

Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Hindrichs, Gunnar
Die Autonomie des Klangs

Eine Philosophie der Musik

© Suhrkamp Verlag
suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2087
978-3-518-29687-5

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft 2087

Die Idee des musikalischen Kunstwerks bildet den Fluchtpunkt, der den Bereich der Musik in seinem ästhetischen Eigensinn erschließt. Selbst jene musikalischen Formen, die keine Werkgestalt besitzen wollen, stehen, sofern sie Kunst zu sein beanspruchen, noch in Beziehung zu ihr. Gunnar Hindrichs widmet sich in seinem faszinierenden Buch der Artikulation dieser Idee. In enger Tuchfühlung sowohl mit der europäischen Musik von der Gregorianik bis zum Komplexismus als auch mit der philosophischen Ästhetik und Metaphysik entwickelt er sechs Grundbegriffe, die das musikalische Kunstwerk bestimmen: Material, Klang, Zeit, Raum, Sinn und Gedanke. Zusammen ergeben sie eine Ontologie des Musikwerks aus der Perspektive der ästhetischen Vernunft.

Gunnar Hindrichs ist Professor für Philosophie an der Universität Basel.

Gunnar Hindrichs
Die Autonomie des Klangs
Eine Philosophie der Musik

Suhrkamp

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.

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2087

Erste Auflage 2014

© Suhrkamp Verlag Berlin 2014

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlag nach Entwürfen

von Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-29687-5

Inhalt

Vorwort	7
Einleitung	8
Erstes Kapitel	
Das musikalische Material	36
Zweites Kapitel	
Der musikalische Klang	73
Drittes Kapitel	
Die musikalische Zeit	108
Viertes Kapitel	
Der musikalische Raum	147
Fünftes Kapitel	
Der musikalische Sinn	185
Sechstes Kapitel	
Der musikalische Gedanke	225
Register	267

Vorwort

Die hier vorgelegte Philosophie der Musik erkundet die Autonomie des Klangs. Sie versteht Klang statt aus den Regeln der Natur oder den Regeln der Gesellschaft aus seiner Eigenregelung heraus. Hierdurch beabsichtigt sie, den musikalischen Klang in seinem besonderen Sein als Kunst freizulegen und zu bestimmen.

Bestimmungen, die sich mit dem Sein von etwas beschäftigen, sind ontologische Bestimmungen. Das vorliegende Buch unterbreitet mithin einen Vorschlag zur Ontologie der Musik. Diese Ontologie erfolgt weder aus theoretischer noch aus praktischer Vernunft. Sie erfolgt aus ästhetischer Vernunft. Mein Haupteinwand gegen die meisten der gängigen Musikphilosophien lautet, daß sie entweder eine Ontologie aus theoretischer Vernunft verfolgen, die Musik in eine allgemeine Ordnung des Seienden hineinpreßt, oder auf ontologische Überlegungen gleich ganz verzichten und sich auf musikalische Erfahrung oder musikalisches Verstehen beschränken. Diese beiden Möglichkeiten, die auf der einen Seite die besondere Seinsweise der Musik als Kunst verfehlen und auf der andern Seite Musik auf Rezeption und Diskurs reduzieren, erschöpfen keineswegs den gesamten Umfang musikphilosophischen Denkens. Vielmehr ist zu ihnen noch ein Drittes gegeben: eben die Möglichkeit einer Ontologie der Musik aus ästhetischer Vernunft. Das vorliegende Buch widmet sich diesem Dritten.

Der Kernbezug einer Ontologie aus ästhetischer Vernunft ist das Kunstwerk. Durch seinen Anspruch, Kunst zu sein, unterscheidet es sich von theoretischen wie praktischen Größen und eröffnet den Raum des ästhetisch Seienden. Den Fluchtpunkt dieses Buches bildet daher die Idee des musikalischen Kunstwerkes. Sie bezeichnet den Ort autonomen Klangs. Die Idee des musikalischen Kunstwerkes läßt sich freilich nicht definieren. Vielmehr hat man sie durch zusammenhängende Elementarbegriffe zu explizieren. Die hier verfolgte Ontologie der Musik beansprucht daher nicht, die Identität des musikalischen Kunstwerkes festzuklopfen. Statt dessen bemüht sie sich um die Einfaltungen und Ausfaltungen seines Seins in einer Kette von Begriffen.

Einleitung

Ein berühmter Satz des Sokrates begreift Philosophie als die »größte Musik« (μεγίστη μουσική).¹ Sokrates äußert diesen Satz im Gefängnis, während er auf seine Hinrichtung wartet. Er berichtet seinen Freunden, die ihn besuchen, von einem Traum, in dem ihm befohlen worden sei, er solle Musik betreiben; und er berichtet ihnen weiter davon, daß er sich darüber gewundert habe, weil er doch die größte Musik, die Philosophie, ohnehin immer betrieben habe. Um aber sicher zu gehen, habe er dennoch damit begonnen, sich nun neben der Philosophie auch mit der Musik im gewöhnlichen Sinne, also mit der rhythmisch-melodischen Verskunst, zu beschäftigen. Darum gehe er von der größten Musik, der Philosophie, zur geläufigen Musik über.

Die Worte des Sokrates, die Platons Dialog ihm in den Mund legt, wirken fremd. Aus ihnen geht hervor, daß nicht nur der Rhythmus und das Melos der Verse, sondern auch die Philosophie eine Gestalt der Musik bilde. Nun hat der Ausdruck »Musik« in dem Satz des Sokrates nicht dieselbe Bedeutung, die er heute besitzt. Er benennt die Musenkunst im Ganzen (τέχνη μουσική). Bei den Griechen umfaßte sie die melodisch-rhythmische Dichtung und den Tanz, aber auch die Astronomie. Wenn Sokrates die Philosophie die »größte Musik« nennt, dann meint er in diesem Sinne die größte Musenkunst. Mit andern Worten, Philosophie ist ihm zufolge das, was die höchste Stufe eines Zusammenhangs darstellt, den die von den Musen bewegten Künste insgesamt bilden.

Doch auch unter diesem erweiterten Blick ist uns die sokratisch-platonische Auffassung nicht unmittelbar zugänglich. Es scheint eine Sache zu sein, rhythmisch-melodische Verse zu dichten oder zu tanzen, aber es scheint eine andere Sache zu sein, Philosophie zu betreiben. Um den Satz des Sokrates zu verstehen, sind daher drei Sachverhalte zu berücksichtigen. Zum ersten stehen Philosophie und Musik dadurch in einem Zusammenhang, daß sie einen gemeinsamen Bezugspunkt haben: das Schöne. Für die Musik ist das klar: Der Zweck der Musenkunst, auch der astronomischen,

1 *Platon*, Phaidon 61 a 3 f.

besteht in der Darstellung des Schönen, sei es das Schöne der Verse, sei es das Schöne der Himmelsbewegung. Aber auch die Philosophie steht im Bezug auf das Schöne. Ihr Bezug liegt darin begründet, daß das Schöne das »Hervorscheinendste« (ἐκφανέστατον) unter den Ideen ist. Als solch Hervorscheinendstes zieht das Schöne die Seele zur Ideenerkenntnis überhaupt erst empor.² Philosophie wiederum vollzieht sich, in Gestalt der Dialektik, als Umgang mit den Ideen.³ Aus diesem Grunde steht auch sie unter der Anziehungskraft des Schönen. Sofern sie mit den Ideen umzugehen weiß, hat sie die Idee des Schönen, die sie zu solchem Umgang anzieht und befähigt, ergriffen. Und darum ist sie die beste Darstellung des Schönen: Sie vermag dessen Idee selbst einzusehen. In diesem Sinne ist Philosophie die »größte Musik«. Der gemeinsame Bezug auf das Schöne schließt Musik und Philosophie zusammen.

Zum zweiten macht sich im Satz des Sokrates ein pythagoreischer Hintergrund geltend. Pythagoras und seine Anhänger vertraten eine Auffassung des Kosmos, die diesen als eine auf Zahlenkombinationen und Proportionen beruhende Harmonie versteht. Das ordnungsbildende Prinzip der Welt ist ihnen zufolge die Zahl: Alles Seiende ist Zahl. Unter »Zahlen« (ἀριθμοί) sind hierbei nicht Zahlen im modernen Sinne zu verstehen, sondern diskrete, geordnete Mannigfaltigkeiten. Das heißt, pythagoreische Zahlen sind mit dem Gezählten identisch. Zu dieser Identifizierung von Zahl und Seiendem, die jene zum Prinzip der Weltordnung werden ließ, wurden die Pythagoreer aber durch die Einsicht in musikalische Harmonien und deren Proportionen gebracht.⁴ Denn weil nur zahlenmäßig bestimmte Töne überhaupt Töne sind, konnte man anhand ihrer das Sein von Zahlen und das Sein von Dingen identifizieren. Angesichts solcher Identifikation ließ sich dann auch die Struktur der gesamten Welt in Zahlenverhältnissen und Harmonien verstehen. Pythagoras und seine Anhänger erhoben mithin die Struktur der Musik geradewegs zur Grundstruktur der Ordnung des Seienden. Das betrifft nicht zuletzt auch die Ordnung der menschlichen Seele. Sie wurde ebenfalls als eine auf verschiedene Weise gestimmte Harmonie begriffen. Die zahlenmäßige Ordnung

2 *Platon*, Phaidros 250 d 7.

3 *Platon*, Politeia 511 b 2 ff.

4 *Oskar Becker*, Frühgriechische Mathematik und Musiklehre, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 14 (1957), S. 156-164, hier: S. 163 f.

der Musik bestimmt so das All des Seienden im Großen wie im Kleinen.

Platons Denken ist auf mannigfache Weise mit dem pythagoreischen Denken verwickelt.⁵ In einigen platonischen Dialogen, besonders deutlich im *Timaios*, wird die Zahlenordnung des Kosmos ausdrücklich behandelt, und am Ende der *Politeia* spricht der Mythos vom Pamphylier Er davon, daß die menschliche Seele nach dem Tode ihr Jenseits inmitten einer Harmonie der Notwendigkeit findet, die sich in einer Art Sphärenmusik zeigt.⁶ Auch der Satz, den Platon Sokrates sprechen läßt, ist vor dem Hintergrund einer musikalischen Ordnung des Seienden zu lesen. Wenn diesem Hintergrund zufolge Musik nicht nur rhythmisch-melodische Dichtung und Tanz, sondern auch eine Darstellung der Ordnung des Kosmos ist, dann bildet sie einen Teil der Theorie des Seienden. Sie ist demnach nicht so sehr ein Gegenstand der theoretischen Einsicht als vielmehr ihr Vollzug.⁷ Aus der Musik lassen sich daher theoretische Überzeugungen über den Kosmos und die Seele herleiten. Das kommt in der sokratischen Aussage von der Philosophie als größter Musik zur Sprache. Da – dem pythagoreisch-platonischen Hintergrund zufolge – Musik zum Vollzug von Theorie gehört, also ein Moment des »hingerissenen Eingenommenseins«⁸ von der Wahrheit darstellt, kann Philosophie als die größte Musik bezeichnet werden. Als Liebe zur Weisheit gibt sie sich dem hingerissenen Eingenommensein, das sich in der musikalischen Darstellung der kosmischen Ordnung vollzieht, vollends hin.

Zum dritten ist Musik noch in einer anderen Hinsicht ein Vollzug von Theorie. Sie gestaltet wie diese eine religiös bestimmte Lebensform. Die pythagoreische Auffassung vom Kosmos als Ordnung in Harmonien war keine vom Leben losgelöste Theorie. Sie suchte vielmehr eine Lebensform zu entwickeln, in der sich die Seele durch ihre Reinigung aus dem immerwährenden Zyklus von Tod und Wiedergeburt zu befreien vermag, in den Pythagoras und

5 Charles H. Kahn, *Pythagoras and the Pythagoreans*, Indianapolis 2001, S. 39 ff.

6 Platon, *Timaios* 53 b 4 ff.; *Politeia* 617 b 1 ff.

7 Kurt Sier, *Platon und die Alte Akademie*, in: *Stefan Lorenz Sorgner und Michael Schramm* (Hrsg.), *Musik in der antiken Philosophie*, Würzburg 2010, S. 123-166, hier: S. 136 ff.

8 So die Übersetzung von *θεωρία* durch *Hans-Georg Gadamer*, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1990, S. 130.

seine Anhänger sie verwickelt sahen. Von ähnlich religiösen Überlegungen ist auch Platons Begriff der Theorie geprägt. Die Einsicht in die Ideen, die sie zu erlangen strebt, erfolgt nämlich aufgrund einer Leidenschaft, deren Antriebe von den Göttern bestimmt sind und nur im Zusammenhang von Lebensformen erfolgen können, die im Bezug auf Göttliches stehen.⁹ Das heißt, die sokratisch-platonische Form von Theorie – das »hingerissene Eingenommensein« von den Ideen – bildet einen religiös bestimmten, leidenschaftlichen Vollzug der Ideeneinsicht als Lebensform. Religiös bestimmte Lebensformen aber stehen für die Griechen im Zeichen der Musik, die deren Kulte prägte. Wie kaum eine andere Figur versinnbildlicht die Gestalt des Orpheus diese Dimension. Er, der erste sterbliche Musiker, steht zugleich für die Verbindung der Musik mit den griechischen Mysterienkulten, denen er seinen Namen schenkte.¹⁰ Musik und geistige Einübung in die Einsicht gehören zusammen. Auch als leidenschaftlicher Vollzug der Einsicht bildet die Philosophie folglich die »größte Musik«. Sie überführt den kultischen Charakter der Musenkunst in eine Lebensform, die sich aus der Einsicht in die Idee gestaltet.

Vor dem Hintergrund dieser drei Sachverhalte wird der Satz des Sokrates verständlich. Zusammengefaßt besagen sie: Musik und Philosophie vollziehen eine vom Schönen angezogene Theorie, deren leidenschaftliche Einsicht eine Lebensform bildet. Als solche Vollzüge gehören Musik und Philosophie einer einheitlichen Ordnung an, die durch die Prinzipien dessen bestimmt wird, was die Einsicht in das Wahre bewegt. Diese Prinzipien sind: das Schöne als das Hervorscheinende unter den Ideen, die Darstellung des Kosmos, der Bezug auf die Götter. Die durch sie begründete Ordnung des Denkens ist die Ordnung der Musenkünste; die Philosophie ist ihre gelungenste Form. Um dies zu sagen, muß man sich weder zum Kosmos des Pythagoras bekennen noch zur Ideenlehre Platons. Vielmehr umgreift die Annahme, daß Musik und Philosophie einer einheitlichen Ordnung angehören, die durch die Prinzipien

9 *Gerhard Krüger*, *Einsicht und Leidenschaft. Das Wesen des platonischen Denkens*, Tübingen 1939. Siehe ferner zum weiteren Kontext *Pierre Hadot*, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris 2002.

10 Diesen Komplex erhellt *Alex Hardie*, *Muses and Mysteries*, in: *Penelope Murray* und *Peter Wilson* (Hrsg.), *Music and the Muses. The Culture of »Mousikē« in the Classical Athenian City*, Oxford 2004, S. 11-37.

dessen bestimmt wird, was die Einsicht in das Wahre bewegt, jene Positionen insgesamt – unabhängig davon, wie man im Einzelnen die Ordnung und ihre Prinzipien artikuliert.

*

All das markiert den Unterschied zur modernen Musikphilosophie. Dem Denken der Moderne ist die einheitliche Ordnung der leidenschaftlichen Einsicht zerbrochen, weil seine Vernunft sich selber in unterschiedliche Gestalten zergliedert. Das moderne Denken hat sich als theoretische, praktische und ästhetische Vernunft ausdifferenziert, ohne daß es seine Ausdifferenzierung derart auf gemeinsame Prinzipien zurückzuführen vermöchte, daß sich der Vollzug einer von ihnen in dem Vollzug einer der anderen wiedererkennen ließe. Paradigmatisch dargelegt haben diese Ausdifferenzierung Kants drei Kritiken, in denen die Vernunft ihre eigenen Ansprüche prüft. Ohne den Zusammenhang menschlicher Vernunft zu zerreißern, zeigen sie, daß die Ansprüche des theoretischen Urteils auf Erkenntnis, die Ansprüche des praktischen Urteils auf freies Handeln und die Ansprüche des ästhetischen Urteils auf Anzeige des Schönen nicht aus einer umfassenden Ordnung gewonnen werden können. Vielmehr müssen sie sich an den besonderen Verfahren der jeweiligen Urteilsform ausweisen lassen, während ihre Einheit, die die Einheit des urteilenden Subjekts wäre, selber nicht mehr ausgesagt zu werden vermag, sondern jenen Verfahren uneinholbar voraus liegt.¹¹ Das Denken erkennt mithin, daß es in seinen Verfahren von verschiedenen Prinzipien bewegt wird und sich dementsprechend in ungleichen Zusammenhängen artikuliert. Man kann das, abweichend von Kants Sprachgebrauch, aber durch ihn belehrt, auch so ausdrücken: Theoretische, praktische und ästhetische Vernunft haben Eigensinn.

Diese Ausdifferenzierung der Vernunft betrifft nicht nur ihre Verfahren, sondern ebenso ihre Inhalte. Auch sie erlangen nunmehr Eigensinn. Die gegenständliche Welt der theoretischen Vernunft, die Handlungswelt der praktischen Vernunft, die Kunstwelt der ästhetischen Vernunft – sie alle lassen sich nicht mehr in einer einheitlichen Ordnung verstehen, sondern erfordern unterschied-

¹¹ Dazu *Dieter Henrich*, Über die Einheit der Subjektivität, in: *Philosophische Rundschau* 3 (1955), S. 28-69.

liche Formen des Denkens, um ihren jeweiligen Sinn zu erfassen. Entsprechend diesen Formen gliedert sich der Sinn des vernünftig Erfassbaren. Wenn man nun mit dem »Sinn« eines Seienden das bezeichnet, was dessen zu verstehende Seinsweise betrifft, dann läßt sich sagen, daß sich die verstehbaren Bereiche des Seienden selbst den Formen der Vernunft gemäß ausdifferenziert haben. Sie werden in Ontologien erfaßt, die an die ausdifferenzierten Urteilsformen gebunden sind. Den ungleichen Zusammenhängen vernünftigen Denkens entsprechen so ungleiche Zusammenhänge des Seienden, die dessen verschiedene Weisen zu sein darstellen.

Mithin vermag der Satz des Sokrates nicht mehr zu gelten. Die Philosophie ist keine »größte Musik«, denn die einheitliche Ordnung der leidenschaftlichen Einsicht, die sich als Musikkunst gestaltete, besteht nicht mehr. Und umgekehrt bildet Musik nicht länger eine Gestalt der allumfassenden Theorie. Vielmehr hat sie sich im Zuge der Ausdifferenzierung der Vernunft in dem Zusammenhang ästhetischer Vernunft ausgeformt. Diese Ausformung besitzt zwei Seiten. Zum einen ist Musik der Vollzug ästhetischer Vernunft, insofern sie das künstlerische Erzeugnis menschlichen Geistes darstellt; und zum andern ist Musik der Gegenstand ästhetischer Vernunft, insofern sie das Thema von Kritik und Geschmack abgibt. Sowohl ihre Seinsweise als auch ihr Verständnis stehen demnach im Zeichen ästhetischer Vernunft. Hierdurch hat sich Musik als Kunst im strengen Sinne artikuliert. Unterschieden von der Theorie, macht sie sich als ein Seiendes eigener Art geltend: als ästhetisch Seiendes, das ästhetisch verstanden werden muß. Musik hat in der Ausdifferenzierung der Vernunft ästhetischen Eigensinn gewonnen.

Der Ort dieses Eigensinnes ist das musikalische Kunstwerk. Gewiß hatte auch die Antike die Kunst an das Werk gebunden. Obgleich sie keinen Begriff vom musikalischen Kunstwerk entwickelte, vermutlich weil die zeitliche Flüchtigkeit der Musik deren Werkcharakter entgegenzustehen schien, so wurde doch die bildende Kunst mit dem Werkbegriff erfaßt.¹² Aber in den Augen der Alten gehörte das Kunstwerk in die allgemeine Ordnung des Seienden. Es war ein Seiendes, das es zwar in seiner Eigenart zu verstehen galt, das jedoch nichtsdestoweniger in der Einheit des Kosmos stand. Beides läßt

12 Etwa *Platon*, *Politeia* 598 d ff., oder *Aristoteles*, *Nikomachische Ethik* 1140 a 1 ff.

sich an der aristotelischen Bestimmung des Kunstwerkes gut einsehen. Ihr zufolge nehmen Kunstwerke eine nachahmende Darstellung der Natur vor.¹³ Das Kunstwerk grenzt sich so von dem Seienden der Natur ab, das von ihm dargestellt wird. Auf der andern Seite erweist sich seine Zugehörigkeit zur allgemeinen Ordnung daran, daß es denselben Grundgesetzen wie alles Natürliche unterliegt. Das Kunstwerk ist teleologisch organisiert, es läßt sich von vier Ursachen her verstehen, und es steht in der Spannung von Möglichkeit (*δύναμις*) und Verwirklichung (*ἐνέργεια*). Die antike Auffassung vom Kunstwerk hat daher eine ganz andere ontologische Stoßrichtung als die moderne Auffassung. Sie betrachtet es als ein besonderes Seiendes in einer allgemeinen Ordnung, das unter deren Gesetzen steht. Das Kunstwerk der Moderne hingegen bestimmt sich gerade dadurch, daß es seine Zugehörigkeit zu den Grundgesetzen einer allgemeinen Ordnung aufgekündigt hat. Das moderne Werk ist autonom: selbstgesetzlich. Nur dadurch vermag es den ästhetischen Eigensinn darzubieten, der sich in der Ausdifferenzierung der Vernunft artikuliert hat. Unter den Bedingungen ausdifferenzierter Vernunft ist das Kunstwerk mithin ein autonomes Kunstwerk.

Aus diesem Grunde läßt sich das Sein des musikalischen Kunstwerkes nicht in Begriffen erfassen, die es in eine einheitliche Ordnung des Seienden einfügen. Es wird vielmehr erst unter Regeln verständlich, die aus den Regeln des anderen Seienden nicht zu gewinnen sind, und bildet den Ort musikalischen Eigensinnes. Indem es so seine Autonomie behauptet, trennt es sich von der einheitlichen Ordnung, deren Moment die Musik in der Antike bildete und die im Hintergrund jenes Satzes des Sokrates steht: Im selbstgesetzlichen Werk tritt die Musik aus dem Gesetzesbereich von Theorie und Praxis heraus. Man hat festgestellt: »Das Werkkonzept stellt den radikalen Gegenpol zur antiken Auffassung von Musik dar.«¹⁴ Der hier ausgesprochene Sachverhalt besitzt seinen Grund in dem Eigensinn der Musik. Denn das musikalische Kunstwerk ist gar nichts anderes als die Vergegenständlichung des Eigensinnes. Es bildet mithin den ontologischen Ort, der der Ausdifferenzierung der Vernunft entspricht. Das musikalische Kunstwerk verleiht dem freigesetzten ästhetischen Eigensinn der Musik Sein.

13 *Aristoteles*, Physik 194 a 21 ff.; Poetik 1448 b 4 ff.

14 *Stefan Lorenz Sorgner*, Einige Überlegungen zur antiken und modernen Musikphilosophie, in: *ders.* und *Michael Schramm* (Hrsg.), op. cit., S. 15-31, hier: S. 24.

Diese Bedeutung des Kunstwerkes gilt es um so mehr zu beachten, als die Ästhetiken unserer Zeit immer wieder das Ende des Werkbegriffes behauptet haben – und auch weiterhin behaupten.¹⁵ Sofern sie mit musikalischen Sachverhalten argumentieren, berufen sie sich dabei meist auf postserielle Kompositionen seit 1950, die die Kriterien des musikalischen Werkes erschüttert hätten.¹⁶ Insbesondere die Kompositionen John Cages dienen hierfür zum Zeugnis. In der Tat glaubte Cage selbst, die Überwindung musikalischer Form, die er als einen determinierten Ablauf musikalischer Ereignisse verstand, durch seine indeterminierten Kompositionen markiere den Unterschied seiner Musik zum musikalischen Werk schlechthin, das ohne solche Form nicht denkbar sei.¹⁷ Und auch wenn man Cages engem Formbegriff und der Bindung des musikalischen Werkes an ihn nicht folgt, so scheint die Zufallsstruktur seiner Kompositionen jedenfalls die Grenzen zwischen dem Werk und dem werkfremden Klang aufzuheben. Denn sofern der zufällige Klang die Musik macht, löst sich die Identität des Werkes offenbar in das allgemeine Singen und Klingen zufälliger Ereignisse auf. Wo alles Musik sein kann, gibt es keinen Ort des musikalischen Eigensinnes mehr.

Diese Erfahrung postserieller Musik scheint sich von zwei ganz anders gearteten musikhistorischen Erkenntnissen stützen zu lassen. Die erste Erkenntnis entstammt der Begriffsgeschichte. Der Begriff des musikalischen Werkes – das vielzitierte *opus consumatum et perfectum et absolutum*¹⁸ – wurde erst im 16. Jahrhundert eingeführt. Selbst wenn man ihn rückwirkend anzuwenden sucht, gibt es erst im Hohen Mittelalter musikalische Erzeugnisse, deren sinnvolle Beschreibung er zu leisten vermag. Und so, wie er sich ab einem bestimmten Zeitpunkt geschichtlich geltend machte, läßt sich sein geschichtlicher Geltungsverlust zu anderen Zeitpunkten darlegen.¹⁹ Es liegt daher nahe, das musikalische Kunstwerk als eine Möglich-

15 Paradigmatisch *Rüdiger Bubner*, Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik, in: *ders.*, Ästhetische Erfahrung, Frankfurt am Main 1989, S. 9–51, hier: S. 30 ff.

16 *Zofia Lissa*, Über das Wesen des Musikwerkes, in: *Die Musikforschung* 21 (1968), S. 157–182, hier: S. 170 ff.

17 *John Cage*, *Silence*, Middletown 1961, S. 35 ff.

18 *Nicolaus Listenius*, *Musica*, Nürnberg 1548, fol. a 3v.

19 Reiches Material bei *Wilhelm Seidel*, *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte* (= *Erträge der Forschung* 246), Darmstadt 1987.

keit unter vielen Möglichkeiten der Musik zu verstehen, denen unterschiedliche Begriffe zu unterschiedlichen Zeiten entsprechen. In diesem Horizont lassen sich die musikalischen Erzeugnisse der älteren und der jüngeren Zeit, die mit dem Begriff des musikalischen Werkes nicht zu vereinbaren sind, als Zeugnisse für die Vielfalt und Relativität der Gestalten verstehen, die Musik annehmen kann. Das Kunstwerk scheint nur eine unter ihnen darzustellen.

Die zweite Erkenntnis entstammt Untersuchungen zu Formen des musikalischen Hörens. Man kann diese unter zwei Grundtypen bringen und ihnen entsprechend den Bereich der »Darbietungsmusik« von dem Bereich der »Umgangsmusik« unterscheiden.²⁰ Umgangsmusik – das ist Musik in Fest und Kult, Arbeit, Geselligkeit und Tanz. Ihr gegenüber tritt die Darbietung von Musik im Konzert. Letztere ist ein Erzeugnis des 19. Jahrhunderts und seiner bürgerlichen Musikkultur. An solche Darbietungsmusik aber scheint der Begriff des musikalischen Kunstwerkes gebunden. Musikalische Werke werden dargeboten, während der Umgang mit Musik im Kult oder in der Arbeit statt autonomen Werken ein äußeren Gesetzmäßigkeiten unterworfenen Geschehen betrifft. Diesen Überlegungen zufolge bezeichnet der Begriff des musikalischen Kunstwerkes einen recht jungen Sonderfall der Musik, der vor der historischen Fülle der Umgangsmusik zweitrangig wird.

Nach alledem scheint man die Bedeutung des Musikwerkes aus verschiedenen Gründen einschränken zu müssen: aus der Erfahrung der neuen Musik, aus der Begriffsgeschichte, aus Unterschieden des musikalischen Hörens. Indessen laufen in solchen Diagnosen mehrere Dinge zusammen. Zum einen handelt es sich oft um einen verkürzten Begriff des Kunstwerkes, dessen Ende verkündet wird. Wer wie Cage – aber auch, mit umgekehrten Vorzeichen, manch ein Vertreter der älteren Musikwissenschaft²¹ – das musikalische Werk auf determinierte Formen festlegt, übersieht, daß der Verzicht auf determinierte Formen nicht das Werk aufgibt, sondern

20 *Heinrich Bessler*, Grundfragen des musikalischen Hörens, sowie: Das musikalische Hören der Neuzeit, beide in: *ders.*, Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte, Leipzig 1978, S. 29-53 und S. 174-211.

21 Etwa *Friedrich Blume*, Das musikalische Kunstwerk in der Geschichte, in: *ders.*, Syntagma musicologicum II, Kassel 1973, S. 47-67. Taub gegenüber den Werken der neueren Musik ist auch *Walter Wiora*, Das musikalische Kunstwerk, Tutzing 1983.

ihm neue Formen verleiht: offene Formen.²² Zum ändern kann die in den Kompositionen der neueren Musik in der Tat verhandelte Problematik des Werkbegriffes nur dann verstanden werden, wenn sie im Horizont des musikalischen Kunstwerkes genommen wird. Denn weil das Kunstwerk dem Eigensinn der Musik gegenüber dem Außerästhetischen überhaupt erst seinen Ort gibt, ist es auch das Kunstwerk, von dem aus die Grenze zwischen dem werkgebundenen und dem werkfreien Klang so aufgehoben werden könnte, daß nicht einfach nur eine neue Heteronomie des Außerästhetischen den Eigensinn der Musik bestimmte. Hat man diesen Sachverhalt eingesehen, dann sieht man auch, daß die Zufallsmusik John Cages, die jene Grenze zu überschreiten sucht, die werkgebundene Musik keineswegs überwindet. Vielmehr gewinnt sie ihren ästhetischen Charakter dadurch, daß sie in Gestalt musikalischer Werke deren Konzeption in Frage stellt.²³ Sie übersteigt daher nicht die überkommene Musik, sondern bildet – anders als ihr Komponist selbst es wollte – deren immanente Kritik.

Zum dritten aber – und am wichtigsten – ist der Begriff des musikalischen Werkes trotz seiner geschichtlichen Aufkunft und seinem Zusammenhang mit einer bestimmten Art des Hörens nicht geschichtlich begrenzt. Der Begriff des Musikwerkes hat zwar wie alle Begriffe eine geschichtliche Herkunft. Er bringt aber zugleich etwas an den Tag, das die geschichtliche und hörenstypische Gebundenheit seiner Herkunft übersteigt: In ihm gelangt das Prinzip der europäischen Musik selbst zu seiner Artikulation.²⁴ Das ist nun auszuführen.

*

Das Prinzip der europäischen Musik besteht in ihrer geistigen Verfassung. Damit ist das folgende gemeint. Die europäische Musik

22 Den Sachverhalt erhellt *Konrad Boehmer*, *Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik*, Darmstadt 1985.

23 Dazu mein Aufsatz: *Bedeutete John Cage einen Sprung in der Neuen Musik?* in: *Archiv für Musikwissenschaft* 55 (1998), S. 1-27.

24 *Hans Heinrich Eggebrecht*, *Opusmusik*, in: *ders.*, *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 46), Wilhelmshaven 1977, S. 219-242, hier: S. 234 ff. Ferner *ders.*, *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 1991, S. 36 ff.

zeichnet sich durch ihre rationale Verfassung aus, die sie zu Tonsystemen ordnet und ihr als solchen Tonsystemen ihren Sinn verleiht. Hervorgebracht wurde diese Verfassung vom griechischen Musikverständnis. Die griechische Musik stellte ein System bestimmter und bestimmbarer Verhältnisse von Tönen dar, deren Zahlenproportionalität bereits im Zusammenhang mit dem pythagoreischen Denken erwähnt wurde. Der Ausdruck für solche Verhältnisse, *λόγοι*, zeigt an, daß sie nicht einfach gegeben sind, sondern eine »logische« Ordnung der Klangerscheinungen durch den menschlichen Geist darstellen.²⁵ Mit andern Worten: Die Ordnung der Musik wird als geistige Ordnung des Klanges gestaltet. Diese Geburt der Musik aus der Geistigkeit des Klanges gehört in den größeren Zusammenhang jener »Entdeckung des Geistes«,²⁶ die im griechischen Denken nach Homer erfolgte. Sie hat die Spontaneität des tätigen menschlichen Geistes gegenüber allem bloß Gegebenen ausgesprochen – eine Spontaneität, die seither das europäische Denken bestimmt. Auch die Musik Europas entstand im Zuge dieser Entdeckung des Geistes, so daß sie sich vom bloß vorhandenen Klang durch ihre logische Gestalt, das vom spontanen menschlichen Geist entwickelte Tonsystem, unterscheidet.

Um hier Mißverständnisse zu vermeiden: Die Spontaneität des menschlichen Geistes gegenüber dem Gegebenen ist nicht gleichbedeutend mit der neuzeitlichen Stellung des Subjektes. Diese besteht darin, daß die erkennende und handelnde Subjektivität der als Objekt begriffenen Welt gegenübersteht. Ein solches Gegenüber kann sich zu der Absonderung des Subjektes aus vorgegebenen Zusammenhängen ausbilden. Das Subjekt ist dann der letzte Bezugspunkt der Welt des Erkennens und der Welt des Handelns, ohne selber

25 *Johannes Lohmann*, *Musiké und Logos. Aufsätze zur griechischen Philosophie und Musiktheorie*, Stuttgart 1970, zumal S. 23 ff. und S. 27-89. – Lohmann sieht den Fußpunkt dieser Rationalisierung in dem Begriff des *τόνος* liegen, den er als die Stellenreihe von Tonstufen deutet, durch die ein System verwirklicht wird. Hiergegen führt *Brenno Boccadoro*, *Ethos e varietas. Trasformazione qualitativa e metabole nella teoria armonica dell'antichità greca* (= *Historiae musicae cultores* 93), Florenz 2002, aus, daß statt der *τόνοι* harmonische Felder erstangig seien. Wie immer auch die Sache liegen mag, Lohmanns Kerngedanke: die Vergeistigung der Klangerscheinungen durch ihre Rationalisierung zum Tonsystem, bleibt von ihr unberührt.

26 *Bruno Snell*, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Göttingen ⁴1975.

noch auf etwas Höheres bezogen zu sein: Es ist an die Stelle Gottes getreten.²⁷ Die griechische Entdeckung des spontanen Geistes hingegen sondert diesen nicht von bedingenden Zusammenhängen ab. Vielmehr begreift sie die Spontaneität des Geistes gegenüber allem Gegebenen als ein Moment des Kosmos. An einer Aussage des Aristoteles kann das verdeutlicht werden. Aristoteles sagt, daß die menschliche Seele gewissermaßen das Seiende »sei« (ἡ ψυχὴ τὰ ὄντα πῶς ἐστίν), indem sie es durch Wahrnehmung (αἴσθησις) und Denken (νόησις) erschließe.²⁸ Der Geist, der hier in seiner den Leib organisierenden Form der Seele auftritt, untersteht nicht dem Gegebenen, sondern macht das Seiende allererst zu einem erschlossenen Seienden. Zugleich aber stehen sich Seele und Seiendes nicht als Subjekt und Objekt gegenüber. Sie sind »gewissermaßen« dasselbe. Diese Selbigkeit beruht auf der umfassenden Ordnung des Seienden, zu dem die Seele und das von ihr Erschlossene gleichermaßen gehören. Wahrnehmung und Denken sind nichts anderes als Vollzüge dieser Ordnung. Die Spontaneität des Geistes gegenüber dem Gegebenen geschieht mithin innerhalb eines ihn umfassenden Zusammenhanges, der selber Geist aufweist. Mit andern Worten, der Kosmos ist insgesamt eine geistige Ordnung des Seienden. Die Spontaneität des menschlichen Geistes gegenüber dem Gegebenen führt diese Ordnung daher nur aus. In diesen Zusammenhang gehört auch die geistige Verfassung der griechischen Musik. Sie ist eine logische Ordnung des Klanges jenseits des Gegebenen, aber innerhalb der geistigen Ordnung des Kosmos. Darum stellt sie zuletzt nichts anderes als dessen Proportionen dar.

Im Mittelalter wurde dieses Verhältnis von spontanem Geist und umfassender Ordnung unter christlichen Bedingungen verstanden. Die Musik steht hier zwischen der Musik der Engel und der Musik des Teufels: Gute Musik stellt die Musik der Engel dar, schlechte Musik – vor allem die Musik der Spielleute – die Musik des Teufels.²⁹ Unter diesen Bedingungen ist die rationale Ordnung

27 Dazu *Gerhard Krüger*, Die Herkunft des philosophischen Selbstbewußtseins (= Libelli 74), Darmstadt 1962.

28 *Aristoteles*, De Anima 431 b 21.

29 Dazu *Reinhold Hammerstein*, Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters, Bern/München 1962, und *ders.*, Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter (= Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 6), Bern/München 1974.

der Musik zuletzt nichts anderes als der Mitvollzug englischen Musizierens. Auch das nimmt die spontane Geistigkeit der Musik in keiner Weise zurück. Die geistige Ordnung der Musik ist nun die geistige Ordnung der göttlichen Schöpfung, die sich zwischen den Engeln und dem Teufel ausspannt. Der menschliche Geist hat diese geistige Ordnung der Schöpfung nachzuahmen (*imitari*). Solche Nachahmung heißt nicht, daß er die Schöpfung kopierte. Vielmehr sucht er den göttlichen Geist in der Schöpfung freizulegen und darzustellen.³⁰ Menschliche Musik ist in diesem Sinne die Darstellung des göttlichen Schöpfungsgeistes, wie er sich musikalisch in der Musik der Engel verwirklicht. Die Spontaneität des menschlichen Geistes besteht folglich in dessen Teilhabe (*participatio*) am göttlichen Geist, der umgekehrt sich dem menschlichen Geist mitteilt (*communicatio*). Musikalisch gesprochen heißt das: Die Spontaneität des menschlichen Geistes besteht in der Teilhabe der menschlichen Musik an der Musik der Engel, indem man auf deren Selbstmitteilung an die Menschen hört. Beides verwirklicht sich in der Geistigkeit der Musik – ihrer logischen Verfassung.

Der Gedanke einer rationalen Ordnung der Musik durch den spontanen Geist zieht sich demnach durch verschiedene Modelle des europäischen Musikverständnisses hindurch. Er ist so gegenwärtig, daß man ihn oft übersieht. Um zwei konkrete Beispiele rationaler Ordnung der Musik zu geben, die vertraute Sachverhalte benennen: Ein besonders grundlegendes Erzeugnis von Rationalisierung ist die diatonische Tonleiter, mit der wir noch heute viele Formen von Musik erfassen. Sie ist so wenig wie andere Leitern gegeben, sondern stellt wie alle Elemente von Tonsystemen eine geistige Struktur dar, die die rationale Ordnung der Klangerscheinungen errichtet. Ein anderes bekanntes Beispiel gibt die akkordharmonische Rationalität, die die europäische Musik seit dem 16. Jahrhundert bestimmte. Sie führte deren Tonsystem zu einer neuen Stringenz und Berechenbarkeit.³¹ Solche und viele andere Entwicklungen stellen Rationalisierungen unterschiedlicher Art durch den menschlichen Geist dar.

30 Kurt Flasch, *Ars imitatur naturam. Platonischer Naturbegriff und mittelalterliche Philosophie der Kunst*, in: *ders.* (Hrsg.), *Parusia. Studien zur Philosophie Platons und zur Problemgeschichte des Platonismus*. Festschrift für Johannes Hirschberger, Frankfurt am Main 1965, S. 265-306.

31 Max Weber, *Zur Musiksoziologie* (= Gesamtausgabe I/14), Tübingen 2004.