



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Musik der Philosophie.
Eine Analyse der Musikbezüge
zeitgenössischer Musikphilosophien“

verfasst von / submitted by

Sophie Zehetmayer, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Musikwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Nikolaus Urbanek

Inhalt

Einleitung	1
I. Prolog.....	5
II. Feld und Vorgehen	11
II.1 Zum Diskursfeld.....	11
II.2 Zur Auswahl des Materials.....	15
II.3 Zur Methode	18
III. Zur Sprache kommen: Albrecht Wellmers <i>Versuch über Musik und Sprache</i>	23
III.1 Voraussetzungen: Der Werkbegriff als Wertbegriff.....	24
III.2 Die Aushandlung des Weltbezugs im Diskurs	26
III.3 Musik durch den Blick der Interpretation	28
III.4 Das musikalische Kunstwerk im 20. Jahrhundert: Lachenmann und Cage	30
IV. Konkret werden: Richard Kleins <i>Musikphilosophie zur Einführung</i>	34
IV.1 Positionen: Das Verhältnis der Philosophie zur Musik	34
IV.2 Musik ‚in abstracto‘: Kontextualisierungen.....	37
IV.3 Adornos Zeittypen und das 20. Jahrhundert	39
IV.4 Voraussetzung und Forderung zugleich: der Werkbegriff.....	42
IV.5 Die Probe aufs Exempel: Bob Dylan.....	43
V. Abstrahieren: Gunnar Hindrichs’ <i>Autonomie des Klangs</i>	46
V.1 Grundzüge: Entfaltungen des Werkbegriffs.....	46
V.2 Das 20. Jahrhundert als theoretischer Ausgangspunkt	49
V.3 Tangenten: Musikalische Bezugnahmen.....	50
V.4 Zuständigkeiten: Arbeit am Material.....	55
VI. Sich einlassen: Christian Grünys <i>Kunst des Übergangs</i>	57
VI.1 Umrisse: Musik im Zwischenraum	57
VI.2 Grenzgänge: Arbeit am Musikbegriff.....	58
VI.3 Die Erfahrung als Ansatzpunkt	60
VI.4 Populäre Musik: Körperlicher Vollzug und Widerstand.....	63
VI.5 Die Avantgarde ‚auf‘ der Grenze	65

VII. Kreuzungspunkte.....	69
<i>VII.1 Dimensionen musikalischer Zeit.....</i>	<i>69</i>
<i>VII.2 Von den Zeitgestalten zur Neuen Musik</i>	<i>72</i>
<i>VII.3 Der Schriftdiskurs des 20. Jahrhunderts</i>	<i>74</i>
<i>VII.4 Musik als Werk, Musik als Kunst.....</i>	<i>78</i>
VIII. Epilog	84
Literatur.....	87
Abstract.....	93

Dank

Mein Dank richtet sich an zwei Personen, die maßgeblich an dieser Arbeit beteiligt waren:

An meinen Betreuer Nikolaus Urbanek für all die Zeit, die er sich genommen und die Geduld, die er aufgebracht hat; für alle vorausschauenden Hinweise; für das offene Ohr und den strukturierenden Blick, wenn in meinem Kopf nichts sich ordnen wollte.

Und an Imke Oldewurtel für das Bereitstellen ihrer Hilfe, lange bevor ich darum gebeten hätte; für die umsichtige Lektüre; für das bereitwillige Beantworten meiner Fragen, ganz gleich ob sie sprachliche Details, das Layout oder musikalisches Fachwissen betrafen.

Ihnen beiden, mindestens für diese Dinge – Danke.

Einleitung

Wovon reden wir, wenn wir von Musik reden? Von Seiten der Musikwissenschaft wird diese Frage zumeist situativ beantwortet – im Rahmen von Einzelstudien meint ‚Musik‘ dann bisweilen die Choräle in einem mittelalterlichen Codex oder den Stil einer bestimmten Ghazala, einen romantischen Liederzyklus, die Gesangstradition der Kaluli, Muzak-Produktionen oder die Musikkultur des Bildungsbürgertums um 1850. ‚Musik‘ kann in solchen Zusammenhängen dasjenige benennen, was nicht Sprache, nicht Schrift oder Tanz, nicht anderes performatives und nicht anderes gesellschaftliches Geschehen, nicht Konversation und nicht Gebet ist. Musik ist dabei ebenso historisch wie kulturell kontextualisiert und der verallgemeinernde Singular scheint per se schon fragwürdig geworden; wenn er doch verwendet wird, bleibt offenkundig, dass er nicht alles abdeckt und hinter ihm noch Welten stehen, die nur im Moment nicht betrachtet werden müssen. Die Musikwissenschaft klärt somit zumeist, wovon aktuell die Rede ist, wenn ‚Musik‘ gesagt wird. Sie vermag und mag aber keine Antwort darauf (zu) geben, um was es geht, wenn ohne weitere Konkretion ‚die Musik‘ zur Sprache kommt – und die doch so vielem als Determinans vorangestellt wird, ohne determiniert zu sein.

Dies betrifft die Musikphilosophie, und scheint sie entsprechend auch zu bewegen: Ihr häufiger Ausgangspunkt, die Frage „Was ist das?“, zuerst mehr noch Reflex, wird Reflexion sobald etwas gegenübertritt, das der unmittelbaren Erklärbarkeit sich entzieht. Die Fokussierung auf das ‚Was‘ vermag aber zuweilen davon abzulenken, dass das ‚Das‘ nicht einfach vorliegt. Wenn die Frage nun „Was ist Musik?“ lautet, bei der die Philosophie oftmals ansetzt und aus deren Zergliederung sie ihre Kernthemen gewinnt – Wie ist sie gestaltet? Wie verstehen wir sie? Wo ist ihr Ort? –, so wird auch hier ihr Wesen gerne problematisiert, bevor des Gegenstands sich vergewissert wurde. Hinter dem Begriff ‚der Musik‘ scheint dabei ein universeller Anspruch zu stehen, der auf sie noch vor jeder Konkretion in spezifischen Ereignissen oder Objekten zugreifen möchte.

Aus Sicht der Musikwissenschaft wird dieser Haltung großteils mit Skepsis begegnet. Von ihrer Seite aus scheint oftmals festzustehen, dass die Musikphilosophie sich nach wie vor an Bach oder Beethoven orientiert, sofern sie denn überhaupt spezifisch von Musik zu sprechen weiß. Eine bekannte Ausnahme ist in dieser Hinsicht Theodor W. Adorno, doch stellen gerade die normativen Urteile, in welche seine Beschäftigung mit konkreter Musik zumeist resultierte, einen der Aspekte seines Denkens dar, denen entgegen seinen theoretischen Überlegungen die Jahre deutlich zu schaffen gemacht haben. Und gerade sein Festhalten an einer vom Fortschrittsdenken geprägten, germanozentrischen Linie von Beethoven

bis Schönberg verhalf nicht zu dem Eindruck einer weltoffenen, einen breiten Musikbegriff supponierenden Musikphilosophie.

Von diesen Annahmen getragen, wollte die vorliegende Arbeit ursprünglich von der Frage ausgehen, welchen Musikformen aus welchen Gründen kein Platz im philosophischen Diskurs zugeteilt wird. Schon zu diesem Zeitpunkt fiel die Entscheidung, die Aufmerksamkeit hierbei auf den zeitgenössischen musikphilosophischen Diskurs zu lenken, der innerhalb der letzten zehn bis fünfzehn Jahre im deutschsprachigen Raum merklich in Bewegung gekommen ist. Denn auch dort begegnet, wie schon die meisten Titel erkennbar machen, heute noch der Anspruch, dass ‚die Musik‘ verhandelt wird. Angesichts der Veränderungen, die sich seit Adorno, der den letzten musikphilosophischen Großentwurf vorgelegt hatte, im Verhandlungsfeld des Musikbegriffs im Zuge der Globalisierung, des *cultural turns*, der mittlerweile umfassend rezipierten inter- und transkulturellen Theoriemodelle ergeben haben, interessierte mich die Frage, welche Spuren dies auch im musikphilosophischen Diskurs hinterlässt – und sei es nur im Zeichen einer zunehmenden Erklärungsnot bezüglich eines normativen oder abstrahierten Musikverständnisses. Relativ früh kristallisierte sich heraus, dass eine Fokussierung auf diejenigen Musikformen, die eine nur marginale oder gar keine Rolle spielen, nicht ohne weiteres möglich ist, da gar nicht feststand, womit sie kontrastiert werden könnten – welche Musik also eigentlich in den philosophischen Texten Erwähnung findet. Einerseits war anzunehmen, dass sich auch diesbezüglich seit Adorno durchaus Veränderungen ergeben haben dürften, andererseits war gar nicht selbstverständlich gegeben, was die oftmals konstatierte, aber nirgends systematisch herausgearbeitete Einschränkung der Musikphilosophie auf die Kunstmusik westlicher Prägung eigentlich genau bedeutet. Es stand somit fest, dass die eingangs gestellte Frage, wovon wir reden, wenn wir von Musik reden, erst selbst noch ernsthaft an den philosophischen Diskurs zu richten ist. Sie erwies sich dabei als weitaus vielschichtiger, als zuerst angenommen – was somit ursprünglich als eine Art Vorarbeit angesehen wurde, geriet schließlich zum eigentlichen Thema.

Die vorliegende Arbeit nimmt daher die konkreten Musikbezüge innerhalb der aktuellen deutschsprachigen Musikphilosophie in den Blick und stützt sich dafür auf eine Analyse ausgewählter Publikationen. Sie geht von der Überzeugung aus, dass dem allgemeinen Musikbegriff, der in ihnen verhandelt wird, teils unausgesprochene, teils als selbstverständlich angesehene Grundannahmen unterliegen, die aber in einer Betrachtung der herangezogenen Musikbeispiele und der Funktion, die ihnen zukommt, erkennbar werden sollen. Es geht

somit darum, anhand der genannten Musik die ‚Ränder‘ des Diskurses wahrnehmbar zu machen, durch die deutlich wird, was in ihn einbezogen wird und was aber außerhalb, gewissermaßen ungesehen bleibt. Diese Theoriefigur wird im zweiten Kapitel unter Einbezug wissenschaftstheoretischer und diskursanalytischer Denkangebote nochmals eingehender diskutiert. Hier wird auch der Stand der aktuellen musikphilosophischen Diskussion genauer beleuchtet und vor diesem Hintergrund die Auswahl der Publikationen, die für diese Arbeit herangezogen wurden, begründet. Sie setzt sich mit diesen vorwiegend textanalytisch auseinander, weshalb an dieser Stelle zudem die Herangehensweise, die zu differenzierenden Textebenen ebenso wie die möglichen Unterscheidungen angesichts verschiedener musikalischer Referenzen erläutert werden.

Die Auseinandersetzung erfolgt in den Kapiteln 3–6 im Rahmen von vier Fallstudien, in denen jeweils eine Publikation in den Blick genommen wird: Es handelt sich dabei um Albrecht Wellmers *Versuch über Musik und Sprache* (2009), Richard Kleins *Musikphilosophie zur Einführung* (2014), Gunnar Hindrichs’ *Die Autonomie des Klangs* (2014) und Christian Grünys *Kunst des Übergangs* (2014). Die Einzelstudien stellen den zentralen analytischen Teil dieser Arbeit dar. Es geht dabei nicht darum, auf alle in ihnen erwähnten Musikbeispiele einzugehen und sie zu systematisieren; vielmehr sollen Grundlinien herausgearbeitet werden, die für den jeweiligen Umgang mit Beispielen, die relevanten musikalischen Bezugspunkte sowie deren Position und Funktion innerhalb des theoretischen Gerüsts kennzeichnend sind.

Kapitel 7 tritt perspektivisch noch einen weiteren Schritt zurück und möchte einzelne Aspekte, die sich in einer Zusammenschau der Publikationen als Konstanten erweisen, nochmals herausgelöst aus den jeweiligen Kontexten durchdenken und in Bezug zur umliegenden philosophischen Diskussion stellen. In Berücksichtigung der vorangestellten These dieser Arbeit wird entlang dieser Momente herausgearbeitet, was für Annahmen den untersuchten Texten als gemeinsamer Voraussetzung unterliegen. Welche Rolle diese Annahmen dabei für eine dezidiert *philosophische* Herangehensweise an Musik spielen und in welchem Zusammenhang sie damit stehen, welche Musik zur Sprache kommt, wenn aus philosophischer Sicht von ‚der Musik‘ die Rede ist, soll in einem abschließenden Kapitel resümiert werden.

All dem vorangestellt ist eine kurze Auseinandersetzung mit einem Buch, das insofern sich vom hier betrachteten Material unterscheidet, als es sich von vornherein nicht auf ‚die Musik‘, sondern eine spezifische Musikform ausrichtet: Daniel Martin Feiges *Philosophie des Jazz* (2014). Entlang der musikalischen Aspekte, die er am Jazz für die philosophische

Betrachtung betont, lassen sich bereits Indikatoren dafür, von welchen Annahmen das musikphilosophische Feld geprägt ist, gewinnen. Die Argumente, durch die der Jazz in die bestehende Diskussion eingebracht werden soll, verweisen auf das, was ihm stillschweigend vorausgeht.

I. Prolog

„Die Philosophie“, so Daniel Martin Feige, sei „nicht nur eine *allgemeine* Disziplin, weil ihre Fragen allgemeiner Art sind. Auch ihre Antworten sind dem Anspruch nach allgemein.“¹ Spezifisch bleibt, beim Allgemeinheitsanspruch des Zugriffs, dabei aber doch der Gegenstand: Feiges Aussage findet sich relativ zu Beginn seiner 2014 erschienenen *Philosophie des Jazz*. Ihm geht es darin um die Klärung der Frage, „warum und inwiefern der Jazz ein interessanter Gegenstand für das philosophische Nachdenken ist“² und somit eine Validierung des Jazz für die philosophische Diskussion. Feige selbst hält aus diesem Grund für sein Buch fest, dass es „sozusagen als Ganzes eine Begründung“ darstelle.³ Dass eine solche einen gesamten Band in Anspruch nimmt und eine Validierung überhaupt notwendig erscheint, gibt Hinweis darauf, dass der Zuwendung zum Jazz eine gewisse Selbstverständlichkeit fehlt, die anderen Gegenständen aber zuzukommen scheint. Aus diesem Grund setzt die vorliegende Arbeit, die danach fragt, von welcher Musik in musikphilosophischen Schriften die Rede ist, mit Feige bei einem Text an, der diese von Beginn an beantwortet: Anhand derjenigen Aspekte, über die er den Jazz in die philosophische Diskussion einbringt, lassen sich bereits – gewissermaßen als ihr Schatten – Grundlinien dessen ausmachen, was sich hingegen als selbstverständlich oder auch normativ in den Diskurs eingeschliffen hat.

Dass der Philosoph Feige sich auch zentral als Vertreter seiner Disziplin sieht, tritt nicht nur im formalen Aufbau seines Bandes deutlich hervor: Er schließt und vor allem eröffnet diesen nicht mit Überlegungen, die bereits dem Jazz gelten, sondern der philosophischen Perspektive. Für eine Annäherung an den Jazz sei bei musik- und kunstphilosophischen Überlegungen anzusetzen, welche Feige nicht synonym versteht:

Fragen der Kunstphilosophie und solche der Musikphilosophie liegen nämlich in dem Sinne quer zueinander, dass sie zwar Schnittstellen aufweisen, aber keineswegs miteinander identisch sind –, auch wenn faktisch ein Großteil der musikphilosophischen Diskussionen im Bereich der Kunstphilosophie geführt werden.⁴

Die Kunstphilosophie nämlich interessiere sich „nur insofern für Musik, als es sich bei ihr um künstlerische Musik handelt.“⁵ Damit ist bei Feige ein Verständnis von Musik vorausgesetzt, das diese nicht *als* Kunst begreift, sondern eine interne Differenzierung zwischen

¹ Feige, *Philosophie des Jazz*, S. 13 (Herv. i. O.).

² Ebd., S. 9f.

³ Ebd., S. 14.

⁴ Ebd., S. 14f.

⁵ Ebd., S. 15.

Kunst und Nicht-Kunst einzieht und eine Zuordnung einzelner Gegenstände oder Praktiken zu einer der beiden Sphären grundsätzlich als möglich und auch sinnvoll ansieht.

Kurz gesagt: *Es gibt Musik, die keine Kunst ist, so dass kunstphilosophische Fragen nur einen Teilbereich musikphilosophischer Fragen ausmachen. Und umgekehrt gilt: Es gibt auch Kunst, die keine Musik ist, so dass musikphilosophische Fragen nur einen Teilbereich kunstphilosophischer Fragen ausmachen.*⁶

Feige betont, dass diese Differenzierung nicht entlang der Grenzen einzelner musikalischer Formen oder Traditionen gezogen werden kann, vielmehr liege sie „*quer* [...] zu Einteilungen wie derjenigen in die so genannte klassische Musik und Populärmusik.“⁷ Entsprechend müsste sich diese Unterscheidung auch innerhalb des Feldes des Jazz treffen lassen; Feige aber möchte mittels seines Buches „den Jazz als eine spezifische Art künstlerischer Musik verständlich [...] machen“.⁸ Damit rechnet er den Jazz doch zur Gänze dem Bereich ‚Kunst‘ zu – wie sich noch zeigen wird, ist das der wesentliche Kern seines Arguments. Nimmt man die beiden Anliegen Feiges, also die Charakterisierung des Jazz als künstlerische Musik und seine Validierung für die philosophische Diskussion, zusammen, so ergibt sich daraus eine unausgesprochene Konsequenz: dass nämlich der Jazz dann erst als relevanter Gegenstand für die Philosophie erscheint, wenn er auch als Kunst qualifizierbar ist.

Die grundlegenden Figuren seiner *Philosophie des Jazz* entwickelt Feige anhand einer „Kontrastierung“ mit der Kunstmusik westlicher Prägung. Die Gegenüberstellung gerade mit dieser Musikform begründet er einerseits über Wertekriterien – „bestimmte Dimensionen der Wertschätzung“ –, die ihr und dem Jazz gemeinsam seien, andererseits genetisch, da die „europäische Melodik und Harmonik“ sowie die in beiden Traditionen verwendeten Instrumente sie im Kern verschränkten und so einen Verweis beider Musikformen aufeinander notwendig machten.⁹ Vor allem aber baut er auf den zuvor konstatierten Kunstcharakter von Jazz auf, der zur gemeinsamen Grundlage erhoben wird: Die Kunstmusik westlicher Prägung sei „deshalb ein wesentlicher Bezugspunkt für das Nachdenken über den Jazz, weil sie lange Zeit als paradigmatische künstlerische Musik überhaupt galt.“¹⁰ Diese Aussage verweist deutlich auf die Tatsache, dass sich die musikphilosophische Tradition zentral entlang der europäischen Kunstmusik ausgeformt und ihre Vorstellungen über Musik an ihr entwickelt hat. Sosehr dies als Gemeinplatz erscheinen mag, ist es doch insofern relevant,

⁶ Ebd. (Herv. i. O.).

⁷ Ebd., S. 18 (Herv. i. O.). Diese Auffassung wiederholt Feige auch nochmals in seinem später publizierten Aufsatz „Zur Ontologie der Popmusik“, S. 40, wobei er dort aber auch festhält, dass der Begriff der Popmusik selbst so verstanden werden kann, dass er „*quer* liegt zu den Begriffen europäische Kunstmusik und Jazz“.

⁸ Feige, *Philosophie des Jazz*, S. 17.

⁹ Ebd., S. 19.

¹⁰ Ebd., S. 17.

als die Musikphilosophie aus dieser Auseinandersetzung ihre Begriffe bezieht, die auch heute noch zum Tragen kommen. Paradigmatischen Charakter schreibt Feige insbesondere Werken vornehmlich deutscher Provenienz zu: Wer an künstlerische Musik denke, habe wohl zunächst „Werke etwa von Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Gustav Mahler oder Johannes Brahms“ im Kopf;¹¹ kurz darauf tritt Franz Schubert noch hinzu, für das 20. Jahrhundert schließlich wird diese Linie um Karlheinz Stockhausen und John Cage erweitert.

Feige setzt den Begriff des „Kontrasts“ ein, um die Unterschiede beider Musikformen nicht als wesentliche, sondern als Abstufungen innerhalb eines Kontinuums zu fassen. Damit legt er ihnen einen gemeinsamen Kern zugrunde, der mehr oder weniger offen zu Tage treten kann; Feige bringt dies an diversen Stellen auf die Formel „explizit/implizit“. In dieser Art der Verknüpfung und dem Verständnis beider Formen von Musik als Kunst liegt letztlich der Zielpunkt seiner Arbeit:

Wenn man sagt, dass etwas im Jazz explizit wird, was in der Tradition europäischer Kunstmusik implizit bleibt – lässt sich dann diese These über eine kontrastive Gegenüberstellung von Jazz und der Tradition europäischer Kunstmusik hinaus vielleicht sogar generalisieren? Anders gesagt: Lässt sich die anhand des Jazz ausgewiesene Logik vielleicht auch als Strukturmoment anderer Künste als der Musik geltend machen? [...] *Jazz macht nicht nur etwas explizit, was in der Tradition europäischer Kunstmusik implizit bleibt, sondern Jazz macht vielmehr etwas explizit, was für Kunst als solche wesentlich ist.*¹²

Zwei Aspekte sind in diesem Zitat entscheidend: Erstens, dass dasjenige, was am Jazz „explizit“ hervortritt, als eine Form von „Logik“ bezeichnet wird, und zweitens, dass über diese Logik ein generalisierender Schritt vom Jazz hin zu Kunst (und nicht Musik) überhaupt möglich werden soll.

Die Logik bildet neben derjenigen der Tradition eine der zentralen theoretischen Kategorien in Feiges Band. Als Grundfigur bietet sie eine Anknüpfungsmöglichkeit sowohl an traditionell philosophische Zuständigkeitsbereiche als auch an musikästhetische Diskurse der Kunstmusik westlicher Prägung.¹³ Feige bestimmt die logischen Strukturen, die er im Jazz, genauer der Improvisation explizit hervortreten sieht, als eine „retroaktive Zeitlichkeit“¹⁴, das heißt einer nicht-linearen, vielmehr auch rückwirkenden Folgerichtigkeit musikalischer Zusammenhangsbildung. Im Zuge dieser Erläuterung greift er zudem mit rationalisierenden Begriffen wie „Form“ und „musikalische Idee“ oder auch Figuren wie „Spannung und [...] Streben[] nach Auflösung“ auf klassische Motive des Kunstmusikdiskurses zurück und

¹¹ Ebd.

¹² Ebd., S. 26f. (Herv. i. O.).

¹³ Vgl. dazu etwa Nowak, *Musikalische Logik*.

¹⁴ Feige, *Philosophie des Jazz*, S. 113; insb. S. 76–81.

rückt den Jazz damit begrifflich in seine Nähe.¹⁵ In Feiges Konzeption von Logik liegt aber nicht bloß eine lose, allein mit sprachlichen Mitteln etablierte Verbindung der beiden musikalischen Felder vor: Dem Jazz und der Kunstmusik westlicher Prägung liegt für ihn „*die-selbe* Logik der Verkettung“ zugrunde, die lediglich hier explizit zu Tage trete, während sie dort implizit bleibe.¹⁶

Ich behaupte damit keineswegs, dass Improvisationen und Darbietungen von Werken dasselbe sind. [...] Ich behaupte aber, dass sie grundsätzlich der identischen Logik gehorchen und ihr Unterschied ein Unterschied der Form und nicht des Inhalts der musikalischen Praxis ist.¹⁷

Damit ist dem Jazz und der europäischen Kunstmusik nicht bloß gemein, dass sie jeweils über spezifische Möglichkeiten der Zusammenhangsbildung im Sinne einer ‚Eigenlogik‘ verfügen. Es scheint ihnen vielmehr eine allgemeinere Form von Logik zugrunde zu liegen, die sie zwar jeweils anders artikulieren, jedoch als wesentliches Merkmal teilen. Feige geht auch über die beiden musikalischen Traditionen schließlich hinaus und sieht diesen Aspekt als entscheidendes Moment „der musikalischen Praxis überhaupt“.¹⁸ Das Argument hierfür stellt im Grunde eine Art Vergrößerungsfigur dar: Die logische Form, die sich im Jazz explizit machen lässt, erhelle auch ein Moment der Kunstmusik westlicher Prägung; *dadurch* erhelle sie auch ein Moment von Musik überhaupt. In diesem doppelten Schritt, durch den sich am Jazz etwas von allgemeiner Geltung für Musik überhaupt feststellen ließe, sieht Feige dessen Relevanz für die Philosophie begründet.

Diese Vergrößerungsfigur wird aber noch um eine Stufe erweitert: Wie in der zuvor zitierten Passage ersichtlich wird, dient die grundlegende Verknüpfung von Jazz und westlicher Kunstmusik in der Figur der Logik auch als Ausgangspunkt, um den Bereich der Musik zu dem von Kunst hin zu überschreiten. Entsprechend gründet die These, dass sich am Jazz etwas über Kunst generell erfahren lässt, darauf, dass der Jazz und die westliche Kunstmusik in ihrer Logik ein wesentliches Strukturmoment teilen. Wie zuvor bereits erwähnt, muss aber der Jazz hierfür, und entgegen Feiges eigener anfänglicher Differenzierung, grundsätzlich *als* Kunst verstanden werden. Denn für Feige wird der Jazz philosophisch erst dann relevant, wenn sich an ihm „besonders deutlich etwas ablesen lässt, was für Kunst überhaupt gilt“,¹⁹ was bedingt, dass er selbst als Kunst aufgefasst wird. Obwohl also Feige zwar unterscheidet zwischen einer kunstphilosophischen und einer musikphilosophischen Perspektive, die mit

¹⁵ Ebd., S. 77.

¹⁶ Ebd., S. 82 (Herv. S.Z.).

¹⁷ Ebd., S. 57. Mit dem Begriff der „musikalischen Praxis“ und ihrer Auffassung als einem „komplexe[n] Ensemble von Handlungen“ (Ebd., S. 98) berühren sich Feiges Überlegungen vor allem mit Georg W. Bertrams *Kunst als menschliche Praxis*.

¹⁸ Feige, *Philosophie des Jazz*, S. 124.

¹⁹ Ebd., S. 125.

Blick auf den Jazz als einer spezifischen Musikform eingenommen werden können, müssen sie letztlich doch wieder konvergieren, wenn bloß dasjenige an Musik als philosophisch interessant hervortritt, was sie als Kunstform auszeichnet: Musikphilosophie bleibt letzten Endes nur als Kunstmusikphilosophie denkbar.

Darüber hinaus muss aber auch der Status der Kunstmusik westlicher Prägung innerhalb von Feiges Überlegungen reflektiert werden. Sie stellt weitaus mehr als die Vergleichsfigur dar, durch die sich Eigenschaften des Jazz schärfer umreißen lassen. Vielmehr führt der Schritt zu einer allgemeineren Tragweite des Jazz notwendig durch sie hindurch: Folgt man der Argumentation, so kann erst ein Aspekt, der am Jazz *wie auch* der europäischen Kunstmusik etwas verständlich zu machen vermag, für „musikalische Praxis überhaupt“ von Belang sein. Teilweise scheint es überhaupt so zu sein, dass dasjenige, was sich auch an ihr ausweisen lässt, dann folglich bereits für Musik im Allgemeinen gelte; hierbei scheint die Kunstmusik westlicher Prägung mit Musik überhaupt in eins gesetzt zu sein. Da es gerade der Aspekt der musikalischen Logik ist, der für den Übergang in Richtung einer Generalisierung geltend gemacht wird, scheint die Validierung des Jazz für die philosophische Diskussion nur zu gelingen, indem für ihn ein Begriff anwendbar wird, der der traditionellen Ästhetik und damit auch dem Denken über westliche Kunstmusik entstammt. Die Frage, ob eine solche Verallgemeinerung möglich werden würde, wenn Jazz und europäische Kunstmusik sich nicht, wie von Feige konstatiert, auf *dieselbe* logische Struktur stützen, bleibt folglich offen. Stattdessen findet der Jazz Einlass in die philosophische Diskussion, indem eine strukturelle Ähnlichkeit zur kunstmusikalischen Tradition konstatiert wird – daraus hervor tritt die Selbstverständlichkeit, die der Kunstmusik westlicher Prägung innerhalb der Philosophie nach wie vor zukommt. Es lässt sich wohl festhalten, dass sie nicht nur „lange Zeit als paradigmatische künstlerische Musik überhaupt galt“, sondern dies nach wie vor tut.

*

Diese Arbeit hat bei der *Philosophie des Jazz* ihren Ausgang genommen, um an ihr festzustellen, wie der Einbezug einer spezifische Musikform in philosophische Zusammenhänge gestaltet sein kann; noch dazu einer Musikform, die in keinem engen Verhältnis zur musikphilosophischen Tradition steht. Die Frage richtete sich dabei insbesondere auf die Vermittlung der Spezifik des Gegenstands und dem Allgemeinheitsanspruch philosophischer Arbeit. Im Falle von Daniel Martin Feige hat sich gezeigt, dass eine Erweiterung des Geltungsbereiches von Erkenntnissen über den Jazz einerseits nur gelingt, indem dieser zur Kunst erhoben wird, und andererseits ohne einen Bezug auf die westliche Kunstmusik nicht auskommt und damit notwendig an diese gebunden bleibt. Darin scheint hintergründig noch ein

Verständnis wirksam, das Aussagen über letztere mit Aussagen über Musik überhaupt gleichsetzt. Wie oder ob hingegen eine Validierung des Jazz für die Philosophie möglich wäre, die unabhängig ist von einer Übertragung etablierter Kategorien westlicher Kunstmusik auf sie, bleibt offen. Für die nachfolgenden Kapitel aber bleibt die Frage nach dem Zusammenhang von Spezifik und Allgemeinheit in der musikphilosophischen Diskussion im Zentrum. Feige entwirft Eingangs die Idee – auch wenn er selbst sie letztlich nicht umsetzt – musikphilosophische Zugänge getrennt von einem Kunstanspruch zu verstehen. Auch in Bezug auf das verhandelte Musikverständnis und die einzelnen Ausweise an konkreten Verweisen kann somit immer wieder auf die Frage zurückgegriffen werden, ob und in welchen Momenten Musikphilosophie vom Bereich ‚Kunst‘ Abstand zu nehmen gewillt ist. Um diese Fragen beantworten und unausgesprochene Voraussetzungen und Übereinkünfte des musikphilosophischen Diskurses herausarbeiten zu können, ist es – auch soviel hat dieser Prolog gezeigt – notwendig, *in die Texte hinein* zu gehen und sie auseinanderzufalten.

II. Feld und Vorgehen

II.1 Zum Diskursfeld

In den vergangenen Jahren ist insbesondere im deutschsprachigen Raum eine Vielzahl an Publikationen im Bereich der Musikphilosophie erschienen. Dieser Anstieg ist derart auffällig, dass nicht nur auf der ‚Metaebene‘ der Rezensionen²⁰, sondern auch in den jüngeren musikphilosophischen Veröffentlichungen selbst darauf Bezug genommen wird.²¹ Die Erscheinungen umfassen dabei nicht nur Bücher, sondern vielfach auch Beiträge in wissenschaftlichen Journals und Sammelbänden. Es hat sich mithin in dieser Zeit ein lebendiger Diskurs ergeben, der sowohl traditionelle Denkfiguren zu aktualisieren als auch neue Modelle bereitzustellen verspricht.

Dabei ist nicht deutlich auszumachen, wo der Beginn dieses Interessenszuwachses anzusetzen wäre: Bereits 2007 hält Ulrich Tadday im Vorwort zu einem Sonderband der *Musik-Konzepte* mit dem Thema „Musikphilosophie“ fest, dass es „auch ein Indiz für ein neuerliches Interesse der Philosophie an Musik“ sei, dass „die Beiträge im vorliegenden Band von Philosophen stammen“.²² Nicht nur für den von ihm herausgegebenen Band, sondern für die musikphilosophischen Stellungnahmen der letzten Jahre gilt generell, dass sie zum größten Teil von Fachvertretern²³ der Philosophie verfasst wurden, während sich die Musikwissenschaft hierbei weitaus zurückhaltender gibt. Tadday sieht einen grundlegenden Unterschied der beiden Disziplinen in der perspektivischen und methodischen Herangehensweise an Musik und rechnet dabei den Bereich Musikphilosophie grundsätzlich der Philosophie zu; sie stelle demnach der Musikwissenschaft einen „Blick von außen“ zur Verfügung im Gegensatz zur „Innenansicht der Frage, wie Musikwissenschaftler ihren Gegenstand ästhetisch reflektieren. Damit ist auch gesagt, dass die Regeln des Diskurses, die Art und Weise, wie über Musik nachgedacht und geschrieben wird, der Philosophie und nicht der Musikwissenschaft entstammen.“²⁴ Eine disziplinäre Differenz lässt sich insbesondere in Hinblick auf die Breite des Gegenstands und den damit verbundenen Anspruch des Zugriffs erkennen: Viele

²⁰ So betitelt Frank Hilberg eine Kritik in den *MusikTexten* etwa mit dem Zusatz „Schon wieder eine neue ‚Musikphilosophie‘“. Siehe Hilberg, „Cui bono?“.

²¹ Vgl. z.B. Thun, *Der Klang der Vernunft*, S. 10 oder Zehentreiter, S. 10.

²² Tadday (Hg.), *Musik-Konzepte. Sonderband Musikphilosophie*, S. 3.

²³ Dass an dieser Stelle nicht gegendert wird, verdankt sich schlicht der Realität: Die einzigen beiden musikphilosophischen Publikationen im betrachteten Zeitraum, die von Autorinnen verfasst wurden, sind Susanne Koglers *Adorno versus Lyotard* und Katrin Eggers *Ludwig Wittgenstein als Musikphilosoph*; sie beide sind Musikwissenschaftlerinnen.

²⁴ Tadday (Hg.), *Musik-Konzepte. Sonderband Musikphilosophie*, S. 3.

der philosophischen Texte sprechen in ihren Titeln und auch darüber hinaus zumeist allgemein von ‚(der) Musik‘²⁵ und bemühen sich um eine umfassende Bestimmung wesentlicher Eigenschaften. Diese universell auftretende Rede von Musik präsentiert sich dabei aus Sicht der Musikwissenschaft bei weitem nicht mehr als selbstverständlich: Angeregt durch Einsichten insbesondere aus den Cultural Studies bzw. den Kulturwissenschaften scheint ein zu abstrakt geratendes Sprechen von ‚der Musik‘ zutiefst fragwürdig geworden zu sein und hat sich indessen verstärkt dem Vorwurf des Eurozentrismus, mangelnden historischen Bewusstseins oder technischer Unkenntnis der Sache auszusetzen. In diesem Sinne hält Nina Noeske fest, dass es „inadäquat“ wäre, in Bezug auf die Frage „Was ist Musik?“ „von einem Singular – ‚der‘ Musik – auszugehen“, und stattdessen „von unzähligen ‚Musiken‘ [...], die jeweils auf unterschiedlichste Weise bestimmt sind“, gesprochen werden müsse.²⁶ Wie Nikolaus Urbanek und Melanie Wald-Fuhrmann anmerken, hat dies zugleich aber zur Folge, dass Versuche, „die historische und kulturelle Vielfalt des Musikalischen zu bündeln [...] und auf einen Begriff der Musik zu bringen“, von Seiten der Musikwissenschaft größtenteils ausblieben und diese damit „den anderen Fächern auch Rechenschaft über ihren aus stetig wachsender Musik- und Quellenkenntnis gespeisten eher de- als präskriptiven Musikbegriff schuldig“ blieb.²⁷

Man scheint es somit mit einem disziplinär bedingten, grundlegend verschiedenen Anspruch der Herangehensweise zu tun zu haben – Abstraktion und die Suche nach allgemeinen Kriterien auf der einen, Spezifik des Gegenstands und kulturelles wie historisches Bewusstsein auf der anderen Seite. Dabei stellt sich die Frage, wie diese beiden Perspektiven sinnvoll aufeinander bezogen werden können. Eine Möglichkeit ist der Versuch, die philosophischen Modelle für die Beschreibung konkreter musikalischer Phänomene heranzuziehen und sie dadurch auf ihre Tragfähigkeit und ihr Anknüpfungspotenzial hin zu überprüfen.²⁸ Es handelt sich dabei um eine Bewegung „aus dem Allgemeinen philosophischer Abstraktion in die Vielfalt heterogener [...] Phänomene“, wie Sigrid Weigel es formuliert, um

²⁵ Zur Veranschaulichung seien hier genannt: Becker/Vogel (Hg.), *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*; Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*; Rinderle, *Die Expressivität von Musik*; Lehmann, *Die digitale Revolution der Musik*; Grüny, *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik*; Hindrichs, *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*; Dworschak, *Hörbarer Sinn. Philosophische Zugänge zu Grundbegriffen der Musik*.

²⁶ Noeske, *Liszs „Faust“*, S. 56.

²⁷ Urbanek/Wald-Fuhrmann (Hg.), *Von der Autonomie des Klangs zur Heteronomie der Musik*, S. VIII.

²⁸ Einen solchen Versuch unternehmen vor allem die Beiträge von Benjamin und Jan Philipp Sprick sowie von Ralf von Appen im eben erwähnten Sammelband von Nikolaus Urbanek und Melanie Wald-Fuhrmann, ebd., worauf in diesem Sinne auch dessen Untertitel „Musikwissenschaftliche Antworten auf Musikphilosophie“ hinweist.

die Theorie „dort im [...] ‚kulturwissenschaftlichen Zusammenhangsdenken‘“ zu erproben.²⁹ Der Versuch, der in der vorliegenden Arbeit unternommen wird, ist jedoch anders angelegt: Anstatt die in den neuesten Musikphilosophien bereitgestellten theoretischen Angebote gewissermaßen als Schablone aufzunehmen und auf ein musikalisches Phänomen zu beziehen, geht diese Arbeit mit einem auf die Spezifik musikalischer Formen gerichteten Blick in musikphilosophische Entwürfe selbst hinein, um in ihnen nach den konkreten Musikbeispielen zu fragen, anhand derer sie selbst sich ausweisen. Die beschriebene Bewegung vom Allgemeinen hin zum Spezifischen ist somit eine Art Zurückbegeben, die Frage nach den ‚heterogenen Phänomenen‘ verlässt selbst nicht den Boden der untersuchten Texte.

Im Prolog ließ sich anhand Daniel Martin Feiges *Philosophie des Jazz* herausarbeiten, dass ‚die Musik‘, von der innerhalb der Philosophie die Rede ist, so abstrakt oftmals gar nicht ist. Vielmehr hat sich – fachhistorisch wenig überraschend – gezeigt, dass zumeist nach wie vor die Kunstmusik westlicher Prägung das Idealbild von Musik darstellt, auf das mit großer Selbstverständlichkeit zurückgegriffen wird und das auch dann, wenn andere Musikformen behandelt werden, im Hintergrund wirksam bleibt, da an ihm sich klassische musikästhetische Denkfiguren herausgebildet haben, die auch heute noch zur Anwendung kommen. Doch allein bei einer solchen Feststellung kann die vorliegende Arbeit nicht stehen bleiben; vielmehr muss sie über den Hinweis, dass bestimmte musikalische Traditionen wie etwa die westliche Kunstmusik verstärkt zum Tragen kommen, noch hinausgehen und diese selbst differenzieren. Denn auch für sie gilt, dass nicht alle Musik, die ihr zugerechnet werden kann, gleichermaßen eine Rolle im musikphilosophischen Diskurs einnimmt – nicht historisch, und wohl auch nicht in der Gegenwart. Der Fokus auf die konkreten Bezugnahmen möchte dabei an den philosophischen Modellen selbst etwas einsichtig machen: Diese Arbeit geht von der grundsätzlichen Überzeugung aus, dass auch (bzw. insbesondere) vorgeblich allgemeinen Aussagen gewisse Vorannahmen vorausgehen, welche den ‚Aussagebereich‘, mit Michel Foucault gesprochen ihr „epistemologisches Feld“³⁰, bedingen und von vorneherein strukturieren. Entsprechend ist das hiesige Vorgehen in der Nähe der von Foucault geprägten Diskursanalyse zu verorten, der es, so Noeske, „weniger um das Aufdecken von Verdecktem und Verborgenen als um die Analyse vermeintlicher Selbstverständlichkeiten“ geht.³¹ Bereits in den 1930er Jahren beschreibt der Erkenntnistheoretiker Ludwik Fleck solche Selbstverständlichkeiten als Auffassungen innerhalb eines „Meinungssystems“, gegen

²⁹ Weigel, *Grammatologie der Bilder*, S. 18.

³⁰ Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 24.

³¹ Noeske, *Liszts „Faust“*, S. 68f.

die „ein Widerspruch undenkbar, unvorstellbar“ erscheint.³² Dabei geht es weniger um die Frage, ob diese Überzeugungen die Realität abzubilden vermögen oder nicht, sondern darum, dass der Prozess der Erkenntnisgewinnung und dazugehörigen Begriffsbildung selbst hinter ihnen zurückgetreten ist und sie als Gegebenheiten vor Augen treten lässt. Die Auffassungen werden dabei oftmals durch als paradigmatisch³³ angesehene Beispiele unterstützt, die aber, wie Fleck betont, nicht unabhängig von diesen evident sind:

Zwischen den Auffassungen und ihren Beweisen besteht in der Wissensgeschichte kein formal-logisches Verhältnis: die Beweise richten sich ebenso oft nach den Auffassungen, wie umgekehrt die Auffassungen nach den Beweisen. Die Auffassungen sind eben keine logischen Systeme – so sehr sie es jederzeit sein wollen, – sondern stilgemäße Einheiten [...]³⁴

Im Gegensatz dazu würden Beispiele, die sich widersprüchlich zu den Auffassungen verhalten, bewusst ausgespart: „Was in das System nicht hineinpaßt, bleibt ungesehen, oder [...] es wird verschwiegen, auch wenn es bekannt ist“.³⁵ Die herangezogenen Beispiele verhalten sich dabei selbst nicht passiv gegenüber demjenigen, was auf diese Weise nicht gesagt wird; vielmehr lässt sich für sie konstatieren, was Edward Said weitaus allgemeiner als Eigenschaft eines Textes bestimmt hat: „that as a presence it occupies a place actively. Another way of putting this is to say that in being present a text displaces one or a thousand other things“.³⁶ Auch Noeske weist darauf hin, dass in den Auffassungen und den sie repräsentierenden Beispielen derart Verdrängtes und Widersprüchliches gewissermaßen negativ bestehen bleibt:

Zentral ist die Annahme [...], dass die konkrete Wirklichkeit – und damit der Diskurs – begrenzt (‚knapp‘) ist, und dass diese zugleich definiert ist durch all das, was als „wildes Außen“ unrealisiert bleibt. Wer etwas über das Wirkliche aussagt, sagt zugleich unweigerlich etwas über das Nicht-Wirkliche aus, jeder Satz ist entsprechend erfüllt von dem, was er nicht sagt; beschrieben werden können dabei vor allem die ‚Ränder‘ dessen, was – beispielsweise als musikalischer bzw. kultureller Kanon – tatsächlich realisiert wird.³⁷

Die Analyse der konkreten Musikbezüge in der vorliegenden Arbeit nimmt somit dasjenige, was innerhalb der Musikphilosophien an musikalischem Material „tatsächlich realisiert“ wird, ins Auge. Darüber soll es gelingen, bestimmte Grundannahmen oder auch nur Tendenzen solcher zu fassen, die heutige philosophische Vorstellungen von ‚Musik‘ – rangierend von ästhetischen Kriterien bis zu ihrer Rolle im Rahmen menschlicher Lebensformen

³² Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache*, S. 41.

³³ Vgl. zur Rolle der paradigmatischen Fälle aus wissenschaftstheoretischer Sicht insbesondere Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, insb. S. 57–64.

³⁴ Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache*, S. 40.

³⁵ Ebd. (Absätze wurden getilgt).

³⁶ Said, *Beginnings. Intention and Method*, S. 197.

³⁷ Noeske, *Liszts „Faust“*, S. 66. Noeske bezieht sich hier vor allem auf Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*.

– prägen. Es geht mithin zentral darum, anhand der gebrachten Beispiele ausfindig zu machen, was sich in der philosophischen Beschäftigung mit Musik als, wie Said es formuliert, „created consistency“, als „regular constellation of ideas“³⁸ soweit durchgesetzt hat, dass der Heterogenität der Phänomene mit allgemeinen Aussagen gegenüberzutreten möglich wird.

II.2 Zur Auswahl des Materials

Trotz der eingangs dargestellten Schwierigkeit, einen klaren Beginn des rezenten Anstiegs musikphilosophischer Beiträge festzustellen, kann der in dieser Arbeit betrachtete Zeitraum in etwa auf die vergangene Dekade beschränkt werden. Angesichts der großen Zahl an Publikationen, die in diesen Jahren veröffentlicht wurden, ist jedoch eine weitere Eingrenzung notwendig, damit eine Analyse möglich ist, die nicht bloß an der Oberfläche verharret. Entsprechend wurden aus dem Textkonvolut vier Bücher ausgewählt, die im Sinne von Fallstudien eingehender betrachtet werden: Herangezogen werden hierfür Albrecht Wellmers *Versuch über Musik und Sprache*, das 2009 publiziert wurde, *Musikphilosophie zur Einführung* von Richard Klein, Gunnar Hindrichs' *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik* und Christian Grünys *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik* – sie alle erschienen, wie auch Feiges im Prolog betrachtete *Philosophie des Jazz*, 2014. Dieses Jahr stellt mithin eine Art Hochphase dar, in der sich das gewachsene Interesse an musikphilosophischen Themen besonders bemerkbar macht; doch sei darauf hingewiesen, dass sich dieses Interesse darüber hinaus bis heute fortsetzt und jüngere Publikationen³⁹ lediglich in die vorliegende Arbeit keinen Eingang gefunden haben. Während somit mit Klein, Grüný und Hindrichs insbesondere Bücher eines ersten Konjunkturhochs in den Blick kommen, steht Albrecht Wellmers Schrift eher am Anfang dieser Rezeptionswelle; sein Buch kann mitunter auch als Katalysator im Prozess neu belebter Diskussionszusammenhänge verstanden werden. Wie es schon zu Beginn des Kapitels allgemein für die aktuelle musikphilosophische Diskussion festgestellt wurde, sind – mit Ausnahme Kleins, der in beiden Disziplinen gleichermaßen beheimatet ist – auch die Verfasser der hier ausgewählten Publikationen Philosophen.

Die Auswahl der Bücher für die Analysen in dieser Arbeit verlief erstrangig entlang zweier Kriterien, einem formalen und einem mehr oder weniger ‚inhaltlichen‘: Erstens wurde sie auf Monographien eingegrenzt. Viele der Veröffentlichungen im betrachteten

³⁸ Said, *Orientalism*, S. 5.

³⁹ So etwa Dworschak, *Hörbarer Sinn*, Thun, *Der Klang der Vernunft* oder Zehentreiter, *Musikästhetik*, die alle 2017 erschienen.

Zeitraum sind als Beiträge in Fachzeitschriften oder in Form von Sammelbänden erschienen.⁴⁰ Ihren Ausgangspunkt bilden – schon aufgrund der Länge der Texte – zumeist einzelne theoretische Aspekte oder Begriffe, unter denen Musik jeweils betrachtet wird, wie politische und gesellschaftliche Zusammenhänge, Fragen nach der Affektivität von Musik, oder auch (so etwa bei Andreas Becker und Matthias Vogel) Dimensionen musikalischen Sinns. Gerade thematische Sammelbände wären eine eigene Untersuchung wert, da sie die Möglichkeit bieten, anhand eines spezifischen Themas verschiedene philosophische Zugänge in Hinsicht auf ihre Methodik, Denktraditionen und Potenziale einander gegenüberzustellen. Für die vorliegende Arbeit aber bringen sie den Nachteil mit sich, gerade aufgrund dieser Pluralität der Perspektiven kein umfassendes Konzept bereitstellen zu können, das von einem gemeinsamen Grundverständnis des thematisierten Bereichs ‚Musik‘ getragen wird. Was in den jeweils einzelnen Texten allgemein als ‚die Musik‘ verstanden wird, lässt sich hierbei wenn, dann bloß schwierig herausarbeiten, zumal den einzelnen Musikbezügen aufgrund der Kürze des Textes oftmals wohl eher ein exemplarischer anstelle paradigmatischer Charakter zukommt. Im Gegensatz dazu bietet der Fokus auf Monographien die Möglichkeit, ein zumeist weitaus breiter gedachtes konzeptuelles Gerüst zu betrachten, das versucht, seinen Gegenstand, wenngleich nicht in sämtlichen Facetten, so doch in seinen wesentlichen Grundzügen zu erfassen. Zudem stellt sich die Auseinanderfaltung theoretischer Konzepte und der Einbezug von musikalischen Beispielen in Monographien aufgrund des Raumes, den sie sich nehmen können, oftmals tiefergehender und detaillierter dar und bietet so auch für eine Analyse einen geeigneten Zugang.

Als zweites Auswahlkriterium wurden aus den Monographien diejenigen ausgewählt, die zumindest vordergründig mit einem Anspruch auf Allgemeinheit auftreten. ‚Allgemein‘ bezieht sich dabei einerseits darauf, dass sie sich nicht – dem Grund für das erste Auswahlkriterium entsprechend – auf einen bestimmten thematischen Aspekt beschränken (wie dies etwa bei Peter Rinderles *Die Expressivität von Musik* der Fall wäre). Andererseits meint es, dass die Publikationen nicht auf einzelne Autor*innen oder Komponist*innen bezogen sind und deren musikphilosophische Konzepte im Sinne einer philosophiegeschichtlichen Aufarbeitung zum Thema haben (so etwa bei Katrin Eggers’ *Ludwig Wittgenstein als Musikphilosoph*). Schließlich rekurriert ‚allgemein‘ auch auf die musikalische Ebene – es sollten Arbeiten herangezogen werden, die sich nicht von vorneherein – zeitlich, lokal oder stilistisch

⁴⁰ Vgl., neben den zahlreichen Artikeln in *Musik & Ästhetik* und dem eingangs zitierten Sonderband der *Musik-Konzepte*: Becker/Vogel (Hg.), *Musikalischer Sinn*; Demuth/Hiekel (Hg.), *Hören & Denken*; Klein (Hg.), *Gesellschaft im Werk*; Döhl/Feige (Hg.), *Musik und Narration*; Feige, „Zur Ontologie der Popmusik“; oder auch die philosophischen Fragen zugewandten Beiträge in Appen/Doehring (Hg.), *Pop weiter denken*.

– auf bestimmte Arten der Musik beschränken (weshalb etwa René Thuns *Der Klang der Vernunft* oder Harry Lehmans *Die digitale Revolution der Musik* nicht für die Analysen ausgewählt wurden, die sich dezidiert mit der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts auseinandersetzen). Die Wahl fiel somit auf Publikationen, die dem Anspruch folgen, eine umfassende und auch originäre Philosophie der Musik vorzulegen und damit, wie Christian Grüny es formuliert, „philosophisch [...] aufs Ganze“⁴¹ zu gehen.

Diese beiden Auswahlkriterien werden durch die letztlich für die Fallstudien herangezogenen Texte mehr oder weniger erfüllt: Am deutlichsten werden sie durch die Publikationen von Christian Grüny und Gunnar Hindrichs – bei allen Unterschieden, die sie zueinander aufweisen – abgedeckt. Richard Klein erhebt mit seiner *Musikphilosophie zur Einführung* nicht in demselben Ausmaß einen Anspruch darauf, einen originären Entwurf vorzulegen – über eine einführende Überblicksarbeit geht er aber dezidiert anhand eigenständiger Denkangebote hinaus. Wellmers *Versuch über Musik und Sprache* schließlich scheint sich auf den ersten Blick mit dem Sprachtopos thematisch einzuschränken – dieser aber ist lediglich der Ausgangspunkt einer weitaus umfassender angelegten Reflexion. Sie alle vereint daher letztlich die angelegte konzeptuelle Breite sowie der Rückgriff auf einen Allgemeingültigkeit suggerierenden Musikbegriff.

Die zur Selektion herangezogenen und letztlich gewählten Bücher wurden allesamt auf Deutsch verfasst. Diese dritte bewusste Einschränkung liegt darin begründet, dass die deutschsprachige Musikphilosophie einen eigenständigen Diskursraum darstellt, der sich insbesondere von der angloamerikanischen *philosophy of music* unterscheidet. In dieser analytisch ausgerichteten Tradition lässt sich bereits seit einigen Jahrzehnten⁴² eine verstärkte Zuwendung zu allgemein kunstästhetischen, insbesondere aber auch musikästhetischen Fragen feststellen;⁴³ sie hat sich jedoch weitgehend unabhängig von der innerhalb der analytischen Fachtradition als idealistisch angesehenen und als „kontinental“ bezeichneten Philosophie⁴⁴ entwickelt. Die Trennung ist dabei natürlich nicht absolut zu denken, und die anglophone musikphilosophische Literatur wird zunehmend auch im deutschsprachigen Raum rezipiert. Dennoch unterscheiden sie sich hinsichtlich ihres methodischen Selbstverständnisses, ihrer Publikationsorgane und vor allem auch ihrer zentralen, historisch gewachsenen

⁴¹ Grüny, *Kunst des Übergangs*, S. 8.

⁴² Alexander Wilfing nennt als „entscheidende Schnittstelle“ für die wachsende Aufmerksamkeit für musikästhetische und -philosophische Fragen das Jahr 1980, in dem mehrere grundlegende Publikationen erschienen. Wilfing, „„Automania“ und „Ideology of Autonomy““, S. 189.

⁴³ Zentral sind u.a.: Scruton, *The Aesthetics of Music*; Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music*; Davies, *Themes in the Philosophy of Music*; Ridley, *The Philosophy of Music*.

⁴⁴ Wilfing, „„Automania“ und „Ideology of Autonomy““, S. 179.

Denkfiguren und Topoi spürbar voneinander.⁴⁵ Die Einschränkung auf den deutschsprachigen Bereich erlaubt es daher, diskursive Strukturen, die sich speziell in diesem ‚Reflexionsraum‘ gegenseitiger Bezugnahme und gemeinsamer historischer und theoretischer Ausgangspunkte ergeben, nachzuvollziehen und in die Analysen einfließen zu lassen.

II.3 Zur Methode

Diese gegenseitigen Bezugnahmen, die sich innerhalb der musikphilosophischen Diskussion etablieren, finden sowohl in Form von Besprechungen der jeweiligen Bücher in Fachzeitschriften,⁴⁶ als auch innerhalb der einzelnen Veröffentlichungen selbst statt. Das Interesse gilt dabei vor allem den theoretischen Überlegungen: Was kritisiert oder aufgegriffen wird, sind zumeist die in den einzelnen Texten eingesetzten Grundbegriffe und Denkfiguren, somit also die Modelle eines Nachdenkens über Musik, welche die Publikationen bereitstellen. Wie schon zu Beginn dieses Kapitels erwähnt, greift auch die Musikwissenschaft in erster Linie diese theoretischen Angebote auf, um mit ihnen an je spezifische Musik heranzutreten in der Absicht, sowohl anhand der Modelle neue Einsichten über die Musik zu gewinnen, als auch anhand der Musik die Tragfähigkeit der Modelle zu erproben. Die musikalischen Phänomene, um die es dabei geht, stehen dabei meist in keinem Zusammenhang mit den Texten, denen die Modelle entstammen: Theorie und Musik werden einander gewissermaßen als jeweils Äußerliche herangezogen.

Diese Arbeit möchte aber, wie bereits festgehalten, danach fragen, welche Musik in den ausgewählten musikphilosophischen Texten selbst herangezogen wird, auf welche Art und Weise dies geschieht und welche Rolle sie innerhalb der theoretischen Struktur der Texte spielen. Ein Fluchtpunkt der Untersuchung ist somit immer auch der jeweilige Zusammenhang von Spezifik und Allgemeinem: Es geht zentral um die Frage, von welcher Musik im Konkreten die Rede ist, was das über die Auffassung, die hinter einem universell gesetzten Begriff ‚Musik‘ steht, auszusagen vermag, und welche Konsequenzen diese Auffassung des Gegenstands für den theoretischen Zugriff auf Musik selbst hat.

Im Zuge der Recherchen für diese Arbeit ließen sich keine Beiträge finden, die in ähnlicher Weise nach dem konkreten Ausgangs- und Belegmaterial musikphilosophischer Theoriebildung fragen. Informativ und dieser Perspektive am nächsten war ein Artikel von Regina Busch⁴⁷, in dem sie die musikanalytischen „Befunde“ in Adornos Schriften in den Blick

⁴⁵ Für einen Überblick vgl. insbesondere: Gracyk/Kania (Hg.), *Routledge Companion to Philosophy and Music*.

⁴⁶ Für die hier genauer in den Blick genommenen Publikationen lässt sich etwa feststellen, dass von Daniel Martin Feige ebenso wie von Richard Klein jeweils eine Rezension zu den Büchern von Grüny und Hindrichs vorliegt, und Grüny wiederum das Buch von Klein besprochen hat.

⁴⁷ Busch, „Adornos ‚analytische Befunde‘“.

nimmt und für die sie eine hilfreiche Konstellation an Fragen zur Verfügung stellt, um mögliche Gründe eines Einbezugs von Beispielen genauer zu analysieren – ich werde in Kürze darauf zurückkommen. Grundsätzlich soll für die vorliegende Arbeit aber vor allem festgehalten werden, dass aufgrund der gewählten Perspektive die musikphilosophischen Publikationen nicht den theoretischen oder methodischen Ausgangspunkt einer Untersuchung, sondern selbst den Gegenstand dieser Untersuchung darstellen.

Die vier ausgewählten Monographien von Albrecht Wellmer, Richard Klein, Gunnar Hindrichs und Christian Grüny werden im Rahmen einzelner Fallstudien vorwiegend textanalytisch untersucht. In Bezug auf die oben genannten Fragen, die an die Texte herangetragen werden, lassen sich bereits im Vorfeld – zumindest heuristisch – zwei verschiedene Ebenen unterscheiden: Einerseits diejenige der Struktur, der Machart der Texte als solche, und andererseits die verschiedenen Spielarten der musikalischen Bezugnahme. Für beide Ebenen lassen sich mithin verschiedene ‚Schichten‘ ausmachen, die einander zum Teil überlagern, zum Teil auch durchdringen, und die nachfolgend in Ansätzen auseinander zu nehmen versucht werden soll.

Auf textueller Ebene kann zunächst beim strukturellen Aufbau angesetzt und gewissermaßen von einer Makrostruktur zur Mikrostruktur übergegangen werden: Noch relativ an der Oberfläche geht es dabei um das Gerüst des Textes, das heißt die Position, Abfolge und Länge der einzelnen Kapitel sowie ihre interne Gliederung – etwa in Unterkapitel, die selbst mehrere Ebenen aufweisen und Titel tragen oder nummeriert sein können, oder in kleinteiligere Absätze oder Abschnitte. Dabei ist auch zu unterscheiden, ob die einzelnen Kapitel thematisch überschrieben sind oder ob sie unter bestimmten Begriffen – und wenn, unter welchen – stehen, die zentral lanciert werden. Diese Aspekte spielen schließlich für die Betrachtung der einzelnen Musikbezüge eine Rolle – auch für sie wird zu beachten sein, wo im Text und innerhalb der einzelnen Kapitel sie positioniert sind, welche Länge ihnen jeweils zukommt und in Bezug auf welche Begriffe sie eingebracht werden. Schon auf einer tieferliegenden Schicht angesiedelt, lässt sich in Hinblick auf diese Begriffe und Kategorien, die für den Aufbau des Textes eine Rolle spielen, aber auch das darüber hinausgehende Vokabular danach fragen, ob diese Neuerungen der Autoren darstellen, übernommen wurden oder, sozusagen als Mischform von beidem, es sich um übernommene Begriffe handelt die bisher aber nicht in Bezug auf Musik zur Verwendung kamen. Im (grundsätzlich wohl üblichsten) Falle eines Rückgriffs auf existente Beschreibungskategorien kann zudem eruiert werden, ob diese in ihrem bisherigen Sinn einbezogen oder etwa neu besetzt werden, und schließlich auch, woher sie bezogen wurden. Diese letzte Frage weist auf die, mit Gérard

Genette⁴⁸ gesprochen, „hypotextuelle“ Ebene hin: Die aufgenommenen Begriffe können von einzelnen Personen übernommen sein, die gewissermaßen als theoretische Bezugspunkte entstehen, oder einer spezifischen fachlichen Tradition entstammen – in beiden Fällen ist zu fragen, mit welchem Feld man es hierbei zu tun hat, ob eine philosophische Tradition, eine musikwissenschaftliche Perspektive, klassische musikästhetische Motive oder ein nochmals anders gelagerter Fachbereich herangezogen werden. Die Begriffe selbst können darüber hinaus bereits im Feld des Musikalischen angesiedelt oder überhaupt schon mit einer bestimmten Musikform konnotiert sein. Auch über sie hinaus bleiben die dahinterliegenden Denktraditionen und Bezugspersonen insofern relevant, da kein Text sich in ein leeres, sondern immer in ein schon besetztes Feld – mit Fleck könnte man von einem „Denkstil“ sprechen⁴⁹ – einschreibt, das methodisch und sprachlich vorgeprägt ist. Über diese gewissermaßen textimmanenten Aspekte hinaus können auch Kontexte wie die über die jeweiligen Publikationen hinausgehenden Auseinandersetzungen mit Musik oder die weiteren Forschungsfelder der Autoren ein analytisches Verständnis der Texte befördern, ebenso wie der ‚Status‘ der Publikationen sowohl im Textschaffen der Autoren als auch hinsichtlich der Funktion seiner Textgattung eine Rolle zu spielen vermag.

Auf Ebene der musikalischen Referenzen lassen sich ebenso verschiedene Schichten unterscheiden, die vom Allgemeinen ins Detail führen. Als Ansatzpunkt kann zunächst danach gefragt werden, ob die Autoren sich an einer früheren oder späteren Stelle selbst auf bestimmte Bereiche oder Formen von Musik einschränken oder solche explizit ausnehmen. Dabei interessieren insbesondere die Argumente einer solchen Eingrenzung, wie etwa die Berufung auf einen persönlichen Kenntnisstand, eine Denktradition (z.B. die ‚abendländische Kulturgeschichte‘) oder die textpragmatische Notwendigkeit einer Einschränkung – wobei im letzten Fall ein breiterer Musikbegriff suggeriert als im Text selbst ausgeführt wird. Abseits einer expliziten Einschränkung der Autoren selbst geht es in einem ersten Schritt aber um das Herausarbeiten der musikalischen Traditionen, auf die grundsätzlich Bezug genommen wird, und wie – wenn es mehrere sind – diese zueinander in Beziehung gesetzt werden. Wie zuvor bereits angemerkt, muss darüber hinaus aber selbst noch in die Tiefe gegangen und danach gefragt werden, auf welche Art die Einbezüge sich gestalten und welche Abstraktions- oder Konkretionsgrade dabei erreicht werden. Sie können sich auf einer eher allgemeinen Ebene aufhalten, auf der Gattungen oder Stile, historische Epochen,

⁴⁸ Vgl. Genette, *Palimpseste*. Die strukturalistisch orientierte Intertextualitätstheorie stellt grundsätzlich hilfreiche Kategorien zur Textanalyse bereit; sie wurde hier jedoch nicht systematisch verfolgt, da der Blick letztlich auf die Musikbezüge, weniger die Beschaffenheit der Texte fokussiert bleibt.

⁴⁹ Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache*, S. 130, 132f.

performative Traditionen, oder überhaupt musiktheoretische Systeme angesprochen werden. Ebenso ist darauf zu achten, ob einzelne Personen genannt werden, und wenn, was ihre Erwähnung repräsentiert: Sie können gleichermaßen einen musikalischen Stil oder eine bestimmte Epoche referenzieren, im Falle von Komponist*innen etwa für das Gesamtschaffen, eine bestimmte Schaffensperiode, einzelne Werkgruppen oder auch eine Verfahrensweise stehen. Zudem kommen auch einzelne Werke oder Stücke auf verschiedenen Wegen zur Sprache: Sie können *en passant* erwähnt oder länger ausgeführt, beschrieben und auch analysiert werden, es kann um ihre Struktur ebenso gehen wie um einzelne Takte oder andere musikalische Details, oder auch um ein dahinterstehendes Konzept. Es lässt sich darüber hinaus unterscheiden, ob sie von den Autoren selbst als Beispiele eingebracht oder – neben oder zusätzlich zu Theoriefiguren – von anderen Autoren bezogen werden. Dabei ist nicht nebensächlich, ob in letzterem Fall auf Analysen und Beschreibungen aus der Musiktheorie oder -wissenschaft, der Philosophie oder auf Kommentare von Komponist*innen selbst zurückgegriffen wird; vielmehr zeigt sich darin auch ein Verhältnis zu den jeweiligen Fachtraditionen und ihren Methoden.⁵⁰ Schließlich kann auch danach gefragt werden, ob medial differenziert wird, wann eine Aufführung, Aufnahme, Partitur etc. den Ausgangspunkt bilden, oder ob diesbezüglich nicht unterschieden wird.

Die musikalischen Bezugnahmen – so konkret oder nicht sie dabei ausfallen mögen – sind zur Struktur des Textes wieder in Beziehung zu setzen; herauszuarbeiten gilt dabei, welche argumentative Rolle ihnen im Text und für die Theoriebildung zukommt. Bei Regina Busch findet sich, hier formuliert für die musikanalytischen Passagen bei Adorno, eine Reihe von Fragen, mit denen an den Zusammenhang von Beispielen und argumentativer Funktion herangetreten werden kann:

Welchen Status haben die Werke im Ganzen, die explizit angeführten Details, die Termini, die er [Adorno, Anm.] aus seinen Befunden ableitet? Dienen die Beispiele als Beleg oder Illustration, werden sie als Gewährsleute und Zeugen einer Beweisführung angerufen? Verdeutlichen sie an sich schon Verständliches oder wird mit ihnen aufgezeigt, was sonst im Text nicht vorkäme? Dürften die Notenbeispiele länger, kürzer oder anders formuliert sein und kommt es auf jede Einzelheit in ihnen an? Könnten andere Stellen dasselbe leisten? Muß man sie sehen oder würde es genügen, das Gezeigte in Worten zu beschreiben? Sind die Beispiele einschlägig für das, was Adorno mit ihnen erläutert? Unterstützen sie

⁵⁰ Dies zeigt sich besonders deutlich in der Verwendung von Notenbeispielen: In musikwissenschaftlichen und -theoretischen Analysen ein gängiges Mittel, kommen solche – soviel kann hier bereits vorweggenommen werden – in den untersuchten Publikationen überhaupt nicht zur Verwendung. Damit verbunden ist die Vorstellung, dass der Einsatz von Notenschrift eine eingehende technische Kenntnis konnotiert, die vorausgesetzt sei – eine Voraussetzung, die für das Verständnis philosophischer Texte zumeist irrelevant ist. Sprechend – wenngleich ein wenig überpointiert – ist in dieser Hinsicht der Hinweis im Klappentext zu Peter Kivys musikphilosophischer Essaysammlung *The Fine Art of Repetition*: „A particular feature of the volume is that Kivy avoids the use of musical notation so that no technical knowledge at all is required to appreciate his work.“

seine Argumentation oder fungieren sie als Reibungsfläche und Prüfstein? Erfüllen sie tatsächlich die Aufgaben, die Adorno von ihnen erwartet?⁵¹

Die beiden Ebenen der strukturellen und begrifflichen Gestaltung des Textes und der konkreten Verweise auf Musik sind, trotz der eben vorgenommenen Trennung, schlussendlich in der Analyse notwendig miteinander zu verflechten. Denn es ist möglich, dass abseits von expliziten Eingrenzungen auf bestimmte musikalische Felder dies bereits implizit durch die gewählten Perspektiven auf und Begrifflichkeiten für den Gegenstand geschieht ebenso wie die Argumentation weitgehend unabhängig von den Bezügen entwickelt werden kann; schließlich kann auch ein Ansetzen bei bestimmten musikalischen Phänomenen zu einer „Modifikation oder auch Revision der Theorie und zu neuen Begriffsbildungen führen“⁵² oder letztere überhaupt von diesen erst ihren Ausgangspunkt nehmen.

Der enge Zusammenhang von textueller Anlage und der Art des Einbezugs von Musik hat zur Folge, dass nicht alle hier aufgeworfenen Fragen für alle untersuchten Bücher gleichermaßen relevant sind. Die Herangehensweise an die Analysen erfolgt daher nicht systematisch, sondern lässt sich auf die Bewegung der jeweiligen Texte ein. Da der Fokus auf die Musikbezüge gerichtet bleibt, werden die theoretischen Modelle, wie sie von den einzelnen Büchern entworfen werden, jeweils nur soweit nachvollzogen, wie es für die Darlegung der Funktionen und Gründe musikalischer Bezugnahmen notwendig erscheint. Es geht nicht darum, die Theorien hinsichtlich ihrer weitergehenden Implikationen oder Anschlusspotenziale zu besprechen und etwa die einzelnen Begriffskategorien bezüglich ihrer philosophischen Tragfähigkeit zu beurteilen. Insofern versteht sich der Blick dieser Arbeit auf die Musikphilosophien dezidiert als musikwissenschaftlicher, dessen vornehmliches Interesse der spezifischen Musik und dem Sprechen wie Denken über sie gilt.

Das Verhältnis von Philosophie und Musikwissenschaft wird schließlich auch als Frage in den Fallstudien immer wieder aufgegriffen, nicht zuletzt da es in den betrachteten Publikationen selbst thematisch ist. Entgegen der eingangs zitierten Auffassung von Tadday, für den die beiden Disziplinen sich grundsätzlich aufgrund der „Art und Weise, wie über Musik nachgedacht wird“ unterscheiden, ist nämlich bei weitem nicht selbstverständlich, wie sie zueinander gedacht werden können.

⁵¹ Busch, „Adornos ‚analytische Befunde‘“, S. 129.

⁵² Ebd., S. 124.

III. Zur Sprache kommen: Albrecht Wellmers *Versuch über Musik und Sprache*

Albrecht Wellmers 2009 erschienener *Versuch über Musik und Sprache* stellt im Raum der deutschsprachigen Musikphilosophie ein Moment des Aufbruchs dar – oder wird zumindest in musikphilosophischen Bemühungen um die Historisierung der eigenen jüngsten Vergangenheit gerne so dargestellt. Nach einer langen Phase theoretischer Dürre – so das vielfach anzutreffende Narrativ –, die an ihre letzte Blütezeit mit Theodor W. Adorno nur in Form einer Reaktion – sei sie affirmativ oder revoltierend – anschließen konnte, dabei aber nichts Eigenständiges mehr zu produzieren im Stande war,⁵³ stünde Wellmers Buch am Beginn einer Phase neuerlichen Aufschwungs.⁵⁴ Diese Eigenständigkeit aber besteht nicht in einer Absage an Adornos umfassendes Theoriegerüst, welches Wellmer als dessen ehemaligem Schüler immer noch als zentraler Bezugspunkt dient,⁵⁵ sondern gerade in einem Aufgreifen von Impulsen Adornos, das jedoch weit darüber hinausgeht, diese bloß in zeitgenössische Kontexte überführen zu wollen.

Das Weiterdenken von und Anknüpfen an Adorno prägt dabei Wellmers Denken schon seit seinen frühesten Arbeiten wesentlich.⁵⁶ Ebenso wie diese fortwährende Auseinandersetzung dem *Versuch über Musik und Sprache* voraus- und in ihn eingeht, stellt dieser auch hinsichtlich seiner zentralen Kategorien gewissermaßen den Nukleus eines langjährigen Reflexionsprozesses auf musik- und sprachtheoretische Aspekte dar. Wellmer verweist in seinem Vorwort selbst auf die beiden Aufsätze „Das musikalische Kunstwerk“ (2002) und „Über Negativität, Autonomie und Welthaltigkeit der Musik“ (2006), die einige Jahre früher entstanden und zum Teil auch umformuliert in den Band eingegangen sind. In ihnen werden

⁵³ Georg Mohr etwa bietet einen Überblick über musikphilosophische Monographien ab den 1970er Jahren, die von ihm als „autorenbezogen“ charakterisiert werden: Es handle sich dabei um „jeweils vereinzelte Studien zu den Musikphilosophien Kants, Hegels, Schleiermachers, Schopenhauers, häufiger zu Nietzsches, Blochs und Adornos Musikphilosophie sowie die wichtige Studie von Simone Mahrenholz zu Nelson Goodmans Musikphilosophie.“ Mohr, „Eine neue Philosophie der Neuen Musik“, S. 647f., insb. Anm. 2.

⁵⁴ So nicht nur Mohr, ebd., sondern unter anderem auch Daniel Martin Feige, der Wellmer als den „Verfasser der wohl wichtigsten deutschsprachigen Publikation zur Musikphilosophie der letzten Jahre“ bezeichnet (Feige, *Philosophie des Jazz*, S. 28), oder Thomas Dworschak, der neben Wellmers *Versuch* auch den von Alexander Becker und Matthias Vogel herausgegebenen Sammelband *Musikalischer Sinn* aus dem Jahr 2007 als Auslöser einer solchen „Initialzündung“ neuer musikphilosophischer Debatten anführt (Dworschak, *Hörbarer Sinn*, S. 19f.). Dass Verweise auf die Publikation von Wellmer in allen innerhalb der vorliegenden Arbeit analysierten Büchern auftauchen, lässt sich ebenfalls als Hinweis für seine Stellung im aktuellen musikphilosophischen Diskurs verstehen.

⁵⁵ Der Titel von Wellmers Publikation ist dabei nur ein erstes Indiz – vgl. Adorno, „Fragment über Musik und Sprache“.

⁵⁶ Vgl. für einen Einblick in die Erweiterung der Kritischen Theorie in Richtung einer „kommunikationstheoretischen Wende“ durch Wellmer und Jürgen Habermas, die auch einen Hintergrund des *Versuchs* bildet, die Ausführungen bei Sprick, „Albrecht Wellmer, Theodor W. Adorno und der *Versuch über Musik und Sprache*“, S. 604–606. Vgl. zudem Wellmer, „Adorno, die Moderne und das Erhabene“.

zwei Aspekte ausgearbeitet, die gewissermaßen die Grundpfeiler des *Versuchs über Musik und Sprache* bilden: die Kategorie des „Kunstwerks“ auf der einen, und die der „Welthaltigkeit“ bzw. des „Weltbezugs“ auf der anderen Seite. In diesen beiden Kategorien liegt der Fluchtpunkt dessen, worauf Wellmer bereits mit dem Titel seines Bandes abzielt: Der Kunstwerkbegriff umgrenzt den Bereich von Musik, auf den seine Überlegungen ausgerichtet sind, während seine auf mehreren Bedeutungsebenen angesiedelten Reflexionen auf „Sprache“ letztlich immer auf einen konstatierten Weltbezug von Musik abzielen. Im Folgenden geht es daher darum, eine genauere Einsicht darin zu erlangen, wie er diese beiden Kategorien bestimmt und anhand welcher musikalischen Bezüge er sie durch einander vermittelt.

III.1 Voraussetzungen: Der Werkbegriff als Wertbegriff

Albrecht Wellmer geht es um die Ausarbeitung von Eckpunkten, von denen aus erst eine Einsicht in konkrete musikalische Formen gelingen kann, die sich im Umkehrschluss nach ihrer Etablierung aber auch an konkreten musikalischen Formen beweisen können müssen. Dies spiegelt der Aufbau des Bandes: Die ersten drei der Einleitung folgenden Kapitel widmen sich – wenngleich auch immer unter Einbezug musikalischer Anhaltspunkte – vorrangig der Etablierung der theoretischen Position. Erst anknüpfend an diese folgen ebenfalls drei Kapitel, in denen seine Grundbegriffe in einer Bezugnahme auf die Neue Musik auf ihre Belastbarkeit hin überprüft werden. Die Musik des 20. Jahrhunderts findet dabei auch im theoretischen Teil häufige Erwähnung; auffällig ist dennoch, dass dort für die Argumentation vor allem Beispiele der klassisch-romantischen Musiktradition herangezogen werden. Somit legt der Text bereits in seiner Anlage nahe, das 20. Jahrhundert als ‚Herausforderung‘ auf theoretischer als auch kompositorischer Ebene aufzufassen. Der Aufbau erscheint hier klarer strukturiert, als er tatsächlich ist – Wellmers Argumentation ist eine kreisende, die immer wieder auf bereits gestellte Fragen zurückkommt und sie neu beleuchtet. Damit erschreibt sich Wellmer selbst das „Labyrinth“, durch das er sich im ersten Kapitel einen Weg bahnen möchte. Seine Grundbegriffe rotieren dabei insbesondere um die oben genannte Konzeption des Kunstwerks sowie dessen Welthaltigkeit; es handelt sich dabei unter anderem um diejenigen der Erfahrung, des Diskurses und der ästhetischen Gelungenheit.

Die zentrale Bedeutung des Kunstwerks in Wellmers Theoriebildung zeigt bereits an, dass er nicht ganz generell ‚Musik‘ im Blick hat, sondern solche, die einer „Idee der Kunst“

verpflichtet sei in dem Sinne, dass sie nicht „bloßen Unterhaltungs-, Betäubungs- oder Berieselungsbedürfnissen“ (99⁵⁷) entsprechen wolle. Dieser „Idee“ sieht er in erster Linie zwei (aufeinander bezogene) Traditionen komponierter Musik zugehörig: die von ihm als „traditionelle Musik“ bezeichnete Kunstmusik europäischer Prägung, die hier in etwa von Bach bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts Erwähnung findet, und die Neue Musik, die vorrangig über die Schlagworte des Serialismus und der Postmoderne eingebracht wird. Die Übergangsmomente zwischen beiden verortet Wellmer einerseits im Moment der Loslösung von der tonalen Grundlage, folglich der Zweiten Wiener Schule, andererseits – als ‚alternativem‘ Übergang – in einer an französischen Komponisten, vorrangig entlang Debussy, Varèse und Messiaen orientierten Linie.

Dabei knüpft er die Entstehung solcher Traditionslinien und mit ihr überhaupt die Möglichkeit zur Etablierung eines Kunst(werk)begriffs im Bereich der Musik an die Praxis der Notation:

Unser Begriff eines musikalischen Kunstwerks („opus“) ist ja geprägt durch das in Europa seit dem Mittelalter entwickelte Notationssystem [... Diese Erfindung] hatte [...] eine fundamentale Bedeutung für die Konstitution einer spezifisch europäischen Musiktradition. Und zwar nicht nur, weil sie überhaupt erst die Komposition komplexer Musikwerke in dem uns geläufigen Sinne ermöglichte, also von Musikwerken, die [...] ästhetisch durchkonstruiert werden konnten wie Bilder oder literarische Kunstwerke; sondern vor allem auch deshalb, weil die Verschriftlichung der Musik zugleich eine konstitutive Bedeutung für die Richtung der musikalischen Entwicklung hatte.⁵⁸

Mit dem Gedanken der Komplexität, die durch die Schriftlichkeit ermöglicht werde, wird eine Idee vom musikalischen Kunstwerk entworfen, für welches gilt, dass immer schon mehr konstruktiv-formale Zusammenhänge in ihm bestehen, als sie ‚bloß‘ hörend nachvollzogen werden können.

Der Kritik am Werkbegriff, wie sie prominent etwa von Lydia Goehr getätigt wurde,⁵⁹ versucht Wellmer dabei durch eine Differenzierung entgegenzukommen: Der „historisch situierte“ Werkbegriff, der ihn als – mithin kontingentes – Resultat eines veränderten gesellschaftlichen Status von Musik sowie deren Institutionalisierung transparent macht, ist für ihn zu unterscheiden von einem ‚philosophischen‘, der nach wie vor von Relevanz sei und einer „systematisch-ästhetischen Klärung“ bedürfe (81). Diese philosophische Klärung des Werks setzt Wellmer dabei zentral an der Frage nach dem Ort des Kunstwerks an. Dieses

⁵⁷ Für Verweise und Zitate, die den analysierten Büchern entstammen, werden die entsprechenden Seitenzahlen in Klammern im Fließtext angeführt.

⁵⁸ Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, S. 73.

⁵⁹ Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*.

sei kein objektiv oder abgeschlossen Gegebenes, sondern in einer Bewegung zwischen Permanenz und Ereignishaftigkeit, in einem ständigen Werden begriffen (92).⁶⁰ Mit Paul Valéry benennt er diesen Moment der Oszillation als „Zögern an der Schwelle zwischen Klang und Sinn“⁶¹; mit Adorno findet er dafür den Begriff der „Prozessualität“ des Kunstwerks. Diese ist dreifach bestimmt: Erstens, als „interne“ Prozessualität des *Objekts*⁶², in dem seiner Verfasstheit, d.h. seiner „spezifischen Konfiguration von Elementen“ (141) nach das Potenzial, ästhetisch erfahren zu werden, angelegt sein muss. Zweitens, als Prozessualität der ästhetischen *Erfahrung*, in welcher sich dieses Potenzial nicht nur erst realisieren könne, sondern auch „beglaubigen“ müsse (126), und drittens als Prozessualität des ästhetischen *Diskurses* – zu denen er „Interpretation, Analyse, Beschreibung, Kritik und Kommentar“ zählt (137) – als Ort der öffentlichen Aushandlung des Kunststatus eines ästhetischen Objekts und damit auch der fortwährenden Neubestimmung des Begriffes ‚Kunst‘ selbst.

Im Spannungsfeld dieser drei Koordinaten habe sich immer wieder aufs Neue – und damit unabschließbar – die „ästhetische Gelungenheit“ eines je spezifischen Kunstwerks zu erweisen. Sie ist es letztlich, die als „unhintergebarer Maßstab der künstlerischen Produktion und Rezeption“ bestehen bleibt und von Wellmer als „die in einem Kanon von jeweils anerkannten, paradigmatischen Kunstwerken angelegte normative Bestimmung dessen, was und wie Kunst zu sein hat“ (162) definiert ist. Wellmers ontologische Frage nach dem Kunstwerk wird dadurch zu einer Klärung der „Seinsart gelungener Werke als gelungener“ (101).⁶³ In seiner Prozessualität stellt das musikalische Kunstwerk für ihn ein „unendliches Reflexionsmedium“ dar (138), da das Objekt, das „der ästhetischen Erfahrung sich als ein Ganzes zeigt“ (137), niemals eingeholt werden kann in seiner sprachlichen und formal-strukturellen Analyse. Seine ästhetische Gelungenheit ist daher keine objektiv feststellbare Eigenschaft, sondern in einem Prozess stetiger Aushandlung begriffen.

III.2 Die Aushandlung des Weltbezugs im Diskurs

Der Moment der Aushandlung rührt dabei an den Sprachcharakter von Musik. Dieser kommt insbesondere in zwei Spielarten zum Tragen: Erstens im Sinne einer *Sprach(ähn)lichkeit von Musik*, die im Sinne eines Verweisungszusammenhangs gedacht werden soll. Im ersten Kapitel seines Buches differenziert Wellmer verschiedene Facetten des Sprachtopos in Bezug

⁶⁰ Wellmer bezieht sich dabei zentral auf Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 262f.

⁶¹ Wellmer, S. 135 et passim; die Stelle findet sich bei Valéry in: „Tel Quel II“, S. 637.

⁶² Wellmer wählt hierbei für ‚Objekt‘ jedoch wiederum den Begriff des „Kunstwerks“ und setzt sie dadurch gelegentlich in eins. Daraus ergibt sich die etwas widersprüchliche, teils unübersichtliche Situation, dass das Kunstwerk bzw. sein „Ort“ selbst wieder changiert zwischen: Kunstwerk – Erfahrung – Diskurs.

⁶³ Vgl. dazu auch Sprick, „Albrecht Wellmer, Theodor W. Adorno und der *Versuch über Musik und Sprache*“, S. 613.

auf Musik: Dieser greife zumeist zurück auf ihre affektiven, darstellenden und symbolhaften Momente, durch die sie auf etwas verweist, was außerhalb ihrer selbst liegt:

Der Sprachtopos [...] bezieht sich denn auch latent oder manifest [...] immer schon auf musikalische „Objekte“ als ganze, auf musikalische *Zusammenhänge*. So verstanden zielt der Sprachtopos auf einen Verweisungscharakter des musikalischen Kunstwerks als eines solchen, das heißt auf einen in ihm sich kristallisierenden Bezug auf das, was es nicht selbst ist.⁶⁴

Diesen Bezug benennt Wellmer dabei als den „Weltbezug“ der Musik, der in doppelter Weise wirksam wird: als Niederschlag außermusikalischer Gehalte in der Faktur des musikalischen ‚Objekts‘, und als der Eingriff des Werks in die Erfahrung der Rezipient*innen (214).⁶⁵ Werke auf diesen Weltbezug hin zu befragen ist dabei Aufgabe insbesondere des ästhetischen Diskurses. In ihm tritt eine zweite Seite des Sprachcharakters von Musik hervor, nämlich der des *sprachlichen Zugriffs auf Musik*. So sehr Wellmer betont, dass musikalische Zusammenhangsbildung, genauer: musikalischer ‚Sinn‘ nicht mit einem wortsprachlichen Sinn in eins zu setzen wäre (31), warnt er doch davor, angesichts dieser Unvereinbarkeit in ein Festhalten am ‚Unsagbarkeitstopos‘ abzugleiten, demnach jede Rede über Musik ihren Fluchtpunkt nur im Verstummen finden könne. Vielmehr müssten im ästhetischen Diskurs als einer (mitunter sprachlich) reflektierenden Praxis die Weltbezüge der Musik aktiv ausgehandelt werden:

Dem bloß mimetischen Nachvollzug bleiben die musikalischen Kunstwerke noch verschlossen, wenn er nicht [...] einhergeht mit einem reflexiven oder kognitiven Moment. Es ist das Zusammenspiel dieser Momente der musikalischen Erfahrung, die den Anstoß gibt für einen ästhetischen Diskurs, in dem die „Sprachlosigkeit“ der musikalischen Erfahrung sich zu erhellen versucht in der Form von Interpretationen, Analysen, Beschreibungen und Kommentaren.⁶⁶

Damit wendet sich Wellmer gegen eine phänomenologische Perspektive, die sich, um über ein Werk etwas auszusagen, seiner Meinung nach lediglich auf die Präsenz des Erscheinenden stütze. Während „einer Phänomenologie des (aufmerksamen) Hörens [...] sich so etwas wie eine Prozessualität des musikalischen Kunstwerks [...] kaum zeigen“ werde (193), sieht er die Möglichkeit zu dieser „Erhellung“ im hermeneutischen Zugriff verwirklicht.⁶⁷ Dennoch streicht Wellmer den Moment der Erfahrung nicht aus dem theoretischen Zugang zu

⁶⁴ Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, S. 21 (Herv. i. O.).

⁶⁵ Georg Mohr setzt gerade hier seine Kritik an Wellmer und dessen Beschränkung auf das musikalische Kunstwerk an, denn er hält es für problematisch, „dass *Musik* nur im Dispositiv des *Werks* als Musik verstanden wird und nur durch das Werkdispositiv ein Verweisungs- und Präsentationspotenzial erhält. [...] Jedes Musikwerk ‚verweist‘, aber nicht nur Musikwerke ‚verweisen‘. Es sollte im Interesse einer dem Phänomen Musik adäquaten Allgemeingültigkeit der Theorie überhaupt offen bleiben, wie die Herstellung des musikalischen Zusammenhangs kulturell normiert ist.“ Mohr, „Eine neue Philosophie der Neuen Musik“, S. 651.

⁶⁶ Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, S. 167.

⁶⁷ „Hermeneutische Deutungen von Musikwerken sind der Versuch ihrer Explikation unter dem Gesichtspunkt ihrer Welthaltigkeit.“ Ebd., S. 172.

Musik hinaus, vielmehr bleibt die Interpretation wesentlich auf diese angewiesen. Da sein Fokus aber dennoch vor allem auf den Polen Werk-Objekt und Interpretation liegt, scheint der Erfahrung eher die Rolle einer Vermittlungskategorie zuzukommen. Als reflexive, begrifflich orientierte Praxis wird das Aushandeln der Bedeutsamkeit von Musik zudem zentral zur Aufgabe der Philosophie erklärt.⁶⁸ In den Fokus des *Versuchs über Musik und Sprache* rückt somit die Frage danach, wie ein Schreiben oder Sprechen über Musik möglich sei, das dessen Prozessualität angemessen in sich aufnimmt.

III.3 Musik durch den Blick der Interpretation

Vor diesem Hintergrund ist vielfach auch die Einbindung konkreter Beispiele zu verstehen. Wellmers Buch ist reich an Musikbezügen, die nicht bloß am Rande eingestreut, sondern durchaus extensiv besprochen werden. Viele dieser Besprechungen stammen aber nicht von Wellmer selbst; vielmehr stützt er sich auf Deutungen vor allem aus den Bereichen der Musikwissenschaft und -theorie, die ihn „überzeugten“, wie Wellmer es in seinem Vorwort selbst formuliert (8). An ihnen versucht er sein Verständnis einer gelungenen Interpretation und auch die Herausforderungen, die ein hermeneutischer Zugriff erst noch zu meistern habe, darzulegen. Dass die Frage nach dem methodischen Vorgehen dabei eine wichtige Rolle im Rahmen seiner Argumentation einnimmt, zeigt sich mitunter darin, dass das vierte Kapitel, welches sich mit der Frage nach dem Kunstwerk und seiner Welthaltigkeit auseinandersetzt, zu weiten Teilen aus solchen Interpretationen und deren Reflexion besteht. Der theoretische Gedankengang konkretisiert sich dadurch selbst erst an Beispielen dafür, wie der sprachliche Zugriff auf Musik überhaupt gestaltet werden kann. Wellmer stellt sich dabei selbst die Frage danach, auf welche Weise Musik in den Interpretationen konkret Erwähnung findet, und trifft hierfür Unterscheidungen, ob von einem einzelnen Werk oder einem „Typus von Musik“ (169), einer „Werkgruppe“ oder einem ‚Stil‘ (178), oder, in Nachfolge Adornos, von so etwas wie einer „musikalischen Physiognomik“ die Rede ist.

Die Nähe zu Adorno zeigt sich dabei auch in der Konstellation von Komponisten, anhand derer seine theoretischen Überlegungen in diesem Abschnitt zur Konkretion finden. Die Interpretationen, auf die Wellmer sich stützt, befassen sich mit Beethoven, Brahms, Mahler, Webern und Schubert und somit mit Komponisten, auf die auch Adorno sich regelmäßig

⁶⁸ „Denn wo es um die Explikation von Kunstwerken geht, steht immer auch der *Begriff* der Kunst auf dem Spiel; nicht nur läßt sich ein allgemeiner Begriff der Kunst, abstrakt gesprochen, nur philosophisch explizieren, vielmehr steht der Begriff der Kunst mit jedem neuen Kunstwerk auf dem Spiel, er muß gleichsam neu ausbuchstabiert und konkretisiert werden.“ Ebd., S. 133.

bezog. Gerade der Bezug auf Schubert, der in Wellmers gesamtem Band immer wieder auftaucht, stellt insbesondere in den frühen Arbeiten Adornos gewissermaßen ein ‚verschwiegenes Zentrum‘ dar.⁶⁹ Eine ausgedehnte Schubert-Passage bildet auch den Abschluss der Reihe an Interpretationen, die Wellmer in seinem vierten Kapitel einbaut; er bezieht sich dabei auf Dieter Schnebels Essay „Schubert: Auf der Suche nach der befreiten Zeit“, in welchem dieser die formale Zeitgestaltung in verschiedenen Werken Schuberts untersucht (199–210). Wellmer zitiert hier insbesondere diejenigen Abschnitte, in denen Schnebel Beschreibungen formal-struktureller Zeitverläufe mit Deutungen verbindet, die gesellschaftliche Verhältnisse als den Gehalt der Werke nahelegen: Es dreht sich hier insbesondere um den Topos von Schuberts musikalischem Subjekt als isoliertem, gesellschaftlich vereinzelterm Individuum, dass von Ermüdung wie Resignation geprägt ist (204). Dabei wird von Schnebel, aber auch von Wellmer selbst, Beethoven als immer wieder erwähnter ‚Vergleichswert‘ zu Schubert etabliert. Auch diese Figur geht auf Adorno zurück,⁷⁰ der sie etwa in seinem „Schubert“-Aufsatz aus dem Jahr 1928 an den Beginn setzt:

Wer die Schwelle zwischen den Todesjahren Beethovens und Schuberts überschreitet, den ergreift ein Schauer, wie ihn ähnlich empfinden mag einer, der aus rollendem, aufgestülptem, erkaltetem Krater ins schmerzhaft feine und weiß behangene Licht kommt und vor den Lavafiguren der schutzlos gebreiteten Höhle dunkler Pflanzengespinster gewahr wird [...]. Aus dem Abgrund betritt er die Landschaft, die jenen umgibt und seine bodenlose Tiefe einzig sichtbar macht, indem sie sie mit der gewaltigen Stille ihrer Lineatur umzieht und in Bereitschaft das Licht empfängt, dem blind zuvor die glühende Masse entgegenschlug.⁷¹

Die in diesem frühen Text zentral gesetzten Motive des Wanderers und der Landschaft⁷² finden beide auch in den Essay von Schnebel Eingang. So verbindet sich zum Beispiel Schnebels zentrale Charakterisierung der Schubert’schen Zeitform, als eine, in der „Zeit kontinuierlich dahin[fließt], wenngleich sie sich kaum von der Stelle bewegt“⁷³, direkt mit

⁶⁹ Vgl. dazu die Aufsätze von Gabriele Geml, „Der erste größere Text, in dem ich wirklich ganz drin bin“; Hinrichsen, „Produktive Konstellation“; und ders., „Zwischen Terminologie und Metaphorik“. Aussagekräftig ist der sowohl bei Hinrichsen als auch Geml auffindbare Hinweis, dass Adorno für zwei seiner Aufsatzsammlungen, den *Impromptus* und den *Moments musicaux*, Titel wählte, die unmittelbar mit Schubert verbunden sind.

⁷⁰ Hans-Joachim Hinrichsen nennt die Verbindung Beethoven – Schubert die „produktive Konstellation“ an der historischen Basis von Adornos Musikästhetik [...]: Beethoven *neben* Schubert; Beethoven *und* Schubert; aber zunächst und offensichtlich auch: Beethoven *vor* Schubert.“ Hinrichsen, „Produktive Konstellation“, S. 158.

⁷¹ Adorno, „Schubert“, S. 18. Vgl. zu der verbreiteten Auffassung des Vulkans als Metapher für die Französische Revolution, die auch in Beethoven-Interpretationen immer wieder von zentraler Bedeutung ist: Geml, „Der erste größere Text, in dem ich wirklich ganz drin bin“, S. 130f.

⁷² „Von Schuberts ‚Landschaft‘ ist in unablässig variierten Bildern so ausgiebig die Rede, dass man wohl die Landschaft überhaupt als die Zentralmetapher des gesamten Textes bezeichnen darf“. Hinrichsen, „Zwischen Terminologie und Metaphorik“, S. 214.

⁷³ Schnebel, „Schubert“, S. 119.

Adornos Aussage zu Schuberts Wanderer, der die Landschaft „durchkreist, ohne fortzuschreiten“.⁷⁴

Bevor Wellmer mit Schnebels Essay die Reihe an Interpretationseinbezügen abschließt, hält er fest, dass „die besten musikalischen Interpretationen“ diejenigen seien, die auf ihre eigenen Brüche und damit auf die Prozessualität der Interpretationsarbeit selbst hinweisen (199). Wenn er dann diejenige von Schnebel als Beispiel einer solchen gelungenen Deutung heranzieht, wird erkennbar, dass es insbesondere Adornos von Metaphern und Suggestionen durchzogenes Vorgehen ist, an dem seine Idee einer ‚angemessenen‘ Interpretation orientiert bleibt.

III.4 Das musikalische Kunstwerk im 20. Jahrhundert: Lachenmann und Cage

An einem von Adorno herangezogenen Verfahren lehnt sich Wellmer auch an dem Punkt an, wo er nicht nur in musikalischer Hinsicht über diesen hinausgeht. Wie Adorno es am bekanntesten anhand von Schönberg und Strawinsky unternommen hat und es sich soeben auch anhand von Beethoven und Schubert erkennen ließ, stellt Wellmer zwei Komponisten kontrastierend nebeneinander, nämlich Helmut Lachenmann und John Cage, denen jeweils ein eigenes Kapitel zukommt. An dieser produktiven Gegenüberstellung sollen letztlich die Kategorien des Kunstwerks und des Weltbezugs nochmals für das 20. Jahrhundert in Anschlag gebracht werden. Wellmer sieht Lachenmann und Cage als Vertreter zweier verschiedener „Paradigmen Neuen Musik“, denen zwar ein „konzeptuelles‘ Moment“ im Komponieren gemeinsam sei, die dabei jedoch zwei verschiedene Wege einschlagen würden:

Lachenmann auf dem Weg einer expliziten Anknüpfung an Grundimpulse des seriellen Strukturalismus und hierdurch zugleich an die europäische Tradition komponierter Musik, Cage auf dem Weg der Rebellion nicht nur gegen den seriellen Strukturalismus, sondern darin zugleich gegen die europäische Tradition komponierter Musik.⁷⁵

Zentral ist, dass Lachenmann und Cage in Bezug auf Wellmers Denken nicht derselbe Status zukommt. Dafür spricht, dass Wellmer in seiner Auseinandersetzung mit Cage weitaus weniger dessen eigene Schriften einbezieht und stärker auf Sekundärliteratur zurückgreift, als dies bei Lachenmann der Fall ist: Hier scheinen sich die Reflexionen und Selbstbeschreibungen des Komponisten mit der Auffassung Wellmers weitaus zu decken. Für diese Nähe spricht auch, dass die Kategorie der Welthaltigkeit von Wellmer zentral in einem früheren

⁷⁴ Adorno, „Schubert“, S. 25.

⁷⁵ Dieses und die vorhergehenden Zitate: Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, S. 299.

Text ausgearbeitet wird, der Lachenmanns Schaffen in den Blick nimmt.⁷⁶ Die unterschiedliche Stellung der beiden Komponisten zu Wellmers theoretischem Gerüst zeigt sich dabei auch in der Art, wie auf ihre Musik zurückgegriffen wird.

Im Falle von Lachenmann geht Wellmer tiefgehend vor allem auf zwei Stücke ein: Das Bühnenwerk *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1990–1996) und das Stück *NUN* (1997–1999, rev. 2003), welches Lachenmann selbst als Beiwerk zu ersterem beschrieben hat. Auffallend ist dabei, dass bei ihnen dieselben Bilder des Wanderns und der Landschaft zum Tragen kommen, die auch in Schnebels und Adornos Schubert-Deutungen evoziert werden. In beiden Werken finden diese Motive ihren Platz durch die Einbettung eines Textes von Leonardo da Vinci, der von Lachenmann erstmals in „...zwei Gefühle...“ (1992) verwendet wurde; auch darin trifft man auf das Bild eines „in der Wildnis der Vulkanlandschaft herumirrenden Wanderers vor dem Einstieg einer großen Höhle“ (293f.). *NUN* wird, ähnlich wie im vorigen Abschnitt geschildert, einbezogen als ‚ästhetisch Ganzes‘, an dem zwei Interpretationen – eine stammt von Martin Kaltenecker, die andere von Michael Struck-Schloen – sich auszuweisen haben und als einmal mehr, einmal weniger „Angemessene“ einander gegenübergestellt werden. Als angemessen sieht Wellmer hier wieder diejenige der Deutungen, die sowohl „Hinweise auf ‚strukturell‘ Hörbares“ (281) – er kommt auch hier auf die „unterschiedlichen ‚Zeitgestalten‘ dieser Musik“ (279) zu sprechen – enthalte, als auch versuche, etwas von demjenigen einzufangen, was bei Lachenmann als „Aura“ eine zentrale Kategorie darstellt und als „dasjenige, worin die Musik über sich selbst hinausverweist“ (280) in der Nähe von Wellmers Weltbezug zu verorten ist. Zu beobachten ist hierbei, dass für Wellmer die versuchte Wiedergabe der „auratischen Aspekte“ (281) in der Interpretation just in den Momenten von Kalteneckers Deutung gelingt, da dieser auf eine „Klanglandschaft“, eine „Wanderung durch eine Vulkanlandschaft“, die „Frage ‚Wie kann es weitergehen?‘“ zu sprechen kommt.⁷⁷ Dadurch, dass Wellmer auch bei Lachenmann die Bilder in Anschlag bringt, die schon bei Schubert vorkamen, schafft er es nicht nur, eine subtile motivische Linie durch seinen Band zu ziehen. Insbesondere gelingt es ihm auf diese Weise auch, sein Argument, nach dem Lachenmann entgegen Cage in einer (wenngleich gebrochenen) Linie mit der Tradition der klassisch-romantischen Kunstmusik steht, hintergründig auf materialer Ebene einzuflechten.

⁷⁶ Wellmer, „Über Negativität, Autonomie und Welthaltigkeit der Musik“ – ein Text, auf den wie erwähnt Wellmer selbst als Ausgangsbasis des *Versuchs über Musik und Sprache* hinweist.

⁷⁷ Kaltenecker, „Was nun? Die Musik von Helmut Lachenmann als ‚Beispiel‘“, S. 120; zit. n. Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, S. 279.

In seiner Auseinandersetzung mit *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (welches neben dem oben besprochenen Schubert-Essay von Schnebel den zweiten ‚musikalischen Vergrößerungsmoment‘ darstellt, der sich über ein gesamtes Unterkapitel erstreckt) arbeitet Wellmer heraus, wie durch die Öffnung zum Szenischen und die bildevozierende, tonmalerische Anlage von Lachenmanns „Klangrealistik“ (290) auch in Stücken des 20. Jahrhunderts ein Weltbezug kompositorisch realisiert werden kann. Wellmer erkennt darin den Modus einer „Überschreitungsfigur“ des „traditionellen“ Werk- und Musikbegriffs, den Lachenmann gleichsam ‚von innen heraus‘ bricht, dabei aber grundsätzlich an der Vorstellung des Kunstwerks als kompositorisch konstruierter Einheit sowie dessen ästhetischer Geltung weiterhin festhält. Lachenmann steht Wellmers Denken folglich insofern näher, als bei ihm die Kategorien des Kunstwerks und der Welthaltigkeit zwar erweitert werden, jedoch nach wie vor erhalten bleiben. Am Einbezug der beiden Stücke soll daher diese Nähe im Konkreten nachgewiesen werden; dass überhaupt einzelne Werke zur Sprache kommen, verstärkt Wellmers Argument, dass die Idee des Kunstwerks bei Lachenmann aufrecht erhalten bleibt.

Entsprechend ist es auch zu verstehen, dass in der Auseinandersetzung mit Cage nicht in vergleichbarem Maße auf konkrete Stücke eingegangen wird. Zwar werden einzelne erwähnt – darunter die *Music of Changes* und *4'33''*⁷⁸ –, jedoch wird nicht so sehr an ihnen etwas ausgewiesen, sie verbleiben gewissermaßen ‚am Rande‘. Auch das läuft aber parallel zu Wellmers Argumentation: Ihm geht es letztlich um den Ausweis, dass bei Cage, entgegen Lachenmann, eine Negation des Werkbegriffs vorliegt. Die einzelnen Stücke erscheinen ihm daher als „Nichtwerke“ und der Fokus verlagert sich vielmehr auf den „Typus“ von Musik als übergeordneter Konzeption, die bei Cage im Zentrum steht. Es sind dadurch nicht „die besonderen Klangkonfigurationen des jeweils einzelnen Stücks Gegenstand dieser ästhetischen Reflexion, sondern das einzelne Stück als ‚Repräsentant‘ eines *Typus* von Stücken“ (251). Deshalb würde sich auch der Diskurs zu Cage „*jenseits* der Erfahrung einzelner Stücke“ (ebd.) aufhalten. Die Stücke, auf die Wellmer zu sprechen kommt, würden aus diesem Grund weniger von sich aus interessieren; ihr Einbezug bleibt aber notwendig, da sich das ihnen unterliegende Konzept erst in der Erfahrung einzelner Stücke realisiert: Auch hier bleibt somit Wellmers Verständnis erhalten, dass jeglicher Interpretation die Erfahrung notwendig vorausgehen müsse. Dennoch genügt es ihm, sie gewissermaßen im Vorbeigehen als solche „Repräsentanten“ aufzuzählen, während eine eingehendere Beschäftigung für seine Anliegen nicht lohnt. Festzuhalten ist aber, dass er Cage den Bezug zum Werk nicht

⁷⁸ Für dieses Stück bezieht sich Wellmer auf eine Interpretation von Christian Grüny, „Arbeit im Feld des Musikalischen“. Vgl. zu Grüny Auseinandersetzung mit John Cage auch Kapitel VI, Abschnitt 5.

völlig abspricht, sondern dass dieser vielmehr als Negativer bestehen bleibt. Ähnlich sieht er auch den Weltbezug noch erhalten: dieser sei kein „Gehalt“ von Werken mehr, sondern der „Sinn ihres Sinnentzugs“ (244). Cages Stücke verbleiben damit nach wie vor im Bereich der Kunst, sie sind „Grenzphänomene der Kunst, nicht eigentlich Kunstwerke mehr, aber als Kunst gewordene Reflexion auf den problematisch gewordenen Sinn von Kunst durch genuine Interventionen im Raum der Kunst [...]“ (246). Durch dieses negative Verhältnis zu traditionellen Instanzen des Kunstverständnisses, zum Werk ebenso wie zum Sinngehalt, binde sich Cage somit wieder zurück an diese Tradition und sei daher nicht außerhalb ihrer zu verorten:

Sofern [...] die zufallsgenerierte Musik *als* Musik [...] rezipiert wird, tritt sie zugleich in eine Beziehung zur Tradition *komponierter* Konzertmusik; sie partizipiert an dieser Tradition im gleichen Maße, wie sie diese polemisch negiert. [...] So bleibt also der Sinnhorizont der traditionellen, komponierten (Konzert-)Musik präsent, *indem* er zugleich in Frage gestellt wird.⁷⁹

Auch hier bleibt bestehen, dass der Bezug auf die Kategorie des Kunstwerks im „Typus“ der Musik von Cage selbst, und nicht erst in einzelnen Stücken angelegt ist – der Verzicht auf diese in Wellmers Darlegungen bleibt daher in der Gedankenrichtung seines Arguments. In der unterschiedlichen Distanz, die Lachenmann und Cage zu den Kategorien des Kunstwerks und der Welthaltigkeit aufweisen, wird nochmals verstärkt die Nähe Lachenmanns zu Wellmers theoretischem Gerüst offenbar. Damit zeigt sich sein Denken in seinen Grundlagen klar mit der dezidiert europäischen Tradition komponierter Kunstmusik verbunden, an welche auch die als notwendig erachtete Weiterung des Werkbegriffs anzuschließen habe.

⁷⁹ Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, S. 249.

IV. Konkret werden: Richard Kleins *Musikphilosophie zur Einführung*

Richard Kleins *Musikphilosophie zur Einführung* nimmt unter den hier untersuchten Publikationen eine gesonderte Position ein: Der 2014 erschienene Band der „Einführungs“-Reihe im Junius Verlag ist streng genommen weder eine Einführung noch eine Musikphilosophie. Für einen dezidiert eigenständigen musikphilosophischen Entwurf geht das Buch schon seinem eigenen Anspruch nach nicht ausreichend in die Tiefe und beschäftigt sich zu umfassend mit Vergangenen. Für eine Einführung hingegen ist Klein zu wenig daran gelegen, einen systematischen oder vollständigen Überblick über das Thema zu bieten, und übersteigt eine bloß zusammenfassende Darstellung permanent in Richtung selbständiger Fortschreibungen.

Für Klein selbst ist es nicht so sehr der Status seiner Arbeit, sondern der seines Gegenstandes, dessen man sich nicht selbstverständlich vergewissern könne: „Musikphilosophie gibt es nicht“, lautet sein eröffnendes Statement (8). Es zielt insbesondere auf ihre akademische Institutionalisierung: Weder existiere für sie ein einheitlicher Begriff oder eine konsistente Problemgeschichte, eine Fachtradition noch ein belastbarer Kanon an Texten. Vielmehr sei Musikphilosophie „als Projekt“ zu denken; es ist dessen Programm, das Richard Klein im vorliegenden Band entwirft. Wir haben es hier somit mit einem Entwurf *zu* einer Musikphilosophie zu tun, der ihre Problemhorizonte und Desiderate skizziert, ohne aber diese selbst bereits ausfüllen zu wollen – Christian Grüny hat in diesem Sinne Kleins Ausführungen als „Prolegomena zum großen Projekt“ bezeichnet.⁸⁰

IV.1 Positionen: Das Verhältnis der Philosophie zur Musik

Entlang solcher Desiderate gestaltet sich auch der Aufbau des Buches. Was oberflächlich wie ein autorenzentrierter Blick in die Vergangenheit anmutet – die Kapitel 2 bis 6 widmen sich Eduard Hanslick, Adam Smith, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche und Theodor W. Adorno –, erweist sich als zukunftsorientierter Problemaufriss: Klein interessiert sich nicht für historische Theorien und ihre Antworten, sondern für ihre Brüche – diejenigen Momente, da sie auf „neuralgische Punkte“ stoßen, die es bis heute zu lösen gilt. Als zentrale Kategorien, an denen sich für ihn eine Musikphilosophie zu orientieren habe, stehen bei ihm die Begriffe der Zeit und – hierin ähnlich zu Albrecht Wellmer – des Werks sowie des Welt-

⁸⁰ Grüny, „Musikphilosophie gibt es nicht“, S. 347.

bezugs ein. Während dabei Zeit- als auch Werkbegriff je ein eigenes Kapitel zukommt, bildet die Frage nach dem Weltbezug einen durchgehenden Bezugspunkt Kleins.⁸¹ Er ist es auch, der (unter dem Stichwort „Kunstreligion“) im ansonsten etwas abseitig wirkenden Schlusskapitel zu Bob Dylan nochmals auf den Prüfstand gerät.

Diese Kategorien entstammen dabei ganz zentral – und auch hierin findet sich eine Parallele zu Wellmer – einer langjährigen und tiefgreifenden Rezeption und Reflexion des Denkens Adornos,⁸² dessen „Verschränkung von Musik, Philosophie und Wissenschaft“ (94) Klein nach wie vor als bis dato unübertroffenes Leitbild eines musikphilosophischen Programms gilt.⁸³ Insofern ist Ulrich Taddays Feststellung zutreffend, dass das Adorno-Kapitel den „Dreh- und Angelpunkt des musikphilosophischen Denkansatzes von Richard Klein“ offenlege und aus diesem Grund als Scharnierstelle zwischen den historisch rückblickenden und den abstrakter kategorial arbeitenden Kapiteln fungiert.⁸⁴ Auch darüber hinaus orientiert sich Kleins Auswahl an Bezugspunkten für diesen Band immer wieder an Themen und Personen, mit denen er sich bereits zuvor wiederholt auseinandersetzte und über die er somit vor dem Hintergrund einer tiefgehenden Kenntnis schreiben kann; dies betrifft, neben seinen vielzähligen Aufsätzen zur musikalischen Zeit, insbesondere auch die Beschäftigung mit Bob Dylan.⁸⁵

Dass gerade Klein eine Einführung in die Musikphilosophie verfasst, liegt nicht nur an seiner Funktion als Mitbegründer der Zeitschrift *Musik & Ästhetik*, die erstmals 1997 erschien und seitdem einen der zentralen Orte darstellt, an dem musikphilosophische und -ästhetische Fragen im deutschsprachigen Raum verhandelt werden.⁸⁶ Durch seinen

⁸¹ Dieselbe Feststellung findet sich auch in der Besprechung von Grüny, der das Verhältnis dieser drei ‚Koordinaten‘ bei Klein so zusammenfasst, dass „Zeit und Werk [...] für ihn letztlich der Ort sind, an denen auch der Zusammenhang von Musik und Gesellschaft [d.h. ihr Weltbezug, Anm.] verhandelt wird.“ Ebd., S. 348.

⁸² So ist Klein auch Mitherausgeber des *Adorno-Handbuchs*, für das er in der ersten Auflage unter anderem für den Abschnitt zur „Frage nach der musikalischen Zeit“ verantwortlich zeichnete, welches er für die jüngst erschienene Neuauflage 2019 bezeichnenderweise unter dem Titel „Die Zeit, das ausgesparte Zentrum“ überarbeitete. Vgl. Klein/Kreuzer/Müller-Doohm (Hg.), *Adorno-Handbuch*, S. 71–84. Der gemeinsame Bezugspunkt Adorno führt bei Klein gelegentlich auch nicht nur zu einer Nähe zu, sondern konkreten Auseinandersetzung mit Albrecht Wellmer, so z.B. in Klein, „Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit“, insb. S. 90–98.

⁸³ Die Kategorien Werk und Zeit verknüpft Klein mit dem Denken Adornos auch nochmals in dem ein Jahr nach der *Musikphilosophie* erschienenen Text „Die Gesellschaft im Werk und das Problem der Zeit. Nervenzentren in Adornos Beethoven-Kritik“ im von ihm herausgegebenen – und den Weltbezug ebenfalls fokussierenden – Sammelband *Gesellschaft im Werk*.

⁸⁴ Tadday, „Musikphilosophie heute“, S. 389.

⁸⁵ Für den Themenbereich der musikalischen Zeit siehe etwa Klein, „Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit“ und ders., „Prozessualität und Zuständlichkeit“; mehrere Texte zu Bob Dylan sind in *Musik & Ästhetik* erschienen, relevant ist darüber hinaus insbesondere Kleins Monographie *My Name It Is Nothin’*. Auch das Kapitel zu Nietzsche stützt sich zentral auf einen früheren Text: Klein, „Die Geburt der Musikphilosophie aus dem Geiste der Kulturkritik“.

⁸⁶ Dass *Musik & Ästhetik* einen gewichtigen Reflexions- und Inspirationsort für Klein selbst darstellt, wird mit Blick auf die herangezogene Sekundärliteratur spürbar, die (vergleichsweise) häufig in dieser Zeitschrift erschienen ist.

Hintergrund sowohl im Bereich der Musikwissenschaft als auch der Philosophie stellt zudem die Vermittlung beider ein zentrales Anliegen für ihn da. Bereits in seinem Aufsatz „Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit“ hält er fest: „Es geht ja nicht darum, das man eines tut und ein anderes außerdem, sondern daß man verständlich macht, wie beides aufeinander bezogen ist oder sich aufeinander beziehen könnte.“⁸⁷ Die Vermittlung beider Seiten stellt damit nicht nur eine persönliche Fragestellung dar, sondern wird zu einer wesentlichen Forderung, die er an die Musikphilosophie überhaupt stellt: Entsprechend heißt es (in abgeänderter Form durchgehend in seiner *Musikphilosophie* anzutreffen): „Eine Musikphilosophie, die über Kunstwerke nicht spezifisch zu sprechen weiß, ist heute zum Scheitern verurteilt.“ (11) Auch dieses Postulat steht in Zusammenhang mit dem Denkkreis Adornos und seinem Entwurf einer ‚Ästhetik von unten‘, die ihre Kategorien aus einer Auseinandersetzung mit spezifischen Werken gewinnt. An diesem Anspruch werden auch die zuvor von Klein herangezogenen Entwürfe von Hanslick bis Schopenhauer bemessen und die Schwierigkeiten, die sie mit sich bringen, im Kern erfasst; daran erklärt sich auch das Vorhandensein des Kapitels zu Nietzsches Wagner-Kritik, dass bandintern betrachtet ansonsten – ähnlich demjenigen zu Dylan – eher für sich steht: Während die vorangehenden Abschnitte zu Hanslick, Smith und Schopenhauer gemeinsam einen musikhistorischen Bezugsraum etablieren, und Adorno als Impuls für die nachfolgende Denkrichtung unerlässlich ist, kann auf Nietzsche und sein Verhältnis zu Wagner nicht verzichtet werden, da bei ihm zum ersten Mal ein „vorab bestimmtes Werk“ zum Ausgangspunkt der Philosophie gerät und sich erweist, „wie die Versenkung in einen besonderen Fall ein verallgemeinerungsfähiges Denkpotenzial hervorbringt“.⁸⁸ Dass Nietzsche – so Klein – an diesem Ansatz selbst noch scheiterte, relativiert für Klein nicht den hervorgehobenen Platz, der ihm dadurch historisch zugestanden werden sollte.

Wie aber verhält sich Klein selbst gegenüber seiner Forderung? Betrachtet man von dieser ausgehend nochmals den Aufbau seiner *Musikphilosophie*, so bleibt der Eindruck bestehen, dass sie vornehmlich erst einmal an Denkern und Konzepten, weniger an konkreter Musik orientiert ist. Richard Wagner als erster auffallender musikalischer Bezug scheint doch nur als schon durch Nietzsche angeeigneter auf, und folglich als bloßer Anlass einer philosophischen Interpretation, die aber eigentlich als theoretisch-methodische im Fokus

⁸⁷ Klein, „Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit“, S. 57.

⁸⁸ Klein, *Musikphilosophie zur Einführung*, insb. S. 76–79, 89f.; hier: 77, 79.

steht. Das Kapitel zu Bob Dylan hingegen zeigt sich von dieser Warte aus als nicht so ‚angehängt‘, wie es auf den ersten Blick scheint und vielfach aufgenommen wurde,⁸⁹ sondern eher als eine Art Zielpunkt, als Übergang zur Konkretion. Bevor auf dieses Kapitel näher eingegangen wird, sollen aber noch die anderen genauer daraufhin beleuchtet werden, wie Richard Klein die Anbindung an das musikalisch Spezifische gestaltet.

IV.2 Musik ‚in abstracto‘: Kontextualisierungen

In seinem einleitenden Kapitel zur Methode – welches sich auf sein eigenes Vorgehen und weniger auf eine Methode der Musikphilosophie allgemein bezieht – hält Richard Klein fest, dass eine historische Eingrenzung des Gegenstandsbereichs nicht nur notwendig, sondern auch einzig sinnvoll ist. Entsprechend lässt er Skepsis anklingen gegenüber jeglichen Versuchen, einen Antike bis Gegenwart umspannenden Überblick zu bieten – zu divergent seien dafür nicht nur die Objekte, die einer Verwendung des Begriffs ‚Musik‘ zugrunde liegen, sondern auch die auf sie bezogenen Erfahrungen (9). Klein orientiert sich daher an drei „Konstellationen“, da sich philosophisches Nachdenken an Drehpunkten (musik-)kulturellen Lebens ausgerichtet oder neu entzündet hat: die Diskussion um die Instrumentalmusik um 1800, der „Fall Wagner“ und der Übergang zur Atonalität zu Beginn des 20. Jahrhunderts (13). Damit richtet er sich aus an einer historischen Linie der Musikphilosophie, wie sie sich entlang der Kunstmusik westlicher Prägung entwickelt hat. Die veränderten Bedingungen und Phänomene der Gegenwart antizipiert Klein zwar, verschiebt deren Reflexion jedoch in Richtung einer unbestimmten Zukunft:

Ob wir uns heute in einer „vierten“ Konstellation befinden, ob die digitale Technik sie definiert, das „Ende des Materialdenkens“, der empirische Gleichstand von „E“ und „U“ oder die Relativierung europäischer Musik im Zeichen der Globalisierung, bleibt notwendig offen. Um solche Fragen jenseits von Show und Schlaglicht beantworten zu können, müsste man in der Lage sein, die soziokulturellen Tendenzen der Gegenwart, zumal die Voraussetzungen der eigenen, darauf bezogenen Theorie geschichtsphilosophisch vorab zu verorten und daraus die Zukunft abzuleiten bzw. die Richtung vorzugeben. Ich denke nicht, dass das möglich ist, so schwer die genannten Dinge wiegen.⁹⁰

Recht zu geben ist Klein an dieser Stelle darin, dass zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht – gewissermaßen von außen – einsehbar ist, in welchem Verhältnis die genannten unterschiedlichen Tendenzen zueinander stehen und welche Grenzen eine ‚Konstellation der Gegenwart‘ denn abstecken würden; ebenso wie ihre Verortung innerhalb geschichtlicher Zusammenhänge nur retrospektiv und nicht zeitgenössisch bestimmbar bleibt. Doch obwohl es ihm

⁸⁹ Vgl. als Beispiel Grüny, „Musikphilosophie gibt es nicht“, S. 348f.; Tadday, „Musikphilosophie heute“, S. 390.

⁹⁰ Klein, *Musikphilosophie zur Einführung*, S. 13f.

in seinem Band immer auch darum geht, die einbezogenen Denkbewegungen auf ihren Gegenwartsbezug und ihre heutige Geltung hin zu befragen, schiebt er an dieser Stelle die Notwendigkeit einer kritischen Gegenwartsdiagnose bereits mit zur Seite, ohne der ein Gegenwartsbezug aber nicht auskommt.

Die drei Konstellationen, die er letztlich fokussiert, lassen sich jeweils auf die autorenzentrierten Kapitel beziehen: Während der „Streit um Tonalität und Atonalität“ mit der Zweiten Wiener Schule und damit ebenso einhellig mit Adorno in Verbindung steht, und der Wagner-Bezug bei Nietzsche ebenfalls in einem einzelnen Kapitel abgehandelt wird, stellen die ersten drei Kapitel zu Hanslick, Smith und Schopenhauer gewissermaßen einen gemeinsamen historischen und theoretischen Raum für die erste Konstellation, die Instrumentalmusik um 1800, dar. Auffallend ist, dass in ihnen Bezüge auf Konkreteres – in welcher Form auch immer, seien es Komponisten, Gattungen oder einzelne Stücke – so gut wie gar nicht auftreten. Die Ausführungen zu Hanslick kommen überhaupt völlig ohne derlei Verweise aus, die Rede ist von Musik nur, wo es ‚Musikalisches‘ im breitesten Sinne meint, d.h. seine Vorstellungen der „Tonkunst“, mithin die Instrumentalmusik als Ganze. Bei Schopenhauer und Smith taucht Musik lediglich dort auf, wo sie einen persönlichen Erfahrungshorizont der jeweiligen Philosophen markiert: Für Schopenhauer ist das „seine Liebe zu Mozart, Beethoven und Rossini“, die sich auf die Konsistenz seiner Theorie aber eher negativ auswirke;⁹¹ bei Smith hingegen scheint Klein dessen Musikkennntnis vor allem des Barock⁹² insbesondere als das zu interessieren, was sie gerade nicht ist: Dass eine Konzeption von Musik, die sie als medial spezifisches und eigensinniges Gebilde, mithin „als ein Ganzes in abstracto, d.h. als ein Werk“ (47) konstruiert, überhaupt existieren konnte, obwohl „[a]usgerechnet die Musik, die die Ästhetik des 19. Jahrhunderts und alle spätere definiert hat, die Wiener Klassik“ (45f.) nicht bekannt war, findet an dieser Stelle die größte Beachtung.⁹³

Dies alles geschieht aber durchaus im Sinne des Arguments: Schließlich erlangt Nietzsche für Klein vor allem dadurch seine Bedeutung, dass „[n]och bei Schopenhauer und Hegel

⁹¹ Diese Vorliebe „spielt sich weit affirmativer in den Vordergrund, als sein kritischer Geist es ihm erlauben dürfte. Der metaphysische Negativist verschwindet in der zweiten Reihe, wenn der musikalische Klassizist seine Stimme erhebt.“ Ebd., S. 54.

⁹² „Außer Kompositionen von Händel, Corelli, Lully und Pergolesi, wohl auch von Johann Christian Bach (und einigen französischen Opern), wird er nicht sehr viel gekannt haben.“ Ebd., S. 45. Insbesondere die Oper spielt bei Smith, der der Musik gegenüber anderen, imitatorischen Künsten die Fähigkeit zur Nachahmung abspricht, eine hervorgehobene Rolle als Ort der gegenseitigen Produktivmachung verschiedener Potenziale der Einzelkünste. Vgl. ebd., S. 44f.

⁹³ Verwandtes findet sich auch in einer Anmerkung zu Hegel: ‚Obwohl‘ diesem „Passionen von Bach und Opern von Gluck oder Mozart [...] vertrauter [waren] als rein instrumentalmusikalische Gebilde“, habe er, gewissermaßen gezwungen von der Rationalität seines philosophischen Systems, nicht anders ‚können‘, „als Instrumentalmusik zu der Kunst zu erklären, die den Weg der Autonomie des Geistes geht und sich von den heteronomen Vorgaben der Sprache befreit“. Ebd., S. 117f.

[...] lediglich von der Musik als solcher, nicht von bestimmten Kompositionen die Rede“ ist (17), während Nietzsches musikphilosophisches Nachdenken mit Wagner an einem konkreten Punkt ansetze. Dass Klein in den folgenden Ausführungen dabei selbst mehr auf Wagner als einem kulturhistorischen Phänomen anstatt auf einzelne musikalische Momenten eingeht (der *Ring* schwebt lediglich diffus im Hintergrund), ist der Tatsache geschuldet, dass es Nietzsche, nicht Wagner ist, dem sein Interesse gilt. Der aus musikbezogener Perspektive zunehmende Anstieg von dem anfänglichen Verzicht auf Verweise hin zum konkreten „Fall“ lässt sich also gewissermaßen ‚architektonisch‘, als eine argumentative Zuspitzung verstehen.

IV.3 Adornos Zeittypen und das 20. Jahrhundert

Ein Einbezug von ‚außen‘, gemeint ein Verweis auf Musik, der nicht von den behandelten Philosophen und deren kulturhistorischem Kontext deduziert ist, erfolgt erst im Kapitel zu Adorno als Kritik an diesem. Zwar finden – es handelt sich doch um eine Einführung – dessen konstante Bezugspunkte (auch im negativen Sinne) Erwähnung: Arnold Schönberg und die Wiener Schule, Mahler, Wagner; die Abweisung Strawinskys und das Zerrbild vom Jazz. Da Klein die Apologie Schönbergs aber vor allem als Resultat von Adornos Idee einer Tendenz des Materials interpretiert, die er in ihrer Fortschrittsteleologie als philosophisch „gleich mehrfach fragwürdig“ (106) ansieht, überrascht es nicht, dass Schönberg und seinem Umkreis verhältnismäßig wenig Raum gegeben wird. Stattdessen ist Klein – in seiner Frage ja gerade nach dem Anschlusspotenzial – daran gelegen, auch explizit auf Musik hinzuweisen, die im Horizont Adornos nicht (mehr) erfasst oder ganz bewusst ausgeschlossen wurde: Etwa weil in ihr der Klang zur zentralen ästhetischen Kategorie wird, welcher bei Adorno den Bereich der bloßen Funktion niemals verlassen konnte. Als derart Ausgeklammerte nennt Klein hier Bernd Alois Zimmermann, Edgar Varèse und insbesondere Olivier Messiaen, mit dessen *Quatuor pour la fin du temps* und *La Nativité du Seigneur* auch konkrete Stücke angesprochen sind; diese bleiben aber eher austauschbar innerhalb des Œuvres Messiaens, denn es sind vor allem die kompositorischen Verfahren entlang des Parameters Klang, um die es hier geht, die Beispiele dienen somit erstrangig als deren Exemplifikation. Mit Wellmer könnte man hier von einem „Typus“ Musik und seinen „Repräsentationen“ sprechen, die Klein einbezieht.⁹⁴

⁹⁴ Entsprechend werden auch für die anderen beiden Komponisten Verfahren, nicht Stücke genannt: Varèses „Klang- und Geräuschexperimente“, Zimmermanns „Polystilistik“. Dass Klein die kompositorische Arbeit und Position Messiaens anhand von Begriffen charakterisiert, die dessen eigener ‚Poetik‘ entstammen, sei hier nur am Rande angemerkt. Dazu heißt es bei Klein: „Andererseits ist ihm [Messiaen, Anm.] mit der Kombination modaler Tonordnungen und ‚unumkehrbarer‘ quantitativer Rhythmen zeitweilig eine Stringenz *musikalischer*

Doch auch andere, Adorno auf je spezifische Weise nahestehende Komponisten, nämlich Mahler, Wagner und Berg, denen jeweils seine drei großen Monographien gewidmet sind, finden bei Klein kaum Erwähnung. Dies hat den Grund, dass dieser die Schriften hinsichtlich ihrer Methodik als gescheitert ansieht: Adornos und sein eigener Anspruch, den gesellschaftlichen Zusammenhang von Musik vom Detail aus zu bestimmen, erfülle sich darin noch nicht, vielmehr sei in diesen drei Bänden „die Einheit von Ideologie und Kompositionsanalyse unterm Strich mehr ‚kulturpolitisch‘ erzwungen als in sich ausdifferenziert.“ (103f.) Es ist eine andere Schrift Adornos, die – so Klein – für dieses Vorgehen richtungsweisend ist, nämlich seine Beethoven-Fragmente.⁹⁵ Dass diese dadurch an zentrale Stelle gesetzt werden, hat auch architektonische Gründe, denn sie bilden zugleich den Grundpfeiler von Kleins Zeitkonzeption.⁹⁶ Aus ihnen gewinnt er die Begriffe eines „intensiven“ (auf die Produktion eines Ganzen hin ausgerichteten) und eines „extensiven“ (die zeitlichen Einzelmomente und die „Zuständlichkeit“ betonenden) Zeittypus, durch die (und deren mannigfaltige Überlagerung und Vermischung) für Klein eine gleichzeitige Pluralität verschiedener Zeitformen denkbar wird (128–134). Soweit er hier über einzelne Stellen in Beethovens Schaffen schreibt (131), geht er über Adornos Ausführungen nicht hinaus: Diese sollen sich an den gegebenen Beethoven-Beispielen konkretisieren, nicht jene sich an den Ausführungen.

Jedoch drängt Klein auch in diesem Kapitel auf die Frage, an welchen Punkten Adorno über seine Zeit und seine eigenen Musikbezüge hinaus anschlussfähig bleibt. Diesen Anschlusspunkt findet er im 20. Jahrhundert als Gegenposition zu der These, dass es ab 1950 zu einer völligen Auflösung stabiler Zeitverhältnisse gekommen wäre:

Man könnte denken, die Möglichkeit, Formen musikalischer Zeiterfahrung auf eine wie immer geartete Einheit zu beziehen, verschwinden nach 1950 endgültig. Und Adornos Rede von der „absoluten Statik“ verdecke bloß die Tatsache, dass an die Stelle einer Opposition von intensivem und extensivem Typus eine Vielzahl heterogener Zeitgestalten getreten ist, die sich weder mehr dem einen noch dem anderen Typ und ebenso wenig identifizierbaren Formen ihrer Vermittlung zuordnen lassen.⁹⁷

Stattdessen will Klein zeigen, dass mit Adornos Zeitmodell auch für die Neue Musik noch sinnvoll umgegangen werden kann, indem er die beiden Zeittypen in ihrer „reine[n]“ Ausprägung“ für zwei Komponisten des 20. Jahrhunderts veranschlagt: Während Morton Feldman „auf die Spitze“ treibe, „was Adorno am extensiven Typus als ‚Freigabe‘ der Zeit be-

Sprache geglückt, für die es im 20. Jahrhundert kein zweites Beispiel gibt.“ (Herv. S.Z.) Ebd., S. 107; vgl. Messiaen, *Technik meiner musikalischen Sprache*.

⁹⁵ Adorno, *Beethoven*.

⁹⁶ Dies wird insbesondere deutlich und ist nochmals tiefgehender ausgearbeitet in Klein, „Prozessualität und Zuständlichkeit“.

⁹⁷ Klein, *Musikphilosophie zur Einführung*, S. 135.

schrieben hat“, finde sich bei Brian Ferneyhough eine „Neuaufgabe intensiver Zeit unter Bedingungen, die sie unmöglich machen“ (135). Nicht unähnlich zu Albrecht Wellmer und ebenfalls im Anschluss an Adorno findet sich hier also eine Gegenüberstellung für das 20. Jahrhundert, bei der ein Vertreter der New York School mit einem Komponisten in Nachfolge des Serialismus kontrastiert wird.

Die Verknüpfung von Morton Feldman mit Adornos Überlegungen zur extensiven Zeit geschieht, bei einer generellen Eingrenzung vor allem auf Feldmans Spätwerk („ab 1977“), prägnant anhand einzelner Stücke (136). Feldmans *String Quartets* werden dabei als Verdeutlichung für ein Verfahren angeführt: Das „Spielen am Rande des Verstummens“, in dem der Vorgang des Hörens selbst thematisch wird, wird in diesen beiden Streichquartetten konkret erfahrbar. *Coptic Light* und *Chorus and Orchestra II* werden eher im Sinne einer argumentativen Beweisführung eingebracht, an denen sich eine bestimmte, schon hermeneutisch aufgeladene Erzeugung einer „Atmosphäre“ „schwer bestreiten ließe“ – weshalb und auf welche Weise diese aber gerade durch diese Stücke zu Tage trete, wird nicht näher erläutert. Vergleichsweise alternativlos ist hingegen die Referenz auf *Neither*: In dieser Nicht-Oper über einen 16-zeiligen Text von Samuel Beckett verknüpft sich eine theoretische Einsicht, die den Einfluss Becketts auf Feldmans kompositorische Konzepte betrifft („Das Hören wird dann zum Warten auf Etwas, das ausbleibt: ‚Warten auf Godot‘.“ [136]) damit, dass diese Konzepte, die „Vakuen, in denen nichts geschieht außer der eigenen Leere“ tatsächlich zur Anschauung kommen. *Neither* ist hier insofern nicht substituierbar, als die theoretischen Überlegungen hier im Konkreten erfahrbar werden und somit erst in diesem Stück einsichtig wird, was diese Konzeptionen in ihrer Aktualisierung bedeuten können.

Völlig konträr dazu fällt dagegen die Bezugnahme auf Ferneyhough aus: Kleins Ausführungen halten sich hier bei keinem spezifischen Werk auf. Stattdessen ist von „Ferneyhoughs Musik“, von „manchen Titeln“, „Momenten“, überhaupt nur von einem unbestimmten „es“ die Rede. Der Zug geht hier letztlich auf „das Œuvre insgesamt“. Was Klein zuvor an Nietzsche kritisierte, nämlich dass dieser „[o]ft genug [...] auch bloß ad hominem statt originär artistisch am Werk“ sich ausweisen wollte (91), unternimmt er hier selbst. Dieser Kontrast im Vorgehen aber wird verständlich, sobald man nochmals in den Blick nimmt, mit welchem Zeittypus die jeweiligen Komponisten in Verbindung gesetzt werden: Während nämlich der „extensive Typ von unten, von den einzelnen Gestalten und Ereignissen aus“ wirksam wird (131), gerät der „intensive Typ“ zum „Fluchtpunkt einer Einheit“ in Richtung einer „finalen

Überformung‘ (130),⁹⁸ somit zu einer Tendenz aufs – wenngleich schon in sich gebrochene – Ganze. Die Auswahl bzw. die Abwesenheit von Beispielen einzelner Stücke unterstützt folglich die These, dass bei den Komponisten sich jeweils einer der Zeittypen im Bereich der komponierten Musik des 20. Jahrhunderts nochmals realisiert, auch auf der Ebene konkreter Materialbezüge.

IV.4 Voraussetzung und Forderung zugleich: der Werkbegriff

Mit dem Verweis auf zwei Komponisten der kunstmusikalischen Avantgarde bringt Klein das Potenzial eines Gegenwartsbezugs seiner *Musikphilosophie* ins Spiel: Die Anwendung von Adornos Zeittypologie über dessen Wirkungsbereich hinaus verspricht Anknüpfungsmöglichkeiten auch für die zeitgenössische (Kunst)Musikproduktion. Zugleich dient die Verlängerung ins 20. Jahrhundert als Scharnierstelle zur Thematisierung seiner zweiten zentralen Grundkategorie, dem Werk. Dieses ist gerade ab den 1950er Jahren gewissermaßen von ‚innen‘ fragwürdig geworden und hat einen theoretisch zunehmend schwierigeren Stand: „Das Weltbild, für das die Opusmusik stehe, sei ahistorisch, elitär, bildungsbürgerlich, eurozentrisch, ein Fetisch des Kulturbetriebs, aus dem alles Leben entschwunden sei.“ (144) Die Konsequenz, den Werkbegriff aus diesen Gründen insgesamt als verfehlt anzusehen und zu verabschieden, ist für Klein aber nicht die einzige, und zudem die falsche Alternative. Der Bereich ‚Musik‘ und derjenige der Werke werden bei ihm nicht als deckungsgleich angesehen, letzterer bildet für Klein aber mit Rückgriff auf Carl Dahlhaus „die Basis eines Kunstbegriffes“ (149), auf den die Musikphilosophie scheinbar notwendig bezogen bleibt. Insofern bleibe der Werkbegriff „auch dann ein zentrales Paradigma, wenn man die Pluralität der Musikformen einmal versuchsweise in ein Verhältnis zu ihm setzen würde“ – daher laute die Frage „nie Werk oder Nichtwerk, sondern welcher Werkbegriff und welcher Übergang vom einen zum anderen Moment.“ (147) Anhand von Roman Ingarden und Dahlhaus skizziert Klein die Richtung, in die seiner Ansicht nach das Werkkonzept produktiv zu aktualisieren sei: Von Ingarden übernimmt er dabei die Forderung, dass die Erfahrung zentral in das Nachdenken über das Werk miteinbezogen werden müsse, da dieses nicht als Gegenstand vorliege, sondern sich aus „heterogenen Momenten [...] zusammensetzt“ (162). Von Dahlhaus übernimmt er zusätzlich die Vorstellung, dass Diskurs und Analyse ebenso an der Bestimmung des Werkbegriffs beteiligt sind und diesen dadurch auch geschichtlich

⁹⁸ Vgl. dazu ebd., S. 129–134, und nochmals ausführlicher: Klein, „Prozessualität und Zuständlichkeit“. Dass sich das Verhältnis dieser beiden Zeittypen weitaus komplexer gestaltet und viel mehr in Richtung einer Dialektik denn eines Dualismus gedacht werden muss, kann hier nicht weiter ausgeführt werden, sei aber angemerkt; auf sie wird in Kapitel VII, Abschnitt 2 nochmals eingegangen.

dynamisieren (159). In dieser Trias von Werk, Erfahrung und Diskurs wird neuerlich eine Nähe zu Wellmer spürbar, wenngleich seitens Klein kein expliziter Bezug gegeben ist. Jedoch ist es aus dieser Konstellation heraus nicht überraschend, dass auch er sich dezidiert in der Tradition einer „kritischen Hermeneutik von Kunstwerken“ verortet (13). Dass die Musikphilosophie auch seiner Ansicht nach zentral an dem Punkt des Diskurses anzusetzen vermag, wird deutlich in der zukunftsgerichteten Frage, mit der er das Kapitel zu Hanslick abschließt: „Welche Sprache entspricht der Phänomenalität der Musik, die sich der Sprache entzieht?“ (35)

IV.5 Die Probe aufs Exempel: Bob Dylan

An diese Phänomenalität rührt Richard Klein im abschließenden Kapitel zu Bob Dylan, in dem er am direktesten entlang von konkretem Material argumentiert. Dass es den Erläuterungen zum Werkbegriff und der Forderung nach dessen Aktualisierung folgt, legt nahe, es als Ansatz zu deuten, eine solche Erweiterung experimentell zu erproben. Wie sich zeigen wird, bringt dabei der Rückgriff auf eine Musikform, deren Koordinaten im Gegensatz zur kunstmusikalischen Tradition nochmals ganz anders gelagert sind, einige Schwierigkeiten mit sich. Zugleich entsteht nicht nur durch den thematischen Sprung der Eindruck, dass die Passagen zu Dylan eine eher randständige Position innerhalb der *Musikphilosophie* einnehmen: Neben der Tatsache, dass sie musikalisch aus der Rolle fallen, da sie mit der bisher von Klein eingehaltenen Linie entlang der Kunstmusik westlicher Prägung brechen, führt das Kapitel mit der Kunstreligion ein Thema ein, das bis dahin keine Rolle spielte⁹⁹; zudem stellt es als einziges weder einen Philosophen noch einen philosophischen Begriff in sein Zentrum. Überdies bricht der Band danach eher unvermittelt ab, ohne dass eine retrospektive Verknüpfung auch nur versuchsweise angestrebt wird. Vor dem Hintergrund der Forderung, dass eine Musikphilosophie sich auch daran zu messen habe, ob und wie sie von konkreten Gegenständen zu sprechen weiß, lassen sich die Ausführungen zu Dylan aber gewissermaßen als Pointe des Buches verstehen: nämlich als ein Versuch, einzulösen, was bisher nur als Anspruch eines zukünftigen Projekts formuliert wurde.

Mit den Gospelkonzerten 1979/80 sowie der „Never Ending Tour“ ab den frühen 2000ern wählt Klein zwei Ausschnitte aus dem Schaffen Bob Dylans, die mit einem Fokus auf das Performative ein bisheriges Desiderat des Buches einholen. Bei beiden geht es ihm darum,

⁹⁹ Dies erklärt sich mitunter daraus, dass es sich bei diesem Kapitel um einen gekürzten Vorabdruck eines Beitrags in einem Sammelband handelt, der ein Jahr nach Kleins *Musikphilosophie* erschien und dem Thema *Kunstreligion und Musik* gewidmet ist; siehe Klein, „Kunstreligion auf Amerikanisch am Beispiel Bob Dylan“.

ästhetische Verfahren und Potenziale herauszuarbeiten. Entsprechend thematisiert er in Bezug auf die ‚Gospel-Phase‘ deren historischen Kontext, konkret die ideologischen Probleme, die der Eintritt Dylans in eine fundamentalistisch christliche Sekte zu dieser Zeit mit sich brachte, nicht weg, polt aber ihre Bewertung um und macht sie zur Lösung eines eigentlich ästhetischen Problems. Sie werden zum Fanal einer neuen Phase des kreativen Aufschwungs, im Rahmen dessen „das künstlerische System einen Zenit erreicht“ (167), der zuvor aufgrund eines zu großen, reibungslosen und dadurch Stagnation induzierenden Identifikationspotenzials von Künstler und Publikum nicht möglich gewesen sei (169f.). Sein ästhetisches Urteil begründet Klein anhand der Konzerte, die in diesen beiden Jahren stattfanden – nicht aber anhand der drei Studioalben, die dieser Phase zugerechnet werden und die Songs, welche großteils das Repertoire der Tour bilden, enthalten. Dies wird in einer Endnote klar, in der er festhält, dass er für die detaillierte Beschreibung der zwei Stücke „Gotta Serve Somebody“ und „I Believe In You“ auf eine Live-Aufnahme des Konzerts in San Francisco am 16. November 1979 zurückgreift (171/221). Verdeutlicht wird diese Differenzierung zudem dadurch, dass Klein die Unterschiede der Live-Versionen zu denjenigen des Studioalbums (*Slow Train Coming*) in seine Argumentation miteinbezieht und beispielsweise festhält, dass „I Believe in You“ am Album „nie eine gewisse Blässe loswird“, während es bei den Konzerten stets zu einem „Höhepunkt“ gerate (171). Darüber hinaus sieht Klein ein ästhetisch relevantes Moment der Konzerte gerade im Aufbau der über alle Auftritte hinweg relativ stabil bleibenden Setlist. Durch die Konstanz der Abfolge einzelner Songs entstünden zwischen diesen „Beziehungen“, welche „zu einer Dichte des Verlaufs insgesamt beitragen“ und ein „spannungsreiches Ineinander“ (170) erzeugen würden. Spätestens an diesem Punkt ergeben sich jedoch Unklarheiten: Dasselbe Vermögen bringt gerade das Studioalbum mit seiner fixierten Abfolge von Songs mit sich. Weshalb im Gegensatz zu diesem den Konzerten dadurch ein besonderes ästhetisches Potenzial eignete, bleibt offen. Wenn Klein zudem über die Gospel-Phase schreibt, dass es sich bei „dieser Musik“ um etwas „genuin Neue[s]“ (167) handle, bleibt angesichts dieser Differenzierung von Studioaufnahme und Live-Ereignis zu fragen, ob sein Befund dennoch für beides Geltung beanspruchen möchte.

Dieser Hinweis ist nicht bloß rhetorisch zu verstehen, sondern bezieht sich auf Kleins dahinter liegenden Werkbegriff: Diesen bringt er ins Spiel, in dem er für Dylan konstatiert, er habe den Anspruch, „ein ‚Werk‘ zu schaffen“, das „Bestand“ hat (177). Mit Blick auf die oben dargelegte Situation bleibt mit Wellmer demnach zu fragen, was hier die Instanz wäre,

auf die „Subjekte im ästhetischen Diskurs sich beziehen und gleichsam zurückkommen können“.¹⁰⁰ Wären es einzelne Songs, deren Zusammentreten zu einer in sich stimmigen Performance, oder soll ‚Werk‘ letztlich synonym mit einem allgemeinen ‚Schaffen‘ verstanden werden? Ausgehend von einer Analyse der „Never Ending Tour“ verfällt Klein für diese Instanz schließlich auf Dylans Stimme:

Der *Unterschied* des Werkbegriffs bei Dylan zur europäischen Tradition, seine Bindung an die Stimme des Sängers wäre ein eigenes Thema. Nur so viel: Stimme ist hier nicht allein Gegenbegriff zum traditionellen Werk, sie tritt auch *an die Stelle* der fehlenden Autorität der Partitur. Wenn Dylans Stimme nicht da ist, ist kein Dylan da. Andere mögen seine Lieder „covern“, aber um „Dylansongs“ handelt es sich dabei allein in einem juristischen, nicht künstlerischen Sinn. Werk ist die von der Stimme dominierte Integration von Live-Ereignis, Konzertgeschichte und reproduktionstechnischen Datenträgern.¹⁰¹

Dass diese Anmerkung etwas versteckt in einer Endnote platziert ist, weist auf die Schwierigkeiten hin, eine solche Auffassung mit der Anmerkung, dass sich in „Dylans junger und alter Stimme [...] kein Identisches, kein durch die Zeiten hindurch sich erhaltender expressiver Kern wahrnehmen lässt“ (181) zu vermitteln, derer sich Klein offenbar bewusst ist. Der Ansatz, Stimme und Werk aufeinander zu beziehen, hängt letztlich aber damit zusammen, dass Klein durch Dylans Stimme auch den zentralen Moment des Weltbezugs realisiert sieht: In ihrer „Brüchigkeit“ verkörpere sie zugleich den „Mythos menschlicher Fragilität“ (182) und lasse „eine Aufhebung, vielleicht auch Vernichtung der Zeit“ (183) thematisch werden.

Wenngleich die Auseinandersetzung mit Dylans Musik sich nicht ohne Widerstände mit Kleins programmatischen Forderungen einer zeitgenössischen Musikphilosophie zusammenführen lässt, so führt er dabei doch vor, wie eine am Phänomen ansetzende Reflexion zu Erkenntnissen über Musik gelangen könnte, die an zutiefst philosophische Fragen rührt, ohne aber ihren Gegenstand aus den Augen zu verlieren. Dass Klein dabei über weite Strecken selbst ohne den Werkbegriff auskommt und dieser mehr Probleme bringt als löst, lässt sich indessen als Anstoß verstehen, die Frage nach seinen Bedingungen und seinen Grenzen ernst zu nehmen, ohne ihn deshalb grundsätzlich aus dem musikphilosophischen Diskurs verabschieden zu müssen.

¹⁰⁰ Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, S. 134.

¹⁰¹ Klein, *Musikphilosophie zur Einführung*, S. 223, Endnote 269.

V. Abstrahieren: Gunnar Hindrichs' *Autonomie des Klangs*

Das folgende Kapitel widmet sich einem Streitfall. Wie die hier besprochenen Publikationen von Richard Klein und Christian Grüny ebenfalls im Jahr 2014 erschienen, hat Gunnar Hindrichs' *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik* mit Abstand nicht nur die meisten, sondern vor allem stark divergierende Reaktionen hervorgerufen.¹⁰² Von Interesse ist hier weniger, dass diese Meinungsverschiedenheit in der Rezeption relativ klar entlang der disziplinären Grenze von Philosophie und Musikwissenschaft verläuft. Vielmehr ist an dieser Stelle ein Vorwurf relevant, der Hindrichs dabei wiederholt begegnet: dass nämlich mit seinem Buch der Versuch vorliege, philosophisch von außen auf die Bestimmung von Musik zuzugreifen, ohne jedoch sich zu genüge am Konkreten ausweisen zu können, geschweige zu wollen.¹⁰³ Dass es nicht völlig ohne solche konkreten Bezüge auskommt, verrät indes schon das eigens angefügte Komponisten- und Werkregister (269f.). Welche Stellung kommt den dort genannten Personen und Stücken aber zu, und welche Funktion erfüllen sie im Text? Es ist dabei weder möglich, auf alle dort genannten Verweise einzugehen, noch lohnt es sich. Stattdessen soll versucht werden, Tendenzen herauszuarbeiten, die die jeweiligen Einbettungen anleiten.

V.1 Grundzüge: Entfaltungen des Werkbegriffs

Als eine erste, allgemeine Beobachtung kann der Bereich von Musik festgehalten werden, welcher Hindrichs als Grundlage dient. Seinen Bezugspunkt bildet die „europäische Musik“, welche er von der Gregorianik bis zum 20. Jahrhundert bestimmt. Diese Auswahl stellt aber keine heuristische Eingrenzung dar, die schlicht aus pragmatischen Gründen notwendig wäre, sondern ist durch Hindrichs' Programm bestimmt: Bei der *Autonomie des Klangs* handelt es sich um das Projekt einer ‚Ontologie des musikalischen Kunstwerks aus ästhetischer Vernunft‘ (7). Bereits an dieser Bestimmung lassen sich einige Momente von Hindrichs' Zugang erhellen.

Erstens geht es Hindrichs um eine moderne Auffassung von (europäischer) Musik, die sich von derjenigen der Antike insofern unterscheidet, als ihr die einheitliche Ordnung des Seienden zerbrochen sei. Mit Rückgriff auf Kant (der neben Aristoteles und Hegel für Hindrichs den dritten zentralen, philosophischen Bezugspunkt darstellt) bestimmt er das moderne

¹⁰² Vgl. dazu Urbanek/Wald-Fuhrmann (Hg.), *Von der Autonomie des Klangs zur Heteronomie der Musik*, darin auch meinen die Kritik in den Blick nehmenden Beitrag, insbesondere das dortige Verzeichnis der Rezensionen zu den genannten Büchern, S. 221f.

¹⁰³ Vgl. hierzu nur exemplarisch: Janz, „Revolution – Übergang – Autonomie“, S. 77f.; Lütteken, „Manche komponieren eben nur Klänge und keine Musik“.

Denken als untergliedert in theoretische, praktische und ästhetische Vernunft (12). Musik könne sowohl in ihrer „Seinsweise“ als auch ihrem „Verständnis“ nur von der ästhetischen Vernunft erfasst werden – und bilde somit ein „Seiendes eigener Art“, das sich nicht aus einer „allgemeine[n] Ordnung des Seienden“ deduzieren lasse (13). Darin liegt für Hindrichs ihre Autonomie begründet.¹⁰⁴

Als geeignetes Vorgehen, um sich der Frage nach der „Seinsweise“ zu nähern, stellt sich für Hindrichs, zweitens, der ontologische Zugriff dar. Mit einer Ontologie des musikalischen Kunstwerks, die nach dessen Seinsweise fragt, klammert er eine Reihe anderer Zugänge zu Musik aus; darunter vor allem die phänomenologische Perspektive und weitere Herangehensweisen, welche am Ereignis ansetzen oder die Hörerfahrung mit in den Blick nehmen. Hindrichs fragt in seiner Ontologie nach dem ‚Was‘, auf das sich die Erfahrung bezieht – negiert dabei aber jeglichen Anteil dieser Erfahrung an der Bestimmung des ‚Was‘ selbst.

Der „Ort“ bzw. die „Vergegenständlichung“ (14) dieses eigensinnig Seienden ist für Hindrichs das musikalische Kunstwerk.¹⁰⁵ Damit stellt er, drittens, einen emphatischen Werkbegriff in das Zentrum seiner Untersuchung. Nur über ein Festhalten am Werk sei es möglich, die musikalische Autonomie, die er zur Grundprämisse einer Bestimmung von Musik als Kunstform erhebt, theoretisch erhalten zu können – für ihn ist eine Eigensinnigkeit musikalischer Zusammenhangsbildung nicht ohne den Werkbegriff denkbar. Den Geltungsanspruch des Werkkonzeptes sieht er als weitreichender an, als es dessen genetische Herleitung nahelegen würde; ganz ähnlich wie Richard Klein¹⁰⁶ hält Hindrichs eine begriffsgeschichtliche Einschränkung der Werkkategorie, wie sie etwa Lydia Goehr vorgeschlagen hat¹⁰⁷, für „verkürzt“ (16). Damit meint er jedoch auch nicht, dass jegliche Musik unter dem Werkbegriff erfasst werden kann und sollte. Im musikalischen Kunstwerk sieht er vielmehr „das Prinzip der europäischen Musik selbst“ artikuliert (17). Was er damit bewusst ausgrenzt, ist Musik, die er mit Heinrich Bessler als „Umgangsmusik – das ist Musik in Fest und Kult, Arbeit, Geselligkeit und Tanz“ (16) charakterisiert; Jazz und andere improvisatorische Praktiken, Populärmusik, traditionelle Musikformen in und außerhalb Europas zählen nicht zu seinem Themenbereich. Kurz gesagt, Hindrichs interessiert sich nicht für diejenigen

¹⁰⁴ Vgl. auch Hindrichs, „Metaphysik als Ästhetik“, in dem sich die Frage nach dem Autonomiecharakter des Kunstwerks darüber hinaus mit dem Topos des „Absoluten“ verbindet.

¹⁰⁵ Diese These taucht bereits in Hindrichs' 2011 erschienenen Text „Grundprobleme gegenwärtiger Musikphilosophie“ auf, in dem nicht nur die Einleitung zu guten Teilen vorweggenommen wird, sondern sich generell die Fluchtlinien der *Autonomie des Klangs* finden lassen. Hindrichs, „Grundprobleme gegenwärtiger Musikphilosophie“, S. 90.

¹⁰⁶ Entsprechend überrascht es wenig, dass Klein in seiner Besprechung von Hindrichs' Buch dieses Beharren auf den Werkbegriff lobend hervorhebt. Klein, [Rezension zu: Gunnar Hindrichs, *Die Autonomie des Klangs*], S. 153f.

¹⁰⁷ Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*.

Musikformen, welche er durch eine „Heteronomie des Außerästhetischen“ (17) bestimmt sieht. Das Beharren auf einer Erweiterung des Werkkonzepts erfüllt vielmehr den Zweck, auch die komponierte Musik des 20. Jahrhunderts – in deren Umfeld ein ‚Ende des Werkbegriffs‘ wiederholt proklamiert wurde – an diesen ‚gemeinsamen‘ Kern rückzubinden und damit eine kohärente Tradition „europäischer Musik“ überhaupt schaffen zu können (16f.). Hindrichs geht es somit um die Frage nach der autonomen Seinsweise derjenigen Musik, deren Bereich Werke im Rahmen der europäischen Kunstmusiktradition umfasst. Als zu dieser Tradition gehörig zählt er, durch eine Erweiterung des Werkbegriffs, auch die komponierte Musik des 20. Jahrhunderts. Mithin möchte er eine Ontologie entwerfen, unter deren Begriffen sowohl Musik des 17. als auch des 20. Jahrhunderts gefasst werden kann. Hindrichs versteht das Kunstwerk dabei aber nicht als festschreibbare Größe, sondern fasst es im Rückgriff auf Max Weber als „Idealtypus“, mithin als begrifflichen Orientierungspunkt, der in keinem konkreten Gegenstand vollständig aufginge (23f.). Eine derart konzipierte „Idee“ des musikalischen Kunstwerks könne folglich nicht definiert, sondern lediglich „expliziert“, d.h. nach und nach über eine Darlegung seiner Grundbestimmungen verdeutlicht werden (34).

Als solche „Grundbestimmungen“, welche die Explikation der Idee des musikalischen Kunstwerks anleiten sollen, wählt Hindrichs insgesamt sieben Begriffe, an denen sich auch die Kapiteleinteilung orientiert. Mit dem Einstieg in diese Grundbestimmungen wechselt er die formale Textstruktur: Die ‚Entfaltung‘ seines ontologischen Vorgehens unternimmt Hindrichs in Form einer Fortschreitung in Paragraphen – der dadurch erwirkte Anklang auch an juristische Texte kündigt bereits vom Anspruch argumentativer Stringenz und Geschlossenheit. Den Beginn machen dabei die Begriffe „Material“ (Kapitel 1) und „Form“. Beide bestimmt Hindrichs als einander komplementäre „Reflexionsbegriffe“, die jeweils nicht ein eigenständig Seiendes bezeichnen, sondern „Gesichtspunkte“ darstellen, von denen ausgehend das Werk untersucht werden kann (73). Während das Material das „Woraus“ des Werkes erfrage, werde anhand der Form das „Was“ in den Blick genommen. Der Form kommt dabei kein eigenes Kapitel zu; vielmehr versucht Hindrichs, aus ihr einzelne Bestimmungen zu erarbeiten – er nennt sie „Kategorien“ (76) –, die in Summe das Was des Werkes ergeben sollen. Der Reflexionsbegriff „Form“ bildet somit den Überbau der Kategorien Klang, Zeit, Raum¹⁰⁸ und Sinn (Kapitel 2–5). Das abschließende Kapitel schließlich gilt dem Begriff des

¹⁰⁸ Das Kapitel zum Raum findet sich zu weiten Teilen bereits ausgearbeitet in: Hindrichs, „Der musikalische Raum“.

musikalischen Gedankens (Kapitel 6), über den versucht wird, Material und Form in ihrem Verhältnis zu einander zu bestimmen.

V.2 Das 20. Jahrhundert als theoretischer Ausgangspunkt

In Hindrichs' Grundrissen des musikalischen Kunstwerks als theoretischer Einheit erweist sich bereits der Bezug auf ein bestimmtes musikalisches Feld als maßgeblich: Viele der Begrifflichkeiten als auch deren Konzeption bezieht er aus dem Vokabular, das von Komponisten des 20. Jahrhunderts geprägt bzw. entwickelt wurde. Von Arnold Schönberg übernimmt er einerseits die Idee des „Gedankens“ als einer „Methode [...], die Unausgewogenheiten des Stückes ins Gleichgewicht zu bringen“ (235) und somit dessen ästhetische Geltung zu garantieren.¹⁰⁹ Andererseits gewinnt er von Schönberg mit der „Horizontale“ (Breite) und „Vertikale“ (Höhe) die ersten Koordinaten des musikalischen Raumes (156),¹¹⁰ welche er um diejenigen der Tiefe, Diagonale und Dichte ergänzt – Dimensionen, die auch abseits von Hindrichs' emphatischem Werkbegriff ein vielfältiges Anschlusspotenzial aufweisen. Von Stockhausen bezieht er das Konzept der „Momentform“¹¹¹ als einer spezifischen Möglichkeit der musikalischen Zeitgestaltung (142), die Hindrichs aber nicht nur in ihrem Entstehungskontext, dem Serialismus, sondern umfassender im 20. Jahrhundert, so etwa bei John Cage, Brian Ferneyhough und Klaus Huber zu Tage treten sieht. Von Helmut Lachenmann schließlich übernimmt Hindrichs die Klangtypologie¹¹², nach der zwischen fünf verschiedenen Typen – „Kadenzklang, Farbklang, Fluktuationsklang, Texturklang und Strukturklang“ (101) – unterschieden werden kann, die sich am Verhältnis von der Dauer des Klangs und der Zeit, die die „Vermittlung seiner Eigenschaften“ benötigt, orientieren (100–102). Dass darin unter dem Begriff „Klang“ sowohl „Einzelklänge“ als auch „komplexe Klänge“, welche sich aus mehreren Einzelklängen zusammensetzen, subsumiert werden, erscheint auf kompositionstheoretischer Ebene unproblematisch, führt ontologisch aber zu einer begrifflichen Undifferenziertheit, die nicht dadurch erleichtert wird, dass Hindrichs' „musikalischer Klang“ als Bestimmungskategorie der Form sich nochmals auf einer anderen Ebene aufzuhalten scheint.

Für den Rückgriff auf diese Konzepte und deren Entstehungskontexte scheint es vorrangig zwei Gründe zu geben. Erstens geht es Hindrichs darum, über Grundbegriffe an die Musik heranzutreten, die aus ästhetischer Vernunft und damit auch dem Umkreis von Musik

¹⁰⁹ Hindrichs bezieht sich hierbei auf Schönberg, „Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanken“.

¹¹⁰ Vgl. Schönberg, *Harmonielehre*.

¹¹¹ Vgl. Stockhausen, „Momentform“.

¹¹² Vgl. Lachenmann, „Klangtypen der Neuen Musik“.

selbst zu entwickeln und nicht aus dem Bereich der theoretischen Vernunft hergeleitet sind (32f.). Insofern ist es kaum überraschend, dass er für die Begriffe weniger auf die allgemeine Kunstphilosophie zurückgreift, sondern diese zu gutem Teil aus den autorpoetischen Texten von Komponisten des 20. Jahrhunderts gewinnt – und damit aus einer musikalischen Tradition, für die das Schreiben über die eigenen kompositorischen Mittel und Möglichkeiten eine zentrale Rolle sowohl im Schaffensprozess als auch im künstlerischen Selbstverständnis einnimmt.¹¹³ Zweitens stellt Hindrichs über den Materialbegriff einen inneren Zusammenhang einer gelingenden Musikontologie und der musikalischen Avantgarde her:

Die Ontologie des musikalischen Kunstwerkes verpflichtet [...] ihre konstruktive Arbeit auf den primordialen Grundbegriff des Materials. Der Begriff des musikalischen Materials ist nicht etwas, für oder gegen das man sich zu entscheiden hätte. Vielmehr bildet er die erste ontologische Bestimmung des musikalischen Kunstwerkes. Hierdurch bindet sich die Philosophie der Musik zugleich an die Bewegung der Avantgarde, die aus der Tendenz des Materials erfolgt. Auch die Idee der Avantgarde ist nicht etwas, das den Gegenstand einer Entscheidung darstellte. Sie gehört zu der artikulierten Seinsweise des Werkes, weil sie der in dieser Seinsweise niedergeschlagenen Materialtendenz nachgeht. [...] So laufen Werkontologie und Avantgarde zusammen im Konzept eines musikalischen Materialismus.¹¹⁴

Dadurch, dass Hindrichs mit den oben genannten Konzepten gleich an mehreren Ecken auf das 20. Jahrhundert zurückgreift, stellt er diesen Zusammenhang nicht nur entlang einer Materialtendenz her, sondern flicht ihn auf begrifflicher Ebene vielschichtig in seine Arbeit ein. Diese Verknüpfung von Philosophie und Neuer Musik beleuchtet auch Hindrichs vehementes Eintreten für ein Werkkonzept, welches das 20. Jahrhundert zu umfassen im Stande sein muss, von einer weiteren Seite: Ohne eine solche Ausweitung der Grenzen des Werks verlöre dessen begriffliche Entfaltung seinen Halt. Dass der Geltungsbereich von Hindrichs' Grundbestimmung des Werkes auch die Neue Musik einbezieht, bildet somit das notwendige Fundament, auf dem das Gerüst seines Entwurfs aufbaut.

V.3 Tangenten: Musikalische Bezugnahmen

Die komponierte Musik des 20. Jahrhunderts stellt zwar den ausdifferenziertesten, aber nicht den einzigen musikalischen Bezugspunkt der *Autonomie des Klangs* dar. Orientierungslinien bilden daneben auch die Musik des Mittelalters, konkret der gregorianische Choral und die in Mensuralnotation festgehaltene polyphone Musik, und die klassisch-romantische Tradition. Sie scheinen jeweils für sich als ‚Bezugswelten‘ verstanden zu werden, die durch ein zugrundeliegendes Prinzip zu einer Einheit zusammengespannt sind: für die Alte Musik ist

¹¹³ Hierauf wird in dieser Arbeit in Kapitel VII, Abschnitt 3 nochmals genauer eingegangen.

¹¹⁴ Hindrichs, *Die Autonomie des Klangs*, S. 72.

es die theologische Fundierung ihrer Musiktheorie, für die Musik des 18. bis frühen 20. Jahrhunderts die gemeinsame tonalharmonische Basis, und für die Neue Musik der Verlust der Selbstverständlichkeit konstruktiver Kategorien. Diese Trias wird besonders deutlich in Hindrichs' Darlegung verschiedener Möglichkeiten der Zeitgestaltung; dabei kommt je eine zeitliche Grundform einem der musikalischen Felder zu. Stockhausens „Momentform“, die die Zeitlichkeit des Klangs auf dessen Gegenwart reduziert (143), wird stellvertretend für die gesamte Musik des 20. Jahrhunderts überhaupt eingesetzt.¹¹⁵ In der klassisch-romantischen Musik sieht Hindrichs die Möglichkeiten des Klangs als Prozess bzw. als „Werden“ realisiert (124). In der Musik des Mittelalters schließlich drücke sich der Klang und dessen Zeitform als ein „Abbild der Ewigkeit“ aus (133).

a. *Gregorianik und polyphone Musik.* Die Bezugnahme auf die Musik des Mittelalters gestaltet diese letztlich als abstrakte Lehrtradition. Dies lässt sich exemplarisch anhand eines Moments hervorheben: Die einzige Abbildung, die in Hindrichs Buch abgedruckt ist, ist nicht etwa ein Notenbeispiel, sondern ein Diagramm, das die Hierarchie der Zeitwerte in der Mensuralnotation (also die jeweilige Aufteilung in kleinere Notenwerte von der Longa bis zur Minima) abstrahiert darstellt (134). Es steht sinnbildlich dafür ein, dass in sämtlichen Erwähnungen des Mittelalters bei Hindrichs keine Bezugnahme auf Musik in konkreterer Form – etwa durch die Nennung von Musikquellen – Platz findet. Referenzpunkte bilden stattdessen musiktheoretische Traktate wie die *Musica Enchiriadis* (160) oder mittelalterliche Philosophen, wie z.B. Thomas von Aquin (136f.). Im oben erwähnten Bezug auf die Musik als einem Abbild der Ewigkeit ist es kein musikalisches Beispiel, über die diese Form von Zeitgestaltung erklärt wird, sondern die theoretische und theologische Darlegung der Mensuralnotation. In ihr sei das Zeitprinzip verkörpert, das immer nach seiner Ergänzung analog zur Vollkommenheit der göttlichen Trinität strebe. Differenzen des theoretischen Modells und seiner schriftlichen Darstellung zu klanglichen Resultaten – wie zum Beispiel, dass eine zu imperfizierende Note nicht unbedingt hörbar als solche in Erscheinung tritt –, werden nicht in die Reflexion einbezogen. Daran lässt sich neuerlich erkennen, dass Aspekte der klanglichen Realisierung und der Erfahrung außerhalb von Hindrichs' Theoriegerüst stehen. Offen bleibt zudem, inwiefern dieses allgemeine Zeitprinzip in einzelnen Stücken unterschiedlich gestaltet werden könnte. Im Kapitel zum musikalischen Raum wird die Gregorianik ebenfalls in Abstraktion herangezogen: Der Choral gerät hier ‚als solcher‘ zur Exemplifizierung einer perspektivfreien Gerichtetheit des Klanges, der lediglich auf seine

¹¹⁵ Ähnlich sieht es auch Richard Klein, der festhält, dass die Kategorie der Zeit im 20. Jahrhundert „ersichtlich unter dem Vorzeichen, genauer: dem Vorrang der Zuständigkeit, der Statik“ stehe. Klein, „Prozessualität und Zuständigkeit“, S. 198.

Finalis „zuströme“ (164f.) und darin „seine Bestimmung“ „empfängt“. Dabei wird deutlich, dass dieser Charakterisierung auch eine auf Transzendenz ausgerichtete Teleologie unterliegt.

Hindrichs gewinnt aus seinem Blick auf das Mittelalter somit zwei Formen des Raums und der Zeit, die Musik zu gestalten in der Lage ist. Zu fragen bleibt jedoch nach dem Verhältnis dieses Bezugsraums, der stück- und namenlos, mithin anonym vor einen tritt, zu Hindrichs' Werkbegriff. Dass Hindrichs die Musik des Mittelalters auf diesen bezogen sieht, zeigt sich in seiner Rede vom „Prinzip der europäischen Musik“ (17), dem er auch den Choral und die Polyphonie subsumiert und dessen Zentrum das musikalische Kunstwerk bildet. Die Schwierigkeiten, die sich darin andeuten, erklären eventuell, weshalb Hindrichs unter den hier besprochenen Musikphilosophien der einzige bleibt, der überhaupt auf Musik vor derjenigen Bachs zu sprechen kommt. Wie aber der Zusammenhang von Werkbegriff und der Musik des Mittelalters tatsächlich zu denken wäre, bleibt auch bei ihm offen.

b. klassisch-romantische Kunstmusik. Die Bezüge auf Musik der klassisch-romantischen Tradition fallen im Gegensatz weitaus konkreter aus: Hier begegnen sowohl Komponisten-namen als auch einzelne Titel. An ihnen wird die Grundform von Zeit als Prozess bzw. als „Werden“ dargestellt. Die Zeitform des Werdens ist von den anderen beiden Zeitformen – Zeit der Ewigkeit und Momentform – nicht geschieden, sondern liegt diesen zugrunde. In der musikalischen Zeit, die ein Abbild der Ewigkeit sein soll, ist es das Werden, das sich letztlich auf eine „Aufhebung der Zeit“ bezieht (139). In der Momentform ist das Werden ebenfalls nicht vollständig aufgehoben, sondern wird auf die Gegenwart reduziert, während Zukünftiges und Vergangenes in den Hintergrund treten – hier „kehrt sich das Werden gegen sich selbst“ (142). Es lässt sich somit feststellen, dass Hindrichs' Konzeption verschiedener Zeitgestalten auf einer Grundform basiert, deren vollständigste Verkörperung er in der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts realisiert sieht.

Die Überlegungen zur prozessualen Zeit werden vorerst abstrakt entwickelt. Erst mit der Unterscheidung von „Typen“ der werdenden Zeit bringt er Beispiele ein, welche diese Typen verständlich machen sollen. Die Einbettung von Musik steht daher gewissermaßen außerhalb der begrifflichen Entfaltung und wird dieser vielmehr nachträglich angefügt. Für den Typus der „fließenden Zeit“ – eine „Zeitordnung, die die Reflexion von Gewordensein, Gegenwart und Zukunft [...] in all ihren Momenten gleichermaßen darstellt“ (130) – wählt Hindrichs eine Klaviersonate von Franz Schubert. Das Thema der Exposition „eile“ darin seiner Fortsetzung nicht zu, sondern „stellt sein Dauerpotential erst einmal für sich dar“ – „Man könnte im Prinzip auch innehalten, obwohl die Fortspinnung folgt“ (ebd.). Damit

greift Hindrichs auf klassische Topoi der Schubert-Rezeption zurück,¹¹⁶ insbesondere das Wanderer-Motiv, das sich gewissermaßen in diese Zeitform übersetzen ließe: Schließlich ist das Wandern Form eines Fortschreitens, das fortschreitet nur um seiner eigenen Bewegung willen. Auf geläufige Deutungen bezieht sich Hindrichs auch für seinen Typus der „reißen- den Zeit“, bei dem „das Moment der Gegenwart zugunsten des Übergangs in andere Klänge“ zurücktritt und der Klang „in diesem Streben seine Bestimmtheit“ besitzt (130f.) Das „schla- gende Modell“ bildet hierfür Beethoven und sein „symphonisches Allegro“, welches kein konkretes Stück benennt. Dass die Wahl auf Beethoven fällt, verrät einen hintergründigen Adorno-Bezug, dessen „intensiver“ Zeittypus dem der „reißen- den Zeit“ nahe steht und eben- falls an diesem Komponisten entwickelt wird.¹¹⁷ Auch die Wortwahl, die Hindrichs hierbei heranzieht – neben dem „teleologischen Reißen“ der Zeit ist auch von einem „Streben“ und einem „Eilen“ die Rede – steht deutlich auf der Ebene des klassischen Revolutions-Topos der Beethoven-Rezeption. Obwohl sowohl bei Schubert als auch bei Beethoven der Eindruck entsteht, dass sie nachträglich als Beispiele für zuvor auf theoretischem Wege gewonnenen Kategorien einstehen sollen, zeichnet sich ab, dass diese sich hingegen aus einer interpreta- torischen Tradition ableiten lassen.

Eine zentrale Stellung nimmt der Bezug auf die Epoche der klassisch-romantischen Kunstmusik letztlich noch im Kapitel über den musikalischen Sinn ein. Hier spielen weder Werke noch Komponisten eine hervorgehobene Rolle, sondern das tonalharmonische Sys- tem, das Hindrichs als den gemeinsamen Grund dieser Tradition bestimmt. Im Umfeld des Sinns etabliert Hindrichs eine Reihe von Begriffen, die allesamt den Bereich von Rationalität markieren, geht es dabei schließlich um das „Verständlichsein eines Seienden“ (186): Funk- tion, Folgerichtigkeit, Logik, Schlußfolgerungen und Argumente, ästhetische Notwendig- keit, Stimmigkeit oder auch Gültigkeit.

Nach alledem besteht der musikalische Sinn eines Klanges darin, den Klang als etwas verständlich werden zu lassen. Das, als was der Klang verständlich wird, ist seine Funktion. Seine Funktion wiede- rum stellt den Klang in einen Bezug auf andere Klänge sowie auf den Gesamtzusammenhang des Wer- kes. Der verständliche Klang besitzt daher sein Sein in einem Anderen. Dieses Sein in einem Anderen stellt sein Sosein unter die Bedingung des Anderen, in dem er ist. Deshalb folgt der in seinem Sosein verständliche Klang aus anderen Klängen und aus dem Gesamtzusammenhang des Werkes. Anders gesagt, der sinnvolle Klang ist ein folgerichtiger Klang. Diese Folgerichtigkeit ist nach Art des rhetori- schen Argumentes zu verstehen. Wie dieses, macht sie sich bereichsabhängig gegen den Widerstand

¹¹⁶ Vgl. insbesondere Dieter Schnebels Ausführungen zur Zeitform bei Schubert als kontinuierlichem Fort- schreiten: Schnebel, „Schubert“; auf ihn und Schuberts Zeitgestalten bezieht sich auch Albrecht Wellmer, vgl. Kapitel III, Abschnitt 3.

¹¹⁷ Siehe Klein, „Prozessualität und Zuständlichkeit“. Vgl. auch die weitere Ausführung zu Adornos Zeittypen in Kapitel VII, Abschnitt 2.

des Erfahrenden geltend. In solcher Gültigkeit kann der musikalische Klang nicht anders sein. Er besitzt ästhetische Notwendigkeit.¹¹⁸

Diesen Argumentationsschritt vom Sinn des Klanges hin zu seiner ästhetischen Notwendigkeit legt Hindrichs anschließend ausführlich (198–214) am „Herzschlag der tonalen Harmonie“ (211), der Kadenz dar. Er merkt dabei an, dass die Kadenz und das harmonische Funktionssystem nicht als „Paradigma des musikalischen Sinnes mißverstanden werden“ dürfen und es auch „andere Regeln der musikalischen Logik“ gebe (198). Dabei wird allerdings weder klar, an was für Regelsysteme Hindrichs hierbei denkt, noch inwieweit sie eine vergleichbare Stringenz aufweisen könnten. Dass sich musikalische Funktion als Sinn gerade anhand derjenigen Musik überzeugend darstellen lässt, welche die Funktionstheorie hervorgebracht hat, ist kaum überraschend. Inwiefern das daraus sich ergebende Verständnis, was Funktionszusammenhänge oder Ableitungsregeln überhaupt sein könnten, sich auf andere musikalische Parameter übertragen ließe, die außerhalb dieses Systems stehen, wird von Hindrichs bewusst umgangen. Der Bezug auf die klassisch-romantische Kunstmusik gestaltet diese somit in erster Linie als System, in dem sich die Funktion eines Einzelnen im Ganzen darstellen lässt. Darauf bezogen ist auch die zuvor gewonnene Einsicht, dass einzelne Beispiele für etwas eintreten, das ihnen übergeordnet ist: Sie dienen der Exemplifizierung dieses Kompositionsprinzips oder der Darlegung des Arguments; nicht geht es aber darum, über die Stücke selbst Einsichten zu gewinnen.

c. *nochmals: das 20. Jahrhundert.* Der Rückgriff auf komponierte Musik aus dem 20. Jahrhundert fällt am differenziertesten aus; die meisten Beispiele werden aus dem Feld der Neuen Musik bezogen und einzelne Strömungen wie der Komplexismus, die *musique concrète* oder der Serialismus voneinander unterschieden. Anhand der zeitlichen Gestalt der „Momentform“, die Hindrichs von Stockhausen übernimmt und mit der eine „Konzentration auf das Jetzt“ (144) beschrieben werden kann, lässt sich erkennen, dass er insbesondere an kompositorischen Verfahren interessiert ist. Hindrichs sieht in der Momentform einen die Avantgarde insgesamt prägenden Zeittypus, der über seine Etablierung im Serialismus hinausreiche (ebd.). Er kommt im Anschluss daran auf Cage, Ferneyhough und Huber zu sprechen, dabei geht es jedoch weniger um die Faktur einzelner Werke und deren Gestaltung dieser Zeitform, sondern allgemeiner um „Cages Zufallkompositionen“ und „Komplexistische Musik“ (145). Deutlich wird das in der Einbettung von Klaus Hubers Streichtrio *Des Dichters Pflug*: Dieses „reflektiert seine Arbeit an den gegenläufigen Schichten der musikalischen Zeit in einer Formulierung Mandelstams: ‚die Zeit umpflügen‘.“ (ebd.) Das Stück

¹¹⁸ Hindrichs, *Die Autonomie des Klangs*, §182, S. 197.

wird nicht daraufhin befragt, wie dieses ‚Umpflügen der Zeit‘ im Detail sich realisiert, sondern wird, mit Wellmer gesprochen, ebenfalls als „Repräsentant“ eines *Typus*“¹¹⁹, einer kompositorischen Verfahrensweise eingesetzt. Gerade die Verfahren stehen im Zentrum der schriftlichen Stellungnahmen von Komponisten des 20. Jahrhunderts und der Diskussionen im Darmstadt-Umkreis. Dass Hindrichs verstärkt auf diesen theoretischen Diskursraum zugreift, zeichnet sich mitunter an seiner Behandlung Lachenmanns ab: Dieser kommt über seine Klangtypologie zentral als Theoretiker ins Spiel, sein kompositorisches Schaffen hingegen wird an keiner Stelle erwähnt. Die Dimension der konkret materialen Ebene, einzelne Takte spezifischer Stücke etwa, an denen viele der autorpoetischen Texte ansetzen und daraus auch ihre Ideen gewinnen, tritt bei Hindrichs vollständig zurück.

V.4 Zuständigkeiten: Arbeit am Material

Diese materiale Ebene versucht Hindrichs anhand eines etwas ausführlicheren Beispiels im letzten Kapitel miteinzubeziehen. Er wendet sich hierfür Heinrich Schütz’ *Musikalische Exequien* zu. Das Beispiel steht im Kontext der Frage nach dem Zusammenhang von Form und Material im Werk, und entsprechend geht es Hindrichs darum, sowohl die „materiale Regelmenge“ als auch die daraus resultierenden Formkriterien ansatzweise nachzuzeichnen (245). Diese Regelmengen gewinnt er dabei aus divergenten Bereichen – mal sind es musikalische Konventionen der italienischen Renaissance (der konzertierende Stil), mal zeitgenössische Denkströmungen (der Humanismus), mal gesellschaftliche Konventionen (die höfischen Umgangsformen). Daraus ergäben sich einzelne Formapriori wie etwa „Figur“ oder „Struktur“, unter denen „sich die Begräbnismusik im einzelnen zu gestalten“ vermöge (ebd.). Hindrichs geht diesen ‚einzelnen Gestalten‘ aber selbst nicht nach, sondern bricht ab mit dem Hinweis, dass es sich um einen „grobe[n] Umriß“ handle, der „die Richtung einer Ausformulierung andeuten“ soll (246). Denn eine solche Ausformulierung sieht er nicht als seine, da keine philosophische Aufgabe an. Sie führe vielmehr zu einer „Konkretion, die die Ebene der Grundbegriffe verläßt und den Gegenstand von Musikwissenschaft und Musikkritik darstellt.“ (227) Entgegen etwa der Auffassung von Richard Klein, der eine Vermittlung von musikwissenschaftlichem und philosophischem Fachwissen vehement einfordert, erfüllt für Hindrichs die „musikgeschichtliche Betrachtung“ die „Hilfsfunktion, die Forderungen des zum Werk verarbeiteten musikalischen Materials zu entschlüsseln“ (230). Dabei wird jedoch klar, dass der Zugriff der Musikwissenschaften hier nicht nur dem Material

¹¹⁹ Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, S. 251.

nachgeordnet wird, sondern auch der philosophischen Betrachtung, die einzig dieses Material als theoretische Kategorie erst zu bestimmen wüsste.

Hindrichs nimmt in *Die Autonomie des Klangs* somit insbesondere auf drei musikalische Felder Bezug, die er insgesamt zu einer gemeinsamen Tradition der europäischen Musik zusammenbindet. Dabei wird die Musik des Mittelalters insbesondere als theoretisch bestimmte Einheit einbezogen, deren theologische Grundlage und Schriftlichkeit im Zentrum steht, während die Musik selbst einen relativ anonymen und historisch homogenen Raum darzustellen scheint. Die Epoche der klassisch-romantischen Musik spielt ihre Rolle insbesondere als ein System von funktionalen Zusammenhängen, in dem die Idee musikalischer Rationalität verständlich wird. In der Neuen Musik liegt der Fokus indessen vorrangig auf den Möglichkeiten kompositorischer Verfahren und ihrem theoretischen Diskurs. Die Bezugnahme auf Beispiele erfolgt dabei in der Regel in Nachfolge der Argumentation. Während diese sich konstant von einem Paragraphen zum nächsten fortspinnt, erscheint die erwähnte Musik außerhalb dieses Fortganges zu liegen: Musik gerät letztlich zum Addendum der philosophischen Explikation.

VI. Sich einlassen: Christian Grünys *Kunst des Übergangs*

Die abschließende Analyse wendet sich Christian Grünys ebenfalls 2014 erschienenem Buch *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik* zu. Grüný beschreibt seine eigene Position darin als „vorsichtigen Agnostizismus hinsichtlich der großen Fragen“ (353). Von dieser Vorsicht zeugt bereits der Untertitel, der weder „Musikphilosophie“ noch „Philosophie der Musik“ verspricht, sondern eine Herangehensweise nahelegt, die zur Musik sich *verhält*. Der Übergang, von dem die Rede ist, scheint sich damit auch auf die Grenze von Musik und Philosophie selbst zu beziehen. Ebenfalls konstellativ zu verstehen ist die Vielfalt an disziplinären Feldern,¹²⁰ aus denen der Band seine Ideen gewinnt, und Bildtheorie, Kunstwissenschaft und Psychologie ebenso umfasst wie philosophische und musikwissenschaftliche Zugänge. Seine Bewegung ist mithin ein Tasten, das an vieles rührt, ohne an allem festhalten zu wollen.

VI.1 Umrisse: Musik im Zwischenraum

Dass sich Christian Grüný in seinem Ansatz von den anderen hier besprochenen Autoren unterscheidet, wird einerseits an den Kategorien und Grundbegriffen ersichtlich, nach welchen er das Feld des Musikalischen bestimmt. Während die auch in den anderen Texten auftretenden Kategorien Raum, Zeit und Material bei Grüný die abschließenden beiden Kapitel bilden (Raum und Zeit werden dabei zur „Raumzeit“ zusammengeschlossen), ist der größte Teil des Bandes unter Begriffe gestellt, die so bisher noch nicht untergekommen sind. Er setzt bei der Kategorie der „Differenz“ an, die den Punkt des Umschlags markiert, ab dem etwas als Musik erfahren wird.¹²¹ Das zweite („Resonanz“) und dritte („Geste und Rhythmus“) Kapitel überschreiben Begriffe, die von vorneherein eine Nähe zum Klanglichen suggerieren. Insbesondere die „Resonanz“ spielt hierbei eine für den methodischen Zugriff zentrale Rolle: Insofern die Denkfigur von „Musik als Resonanz- und Zwischenphänomen“ (13) die zwei Pole eines Resonierenden und eines in Resonanz Versetzten in sich beschließt, bezieht Grüný die Erfahrung von Musik auf grundlegender Ebene in seine Reflexion mit ein.¹²² Für ihn ist Musik ohne diese Ebene nicht zu haben, da sie kein schlicht vorliegendes Objekt

¹²⁰ Claus-Steffen Mahnkopf begründet diese theoretische Vielfalt mitunter dadurch, dass es sich bei diesem Band um eine Habilitationsschrift handelt (Mahnkopf, „Vom Übergang der Musik zur Philosophie“). Informativ ist dabei vor allem der Hinweis auf den Textstatus, der im Buch selbst fehlt.

¹²¹ Dieser Gedanke und auch weitere Grundzüge von *Kunst des Übergangs* werden bereits in Grüný, „Figuren von Differenz“ aufgenommen.

¹²² In der Denkfigur der Resonanz, aber auch den noch zum Tragen kommenden Vorstellungen von Grenze und Widerstand und der zentralen Rolle des Körpers lässt sich eine deutliche Affinität zum Denken Jean-Luc Nancys erkennen, auch wenn auf diese Nähe von Grüný nicht hingewiesen wird. Vgl. aber etwa Nancy, *Zum Gehör*.

darstelle; zugleich aber sei sie auch nicht vollständig im Bereich der Erfahrung zu verorten, da sie in dieser nicht zur Gänze aufgehe (8f.). In diesem Ansatz sieht Grüny die Möglichkeit, „der schlechten Alternative von Ontologie und Psychologie zu entgehen“ (13). Er richtet die Perspektive auf die Grundfrage nach dem *Wie* anstelle des *Was* der Musik – diese nämlich sei als Wesensfrage immer daran gebunden, einen „letztlich kontingenten Ausgangspunkt“ vorauszusetzen und damit einem normativen Zugriff nicht ausweichen zu können (7). Hierin wird deutlich, dass sich Grünys Zugang musikphilosophischen Nachdenkens als eine geradezu konträre, eventuell auch komplementäre Herangehensweise zu Gunnar Hindrichs' Entwurf verstehen lässt, dessen Emphase gerade auf dem *Was*, der Frage nach dem Sein von Musik liegt. Neben den (im engeren bzw. im weiteren Sinne) hermeneutischen Zugriffen bei Wellmer und Klein und Hindrichs' ontologischer Vorgehensweise tritt somit bei Grüny der phänomenologische Ansatz als Alternative hinzu.¹²³

Bereits durch den Titel angedeutet, reflektiert Grüny zu Beginn seines Buches mit seiner Methode auch das Verhältnis von Philosophie und Musik. Eine philosophische Herangehensweise, die ihren Gegenstand ernst nimmt und nicht zu einem „unter anderen“ werden lassen will, auf den sie ihre stabil bleibenden Verfahren und Begriffe in normativem Gestus überträgt, habe sich „mit begrifflichen Mitteln der Musik und ihrer Differenziertheit, Sensibilität und Komplexität anzumessen“ (10) und müsse daher „an und mit ihr entwickelt“ werden (15). Nur darin ergebe sich die Möglichkeit, dass das philosophische Nachdenken selbst neue Figuren gewinnt und damit eine „eigenständige Form“ erlangt. Diese erst erlaube es, an Musik „etwas aufscheinen zu lassen [...], was sonst nicht sichtbar würde.“ (ebd.) Die „Mimesis auf Distanz“, die Grüny als eine Grundform des resonatorischen Nachvollzugs von Musik benennt und die das Sich-Angleichen und gleichzeitige reflexive Abstandnehmen in der Erfahrung zu einer Figur zusammenschließt, kann mithin auch als Forderung für den philosophischen Zugriff verstanden werden. Entsprechend einer solchen Bewegung des Denkens schreckt Grüny nicht davor zurück, seine eigene Position im Verlauf des Bandes immer wieder nachzujustieren und dadurch auch gelegentliche Widersprüche oder lose Enden innerhalb der Argumentation zuzulassen.

VI.2 Grenzgänge: Arbeit am Musikbegriff

Es findet sich an verschiedenen Stellen im Buch die Kritik an einem philosophischen Musikverständnis, das sich von vorneherein auf einen bestimmten Ausschnitt an Musik festlegt

¹²³ Vgl. dazu auch Grüny, „Im Diesseits des Bezeichenbaren“. Grünys Verständnis von Phänomenologie wird zudem näher erläutert in ders., „Figuren von Differenz“, S. 930.

und im Anschluss nur diesen zur Musik schlechthin erklärt. Ein solcher theoretischer Zugriff würde laut Grüny letztlich immer essentialistisch verfahren müssen. Hingegen scheint ein breiteres Musikverständnis durch die faktische Pluralität musikalischer Erscheinungsformen heutzutage auf der Hand zu liegen: „Der Einwand, daß weder die Tonalität noch das rhythmisch-metrische Grundschema [...] alternativlos sind, versteht sich heute von selbst [...]“ (193). Entsprechend dürfe eine „theoretische Aufarbeitung der Musik [...] nicht den Fehler begehen, [...] die tonale Musik der westlichen Tradition nicht nur als paradigmatisch, sondern als quasi alternativlos zu begreifen und so strukturell konservativ und eurozentrisch zu werden“ (143). Damit richtet er sich nicht gegen eine Untersuchung von musikalischen Aspekten, die spezifisch sind für die Tradition der Kunstmusik westlicher Prägung, sondern gegen die Illusion, dadurch wesentliche Aspekte von Musik im Allgemeinen bestimmen zu können.

Grüny stellt sich dadurch selbst vor eine methodische Herausforderung: Die vollständige Verabschiedung eines allgemeinen Musikbegriffs und folglich Fokussierung auf kulturhistorische Einzelauseinandersetzungen resultiere in einer „aus philosophischer Perspektive unbefriedigende[n] Situation“ (8). Anstelle den Aussagebereich des philosophischen Unternehmens auf bestimmte musikalische Formen einzugrenzen, möchte er „philosophisch dennoch aufs Ganze“ (ebd.) abzielen. Was er vorerst in Bezug auf die Stille festhält, lässt sich als Forderung für seine gesamte Monographie verstehen: „Antworten auf die hier formulierten Fragen müssen die das öffentliche Leben dominierende Popmusik ebenso erfassen wie die westliche Kunstmusik mit ihren elaborierten Aufführungs- und Hörritualen“ (36). Im Rahmen seiner Auseinandersetzung hat dies vor allem zwei theoretische Konsequenzen: Einerseits nehmen seine Beschreibungen, wie etwa des resonatorischen Nachvollzugs, eine elementare Ebene der Erfahrung in den Blick, wodurch sie zwar nicht immer auf alle, aber doch auf die meiste Musik zutreffen.¹²⁴ Dies zeigt sich insbesondere in seinem Rückgriff auf die Beschreibung von „Vitalitätsaffekten“ durch den Entwicklungspsychologen Daniel N. Stern, die dieser im Rahmen seiner Forschung zu frühkindlichen Erfahrungsmodi als eine basale Organisationsform des Erlebens schildert, die „noch nicht nach motorisch, affektiv und kognitiv differenziert“ sind, ohne aber deshalb bloß diffus zu sein (146). Für Grüny ist die basale Gestizität von Musik nach Form dieser Vitalitätsaffekte gestaltet.¹²⁵ Andererseits wird auch gerade diese Offenheit des Musikbegriffs als Problem produktiv gemacht: Grünys

¹²⁴ Dies kritisiert Ulrich Tadday, für den durch den Verbleib beim „Fundamentalen und Elementaren“ die Frage nach dem Verständnis von Musik als Sinngestalt nicht ausreichend beantwortet ist. Tadday, „Musikphilosophie heute“, S. 404f.

¹²⁵ Die tiefgehendere Auseinandersetzung mit Sterns Modell findet sich bei Grüny, *Kunst des Übergangs*, S. 93–100; hier insb. S. 99.

Aufmerksamkeit richtet sich insbesondere auf Musikformen, die die Grenzen des Musikalischen selbst problematisch werden lassen und dadurch seine Grundfrage, wie etwas als Musik (nämlich auch: überhaupt erst als solche) erfahren wird, immer wieder neu stellen. Diese Grenzen finden sich an den Schnittstellen von Klang und Geräusch im engen als auch von musikalischen und außermusikalischen Aspekten im weiten Sinne, sowie zwischen verschiedenen Kunstformen. Grenzen sind nicht einfach nur erstreckungslose Punkte, deren Dies- und Jenseitiges man nur in Form von einander ausschließenden Alternativen verstehen kann, sondern selbst Übergangsbereiche, die Resultate eines Aushandlungsprozesses sind. In Bezug auf die Differenz von Musikalischem und Außermusikalischem, welche die Idee einer ‚Innenseite‘ des ‚reinen Klangs‘ befördere, hält Grüny daher fest, dass sie

das Ergebnis einer bestimmten Musikauffassung ist, die keine Universalität beanspruchen kann [...] 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 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. 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 die 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.¹²⁶

Bereits in der Einleitung zeichnet sich ab, dass es für ihn aber eine musikalische Tradition gibt, die für diese ‚Grenzerfahrungen‘ schließlich doch paradigmatisch einzustehen scheint: nämlich die komponierte Kunstmusik des 20. Jahrhunderts, deren zentrale Bezugspunkte, wie auch bei Albrecht Wellmer, John Cage und Helmut Lachenmann darstellen. Angesichts des sehr weit gefassten musikalischen Felds, das Christian Grüny in seine Reflexion miteinbezieht, wird hier nach der Funktion konkreter Musikbezüge anhand dreier exemplarischer Momente gefragt: Bevor die Position der Avantgarde in seiner Theoriebildung genauer in den Blick genommen wird, spielen auch die Stellung der populären Musik sowie Verweise auf stark performativ orientierte Stücke eine Rolle.

VI.3 Die Erfahrung als Ansatzpunkt

Christian Grüny wählt für den Einstieg in den inhaltlichen Teil seines Buches eine überraschende Form: Auf die erste Grundrisse absteckende Einleitung folgt kein theoretisches Ka-

¹²⁶ Ebd., S. 47f. (Herv. i. O.).

pitel, sondern eine umfassende Analyse (17–33). Jedoch nimmt er dabei nicht Musik, zumindest nicht im engeren Sinne, in den Blick, sondern das Performance-Werk *Both Sitting Duet*, eine Zusammenarbeit des Choreographen und Tänzers Jonathan Burrows und des Komponisten Matteo Fargion. Über 25 Seiten erfolgt dabei eine genaue Beschreibung der Aufführung und eine daran anschließende Reflexion in Bezug auf die Grundfragen des Bandes.

Dieses als „Vorspiel“ betitelte Kapitel erweist sich als ein Spiel auch mit den thematischen Fluchtpunkten des Buchs. Im Zentrum steht dabei die These, dass dieses Stück musikalisch organisiert ist – und das, obwohl keine klangliche noch allgemeiner geräuschhafte Ebene darin existiert. Vielmehr charakterisiert Grüny die choreographierten Bewegungsabläufe selbst als musikalisch, und das Stück daher als „Musikstück für Bewegungen“ (25). Dabei würden, nach einem Zitat Dieter Schnebels, die einzelnen Gesten im Sinne von „optischen Klängen“ verständlich werden. Über diese Beobachtung gelingt Grüny der Anschluss an zwei Aspekte, die in *Kunst des Übergangs* eine tragende Rolle spielen – erstens die Hinwendung zum Intermedialen und die Frage nach dem Übergang einzelner Kunstformen ineinander, die weniger sich an der medialen Ebene, sondern der Art spezifischer Zusammenhangsbildung orientiert. Zweitens handelt es sich bei diesem Stück – was erst relativ spät in seiner Beschreibung offengelegt wird – um eine Umsetzung der Partitur von Morton Feldmans *For John Cage*.¹²⁷ Dadurch wird ein, wenngleich eher implizit bleibender, Bezug zur musikalischen Avantgarde-Bewegung des mittleren 20. Jahrhunderts etabliert, auf die Grüny im Verlauf des Bandes wiederholt zurückkommt. Zudem ist von Interesse, von welcher Warte aus Grüny das Stück beschreibt. In einer Fußnote wird deutlich, dass er seine Analyse nicht nur auf eine Videoaufnahme stützt, sondern von einer Aufführung ausgeht, bei der er selbst anwesend war (18). Damit exemplifiziert er nicht nur seinen Standpunkt, dass in die theoretische Auseinandersetzung mit Musik (und Kunst im Allgemeinen) auch die Erfahrung produktiv miteinbezogen werden kann und sollte. Konkreter noch führt er vor, dass bestimmte künstlerische Phänomene, die musikalische Züge aufweisen, ohne diese Erfahrung gar nicht zu (be)greifen wären. Die eigene Erfahrung vor Ort birgt zudem die Möglichkeit, die Videoaufnahme verstärkt als Medium zu reflektieren, das selbst eine Perspektivität mit sich bringt.

Nicht unähnlich zu diesem „Vorspiel“ ist auch der Einbezug eines anderen Beispiels gestaltet, auf das Grüny weitaus später in seinem Band zu sprechen kommt: Es handelt sich

¹²⁷ Burrows selbst nennt sein Stück eine „Übersetzung“ der Partitur Feldmans. „*Both Sitting Duet* borrows, therefore, the structure but not the atmosphere of the original.“ Vgl. Burrows, „About the scores for *Both Sitting Duet* (2002)“, auf der Website des Choreographen.

hierbei um das Stück *chroma* der Komponistin Rebecca Saunders und ist eines der am ausführlichsten besprochenen Beispiele im Buch (296–299). Im Fokus steht dabei die räumliche Konzeption des Stücks, welches als Aufführungsort keine Konzertsäle, sondern ganze Gebäude wie etwa Museen in Anspruch nimmt. Die Musik besteht aus einer „Reihe von Einzelpassagen einigermaßen unterschiedlichen Charakters, die von verschiedenen [...] Gruppen von Instrumentalisten (und mehreren Spieldosen und einem Schallplattenspieler) gespielt werden“ (296f.) und ist auf verschiedene Räume verteilt, wodurch sie die Rezipient*innen dazu anleitet, sich durch diese zu bewegen. Auch wenn der Aspekt der Bewegung bei *chroma* nicht als beobachtetes Bühnengeschehen, sondern als eine Aktion des Publikums in Betracht kommt, ist die Annäherungsweise der Schilderung von *Both Sitting Duet* durchaus ähnlich. Auch hier findet sich zuerst eine relativ ‚neutral‘ beobachtende Beschreibung des Settings und allgemeinerer Verläufe des Geschehens. Und auch hier stellt Grüny in einer Fußnote klar, dass die Grundlage seiner Analyse eine Aufführung darstellt, die er selbst besucht hatte (297). Die konkret gemachten Erfahrungen bieten hierbei die Basis für theoretische Reflexionen, die ohne sie gar nicht möglich wären. Grüny beschreibt etwa die Möglichkeit, sich auf einer Treppe zu platzieren, von der aus man „sozusagen gleichzeitig in der Mitte und am Rande des Geschehens“ sei, „denn man konnte in verschiedene Räume hineinblicken und -hören, war aber selbst nicht am Ort eines der musikalischen Ereignisse.“ (298) Erst eine solche Erfahrung ermöglicht es, zu verstehen, dass es für das Stück konstitutiv ist, dass Fragen nach den Innen- und Außengrenzen des musikalischen Geschehens und nach der Position der Rezipienten*innen innerhalb dieser Grenzen verhandelt werden.

Die Ausführungen zu *chroma* sind eingebettet in ein Unterkapitel zur „Raumzeit“, in dem gerade die „Öffnungen“ des musikalischen Raums zum realen Raum der Aufführung und seinen Bedingungen durchdacht werden (293–301). In den vorangehenden Kapiteln wird der Aspekt der Rezeption selbst noch im ‚Innenraum‘ des musikalischen Geschehens verortet unter dem Begriff der „Orientierung“ – eine Figur, die insbesondere auch für den Zusammenhang von musikalischem Nachvollzug und kultureller Prägung großes Anschlusspotential aufweist. Dabei ist für Grüny dieser ‚Innenraum‘ der Musik gerade aufgrund der Instanz der Rezipient*innen nie völlig abschließbar, da diese sich immer schon in beiden ‚Sphären‘ des Außen und Innen bewegen. Durch sie „ragt das Außen der Welt immer schon ins Innerste der Musik“ (295).

VI.4 Populäre Musik: Körperlicher Vollzug und Widerstand

Ebenso deutlich bei der Rezeption setzt das letzte Beispiel an, das Grünys Buch enthält, nämlich „NYC Ghosts and Flowers“ (2000) der Band Sonic Youth. Es ist das einzige besprochene und nicht bloß erwähnte Beispiel aus dem Bereich der populären Musik, bei dem ein konkretes Stück in den Blick genommen wird. An ihm versucht er der Frage nachzugehen, welche Rolle die materielle Dimension des Körpers einer Rezipientin spielt, die in der Erfahrung affiziert wird (336–339). Die materiell-körperliche Dimension kommt insbesondere über die Klanglichkeit des Songs ins Spiel, der sich im zeitlichen Verlauf immer weiter in Richtung *noise* auflöst und damit zunehmend „die Lautstärke selbst [...] ins Zentrum“ rücken lasse (337). Gerade die Lautstärke (Grüný spricht von der „schieren Kraft“ und der „Wucht des Klages“) mache dabei ein Eingenommenwerden unausweichlich, da sie „den Hörer körperlich durchdringt“ (339). An diesem Punkt müsste danach gefragt werden, ob eine solche Feststellung nicht für jede Musik in Anschlag gebracht werden könnte, die mittels Verstärker eine vorerst schlicht physische, nicht notwendig ästhetische Resonanz hervorruft. Grünys Argument zielt aber auf etwas anderes ab: „Das Stück ermöglicht eine affektiv-körperliche Rezeption, die sich in der Klangerfahrung verliert, es legt aber auch Irritationsspuren, die auf die Fährte eines genaueren Zuhörens führen.“ (339) Die Reflexion, die von diesem Song veranlasst werden kann, liegt somit nicht in der körperlichen Erfahrung allein, ist aber „insgesamt eingelassen [...] in eine starke sinnliche Erfahrung“ und daher „[o]hne diese [...] nicht zu haben“ (ebd.). Grüný geht es somit auch bei diesem Stück darum, zu zeigen, dass das körperliche sich Einlassen auf Musik keine schlechte Alternative zum rational-strukturellen Nachvollzug darstellt, wie es vorrangig von Seiten traditioneller Musikästhetik befördert wurde, sondern in manchen Fällen die einzige Alternative bietet, um zu einem der Musik entsprechenden Erfahrungsgehalt überhaupt erst zu gelangen. Doch auch für ihn muss diese Ebene für eine *ästhetische* Erfahrung noch transzendiert werden in Richtung einer kognitiven Auseinandersetzung, die – hierin Hindrichs nicht unähnlich¹²⁸ – von einem Moment des Widerstandes veranlasst wird, der wieder auf Ebene der formal-strukturellen Gestaltung zu liegen scheint.

Der populären Musik kommt in *Kunst des Übergangs* ansonsten eine nur periphere Rolle zu, die dabei oftmals nicht den positivsten Status zu genießen scheint. Einleitend zu Sonic Youth hält er fest, dass er sich bezüglich des Aspekts der Lautstärke populären Musikformen zuwendet, da dort „die Kultur des Schalldrucks heute am konsequentesten gepflegt wird“;

¹²⁸ Für Hindrichs weist sich die ästhetische Notwendigkeit einer musikalischen Gestalt daran aus, dass sie einen „Widerstand des Erfahrenden“ auslöst, denn „[w]enn sie wie am Schnürchen verlief und keine Probleme bereitete, würde sie billig.“ Hindrichs, *Die Autonomie des Klangs*, S. 196.

dabei gelte sein Interesse aber weder der Pop- als Tanzmusik, noch den „debilen Dezibelschlachten verschiedener Metalbands“ (336f.). Gerade (vor allem elektronische) Tanzmusik und insbesondere Techno nennt Grüny an verschiedenen Stellen, jedoch nicht ohne auf den „vollständige[n] Verzicht auf Komplexität“ hinzuweisen, von dem die „namen- und auch weitgehend gesichtslosen Tracks“ geprägt seien (265); die Situation, dass Techno auch außerhalb von Clubs gehört wird, scheint dabei gar nicht zu existieren. Das Genre scheint vielmehr als Negativbeispiel dafür einzustehen, was der Extremfall einer rein ‚vegetativen Wirkung‘ musikalisch bedeuten würde.

Populäre Musik verschiedenster Art kommt noch an der Stelle zentral zur Sprache, da über den Einsatz von Musik im Rahmen der Folter geschrieben wird. Dabei spielt es nicht nur in Grünys Aufarbeitung keine Rolle, um welche Musik im Konkreten es sich handelt – die seit Suzanne Cusicks 2006 veröffentlichtem Artikel¹²⁹ zunehmende Auseinandersetzung mit diesem Thema hat gezeigt, dass tatsächlich alle denkbare Musik, ebenso wie reine Geräusche dabei zur Verwendung kommen. Der Einbezug dieses Themas, das aufgrund seines klar funktionalen Aspekts üblicherweise keinen Platz in ästhetischen Fragestellungen fände, liegt sicherlich auch in der langjährigen Beschäftigung Grünys damit begründet.¹³⁰ Insbesondere aber nimmt es eine zentrale Position in der Argumentation des Buches ein und stellt gewissermaßen eine theoretische Schnittstelle dar: Die Tatsache, dass Musik überhaupt als Folterinstrument eingesetzt werden *kann*, führt zu einer notwendigen Adjustierung des Resonanzkonzepts selbst. Mit einem derartigen Einsatz von Musik konfrontiert, muss es so erweitert werden, dass die Resonanz bzw. der körperliche Nachvollzug nicht nur als lust-, sondern auch gewaltvoll erfahren werden kann. Eine ästhetischer Ansatz, der die Erfahrung miteinbezieht, könne daher nicht bloß bei „Idiosynkrasien“ (vgl. 111–116) als einer Frage des Ge- und Missfallens stehen bleiben, sondern müsse die Möglichkeit einbeziehen, dass auch „Dissonanzen“¹³¹ zutage treten können. Das körperhafte, materielle Moment trägt somit immer zugleich das Potenzial der Immersion und der Exposition in sich: „Der Welt, die mit der ich umgehe und in der ich mich zurechtzufinden versuche, bin ich zugleich ausgesetzt.“ (335)

¹²⁹ Cusick, „Music as torture / Music as weapon“.

¹³⁰ Diese beginnt u.a. bei Grünys Dissertation, *Zerstörte Erfahrung*, insb. S. 189–212; ders., „Zur Logik der Folter“; ders., „Von der Sprache des Gefühls zum Mittel der Qual“.

¹³¹ So benennt er das an diese Auseinandersetzung anschließende Kapitel; Grüny, *Kunst des Übergangs*, S. 118–137.

VI.5 Die Avantgarde ,auf' der Grenze

Es ist deutlich, dass die populäre Musik insbesondere dort als Anknüpfungspunkt herangezogen wird, wo Grüny nach der Körperlichkeit der Rezipient*innen selbst fragt. Er bezieht sich auf sie aber deutlich seltener als auf Stücke der musikalischen Avantgarde bzw. der „posttonalen“ Musik. Diese spielen insbesondere dort eine Rolle, wo es um Überlegungen zum musikalischen ‚Innenraum‘ und damit die von ‚innen‘ her festgelegten oder in Frage gestellten Grenzen des musikalischen Feldes geht. Der Begriff der Grenze ist hier ernst zu nehmen: *Kunst des Übergangs* fokussiert, wie der Titel bereits nahelegt, gerade diese Bereiche, da etablierte Kategorien der Trennung von musikalisch/außermusikalisch nicht mehr zu greifen scheinen und an ihrer Stelle ein Oszillieren eintritt. Beispiele, die Grüny für diese Infragestellung als relevant ansieht, entstammen zum allergrößten Teil der komponierten Kunstmusik des 20. Jahrhunderts. Von diesem Orientierungspunkt aus wird auch Grüny's Abwehr gegen eine musikphilosophische Vorgehensweise, die „strukturell konservativ“ und normativ verfährt (143, 247), nochmals anders verständlich: Seine sehr allgemein wirkende Forderung nach der Notwendigkeit eines offeneren Musikbegriffs in der philosophischen Auseinandersetzung ist zentral auch dadurch motiviert, den Einbezug der Musik des 20. Jahrhunderts zu ermöglichen. „Eine Theorie mit [...] Allgemeinheitsanspruch [...] kann es sich nicht leisten, die serielle Musik als ein Verlassen der anthropologischen oder gar ontologischen Grundlagen der Musik zu betrachten.“ (143) Ein ästhetischer Entwurf, der seine Kategorien aus der tonalen Musik bezieht, habe sich zu fragen, „inwiefern sie für posttonale Musik modifiziert oder ganz ad acta gelegt werden“ müssten (247). Grüny selbst verfährt in seiner Argumentation oftmals entlang eines ähnlichen Weges, indem die theoretischen Überlegungen entweder auf abstrakter Ebene oder anhand von Beispielen der tonalharmonischen Kunstmusiktradition zuerst etabliert, und anschließend anhand Musik des 20. Jahrhunderts überprüft, in ihrem Geltungsbereich eingeschränkt oder auch entsprechend erweitert wird.

Exemplarisch lässt sich dieses Vorgehen anhand des Unterkapitels „Geste“ herausarbeiten, das gemeinsam mit demjenigen zu „Rhythmus“ im Zentrum des Bandes steht und den längsten Abschnitt darstellt. Nach einem ersten Teil, der den Begriff des Gestischen vor allem mit Rückgriff auf Henri Bergson und Maurice Merleau-Ponty theoretisch entwickelt, dabei aber noch ohne einzelne musikalische Bezüge auskommt, werden verschiedene Aspekte jeweils an Stücken von Beethoven als „anschaulichen“ oder „aufschlussreichen“ Beispielen dargelegt. Das Gestische als Vermittlung von strukturellen und performativen Momenten illustriert Grüny mittels der Schlussfiguren zweier Streichquartette (161f.); anhand

der *Großen Fuge* wird gezeigt, dass das Gestische als Verkörperung und Darstellung von „Affektkonturen“ verstanden werden kann (167f.); die 9. Sinfonie schließlich wird eingebracht, sobald die gestischen Eigenschaften als „Sinnstrukturen“ einsichtig gemacht werden sollen (173f.).¹³² Auf den Prüfstand gerät die Konzeptualisierung des Gestischen in der Musik aber erst in Konfrontation mit Phänomenen des 20. Jahrhunderts, in denen sie auf der Ebene der musikalischen Form (durch die Mikropolyphonie und die Minimal Music) oder des Materials (durch den „Verzicht auf die traditionellen Elemente der Musik, die Töne, an denen die Gestizität wesentlich festgemacht wurde“ [177]) ihren Untergrund verliert. Entlang der Linie Ligeti (*Atmosphères*) – Reich (*Piano Phase*) – Cage (*Music of Changes*) – Lachenmann (und sein Konzept der *musique concrète instrumentale*) arbeitet Grüny heraus, inwiefern Elemente des Gestischen, wenngleich zu unterschiedlichen Anteilen und in verschiedenen Spielarten, auch hier noch anzutreffen seien (177–185). Dies sei selbst dann noch der Fall, wenn sie sich dabei nur noch als der Zerfall ihres vormals zusammenhangstiftenden Potenzials zeigen, wie es für ihn bei Cage vorliegt, der deshalb hierbei „am radikalsten“ vorgehe.

Ab dieser Auseinandersetzung mit dem Gestischen in der Neuen Musik begegnen Stellen, da die theoretische Entfaltung sich an musikalischen Beispielen ausweist, merklich häufiger. In den beiden vorhergehenden Kapiteln zu Differenz und Resonanz hingegen trifft man noch kaum auf konkrete musikalische Verweise. Vielmehr findet hier zunächst eine Ausstellung der theoretischen Bezugspunkte – darunter vor allem Gottfried Boehm¹³³, John Dewey und Susanne K. Langer¹³⁴ – und ein Abtasten ihrer Anknüpfungspotenziale statt. Der Einstieg in das erste Kapitel zum Thema Stille geschieht aber, neben Beckett, ganz zentral über John Cage (35). Darüber hinaus zeichnet auch der einzig relevante Musikbezug im Abschnitt zur Resonanz ebenso die Linie Ligeti – Lachenmann – Cage (123–127), diesmal in Hinblick auf die Frage nach verschiedenen Hörhaltungen. Dass insbesondere Cage und Lachenmann Schlüsselfiguren in Grünys Nachdenken über das musikalische 20. Jahrhundert darstellen, zeigt auch die Tatsache, dass sie die einzigen Komponisten sind, die in den Zitate, die den

¹³² An dieser Stelle, die auf musikalische Sinnzusammenhänge zu sprechen kommt, wird auch Grünys Kritik an denjenigen Spielarten der Hermeneutik deutlich, die sich in ihren Deutungen zu weit in Richtung „unangemessener Eindeutigkeit“ bewegt. Ebd., S. 174.

¹³³ In Grünys Bezug auf Boehm und dessen Idee einer ikonischen Zeitlichkeit offenbart sich auch eine Nähe zu Wellmer, der im *Versuch über Musik und Sprache* festhält, dass „[i]m übrigen [...] der Entdeckung des Raumes in der Musik die Entdeckung der Zeitlichkeit des Bildes [korrespondiert]“. Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, S. 315. Vgl. dazu Grüny, *Kunst des Übergangs*, S. 256.

¹³⁴ Hierzu ist anzumerken, dass Grüny Herausgeber der Übersetzung von Langers *Feeling and Form* ist, die 2017 erschien – siehe Langer, *Fühlen und Form*. In *Kunst des Übergangs* bezieht sich Grüny neben dieser Arbeit aber vor allem auf ihre bekannteste Schrift, *Philosophy in a New Key*.

einzelnen Unterkapiteln jeweils vorausgestellt werden, zu Wort kommen.¹³⁵ Die Gegenüberstellung dieser beiden Komponisten findet sich auch in einem früheren Text Grünys, in dem er sie als zwei konträre „Typen“ entwirft.¹³⁶ Ähnlich wie bei Albrecht Wellmer wird darin ihr Unterschied über ihr Verhältnis zur Tradition der europäischen Kunstmusik erklärt: „Während Cage für eine radikale Öffnung und eine bisweilen polemische Abgrenzung zur europäischen Musiktradition steht, ist Lachenmann fest in dieser verankert und betreibt seine Befragung ihrer Grundlagen von innen heraus.“¹³⁷ Im Gegensatz zu Wellmer aber scheint die Affinität hier eher bei Cage zu liegen, der für die Idee einer ‚grenzwertigen‘ Musik überhaupt paradigmatisch einzustehen scheint: An den meisten Stellen, da Grüny auf ihn zu sprechen kommt, wird sein Name von den Adjektiven „extrem“ oder „radikal“ begleitet. Seine Musik, insbesondere aber auch seine Schriften werden immer dann von Grüny herangezogen, wenn die Grenze von Musikalischem und Außermusikalischem thematisiert wird, sei es an den Schnittstellen von Ton, Klang und Geräusch oder vom musikalischen zum realen Raum. Cages Selbstverständnis der Überschreitung des Bereichs des Musikalischen teilt Grüny dabei nicht: „Eher als Grenzen zu überschreiten, halten sie sich genau an jenen Grenzen auf und machen sie so erfahrbar.“ (181) Lachenmann hingegen halte sich konsequent „diesseits“ dieser Grenzen auf, ließe sie aber dennoch erkennbar werden. Grüny interessiert sich in diesem Zusammenhang insbesondere für seine *musique concrète instrumentale*, welche die Materialität der Instrumente und die Körperlichkeit der Spielenden als Produktionsbedingung des Klangs hervortreten lässt (329–335). Im Gegensatz zu Cage gehe es Lachenmann dabei aber nicht um ein theatrales Ausstellen dieses Produktionsaspekts, die „konkreten Handlungen der Instrumentalisten dienen ausschließlich dem Klang, in dem sie aber selbst hörbar werden.“ (330). Damit tritt dasjenige, was die materiale Grundlage der Hervorbringung von Musik bildet, in den Klang selbst ein – die Produktion wird damit zu einem Teil des ‚Innenraums‘ der Musik, zu dem die körperliche Erfahrung in der Rezeption nach wie vor als ‚außen‘ bestehen zu bleiben scheint; gerade hier setzt Grüny schließlich mit Sonic Youth an.

Dabei zeigt sich aber Folgendes: Das Feld, welches bei Grüny immer wieder als der ‚Innenraum‘ der Musik auftaucht und doch als Gegensatz zum Außenraum der Aufführung oder dem Körper des Rezipienten unterschieden wird, bleibt – wenngleich es sich um einen

¹³⁵ Mit Ausnahme von Wolfgang Rihm (S. 326), der aber, außer in Zusammenhang mit diesem Zitat, an keiner anderen Stelle Erwähnung findet.

¹³⁶ Grüny, „Arbeit im Feld des Musikalischen“.

¹³⁷ Ebd., S. 223.

Übergangsbereich mit „unscharfen Rändern“ handelt – auch bei ihm von der kunstmusikalischen Tradition komponierter Musik besetzt.

VII. Kreuzungspunkte

Den Stand der zeitgenössischen Musikphilosophie auf einen gemeinsamen Nenner herunterbrechen zu wollen, würde zu einer Verflachung führen, die weder der philosophischen, noch der an Musik interessierten Diskussion zuträglich wäre. Die hier unternommenen Einzelanalysen haben gezeigt, dass die Art und Weise, wie die Publikationen auf Musik zugehen, welche sie als relevant ansehen und unter welchen Gesichtspunkten diese untersucht wird, stark variiert und mitunter auch davon abhängig ist, ob die Perspektiven von einem hermeneutischen, ontologischen oder phänomenologischen Interesse angeleitet sind. Darüber hinaus ließ sich feststellen, dass die Tiefe, in der konkrete Beispiele bis hin zu einzelnen Details besprochen werden, auch abhängig ist von der Auffassung des Verhältnisses der Philosophie zur Musikwissenschaft und ihrer jeweiligen Zuständigkeitsbereiche – über dieses Verhältnis nämlich scheint kein Konsens innerhalb der philosophischen Diskussion zu bestehen. In diesem Sinne sind die Fallstudien zwar exemplarisch für die aktuelle deutschsprachige Musikphilosophie, doch repräsentieren sie diese nicht zur Gänze. In einer Zusammenschau scheinen dennoch einzelne Momente auf, die ihnen gemeinsam sind; dies betrifft die bei allen zentrale Bezugnahme auf Neue Musik, die Beschäftigung mit musikalischer Zeit und die Verhandlung eines zeitgemäßen Werkbegriffs. Sofern diese Arbeit auch bei der Frage angesetzt hat, welche Grundannahmen dem aktuellen Diskurs unterliegen, lassen sich diese Aspekte als Indikatoren solcher unausgesprochenen Übereinkünfte verstehen. Dabei sollen sie, da sie nicht nur für die einzelnen Publikationen relevant sind, nochmals über das in den Fallstudien bereits Gesagte hinaus eingehender besprochen werden. Ihnen nachzugehen, verspricht, etwas von den ‚Rändern‘ des Diskurses erkennbar werden zu lassen, wie er auch über die einzelnen Texte hinaus wirksam ist.

VII.1 Dimensionen musikalischer Zeit

Carl Dahlhaus hat bereits 1985 festgehalten, „Musik als Vorgang zu begreifen, der sich einerseits in der Zeit ereignet und andererseits ein bestimmtes Maß an Zeit in sich schließt“, sei „trivial und gehört zu den Gemeinplätzen der Ästhetik, deren Erörterung kaum zu lohnen scheint.“¹³⁸ Diesem Diktum zum Trotz bildet die Auseinandersetzung mit Musik als Zeitkunst nach wie vor einen Brennpunkt philosophischer Bezugnahme.

Die untersuchten Publikationen bewegen sich ebenfalls zwischen den beiden von Dahlhaus herausgestellten Polen der von Musik gestalteten Zeit und der Zeit, in der sie verläuft.

¹³⁸ Dahlhaus, „Musik und Zeit“, S. 174.

Gunnar Hindrichs' Interesse gilt dabei vor allem ersterer Seite, mithin der Zeit, wie sie von Musik gestaltet wird: Sie wird als Ordnungsstruktur veranschlagt, aus der sich bestimmte Regeln für das musikalische Material ableiten; in diesem Sinne erhebt Hindrichs die Zeit zu einer Grundbestimmung des musikalischen Klangs. Da er auf der autonomen Verfassung von Musik besteht, fällt bei ihm der Aspekt des Verlaufs von Musik in der Zeit, folglich ihre immanente Zeitgebundenheit, welche die Gefahr einer heteronomen Bestimmung in sich trage, zwar nicht vollständig weg, wird aber innerhalb der musikalischen Zeit aufgehoben: Musik bei Hindrichs „entzieht [...] sich der Herrschaft der Zeit. Zeit hat nicht sie, vielmehr hat sie Zeit. [...] Zeit wendet sich in ihr selbst um, indem ihr Zugriff auf das Seiende durch die Zeitkunst Musik gelöst wird. Musik ist Freiheit von Zeitherrschaft.“¹³⁹

Die Zeit als musikalisches Gestaltungs- und Ordnungsprinzip wird auch in den anderen drei Publikationen thematisiert – bei Christian Grüny bildet sie eine der Konstituenten des musikalischen Innenraums, bei Albrecht Wellmer kommt sie unter anderem im Rahmen der Zeitgestalten bei Schubert und Beethoven zu Sprache, und bei Richard Klein wird sie mit Ferneyhough und Feldman für das 20. Jahrhundert diskutiert. Diese Seite musikalischer Zeit wird bei ihnen jedoch nicht als die relevantere herausgestellt; vielmehr geht es gerade um ein Bewusstsein dafür, „daß die Musik in einem doppelten Sinne zeithaft ist: vermöge ihrer zeithaften Organisation und vermöge ihres geschichtlichen Zeitkerns.“¹⁴⁰ Im Begriff des „Zeitkerns“ von Musik kommt Wellmers Idee der Prozessualität von Werken, ihrem unab-schließbaren Werden im Verlauf der Zeit und damit auch ihr Zusammenhang mit Geschichte und Gesellschaft, d.h. ihr Weltbezug zur Sprache. Musik steht in diesen zeitlichen Zusammenhängen aber nicht zusätzlich zu ihrer eigenen zeithaften Gestaltung, sondern vermöge dieser: „Die Musik gewinnt ihren Weltbezug wesentlich erst auf dem Weg einer Erzeugung von Zeitgestalten aus einem akustischen Material; sie ist Artikulation und Organisation von Zeit durch und durch.“¹⁴¹ Der doppelte Zeitbegriff, der sowohl „Musik in der Zeit“ als auch „Zeit in der Musik“¹⁴² zu bedenken gibt, bindet somit die Frage nach der Verfasstheit von Musik, ihre Gestaltung oder Ordnung, mit derjenigen nach ihrem gesellschaftlichem Zusammenhang aneinander, sodass sie sich gegenseitig bedingen.

¹³⁹ Hindrichs, *Die Autonomie des Klangs*, S. 146.

¹⁴⁰ Wellmer, „Die Zeit, die Sprache und die Kunst“, S. 56.

¹⁴¹ Ebd., S. 52.

¹⁴² So der Titel eines 2000 erschienenen Sammelbandes, der unter anderem von Richard Klein herausgegeben wurde und einen Beitrag sowohl von ihm als auch den eben zitierten von Albrecht Wellmer enthält: Klein/Kiem/Ette (Hg.), *Musik in der Zeit. Zeit in der Musik*.

Auch für Klein tritt in diesem Sinne „der Weltbezug [von Musik, Anm.] erst in ihren und durch ihre spezifischen Formen und Modi der Zeitintegration hervor“.¹⁴³ Neben dem geschichtlichen Werden von Musik betont er aber zudem, dass die Betrachtung von Musik unter dem Aspekt der Zeit selbst zu historisieren ist: „Zeit ist nicht zu allen Zeiten dasselbe. Die Rede von der Musik als Zeitkunst ist ein Topos, der wesentlich am Phänomen der harmonischen Tonalität, d.h. an der Musik des 17., vor allem des 18. und 19. Jahrhunderts orientiert ist.“¹⁴⁴ Obwohl die Vorstellungen musikalischer Zeit entsprechend auch an ihren historischen Kontext gebunden sind und folglich nicht ungefragt als Universalien hingenommen werden können, erscheint für Klein der Bezug auf sie alternativlos:

Die Rede von ‚Zeit als solcher‘ ist relativ zu verstehen. Sie hat geschichtliche Formen von Zeitgestaltung und Zeiterfahrung zum Gegenstand, keine ewigen Werte. Gleichwohl ist es sinnvoll, so zu sprechen – nicht bloß wegen der Differenz von Zeit und Zeitlichem, sondern auch angesichts der temporalen Zersplitterung unseres Lebens. Musik ist eine Möglichkeit, diese Zersplitterung wie von außen wahrzunehmen, sie zu betrachten wie ein Ethnologe die eigene Heimat.¹⁴⁵

Was Klein hier anspricht, verweist auf einen weiteren Zeitaspekt: Den Zusammenhang von musikalischer mit menschlicher Lebenszeit. Dieser Zusammenhang ist auf beide Pole der Zeitlichkeit von Musik angewiesen: Einerseits hat er seine Grundlage im ‚in der Zeit Stehen‘ von Musik, denn diese Voraussetzung teilt sie mit den anderen Dingen der Welt. Andererseits ergibt er sich erst aus der musikinternen Gestaltung von Zeit, wie Grüny mit Rückgriff auf Hans Zender festhält: „Die Zeit der Musik ist ‚gebaut aus unserer eigenen Lebenszeit‘ – sie verändert diese Zeit, aber es bleibt Lebenszeit, die verändert wird.“¹⁴⁶ Entsprechend berührt die musikalische Zeiterfahrung eine weitaus allgemeinere Ebene auch abseits musikalischer Vollzüge, da sie „in einer engen Beziehung zum sozialen, kulturellen sowie zum philosophischen Zeitbewußtsein steht.“¹⁴⁷ Insofern wird verständlich, weshalb gerade das Thema musikalischer Zeit einen geeigneten Ansatzpunkt für philosophische Auseinandersetzungen bietet: In der doppelten Zeitlichkeit, in der Musik steht und die sie gestaltet, wird eine Reflexion auf Zeitfragen möglich, die im Feld der Musik sich zwar prägnant hervorheben lassen, es dabei aber jederzeit überschreiten:

So abstrakt anmutende Fragen wie die nach dem Verhältnis von Präsenz und Progression, Gedächtnis und Raum, intensiver und extensiver Zeit, nach dem Umgang des ‚Subjekts‘ mit Verlust, Endlichkeit,

¹⁴³ Klein, „Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit“, S. 66.

¹⁴⁴ Klein, *Musikphilosophie zur Einführung*, S. 116.

¹⁴⁵ Ebd., S. 117.

¹⁴⁶ Grüny, *Kunst des Übergangs*, S. 295. Er bezieht sich hier auf Zender, „Musik verstehen – was heißt das?“, S. 395.

¹⁴⁷ Tatsumura, „Wie die Zeit vergeht“, S. 410.

Grenze und Utopie usw. lassen sich offenbar gerade in der Musik vergleichsweise bestimmt und strukturbestimmend artikulieren, weil sie gar nicht erst in Versuchung kommen können, auf gegenständliche, empirische oder diskursive Inhalte auszuweichen.¹⁴⁸

Indem der Aspekt der Zeit sowohl auf die Verfasstheit von Musik im Gegensatz zu anderen ‚Gegenständen‘ als auch ihre Einbettung in gesellschaftliche und geschichtliche Zusammenhänge verweist, bindet er zwei Momente zusammen, die seit jeher Grundfragen in der philosophischen Beschäftigung mit Musik darstellen. In seiner Berührung mit Zusammenhängen menschlicher Lebensformen gelangt man aber über ihn von der Musik aus bis in den Bereich allgemein philosophischer Fragen.

VII.2 Von den Zeitgestalten zur Neuen Musik

Unter dem Aspekt der durch die Musik gestalteten Zeit lässt sich feststellen, dass auffallend häufig auf Adornos Zeittypen der intensiven und extensiven Zeit zurückgegriffen wird. Diese an Beethoven gewonnene Typologie entstammt Adornos erst 1993 im Rahmen der Nachgelassenen Schriften erschienenen Beethoven-Fragmenten – besprochen wurde die Veröffentlichung damals von Richard Klein,¹⁴⁹ dessen Publikationen zum Thema der musikalischen Zeit in den nachfolgenden Jahren sich zentral mit den Zeittypen beschäftigen und so auch in seiner *Musikphilosophie* aufgegriffen werden. Aufgrund dieser langjährigen Auseinandersetzung kommen auch Wellmer und Gröny auf Adornos Zeittypologie über Beiträge von Richard Klein, dabei vor allem seinen Artikel „Prozessualität und Zuständlichkeit“, der 1998 veröffentlicht wurde, zu sprechen.

Kleins Arbeiten machen deutlich, dass es sich bei der Gegenüberstellung zweier verschiedener Zeittypen um eine der zentralen neuen Einsichten handelt, die durch die Veröffentlichung der Beethoven-Fragmente ermöglicht wurden. Bis dahin basierte der Wissensstand um Adornos Zeitdenken auf den noch zu seinen Lebzeiten publizierten Texten. In diesen ist lediglich vom intensiven Zeittypus die Rede, den Adorno entlang des ‚heroischen‘ Beethoven entwickelte und der in Folge „zum Paradigma musikalischer Zeitgestaltung schlechthin erhoben“ zu sein schien.¹⁵⁰ Nikolaus Urbanek weist in seiner Studie zu Adornos Beethoven-Fragmenten darauf hin, dass der intensive Typus, mithin die ‚teleologische‘ Zeitgestaltung bei Beethoven „zu einem *absoluten* ästhetischen Kriterium“ erklärt wurde, „in dessen Namen nicht wenige – zumeist negativ gefärbte – Urteile über die traditionelle Musik und insbesondere über einige Tendenzen der neuesten Musik ergehen“¹⁵¹ – folglich stelle,

¹⁴⁸ Klein, „Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit“, S. 66.

¹⁴⁹ Adorno, *Beethoven*; die Besprechung: Klein, „Philosophie der Musik“.

¹⁵⁰ Urbanek, *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik*, S. 165.

¹⁵¹ Ebd., S. 166.

wie Klein spezifiziert, die „*gesamte*[] Musik nach Beethoven“¹⁵² gewissermaßen einen Zerfallsprozess dar. Demgegenüber hätte die Veröffentlichung der Beethoven-Fragmente diesem einseitigen Verständnis von Adornos Auffassung musikalischer Zeit „ein Ende bereitet“: „Mit [ihnen] war erstmals eine seriöse Textgrundlage für ein differenzierteres Verständnis von Adornos musikalischem Zeitdenken gegeben.“¹⁵³ Denn in ihnen wird deutlich, dass – entgegen den publizierten Texten Adornos – schon relativ früh in seinen Schriften zum intensiven ein extensiver Typus hinzutritt, der mit jenem dialektisch verschränkt ist. Es handelt sich bei ihnen somit um keine „Alternative, sondern eine Verschränkung von Momenten, die ohne einander nicht sein können.“¹⁵⁴ Damit ergibt sich ein weitaus weniger normatives Zeitmodell, das auch über die Kompositionen Beethovens hinaus für ein „*generelles* Verständnis musikalischer Zeit“¹⁵⁵ fruchtbar gemacht werden kann. Dies erlaubt in Folge ein Anknüpfen an sein Denken auch in Bezug auf Fragen musikalischer Zeit, die bis dahin im philosophischen Diskurs wenig aufgegriffen wurden. Insofern Adornos Überlegungen weit über Beethoven hinausreichen, „weil er ein Problembewußtsein, das bis in die gegenwärtige Philosophie hineinreicht, vorweg musikalisch verhandelt“,¹⁵⁶ wird es möglich, sie auch für die Neue Musik ins Spiel zu bringen. In diesem Sinne geht es auch nach wie vor um die Aktualität von Adornos Denken, wenn Klein die extensive und intensive Zeit mit Morton Feldman und Brian Ferneyhough für das 20. Jahrhundert in Anschlag bringt. Und auf ähnliche Weise bringt auch Grüny in Anlehnung an Klein die beiden Zeittypen ein, um die paradoxe Figur eines „Werden[s], in dem nichts wird“, in dem mithin „das ganze gespannte Verhältnis von intensiver und extensiver Zeit steckt“, als Grundfigur der Avantgarde verständlich zu machen.¹⁵⁷

Der Übergang zur Neuen Musik geschieht dabei nicht zufällig. In allen für die Arbeit herangezogenen Büchern tritt deutlich die Ansicht hervor, dass ein zeitgenössischer musikphilosophischer Entwurf ohne einer Integration der Musik des 20. Jahrhunderts nicht mehr überzeugen kann und die Theoriebildung sie notwendig miteinzubeziehen habe. Gerade über das Thema der musikalischen Zeit scheint dieser Einbezug sich besonders anzubieten, da es auch im Feld der Neuen Musik zunehmend zur Diskussion stand. Denn Wolfgang Rathert hält fest, dass „trotz der konstitutiven Bedeutung von Zeit [...] ihre direkte Thematisierung

¹⁵² Klein, „Prozessualität und Zuständlichkeit“, S. 193.

¹⁵³ Klein, „Die Zeit, das ausgesparte Zentrum“, S. 76.

¹⁵⁴ Klein, „Prozessualität und Zuständlichkeit“, S. 194.

¹⁵⁵ Klein, „Die Zeit, das ausgesparte Zentrum“, S. 76.

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Grüny, *Kunst des Übergangs*, S. 267; er bezieht sich dabei auf Klein, „Prozessualität und Zuständlichkeit“, S. 194.

in der Musik“ erst ab etwa 1900 „[a]us der Latenz herausgetreten“ ist.¹⁵⁸ Auch Klein verweist auf die späte Thematisierung von Zeit innerhalb des musikalischen Diskurses, setzt diese Entwicklung aber nochmals später an und konstatiert, dass „das große, alte Philosophenwort erst nach 1950 zu einem Thema künstlerischer Selbstverständigung“ wurde.¹⁵⁹ Entsprechend zeigt sich auch in den analysierten Musikphilosophien, dass das Thema Zeit oftmals mit der Erwähnung von Komponisten der zweiten Jahrhunderthälfte einhergeht – so wie es etwa bei Wellmer zur Sprache kommt, der die Idee einer zuständlichen, verräumlichten Zeitgestalt vor allem bei Lachenmann realisiert sieht, oder bei Hindrichs, von dem Stockhausens Momentform zur paradigmatischen Zeitgestalt des 20. Jahrhunderts schlechthin erhoben wird.

VII.3 Der Schriftdiskurs des 20. Jahrhunderts

Die komponierte Musik nach 1950 bildet auch über ihre Verhandlung von Zeitfragen hinaus einen wesentlichen Bezugspunkt aller hier untersuchten Musikphilosophien. So sehr diese Zuwendung von den Autoren als heutzutage schon selbstverständliche Notwendigkeit betont wird, handelt es sich dabei in der philosophischen Diskussion um eine eher rezente Entwicklung: 2006 weist Claus-Steffen Mahnkopf in seiner *Kritischen Theorie der Musik* darauf hin, dass „die Gegenwartsproduktion [...] kein Interesse von Philosophen findet“,¹⁶⁰ und noch 2017 begegnet man einer ähnliche Feststellung in René Thuns *Der Klang der Vernunft*:

Akademische Musikphilosophie rekurriert in der Regel auf die traditionelle Musik. Bach, Mozart und Beethoven sind die meistgenannten Komponisten. [...] Wenn gelegentlich doch ein philosophischer Rekurs auf Neue Musik stattfindet, dann zumeist zu polemischen Zwecken. Ist Musikphilosophie im deutschsprachigen Raum selten anzutreffen, so ist die philosophische Auseinandersetzung mit Neuer Musik noch seltener.¹⁶¹

Offensichtlich hat sich in den Jahren kurz vor Erscheinen dieser als „Philosophie Neuer Musik“ konzipierten Schrift doch eine merkliche Veränderung ergeben. Der Musik des 20. Jahrhunderts kommt zumindest in den hier analysierten Büchern jeweils ein hoher Stellenwert zu. Kleins zentrale theoretische Ausführungen zur musikalischen Zeit werden an Ferneyhough und Feldman zur Anschauung gebracht und sie dabei auch als insbesondere für das 20. Jahrhundert relevantes Thema markiert. Wellmers gesamtes Buch scheint auf die Neue Musik ausgerichtet zu sein und läuft auf eine Theoretisierung ihrer „Überschreitungsfiguren“ hinaus; den Fokus auf Cage und Lachenmann teilt er dabei mit Grüny, für den die

¹⁵⁸ Rathert, „Zeit als Motiv in der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts“, S. 287.

¹⁵⁹ Klein, *Musikphilosophie zur Einführung*, S. 123.

¹⁶⁰ Mahnkopf, *Kritische Theorie der Musik*, S. 84.

¹⁶¹ Thun, *Der Klang der Vernunft*, S. 15f. Als Ausnahme nennt Thun an dieser Stelle Wellmers *Versuch über Musik und Sprache*.

beiden Komponisten und die Avantgarde generell musikalische Entgrenzungsbewegungen paradigmatisch verhandeln. Hindrichs übernimmt zentrale Begriffe für sein theoretisches Modell aus Schriften von Stockhausen, Lachenmann und Schönberg; bei ihm schienen letztendlich die Texte der Komponisten noch über deren Werken zu rangieren. Doch nicht nur bei ihm, sondern auch in den anderen Analysen hat sich gezeigt, dass die Autoren ihre Überlegungen zur Neuen Musik – und hierin klar im Unterschied zur „traditionellen“ Musik, die Thun erwähnt – verstärkt aus Äußerungen der Komponisten, die in verschriftlichter Form vorliegen, gewinnen oder mit diesen zusammenschließen.

Die Möglichkeit eines solchen Rückgriffs ist begründet durch eine Spezifik der Musik des 20. Jahrhunderts: Wie wohl keine andere musikalische Tradition wird sie von Texten begleitet, die von den Komponist*innen selbst verfasst wurden bzw. werden und in denen Schaffensprozesse und kompositorische Verfahren dokumentiert, einzelne Werke kommentiert oder ästhetische Vorstellungen unterbreitet werden. Diese Art des Selbstkommentars tritt zwar auch bereits vor 1900 auf und stellt insofern keine Innovation des 20. Jahrhunderts dar,¹⁶² jedoch erlangt sie ab diesem Zeitpunkt zunehmende Relevanz sowohl für die Interpretation der Stücke als auch, allgemeiner, das Sprechen und Nachdenken über Musik. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts scheint diese Textgattung vornehmlich auf kompositionstechnische Aspekte ausgerichtet zu sein: Im Zeichen der Erweiterung bzw. Verabschiedung der Tonalität geht es um die Forderung einer radikalen Öffnung und Erneuerung des musikalischen Materials (wie etwa bei Busoni¹⁶³) ebenso wie um die Beschreibung neuartiger Verfahrensweisen (wie Messiaens unumkehrbare Rhythmen oder, Material- und Verfahrensaspekte gleichermaßen einbeziehend, natürlich Schönbergs Reihentechnik¹⁶⁴). Diese Themen werden auch in den kompositionstheoretischen Texten ab 1950 weiterverhandelt und richten sich dabei verstärkt auf Fragen der Serialisierung oder die sich verschärfenden Herausforderungen der Notation. Zunehmend begeben sich die Auseinandersetzungen, die mitunter durch die Darmstädter Ferienkurse zu einer regelrechten Diskussionskultur erhoben wurden, dabei in allgemeiner theoretische Bereiche, die über konkrete technische Probleme hinaus auch die grundlegenden Möglichkeiten und Bedingungen (kunst)musikalischer Produktion und den Begriff von Musik selbst verhandeln. Dies lässt sich auch als Reaktion darauf verstehen, dass sich die Akteure zu dieser Zeit zunehmend mit dem Vorwurf konfrontiert sahen, keine Objekte mehr zu schaffen, die noch fraglos als Musik erkannt und folglich

¹⁶² Vgl. etwa Gratzner, *Komponistenkommentare*, der neben Schriften von Schönberg, Cage und Stockhausen auch autoreferenzielle Texte u.a. von Weber, Schumann, Berlioz und Wagner untersucht.

¹⁶³ Busoni, *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*.

¹⁶⁴ Messiaen, *Technik meiner musikalischen Sprache*; Schönberg, „Komposition mit zwölf Tönen“.

anerkannt wurden. So begegnet einem in den Schriften, insbesondere den zunehmend vorliegenden Werkkommentaren und Analysen, auch ein neues, dezidiert musikalisch intendiertes Vokabular, das um die Bereitstellung ‚geeigneter‘ Beschreibungskriterien für die neuen Kompositionen bemüht ist.

Die Feststellung, dass es somit in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einer eingehenden Reflexion der Grundvoraussetzungen zeitgenössischen Komponierens innerhalb der Kompositionsszene selbst kam, verleitet Simone Mahrenholz zu der Frage, ob in diesem Sinne „Komponisten als neue Philosophen“ gelten können.¹⁶⁵ Vorerst noch ausgehend von dem Vorschlag, den „Akt des Komponierens“ selbst als „philosophische Tätigkeit“ aufzufassen,¹⁶⁶ kommt auch sie schließlich auf die Relevanz der *Text*produktion zu sprechen: Sie konstatiert für die Neue Musik eine „Notwendigkeit zum verbalen, quasi-philosophischen Diskurs, die Sinn-Genese und Reflexionsformen ihrer Konstruktionsweise betreffend“, und macht darauf aufmerksam, dass es

kein empirischer Zufall [ist], dass jene Komponisten, die in den letzten fünfzig Jahren bis heute im so genannten „Betrieb“ überleben, auch im verbalen Diskurs überdurchschnittlich artikulationsfähig sind. Fast alle sind auch glänzende Autoren (darunter Stockhausen, Boulez, Cage, Feldman, Henze, Lachenmann, Rihm, Spahlinger, Mundry, Kyburz, Mahnkopf und viele andere).¹⁶⁷

In ganz ähnlicher Denkrichtung hält auch Wolfgang Gratzer für John Cage fest, dass es „[a]ngesichts seines literarischen Œuvres [...] sogar fragwürdig [sei], den Amerikaner vorzugsweise als Komponisten anzusprechen.“¹⁶⁸ Dass zeitgleich die akademische Philosophie Musik generell wenig und den neueren Entwicklungen im Bereich der komponierten Musik keine Beachtung zukommen ließ, während die Neue Musik-Szene sich zunehmend auch theoretisch äußerte, sieht Wellmer ebenfalls als eine diskursive Verlagerung an: Während von Seiten der Philosophie ein geeignetes Theorieangebot ausblieb, sei „die philosophische Reflexion auf die Musik zu einem beträchtlichen Maße in die Produktion der neuen Musik selbst eingewandert, sie ist weithin zur Sache der Komponisten geworden.“¹⁶⁹ Insbesondere die Begriffsarbeit in Bezug auf die Neue Musik, das heißt das Suchen nach einer Sprache, welche die darin erarbeiteten Klangvorstellungen, Verfahren und Konzepte entgegen herkömmlichen ästhetischen Kategorien angemessener zu fassen vermag, scheint vor allem von den Komponist*innen selbst aufgenommen worden zu sein.¹⁷⁰

¹⁶⁵ Mahrenholz, „Komponisten als neue Philosophen?“.

¹⁶⁶ Ebd., S. 39.

¹⁶⁷ Ebd., S. 48f.

¹⁶⁸ Gratzer, *Komponistenkommentare*, S. 290.

¹⁶⁹ Wellmer, „Philosophie in der neuen Musik“, S. 11.

¹⁷⁰ So auch Lehmann, *Die digitale Revolution der Musik*, S. 138.

Wenn Richard Klein danach fragt, „welche Sprache [...] der Phänomenalität der Musik“ entspricht,¹⁷¹ so kann der schriftliche Diskurs im Feld der Neuen Musik als Versuch angesehen werden, zu einer solchen Sprache zu kommen. Entsprechend überrascht es nicht, dass die Philosophie nun auf dieses Angebot von Konzepten und Begriffen, welches sie in diesen Schriften antrifft, zurückgreift. Dieser Rückgriff geht dabei aber über eine bloße Erweiterung des musikbezogenen Vokabulars hinaus und hat eine Kanonisierung nicht nur der aufgenommenen Begriffe, sondern auch der mit ihnen verbundenen Musik zur Folge: Mahrenholz' These, dass insbesondere die auch Texte verfassenden Komponisten „im so genannten ‚Betrieb‘ überleben“, bestätigt sich mitunter darin, dass es auch just die von ihr genannten Komponisten (vor allem Stockhausen, Cage, Feldman und Lachenmann) sind, die in den hier analysierten Musikphilosophien als relevante Kräfte innerhalb des Feldes des 20. Jahrhunderts hervorgehoben werden – und zwar nicht nur in Bezug auf ihre theoretischen Angebote, sondern auch auf ihre Kompositionen.¹⁷² Daran lässt sich zudem erkennen, dass innerhalb des philosophischen Diskurses für das 20. Jahrhundert vorrangig auf die Schriften und nachfolgend erst auf einzelne Stücke, und damit auch: *durch* die Schriften auf die Musik zugegriffen wird. Damit korrespondiert die in den Fallstudien an mehreren Stellen gemachte Beobachtung, dass es oftmals eher die Verfahren und Konzepte und weniger die einzelnen Stücke in ihrer klanglichen Realisierung sind, welche für die philosophische Theoriebildung von Bedeutung sind. So nachvollziehbar und in vielen Hinsichten auch lohnenswert für die Beschäftigung mit den in Rede stehenden Musikformen das Aufgreifen des kompositorischen Begriffsangebots ist, müssten doch mögliche Konsequenzen erst noch reflektiert werden: Zum einen wäre eine eingehendere Untersuchung vonnöten, um herauszustellen, ob und inwiefern der philosophische Diskurs durch den Einbezug von Begriffen, deren Entstehungskontext doch letztlich ein autorpoetischer bleibt, auch dahinterliegende normative Vorstellungen dessen, wie Musik zu sein hätte, von den Komponist*innen und ihrem Umfeld gewissermaßen ungesehen mit in Kauf nimmt. Zu denken wäre hierbei etwa an das Kriterium der Komplexität, den Topos des Subversiven oder auch die Fokussierung auf logische Struktur und Verstehen, die als ästhetische Kategorien vielfach die Texte grundieren.¹⁷³ Solche diskursspezifischen Wertekriterien gälte es, zum anderen, insbesondere in den Momenten zu bedenken, da im Vollzug der philosophischen Bewegung vom Spezifischen

¹⁷¹ Klein, *Musikphilosophie zur Einführung*, S. 35.

¹⁷² In diesem Sinne hält auch Lehmann fest, dass in „Einheit mit ihren komponierten und aufgeführten Werken [...] solche Texte [der Komponisten, Anm.] eine normative Orientierungskraft im Neue-Musik-System entfalten“ konnten. Lehmann, *Die digitale Revolution der Musik*, S. 138.

¹⁷³ Vgl. hierzu Julia Heimerdingers Dissertation *Sprechen über Neue Musik*, in der sie die „auffällige Sprache“ innerhalb der Werkkommentare Boulez', Stockhausens und Ligetis analysiert.

zum Allgemeinen die somit an der Neuen Musik gewonnenen Begriffe als Optionen für ein Nachdenken über Musik *überhaupt* zur Rede gestellt werden.

VII.4 Musik als Werk, Musik als Kunst

Der Bezug auf die musikalische Avantgarde stellt dem philosophischen Nachdenken über Musik aber nicht nur ein neuartiges Vokabular und Verstehensraster zur Verfügung, das von ihr hervorgebrachte Kompositionen angemessener zu beschreiben erlaubt. Sie nimmt innerhalb der analysierten Bücher auch deshalb eine tragende Rolle ein, weil durch sie grundlegende Kategorien der traditionellen Musikästhetik fragwürdig geworden sind. Die Auseinandersetzung mit Cage und Lachenmann sowohl bei Grüny als auch Wellmer zeigt deutlich, dass hier nicht nur Fragen der klanglichen Gestaltung und der heutigen Möglichkeiten musikalischer Zusammenhangsbildung verhandelt werden, sondern insbesondere Fragen, die das Wesen dessen betreffen, was einem dabei als musikalische Instanz gegenübertritt: Es ist die Kategorie des Werks, die hierbei auf dem Spiel steht.

Wenn man mit Harry Lehmann davon ausgeht, dass die Neue Musik „in einem Traditionskontinuum mit der westeuropäischen Klassischen Musik steht“, ¹⁷⁴ erklärt sich die Denkfigur, dass durch sie der Werkbegriff ‚von innen‘ brüchig geworden ist – im Gegensatz zu den Infragestellungen ‚von außen‘, die sich aus einer Beschäftigung mit populären, außer-europäischen, volksmusikalischen oder anderen, nicht sinnvoll werkhafte aufzufassenden Musikformen ergeben haben und die von philosophischer Seite tendenziell ignoriert werden. Durch den Einbezug der Avantgarde ergibt sich hingegen eine theoretische Herausforderung für die philosophische Arbeit am Werkbegriff, die dem Feld der komponierten Musik selbst entstammt.

Die Fallstudien haben gezeigt, dass die Kategorie des Werkes für die Philosophie nach wie vor als relevante Bezugsgröße fungiert. Grüny distanziert sich dabei von ihr am stärksten; er verabschiedet das Werk zwar nicht vollkommen, rechnet ihm aber historisch und kulturell nur begrenzte Gültigkeit zu. Um dennoch der Erfahrung Rechnung zu tragen, dass einem im Hören *etwas* gegenübertritt, das sich zeitlich entfaltet und als „Ganzheit“ wahrgenommen wird, führt er alternativ den Begriff des „Zeitobjekts“ ein ¹⁷⁵ und bespricht an späterer Stelle die Potenziale, die das Motiv vom „Vorrang des Objekts“ bei aller notwendig zu bedenkenden Prozesshaftigkeit von Musik bereithält. ¹⁷⁶ Die anderen drei Autoren plädieren

¹⁷⁴ Lehmann, *Die digitale Revolution der Musik*, S. 9.

¹⁷⁵ Grüny, *Kunst des Übergangs*, S. 254. Er meldet jedoch auch für diese Theoriefigur keine universelle Geltung an und verweist mit der Musik der Aka-Pygmäen und Techno auf Musikformen, „für die eine verräumlichende Auffassung von Ganzheit abwegig wäre.“ Ebd., S. 264f.

¹⁷⁶ Ebd., S. 340–349.

hingegen für einen affirmativen Werkbegriff, der zwar notwendig erweitert, dementsprechend aber auch umfassend wieder zum Tragen kommen müsse: Dies deshalb, weil der philosophische Zugriff für sie an den Werkbegriff gebunden bleibt. Hindrichs stellt klar heraus, dass für ihn das Werk als ‚Ort musikalischen Eigensinns‘ anzusehen ist und philosophische Vorgangsweisen, die nicht an ihm ansetzen, „die besondere Seinsweise der Musik als Kunst verfehlen“.¹⁷⁷ Klein benennt demgegenüber zwar die Schwierigkeiten, die zur Kritik der Werkkategorie geführt haben, sieht diese aber in Anlehnung an Dahlhaus als „Basis eines Kunstbegriffs“ an,¹⁷⁸ welcher wiederum die Grundlage des philosophischen Zugangs bildet. Und auch Wellmer begründet die von ihm konstatierte Notwendigkeit eines Festhaltens am Werk damit, dass sowohl die philosophische Reflexion als auch die musikalische Praxis immer einer „Idee der Kunst“¹⁷⁹ verpflichtet seien.

Es soll an dieser Stelle nun nicht darum gehen, die Sinnhaftigkeit des Insistierens auf dem Werkbegriff innerhalb der Musikphilosophie zu diskutieren – vieles ließe sich dazu sagen, jedoch würde es an dem Argument vorbeigehen, um das es hier eigentlich geht: Die Äußerungen von Hindrichs, Klein und Wellmer machen deutlich, dass es nicht (bloß) der Werkbegriff, sondern mit ihm der Kunstbegriff ist, der für sie auf dem Spiel steht. Was also als notwendig angesehen wird, ist die Auffassung von *Musik als Kunst* als Grundlage musikphilosophischer Theoriebildung.

Diese Koppelung macht Wellmer in der Forderung explizit, „die Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst als die zwischen Werken und Nicht-Werken [...] zu verstehen.“¹⁸⁰ Von hier aus erhellt sich auch die Orientierung an der Neuen Musik nochmals auf andere Weise: Die Erweiterung eines Werkbegriffs, von dem der Kunststatus abhängig gemacht wird, wird notwendig, da er in seiner traditionellen Fassung für die Musik des 20. Jahrhunderts nicht mehr tragfähig ist; diese zu umfassen ist aber insofern erforderlich, als es für ihr Selbstverständnis „konstitutiv“ ist, „dass es sich hier um eine Musik mit ausdrücklichem Kunstanspruch handelt.“¹⁸¹ Damit wird die Neue Musik zu einem Anhaltspunkt, über den die Musikphilosophie sich zugleich zu zeitgenössischer Musikproduktion zu verhalten vermag, ohne aber ihre Ausrichtung an einer „Idee der Kunst“ aufgeben zu müssen – in diesem Sinne hält auch Tobias Janz fest, dass die Neue Musik „[v]ielleicht [...]“

¹⁷⁷ Hindrichs, *Die Autonomie des Klangs*, S. 7.

¹⁷⁸ Klein, *Musikphilosophie zur Einführung*, S. 149.

¹⁷⁹ Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, S. 85, 99.

¹⁸⁰ Wellmer, „Überlegungen zum Werkbegriff“, S. 175.

¹⁸¹ Lehmann, *Die digitale Revolution der Musik*, S. 9.

das letzte Rückzugsgebiet dar[stellt], in dem ein affirmativer Kunstbegriff auch für die wissenschaftliche Reflexion methodisch grundlegend ist.“¹⁸² So sehr also die Neue Musik am Werk- und auch am Musikbegriff zu laborieren vermag, wird zugleich ihr Kunstanspruch doch niemals preisgegeben.

Ähnlich zu Daniel Martin Feiges Position, die im Prolog herausgearbeitet wurde, wird auch in den vier analysierten Musikphilosophien die Unterscheidung von Musik mit und ohne Kunstanspruch als grundsätzlich mögliche eingezogen. Bei Hindrichs liegt dabei am sichtbarsten ein normatives Verständnis, welche Musik als Kunstmusik gelten kann, vor, sieht er doch im autonomen Kunstwerk „das Prinzip der europäischen Musik selbst“ artikuliert.¹⁸³ Wenn er zugleich einen musikphilosophischen Ansatz abseits des Kunstwerks als „verfehlt“ ansieht, wird deutlich, dass jegliche Musik außerhalb der Werk- und damit auch der Kunstkategorie, folglich jede Musik, die nicht dem ‚europäischen Prinzip‘ entspricht, für ihn keine für die Philosophie relevante Musik darstellt. Der von Feige lancierte (wenn gleich nicht selbst in die Praxis umgesetzte) Vorschlag, im Blick auf Musik eine musikphilosophische von einer kunstphilosophischen Herangehensweise trennen zu können, wird von Hindrichs somit negiert und Musikphilosophie ausschließlich als Kunstmusikphilosophie aufgefasst. Auch Wellmer sieht diese beiden Perspektiven als notwendig verbunden an. Er verweist dabei selbst auf den normativen Charakter des Kunstbegriffs und vertritt die Ansicht, dass dieser überhaupt erst innerhalb der Philosophie ausgehandelt wird und von ihr immer neu formuliert werden müsse.¹⁸⁴ Es geht für ihn somit nicht um eine Verabschiedung der Perspektive auf Musik als Kunst, sondern um eine Verhandlung dessen, was als Kunst begriffen wird. Anstatt also wie Hindrichs von vorneherein den Bereich, der als Kunstmusik gilt und auf den sich der philosophische Diskurs zu beschränken habe, festzulegen, möchte Wellmer den Begriff der Kunst selbst in Bewegung versetzen und damit einer essentialisierenden Auffassung begegnen. Es bleibt aber der Eindruck bestehen, dass es innerhalb dieser ‚offenen Ränder‘ fast so etwas wie Abstufungen zu geben scheint, nach denen manche Musik schlechterdings als paradigmatisch für künstlerische Musik entsteht, während anderer ein eher peripherer Stand zukommt – das Zentrum bildet dabei nach wie vor in erster Linie die westliche Instrumentalmusik. Die Aushandlung von Musik als Kunst ist damit fundiert auf einem relativ klaren, von seiner historischen Basis nicht abzulösenden Verständnis dessen, was sozusagen ‚auf jeden Fall‘ als Kunst gilt. In dieser Hinsicht scheint sich auch alles, was neu in den Kreis der Aushandlung eintritt, auf sein Zentrum beziehen lassen und dessen

¹⁸² Janz, „Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft?“, S. 59.

¹⁸³ Hindrichs, *Die Autonomie des Klangs*, S. 17.

¹⁸⁴ Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, S. 104, 133.

ästhetische Kriterien übernehmen zu müssen – so wie für die musikalische Avantgarde beständig ihre Beziehung (sei diese affirmativ oder in ‚bestimmter Negation‘) zum traditionellen Werk mitverhandelt wird.

Inwieweit die Vorstellung vom musikalischen Kunstcharakter insofern an einen zwar veränderlichen, im Grunde aber relativ stabilen bestehenden Kanon gebunden ist, offenbart sich an den Problemen beim Versuch, bisher wenig beachtete Musikformen in die philosophische Diskussion miteinzubeziehen. Im Prolog hat sich mit Feige für den Jazz gezeigt, dass dessen Integration in den bestehenden Diskurs unter diesen Voraussetzungen nur gelingt, indem er sozusagen ‚als Ganzes‘ zur Kunst erhoben wird und diejenigen Aspekte als relevant betont werden, die den bereits gegebenen Kriterien von Kunst entsprechen. Dies geschieht durch eine Darlegung seiner zeitlichen Formgestaltung, wodurch die Argumentation sich auch angesichts der in diesem Kapitel verhandelten Affinität zur Zeitlichkeit der Musik nahtlos in den bestehenden Philosophiediskurs einreicht. Dass die Zeitgestalt des Jazz dabei aber unter dem Begriff der Logik verhandelt und er somit über Rationalitätskriterien mit der Kunstmusik westlicher Prägung in Beziehung gesetzt wird, während in einer Randbemerkung die „afrikanischen Wurzeln des Jazz“ auf eine „Nähe zur Ekstase, zum Tanz und zur körperlichen Animation“ reduziert und damit durchwegs essentialistische Topoi bedient werden,¹⁸⁵ weist gerade auf die normative Prägung und die Leerstellen des bestehenden Kunstverständnisses hin. Das Vorgehen, durch das Feige den Jazz zum philosophischen Gegenstand erhebt, entspricht dabei den Mechanismen, die Martin Fuhr für Versuche beschreibt, populäre Musik in den ästhetischen Diskurs einzubringen: Auch sie würde oftmals „aus der Sphäre der bestimmten Negation“, nicht Kunst zu sein, befreit und „durch Umkehrung ins Positive in den wissenschaftlichen Diskurs integriert.“ Dabei „wird sie, indem sie zur Kunst geadelt wird, einem Kunstparadigma unterworfen, das den Autonomiebegriff implizit übernimmt, das heißt, Kunst wird weiterhin als eine vom Alltag abgelöste eigenständige Sphäre begriffen, in die populäre Musik teilweise Eingang findet.“¹⁸⁶

Albrecht Wellmer kommt schließlich auf den letzten fünf Seiten seines *Versuchs über Musik und Sprache* auf den „wichtigen Aspekt“ des „Polykulturalismus“ zu sprechen und versucht, die „musikalischen Kulturen außerhalb der europäischen Tradition“ in seine Überlegungen miteinzubeziehen.¹⁸⁷ Dabei werden außereuropäische Musikformen erst ab dem Punkt relevant, da sie gewissermaßen ‚durch‘ die Neue Musik hindurch zu Kunstmusik gewandelt werden; sei es durch den Rückgriff westlicher Komponisten auf diese musikalischen

¹⁸⁵ Feige, *Philosophie des Jazz*, S. 107.

¹⁸⁶ Fuhr, *Populäre Musik und Ästhetik*, S. 132.

¹⁸⁷ Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, S. 320f.

Traditionen oder durch Komponisten Neuer Musik außerhalb Europas und Nordamerikas, welche die „kompositorischen Errungenschaften der neueren europäischen Tradition assimiliert“ und mit lokalen Musiktraditionen ‚angereichert‘ hätten.¹⁸⁸ Von Interesse sind hier weniger die generell diskutablen Vorstellungen, die hinter diesem Einbezug stehen,¹⁸⁹ sondern die Feststellung, dass für außereuropäische Musikformen der Begriff „Kunst“ nur zur Verwendung kommt, sobald diese in einer Komposition Neuer Musik gewissermaßen ‚aufgehoben‘ werden, während sie in ‚unanverwandelter‘ Form unter dem Begriff „Kultur“ rangieren. Zugleich scheint selbstverständlich zu sein, dass die hypothetischen Kompositionen, von denen die Rede ist, fraglos als Kunst aufgefasst werden würden.

Bei Richard Klein ist es Bob Dylan, an dessen Musik er etwas für die philosophische Diskussion gewinnen möchte und die aber, wie von verschiedenen Seiten und ihm selbst betont wird, offensichtlich abseits der restlichen Musikbezüge aus dem Bereich der westlichen Kunstmusik steht – so offensichtlich, dass gleich hinzugefügt wird, dass sie „weder Pop noch große Kunst“ sei.¹⁹⁰ Dabei hatte sich in der Analyse gezeigt, dass philosophisch tatsächlich einiges zu gewinnen ist, die Schwierigkeiten sich aber gerade dort ergeben, wo Klein die Kategorie des Werkes, die zuvor noch als unabdingbar für die philosophische Reflexion konstatiert wurde, auf Dylans Musik anzuwenden sucht.

Christian Grünys Theoriemodell beruht unter den hier betrachteten am wenigsten auf einem Verständnis von Musik als Kunst als seiner Voraussetzung – dies vor allem durch den Ansatz bei der Erfahrung, der speziell die Erfahrung von Musik als Kunst als nur einen Modus unter anderen denkbar werden lässt. Das ermöglicht sowohl einen Einbezug von musikalischen Ereignissen völlig abseits eines ästhetischen Nachvollzugs, wie im Falle der Folter durch Musik, in die philosophische Diskussion, als auch die Grundlage des wohl breitesten Musikbegriffs unter den hier verhandelten Büchern. Zugleich aber wird – nicht zuletzt durch den Titel seines Entwurfs – deutlich, dass ein Verständnis von Musik als Kunstmusik im Hintergrund stets präsent bleibt. Die Übergangsbereiche, für die er sich interessiert, betreffen vor allem diejenigen des Begriffs ‚Musik‘ – für die Beispiele der Avantgarde, die er dafür heranzieht und als veritable Grenzphänomene ansieht, steht dabei doch zugleich außer Frage, dass sie als Kunst aufzufassen sind. Sofern also von den konkreten Musikbezügen

¹⁸⁸ Ebd., S. 321.

¹⁸⁹ Darunter, neben der Zuordnung von „Errungenschaften“ zur europäischen, und von „Assimilierung“ zur außereuropäischen Seite dieses „Dialogs“, etwa die Vorstellung, dass unter diesen Voraussetzungen „endlich auch die Stimme der vormals [...] kolonisierten Völker als eine *eigene* Stimme“ hörbar werden würde (ebd., S. 322) – dies auszuführen, würde hier zu weit führen, weist aber auf die Notwendigkeit einer Untersuchung, wie außereuropäische Musikformen innerhalb des musikästhetischen Diskurses verhandelt werden, hin.

¹⁹⁰ Klein, *Musikphilosophie zur Einführung*, S. 20.

aus die theoretische Konzeption betrachtet wird, wird erkennbar, dass auch bei Grüny und somit letztlich bei allen Autoren der Blick auf Musik zumeist aus der Perspektive einer Kunstauffassung gerichtet ist.

VIII. Epilog

Wir sind nun an zumindest einem der Ränder des musikphilosophischen Diskurses angelangt; die Grenze markiert die Auffassung von Musik als Kunstform – was ihren Boden verlässt, tritt mithin aus dem betrachteten Feld aus. Dies betrifft sowohl Musik, die sich von vornherein ‚außerhalb‘ befindet, da ihr gemeinhin kein Kunstanspruch zugeschrieben wird, etwa weil ihre funktionalen Dimensionen zu sehr im Vordergrund stehen. Es betrifft allerdings auch den Blick auf Musik, die, sofern Kunstmusik, ausschließlich als solche betrachtet wird – zur Sprache kommen Kompositionen als abstraktes ‚Werk‘ oder als Konzerterlebnis, nicht aber andere Formen des gesellschaftlichen Umgangs mit ihnen. Es hat sich gezeigt, dass die Perspektive auf Musik als Kunstform dabei als Grundvoraussetzung des philosophischen Zugriffs verstanden wird – philosophisches Nachdenken über Musik wird synonym mit philosophischem Nachdenken über Musik als Kunst aufgefasst.

Die Vorstellung, dass die Philosophie bei der Betrachtung von Musik der ‚Idee der Kunst‘ verpflichtet sei, zeigt sich daher mit Ludwik Fleck als grundlegende Auffassung innerhalb eines Meinungssystems, gegen die ein Widerspruch für unmöglich gehalten wird. In diesem Sinne scheint auch für die konkreten Musikbezüge, um die es in dieser Arbeit ging, zu gelten, was Fleck für die Beweise solcher Auffassungen festhält: dass sie nämlich „sich ebenso oft nach den Auffassungen [richten], wie umgekehrt die Auffassungen nach den Beweisen.“¹⁹¹ Für die Musikbezüge der untersuchten Musikphilosophien heißt das folglich, dass die Musik, welche Erwähnung findet, dem entspricht, was als Kunst angesehen wird, und zugleich, dass als Kunst angesehen wird, was hier und in vorangegangenen musikphilosophischen Texten an konkreter Musik besprochen wird bzw. wurde.

Während der Bereich von Musik, auf den sich die Musikphilosophie traditionell stützte und an dem sie ihre Denkfiguren sowohl gewann als auch auswies, denjenigen der europäischen klassisch-romantischen Instrumentalmusik darstellt, so hat sich in dieser Arbeit gezeigt, dass dieser Bezugspunkt bestehen bleibt, dass aber innerhalb der letzten Jahre nun zunehmend die Neue Musik hinzutritt. Diese beiden musikalischen Traditionen bilden dabei jedoch ein Kontinuum, insofern es sich bei ihnen um komponierte (im weitesten Sinne für das 20. Jahrhundert zumindest konzipierte) Musik vor dem Hintergrund westlicher Denkt- traditionen handelt, für die der Kunstanspruch konstitutiv für ihr Selbstverständnis ist. Den Bezugsraum der aktuellen Musikphilosophie bildet somit nach wie vor in erster Linie die komponierte Kunstmusik westlicher Prägung.

¹⁹¹ Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache*, S. 40; vgl. auch Kapitel II.

Dadurch, dass der Kunstbegriff in den untersuchten Publikationen nicht explizit verhandelt, sondern ihnen als Ausgangspunkt unterlegt wird, steht für die von ihnen eingebrachten Beispiele fest, dass es sich bei ihnen um Kunstmusik handelt. Damit richtet sich die Auffassung von künstlerischer Musik aber auch nach ihnen aus: Die Vorstellung von Musik, die als Kunst betrachtet werden kann, wird somit ‚befüllt‘ von Beispielen der westlichen Kunstmusik. Von hier aus wird die an Said gewonnene Idee des aktiven Besetzens eines (theoretischen) Ortes durch das, was konkret vorliegt,¹⁹² nochmals einsichtig: Die Kunstmusik westlicher Prägung steht paradigmatisch ein für künstlerische Musik überhaupt, sie gibt damit aber gewissermaßen als Modell zugleich auch vor, anhand welcher Aspekte Musik als Kunst zu bestimmen sei.

Georg W. Bertram weist darauf hin, dass der Begriff der Kunst „normativ-evaluativen“ Charakter hat, durch den festgelegt wird, ob spezifische Phänomene eine „Auseinandersetzung wert sind.“¹⁹³ Wenn vor diesem Hintergrund aber die philosophische Betrachtung von Musik als Kunstform mit der philosophischen Betrachtung von Musik überhaupt gleichgesetzt wird, so suggeriert dies, dass nur diejenige Musik eine philosophische Auseinandersetzung wert ist, die ein Beispiel künstlerischer Musik darstellt – und damit also vor allem die westliche Kunstmusik. Sowohl an Feiges Auseinandersetzung mit dem Jazz, die im Prolog behandelt wurde, als auch am Ende des vorangegangenen Kapitels hatte sich gezeigt, wie Musik außerhalb der Sphäre westlicher Kunstmusik auf deren Kriterien bezogen wird und ihnen zu einem Grad entsprechen muss, um in die philosophische Diskussion aufgenommen zu werden.

Es geht an dieser Stelle nicht um eine Diskussion, ob philosophisch auf Musik grundsätzlich (nur) über den Begriff der Kunst sinnvoll zugegriffen werden kann oder sollte. Lediglich soll aufgezeigt werden, inwiefern ein normativ wirksamer Kunstbegriff dem philosophischen Diskurs als unausgesprochene Selbstverständlichkeit unterliegt. Geht man aber mit Feige davon aus, dass in der Betrachtung von Musik zwischen einem musik- und einem kunstphilosophischen Zugang unterschieden werden kann, so zeigt sich, dass der philosophische Blick auf Musik unter dem Aspekt der Kunst kaum selbstverständlich, und vor allem nicht alternativlos ist. Denn es ist weder ausgemacht, dass Musik, der kein Kunstanspruch zukommt, dadurch philosophisch irrelevant ist, noch dass Musik, die von einem solchen geprägt ist, nur deshalb von Interesse für die Philosophie sein kann. Es scheint durchaus Möglichkeiten zu geben, auf anderen und dabei nach wie vor genuin philosophischen Wegen

¹⁹² Said, *Beginnings. Intention and Method*, S. 197; siehe Kapitel II.

¹⁹³ Bertram, *Kunst als menschliche Praxis*, S. 208.

musikalischen Formen sich anzunähern; sie betreffen unter anderem die musikalische Erfahrung (die nicht notwendig eine ästhetische Erfahrung sein muss) oder musikalische Praktiken (die nicht notwendig künstlerische Praktiken sein müssen). In Hinblick auf die in dieser Arbeit behandelten Beispiele klingen solche Alternativen bereits in den Texten von Christian Grüny an; eventuell könnte sich aber auch die Frage musikalischer Zeitgestaltung sinnvoll von einer Kunstperspektive abtrennen und über diese hinaus fruchtbar machen lassen. Damit würde sich auch der Musikbegriff auf neue Weise öffnen und musikalische Konstellationen für die Bezugnahme eröffnen, die nochmals andere Herausforderungen für die philosophische Theoriebildung bereithalten. So oder so bliebe aber zu reflektieren, von welcher Musik unter solch veränderten Bedingungen jeweils die Rede wäre – denn „die“ Musik ist es, soviel hat sich in dieser Arbeit gezeigt, in den seltensten Fällen.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1970.
- Adorno, Theodor W.: „Schubert“ [1928], in: Ders., *Musikalische Schriften IV. Moments musicaux, Impromptus*, Frankfurt am Main 1982 (Gesammelte Schriften 17), S. 18–33.
- Adorno, Theodor W.: „Fragment über Musik und Sprache“, in: Ders., *Musikalische Schriften I–III. Klangfiguren. Quasi una fantasia. Musikalische Schriften III*, Frankfurt am Main ²1990 (Gesammelte Schriften 16), S. 251–256.
- Adorno, Theodor W.: *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1993.
- Appen, Ralf von / Doehring, André (Hg.): *Pop weiter denken. Neue Anstöße aus Jazz Studies, Philosophie, Musiktheorie und Geschichte*, Bielefeld 2018.
- Becker, Alexander / Vogel, Matthias (Hg.): *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main 2007.
- Bertram, Georg W.: *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Berlin 2014.
- Burrows, Jonathan: „About the scores for *Both Sitting Duet* (2002)“, online: <http://www.jonathanburrows.info/#/score/?id=5&t=content> (6.1.2020).
- Busch, Regina: „Adornos ‚analytische Befunde‘“, in: Adolf Nowak und Markus Fahlbusch (Hg.), *Musikalische Analyse und Kritische Theorie*, Tutzing 2007 (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 33), S. 123–156.
- Busoni, Ferruccio: *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*, Triest 1907.
- Cusick, Suzanne G.: „Music as torture / Music as weapon“, in: *Trans – Revista Transcultural de Música* 10 (2006), online: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/152/music-as-torture-music-as-weapon> (11.1.2020).
- Dahlhaus, Carl: „Musik und Zeit“, in: Ders. und Hans Heinrich Eggebrecht, *Was ist Musik?*, Wilhelmshaven ²1987, S. 174–180.
- Davies, Stephen: *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford 2003.
- Demuth, Marion / Hiekel, Jörn Peter (Hg.): *Hören & Denken. Neue Musik und Philosophie*, Mainz 2011.
- Döhl, Frédéric / Feige, Daniel Martin (Hg.): *Musik und Narration. Philosophische und musikästhetische Perspektiven*, Bielefeld 2015.
- Dworschak, Thomas: *Hörbarer Sinn. Philosophische Zugänge zu Grundbegriffen der Musik*, München 2017 (Musikphilosophie 9).
- Eggers, Katrin: *Ludwig Wittgenstein als Musikphilosoph*, Freiburg 2011 (Musikphilosophie 2).
- Feige, Daniel Martin: *Philosophie des Jazz*, Berlin 2014.
- Feige, Daniel Martin: „Zur Ontologie der Popmusik“, in: *Musik & Ästhetik* 21/81 (2017), S. 40–54.

- Fleck, Ludwik: *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*, hg. von Lothar Schäfer und Thomas Schnelle, Frankfurt am Main 1980.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 1974.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*, München 192003.
- Fuhr, Michael: *Populäre Musik und Ästhetik. Die historisch-philosophische Rekonstruktion einer Geringschätzung*, Bielefeld 2007 (texte zur populären musik 3).
- Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt am Main 1993.
- Geml, Gabriele: „Der erste größere Text, in dem ich wirklich ganz drin bin“. Adornos Schubert-Aufsatz von 1928“, in: Richard Klein (Hg.), *Gesellschaft im Werk. Musikphilosophie nach Adorno*, München 2015, S. 119–149.
- Goehr, Lydia: *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 1992.
- Gracyk, Theodore / Kania, Andrew (Hg.): *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, London – New York 2011.
- Gratzer, Wolfgang: *Komponistenkommentare. Beiträge zu einer Geschichte der Eigeninterpretation*, Wien 2003.
- Grüny, Christian: „Zur Logik der Folter“, in: Burkhard Liebsch und Dagmar Mensink (Hg.), *Gewalt Verstehen*, Berlin 2003, S. 79–115.
- Grüny, Christian: *Zerstörte Erfahrung. Eine Phänomenologie des Schmerzes*, Würzburg 2004 (Wittener Kulturwissenschaftliche Studien 4).
- Grüny, Christian: „Arbeit im Feld des Musikalischen. Cage und Lachenmann als zwei Typen musikalischer Kulturreflexion“, in: Dirk Baecker, Matthias Kettner und Dirk Rustemeyer (Hg.), *Über Kultur. Theorie und Praxis der Kulturreflexion*, Bielefeld 2008, S. 221–248.
- Grüny, Christian: „Figuren von Differenz. Philosophie zur Musik“, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 57/6 (2009), S. 907–932.
- Grüny, Christian: „Im Diesseits des Bezeichenbaren – Schwierigkeiten einer Phänomenologie der Musik“, in: *Journal Phänomenologie* 33 (2010), S. 42–55.
- Grüny, Christian: „Von der Sprache des Gefühls zum Mittel der Qual. Musik als Folterinstrument“, in: *Musik & Ästhetik* 15/57 (2011), S. 68–83.
- Grüny, Christian: *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik*, Weilerswist 2014.
- Grüny, Christian: „Musikphilosophie gibt es nicht. Prolegomena zu einer künftigen Philosophie der Musik“, in: *Zeitschrift für Kulturphilosophie* 1–2 (2015), S. 346–349.
- Heimerdinger, Julia: *Sprechen über Neue Musik. Eine Analyse der Sekundärliteratur und Komponistenkommentare zu Pierre Boulez' Le Marteau sans maître (1954), Karlheinz Stockhausens Gesang der Jünglinge (1956) und György Ligetis Atmosphères (1961)*, Berlin 2014.

- Hilberg, Frank: „Cui bono? Schon wieder eine neue ‚Musikphilosophie‘“, in: *MusikTexte* 145 (2015), S. 101–102.
- Hindrichs, Gunnar: „Der musikalische Raum“, in: *Musik-Konzepte. Sonderband Musikphilosophie*, hg. von Ulrich Tadday, München 2007, S. 50–69.
- Hindrichs, Gunnar: „Metaphysik als Ästhetik“, in: Jens Halfwassen und Markus Gabriel (Hg.), *Kunst, Metaphysik und Mythologie*, Heidelberg 2008, S. 139–158.
- Hindrichs, Gunnar: „Grundprobleme gegenwärtiger Musikphilosophie“, in: *Philosophische Rundschau* 58/2 (2011), S. 87–114.
- Hindrichs, Gunnar: *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Berlin 2014.
- Hinrichsen, Hans-Joachim: „Produktive Konstellation. Beethoven und Schubert in der Musikästhetik Theodor W. Adornos“, in: Adolf Nowak und Markus Fahlbusch (Hg.), *Musikalische Analyse und Kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik*, Tutzing 2007 (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 33), S. 157–175.
- Hinrichsen, Hans-Joachim: „Zwischen Terminologie und Metaphorik. Zu Theodor W. Adornos frühen Essays über Franz Schubert“, in: *Musikgeschichten – Vermittlungsformen. Festschrift für Beatrix Borchard zum 60. Geburtstag*, hg. von Martina Bick, Julia Heimerdinger und Krista Warnke, Köln 2010, S. 213–228.
- Janz, Tobias: „Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft?“, in: Michele Calella und Nikolaus Urbanek (Hg.), *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, Stuttgart 2013, S. 56–81.
- Janz, Tobias: „Revolution – Übergang – Autonomie. Drei neue Philosophien der Musik“, in: *Musik & Ästhetik* 19/76 (2015), S. 67–79.
- Kaltenecker, Martin: „Was nun? Die Musik von Helmut Lachenmann als ‚Beispiel‘“, in: Hans-Klaus Jungheinrich (Hg.), *Der Atem des Wanderers. Der Komponist Helmut Lachenmann. Symposium, 17. und 18. September 2005, Alte Oper Frankfurt am Main, [Mainz] 2006*, S. 113–128.
- Kivy, Peter: *The Fine Art of Repetition. Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge 1993.
- Kivy, Peter: *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford 2002.
- Klein, Richard: „Philosophie der Musik. Zu Adornos Beethoven-Fragmenten“, in: *Merkur. Zeitschrift für europäisches Denken* 48/4 (1994), S. 346–350.
- Klein, Richard: „Prozessualität und Zuständlichkeit. Konstruktionen musikalischer Zeiterfahrung“, in: Otto Kolleritsch (Hg.), *Abschied in die Gegenwart. Teleologie und Zuständlichkeit in der Musik*, Wien – Graz 1998 (Studien zur Wertungsforschung 35), S. 180–210.
- Klein, Richard: „Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit“, in: Ders., Eckehard Kiem und Wolfram Ette (Hg.), *Musik in der Zeit. Zeit in der Musik*, Weilerswist 2000, S. 57–107.
- Klein, Richard: *My Name It Is Nothin'. Bob Dylan: nicht Pop, nicht Kunst*, Berlin 2006.
- Klein, Richard: „Die Geburt der Musikphilosophie aus dem Geiste der Kulturkritik“, in: *Musik-Konzepte. Sonderband Musikphilosophie*, hg. von Ulrich Tadday, München 2007, S. 19–33.

- Klein, Richard: *Musikphilosophie zur Einführung*, Hamburg 2014.
- Klein, Richard (Hg.): *Gesellschaft im Werk. Musikphilosophie nach Adorno*, München 2015.
- Klein, Richard: „Die Gesellschaft im Werk und das Problem der Zeit. Nervenpunkte in Adornos Beethoven-Kritik“, in: Ders. (Hg.), *Gesellschaft im Werk. Musikphilosophie nach Adorno*, München 2015, S. 29–57.
- Klein, Richard: „Kunstreligion auf Amerikanisch am Beispiel Bob Dylan“, in: Siegfried Oechsle und Bernd Sponheuer (Hg.), *Kunstreligion und Musik. 1800 – 1900 – 2000*, Kassel 2015 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 53), S. 129–146.
- Klein, Richard: [Rezension zu: Gunnar Hindrichs, *Die Autonomie des Klangs* und Christian Grüny, *Kunst des Übergangs*], in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 61/1 (2016), S. 151–159.
- Klein, Richard: „Die Zeit, das ausgesparte Zentrum“, in: Ders., Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm (Hg.), *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2019, S. 71–84.
- Klein, Richard / Kiem, Eckehard / Ette, Wolfram (Hg.): *Musik in der Zeit. Zeit in der Musik*, Weilerswist 2000.
- Klein, Richard / Kreuzer, Johann / Müller-Doohm, Stefan (Hg.): *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2019.
- Kogler, Susanne: *Adorno versus Lyotard. Moderne und postmoderne Ästhetik*, Freiburg – München 2014 (Musikphilosophie 6).
- Kuhn, Thomas S.: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, zweite revidierte Auflage, Frankfurt am Main 1976.
- Lachenmann, Helmut: „Klangtypen der Neuen Musik“, in: Ders., *Musik als existenzielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 1–20.
- Langer, Susanne K.: *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Cambridge/Mass. 1951.
- Langer, Susanne K.: *Fühlen und Form. Eine Theorie der Kunst*, hg. von Christian Grüny, Hamburg 2018.
- Lehmann, Harry: *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz 2012.
- Lütteken, Laurenz: „Manche komponieren eben nur Klänge und keine Musik“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 5. Juli 2014, S. 10.
- Mahnkopf, Claus-Steffen: *Kritische Theorie der Musik*, Weilerswist 2006.
- Mahnkopf, Claus-Steffen: „Vom Übergang der Musik zur Philosophie“, in: *Neue Musikzeitung* 63/10 (2014), online: <https://www.nmz.de/artikel/vom-uebergang-der-musik-zur-philosophie> (11.1.2020).
- Mahrenholz, Simone: „Komponisten als neue Philosophen?“, in: Marion Demuth und Jörn Peter Hiekel (Hg.), *Hören & Denken. Neue Musik und Philosophie*, Mainz 2011, S. 39–50.
- Messiaen, Olivier: *Technik meiner musikalischen Sprache*, 2 Bände, Paris 1966.

- Mohr, Georg: „Eine neue Philosophie der Neuen Musik – mit und nach Adorno“, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 58/4 (2010), S. 647–655.
- Nancy, Jean-Luc: *Zum Gehör*, Zürich – Berlin 2010.
- Noeske, Nina: *Liszts „Faust“. Ästhetik – Politik – Diskurs*, Köln 2016 (Musik – Kultur – Gender 15).
- Nowak, Adolf: *Musikalische Logik. Prinzipien und Modelle musikalischen Denkens in ihren geschichtlichen Kontexten*, Hildesheim 2015 (Studien zur Geschichte der Musiktheorie 10).
- Rathert, Wolfgang: „Zeit als Motiv in der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts. Mit einem Ausblick auf Feldman und Nono“, in: Richard Klein, Eckehard Keim und Wolfram Ette (Hg.), *Musik in der Zeit. Zeit in der Musik*, Weilerswist 2000, S. 287–312.
- Ridley, Aaron: *The Philosophy of Music. Theme and Variations*, Edinburgh 2004.
- Rinderle, Peter: *Die Expressivität von Musik*, Paderborn 2010.
- Said, Edward: *Beginnings. Intention and Method*, New York 1985.
- Said, Edward: *Orientalism*, London 2003.
- Schnebel, Dieter: „Schubert: Auf der Suche nach der befreiten Zeit“, in: Ders., *Denkbare Musik. Schriften 1952–1972*, hg. von Hans Rudolf Zeller, Köln 1972, S. 116–129.
- Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*, Leipzig – Wien 1911.
- Schönberg, Arnold: „Komposition mit zwölf Tönen“, in: Ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt am Main 1976, S. 72–96.
- Schönberg, Arnold: „Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanken“, in: Ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt am Main 1976, S. 25–34.
- Scruton, Roger: *The Aesthetics of Music*, Oxford 1997.
- Sprick, Benjamin: „Albrecht Wellmer, Theodor W. Adorno und der Versuch über Musik und Sprache“, in: *Musiktheorie und Improvisation. Kongressbericht der IX. Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie, 2009*, hg. von Jürgen Blume und Konrad Georgi, Mainz 2015, S. 603–620.
- Stockhausen, Karlheinz: „Momentform. Neue Zusammenhänge zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment“ [1960], in: Ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Band 1: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, Köln 1963, S. 189–210.
- Tadday, Ulrich: *Musik-Konzepte. Sonderband Musikphilosophie*, München 2007.
- Tadday, Ulrich: „Musikphilosophie heute – Von einer schwierigen Annäherung des Denkens an den Gegenstand der Forschung“, in *Philosophische Rundschau* 63/4 (2016), S. 385–407.
- Tatsumura, Ayako: „Wie die Zeit vergeht. Musikalische Zeit in West und Ost angesichts der Globalisierung“, in: Richard Klein, Eckehard Keim und Wolfram Ette (Hg.), *Musik in der Zeit. Zeit in der Musik*, Weilerswist 2000, S. 410–426.
- Thun, René: *Der Klang der Vernunft. Eine Philosophie Neuer Musik*, Bielefeld 2017.

- Urbanek, Nikolaus: *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos „Philosophie der Musik“ und die Beethoven-Fragmente*, Bielefeld 2010.
- Urbanek, Nikolaus / Wald-Fuhrmann, Melanie (Hg.): *Von der Autonomie des Klangs zur Heteronomie der Musik. Musikwissenschaftliche Antworten auf Musikphilosophie*, Stuttgart 2018 (Abhandlungen zur Musikwissenschaft 1).
- Valéry, Paul: „Tel Quel II“, in: *Œuvres II*, hg. von Jean Hytier, Paris 1960.
- Weigel, Sigrid: *Grammatologie der Bilder*, Berlin 2015.
- Wellmer, Albrecht: „Adorno, die Moderne und das Erhabene“, in: Ders., *Endspiele: Die unversöhnliche Moderne. Essays und Vorträge*, Frankfurt am Main 1993, S. 178–203.
- Wellmer, Albrecht: „Die Zeit, die Sprache und die Kunst. Mit einem Exkurs über Musik und Zeit“, in: Richard Klein, Eckehard Keim und Wolfram Ette (Hg.), *Musik in der Zeit. Zeit in der Musik*, Weilerswist 2000, S. 21–56.
- Wellmer, Albrecht: „Das musikalische Kunstwerk“, in: Andrea Kern und Ruth Sonderegger (Hg.), *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt am Main 2002, S. 133–175.
- Wellmer, Albrecht: „Über Negativität, Autonomie und Welthaltigkeit der Musik oder: Musik als existenzielle Erfahrung“, in: Hans-Klaus Jungheinrich (Hg.), *Der Atem des Wanderers. Der Komponist Helmut Lachenmann. Symposium, 17. und 18. September 2005, Alte Oper Frankfurt am Main, [Mainz] 2006*, S. 131–151.
- Wellmer, Albrecht: *Versuch über Musik und Sprache*, München 2009.
- Wellmer, Albrecht: „Philosophie in der neuen Musik“, in: Marion Demuth und Jörn Peter Hiekel (Hg.), *Hören & Denken. Neue Musik und Philosophie*, Mainz 2011, S. 9–24.
- Wellmer, Albrecht: „Überlegungen zum Werkbegriff im Anschluss an Carl Dahlhaus“, in: *Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft. Werk, Wirkung, Aktualität*, hg. von Hermann Danuser, Peter Gülke und Norbert Miller in Verbindung mit Tobias Plebuch, Schliengen 2011, S. 168–175.
- Wilfing, Alexander: „„Automania“ und „Ideology of Autonomy“. Die Autonomie-Diskussion in der analytischen Musikästhetik und der New Musicology“, in: Nikolaus Urbanek und Melanie Wald-Fuhrmann (Hg.), *Von der Autonomie des Klangs zur Heteronomie der Musik. Musikwissenschaftliche Antworten auf Musikphilosophie*, Stuttgart 2018, S. 179–210.
- Zehentreiter, Ferdinand: *Musikästhetik. Ein Konstruktionsprozess*, Hofheim/Taunus 2017.
- Zender, Hans: „Musik verstehen – was heißt das?“, in: *Stimmen der Zeit* 6 (2009), S. 391–404.

Abstract

Innerhalb der Musikwissenschaft hat sich in den vergangenen Jahren – unter anderem angeregt durch einen Paradigmenwechsel im Zuge des *cultural turns* – zunehmend ein kritisches Bewusstsein für die Pluralität und starke Heterogenität der unter dem Überbegriff ‚Musik‘ versammelten Erscheinungsformen verbreitet. Demgegenüber trifft man auf Seiten der Musikphilosophie zumeist auf einen allgemein angelegten Musikbegriff, der den theoretischen Überlegungen zumal als Abstraktum unterlegt zu sein scheint. Innerhalb der letzten in etwa zehn Jahre ist dabei ein deutlicher Anstieg an neuen musikphilosophischen Entwürfen zu verzeichnen, die zu großen Teilen monographisch verfasst sind, über eine bloße Reaktualisierung bisheriger Theoriefiguren hinausgehen und nach wie vor insofern allgemeine Gültigkeit suggerieren, als sie sich nicht – oder zumindest nicht dezidiert – auf einen vorab zeitlich, lokal oder stilistisch bestimmten Bereich von Musik beschränken. Aus musikwissenschaftlicher Perspektive stellt sich vor diesem Hintergrund die Frage, welche Musik dabei zur Sprache kommt, wenn ‚die Musik‘ angesprochen ist.

Die vorliegende Arbeit nimmt daher ausgewählte Beispiele aus dieser Konstellation musikphilosophischer Publikationen im Rahmen von Fallstudien in den Blick und untersucht die konkreten Musikbezüge, die in ihnen Erwähnung finden. Herangezogen werden hierfür Albrecht Wellmers Versuch über Musik und Sprache (2009), Christian Grünys Kunst des Übergangs, Gunnar Hindrichs’ Autonomie des Klangs und Richard Kleins Musikphilosophie zur Einführung (alle 2014). In einer textanalytischen Annäherung werden die Bücher daraufhin untersucht, was an konkreter Musik genannt wird, auf welche Art und Weise sie sich mit ihr auseinandersetzen und welche Funktion und Position ihr innerhalb des theoretischen Gerüsts zukommt. Diese Arbeit geht von der These aus, dass in einer Betrachtung der Musikbezüge bestimmte Grundannahmen erkennbar werden, die dem philosophischen Zugang zu Musik unterliegen und den Bereich, der als ‚Musik‘ diskutiert wird, von vorneherein begrenzen. Anschließend an die Fallstudien werden diese daher nochmals nebeneinandergestellt, um anhand gemeinsamer Tendenzen auch ihre gemeinsamen Voraussetzungen herauszuarbeiten und abschließend zur Diskussion zu stellen.