hg.), *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, Bielefeld: transcript, S. 161-173.

- Locke, John (1700): *Versuch über den menschlichen Verstand, Bd. I*, Hamburg: Meiner.
- London, Justin (2004): *Hearing in Time. Psychological Aspects of Musical Meter*, Oxford: Oxford University Press.
- Luckner, Andreas (2000): »Zeit, Begriff und Rhythmus. Hegel, Heidegger und die elementarische Macht der Musik«, in: Richard Klein, Eckehard Kiem u. Wolfram Ette (Hg.), *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, Weilerswist: Velbrück, S. 108-138.
- (2007): »Musik – Sprache – Rhythmus. Bemerkungen zu Grundfragen der Musikphilosophie«, in: Ulrich Tadday (Hg.), *Musik-Konzepte Sonderband XI: Musikphilosophie*, München: edition text + kritik, S. 34-49.
- Luhmann, Niklas (1986): *Ökologische Kommunikation. Kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Gefährdungen einstellen?*, Opladen: Westdeutscher Verlag.
- (1990): *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1995): *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lyotard, Jean-François (1989): *Der Widerstreit*, München: Fink.
- (1989): »Der Augenblick, Newman«, in: ders., *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, Wien: Passagen, S. 141-158.
- (1989): »Das Erhabene und die Avantgarde«, in: ders., *Das Inhumane*, a. a. O., S. 159-187.
- Mahnkopf, Claus-Steffen (2005): »Vermag Musik die Zeit vergessen zu machen?«, in: Nikolaus Müller-Schöll u. Saskia Reither, *Aisthesis. Zur Erfahrung von Zeit, Raum, Text und Kunst*, Schliengen: Edition Argus, S. 163-171.
- (2006): *Kritische Theorie der Musik*, Weilerswist: Velbrück.
- Mahrenholz, Simone (1998): *Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*, Stuttgart u. Weimar: J.-B. Metzler.
- (1998): »Musik als Autopoiesis. Musikalische Zeitlichkeit und Bewußtsein bei Luhmann und Hegel«, in: *Musik & Ästhetik* 2, 5, S. 62-84.
- (2005): »Rhythmus als Oszillation zwischen Inkommensurablem. Fragmente zu einer Theorie der Kreativität«, in: Patrick Primavesi u. dies. (Hg.), *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*, Schliengen: Edition Argus, S. 155-170.
- (2006): »Der notationale Fehlschluß – Programmatik als produktive Selbsttäuschung in der Neuen Musik«, in: *Paragrana* 15,2, S. 1-10.
- Mallarmé, Stéphane (1998): *Kritische Schriften*, Gerlingen: Schneider.
- Mann, Thomas (1981): *Doktor Faustus / Die Entstehung des Doktor Faustus*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Marx, Karl (1961): *Zur Kritik der politischen Ökonomie (Marx Engels Werke Bd. 13)*, Berlin: Dietz.
- (1968): *Das Kapital, Bd. 1, (Marx Engels Werke Bd. 23)*, Berlin: Dietz.

- u. Friedrich Engels (1956): *Die deutsche Ideologie (Marx Engels Werke Bd. 3)*, Berlin: Dietz.
- McCabe, Viki, (1986): »Introduction: Event Cognition and the Conditions of Existence«, in: dies. u. Gerald J. Balzano (Hg.), *Event Cognition. An Ecological Perspective*, Hillsdale u. London: Lawrence Erlbaum, S. 3-23.
- Menke, Christoph (1991): *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Merleau-Ponty, Maurice (1966): *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: de Gruyter.
- Mersch, Dieter (2002): *Ereignis und Aura*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (2002): *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München: Fink.
- Mersmann, Hans (1922/23): »Versuch einer Phänomenologie der Musik«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 5, S. 226-269.
- (1926): *Angewandte Musikästhetik*, Berlin: M. Hesse.
- Meschonnic, Henry (1982): *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse: Verdier.
- (1997): »Rhythmus«, in: Christoph Wulf (Hg.), *Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie*, Weinheim u. Basel: Beltz, S. 609-618.
- Meyer, Leonard B. (1956): *Emotion and Meaning in Music*, Chicago u. London: Chicago University Press.
- Mosch, Ulrich (2004): *Musikalisches Hören serieller Musik. Untersuchungen am Beispiel von Pierre Boulez' »Le Marteau sans maître«*, Saarbrücken: Pfau.
- de la Motte-Haber, Helga (1986): »Zum Raum wird hier die Zeit«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 41, S. 282-288.
- Mukařovský, Jan (1970): »Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten«, in: ders., *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7-112.
- Müller, Ernst (2005): »Einleitung. Bemerkungen zu einer Begriffsgeschichte aus kulturwissenschaftlicher Perspektive«, in: ders. (Hg.), *Begriffsgeschichte im Umbruch? (Archiv für Begriffsgeschichte, Sonderheft Jg. 2004)*, Hamburg: Meiner, S. 9-20.
- Müller, Johannes (1840): *Handbuch der Physiologie des Menschen für Vorlesungen, Bd. 2*, Koblenz: Hölscher.
- Nadel, Siegfried (1930/31): »Zum Begriff des musikalischen »Raumes««, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 13, S. 329-331.
- Orlik, Franz (1994): »»Inneres Zeitbewußtsein« und »attentionale Modifikation«. Ein Beitrag zur Klärung des Verhältnisses von Zeit und musikalischer Gestalt im Anschluß an Husserl«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 51, S. 253-273.
- Paddison, Max (1993): *Adorno's aesthetics of music*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Panaiotidi, Elvira (2009): »Zwischen Gefühl und Illusion. Die Immanenz

- der musikalischen Bedeutung bei Susanne K. Langer«, in: *Musik & Ästhetik* 13, 50, S. 59-73.
- Pater, Walter (1986): »The School of Giorgione«, in: ders., *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, Oxford u. New York: Oxford University Press, S. 83-98.
- Peirce, Charles Sanders (1991): »Einige Konsequenzen aus vier Unvermögen«, in: ders., *Schriften zum Pragmatismus und Pragmatizismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 40-87.
- Pfleiderer, Martin (2006): *Rhythmus. Psychologische, theoretische und stil-analytische Aspekte populärer Musik*, Bielefeld: transcript.
- Pfrogner, Hermann (1953): *Die Zwölfordnung der Töne*, Zürich u.a.: Amalthea.
- Picht, Georg (1969): »Grundlinien einer Philosophie der Musik«, in: ders., *Wahrheit, Vernunft, Verantwortung. Philosophische Studien*, Stuttgart: Klett, S. 409-426.
- Pieslak, Jonathan (2009): *Sound targets. American soldiers and music in the Iraq war*, Bloomington: Indiana University Press.
- Plessner, Helmuth (1980): »Die Einheit der Sinne«, in: ders., *Anthropologie der Sinne (Gesammelte Schriften III)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7-315.
- (1982): »Zur Phänomenologie der Musik«, in: ders., *Ausdruck und menschliche Natur (Gesammelte Schriften VII)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 61-65.
- (1982): »Zur Anthropologie des Schauspielers«, in: ders., *Ausdruck und menschliche Natur*, a. a. O., S. 399-418.
- Polth, Michael (2001): »Nicht System – nicht Resultat. Zur Bestimmung harmonischer Tonalität«, in: *Musik & Ästhetik* 5, 18, S. 12-36.
- Pomeroy, Boyd (2003): »Debussy's tonality: a formal perspective«, in: Simon Trezise (Hg.), *The Cambridge Companion to Claude Debussy*, Cambridge: Cambridge University Press, S. 155-178.
- Pongratz, Friedrich (1986): »Zur Aporetik des Erfahrungsbegriffs bei Th. W. Adorno«, in: *Philosophisches Jahrbuch* 93, S. 135-142.
- Povel, Dirk-Jan u. Peter Essens (1985): »Perception of Temporal Patterns«, in: *Music Perception* 2, S. 411-440.
- Raffman, Diana (1993): *Language, Music, and Mind*, Cambridge, MA u. London: MIT Press.
- Rathert, Wolfgang (1989): *Charles Ives*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Riehn, Reiner (1990): »Noten zu Cage«, in: Heinz-Klaus Metzger u. ders. (Hg.), *Musik-Konzepte Sonderband John Cage I*, München: edition text + kritik, S. 97-106.
- Riemann, Hugo (1903): *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- (1970): *Studien zur Geschichte der Notenschrift*, Hildesheim u.a.: G. Olms.
- Riethmüller, Albrecht (1988): »Stoff der Musik ist Klang und Bewegung«, in: Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 51-62.
- Rihm, Wolfgang (1993): »Freie Improvisation über das Fixieren von Freiheit«, in: Hermann Danuser u. Günter Katzenberger (Hg.), *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber Verlag, S. 413-419.
- Röllli, Marc (Hg.) (2004): *Ereignis auf Französisch*, München: Fink.
- (2004): »Begriffe für das Ereignis: Aktualität und Virtualität«, in: ders., *Ereignis auf Französisch*, a. a. O., S. 337-361.
- Röttgers, Kurt (2009): *Kritik der kulinarischen Vernunft*, Bielefeld: transcript.
- Ruland, Heiner (1988): *Ein Weg zur Erweiterung des Tonerlebens. Musikalische Tonkunde am Monochord*, Basel: Die Pforte.
- Rustemeyer, Dirk (2006): *Oszillationen. Kultursemiotische Perspektiven*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- (2009): *Diagramme. Dissonante Resonanzen: Kunstsemiotik als Kulturtheorie*, Weilerswist: Velbrück.
- Sandner, Wolfgang (Hg.) (2002), *Heiner Goebbels – Komposition als Inszenierung*, Berlin: Henschel.
- Saxer, Marion (2005): »Die Emanzipation von der metrischen Zeitordnung – eine Utopie? Zeitkonzeptionen in der Musik nach 1945«, in: Patrick Primavesi u. Simone Mahrenholz (Hg.), *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*, Schliengen: Edition Argus, S. 52-70.
- Schaeffer, Pierre (1966): *Traité des objets musicaux*, Paris: Seuil.
- Scherer, Wolfgang (2009): »Saitenspiele – Resonanzkörper im 18. und 19. Jahrhundert«, in: Lichau, Karsten, Viktoria Tkaczyk u. Rebecca Wolf (Hg.), *Resonanz. Potentiale einer akustischen Figur*, München: Fink, S. 87-99.
- de Schläezer, Boris (1949): »Considérations sur l'être de la musique«, in: *Les Temps Modernes* 4, S. 551-558.
- Schmidt, Steffen A. (1999): »Schnitt und Strom. Ansätze zu einer integralen Funktionstheorie des musikalischen Rhythmus«, in: *Musik & Ästhetik* 3, 9, S. 58-72.
- (2009): *Spielräume der Bewegung. Die Beziehung von Musik und Ballett in Deutschland nach 1945 dargestellt am Werk Bernd Alois Zimmermanns*, Habilitationsschrift Universität Witten/Herdecke.
- Schnebel, Dieter (1972): »...Brouillards. Tendenzen bei Debussy«, in: ders., *Denkbare Musik. Schriften 1952-1972*, Köln: DuMont, S. 62-69.
- (1972): »Das musikalische Material – Verhältnisse und Aktionen«, in: ders., *Denkbare Musik*, a. a. O., S. 286-288.
- (1993): »Klang und Körper«, in: ders., *Anschläge – Ausschläge. Texte zur Neuen Musik*, München: Hanser, S. 37-49.
- Scholz, Dieter u. Christina Thomson (2008): *Das Universum Klee*, Ostfildern: Hatje Cantz.
- Schönberg, Arnold (1992): »Komposition mit zwölf Tönen«, in: ders., *Stil und Gedanke*, Frankfurt am Main: Fischer, S. 105-137.

- (2005): *Harmonielehre*, Wien u. a.: Universal Edition.
- Schönwälder, Tatjana, Katrin Wille u. Thomas Hölscher (2004): *George Spencer Brown. Eine Einführung in die ›Laws of Form‹*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Schopenhauer, Artur (1988): *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Zürich: Hoffmann.
- Schumacher, Emil, (2008): *Leben in der Malerei. Gespräche und Texte*, hg. v. Ernst Gerhard Güse, Ostfildern: Hatje Cantz.
- Schwarte, Ludger (2008): »Die Wahrheitsfähigkeit des Bildes«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 53, 1, S. 107-123.
- Schwehr, Cornelius (2012): »Sprachmusik. Vom Umgang mit Musik und Sprache«, in: Christian Grüny (Hg.), *Musik und Sprache. Dimensionen eines schwierigen Verhältnisses*, Weilerswist: Velbrück 2012, S. 179-194.
- Scruton, Roger (1997): *The Aesthetics of Music*, Oxford: Clarendon Press.
- Seel, Martin (2007): »Über den kulturellen Sinn ästhetischer Gegenwart – mit Seitenblicken auf Descartes«, in: ders., *Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 82-94.
- Seidel, Wilhelm (1998): »Eintrag Rhythmus, Metrum, Takt«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (hg. v. Ludwig Finscher), Bd. 8, Kassel u. a.: Bärenreiter, J.-B. Metzler, Sp. 257-317.
- Simmel, Georg (1995): »Aesthetik der Schwere«, in: ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Bd. 1 (Gesamtausgabe Bd. 7)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 43-48.
- Simon, Fritz B. (1988): *Unterschiede, die Unterschiede machen. Klinische Epistemologie: Grundlage der systemischen Psychiatrie und Psychosomatik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Smith, F. Joseph (1979): *The Experiencing of Musical Sound. Prelude to a Phenomenology of Music*, New York u. a.: Gordon & Breach.
- Spencer Brown, George (2008): *Laws of Form*, Leipzig: Bohmeier.
- Steinberg, Leo (2003): »Reflections on the State of Criticism«, in: Branden W. Joseph (Hg.), *Robert Rauschenberg*, Cambridge, MA: MIT Press, S. 7-37.
- Steiner, George (1990): *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?*, München u. Wien: Hanser.
- Stern, Daniel N. (1992): *Die Lebenserfahrung des Säuglings*, Stuttgart: Klett-Cotta.
- (2010): *Forms of Vitality. Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development*, Oxford: Oxford University Press.
- Stern, Günther (1926/27): »Zur Phänomenologie des Zuhörens«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* IX, S. 610-619.
- Stockhausen, Karlheinz (1963): »Struktur und Erlebniszeit«, in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Bd. 1*, Köln: DuMont, S. 86-98.

- (1963): »... wie die Zeit vergeht...«, in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, a. a. O., S. 99-139.
- (1963): »Musik im Raum«, in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, a. a. O., S. 152-175.
- (1963): »Momentform. Neue Zusammenhänge zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment«, in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, a. a. O., S. 189-210.
- Stoianova, Ivanka (1987): »Musikalische Graphik«, in: *Zeitschrift für Semiotik* 9, 3/4, S. 283-299.
- Stumpf, Carl (1883): *Tonpsychologie, Bd. 1*, Leipzig: Hirzel.
- (1979): *Die Anfänge der Musik*, Hildesheim: G. Olms.
- Sziborsky, Lucia (1979): *Adornos Musikphilosophie. Genese – Konstitution – Pädagogische Perspektiven*, München: Fink.
- Tadday, Ulrich (2008): »Analyse eines Werturteils. Die Idee der absoluten Musik von Carl Dahlhaus«, in: *Musik & Ästhetik* 47, S. 104-117.
- Uhde, Jürgen u. Renate Wieland (1988): *Denken und Spielen. Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Valk, Thorsten (2008): *Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800 bis 1950*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Matthias Vogel (2007): »Nachvollzug und die Erfahrung musikalischen Sinns«, in: ders. u. Alexander Becker (Hg.), *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 314-368.
- Volkwein, Barbara (2000): »130 beats per minute – Techno«, in: Richard Klein, Eckehard Kiem u. Wolfram Ette (Hg.), *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, Weilerswist: Velbrück, S. 399-409.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich u. Ludwig Tieck (1986): *Phantasien über die Kunst*, Stuttgart: Reclam.
- (2005): *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Stuttgart: Reclam.
- Wagner, Monika (2001): *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München: C.H. Beck.
- Wagner, Richard (1999): *Sämtliche Briefe*, Bd. 11, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Waldenfels, Bernhard (1980): »Intentionalität und Kausalität«, in: ders., *Der Spielraum des Verhaltens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1987): *Ordnung im Zwielficht*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1994): *Antwortregister*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1999): »Der Rhythmus der Sinne«, in: ders., *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden* 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (2002): *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (2010): »Spiegel, Spur und Blick«, in: ders.: *Sinne und Künste im Wechselspiel*, Berlin: Suhrkamp, S. 84-104.
- Weber, Max (1921): *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, München: Drei Masken.

- Webern, Anton (1960): *Der Weg zur neuen Musik*, Wien: Universal Edition.
- Weill, Kurt (1975): »Über den gestischen Charakter der Musik«, in: ders., *Ausgewählte Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 40-45.
- Wellek, Albert (1934): »Der Raum in der Musik«, in: *Archiv für die gesamte Psychologie* 91, S. 395-443.
- Wellmer, Albrecht (2000): »Die Zeit, die Sprache und die Kunst«, in: Richard Klein, Eckehard Kiem u. Wolfram Ette (Hg.), *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, Weilerswist: Velbrück, S. 21-56.
- (2009): *Versuch über Musik und Sprache*, München: Hanser.
- Welsh, Caroline (2003): *Hirnhöhlenpoetiken*, Freiburg: Rombach.
- (2009): »Resonanz – Mitleid – Stimmung: Grenzen und Transformationen des Resonanzmodells im 18. Jahrhundert«, in: Lichau, Karsten, Viktoria Tkaczyk u. Rebecca Wolf (Hg.), *Resonanz. Potentiale einer akustischen Figur*, München: Fink, S. 104-122.
- Werner, Heinz (1919): »Rhythmik, eine mehrwertige Gestaltenverketzung. Eine phänomenologische Studie«, in: *Zeitschrift für Psychologie* 82, S. 198-218.
- (1926): »Über Mikromelodik und Mikroharmonik«, in: *Zeitschrift für Psychologie* 98, S. 74-89.
- Wiesing, Lambert (2005): *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Winckel, Fritz (1955): »Artikel Ton, A. Systematik«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (hg. v. Friedrich Blume), Bd. 13, Kassel u. a.: Bärenreiter, J.-B. Metzler, Sp. 488-500.
- Wittgenstein, Ludwig (1984): *Tractatus logico-philosophicus*, in: ders., *Werkausgabe Band 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1984): *Philosophische Untersuchungen*, in: ders., *Werkausgabe Band 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 225-618.
- Yeston, Maury (1976): *The Stratification of Musical Rhythm*, New Haven u. London: Yale University Press.
- Zender, Hans (2004): »Was kann Musik heute sein?«, in: ders., *Die Sinne denken. Texte zur Musik 1975-2003*, Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel, S. 145-156.
- (2009): »Musik verstehen – was heißt das?«, in: *Stimmen der Zeit* 227, 6, S. 391-404.
- Zuckerandl, Viktor (1963): *Die Wirklichkeit der Musik. Der musikalische Begriff der Außenwelt*, Zürich: Rhein-Verlag.

Internetressourcen (abgerufen Oktober 2013):

- www.sfmoma.org/multimedia/audio/aop_tour_404
www.youtube.com/user/jonathanburrowsinfo/pu
www.andyworthington.co.uk/2008/12/15/a-history-of-music-torture-in-the-war-on-terror

Personenregister

- Abraham, Otto 156
- Adorno, Theodor W. 6, 9-15, 55, 61, 71, 73, 100, 102-116, 118, 120-126, 128-132, 135, 146, 153, 168, 171 f., 177 f., 181, 219, 223, 232, 250, 262-264, 266, 271, 273-276, 287 f., 290, 293, 310 f., 317, 319-325, 334 f., 341-346, 352-354
- Agawu, Kofi 48, 215, 221 f., 264
- Apfel, Ernst 204
- Arendt, Hannah 281
- Aristeides Quintilianus 327
- Aristoteles 158, 232, 281, 303-306, 309, 312 f., 327
- Bach, Johann Sebastian 61, 69, 148, 210, 222, 328 f., 336
- Baecker, Dirk 39
- Bailey, Derek 265 f., 330, 332
- Baily, John 295, 328
- Barthes, Roland 223
- The Beatles 347
- Becker, Alexander 91, 92, 99
- Becker, Howard S. 136
- Beckett, Samuel 35, 180, 267
- Beethoven, Ludwig van 32, 143, 161 f., 167, 173 f., 176, 205 f., 262 f., 288, 335 f., 345
- Bekker, Paul 170, 310, 313 f., 325, 327-329
- Benjamin, Walter 103
- Benson, Bruce Ellis 259
- Benveniste, Émile 139 f.
- Berg, Alban 167
- Bergson, Henri 11, 148 f., 151 f., 156 f., 225, 229 f., 232-236, 247, 255, 273, 280, 291
- Besseler, Heinrich 72, 123 f., 216, 222
- Bierwisch, Manfred 163-165, 176 f.
- Blum, Arne 70
- Boehm, Gottfried 12, 36, 38 f., 40 f., 43 f., 48-51, 53-55, 59, 80, 256, 258, 270 f., 338
- Bohrer, Karl Heinz 278
- Boulez, Pierre 158 f., 180, 207, 210, 212 f., 248 f., 252 f., 266 f.
- Bourdieu, Pierre 136, 346
- Bovenschen, Sylvia 111
- Bowie, Andrew 10
- Branca, Glenn 337
- Brembeck, Reinhard J. 174
- Briginshaw, Valerie 19 f.
- Bruckner, Anton 69, 270
- Bücher, Karl 215
- Bühler, Karl 37
- Budd, Malcolm 96
- Burke, Edmund 289
- Burkholder, J. Peter 288
- Burrows, David 285, 340, 346
- Burrows, Jonathan 15, 17-24, 26-33, 139, 184, 205 f., 325
- Butler, Judith 326
- Cage, John 9, 13, 32, 35 f., 59-68, 125-127, 135, 144, 179-181, 213 f., 267-270, 274, 291, 293, 297, 311, 325, 330, 332 f., 340, 346, 352
- Caillois, Roger 103
- Cassirer, Ernst 85 f., 101, 132 f., 136, 246 f., 304
- Celibidache, Sergiu 349
- Chomsky, Noam 70, 159
- Coker, Wilson 173
- Coltrane, John 347
- Cook, Nicholas 11, 47, 163 f., 172-176, 244, 295, 328
- Cooper, Franklin S. 230
- Cooper, Grosvenor W. 187, 202 f.
- Cox, Frank 223
- Cramer, Friedrich 74 f.

- Dahlhaus, Carl 7, 9, 11, 44, 46, 71, 123 f., 157, 185-187, 204, 207, 225 f., 228, 260 f., 319, 323, 325, 341, 348
Danto, Arthur C. 10, 61
Debussy, Claude 124, 244, 245-268
Deleuze, Gilles 19, 278
DeNora, Tia 169, 171 f., 176
Derrida, Jacques 49 f., 159, 198, 235, 278
des Prez, Josquin 170
Dewey, John 11, 72, 73, 77-82, 85, 91, 95, 99-104, 106, 128, 132, 139 f., 187-189, 228
Diederichsen, Diedrich 347 f.
Dilthey, Wilhelm 308
Dr. Dre 117
Dubiel, Helmut 112
Dylan, Bob 347
- Eco, Umberto 159 f., 305, 317 f., 331, 333 f.
Edelstein, Heinz 71, 103
Eggebrecht, Hans Heinrich 7, 173
Eggers, Katrin 82 f., 88
Einstein, Albert 246 f.
Eminem (Slim Shady) 117
Erdmann, Martin 180 f.
Essens, Peter 197
Ette, Wolfram 284
- Faltin, Peter 163
Fargion, Matteo 15, 17-24, 26, 28, 30-33, 184, 205 f., 325
Feldman, Morton 31 f., 37, 148, 206, 268-270, 293
Festinger, Leon 123
Fischer, Matthias 349
Fischer-Lichte, Erika 116, 300 f.
Fonagy, Peter 99
Fontana, Lucio 331 f.
Fopp, David 257
Freud, Sigmund 93, 103
Fritsch, Johannes 336
Früchtel, Josef 102 f.
- Gergely, György 99
Georgiades, Thrasybulos 48, 57, 197, 199-201
Gerischer, Christiane 217
Gieseler, Walter 315
Globokar, Vinko 330
Gluck, Christoph Willibald 69
Goebbels, Heiner 216, 294, 299
Goehr, Lydia 11, 61, 65, 225 f.
Goodman, Nelson 8, 83-85, 87-91, 98 f., 118 f.
Gray, David 117
Greenberg, Clement 226
Greenberg, Joseph H. 198
Gumbrecht, Hans-Ulrich 278, 292, 301, 310, 333, 335 f.
- Handschin, Jacques 154
Hanslick, Eduard 10, 85 f., 91, 101 f., 115, 161, 164, 166, 226 f., 310, 316, 327, 336
Hartmann, Nikolai 308
Hasty, Christopher F. 185, 187, 192, 194 f., 198, 207-213, 215, 277
Hatten, Robert S. 145, 147, 159, 164, 172, 176, 182, 241
Hauptmann, Moritz 191 f., 194, 208
Haydn, Joseph 287
Hegel, G. W. F. 11, 13, 38-41, 55 f., 154, 215, 263, 267, 285, 304, 306, 315, 322
Heidegger, Martin 253, 277 f., 290 f.
Helbling, Hanno 185, 214
Helmholtz, Hermann von 53 f., 155, 310
Hendrix, Jimi 337 f.
Hicks, Steve 266
Hildebrandt, Helmut 74
Hindrichs, Gunnar 239, 323
Hinrichsen, Hans-Joachim 128
Hirsch, Alfred 128
Hoffmann, E. T. A. 124, 317
Holland, Dietmar 349
- Hölscher, Thomas 39
Hönigswald, Richard 186 f.
Horkheimer, Max 112 f., 219, 317
Hornbostel, Erich Moritz von 217-220
Humboldt, Wilhelm von 100, 116
Hume, David 183
Husserl, Edmund 11, 41, 104, 225, 229, 232-240, 242, 247, 251, 254-257, 259-262, 264, 271 f., 278-283, 291, 308, 329, 340
- Imdahl, Max 80, 254, 258
Ingarden, Roman 260, 276, 281, 283, 294 f., 299
Iser, Wolfgang 77, 107, 110, 123, 128, 272, 274
Ives, Charles 287 f.
- Jackendoff, Ray 70, 159 f., 164, 187, 197 f.
Jäger, Ludwig 21
Jakobson, Roman 47, 58
James, William 232, 234
Jaques-Dalcroze, Émile 17, 220
Jarrett, Keith 36
Jauß, Hans Robert 79
Jonas, Hans 100, 309
Jurist, Elliot L. 99
- Kandinsky, Wassily 26, 330
Kant, Immanuel 81, 86, 101 f., 106, 116, 232, 289, 308 f.
Kapp, Reinhard 323, 324
Karbusicky, Vladimir 163, 316
Karkoschka, Erhard 274
Katz, David 230 f., 338
Keil, Charles M.H. 212, 221
Kivy, Peter 37, 163-173, 175 f., 226
Klages, Ludwig 141, 186 f., 194
Klee, Paul 271
Klein, Richard 12, 262 f., 267, 275
Kneif, Tibor 125 f., 244, 272
Koffka, Kurt 217
- Koopman, Konstantijn 72, 255, 262
Kostelanetz, Richard 64, 135
Křenek, Ernst 320, 322
Krumhansl, Carol L. 161
Kurth, Ernst 69-72, 76, 78, 83, 103, 115, 121, 136, 143, 199 f., 208, 238 f., 241-243, 245-248, 251 f., 293, 299
- Lachenmann, Helmut 14, 29, 31, 33, 125, 127, 182-184, 253, 318, 321 f., 324 f., 329-337, 341, 344, 349, 351 f.
Lam, Basil 174
Lampson, Elmar 45 f., 154, 282, 295, 316
Langer, Susanne K. 11, 32, 69, 73, 79, 81-92, 95 f., 99 f., 102, 106, 115, 130, 132 f., 139 f., 146, 154, 162, 164-166, 187 f., 225, 227, 243, 255
Le Roy, Xavier 219
le Tensorer, Jean-Marie 43
Lerdahl, Fred 70, 159 f., 164, 187, 197 f.
Lessing, Gotthold Ephraim 76, 258
Levinas, Emmanuel 236, 291
Levinson, Jerrold 163
Lévi-Strauss, Claude 69, 184
Lieberman, Alvin M. 230
Lichau, Karsten 75
Lidov, David 195 f., 198, 205, 217, 220
Ligeti, György 124 f., 127, 178, 264, 334
Locke, John 307
London, Justin 202, 211
Luckner, Andreas 68, 215, 285
Luhmann, Niklas 39, 62, 118, 132, 246 f.
Lyotard, Jean-François 278, 285-290

- Mahnkopf, Claus-Steffen 11, 269 f.
 Mahrenholz, Simone 89, 92, 130, 210 f., 215, 250
 Mallarmé, Stéphane 26
 Mann, Thomas 153
 Marx, Karl 321 f., 333, 345
 McCabe, Viki 150
 McClary, Susan 174
 Melrose, Susan 176
 Menke, Christoph 106
 Merleau-Ponty, Maurice 11, 148-151, 157, 164, 232, 235, 240, 243, 247, 250, 280, 326 f.
 Mersch, Dieter 278, 291 f., 300, 311, 326
 Mersmann, Hans 70, 72, 239
 Meschonnic, Henry 141
 Metallica 117
 Meyer, Leonard B. 106, 146, 162, 187, 202 f., 221
 Mohamed, Binyam 117
 Mosch, Ulrich 180, 212 f., 252 f.
 de la Motte-Haber, Helga 293
 Mozart, Wolfgang Amadeus 173, 176
 Mukařovský, Jan 77 f., 81, 128
 Müller, Ernst 75
 Müller, Johannes 74
- Nadel, Siegfried 246, 248
 Newman, Barnett 289 f., 311
 Nono, Luigi 61, 64, 67
- Orlik, Franz 260 f.
- Paddison, Max 319
 Panaiotidi, Elvira 86, 96
 Pater, Walter 26
 Peirce, Charles Sanders 136, 272, 291
 Pfeiffer, K. Ludwig 310
 Pfeleiderer, Martin 142, 144, 215 f.
 Pfrogner, Hermann 154
 Picht, Georg 277, 290
 Pieslak, Jonathan 169, 337
- Plessner, Helmuth 19, 72, 177 f., 219
 Plotin 333
 Polth, Michael 160
 Pomeroy, Boyd 245
 Pongratz, Ludwig 110
 Povel, Dirk-Jan 197
 Raffman, Diana 158, 161
 Rathert, Wolfgang 288
 Rauschenberg, Robert 66, 311
 Reich, Steve 178 f., 264
 Reinecke, Hans-Peter 163
 Révész, Géza 230 f., 338
 Richter, Gerhard 347
 Ricœur, Paul 278
 Riehn, Reiner 63
 Riemann, Hugo 141-143, 159, 185, 187, 189-193, 208, 231, 246
 Riethmüller, Albrecht 327
 Rihm, Wolfgang 326, 328, 335
 Rölli, Marc 278
 Rothko, Mark 158
 Röttgers, Kurt 115
 Rückriem, Ulrich 311
 Ruland, Heiner 155 f.
 Rustemeyer, Dirk 78, 132 f., 136, 279
 Rzehulka, Bernhard 349
- Sandner, Wolfgang 299
 Saunders, Rebecca 296-299
 Saxer, Marion 214
 Schaeffer, Pierre 47
 Scherer, Wolfgang 74 f.
 de Schlœzer, Boris 284
 Schmidt, Steffen A. 177, 187, 205-207, 211, 222 f., 227
 Schnebel, Dieter 25, 267, 332
 Schönberg, Arnold 9, 31, 38, 121 f., 179, 213, 223, 246, 248-250, 266 f., 317, 321-323, 325
 Schönwälder, Tatjana 39
 Schopenhauer, Artur 71, 169
 Schubert, Franz 176, 261
 Schumacher, Emil 312
- Schumann, Robert 148, 203, 210
 Schwarte, Ludger 44
 Schwehr, Cornelius 32
 Scruton, Roger 7, 11, 47, 164, 227, 239 f., 243
 Seel, Martin 235
 Seidel, Wilhelm 186 f., 200
 Serra, Richard 329
 Shankweiler, Donald P. 230
 Simmel, Georg 303
 Simon, Fritz B. 39
 Simpson, Robert 174
 Smith, F. Joseph 255, 261
 Sonic Youth 14, 337 f., 344, 347
 Spencer Brown, George 11 f., 38-40, 42, 48-51, 58, 60, 62 f.
 Steinberg, Leo 37
 Steiner, George 112 f., 115
 Stern, Daniel N. 12 f., 73, 85, 92-100, 103, 119 f., 127, 132 f., 139-141, 146, 150, 161 f., 164, 166, 169, 326, 344
 Stern, Günther 123 f., 267 f.
 Stockhausen, Karlheinz 180, 231 f., 250 f., 265, 270, 275 f., 280, 283, 296, 323
 Stoianova, Ivanka 156 f., 159
 Stravinsky, Igor 207, 211, 219
 Studdert-Kennedy, Michael 230
 Stumpf, Carl 53, 206 f., 217 f.
 Szendrei, Alfred 349
 Sziborsky, Lucia 322
- Tadday, Ulrich 226
 Target, Mary 99
 Tieck, Ludwig 294
 Tkaczyk, Viktoria 75
 Tovey, Donald 174
- Uhde, Jürgen 162
- Valk, Thorsten 124
 Varèse, Edgard 144
- The Velvet Underground 347
 Vogel, Matthias 91 f.
 Volkwein, Barbara 265
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich 124, 294
 Wagner, Monika 309, 317
 Wagner, Richard 16, 69, 164, 245, 270
 Waldenfels, Bernhard 73, 90, 225, 308
 Warhol, Andy 347
 Weber, Max 317
 Webern, Anton 67, 210 f., 246, 248, 250 f., 275, 325
 Weill, Kurt 148
 Wellek, Albert 239, 246, 248 f.
 Wellmer, Albrecht 128, 131, 147 f., 221, 292
 Welsh, Caroline 74-76
 Werner, Heinz 51, 53-55, 57 f., 153 f., 158, 183, 189-191, 242, 315
 Wieland, Renate 162
 Wille, Katrin 39
 Winkel, Fritz 52
 Wittgenstein, Ludwig 84, 188
 Wolf, Rebecca 75
 Wolff, Christian 63 f., 180 f., 213, 332, 352
 Wolpe, Stefan 210
 Worthington, Andy 117
- Yeston, Maury 187, 195, 204
- Zender, Hans 125 f., 225-227, 251, 295
 Zuckerkandl, Viktor 71, 103, 144 f., 199-201, 209, 211, 220, 229, 242 f., 247

Musik und Sprache Dimensionen eines schwierigen Verhältnisses

Herausgegeben von Christian Grüny
2013 · 232 Seiten · Gebunden
ISBN 978-3-942393-50-8

Sprache und Musik haben durch die Geschichte die wohl stabilste Partnerschaft unter allen künstlerischen Medien gepflegt und sind immer wieder in Bezug auf ihre Nähe oder Distanz befragt worden: phylogenetisch, ontogenetisch, historisch und systematisch. Die Frage, ob die Musik (wie) eine Sprache ist, kann aber nicht von den konkreten Formen getrennt werden, die das Verhältnis der beiden jeweils angenommen hat, sondern verbindet sich immer mit bestimmten Auffassungen von Musik und Sprache. Sie ist immer damit beschäftigt, die Musik sowohl zur Sprache in Beziehung zu setzen als auch sich ihrer Hegemonie zu entziehen.

»Werden aber die fertigen Werke erst, was sie sind, weil ihr Sein ein Werden ist, so sind sie ihrerseits auf Formen verwiesen, in denen jener Prozeß sich kristallisiert: Interpretation, Kommentar, Kritik« (Adorno). Die sprachliche Auseinandersetzung – und für Adorno schließt dies die philosophische ein – mit den Werken ist Teil ihrer eigenen Geschichte, weil sich in ihr ihre Artikulation fortsetzt und selbst historisch wird. Die selbstverständliche Reihung darf dabei nicht darüber hinwegtäuschen, dass wir es mit höchst unterschiedlichen Registern zu tun haben, die sich auch nicht in den drei aufgezählten erschöpfen. So beginnt die Interpretation, wie gerade Adorno betont hat, bereits bei der im eigentlichen Sinne musikalischen Interpretation, also dem Spielen, und auch dieses ist von sprachlichen Selbstverständigungen und Interventionen umstellt, die zum Teil alltagssprachlichen, situativen Charakter haben und doch von historischen und zeitgenössischen Diskursen imprägniert sind. Die Kreativität besteht nicht nur darin, möglichst treffende Formulierungen innerhalb bestehender Gattungen zu finden, sondern immer auch in der Etablierung neuer Weisen des Sprechens über Musik.

Die Texte dieses Bandes betrachten den Zusammenhang von Musik und Sprache aus ganz unterschiedlichen Perspektiven, wobei die Frage nach der Sprachähnlichkeit der Musik bzw. der spezifischen Differenz der beiden für die meisten den Ausgangspunkt bildet. Fragen nach der Zeichenhaftigkeit der Musik werden dabei historisch situiert und verknüpft mit solchen des musikalischen Kunstwerks, der Ontogenese und dem zeitgenössischen Umgang mit Sprache in Musik.

Inhalt

Christian Grüny
Einleitung: Die Schwierigkeiten des Geläufigen

Alexander Becker und Matthias Vogel
Musik als Konfiguration der Vergegenwärtigung. Anmerkungen zu Adornos »Fragment über Musik und Sprache«

Wolfram Ette
Thesen zur Sprachähnlichkeit der Musik

Andreas Luckner
»Wortferne Kunst und doch im Umkreis der Sprache zu Haus«. Überlegungen zu einer Philosophie der Musik, ausgehend von einer Sentenz Albrecht Wellmers

Johannes Picht
Bewegung und Bedeutung. Sprache, Musik und Zeitkonstitution

Elfie Miklautz
aaaaaaaaaaaa – Musik will uns hören

Simone Mahrenholz
Was macht (Neue) Musik zu einer »Sprache«?
Die Metapher der Sprachähnlichkeit
und ihr Verhältnis zum musikalischen Denken

Janós Weiss
Versuch einer Theorie des musikalischen Kunstwerkes

Steffen A. Schmidt
Musik/Sprache – Bestandsaufnahme einer Kultur

Ingrid Allwardt
Schriftstimmen

Cornelius Schwehr
Sprachmusik. Vom Umgang mit Musik und Sprache

Albrecht Wellmer
Über Musik und Sprache. Variationen und Ergänzungen

Die Autorinnen und Autoren

Leib und Sprache Zur Reflexivität verkörperter Ausdrucksformen

Herausgegeben von
Emmanuel Alloa und Miriam Fischer
2013 · 236 Seiten · Gebunden
ISBN 978-3-942393-60-7

Das 20. Jahrhundert ist durch eine Neubewertung der Körperlichkeit von Sprache gekennzeichnet. Die stoffliche Einkleidung ist danach nicht mehr, wie Platon noch mutmaßte, das Grab, in dem die Ideen gefangen sind – im Sinne der pythagoräischen Austauschbarkeit von *sôma* (Körper) und *sêma* (Zeichen und Grabmal). Sinn ist, so ein Konsens der modernen Philosophie, ohne sinnliche Fundierung nicht denkbar. Insofern die sinnliche Bekundung von Sinn stets eine exteriorisierende »Äußerung« bedeutet, ist Sprache nicht länger dem »einsamen Seelenleben« vorbehalten, sondern wird als intersubjektives Medium zur Grundlage nicht nur von individueller Erkenntnis, sondern auch von praktischer Existenz und kultureller Fortexistenz im Medium der Schrift.

Dass Sprache einer körperlichen Fundierung bedarf, ist heute kaum mehr anstößig. Doch die gern bemühte Redeweise vom embodied mind, von der Materialität der Zeichen oder gar der Materialität der Kultur lässt dabei oft im Dunkeln, was es mit diesem Fundierungsverhältnis auf sich hat. Denn dass Sinn auf einer leiblich-materiellen Unterlage aufruhet und von ihr getragen wird, führt noch nicht notwendig zu einer Überwindung dualistischer oder hierarchischer Auffassungen von Leib und Sprache bzw. von Leib und Geist. Selbst wenn man der leiblichen Fundierung mehr zuspricht als eine bloß reglose Trägerschaft und den Leib als Ausdrucksmedium begreift, ist er dann wirklich mehr als nur das Mittel, dessen sich die Sprache des Geistes bedient, um ihren eigenen Gehalt zu verwirklichen?

Die elf Beiträge dieses Bandes gehen aus verschiedenen Blickwinkeln dem Problem der Verkörperung von Sinn nach: phänomenologische, psychoanalytische und sprachwissenschaftliche Ansätze bilden dabei den Schwerpunkt; sie werden aber durch Studien aus der Literaturtheorie, der politischen Theorie und der Filmwissenschaft ergänzt.

Was heißt es – das ist die zentrale Frage –, den Körper als leibliches Medium aufzufassen, welches Sinn nicht nur verkörpert, sondern überhaupt erst entstehen lässt? Gibt es bereits eine Sprache des Leibes diesseits der Ebene ausdrücklicher Rede?

Inhalt

Emmanuel Alloa und Miriam Fischer, Leib und Sprache.
Zur Einführung in ein verstricktes Thema

BEREDTE KÖRPER

Emil Angehrn, Körper, Leib, Fleisch. Von den Inkarnationen der Sprache

Joachim Küchenhoff, Zwischenleiblichkeit und Körpersprache.
Sinn und Nicht-Sinn körperbezogener psychischer Leiden

Ludwig Jäger, Die Leiblichkeit der Sprache.
Phylogenetische Reminiszenzen in systematischer Absicht

KLANGKÖRPER UND ZEICHENTRÄGER

Christian Grüny, Artikulation und Resonanz. Sprachverstehen als zwischenleiblicher Vorgang

Andris Breitling, Zeigende Rede. Weltbezug und Gestaltungsspielraum der Sprache

Matthias Flatscher, Derrida – oder Die Wiederkehr der Stimme

VERLETZENDE WORTE

Steffen K. Hermann, Was heißt sprechen? Sozialität, Gewalt und Leiblichkeit der Sprache bei Pierre Bourdieu

Gerald Posselt, Die Gewalt der Tropen. Sprache, Schrift und Einschreibung bei Kafka und Nietzsche

Stefan Kristensen, Leiblichkeit und Zeugenschaft.
Zur Phänomenologie der Trauerarbeit

SPRACHEN DER KUNST

Jacob Rogozinski, ChorEgoGraphie. Leib und Rhythmus bei A. Artaud

Jörg Sternagel, Vom Körperausdruck zum Ausdruckskörper.
Über Leiblichkeit im Film

