

GMTH Proceedings 2001
herausgegeben von
Florian Edler und Immanuel Ott

Musiktheorie zwischen Historie und Systematik

1. Kongreß der
Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie
Dresden 2001

herausgegeben von
Ludwig Holtmeier, Michael Polth
und Felix Diergarten

Druckfassung: Wißner-Verlag, Augsburg 2004
(ISBN 3-89639-386-3)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Musikhören

Zwischen kognitiver und sinnlicher Erkenntnis

VON HARTMUT FLADT

I

Beim metaphorischen Sprechen über Musik und ihre Wirkungen werden oft und gern diverse Körperteile bemüht. Ich gehe systematisch von unten nach oben:

- Musik »fährt in die Beine« (bzw. in die Füße) – und das bisweilen so heftig, daß von Grimms Märchen bis hin zur Raver-Szene Fälle des Sich-zu-Tode-Tanzens aktenkundig wurden;
- Musik »kommt aus'm Bauch« oder sie ist »für'n Bauch« – erstaunlicherweise steht also der Gesamt-Verdauungstrakt für ungetrübte Unmittelbarkeit, für gesamtkörperliches Empfinden, auch für physiologische und sensorische Reiz- und Reaktions-Muster, für heftige und zugleich noch nicht besonders differente Affekte;
- etwas höher schlägt Musik gern »auf den Magen«, und weiter hinten ist sie (besonders für die Kids) oft »für'n Arsch«;
- kommen wir zu Musik in den höheren Gefilden: »von Herzen – möge es wieder zu Herzen gehen« – mit Beethoven (*Missa Solemnis*) meinen wir das emotive Involviertsein in Primäraffekte wie Schmerz, Freude, Trauer, Gelassenheit; die »Gefühlssprache des Herzens« bewegt uns seit der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts nahezu ungebrochen bis heute. Doch wie weit in dieses Emotive auch Kognitives und der Ethos-Charakter von Musik verwoben sind, darüber denkt man in der Regel nur ungern nach (Rhythmus im Blut hat erstaunlicherweise mit Herz nichts zu tun);
- Musik bleibt schon auch einmal »im Hals stecken« – als berüchtigter Kloß in ebendemselben, verbunden mit Schluckenmüssen als Betroffenheits-Reaktion;
- der Kopf schließlich muß herhalten für die kognitive Seite des Musikhörens und auch des Komponierens, also für alles, was mit Wissen und Reflexion zu tun hat; der Kopf hat auf diese Weise eine Wertepolarität von »total verkopftes Zeug« auf der Negativseite bis zu – auf der anderen Seite – »hach, diese zerebrale Luzidität!«;
- Musik geht »unter die Haut« – besonders, wenn die bis jetzt tabuisierte Goldene Mitte betroffen ist. Dabei ist doch bei allen Psychodynamikern und Energetikern die Rede von Steigerungswellen, vom Erreichen diverser Höhepunkte, vom Abebben (nie von der Zigarette danach). Der Konnex von Musik und Sexualität ist nicht erst seit Elvis the Pelvis (das Becken) offenkundig,

sondern wird bereits in kirchlichen Verbotskatalogen des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts manifest, und gern darf man auch in die Antike zurückblicken. Kids wiederum – aber nicht nur sie – sprechen gern davon, daß Musik ihnen oft »auf die Eier« geht – das gilt in der männlichen wie der weiblichen Variante.

In solcher Körpermetaphorik ist der Erfahrungsschatz von Jahrhunderten von Musikrezeption aufbewahrt. Das ist auf der einen Seite zwar durchaus komisch, auf der anderen Seite aber zutiefst wahr. Ich denke, daß jede(r) an sich selbst zumindest weite Teile des Dargelegten unmittelbar erfahren hat. Uns allen aber ist klar, daß der Kopf auch für alle anderen Regionen regulierend zuständig ist. Ich werde im folgenden versuchen, die wechselseitigen Abhängigkeiten genauer zu entfalten.

II

Ebenso wie Ulrich Kaiser zitiere ich gern und immer wieder Goethe, sogar im Kontext der Gehörbildung. In den *Maximen und Reflexionen* findet sich ein Satz, den sich jeder, der in den musiktheoretischen Disziplinen lehrt und lernt, rahmen und aufhängen, zumindest aber tief in seinem Herzen (Achtung, Metapher!) bewahren sollte:

»Es hört doch jeder nur, was er versteht.«¹

Natürlich ist diese Reflexion nicht allein auf Musik bezogen; dennoch ist sie äußerst aussagekräftig in bezug auf das musikalische Rezipieren und für musikalische Erkenntnisprozesse. Also: Erst, wenn der Rezipient über einen verstehenden kategorialen Apparat verfügt, kann von Hören als sinnbildender und sinnvoller aktiver Tätigkeit überhaupt die Rede sein. Grob gesagt: Ohne Kategorien (vielfältigster Art) höre ich nur ›Bahnhof‹. »Gut«, könnte hier ein Techno-Freak sagen, »ich will aber nur ›Bahnhof‹ hören.« Bitte, warum nicht, solange sich nach dieser Musik tanzen läßt und – um in unserer Körpermetaphorik zu bleiben – auch Sexualorgane und Bauch erreicht werden. Die Funktion bestimmt den kategorialen Rezeptionsapparat, so eingeschränkt er auch sein möge.

Nun ist Goethe aber auch ein abgefeimter Dialektiker: »Es hört doch jeder nur, was er versteht« – das zeigt unerbittlich die Gefahr des bornierten, engen, dummen Hörens, wenn der vorhandene kategoriale Apparat des Rezipienten mangelhaft ausgeprägt ist. Und implizit steckt in der Reflexion Goethes die Aufforderung, den kategorialen Apparat, das potentielle Verstehen zu schulen, zu erweitern, reicher zu machen, um ein reicheres Hören erst zu ermöglichen. Was aber ist, auf der anderen Seite, mit der Möglichkeit, daß das Hören (als eine sinnliche und emotive Erlebnisqualität) umgekehrt auch das Verstehen beeinflusst und – im Hörenden – präformiert, welche Kategorien er überhaupt aktiviert? Ich möchte keinem Hip-Hop-Hörer, der im Moment des Rezipierens ein durchaus eingeschränktes kognitives Vermögen hat, un-

1 Johann Wolfgang von Goethe, *Maximen und Reflexionen*, in: ders., *Werke* (HA 12), München 1988, S. 528.

terstellen, daß er dumm oder ungebildet sei. Und über die Möglichkeit von spezifisch sinnlichen Erkenntnisweisen darf durchaus nachgedacht werden.

In jedem Fall ist Wissen in jeder Kunst immer zugleich ein sinnliches Wissen.

Auch ein körperlicher Nachvollzug ist wichtig – zumindest für Unmittelbarkeiten sinnlicher Erkenntnis: Das gilt nicht nur für jede rhythmische Bewegung, speziell die tänzerische, sondern ebenso für Körperlich-Gestisches, für Mimetisches, für Haltungen (ich meine hier nicht den umfassenden Begriff des »Gestus« im Sinne Brechts). Nachsingen und sogar Nachspielen auf einem Instrument ist für mich noch im Vorfeld kognitiver Aneignung angesiedelt, aber zugleich eine substanzielle Art sinnlichen Erkennens. Wenn ich einen Fußballstadionrhythmus nachklatschen kann, dann weiß ich noch lange nicht, wie er strukturiert ist; aber umgekehrt, wenn ich besagten Rhythmus »rastern« und kognitiv nachvollziehen, ja aufschreiben kann, heißt das nicht unbedingt, daß ich die sinnlichen Qualitäten dieses Rhythmus erfaßt habe – körpermetaphorisch gesprochen: eine verkopfte Rezeption garantiert keinen bauchigen groove.

III

Wir sind unversehens mitten in eine erkenntnistheoretische Debatte hineingeraten, in die auch die kognitive Psychologie hineinspielt. Und wenn es schon um Erkenntnis geht, dann möchte ich Sie mit einigen (musiktheorierelevanten) erkenntnistheoretischen Grundsätzen belästigen (bzw. belustigen). Das Verhältnis von kategorialem Denken und sinnlicher Anschauung ist bei Immanuel Kant in einer Weise dargelegt, die auch für musiktheoretische Erkenntnisprozesse, seien sie nun primär auditiv oder primär analytisch-textlesend motiviert, ganz erstaunlich erhellend ist:

Begriffe ohne Anschauung sind leer, Anschauung ohne Begriffe ist blind.²

Die Nähe zu Goethes Reflexion ist frappierend, aber Kant geht einen Schritt weiter, indem er eine unauflösliche Wechselbeziehung zwischen sinnlicher Anschauung und kategorialem Vermögen konstatiert. Fachphilosophen werden mir jetzt völlig zu Recht ein unzulässiges Vermischen von Erkenntnistheorie und transzendentaler Analytik mit Kunsttheorie vorwerfen – aber das Zitat bleibt wunderbar aussagekräftig.

Wie weit verselbständigt sich unser musiktheoretisches Kategoriensystem von unserer sinnlichen musikalischen Anschauung und wird leer – und wann verselbständigt sich unsere sinnliche Anschauung von kategorialer Bestimmung und Reflexion und wird blind (bzw. taub)?

Man hört oft die Forderung nach dem Primat »sinnlicher Unmittelbarkeit«. Jede Art von musikalischer Sinnlichkeit und Praxis baut auf irgendeiner Form von kategorialer Reflexion und Theorie auf, und wenn sie noch so unentwickelt oder auch unbewußt ist. Aufgabe des Theorieunterrichts und der mit ihm verbundenen Gehörbildung muß es sein, die Selbstverständlichkeiten durchschaubar zu machen, mit denen

² Extrakt besonders aus den *Prolegomena* und der *Kritik der reinen Vernunft*, wo es in der *Transzendentalen Elementarlehre*, 2. Teil (B76/A51) heißt: »Ohne Sinnlichkeit würde uns kein Gegenstand gegeben, und ohne Verstand keiner gedacht werden. Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind.«

man normalerweise an Musik herangeht. Unmittelbarkeit und Spontaneität von Gefühlen sind eine sehr schöne und auch wichtige Sache, aber sie genügen nicht. Oft ist zu hören: »ich fühle das so« – »an dieser Stelle der Symphonie habe ich diese oder jene Assoziation« – und man glaubt sich frei bei diesen Reaktionsweisen. Was aber geschieht wirklich? Man projiziert in das Gehörte seine eigenen gespeicherten und gebündelten Erfahrungen hinein – und das meist unhinterfragt. Man ist an seine Vorurteile gekettet, ohne es zu merken. Das hörende Subjekt ist zugleich informationsverarbeitend und informationsschaffend. Jede Höranalyse ist gleichzeitig auch eine bewußtseinsgeleitete, bisweilen sogar unbewußte Konstruktion ihres gehörten Gegenstandes (aber nicht ausschließlich, wie die Ritter der Dekonstruktion suggerieren). Diese Mechanik ist unvermeidbar, aber man muß sie begreifen, um aktiv eingreifend mit ihr umgehen zu können.

IV

Hörend verfolgen, wie sich Musik in der Zeit entfaltet: Das hat immer starke sinnliche Erlebnisqualitäten. »Erlebnishören« ist die Grundlage für jede Höranalyse (schrecklich, wenn diese Qualität fehlt und nur wahrhaft »idiotische« Partikulkategorien einrasten, zum Beispiel harmonische Funktionen oder Satzmodelle oder Kochsche Interpunktion – erst im Kontext hat das alles seinen Sinn). Doch bei jedem »Erlebnishören« muß klar sein, daß sich chronometrisch exakt meßbare Zeit von der erlebten Zeit unterscheidet. Es gibt Musik, die »wie im Fluge« vergeht, und solche, die sich zäh dahinzieht. Igor Stravinskij unterschied in seiner *Musikalischen Poetik* von 1939/40 zwischen ontologischer und psychologischer Zeit in der Musik, die wesentlich durch verschiedene Grade von Ereignis-Dichte und den Grad psychischer Involvierung des Subjekts ins emotive Geschehen der Musik bestimmt ist.

»Erlebnishören« ist in der Regel auf der Ebene der unmittelbaren sinnlichen Anschauung angesiedelt, wirkt aber dort immer auch auf eine spezifische Weise erkenntnistiftend: Ich verstehe grundlegende Emotionen und Charaktere einer Musik aus meinem kulturellen und historischen näheren Umfeld (körpermetaphorisch gesprochen bin ich also »mit dem Herzen dabei«), aber ich verstehe sie – später – adäquater, wenn ich mehr über sie weiß. Ich verstehe kognitiv abstrakte Strukturen, Korrespondenzen, Verläufe eines Musikstücks (aber ich verstehe auch sie später adäquater, wenn ich beispielsweise ihre historischen Voraussetzungen und damit verknüpft die semantischen Qualitäten im jeweiligen Werk rekonstruiert habe).

Vielleicht kann man eine Korrelation aufstellen: Je fremder mir eine Musik ist (historisch oder stilistisch oder kulturell), desto höher ist die Wahrscheinlichkeit, daß ich beim Rezipieren auf der Ebene des Erlebnishörens bleibe.

Natürlich habe ich, wenn ich beispielsweise eine neue Komposition aus der unmittelbaren Gegenwart höre, bestimmte Kategorien, die ich als ein Bündel von Wertmaßstäben projiziere, »konstruiere«, aber ich weiß nicht (noch nicht), ob sie adäquat sind, und ich rette mich in abstrakte Kriterien wie interessant (immer dann, wenn man gar nichts zu sagen hat) – aufregend – öde – dramaturgisch plausibel –

dumm – mitreißend – epigonal – viel zu lang – anrührend – gleichgültig etc. Ich bin mir aber immer im klaren darüber: Um eine zweite Unmittelbarkeit (zu diesem Begriff später) dieser Komposition gegenüber zu erreichen, müßte ich mich in einem längeren Erkenntnisprozeß mit ihr befassen und sie dann erneut hören – und verändert erfahren.

Doch jetzt spricht der Realist in mir, der ganz hinter seinen eigenen Wert- und Vorurteilen steht: Ich habe bei vieler Musik schlicht keine Lust, mich näher mit ihr zu beschäftigen. Und bitte keine Diskussion über die Kantischen Begriffe »Pflicht« und »Neigung« und das sehr ehrenwerte wissenschaftstheoretische Falsifikationsprinzip von Sir Popper.

Die Aufgabe von Theorie muß sein, für das adäquate – also auch das adäquat hörende – Verstehen von Musik auch einen jeweils spezifischen, nicht dogmatisch fixierten Kategorienapparat bereitzustellen, und die Aufgabe des Theorielehrers und der Theorielehrerin muß es sein, das Bewahrenswerte aller bisherigen Theorie mit dem Ziel eines umfassenden analytisch-höranalytischen Verstehens von Musik zu vermitteln.

Umfassendes Verstehen von Musik heißt: weg von der ersten, spontanen Unmittelbarkeit des Hörens (ohne dabei aber die Qualitäten sinnlicher Erkenntnis und sinnlichen Wissens auszuschalten) hin zu dem, was mit Hegel als »zweite Unmittelbarkeit« bezeichnet werden könnte, also eine neue und reichere Unmittelbarkeit, die durch Wissen und Erkenntnis hindurchgegangen ist.

V

Ich möchte Ihnen nun einige erkenntnistheoretische Varianten eines metaphorischen Basissatzes präsentieren, nebst musiktheoretisch-musikologischen Nutzenwendungen. Unser Satz lautet:

»Er sieht vor lauter Bäumen den Wald nicht.«

Hier handelt es sich zweifellos um einen Empiriker, der eine Abscheu vor nomothetischen Verallgemeinerungen hat. Dazu die Geschichte zweier englischer, philosophisch gebildeter Musikologen, die im Zug fahren und eine Schafherde sehen: »Schau, sie sind grade geschoren«, sagt der eine; darauf der andere: »Aber nur auf der Seite, die wir sehen.« Übertragen Sie das auf die hörende Konfrontation der beiden mit Vivaldischen Konzertsätzen. Also: Der Empiriker sieht vor lauter Bäumen den Wald nicht.

Der Platoniker/Hegelianer dagegen »sieht vor lauter Wald die Bäume nicht«.

Diese Spezies ist in der Musiktheorie sehr verbreitet. Gerade Gelehrte, die die unwandelbare Natur und das Urwesen von Musik entdeckt hatten – wie Hugo Riemann, Heinrich Schenker und viele andere – reagierten unwirsch, wenn die Wirklichkeit nicht mit ihrem System übereinstimmte, nach dem Hegel-Motto: »Um so schlimmer für die Wirklichkeit«. Wissenschaftstheoretisches Vorbild ist ein Herr namens Prokrustes (der mit dem Bett).

Der Adornit (von Eingeweichten auch Teddyaner genannt, vgl. den Wiener Philosophen Günter Anders, der da sagte: »ja, ja, der Teddy, immer in His-Dur ...«), der Adornit also »sieht die Bäume lauter, den Wald nicht«.

Denn das Ganze ist das Unwahre, was auch die Herausgeber einer berühmten musikologischen Reihe in ihrem Konzept haben, die gern die thematischen Gestalten von Kompositionen gegen ihre Form in Schutz nehmen, die ihnen bekanntlich Gewalt antut.

Der Lebensphilosoph unter den Theoretikern beruft sich auf Bergson, bisweilen Nietzsche und ist gern Psychodynamiker und Energetiker und heißt Kurth oder Halm oder Mersmann; der Lebensphilosoph also »bäumt vor lauter Sehen im Wald sich«.

Was Baum, was Wald, entscheidend bleibt der Schwall, der hindurchgeht und uns mitwogen läßt.

Der existenzphilosophisch angehauchte Heideggerianer hingegen »läßt den Wald abholzen und sieht das Geworfensein des Baumes«. Motto: Ich mach' mir meine musikalischen Grenzerfahrungen, wo ich will, auch mit Gewalt.

Nun ein Typus, der nach meiner Erfahrung öfter unter den Studierenden des Hauptfachs Musiktheorie auftaucht, der Agnostiker (also der Erkenntnisleugner). Man hat da häufig einen schweren Stand, weil es fast unmöglich ist, sogenannte »letzte Begründungen« für bestimmte musiktheoretische Begrifflichkeiten abzuliefern oder die absolute Gewißheit von historischen Faktizitäten zu beweisen. Der Agnostiker also »leugnet ›Wald‹ auch dann noch, wenn er schon gegen drei Bäume gerannt ist«.

Nahe bei ihm ist der Kritische Rationalist. Wie verhält er sich zu unserer Basismetapher? »Er hinterfragt den Begriff ›sehen‹ und entlarvt Bäume und Wald als Hypostasierungen.«

Schließlich die Postfeministin, hallo Beethoven- und Schubert-Forscherinnen, hallo Formtheoretikerinnen, Ihr »reißt die Maske von der aufgeforscten männlichen Herrschaftsstruktur ›Wald‹ und dekonstruiert die Bäume als Pflanzen (weiblich) aus ihrer Gender-Determinierung.«

VI

Noch einmal Goethe, aus den *Xenien* (Musenalmanach 1797):

»Die Systeme

Prächtig habt ihr gebaut. Du lieber Himmel! Wie treibt man,

Nun er so königlich wohnt, den Irrtum heraus?»³

Gut, nicht? Es ging um Musikhören und, darin verwoben, um sinnliche und kognitive Erkenntnis in der Musik. Um noch einmal Extrempositionen abzustecken:

- es gibt die Auffassung, Musik sei nichts weiter als eine Ansammlung von sensorischen Reizmustern, auf die man mit katalogisierbaren Reaktionsmustern

3 Goethe/Friedrich Schiller, *Xenien*, in: *Musen-Almanach für das Jahr 1797*, zit. nach F. W. Bernstein/Eckehardt Henscheid (Hg.), *Unser Goethe*, Frankfurt a. M. 1999², S. 336.

anspringt – der Gefühlsmotor fängt an zu tuckern, gesamtkörperliche Reaktionen sind meßbar;

- es gibt die Überzeugung, mit der Rekonstruktion von strukturellen Fahrplänen das Wesen von Musik erfaßt zu haben (Sie haben Anschluß in Takt 19 zum Quintzug in Richtung prolongierte V. Stufe. Vorsicht an der Ursatzkante!);
- es begegnet die theologische Gewißheit, daß hinter jeder Schaukelterz und jeder symmetrischen Gegenbewegung zweier Stimmen das Chi als Christus-symbol steckt;
- es befinden Spätkömmlinge der Kritischen Philosophie, daß jede kompositorisch mißlungene Bagatelle der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts notwendig mißlang und so der Gesellschaft erbarmungslos den Spiegel vorhält, der sie zur Kenntlichkeit verzerrt.

Das alles klingt (und ist in dieser satirischen Zuspitzung) absurd. Doch die Absurdität stellt sich erst dann ein, wenn solche Erklärungsmodelle verabsolutiert werden. Es ist überhaupt nicht zu leugnen, daß auf einer Ebene von sinnlicher Unmittelbarkeit des Musikhörens das Schema »sensorisches Reizmuster-Reaktionsmuster« eine Rolle spielt, aber eben nur eine, und unendlich differenzierter als beim Pawlowschen Hund.

Strukturtheoretische Erklärungsweisen sind sehr erkenntnisfördernd, seien sie auf der Ebene von thematisch-motivischen Konstruktionen im Sinne der Schönberg-Schule angesiedelt oder auf der Ebene von Stimmführungs-Analysen, die in Prinzipien des Tonsystems verankert sind wie bei Schenker und den Nachfolgenden der »Layer-Analysis« (»Schichten-Analyse«).

Aber auch das kann nur ein Teilaspekt des Verstehens und Erkennens sein. Selbstverständlich spielen semantische und symbolische Qualitäten von musikalischen Konfigurationen eine eminente Rolle beim Dechiffrieren von Bedeutungszusammenhängen in der Musik; nur: Die Grammatik und das Vokabular einer musikalischen Norm- oder Normalsprache in einer bestimmten historischen Phase dürfen bitte nicht als exzeptionell »be-deutend« mißverstanden werden.

Und der Verzicht schließlich auf die kritische Würdigung von Kompositionen als Musikwerke, die die Widersprüche ihrer Zeit in sich austragen, würde die Musiktheorie zurückwerfen auf das Abarbeiten von braven Immanenzen.

Zum Schluß noch zwei Lichtenberg-Varianten:

»Wer nur von Musik etwas versteht, versteht auch davon nichts.«

Und, den Bogen zurückspannend zur Körper-Metaphorik des Beginns:

»Wie geht's«, fragte der Blinde den Lahmen. »Wie du siehst«, sagte der Lahme zum Blinden.

In diesem Sinne: vorwärts zu neuen, hellsichtigen Erkenntnissen.

Zugabe:

Es gibt noch die Wiener Geschichte vom Pistolenduell zwischen einem fast blinden Maler und einem ziemlich tauben Komponisten: »Wo steht das Schwein?« rief der Maler. Und der Komponist: »Hat der Strolch schon geschossen?«

© 2004 Hartmut Fladt (fladt@aol.com)

Universität der Künste Berlin [Berlin University of the Arts]

Fladt, Hartmut (2004), »Musikhören. Zwischen kognitiver und sinnlicher Erkenntnis« [Listening to music: Between cognitive and sensual realisation], in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001* (GMTH Proceedings 2001), hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg: Wißner-Verlag, 196–203. <https://doi.org/10.31751/p.306>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: body metaphor; comprehension; Erlebnis; ethos character; Ethos-Charakter; experience; immediacy; Johann Wolfgang von Goethe; Körpermetaphorik; Unmittelbarkeit; Verstehen

eingereicht / submitted: 01/01/2002

angenommen / accepted: 01/01/2002

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 14/10/2004

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 01/09/2024

zuletzt geändert / last updated: 18/08/2024