

Vom Sinn des Hörens

Beiträge zur Philosophie der Musik

Herausgegeben von
Georg Mohr und Johann Kreuzer

Königshausen & Neumann

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2012

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Yang MingQ: Blue digital info © fotolia.com

Bindung: Zinn – Die Buchbinder GmbH, Kleinlöder

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-3502-9

www.koenigshausen-neumann.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Inhalt

Vorwort	7
<i>Georg Mohr und Johann Kreuzer</i>	
Einleitung: Vom Sinn des Hörens. Nutzen und Notwendigkeit einer Philosophie der Musik	9
<i>Silke Wulf</i>	
Hören als ZeitSinn. Augustinus' <i>De Musica</i> VI	21
<i>Sarhan Dhoub</i>	
Zur Musikphilosophie bei Abū Naṣr al-Fārābī	39
<i>Peter Rohs</i>	
Singend denken. Musikästhetische Überlegungen im Anschluss an einen Begriff von C. Ph. E. Bach	55
<i>Jürgen Stolzenberg</i>	
Musik und Subjektivität, oder: Vom Reden über das Musikalisch-Schöne. Ein Versuch mit Blick auf Kant	77
<i>Ludwig Siep</i>	
Hegel über begleitende und selbständige Musik	97
<i>Ulrich Ruschig</i>	
Vom Sinn des Tones. Notizen im Anschluss an Hegel	109
<i>Georg Bönn</i>	
Rhythmus und Zeitwahrnehmung in der Musik	127
<i>Lydia Goehr</i>	
Opern für Auge und Ohr. Versuch einer bürgerlichen Geschichte des Telefons	153
<i>Ulrich Tadday</i>	
Die geheimen Gesetze Anton Weberns	183
<i>Richard Klein</i>	
Blood on the Tracks. Bob Dylans Ort in der 1970er Zeit	193
Personen- und Sachregister	217
Hinweise zu den Autoren	225

Vorwort

Vom Sinn des Hörens. Philosophie und Musik war das Thema eines Symposiums, das – veranstaltet von den philosophischen Instituten der Universitäten Bremen und Oldenburg – im Februar 2006 in Oldenburg stattfand.

Vorangegangen war dem ein Symposium zur *Realität der Zeit*.¹ Es lag nahe, ein Symposium folgen zu lassen, das jenen Sinn zum Gegenstand macht, durch den die Formen der Realität der Zeit zu einem Gegenstand der Erfahrung werden. Das ist der Sinn des Hörens. Dass ‚Zeit‘ für das Hören nicht nur eine äußerliche Bedingung ist, sondern wesentlich zu seiner Bestimmung gehört, erklärt zugleich die Bedeutung, die der Auseinandersetzung mit dem Sinn, der Hören ist, wie dem Sinn, den es hat (oder in sich schließt), in philosophischer Hinsicht zukommt.

Die auf dem Symposium *Vom Sinn des Hörens* präsentierten Vorträge wurden von den Autoren für die Veröffentlichung überarbeitet. Hinzugenommen haben wir einige Beiträge, die nicht Teil des Programms des Symposiums waren, die aber wegen ihres thematischen Interesses wünschenswerte Ergänzungen darstellen. Allen Autorinnen und Autoren danken wir für ihre Texte.

Für die Formatierung der Druckvorlage, die Fahnenkorrekturen und die Erstellung der Register danken die Herausgeber Dirk Schuka M.A., Felix Engel M.A. und Dr. Silke Wulf, für Fahnenkorrekturen außerdem Daniel Eßer, Carmen Herbon, Michael Hoffmann und Dominik Schönherr.

Die Universitätsgesellschaft Oldenburg und die Universität Bremen haben das Symposium und die Drucklegung finanziell unterstützt.

Bremen, Oldenburg im Sommer 2012
Georg Mohr, Johann Kreuzer

¹ Vgl. J. Kreuzer, G. Mohr (Hgg.), *Die Realität der Zeit*, München 2007.

Einleitung: Vom Sinn des Hörens

Nutzen und Notwendigkeit einer Philosophie der Musik

Georg Mohr und Johann Kreuzer

Die Musik fristet in der europäischen Philosophie der Neuzeit und der Gegenwart ein eher marginales Dasein. Zumindest, wenn man in die ‚Stammdisziplinen‘ der Philosophie schaut – wie Ontologie, Erkenntnistheorie, Sprachphilosophie, Ästhetik, Ethik –, so fällt eine merkwürdige Fokussierung auf optische Wahrnehmung auf. Man könnte es das Zeitalter der okularen Borniertheit der okzidentalen Metaphysik nennen. Akustische Phänomene und auditive Erfahrungen bleiben unberücksichtigt, die Konzeptualisierung der Epistemologie ist am Sehen ausgerichtet, das Hören erscheint nicht als Sphäre des Kognitiven und wird als Quelle von Wissen weitestgehend ignoriert. Das 19. Jahrhundert erlebt zwar in Deutschland eine Konjunktur der Musikästhetik – sogar im Konzert von Philosophen, Komponisten und Kritikern (Hoffmann, Schopenhauer, Wagner, Hanslick, Nietzsche, u.v.a.). Aber unsere gegenwärtige philosophische Kultur wirkt, bei aller omnipräsenten Beschallung der Lebenswelt im Zeitalter der technischen Reproduktion, doch eher unmusikalisch (oder sollte man sagen: a-musikalisch?).

Vor allem in Bezug auf erkenntnistheoretische Fragen besteht erheblicher Nachholbedarf einer Erweiterung und Vertiefung der Erkenntnisperspektive. Die Frage nach dem Verhältnis von Wahrnehmung und Begrifflichem, die in der Philosophie der Neuzeit stets nur mit einem verengten Blick auf Phänomene des Sehens und in Bezug auf Wortsprachen erörtert wurde, ließe sich anhand von Klang- und Tonwahrnehmung, also anhand rein auditiver Erfahrungen, neu zuspitzen. Das Hören instrumentaler Musik und die hierfür – vielleicht – spezifische Weise des verstehenden Umgangs könnten angemessener konzeptualisiert werden; und dies könnte, würde deren Untersuchung integraler Bestandteil philosophischer Grundlagenforschung (nicht nur Spezialität von Ästhetikern) werden, zu einer umfassenderen Erschließung menschlicher Wissensformen beitragen.

Dies gilt insbesondere auch für die Erforschung des Zeiterlebens. Für Musik ist ihr Verlauf in der Zeit und dessen Struktur, für das Wahrnehmen von Musik der Prozess der Wahrnehmung des zeitlichen Verlaufs und seiner Struktur, von zentraler Bedeutung. Wird einem klar, dass Zeit für das Erkennen kein bloß äußerliches Datum darstellt, sondern seine innere Form betrifft – der neuzeitliche terminus a quo für diese Klärung sind Kants Hinweise auf den „Schematismus“ und das Kapitel zu den „Analogien der Erfahrung“ in der *Kritik der reinen Vernunft*¹ –, dann rückt die Auseinandersetzung mit den Strukturen, die die Erfahrung von Zeit organisieren, sowie deren Semantik ins Zentrum des Interesses. Philosophen wie Augustinus, Henri Bergson, Edmund Husserl oder Richard Höningwald haben erkannt

1 Vgl. *Kritik der reinen Vernunft*, A 137-147 / B 176-187 bzw. A 182-218 / B 224-265.

und vorgeführt, wie sich anhand von Musik und musikalischen Strukturen Analysen von Zeitlichkeit und Zeiterfahrung eruieren lassen. Sie bieten eindrückliche Beispiele dafür, wie Musikphilosophie und Zeitphilosophie fruchtbar aufeinander bezogen werden können und wie sich anhand von Musik philosophische Einsichten entwickeln lassen, die sich über andere Medien nicht erschließen.

Von hier aus werden zugleich Forschungsperspektiven erkennbar, die (auch) die Dimensionen nicht-sprachlichen (vor-sprachlichen und un-sprachlichen) Erlebens und Wissens betreffen. Insbesondere die philosophische Wahrnehmungstheorie hat hier neu anzusetzen, wenn sie die Frage nach der Möglichkeit unbegrifflichen Wissens recht versteht und ernst nehmen will. Und man stieße bald auch auf die in der ‚Mainstream‘-Philosophie so gut wie unbekannteste Frage nach Strukturen nicht-sprachlichen propositionalen Wissens. In einem solchen Kontext würde schließlich der sachliche Zusammenhang zwischen Philosophie und Musik virulent, der sich keineswegs darauf beschränkt, musikalisches Material ‚philosophisch‘ zu deuten, sondern vielmehr neue Zugänge zu den grundlegenden philosophischen Fragestellungen zu eröffnen vermag. Die sich neuerdings vermehrende Zahl von Publikationen, die in der einen oder anderen Form diesem Zusammenhang gelten, belegt, dass die Auseinandersetzung mit dem Gegenstandsbereich Philosophie und Musik an der Zeit ist.² Hier sichtlich sowohl wie orientierend einzugreifen ist das Ziel der im folgenden Band versammelten Beiträge, die aus verschiedenen Blickwinkeln zu einem auf Musik bezogenen philosophischen Denken ansetzen.

Die Beiträge von Silke Wulf und Georg Bönn diskutieren Autoren, die für den Neuansatz zeitphilosophischer Diskussionen seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts grundlegende Bedeutung haben und beinahe durchgängiger Bezugspunkt für Fragen sind, die mit der Analyse der Zeiterfahrungsformen und der Explikation jener Zeitlichkeitsstrukturen zu tun haben, die sich im Bewusstsein finden und Bewusstsein konstituieren, und die dies explizit mit Bezug auf Aspekte des Hörens von Musik (Melodie, Rhythmus) tun: mit Augustinus und mit Husserl.

2 Einige Hinweise mögen dies exemplarisch belegen (dort weitere umfassende Literaturverweise): Zeitschrift *Musik & Ästhetik*, seit 1997 hg. v. Ludwig Holtmeier / Richard Klein / Claus-Steffen Mahnkopf; die Buchreihe *Musikphilosophie*, Freiburg i. Br., Alber, seit 2010; Sonderband *Musikphilosophie* in der Reihe *Musik-Konzepte*, Ulrich Tadday (Hg.), 2007; Schwerpunkttheft *Musikphilosophie* der *Deutschen Zeitschrift für Philosophie*, 2009; Peter Rinderle, *Die Expressivität von Musik*, Paderborn 2010; Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, München 2009; Simone Mahrenzolz, *Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*, Stuttgart 2000; Alexander Becker / Matthias Vogel (Hg.), *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt a. M. 2007; Theodore Gracyk / Andrew Kania (Hg.), *Routledge Companion to Philosophy and Music*, New York 2011; sowie die Überblicksartikel: Andrew Kania, „The Philosophy of Music“, in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2012 Edition), Edward N. Zalta (Hg.), URL: <http://plato.stanford.edu/archives/fall2012/entries/music/>; Georg Mohr, „Philosophie der Musik“, in *Enzyklopädie Philosophie*, Hamburg 2010, Bd. 2, 1980-1987; Andrew Bowie / Stephen Davies / Lydia Goehr / F. E. Sparshott, „Philosophy of Music“, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (Hg.), London 2001, Bd. 19, 601-631.

Silke Wulf rückt dabei mit Buch VI von Augustinus' Schrift *De musica* die Analyse des Hörvorgangs ins Zentrum. Dargelegt wird, dass *De musica* – und insbesondere das musiktheoretische Buch VI – kein peripheres Nebenprodukt zu den zeitphilosophischen Analysen in den *Confessiones* darstellt, auf denen nicht zuletzt die Präsenz von Augustinus im philosophischen Diskurs der Moderne beruht. Vielmehr wird hier in eigenständiger und originärer Weise die sachlich-systematische Relevanz der Hörerfahrung zeitlicher Sinneinheiten wie Erfahrungssequenzen für die bewusste Wahrnehmung zeitlicher Abläufe erläutert. Der Semantik wie dem Gegenstandsbereich musikalischer Erfahrung kommt für die Klärung des sich als Tätigkeit begreifenden Bewusstseins irreduzible Bedeutung zu, denn dessen Reflexivität lässt sich insbesondere vom Erkennen musikalischer Zeit her deuten und klären. ‚Zeit‘ stellt sich hier als Bedingung der Möglichkeit von Erfahrung gerade auch in dem Sinn dar, dass sie sich nicht nur als Gegenstand – eines Redens über Zeit –, sondern immer zugleich als das Worin seiner selbst bewusst werdenden Erfahrens erweist. In *De musica* liegt seit 1600 Jahren ein explikatives Modell der intramentalen Verarbeitungsmechanismen von zeitlichen Abläufen vor, das gerade im Hinblick auf neuere Theorien auditiver Wahrnehmungs- und Verarbeitungsprozesse von hoher erkenntnisererschließender Kraft ist und zur Aufklärung auditiver Gedächtnisleistungen in erheblichem Maße beitragen kann. Das gilt sowohl für das Begreifen des im Hören durch Zeit generierten wie Zeiterfahrung selbst generierenden *Rhythmus* – *De musica* kann als Lehrwerk gedeutet werden, in dem pythagoräisch-platonische Vorgaben transformiert werden – als auch für den „zweifachen Übersetzungsvorgang“, der dem Sinn des Hörens eignet und in der verbindenden Kraft der *memoria* jene Strukturen findet, die die Erfahrung von Zeit sinnvoll werden lassen. Dabei kann man nicht zuletzt bei und mit Augustinus lernen, dass der Zeitsinn der Erfahrung, dessen wir im Hören inne werden, nichts mit einer Wendung in eine mentale Innenwelt zu tun hat. Das komplexe Ineinander von Erinnerungsfunktionen und Aufmerksamkeitsleistungen (Augustinus spricht von einem „*attentius agere*“) setzt die Objektivität der Zeit, das irreversible Vorübergehen des Zeitlichen vielmehr voraus. Silke Wulfs minutiöse Erläuterung von Augustins Überlegungen zum Hören als ZeitSinn machen klar, dass nur auf Grund der Objektivität von Zeit Rhythmen Sinn machen.

Ausgangspunkt von Georg Bönns Überlegungen zu „Rhythmus und Zeitwahrnehmung in der Musik“ sind Edmund Husserls Überlegungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins. Insbesondere die 1928 von Martin Heidegger herausgegebenen *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* können als initialer Anreger der zeitphilosophischen Diskussionen im 20. Jahrhundert bezeichnet werden. Eine besondere Rolle spielt hier die Einsicht in die doppelte Intentionalität des Bewusstseins, das zeitwahrnehmend nicht nur retentional, sondern ebenso protentional agiert. Unser Zeitwahrnehmen bemerkend ‚blicken‘ wir nie nur zurück, sondern immer zugleich voraus. Die Funktion der Erinnerungsleistungen erschöpft sich nicht in der behaltenden Repräsentanz von

Vergangenem, sondern ist mit einem aus dem Jetzt sich protentional aufspannenden Erwartungshorizont verbunden. Dadurch wird das zeitliche Datum, auf das Bewusstsein sich erfahrend bezieht, zu einem „schöpferischen Jetzt“, aus dem immer neue Jetztpunkte „hervorquellen“. Die Bedeutung, die diese Entdeckung – bzw. Wiederentdeckung (vgl. Silke Wulfs Beitrag zu Augustinus) – für die Bildung wie für das Verständnis der Struktur(ierung) musikalischer Gebilde wie musikalischer Praxis hat, ist evident. Georg Bönn stellt dar, welche Resonanz in der Musikpraxis – von Charles Koechlin bis zu Elliott Carter und Sergiu Celibidache – und welche sachliche Entsprechung die doppelte Intentionalität des Bewusstseins in der kognitiven Musikwissenschaft und Psychoakustik gefunden hat. Besondere Aufmerksamkeit widmet er dabei der *Farey-Folge* als einem allgemeinen Rhythmusmodell. Sie macht das mehrdimensionale Netzwerk aus Zeitobjekten, als das sich musikalische Gebilde erweisen, beschreibbar und mit ihm die Bewusstseinsleistungen, die bei der Wahrnehmung der Sinnstruktur zeitlich organisierter Abläufe im Spiel sind. Fallanalysen bei Bach, Debussy, Ravel und anderen belegen, wie hier zugleich die musikalische Praxis über Restriktionen hinweggeht, die sich in der philosophischen Konzeptualisierung bei Husserl noch finden, der beim Paradigma eines Urimpressionen repräsentierenden Subjekts stehenblieb. Die Logik, die in der Form musikalischer Erfahrung sinnlich fassbar wird, hilft hier, Grenzziehungen repräsentationalistischer Logiken zu überschreiten. Gerade hier kann die philosophische Rekonstruktion vom Sachstand musikalischer Erfahrung lernen.

Ein großes Zeitalter der Musikphilosophie ist die klassische arabisch-islamische Philosophie des siebten bis zwölften Jahrhunderts (nach christlicher Zeitrechnung, was etwa dem ersten bis sechsten Jahrhundert islamischer Zeitrechnung entspricht). Anders als in der europäischen Philosophie behält die Musik in der arabischen Philosophie den zentralen Stellenwert, den sie in der griechischen Antike innehatte. Einer der bedeutendsten bis heute rezipierten Musikphilosophen ist der große Klassiker der arabischen Philosophie Abū Naṣr al-Fārābī (870-950). Sarhan Dhouib skizziert in seinem Beitrag „Zur Musikphilosophie bei Abū Naṣr al-Fārābī“ den historischen Kontext von al-Fārābīs Musikphilosophie und führt in deren Grundzüge und systematische Anlage ein. Nach al-Fārābīs allgemeiner Begriffsbestimmung umfasst Musik als Wissenschaft die „Kenntnis der Arten der Melodien“, Ausführungen zum Material, zum Zweck und zu Formen des Komponierens sowie eine Darlegung der Methoden zur Erzeugung intendierter Wirkungen von Musik. Anknüpfend an die Terminologie des Aristoxenos von Tarent (354-300) unterscheidet al-Fārābī zwischen theoretischer Musik und praktischer Musik. Während es in der praktischen Musik vor allem um die Bedingungen der Ausübung von Musik geht, die durch natürliche (Stimme) und künstliche Instrumente (Laute, Flöte) gegeben sind, ist die theoretische Musik eine von den Erzeugungsbedingungen losgelöste („absolute“) Betrachtung allgemeiner „Vernunftgehalte“ von Musik. Hier geht es um das, „was in allgemeiner Weise gehört wird“. Al-Fārābī scheint

hier die seit Pierre Schaeffer³ und Roger Scruton⁴ wieder prominent gewordene – wiewohl nicht unumstrittene – Theorie des Klang-Hörens als „akusmatischer Erfahrung“ vorwegzunehmen. Nach dieser Theorie lösen wir beim musikalischen Hören den Klang von den kausalen Randbedingungen seiner Hervorbringung ab. Dieses auf den ‚Klang an sich‘ Hören ist es demnach, was das Musikalische des Musikhörens ausmacht, so wie es das Produzieren des Klangs an sich ist, was die Musik als Kunst auszeichnet.

Musiktheorie ist bei al-Fārābī integrativer Bestandteil der Wissenschaftsphilosophie und dort eine von sieben Teildisziplinen der Mathematik. Hier folgt al-Fārābī der pythagoräisch-platonischen Tradition, die die Mathematisierbarkeit als wesentliches Merkmal der Musik auszeichnete – und die bis in Kants Musikphilosophie fortwirkt, nach der die mathematische Form der Tonverhältnisse eine Eigenschaft von Musik ist, die sie zur schönen, nicht nur angenehmen Kunst qualifiziert. Die „Rationalisierbarkeit“ der Musik geht nach al-Fārābī allerdings über ihre bloße Mathematisierbarkeit hinaus. Musik ist in der Vernunftanlage des Menschen begründet und ist Ausdruck seiner epistemischen und kommunikativen Vermögen. Dies ist sie in ihrer ‚empirischen Existenz‘, im Komponieren, Spielen und Hören, jedoch nicht – so al-Fārābī gegen die Platoniker – in einer vermeintlichen Transzendenz. Theorie und Praxis, Rationalität und Sinnlichkeit bilden eine Einheit in der Musik, die als solche auf Wahrheit und Glückseligkeit angelegt ist.

In seinen „musikästhetischen Überlegungen“ nimmt Peter Rohs C. Ph. E. Bachs Begriff vom „Singend denken“ aus dessen *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1. Teil 1753) zur Charakterisierung seiner eigenen, an Immanuel Kant und Eduard Hanslick anknüpfenden musikphilosophischen Konzeption auf. Laut Rohs bringt Bachs Begriff den wesentlichen Grundzug musikalischer Erfahrung treffend zum Ausdruck. Diese zeichnet sich durch eine Einheit von „innerem Singen“ und Denken aus, die Rohs mit Kant als eine Verknüpfung von produktiver Einbildungskraft und Verstand beschreibt. Ästhetische Erfahrung im Allgemeinen beruht auf Leistungen der Einbildungskraft, für musikalische Erfahrung im Besonderen ist die „innere zeitliche Formbarkeit des Vollzugs der Einbildungskraft“ wesentlich. Rohs unterscheidet diese vom bloßen, passiv rezipierenden Hören.⁵ Das genuin Ästhetische an musikalischer Erfahrung ist die innere Zweckmäßigkeit im Verhältnis der beiden Aktivitäten des „inneren Singens“ und des Denkens. Dessen Resultat ist subjektiv die Stärkung und Reproduktion der Aktivität selbst sowie die dadurch erzeugte Intensivierung des Lebensgefühls, objektiv die Bildung von Formgestalten. Musikalisches Hören ist eine aktive, spontane Leistung der Hörer.

3 *Traité des objets musicaux*, Paris 1966.

4 *The Aesthetics of Music*, Oxford 1997.

5 Mit dieser Unterscheidung wird nicht ausgeschlossen, dass musikalische Erfahrung qua ästhetische Erfahrung als ‚Nachvollzug‘ verstanden werden kann. Vgl. dazu Matthias Vogel, „Nachvollzug und die Erfahrung musikalischen Sinns“, in: Alexander Becker / Matthias Vogel (Hg.), *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt a.M., 2007, S. 314-368.

Das Denken (der Verstand) wendet Begriffe auf die tönenden Formgestalten an. Nach Rohs sind dies Analyse-Begriffe, durch die musikalische Ordnungsformen gebildet und so Klänge zu einer Komposition gemacht werden. Hören und Denken bedingen sich im freien Zusammenspiel wechselseitig. Rohs interpretiert Hanslicks Musikästhetik als Fortführung und Ausarbeitung von Kants Ästhetik des Schönen. Hanslicks Begriff der Fantasie wendet Kants Konzept der Einbildungskraft musikästhetisch, und aus Bachs „singendem Denken“ wird „Denken in Tönen“. Die Aktivität der Fantasie im Erfassen „tönend bewegter Formen“ ist laut Hanslick konstitutiv für musikalische Erfahrung als ästhetische Erfahrung von „Schönem“. Rohs stimmt Hanslick zu, dass für Musik die „affektiv neutrale“, „zeitlich geformte dynamische Bewegung“ wesentlich ist. Diese kann gleichwohl „sekundär affektiv modifiziert“ sein. Aber musikalischer Sinn ist nicht Ausdruck von Gefühlen und somit externer Bezug, sondern der Vollzug des „freien Anschauens“ und „singend Denkens“ selbst, somit immanenter Sinn. Im Zuge einer Kritik an Franz von Kutscheras Verteidigung der Ausdruckstheorie der Musik gegen die formalistischen Vorstellungen Kants und Hanslicks präzisiert Rohs die Kontroverse zwischen Gefühls- bzw. Ausdrucksästhetik und formalistischer Ästhetik. Letztere bestreitet nicht, dass Musik Gefühle ausdrücken und Gegenstände oder Sachverhalte ‚bedeuten‘ kann. Sie bestreitet aber, dass dies das wesentlich Musikalische an Musik ist und dass ‚gelungener Ausdruck eines bedeutsamen Gehalts‘ den Rang eines musikalischen Kunstwerks ausmachen. Die „ästhetisch erzeugten Affekte“ sind nach Rohs „Modifikationen eines Prozesses (des *singend Denkens*), der essentiell zur Erfahrung von Musik gehört, aber selbst nicht affektiver Natur ist.“ Dieser Prozess selbst und damit die innere Erfahrung des zeitlichen Vollzugs der Einbildungskraft, nicht Gehalte und Gefühle, machten die Relevanz von Musik aus.

Um die Kontroverse zwischen Gefühlsästhetik und Formalismus geht es auch in dem Beitrag „Musik und Subjektivität, oder: Vom Reden über das Musikalisch-Schöne. Ein Versuch mit Blick auf Kant“ von Jürgen Stolzenberg. Er bezieht sich auf die – polemisch geführte – Debatte zwischen Hans Pfitzner und Alban Berg (1920), die sich an der Frage entzündete, ob und wie über Schönheit in der Musik zu sprechen sei, und die sich exemplarisch auf Robert Schumanns *Träumerei* aus den *Kinderszenen* op. 15 bezieht. Stolzenberg kommentiert diese Debatte und wertet sie schließlich unter Berücksichtigung zentraler Thesen und Argumente der Musikästhetik Kants aus. Pfitzners an Schumanns *Träumerei* exemplifiziertem Plädoyer für begriffsloses, durch unmittelbar „empfundenes Entzücken“ bestimmtes Erfassen musikalischer Schönheit hält Berg eine musiktheoretische Analyse der Form der Komposition entgegen. Sein Augenmerk ist dabei auf „drei charakteristische Merkmale schöner Melodien“ (und Harmonien) gerichtet: Prägnanz der Motive, deren reichliche (variative) Beziehungen zueinander, Vielgestaltigkeit in der Anwendung des Materials. Auf der Grundlage von Bergs Analyse und der Anweisung Schumanns folgend, man möge bei Charakterstücken wie der *Träumerei*,

wolle man ihren Wert prüfen, die „Überschriften weglassen“, versucht Stolzenberg, den „spezifischen Gehalt subjektiven Erlebens, der in diesem Stück zum Ausdruck gebracht wird“, intersubjektiv nachvollziehbar aufzuweisen. Er führt vor, wie, ausgehend von einer in musiktheoretischen Kategorien vorgenommenen Analyse einer Musik, eine Sprache des subjektiven Erlebens expressiver Gehalte, in der von „inneren Eindrücken“ des „Schwebens“, „wieder festen Boden erreichen“, „Entrücktsein“ die Rede ist, „verbindlich“ (Berg) auf diese Musik bezogen werden kann. Sowohl Pfitzners „Impotenz“-Polemik als auch Bergs Vorwurf der „Schwärmerei“ wird damit wirkungsvoll begegnet. Musiktheoretisch fundiert und nicht vermeintlich unmittelbar inspiriert lassen sich laut Stolzenberg folgende Gehalte von Schumanns Charakterstück *Träumerei* identifizieren: die Gefühlslage einer „unbestimmten und ins Unendliche gehenden, stets aufs Neue sich aufschwingenden Sehnsucht“, in der die „Selbstgegebenheit des subjektiven Lebens“ erfahren wird; „erinnernder Abschied“ und „Wehmut durchzogene Entsagung“; Aufhebung der Zeitdimensionen „in der erinnernd vergegenwärtigenden Imagination“ und in der „neuen Einheit“ des „erfüllten Augenblicks“. Diese Gehalte lassen sich laut Stolzenberg zwanglos auf das von Schumann selbst genannte „Thema“ der *Kinderszenen* beziehen: „Rückspiegelung eines Älteren und für Ältere“. Stolzenberg diagnostiziert den Streit zwischen dem Gefühlsästhetiker Pfitzner und dem Formalisten Berg als einen konkreten Fall von Kants „Antinomie des Geschmacks“. Er beschreibt rückblickend seine Interpretation von Schumanns *Träumerei* als eine Anwendung von Kants musikästhetischer Konzeption, der zufolge der ästhetische Gehalt des Themas und des ihm korrespondierenden „herrschenden Affekts“ in der „Form der Zusammensetzung der Empfindungen“ zur Darstellung kommt. Allerdings sei Kants Musikästhetik dahingehend zu korrigieren, dass nicht die Komposition, unter der Kant die mathematische Form der in Zahlverhältnissen auszudrückenden Tonintervalle versteht, sondern das Verhältnis zwischen dem formalen Zusammenhang der musikalischen Elemente und dem Zusammenhang der dadurch erzeugten Affekte und Stimmungslagen der Gegenstand der ästhetischen Reflexion sei.

Ludwig Siep geht in seinem Beitrag „Hegel über begleitende und selbständige Musik“ von dessen eingestandener Vorliebe für die Oper aus und stellt ihr die sachliche Höherstufung der selbständigen Musik im Ganzen der hegelschen Musikästhetik entgegen. Im zweiten Schritt werden dann die sachlichen Gründe für die Höherstufung der selbständigen Musik referiert, die Hegel freilich auch mit einer Kritik an bestimmten Tendenzen der Musik des beginnenden 19. Jahrhunderts verbindet – was wiederum mit seiner These vom ‚Ende der Kunst‘ zusammenhängt. Ihr gelten die Schlussbemerkungen des Beitrags: öffnet Hegels These vom Ende der Kunst doch gleichsam den Vorhang für jenes Schauspiel des Reflexivwerdens der Kunst (der Moderne), das im 20. Jahrhundert im Bereich der Musik aus begleitender die U- und aus selbständiger die E-Musik hat werden lassen. Von dieser Entwicklung

unberührt bleibt die sacherschließende Funktion der hegelschen Auffassung, die in der Musik die gewissermaßen reinste Äußerungsform des Selbstverhältnisses empfindender Subjektivität erkennt und damit auch den Vorzug erklärt, der der selbständigen Musik gegenüber der begleitenden Musik zukommt. Deren Gegenstand wie Form ist der immer mehr sich von Bedeutungsvorgaben lösende ‚Ton‘ und mit ihm die primär zeitliche Existenz jeweils gehörten und in seinem Vorübergehen wahrgenommenen Tönens bzw. Erklingens. Statt von vorgegebenen Inhalten abzuhängen, erfährt sich dabei die empfindende Subjektivität als Gedanken und Erfindungen erzeugend. Die ‚Emanzipation‘ von vorgegebenen Inhalten ‚entlastet‘ die Musik – wie die Poesie der Moderne – von kultischen Funktionen, durch die die Hervorbringungen der Kunst in religiöse und/oder Weltanschauungsvermittlungszusammenhänge eingebunden waren. Galt dieser Einbindung die ‚höchste Bestimmung der Kunst‘, so hat die These, dass Kunst nach „ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes“ sei, gerade auch für die Musik befreienden oder zumindest entlastenden Charakter.⁶ Mit der Entwicklung zur Selbständigkeit ist freilich auch ein Verbindlichkeitsverlust verbunden. Daraus erklären sich ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Versuche, diesen Verlust zu kompensieren – einer dieser Versuche ist das wagnersche ‚Gesamtkunstwerk‘-Projekt. Aber auch in der zunehmenden Bedeutung der ‚Selbsterfahrung des Körpers‘ insbesondere in der U-Musik kommt das Bedürfnis zur Sprache, das durch den Vergangenheitscharakter ritueller Verbindlichkeit(en) entstandene Vakuum zu füllen. Inwieweit hier bezogen auf den gegenwärtigen Stand und das soziokulturelle Setting der Musik (vgl. den Beitrag von Richard Klein zu Bob Dylan in diesem Band) Hegels musikästhetische Kategorien noch greifen, bleibt zu fragen. Doch macht der Beitrag von Ludwig Siep deutlich, dass die diagnostische Kraft der Unterscheidung zwischen begleitender und selbständiger Musik von der Beantwortung dieser Frage unabhängig bleibt.

Ulrich Ruschigs Überlegungen zur Bestimmung, die Hegel dem Sinn des Tons gegeben hat, gelten dem Verhältnis, das zwischen der physikalischen und quantitativ messbaren Realität der Töne und jener Qualität besteht, die einem Ton (wie einem Akkord oder einer Melodie usw.) jenen Sinn verleiht, den wir mit der Bestimmung sinnvollen Hörens meinen. Im Hintergrund der Diskussion, was das und wie sich das ‚Reich der Töne‘ bildet, steht die Frage, wie die Transformation der Quantität physikalischer Klangereignisse und der sinnlichen Gegebenheit des Tönens zum intelligiblen Sinn, den musikalische Töne haben, und damit zur Qualität der Zusammenstimmung von Tönen zu erklären ist. Schnittpunkt dieser Transformation ist – ähnlich wie im Chemismus, in dem Substanzen ineinander übergehen – die Bestimmung des Maßverhältnisses. Sie soll zeigen, dass und wie aus einer quantitativ messbaren Gegebenheit eine qualitativ bedeutsame Sinnwahrnehmung wird. Ulrich Ruschigs Beitrag erläutert, wie erkenntnisaufschließend hier Hegels Versuch

6 Vgl. G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Frankfurt a.M., 1970, 25.

ist, „sowohl den Übergang von Qualität in die (quantitativen) Relationen von Maßen als auch das Hervorgehen von Qualität aus solchen Maßrelationen aufzuzeigen“. Freilich scheiterte der Anspruch, dass dieser Übergang aus der physikalischen Natur der Töne bzw. des musikalischen Materials sich gleichsam von selbst ergebe. Hegel unterstelle vielmehr als ‚Natur‘, was Produkt oder Form kulturell und damit geschichtlich vermittelter Praxis ist: die durch die Transformation des Naturtonsystems hervorgebrachte gleichschwebend temperierte Stimmung, die spätestens ab Bach zur musikalischen ‚Natur‘ geworden ist. Die Versuche, zu musikalischem Ausdruck im ‚Ausbruch‘ aus der ‚Natur‘ dieses tonalen System zu gelangen – von Wagner über Debussy bis beispielsweise zu Messiaen – verdeutlichen, dass dessen Natur ein hervorgebrachtes Ordnungssystem ist. Matrix dieses Ordnen ist der Begriff der „Harmonie“ als gegenstrebigter Fügung oder Zusammenstimmung Entgegengesetzter, den Hegel von Heraklit übernimmt. Gerade wenn man nun mit Hegel ernst nimmt, dass die Unmittelbarkeit des musikalischen Tones durch ideelle Tätigkeit vermittelt ist – umgekehrt erscheint im Tönen der Töne eine ideelle Tätigkeit in sinnlicher Unmittelbarkeit –, wird im Hören des musikalischen Materials das Gewordensein logischer Bestimmungen sinnfällig. Deren Semantik hat einen – in der Musik ‚erhörbaren‘ – zeitlichen Index. Ruschigs Interpretation von Hegels Auseinandersetzung mit dem Sinn des Tones bestätigt Adornos *Aperçu*, dass die Kategorien der Hegelschen Logik „geronnene Zeitrelationen“ seien.⁷

Lydia Goehr entwirft in ihrem Essay „Opern für Auge und Ohr. Versuch einer bürgerlichen Geschichte des Telefons“ ein Kaleidoskop aus Kurzgeschichten, die von einaktigen „leichten bourgeoisen Opern des zwanzigsten Jahrhunderts“ handeln, deren Stoff für eine „Musik-, Philosophie- und Sozialgeschichte des Telefons ausreichen würde“. Es entsteht ein „imaginärer Opernführer“, „eine Art *Telefon Moralia* im Stile Walter Benjamins, Theodor W. Adornos und Alexander Kluges“.

Die Geschichten werden verbunden durch Kommentare und Reflexionen, die ihrerseits eine Fülle von Material bieten für eine andere Sicht auf die Problematik der Oper und ihr Ende ohne Ende; auf die Annäherung der Oper ans bürgerliche Musiktheater; auf musikphilosophische Standardintuitionen: Musik als Kunst fürs Ohr; auf das Verhältnis der Sinne, das Sehen mit den Ohren und das Hören mit den Augen, hörbares Sichtbarwerden und Sehen des Hörbaren; aber auch auf den alltäglichen Gebrauchskontext des Telefons und die selten reflektierte Ambivalenz von akustischer Nähe und optischer Ferne, von stimmlicher Präsenz und räumlicher Abwesenheit. Das Telefon wird zum Fokus einer Kulturgeschichte der Sinne, einer Geschichte vom Umgang mit Auge und Ohr in der Moderne, von den emotionalen, kognitiven und sozialen Folgen der Trennung der Sinne, der Loslösung des Hörens von den alltäglichen synästhetischen Kontexten und den Einschränkungen, Irritationen, Fehlleistungen, die diese Trennung bewirken kann, und schließlich auch vom Umgang mit Lüge und Wahrheit. In einer virtuosen Verbindung von Fiktionen

7 Vgl. Th. W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt a.M., 1970, 324.

und Fakten, Erzählung und Reflexion, Essay und Theorie, offenbar inspiriert von *New Musicology* und *Nouvelle Histoire*, erzählt Lydia Goehr die „bürgerliche“ Geschichte des Telefons auch als Geschichte von Demokratisierung, Demokratisierung der Kommunikation und Demokratisierung der Musik, von Hintergrundmusik, *musique d'ameublement* (Satie; hundert Jahre später nennt Brian Eno das *ambient music*) und der unsichtbaren Aufführung von Musik, vom Kollabieren der Unterscheidung zwischen Original und Kopie. Das Telefon erscheint als Alltagsmedium wie auch als ästhetischer Gegenstand, und es erscheint als ein ästhetischer Gegenstand, der zugleich als ästhetisches Medium eingesetzt wird. Damit wird, *au second degré*, eine Art Selbstreflexion der Musik als Kunst des Hörens inszeniert: ein der Musik inhärenter Gestus, der in der Oper seit ihrer Erfindung thematisch ist. Orfeo darf Eurydike nicht ansehen und ist während des Aufstiegs nur durch das Hören mit ihr verbunden. Aber die Trennung von Auge und Ohr misslingt, und dieses Scheitern führt zum endgültigen Verlust der Geliebten. Lydia Goehrs Sozial- und Musikgeschichte des Telefons könnte uns auf den Gedanken bringen, dass die Oper erfunden wurde, um uns vor dem Telefon zu warnen, und dass die Oper auf das Telefon gewartet hat, um ihr eigenes Ende einzusehen. So wie Wagner seine Idee des Gesamtkunstwerks als Vollendung des Operngedankens verstand, so kompiliert Lydia Goehr Geschichten und Reflexionen, in denen das Telefon als dessen Unmöglichkeit inszeniert wird. Die Geschichten kulminieren in einer Interpretation von Jean Cocteau's Theaterstück *La voix humaine* (1930) und Francis Poulenc's Bearbeitung als „tragédie lyrique“ (1958). Goehrs Fazit lautet: „ein Werk, das vom Ohr handelt, ist ein Werk *für* unser Auge“, und: ein „Werk, das vom Hören handelt, ist ein Theaterstück für den Gesichtssinn“. Adorno, so Goehr, hat gut daran getan, die Komposition einer „Begleitmusik für Cocteau's Voix humaine“, für die er 1931 einen „großen Rundfunkauftrag“ bekommen hatte, nicht zu vollenden; Poulenc ist daran gescheitert, ein „Meisterwerk für das Auge in eine Oper für das Ohr zu verwandeln“.

Ulrich Taddays Beitrag setzt sich mit den Vorträgen auseinander, die Anton Webern über ‚Neue Musik‘ und über ‚musikalische Form‘ gehalten hat. Sind diese Vorträge behutsam, d.h. unter Berücksichtigung der zuhörerorientierten freien Rede zu lesen, so enthalten sie doch „Die geheimen Gesetze Anton Weberns“. Zweierlei betonen Ulrich Taddays Erläuterungen: Erstens ruft Webern zur Vergewisserung und Klärung des eigenen Tuns nicht eine „Ästhetik“, sondern „Naturgesetze“ auf. Zweitens sind es Gedanken Goethes bzw. morphologische Grundsätze von dessen *Farbenlehre*, auf die sich Webern beruft (wobei er sich auf die Einleitung der von ihm benutzten Ausgabe der *Farbenlehre* bezieht). Aus ihnen ergibt sich a) das „Axiom“, dass Natur und Musik in einem Verhältnis der „Identität“ zueinander stünden, und b) das „Grundgesetz“, dass für den Gesetzesbegriff der Musik vom „Natur gegebenen Material“ auszugehen sei. Auch wenn Weberns Versuch, die Dekaphonie aus dem geschichtlichen Gang eines naturalistischen Grundgesetzes

abzuleiten, scheitert, so bleibt doch der damit verbundene Anspruch bestehen, den sich aus Grundton und Obertönen ergebenden „Klang“ als Selbstverhältnis (als Lautwerdung) von Natur aufzufassen. Daraus ergibt sich für den produzierten Klang ‚Musik‘ als „oberstes Gesetz“ c), was Webern „Faßlichkeit“ nennt. Die hier grundsätzlich gegebenen Gestaltungsmöglichkeiten – „Wiederholung, Kontrast und Variation“ – dienen der ‚Grammatik‘ und formulieren den Anspruch einer das musikalische Material in der Horizontalen und Vertikalen durchdringenden „Polyphonie“. Insbesondere die „Variation“, die Identität im Wechsel bedeutet und dem Zusammenhang von Identität und Nichtidentität sinnlich erklingende Form gibt, wird zum Grundbegriff von Weberns Musikmorphologie. Deren Ziel wiederum ist die „Manifestation“ jener „geheimen Naturgesetze“, die ohne Musik „ewig verborgen“ und unerhört bleiben würden. Was durch Musik hier offenbar wird und Gestalt erhält, erfordert das Vermögen des „Genies“, das Kant als jene „Gemütsanlage“ bezeichnet hat, „durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt.“⁸ Zum ‚geheimen Gesetz‘ von Weberns Musikauffassung wird damit das Fasslichwerden einer Natur, die durch die musikologischen Entdeckungsleistungen, in denen sie erklingt, sich nie nur als Regel, sondern immer zugleich als Ziel erweist. Die Natur, der die Musik folgt, ist jene, die durch sie entdeckt wird.

Die ästhetischen Phantasmagorien des 19. Jahrhunderts bereiten jene Spaltung der Musik in E- und U-Musik vor, die ein Signum des 20. Jahrhunderts geworden ist. Das große und vielstimmige Kino, das etwa in der Musik Gustav Mahlers erklingt und den Begriff musikalischer Harmonie bis an seine Grenzen erweitert, hatte die Dichotomie von E- und U-Musik noch unterlaufen. Nach den Schrecknissen, mit denen das 20. Jahrhundert begann und die es in zunehmender Härte gekennzeichnet haben, war das nicht mehr möglich. Ist es nun Selbstbestimmung allein, was sich vom Prinzip ästhetischer und gerade auch musikalischer ‚Harmonie‘ gleichsam nachklingend erhalten hat, so haben sich ab der Mitte des 20. Jahrhunderts die Formen diversifiziert, an denen sich erprobt hat, was Selbstbestimmung heißt oder hörbar macht. Dass als Ort dafür nicht die E-Musik allein zu gelten hat, sondern auch jener Bereich gehörter lebensweltlicher Erfahrung, der mit dem Begriff U-Musik verbunden ist, dafür steht das Werk wie vor allem die Stimme Bob Dylans. Ihm gilt der diesen Band abschließende Beitrag Richard Kleins. Er benennt die Spannungen, die hier am Werk sind, sich gerade in ihrer musikalischen Fassung fühlbar machen und so zur Deutung dessen beitragen, was Gegenwart heißt. ‚Gegenwart‘ meint dabei in der Musik immer auch einen Bezug zu jener Zeit, der im Hinblick auf ihre reale Gegebenheit Noch-Nicht-Sein zu attribuieren ist. Ihr hat Dylan etwa als musikalischer Begleiter von Martin Luther King zum musikalischen Ausdruck verholfen. Ihr ist er auch und gerade im Gespür dafür gefolgt, was in den 1970er Jahren zum Kassensturz enttäuschter Hoffnungen geworden ist. Dylan ist es – vielleicht als einzigem seiner Generation – gelungen, „dem Motiv des romantischen

8 Vgl. *Kritik der Urteilskraft*, § 48, B 181 (Hervorhebung im Original).

Verzehrens nach Unendlichkeit“ jenes formative Motiv an die Seite zu stellen, das es erlaubt, „Erzählen als sukzessive Exposition von Gegenwart zu inszenieren.“ Zum ‚geheimen‘ Vektor – ‚geheim‘ durchaus in jenem Sinn ‚geheimer Gesetze‘, auf dem für Anton Webern die Findungs- und Erfindungsgabe musikalischen Komponierens beruht (vgl. den Beitrag von U. Tadday) – wird dabei die Gestaltung jener verschiedener Dimensionen, die mit der Rede der Erfahrung von Zeit gemeint sind. Dylans Songs sind „eindringliche Dokumente nach einer Erlösung von der Zeit“, die nur in der Zeit möglich scheint – und zwar durch jene Gestaltung ihrer Verlaufs- wie Ereignisform, in der Musik nicht nur besteht, sondern als die sie sich vollzieht. Die Interpretation von Dylans zeitgeschichtlichem Ort auf *Blood on the tracks* diskutiert die Spielarten, die hier die im Hören eines Lieds erfahrene Zeit ausmachen. Es sind vornehmlich drei oft erwähnte Titel, die einer ausführlicheren Analyse unterzogen werden: „Tangled Up in Blue“, „Idiot Wind“ und „Shelter From the Storm“. Insbesondere in „Shelter From the Storm“ gelinge die Simultanisierung zeitlichen Geschehens in der Zeit des Hörens, die die Performance eines musikalischen Ablaufs umfasst. Dylans künstlerisches Lebensthema – der musikalische Umgang mit Zeit, Erinnerung und Geschichte – komme hier ohne die Aura von Melancholie und stilisierter Einsamkeit zum Ausdruck. Präsenz erlangt hier vor allem die performative Dimension der Stimme, mit der Dylan die Dichotomie zwischen begleitender und selbständiger Musik (vgl. den Beitrag von Ludwig Siep in diesem Band) unterläuft. Freilich geschieht dies in *Blood on the tracks* in bewusst inszenierter Weise. Das „akustische Grundblau“, in dem sich Dylans Stimme zu einer „Trauer ohne Körper“ formiert, macht umgekehrt bewusst, dass auch und gerade in der Musik die Sehnsucht nach einer Erlösung von Zeit nur um den Preis der Selbstverleugnung zu haben ist. Versöhnungsformen, die das zu überspielen versuchen, versagen – in der Philosophie wie in der Musik.