

Janz, Tobias (2010): Qualia, Sound, Ereignis. Musiktheoretische Herausforderungen in phänomenologischer Perspektive. ZGMTH 7/Sonderausgabe [Special Issue], 217–239. <https://doi.org/10.31751/565>

© 2010 Tobias Janz



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.

veröffentlicht / first published: 01/11/2010
zuletzt geändert / last updated: 16/10/2010

Qualia, Sound, Ereignis

Musiktheoretische Herausforderungen in phänomenologischer Perspektive

Tobias Janz

Seit ihren Anfängen im frühen zwanzigsten Jahrhundert war mit der Phänomenologie das Versprechen eines philosophisch reflektierten Zugangs zu den Grundlagen der Wahrnehmung und des Erlebens verbunden. Obwohl dies die Phänomenologie für die Ästhetik im Allgemeinen und besonders für bestimmte musiktheoretische Fragestellungen attraktiv machte, konnte sich bislang kein Ansatz zu einer Phänomenologie der Musik wirklich durchsetzen. Es geht in diesem Beitrag um die Probleme und die Perspektiven, die ein solcher Ansatz mit sich bringt. Es wird aber auch darum gehen, warum ein phänomenologischer Ansatz mit Blick auf Grundsichten der Musik schlicht unhintergebar ist. Der zweite Teil skizziert mögliche Anwendungsgebiete einer phänomenologischen Musiktheorie in den Bereichen der Qualia, des Klangs, bzw. von Sound und des Performativen.

Since its beginnings in the early twentieth century, phenomenology was inextricably connected with the promise of an philosophically reflective approach to elementary modes of perception and experience. Although this has made phenomenology highly attractive for aesthetics in general and for certain aspects of music-theoretical research in particular, no approach to a phenomenology of music has so far been actually able to establish itself. This paper deals with the practical problems of an applied phenomenology in the field of music theory, but also argues that a phenomenological approach to music is indispensable with regard to some essential aspects of music. The second part of the paper outlines some possible areas of application a phenomenological music theory would find in the areas of qualia, sound and performativity.

1

Musiktheorie beginnt mit Ontologie. Sie beginnt mit der Frage nach dem Wirklichkeitsgehalt dessen, was theoretisch in den Blick genommen wird. Historisch gibt es unterschiedliche Ontologien der Musik, und ihnen korrespondieren unterschiedliche Theorien der Musik. Die ontologische Annahme, dass das Wirkliche mathematisierbar und infolgedessen in Form mathematischer Sätze ausgedrückt werden könne, führt zu einer Musiktheorie auf der Grundlage von Zahlen, Axiomen, Algorithmen und Figuren. Die ontologische Annahme, dass das Wirkliche physikalischer Natur sei, führt zu einer empirischen Musiktheorie, die Musik als Ordnung von Teilchen, Körpern und Schwingungen begreift (physikalisch und/oder physiologisch). Die ontologische Annahme, dass es sich bei der Musik um eine Sprache handele, führt zu einer Musiktheorie, die die Grammatik

und den Wortschatz dieser Sprache untersucht. Die ontologische Annahme, dass es sich bei der Musik um ein Symbolsystem handle, führt zu einer Zeichentheorie der Musik.¹

Der Streit um die ›richtige‹ Theorie der Musik beruht nicht selten auf der Konfusion unterschiedlicher Ontologien der Musik. Dass es sich bei den genannten Ontologien nicht durchweg um einander ausschließende Alternativen handelt, ist evident. So kann die Auffassung der Musik als einer Sprache durchaus mit einer physikalistischen Auffassung der Musik vereinbar sein, diese mit der Annahme einer prinzipiellen Mathematisierbarkeit der Wirklichkeit, diese wiederum mit der Auffassung von Musik als Produkt von Arbeit, als kulturell konstituiertes Phänomen usw. Die wenigsten musiktheoretischen Abhandlungen bewegen sich dann auch innerhalb *einer* Ontologie. Typisch für die neuzeitliche Musiktheorie ist vielmehr ein Neben- oder Ineinander unterschiedlicher Ontologien, die man mit Edmund Husserl als »regionale« oder »materiale« Ontologien der leeren »formalen« Ontologie gegenüberstellen könnte.² Dass in barocken Musiktraktaten die aus der Antike stammende Proportionenlehre neben Satzregeln, Stildefinitionen, Gattungsdifferenzierungen und aus der Rhetorik und Affektenlehre übernommenen Wissensbeständen stehen konnte, empfand man nicht als Widerspruch in der Sache, sondern als angemessen im Rahmen einer Wissensordnung, die vom Ideal des Universalismus und dem methodischen Prinzip der Taxonomie geleitet wurde.³ Erst der Drang zu wissenschaftlicher Spezialisierung brachte auch im Bereich der Musiktheorie das Bedürfnis nach ontologischer »Reinheit« im Sinne einer konsistenten Einheit des Gegenstandsbereichs mit sich.⁴ Musiktheorien sind auf der anderen Seite von einer zu starken Abhängigkeit von falschen, einseitigen oder irreführenden ontologischen Prämissen beeinträchtigt worden. Man denke etwa an Schenkers Theorie der »Umlinie« mit ihren idealistischen oder biologistischen Fehlschlüssen.⁵ Oder an Hugo Riemanns psychologischen Ansatz, dem zu Recht vorgeworfen wurde, die Musik einseitig aus den physiologischen und kognitiven Vorgängen im Wahrnehmungsapparat ableiten zu wollen.⁶

Die Phänomenologie, um deren möglichen Beitrag zur Musiktheorie es in diesem Aufsatz gehen soll, lässt sich als Versuch beschreiben, den Rahmen der regionalen Ontologien zu überschreiten oder zumindest zu ergänzen durch die Dimension dessen, was aller ontologischen Perspektivierung und damit Konstitution von Wirklichkeit vorausliegt. Sie suchte einen Zugang »zu den Sachen selbst« (Husserl), zum »Sein« (Hei-

1 Die Aufzählung ließe sich fortsetzen. Literaturangaben zu den verschiedenen musiktheoretischen Ansätzen würden eine vollständige Bibliographie der Musiktheorie ergeben. Es sei angemerkt, dass Theorie hier im engen Sinne als Kontemplation, Reflexion und Betrachtung von Musik verstanden wird, nicht in der nachgeordneten Bedeutung als praktische Kompositionslehre (Poetik).

2 Zum Begriff der »regionalen« bzw. »materialen Ontologie« im Unterschied zur »formalen Ontologie« vgl. Husserl 1992b, 23–28. Vgl. insgesamt auch Cook 2002, der allerdings von »Epistemologies« spricht.

3 Vgl. Foucault 1974, 107–113.

4 Diese Tendenz ließe sich an der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts nachvollziehen, wo die Spezialisierung gleichzeitig zum Problem wird. Riemanns Musiktheorie, am Ende des 19. Jahrhunderts, will System sein, zerfällt jedoch wie die Musiktheorie des 19. Jahrhunderts insgesamt in weitgehend beziehungslose Teildisziplinen. Vgl. dazu Dahlhaus 1984a, 14–28.

5 Vgl. Cook 2007b, 30–47.

6 So etwa bei Arthur Wolfgang Cohn, vgl. Cohn 1920/21, 47. Vgl. dazu Janz/Sprick 2010, 122 f.

degger), zum »être sauvage« (Merleau-Ponty). Man wollte einen letzten Grund finden, der einerseits das Subjekt in den Mittelpunkt stellt – die Instanz, der sich die Phänomene zeigen, der sie erscheinen, die die Welt konstituiert; der im Unterschied zu einem reinen Subjektivismus aber nicht von einer Isolierbarkeit des Subjekts von der äußeren Wirklichkeit ausgeht, sondern das Subjekt mit dem Prinzip der Intentionalität immer schon auf die Wirklichkeit, die Welt bezogen sieht. Letzter Grund und Ziel phänomenologischer Reduktion ist damit nicht nur das reine Bewusstsein als Bedingung der Möglichkeit von Erkenntnis, sondern zugleich die Wirklichkeit. Diese allerdings in ihrer phänomenalen Gegebenheit, wie sie uns frei von Verzerrungen und Entfremdungen erscheint, die (aus Sicht der Phänomenologie) etwa die konventionelle naturwissenschaftliche Sicht auf die Dinge mit sich bringt, wenn sie diese als vom phänomenalen Bewusstsein unabhängige, d. h. transzendente raumzeitliche Objekte auffasst. Das Versprechen der Phänomenologie ist das Versprechen eines direkten Zugriffs auf die »wahre Natur« der Dinge im Sinne reiner Erlebnisse und zugleich eine Aufwertung des wahrnehmenden und fühlenden Bewusstseins und des natürlichen Erlebens als Grundlage und Gegenstand wissenschaftlicher Theoriebildung. Gerade hierin wird die Phänomenologie für die Ästhetik⁷ und speziell für die Musiktheorie attraktiv: Sie verspricht einen philosophisch begründeten und legitimierten Zugang zur Erfahrungsperspektive des Autors/Komponisten und/oder Rezipienten und den sich hier konstituierenden Wahrnehmungsgegenständen, und zwar jenseits der heute in vielen Bereichen zum dominierenden Paradigma gewordenen naturwissenschaftlichen und naturalistischen Erklärungsansätze. Gleichzeitig stellt sie eine Alternative oder zumindest ein wichtiges Korrektiv zu einseitig sprach- und zeichentheoretischen Ansätzen in der geistes- und kulturwissenschaftlichen Forschung dar.

Eine Phänomenologie der Musik liegt – angesichts dieses Versprechens erstaunlich – bislang nur in Ansätzen vor oder konnte sich zumindest nicht als relevanter Diskursstrang etablieren.⁸ Die Hauptvertreter der philosophischen Phänomenologie haben sich mit Musik wenig und wenn ja, nur am Rande oder auf Umwegen beschäftigt.⁹ Daneben gibt

7 Vgl. Bensch 1994, Fellmann 1989, der Ästhetik allerdings nicht als Theorie der Kunst versteht, sondern damit die Formen sinnlicher Anschauung im Allgemeinen meint.

8 Vgl. dazu neuerdings auch Voigt 2011, 70.

9 Henri Bergson hat als Vorläufer oder Verwandter der Phänomenologie das Zeitbewusstsein mit der Erfahrung von Musik verglichen (Bergson 1927, 74–79). Auch Husserl kommt auf Musik vor allem mit Blick auf die Zeiterfahrung, in den *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, zu sprechen (Husserl 1928). Martin Heidegger scheint sich Musik nur über Dichtung erschlossen zu haben (vgl. Marx 1998 passim); zum problematischen Verhältnis Heideggers zur Phänomenologie Husserls im Bezug auf Kunst vgl. Buchheim 2000. Maurice Merleau-Ponty zieht in der *Phänomenologie der Wahrnehmung* (Merleau-Ponty 1965) immer wieder Musik als Beispiel heran, die jedoch niemals eine hervorgehobene Position einnimmt (vgl. Vogt 2001, 200 ff.). Eine aktuellere Seitenlinie der Phänomenologie schließt an Jacob Böhme und dessen Vorstellungen vom Zeichencharakter der Dinge, von der »Durchstimmung« von Weltlichem und Geistigem (= Sprachlichem) an. Vgl. G. Böhme 1995, mit Blick auf Musik speziell auch Pöltner 2000, 163 f. Für Überlegungen über Geschichtlichkeit und den »Jetztcharakter« von Musik im Anschluss an Gadamer und Adorno vgl. im selben Band Klein 2000. Zum Klang vgl. aktuell Waldenfels 2010, 159–179. Zur jüngeren französischen Phänomenologie der Kunst vgl. Gondek/Tengelyi 2011, 558–568, wo mit Bezug auf die kunsttheoretischen Schriften von Éliane Escoubas allerdings ebenfalls kaum von Musik, viel dagegen von Malerei und Dichtung die Rede ist.

es aber durchaus Seitenlinien und Nebenwege der Phänomenologie, auf denen Musik zum Thema wurde: in Roman Ingardens Untersuchungen zur Ontologie der Kunst¹⁰, in Alfred Schütz' phänomenologischer Soziologie¹¹, daneben bei einer Reihe von Musikern und Musikforschern.¹² Die einzige erwähnenswerte Ausnahme bis heute ist Thomas Cliftons auf sympathische Weise pragmatisches und von daher zugängliches Buch *Music as Heard. A Study in Applied Phenomenology* aus dem Jahr 1983.¹³

Mir geht es in diesem Beitrag nicht darum, diesen Diskurs oder besser: diese vereinzelt Stimmen zu rekapitulieren, sondern darum, musiktheoretische Ansätze zu beschreiben, die sich aus phänomenologischer Blickrichtung gewinnen lassen, Ansätze, die besonders angesichts neuer Problemfelder der Musiktheorie wichtig werden könnten. Unabhängig von der für Philosophen relevanten Frage, was die Phänomenologie als philosophische Grundlagendisziplin heute zu leisten vermag¹⁴, geht es mir vor allem darum, die in regelmäßigen Abständen immer wieder erhobene Forderung nach einer stärkeren Berücksichtigung der Wahrnehmung, des Hörens, im Bereich der Musiktheorie anhand von drei aktuellen Problemfeldern zu diskutieren.

Einige Vorüberlegungen

Der phänomenologische Blick fasst die Musik aus der Perspektive eines hörenden Subjekts, das heißt in der besonderen Weise, wie ich oder wie wir¹⁵ Musik erleben, machen und erfahren. Auch wenn dies nach einer Selbstverständlichkeit klingt und es weithin unstrittig sein dürfte, dass der Modus der Erfahrung grundlegend für die Bedeutung ist, die Musik für Menschen unterschiedlicher Kulturen hat, ergibt sich doch der Einwand, dass aus dieser Perspektive *bloß* subjektive Eindrücke und Empfindungen gewonnen werden könnten. Es gebe so viele unterschiedliche Musiken wie es unterschiedliche hörende Subjekte gebe. Deren kontingente Eindrücke könnten den Ansprüchen wissenschaftlicher Überprüfbarkeit und Falsifizierbarkeit grundsätzlich nicht standhalten.¹⁶ Man möchte stattdessen wissenschaftlich solide Fakten: das Werk als autonome Struktur oder, mit Blick auf das Hören, Visualisierungen physikalisch akustischer Messungen von Klangspektren, bildgebende Verfahren, die neuronale Aktivität sichtbar werden lassen (mittels Elektroenzephalographie) usw. Das Gegenargument eines Phänomenologen könnte nun aber lauten: So aussagekräftig diese Umgrenzungen und Verfahren für ihren Gegenstandsbereich (für ihre ontologische Region) sind, können sie die phänomenologische Perspektive doch nicht *ersetzen*. Die ›Innensicht‹ des erfahrenden Subjekts ist näm-

10 Ingarden 1962.

11 Vgl. Schütz 2010 (i.V.).

12 Neben einigen Veröffentlichungen, die mehr oder weniger zu Recht den Namen Phänomenologie im Titel führen (zu diesem Problem vgl. Vogt 2001, 147) vgl. vor allem Cohn 1918/19, Cohn 1921/21. Siehe auch Dahlhaus 1967, der sich in erster Linie kritisch mit Roman Ingarden auseinandersetzt. Für die US-amerikanische ›Music Theory‹ vgl. den grundlegenden Beitrag von Lewin 1986.

13 Clifton 1983.

14 Vgl. aus überwiegend sprachanalytischer Perspektive Keil/Tietz (Hg.) 2006.

15 Zum Problem der Intersubjektivität in der Phänomenologie vgl. Schütz 2009.

16 Vgl. den Beitrag von Adam Krims in dieser Ausgabe.

lich *kein* defizienter Modus, *keine* Täuschung, *keine* Verzerrung von objektivierbaren Naturvorgängen und bewußtseinstranszendenten Dingen, die sich mittels technischer Analyse besser beschreiben ließen als durch phänomenologische Reduktion, sondern Teil eines eigenständigen Wirklichkeitsbereichs, der nicht auf Psychisches, Physikalisches oder Physiologisches reduziert werden kann.¹⁷ Eines Wirklichkeitsbereiches, der zudem nichts rein Privates ist (wenn es so etwas überhaupt gibt), sondern – so kann man es in phänomenologischer Perspektive sehen – grundsätzlich intersubjektiv verfügbar ist. Die Klangerfahrung eines bestimmten Akkords, gespielt beispielsweise von sechs Violinen, in einem spezifischen musikalischen Kontext, seine harmonische und instrumentale ›Farbe‹, sein akustisches ›Aroma‹, ist etwas, das sich in der Wirklichkeit findet, er ist als Phänomen und Klangeindruck ›real‹. Er ist eine ›Intensität‹, ein Vorkommnis, das als Ereignis genauso zur Wirklichkeit gehört wie die Körper (›Extensitäten‹) der ›äußeren‹ Natur. Und zwar unabhängig davon, ob der Klang aktuell auf Instrumenten produziert oder ob er vorgestellt wird. Er ist aber etwas, das sich – wie der berühmte Geschmack einer Erdbeere – bislang in keiner naturalistischen bzw. physikalistischen Ontologie unterbringen lässt, weil er eben einen anderen Wirklichkeitsgehalt hat als der im Raum ausgedehnte Schall, der ihm korrespondiert. In dem Maße, wie Musik Teil hat an diesem Wirklichkeitsbereich gibt es zu ihr Zugriff nur auf phänomenologischem Wege.

Der Musik einen Anteil an diesem Wirklichkeitsbereich, den reinen, nur dem phänomenalen Bewusstsein zugänglichen Qualitäten und Intensitäten, zuzuschreiben, heißt nicht, das Hören von elementaren Qualia mit der Musik (im Singular) gleichzusetzen. Eine phänomenologische Perspektive zu wählen hieße allerdings, dem phänomenalen Bewusstsein methodisch eine grundlegende Bedeutung zuzumessen, da sich hier etwas findet, das sich auf anderem Wege nicht beobachten lässt.

Aus dem eben Gesagten ergibt sich nun eine Dichotomie, die unterscheidet zwischen Elementen oder Aspekten der Musik, die *nur* im phänomenalen Bewusstsein anzutreffen sind und insofern, auch wenn sie es nicht sind, in schlechtem Sinne subjektiv scheinen, sowie solchen, die *auch* auf andere Weise darstellbar sind, etwa, indem man sie durch Notation oder Versprachlichung objektiviert und dadurch gewissermaßen externalisiert, kurz: indem sie von dem je einzelnen Wahrnehmungsakt abstrahiert werden. Mit dieser Unterscheidung ist ein Sachverhalt angeschnitten, der für die alteuropäische Musiktradition – zumindest für die notierten und für die im musiktheoretischen Diskurs dominierenden Formen – in ihrer Entwicklung grundlegend ist. Ähnlich wie bei

17 Die weiter unten aufgegriffene Qualia-Debatte ist vor allem eine Debatte der analytischen Philosophie, weitgehend unabhängig von phänomenologischen Ansätzen. In der Terminologie dieses Diskurses vertrete ich eine »nichtreduktionistische« Position, die gleichwohl von Kausalbeziehungen zwischen physikalischen und mentalen Entitäten ausgeht, also dem, was dort unter dem Stichwort ›Supervenienz‹ diskutiert wird. Ebenfalls im Lichte dieses Diskurses bin ich der Überzeugung, dass es Qualia gibt. Die qualitativen Eindrücke des phänomenalen Bewusstseins sind demnach zwar nicht unabhängig von den physischen und biochemischen Vorgängen und Sachverhalten im Körper und der äußeren Wirklichkeit, sie gehören aber in einen Wirklichkeitsbereich, der sich weder physikalisch oder biochemisch noch sprachanalytisch beschreiben lässt: Die ästhetische Qualität eines Bildes ist weder identisch mit seinen materialen Eigenschaften noch mit denen des Körpers des Subjekts der ästhetischen Erfahrung, dasselbe gilt für die ästhetische Qualität von Musik. Vgl. zur Diskussion in der analytischen Philosophie in diesem Zusammenhang Lanz 1996.

der Einführung des phonetischen Alphabets liefern die unterschiedlichen Möglichkeiten des Ausdrucks von Musik in Zahlen, Zeichen, Worten ein Instrumentarium nicht nur zur präzisen Analyse des Klingenden¹⁸, sondern auch zu dessen Objektivierung. Ist dies eine der Voraussetzungen dafür, dass es überhaupt Musiktheorie im alteuropäischen Sinne gibt und gleichzeitig ein Medium für die Evolution der komponierten, durch Kombination diskreter Elemente konstruierten musikalischen Formen, so bleibt – wie bei der Sprache – doch ein Rest dessen, was sich eben nicht (auch nicht im digitalen Code) in diskreten Elementen ausdrücken lässt. Eine Phänomenologie der Musik, so wie ich sie verstehe, nimmt sich auch dieses Restes – den elementaren Qualitäten und Intensitäten – an. Sie fragt aber auch danach, wie sich das zeigt, was zunächst durch Externalisierung kontrollierbar und analysierbar gemacht wurde – Musik als rationale Ordnung von Tönen und proportional abgestuften Zeiteinheiten –, wenn es den Weg *zurück* in das phänomenale Bewusstsein des hörenden Subjekts findet.

Dies führt zunächst zur Frage des Status' dessen, was sich dem phänomenalen Bewusstsein in der Erfahrung von Musik zeigt bzw. zeigen kann. Die *nur* im phänomenalen Bewusstsein anzutreffenden Qualitäten und Intensitäten der Musik könnten niedere Qualitäten sein, die für den Sinn anspruchsvoller Kunstmusik nur von akzidenteller Bedeutung sind. Der ›äußerliche‹, ›oberflächliche‹ Reiz der harmonischen und instrumentalen Farben (wie es oftmals in interessanter Umkehrung der zuvor beschriebenen Innen-Außen-Perspektive heißt¹⁹), die individuelle ›Körnung‹ von Stimmen, der Charme eines melodischen Einfalls (seine Gestaltqualität), der gegenüber dem ›Inhalt‹ einer Komposition und ihrem Formbau, dem ›musikalischen Gedanken‹, eine bloße Zutat, dessen Einkleidung, wäre oder sogar störend wirkte. Diese Innen-Außen-Differenzierung und die Hierarchisierung der sinnlichen im Verhältnis zu den geistigen Aspekten der Musik hat bekanntlich eine lange Tradition, die sich bis hin zu Kants *Kritik der Urteilskraft* und noch weiter zurückverfolgen lässt. Kant hatte das Schöne als das definiert, was ohne alles Interesse gefällt.²⁰ Was von den sinnlichen Qualitäten in die Nähe eines Interesses – Appetit, lustvolles Verlangen – gerät, gehört folglich nicht mehr in den Bereich dessen, was die reflektierende Urteilskraft als schön erkennt. Aus unterschiedlicher Perspektive haben Bernd Sponheuer und Thomas Hecken – letzterer kaum zufällig in einer aktuellen Geschichte des Pop²¹ – nachgezeichnet, wie sich von hier aus ein ästhetischer Diskurs entwickelt, der den Reiz und das Erregende gegenüber Form und Struktur abwertet. Bereits Kant hatte in diesem Sinne die Zeichnung über die Farbe gestellt²² – eine Bewertung, die die Musikästhetik (und Musiktheorie) des 19. Jahrhunderts als Präferenz der rhythmisch-dialematischen Struktur gegenüber den sinnlich-farblichen Qualitäten und Intensitäten der Musik reproduzieren sollte.²³ Bei Sponheuer und Hecken kann man

18 Vgl. im Bezug auf das Alphabet Kittler 2006, 2009, jeweils passim.

19 Dies kommt daher, dass das ›Innen‹ sich einmal auf das Bewusstsein, einmal auf das musikalische Objekt bezieht. Qualitäten können nur als Oberfläche gedacht werden, wenn Musik als ein reales oder ideales Objekt *außerhalb* der Grenzen des Bewusstseins gedacht wird.

20 Kant 1974, 124 (B 17; A 17).

21 Sponheuer 1987, Hecken 2009.

22 Kant 1974, 138–142 (B 38–43; A 38–43).

nachlesen, wie sich die Trennung von Zeichnung und Farbe, Form und sinnlichem Reiz seit der Aufklärung dann in den Spannungen und Distinktionsmechanismen zwischen populärer und elitärer Kunst niederschlug.²⁴

Wie ich weiter unten ausführen werde, stellt sich die kategoriale Differenz von Zeichnung und Farbe und damit die beschriebene Dichotomie in meiner phänomenologischen Perspektive jedoch anders dar, und gerade hieraus ergeben sich heute Möglichkeiten zu einer musiktheoretischen Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Aspekten von Klang im weitesten Sinne.

Was zuvor über das Externalisieren von phänomenalen Musikerfahrungen durch Medientransfer vom Klang in die Notenschrift gesagt wurde, lässt sich auch vom Verhältnis Musik/Sprache her verständlich machen. Externalisieren kann auch bedeuten, einen Erfahrungsgehalt auf den Begriff zu bringen. Begriffe sind Abstrakta, Bedeutungseinheiten, die den konkreten Einzelfall zu einer Repräsentation des im Begriff Gemeintem machen. Einen Klang *als etwas* zu hören, bedeutet, das Phänomen in den Verweisungszusammenhang der Repräsentation zu stellen. Höre ich den Klang *als* Klarinettenklang, als Sextakkord, als Motiv x, als Topos y, stelle ich einen Bezug zu einem sprachlich fassbaren gedanklichen Inhalt her, der das Individuelle der konkreten Erscheinungsweise des Klangs als Akzidenz von den begrifflich repräsentierbaren Aspekten trennt. Das begriffliche *Hören als* führt so zu einer Reduktion der phänomenalen Fülle auf Identisches, Wiederholbares, Identifizierbares. Die Wahrnehmung des Konkreten, je Einzelnen würde demgegenüber auf einen Anteil des Nicht-Sprachlichen, Nicht-Begrifflichen an der Musik verweisen, auf etwas an der Musik, das sich der Logik der Repräsentation entzieht.

Adorno stellte deshalb dem Begreifen das Benennen, dem Begriff den Namen gegenüber.²⁵ Das Konkrete, Individuelle und Nicht-Identische lässt sich nicht begreifen, sondern allenfalls benennen. Anders als der Begriff, der gegenüber dem Konkreten eine Abstraktion darstellt, belässt der Name oder der Versuch der Benennung das Konkrete in seiner jeweiligen Fülle. Musik spricht für Adorno, trotz aller Affinität zur Wortsprache, demnach nicht in Begriffen und Worten, sondern was sie »sagt« ist »als Erscheinendes bestimmt zugleich und verborgen«.²⁶ Für Adorno liegt darin einer der Gründe für den »Rätselcharakter« der Musik.

Dass es im Bereich der Wahrnehmung ein Jenseits (oder besser: »Diesseits«²⁷) der sprachlichen Bedeutung, der Zeichen, der Repräsentation gibt, sollte deshalb aber auch nicht zu einer voreiligen Feier der reinen Präsenz und der Unmittelbarkeit der leben-

23 Dies lässt sich etwa an der Harmonielehre nachvollziehen, die im Grunde erst bei Ernst Kurth ein Sensorium für die qualitative Dimension der Harmonik neben ihrer tonal-formalen entwickelt. Im Bereich der Instrumentation sind Ansätze zu einer theoretischen Durchdringung des Feldes noch spärlicher gesät (vgl. Dahlhaus 1984b). Man kann von einem Konsensus sprechen, der in der Musikwissenschaft bis ins 20. Jahrhundert gültig blieb. Dissidente Positionen wie etwa die Wagners fanden eher einen Eingang in die Musikästhetik, weniger in Theorie und Analyse.

24 Sponheuer 1987, 177–197; Hecken 2009, 17–49. Zur auf Locke zurückgehenden Unterscheidung von primären und sekundären Qualitäten vgl. Lanz 1996, 111 ff.

25 Vgl. Adorno 1997b, 252; Adorno 1997c, 649–653; Adorno 1997e, 154. Dazu Pöltner 2000, 156 ff.

26 Adorno 1997b, 252.

27 Im Anschluss an Gumbrecht 2004.

digen Erfahrung verführen. Wichtig für phänomenologische Überlegungen ist gerade umgekehrt der Gedanke, dass Wahrnehmung immer schon stattfindet in Sinnzusammenhängen, im Medium des Sinns.²⁸ Damit ist gemeint, dass wir nie unzusammenhängende, einzelne Qualia, Intensitäten, isolierte Wahrnehmungsgegenstände erfahren, sondern diese sich immer schon zu einem Feld verbinden, in dem wir orientiert sind. Zu dieser Orientierung gehört neben der räumlich-zeitlichen Verortung die Sprache, bzw. allgemein das Symbolische. Sinn ist in diesem Zusammenhang nicht etwas, das von den Phänomenen zu trennen wäre, und doch etwas, das sich von der Gegebenheit der Phänomene unterscheiden lässt. Das unidentifizierbare Objekt in unserem Wahrnehmungsfeld ist ein phänomenal Gegebenes, dessen Sinn undeutlich bleibt oder verspätet eintritt. Worte sind nicht identisch mit dem Sinn der Worte, musikalische Klänge nicht mit musikalischem Sinn. Auf der anderen Seite zeigt das Beispiel, dass Sinn nicht etwas ist, das man den Phänomenen beliebig verleihen könnte, das allein in der Psyche des wahrnehmenden Subjekts existierte. Für Deleuze ist der existierende Sinn daher etwas, das auf paradoxe Weise nicht existiert, da es weder in der äußeren physischen Wirklichkeit noch in der individuellen Psyche einen Ort hat.²⁹

Auf die Frage ›Was ist musikalischer Sinn?‹ kann und muss hier keine Antwort gegeben werden.³⁰ Vielleicht führt aber eine Annäherung über die Frage, was musikalischer Sinn nicht ist, weiter. Im Rahmen meiner phänomenologischen Argumentation wäre eine mögliche Antwort: Der Sinn von Musik ist kein Sinn, der sich sprachlich bzw. anderweitig alternativ ausdrücken lässt. Er ist nichts, das von der Musik repräsentiert würde. Er bleibt von daher dunkel und undeutlich, sobald die Gegenwart der musikalischen Erfahrung vorbei ist. Musik lässt sich nicht in Sprache (oder in eine andere Musik) übersetzen, so wie sich eine sprachliche Aussage in die einer anderen Sprache übersetzen lässt. Deshalb kann ich den Sinn einer musikalischen Passage auch nicht dadurch ›erklären‹, dass ich ihn durch eine anders gestaltete Passage ausdrücke, so wie ich den Sinn eines Satzes durch einen anderen Satz (und diesen durch einen weiteren ad infinitum) erklären kann. Wenn musikalischer Sinn das ist, was musikalische Formen ausdrücken, dann besteht hier ein engeres Band zwischen Form und Sinn als in der Sprache, das bestimmte Weisen der Prozedion von Sinn, mit der die Sprache spielen kann (Paradoxien) sowie insgesamt vielleicht die Formulierung von ›Unsinn‹ verhindert. Der Sinn von Musik »erscheint« – wie es bei Merleau-Ponty heisst – »in unlöslicher Bindung an die empirische Gegenwart der Töne«³¹, während der Sinn von Sprache sich zumindest ein Stück weit von der Gegenwart der gesprochenen oder gelesenen Worte lösen lässt.³² Sprach- und Zeichentheorien der Musik stoßen genau an diesem Punkt an ihre Grenzen:

28 Merleau-Ponty 1965, 75 ff. Zum Sinnbegriff vgl. aus unterschiedlicher Perspektive auch Deleuze 1993, 13 ff. und Luhmann 1987, 92 ff.

29 Deleuze 1993, 37 ff.

30 Zum Stand der Diskussion vgl. die (überwiegend philosophischen) Beiträge in Becker/Vogel (Hg.) 2007.

31 Merleau-Ponty 1965, 223

32 Merleau-Ponty betont an dieser Stelle allerdings, dass »auch die [vermeintliche] Klarheit der Sprache [...] sich von einem dunklen Untergrund«, von ihrer sinnlichen Gegebenheit und der emotionalen Gestik abhebe und dass auch die Sprache letztenendes »nichts sagt als sich selbst«. Letztenendes

Wenn Musik Sprache/Zeichensystem sein soll, dann wird dies oft in dem relativierenden Sinne formuliert, dass sie (anders als die Wortsprache) zugleich ihre Bedeutung verbirgt (Adorno), stumm bleibt (Merleau-Ponty³³), dass sie (anders als die denotierenden und indexikalischen Zeichen) nicht auf etwas außer ihr selbst, sondern performativ auf sich selbst verweist, indem sie ihre Qualitäten präsentiert, exemplifiziert (Goodman³⁴).

Dennoch besteht auch für die Wahrnehmung von Musik ein enges Band zwischen dem musikalischen Sinn und der Wortsprache, die diesen – so hat Brian Ferneyhough es einmal ausgedrückt – allerdings wie ein Satellit umkreist, ohne mit ihm zu einem Objekt zu verschmelzen. Resultat sind epistemologische Zwitter, Hybride aus Musik und Sprache, die für die wissenschaftliche Analyse einen ebenso schwierigen wie reizvollen Gegenstand darstellen. Die Musiktheorie (und die Musikwissenschaft) hat viel zur Erfassung der symbolischen, semiotischen und semantischen Dimensionen dieser Hybride beigetragen.³⁵ Aufgabe einer phänomenologischen Musiktheorie wäre es vor diesem Hintergrund, die Fülle und Vielschichtigkeit der musikalischen Erfahrung nicht etwa auf elementare Sinnesreize zu reduzieren, sondern das gesamte Spektrum der Erfahrung einer Analyse zu unterziehen. Die eingenommene Perspektive macht dann allerdings einen Unterschied zu semiotischen, satztechnischen, gattungssystematischen oder anderen Ansätzen. Ausgangspunkt wäre die Frage, wie sich das, was sich in dem je individuellen Wahrnehmungsfeld als Musik darstellt, im phänomenalen Bewusstsein konstituiert. Aufgabe wäre die Vermessung dieses Wahrnehmungsfeldes so, wie ich es als hörendes Subjekt erfahre. Die Erfahrungsperspektive beschränkt den theoretischen Blick dabei keineswegs auf das Hier und Jetzt des soeben Erklingenden. Wie angedeutet, ist die Konstitution des Wahrnehmungsfeldes nur im Medium des Sinns möglich. Musiktheoretische Momente wie die musikalische Form, der Sprachcharakter der Musik, ihre Geschichtlichkeit, ihre Semantik – also Momente, die auf einer anderen kognitiven Ebene als der unmittelbaren zeitlichen Gegenwart eines Klangereignisses liegen – wären von daher keineswegs von phänomenologischer Analyse ausgeschlossen. Die Frage wäre jeweils aber die, wie sich diese Momente eben nicht im luftleeren Raum des theoretischen Diskurses, sondern im Wahrnehmungsfeld der *musikalischen* Erfahrung zeigen.

2

Um diese Überlegungen nun zu konkretisieren, möchte ich im zweiten Abschnitt dieses Beitrags drei aktuelle Anwendungsbereiche einer phänomenologischen Musiktheorie skizzieren.

evtl. im Sinne der Auslöschung von Sinn beim vielfachen Wiederholen eines Wortes, das auf einmal auf seine pure Lautfolge reduziert scheint. Eine Erfahrung, die wiederum mit einem musikalischen Motiv nicht denkbar scheint.

33 Ebd.

34 Goodman 1968, 60.

35 Ratner 1980, Agawu 1991, Clarke 2005, 156ff. und Agawu 2008, insbes. Kapitel I, »Music as Language«, 15–39.

Qualia

Die Qualia-Debatte³⁶ ist insofern aktuell für die Musiktheorie, als sie auf nach wie vor blinde Flecken der Theoriebildung verweist. Wie oben bereits angedeutet, geht es bei den Qualia um das *nur* phänomenologisch Greifbare, um elementare, vorsprachliche und vorbegriffliche Sinnesqualitäten. Strukturen, Proportionen usw. kann man *auch* phänomenologisch fassen, zu Klangeindrücken, zum Erleben von Klang gibt es aber *nur* den Weg über das phänomenale Bewusstsein. Stimmt man der These einer prinzipiellen Differenz zwischen einer physikalisch-akustischen Beschreibung von Musik und einer Beschreibung aus der Perspektive des phänomenalen Bewusstseins zu, dann stellt sich die Frage, welche Phänomene hier in den Fokus der Aufmerksamkeit genommen werden sollen. Ein erster Bereich ist derjenige der musikalischen Interpretation, und zwar nicht (nur) in deren Bezug auf das zu interpretierende Werk, sondern zunächst hinsichtlich all jener subtilen Nuancen in der Tonproduktion, die oftmals bekanntlich einen Unterschied ums Ganze ausmachen: die Körnung und Modulationsfähigkeit der Stimme, das Timing, die instrumentale Klanggebung. Sinn wäre hier nicht etwas, das der konkreten Realisation eines Werks irgendwie von außen zufließt, sondern etwas, das überhaupt erst im Moment der Realisation, d. h. bezogen auf das Werk, immer wieder aufs Neue und immer wieder anders entsteht. Richtet man hier die Aufmerksamkeit auf das, was den Unterschied zwischen einem guten und einem herausragenden Interpreten ausmacht, so werden Phänomene erkennbar, die schwer zu beschreiben sind, deren ästhetische Evidenz jedoch für das vorwissenschaftliche Hören (für das Hören als ästhetische Erfahrung im Unterschied zum Hören als Erkenntnisinstrument) in der Regel eine größere Bedeutung hat als eine am ›Sinn‹ der musikalischen Struktur orientierte Interpretationsanalyse: die besondere Kontur, die Fritz Wunderlich dem Beginn der *Dichterliebe* im Rahmen seiner Tessitura gibt³⁷, der sentimentale Tonfall, den Anne-Sophie Mutter dem Übergang nach der Kadenz im ersten Satz des Brahms'schen Violinkonzerts verleiht³⁸, die dynamischen Schattierungen, die Anschlagsnuancen und das Rubato in Horowitz'/Chopin-Interpretationen. All dies sind aus der Perspektive des phänomenalen Bewusstseins gesehen ›Qualia‹: Modifikationen der Hörwahrnehmung, die auf den Prozess der Musik bezogen immer auch Modi der Zeiterfahrung sind.

Auch wenn Charakterisierungen von Interpretationen und Interpretenstilen oft Produkte eines sich verselbständigenden Interpretationsdiskurses, des ›Sprechens über Musik‹, sind³⁹, so könnte eine Phänomenologie der musikalischen Interpretation doch bei diesen Qualia ansetzen. Phänomenologische Analyse wäre dabei auch der Versuch einer sprachlichen Einkreisung des fokussierten Wahrnehmungsgegenstandes, zugleich wäre sie aber Sprachkritik: ist »sentimental« das richtige Wort für die Stelle aus dem Violinkonzert? Was meinen wir, wenn wir von einem »sentimentalen Ton« sprechen?⁴⁰

36 Siehe oben Anmerkung 16.

37 Deutsche Grammophon, © Polydor 1966.

38 Deutsche Grammophon, © Polydor 1982. 20'02" – 21'30", Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan.

39 Hein 2008.

40 Zu Ludwig Wittgensteins sprachanalytischen Überlegungen zum Musikhören vgl. Voigt 2007.

Handelt es sich nicht bloß um eine bestimmte Qualität des Vibratos, eine Ausdünnung des Tons, um leichte Portamenti? Wird der Effekt, der den Charakter dieser Stelle ausmacht, nicht vor allem durch eine subtile Zurücknahme des Tempos in Orchester und Solo erreicht, die den Eindruck eines Zögerns, eines Verweilens zwischen Kadenz und Coda vermittelt? Wie hebt sich das expressive Violinsolo von den nach der Kadenz leise hinzutretenden neutraleren Orchesterklängen ab, welche Kontur und Schärfe verleihen diese ihm? Wie präzise lassen sich diese technischen (und bereits die Komposition und Instrumentation mit einbeziehenden) Aspekte in ihrer Konkretion, gewissermaßen Ton für Ton, Klangschicht für Klangschicht beschreiben? Wie nahe kommt Sprache an das Vorsprachliche heran? Fehlt bei dieser technischen Zergliederung nicht gerade der Name für den Ausdrucksgehalt der Stelle? Sagen wir besser: Die Passage klingt so, als wäre hier ein Moment vollkommenen Glücks eingefangen, der zugleich, durch seinen zeitlichen Eintritt im Rahmen eines deutlich auf seinen Schluss zueilenden Satzes, mit der Signatur seiner Vergänglichkeit versehen ist? Gerade dieser letzte Satz scheint zu voraussetzungsreich, zu ›subjektiv‹, um noch theoretisch aussagekräftig zu sein. Was bedeutet es, musikalisch ein »Moment vollkommenen Glücks« einzufangen? Setzt die beschriebene Wahrnehmung nicht theoretisches Wissen über Formfunktionen, Gattungskonventionen usw. voraus? Ist mit den Termini ›Glück‹ und ›Vergänglichkeit‹ nicht eine Sphäre aufgerufen, die jenseits des Bereichs der musikalischen Form und weit ab von dem liegt, was hier als Qualia diskutiert wird?

Ich würde sagen: nein. Denn gemeint ist mit dem Satz nicht eine Dechiffrierung musikalischer Semantik, ihr vermeintlicher Mitteilungssinn, sondern der Versuch einer Umschreibung einer intersubjektiv möglichen Erfahrung des phänomenalen Bewusstseins, die gleichzeitig den ästhetischen Qualitäten des Wahrnehmungsgegenstands und dem lebensweltlichen Bezug der Erfahrung gerecht werden will. Entscheidend ist – auch gegenüber semiotischen Ansätzen in der Musiktheorie – das ›so, als ob ...‹, das sprachlich als der beschriebene Platzhalter für die niemals vollständig kommunizierbare Erfahrung dient. Das ›So‹ ist ein deiktischer Ausdruck, der über den Satz hinaus auf den zum Kontext des Satzes gehörigen Wahrnehmungsgegenstand verweist.⁴¹ In dem ›so, als ...‹ steckt die Aufforderung zum Selber-Hören, zum Nachprüfen. Sprache ist das Instrument, mit dem wir den Fokus der Aufmerksamkeit ausrichten, mit dem wir uns über den zu untersuchenden Gegenstand einigen, ihn eingrenzen und umschreiben. Die eigentliche theoretische Beobachtung findet dagegen im phänomenalen Bewusstsein statt, ist ein Akt der Wahrnehmung, nicht der Repräsentation. Qualia sind in diesem Zusammenhang die Aspekte des Phänomens, die den Unterschied machen und die deshalb unsere Aufmerksamkeit finden. Deren Analyse verweist einerseits auf sie selbst als spezifische Modifikationen des Wahrnehmungsfelds, sie macht zugleich jedoch deutlich, wie deren Erfahrung eingelassen ist in Sinnzusammenhänge, wie die Wahrnehmung jedes Quale zugleich ein Sinnereignis ist.

In der angedeuteten Beschreibung der Passage wurde bereits erkennbar, dass das Problem der Qualia zwar offensichtlich für die Beschreibung von Aufführungen und Aufnahmen zentral ist, da mit ihnen vor allem der Bereich des nicht Notierten und von da-

41 ... und der mit Blick auf den Satz und seine Begriffe eine ›Leerstelle‹ darstellt (vgl. Lanz 1996, 220).

her Variablen berührt wird, dass sich mit Blick auf Qualia Interpretation und Komposition aber nicht scharf trennen lassen. Es ist ein Vorurteil, dass Qualia wie die Klangfarbe eines Instruments musikalisch grundsätzlich akzidentell seien, die rhythmisch-diastematische Struktur und die Form einer Komposition dagegen essenziell. Der traditionelle Instrumentationsbegriff impliziert diese Auffassung, indem er an ein autonomes Objekt denken lässt, das man in unterschiedliche Farben einkleiden kann, die dann seine Objektqualitäten hervorheben oder verschleiern (Deutlichkeit vs. schlechte Instrumentation).⁴² Hörphänomenologisch (d. h. abgesehen von der Notation, die eine solche Trennung in Gedanken möglich macht) gibt es die reine Klangfarbe niemals ohne ihren ›Träger‹, der Komponist besitzt keine Farbtöpfe, in denen sich Violinen-, Oboen- und Celestafarbe befindet. Klangfarbe ist eine Qualität, die in ihrer Erscheinungsweise davon abhängt, in welchen melodischen, rhythmischen, artikulatorischen Zusammenhängen sie entsteht. Sie ist mehr Materialqualität als Einkleidung.⁴³ Es gibt zwar, zumindest virtuell, den Komponisten, der für kein reales Instrumentarium schreibt, sondern reine Satzstrukturen komponiert, die sich dann (mit unterschiedlichem Resultat) auf beliebigen Instrumenten realisieren lassen. Dies ist aber nicht die Regel. Wahrscheinlicher ist, dass der Komponist selbst bei der Konstruktion scheinbar abstrakter kontrapunktischer Strukturen intentional bereits ein Realisationsmedium vor Ohren hat und dass infolgedessen die Satzstruktur intentional bereits auf ihre instrumentale (oder vokale) Realisation ausgerichtet ist.

Das Thema einer Klaviersonate klingt bei Haydn nicht nur anders als das eines Streichquartetts oder einer Symphonie, weil hier andere Klangfarben zu hören sind, sondern weil die Faktur des Satzes bis in die Motivik hinein und (in anderer Richtung) hin bis zur großformalen Anlage bereits so angelegt ist, dass mit ihr ein instrumentales ›Medium‹ auf eine spezifische Weise zum Klingen gebracht wird.⁴⁴ Anstelle kategorialer Trennung hat man es also in der Regel mit wechselseitiger Abhängigkeit und Durchdringung zu tun. Dies heißt nicht, dass wir nicht in der Lage wären, beim Hören zwischen musikalischen ›Gedanken‹ und Instrumenten zu unterscheiden. Es heißt, dass musikanalytisch, mit Blick auf den komponierten Sinn, es oft kaum zu unterscheiden ist, ob die Gestalt eines musikalischen Gedankens sich einer klanglich-instrumentalen Intention verdankt oder ob die Wahl eines Instruments der Intention geschuldet ist, eine instrumental indifferente Idee deutlich werden zu lassen. Hat Brahms den Übergang zur Coda nicht

42 Vgl. zu diesem Thema bereits Maehder 1978.

43 Für Jacob Böhme war der »Hall« das nach außen gekehrte Wesen der Dinge (1635, 514 ff.). Im Klang teilt sich die Materialität eines Dings mit, während ich Dinge durch Lichteinfall oder Farbanstrich äußerlich in ihrer Erscheinung verändern kann. Physikalisch besteht der Unterschied darin, dass Farbeindrücke durch Oberflächenreflexion von Photonen bzw. Lichtwellen (elektromagnetische Strahlung) erzeugt werden, Schalleindrücke dadurch, dass ein körperliches, materielles Medium (Luft, Wasser, Gas) durch einen beweglichen, z. B. schwingenden Körper in Druck und Dichte (z. B. periodisch) verändert wird. Farbe ist das Spiel des immateriellen, qualitätslosen Lichts mit Oberflächenstrukturen und den physiologischen Rezeptoren; Schall und Klang sind vergleichsweise massive körperliche Vorgänge, da sie physikalische Ereignisse *rein* im Bereich der Materie bezeichnen. Der Begriff ›Klangfarbe‹ ist von daher irreführend.

44 Diese schließt Hybride wie Beethovens op. 14/1 als Sonate oder Streichquartett oder Ravels *Le Tombeau de Couperin* als Klavier- oder Orchesterstück nicht aus, sondern macht sie als Sonderfälle gerade interessant.

so komponiert, wie er ihn komponiert hat, um die hohe Lage der Violine auf eine bestimmte Weise zu zeigen? Ist das zweite Thema des ersten Satzes selbst noch im vollen Streicherchor nicht eine klangliche Variation über das Doppelgriffspiel auf der Violine?

Eine solche Perspektive einzunehmen, ist für die Analyse äußerst hilfreich, weil sie Fragen aufwirft, die sich sonst kaum stellen lassen. Es kommt zu einem Kreuzen in der Regel getrennter Denkmuster: Struktur lässt sich auffassen als etwas, das quasi-kausal die klangliche Realisation der Musik im Sinne von Qualia bewirkt, Qualia zeigen sich anders herum als Teil des komponierten Sinns, als etwas, das nicht von der diastematisch-rhythmischen Struktur getrennt werden kann. Die Transparenz von Glenn Goulds Spiel ist demnach in gewisser Weise ein Effekt der Kompositionsweise J.S. Bachs; das Klangbild der Satztextur einer Fuge aus dem *Wohltemperierten Klavier* ist aber auch etwas, das zum Sinn der Komposition gehört. Auch dieses Klangbild lässt sich diesseits der Logik des Tonsatzes und der kontrapunktischen Arbeit als klangliches Phänomen mit bestimmten, von der rhythmisch-diastematischen Faktur getragenen Dichtegraden und ›Gewebeeigenschaften‹ beschreiben, die sich dem nicht-identifizierenden Hören ohne theoretische Einstellung, ohne stil- und kompositionsgeschichtliches Wissen mitteilen.

Sound

Während Qualia im Diskurs über Kunstmusik – wie gezeigt – einen problematischen Status haben, ist ihre zentrale Bedeutung für die Popmusik inzwischen weitgehend anerkannt. Sound⁴⁵ steht hier allgemein für Aspekte, die für die ästhetische Erfahrung von Popmusik, für ihre Rezeption und für die Distinktionsmechanismen in ihren unterschiedlichen sozialen Kontexten von grundlegender Bedeutung sind, die sich mit den Kategorien und Instrumenten der klassischen Musiklehre jedoch nicht fassen lassen. Dies liegt unter anderem daran, dass die »Notation« von Popmusik – um an Friedrich Kittlers medientechnologische Verwendung des Notationsbegriffs anzuschließen, die Notation auf ihre Funktion als Speicher für Musik reduziert – primär mittels Grammophonie⁴⁶ erfolgt und erst sekundär (und meist extrem reduziert) auf die alteuropäische Notenschrift zurückgreift. Grammophonie statt Notenschrift bedeutet, dass der Klang in seiner phänomenalen Fülle konserviert und reproduziert werden kann und nicht vorab, wie in der Standardnotenschrift, ein Filter für Qualitäten jenseits von Höhe und Dauer eine Selektion vornimmt. Zumindest ein Stück weit verschiebt sich damit der Sinn der Musik von Kategorien wie Form, Melodie, Satztechnik hin zu den Qualitäten und Intensitäten.⁴⁷ Die Grammophonie bleibt dabei allerdings kein neutraler Speicher für reale Klangereignisse. Die Grammophonie ist ein Medium, das seine eigenen ästhetischen Eigenschaften hat, und zudem ein Medium, das selbst zur Manipulation, d. h. zur Produktion und Gestaltung von Klang genutzt werden kann. Die Musik, mit der wir heute – nach 100 Jahren

45 Van Appen/Phleps 2003, Pfeleiderer 2009 174 f. und 182 ff.

46 Im Sinne von analoger oder digitaler Klangspeicherung.

47 Dies soll heißen, dass es nicht der ästhetischen Präsenz von Pop-Songs gerecht wird, sie allein an konventionellen Kriterien der Kompositionskritik zu messen (vgl. Pfeleiderer 2009). Auch hier gilt allerdings: Sound gibt es nicht abstrakt, sondern in Wechselwirkung und Durchdringung mit den traditionellen Struktureigenschaften der Musik.

›Grammophonie‹ – lebensweltlich tagtäglich zu tun haben und mit der wir am vertrautesten sind, ist aufgezeichnete und technisch reproduzierte Musik. Will sich die Musiktheorie diesem Faktum stellen, bieten sich wiederum phänomenologische Ansätze im Sinne einer Fusion von Phänomenologie und Medientheorie an.⁴⁸

Sound entsteht heute primär durch elektronische Medien, Aufzeichnungs- und Abspielgeräte, durch Geräte zur Manipulation des Aufgezeichneten, durch Verwendung von Lautsprechern. Sound ereignet sich in Räumen, vom Wohnzimmer über das Auto, den Konzertsaal, das Fußballstadion und das Kino mit Surround-Anlage bis hin zum Schädel zwischen zwei Kopflautsprechern. Alle Komponenten dieses Systems – der Raum, die Maschinen und der Klang selbst in seinen Charakteristika, seiner Räumlichkeit, seiner Lautheit usw. – werden heute raffinierten Strategien des Designs unterworfen. Deren Resultat sind virtuelle Klangräume, die mit der ›natürlichen‹ Lebenswelt – d. h. der äußeren Wirklichkeit, in der Maschinen neben anderen Dingen zu finden sind, im Unterschied zur von Maschinen erzeugten virtuellen Realität – häufig nur wenig zu tun haben (auch wenn der Kontakt zur Lebenswelt für den Illusionscharakter der maschinell erzeugten ›Virtual Reality‹ konstitutiv ist). Virtuell ist diese Klangwelt, weil anders, als es sich Jakob Böhme beim Klang der Laute vorstellte, in der er das Wesen eines raumzeitlichen Dings sich äußern sah, den manipulierten Sounds aus dem Lautsprecher keine realen Dinge entsprechen: einmal, weil der Sound material auf die für uns völlig indifferente Reproduktionsmaschine, auf die digital-binäre oder analoge Kodierung verweist (das Wesen wäre die digitale Matrix), dann aber auch, weil es für die elektronisch manipulierten oder erzeugten Sounds unerheblich ist, ob ihnen mögliche Äquivalente in der äußeren Wirklichkeit entsprechen oder nur stark ähneln.⁴⁹ Möglich ist in der neuen Klangwelt alles, vom Zersplittern von Samples in kleinste Segmente und der Generierung beliebiger synthetischer Sounds, darunter auch die im Filmsound-Design effektiv eingesetzt unidentifizierbaren Klangobjekte⁵⁰, bis zur Illusion der Patina einer verblichenen Technik in digital codierten Popsongs (Grammophontrichter, Schallplattenkratzen usw.)

Die rein elektronische Musik (Pop und Kunst) nutzt die damit sich öffnenden Spielräume intensiv und bietet hierin ein musiktheoretisch noch wenig erschlossenes neues Terrain. Es wäre allerdings ein Irrtum zu glauben, dass die ›akustische‹ traditionelle Musik und Kunstmusik davon nicht berührt wären. Karajans (späte) Einspielungen von Beethovens Symphonien sind als technisch manipulierte und reproduzierte Produkte kaum weniger virtuell als ein Hip Hop-Album, mit dem einzigen Unterschied, dass hier die Illusion eines real und gegenwärtig spielenden Orchesters erzeugt wird. Dem wo auch immer reproduzierten Sound einer Karajan-Aufnahme entspricht jedoch keine real mögliche Hörsituation im Konzertsaal.⁵¹

48 Fellmann 2006, 151 ff.

49 Im Sinne der von Jean Baudrillard diagnostizierten Nicht-Referenzialität der Zeichen in den postmodernen Medien. Baudrillard 1976.

50 Vgl. Flückiger 2001, 126–130.

51 Wobei sich in dieser Hinsicht die Aufnahmen für die EMI deutlich von denen für die Deutsche Grammophon unterscheiden (vgl. Schulz 2008).

Karajans späte Aufnahme von Strauss' *Alpensinfonie*⁵² etwa markiert – neben anderen Einspielungen der Zeit – den Übergang der Grammophonie vom analogen ins digitale Zeitalter. Karajan, wie immer auf der Höhe der Zeit, machte sich mit der Firma Sony zur Speerspitze der technischen Entwicklung⁵³, als er 1981 bei den Salzburger Festspielen das neue Speichermedium der Compact Disc präsentierte und sich für die nächsten Jahre vornahm, die Eckpfeiler seines Repertoires von neuem digital aufzunehmen – um mit seinem Œuvre nicht in dem rückständigen Zeitalter des aufnahmetechnischen »Gaslichts«, wie er es nannte⁵⁴, gefangen zu bleiben. Was bedeutet dies für die Geschichte der musikalischen Interpretation? Wie wirkt es sich auf den ›Sound‹ von Karajans *Alpensinfonie* aus?

Darüber, dass dies eine Aufnahme sei, »an der schlicht alles stimmt, die [...] Karajans gesamte ›Palette‹ in reinster Form präsentiert«, wie Peter Uehling in seiner Karajan-Monographie schreibt⁵⁵, lässt sich sicherlich streiten. Interessant ist aber die Frage, welchen Anteil an solchen Qualitätsurteilen das Medium hat. Ist der »strahlende Glanz« ein Effekt von Karajans Probenarbeit und seiner Interpretation, oder ist es der nackte, von Reproduktionsgeräuschen gereinigte digitale Sound der Aufnahme der diesen Glanz erzeugt? Ist Karajan dann der alleinige ›Autor‹ der Aufnahme, oder wären hier Techniker, Tonmeister und Ingenieure (Michel Glotz, Günter Hermanns, Reinhild Schmidt von der DG) oder die Technik selbst verantwortlich? Interessant ist die Frage nach einer eventuellen Rückkoppelungsschleife zwischen Medium und Interpretation, die sich aus den Erfahrungen mit dem neuen Medium erklären ließe. Spielt man anders, wenn man weiß, was alles nachher zu hören ist, was das Medium später ausspuckt? Interpretiert man vielleicht auf eine Imagination dessen hin, was man sich vom Medium erwartet – Brillanz, Detailgenauigkeit, Unverfälschtheit, Schärfe? Ein Vergleich verschiedener Aufnahmen wäre hier äußerst aufschlussreich. So fällt die Karajan-Aufnahme von 1981 etwa nicht nur durch den Glanz der instrumentalen Farben auf, sondern im Vergleich mit anderen Tonträgern schlicht durch die Lautheit⁵⁶ ihrer Aussteuerung. Bezeichnenderweise zeigen sich signifikante Unterschiede der Lautheit, aber auch der Abmischung sogar im Vergleich der unterschiedlichen Ausgaben der Aufnahme, etwa zwischen der älteren CD-Veröffentlichung mit dem Remastering von 1993. Lautheit – eine phänomenologische Kategorie, die neben dem physikalischen Schalldruck das subjektive Lautstärkeempfinden mit

52 Deutsche Grammophon, © Polydor 1981.

53 Technizismus oder Technokratie warf bereits Adorno Karajan vor (1997d, 428), ein Motiv, das dann ein beibehaltener Topos im Karajan-Diskurs werden sollte.

54 Hirsch 2008.

55 Uehling 2008, 350.

56 Vgl. dazu Ruschkowski 2008. Dies lässt sich im Vergleich mit der wesentlich subtiler ausgesteuerten Aufnahme von David Zinman mit dem Tonhalle Orchester (© 2003 BMG Ariola) oder der wesentlich gestischer und daher abwechslungsreicher ausmusizierten Version von Giuseppe Sinopoli mit der Dresdner Staatskapelle (© 1994 Deutsche Grammophon) durch Messung in Programmen wie »Wavelab« oder »Sonic Visualizer« einfach belegen. Die Karajan-Aufnahme ist in der aktuell erhältlichen Version (die ein Re-Mastering nach Karajans Tod ist, das noch »mehr Präsenz – mehr Brillanz – mehr Raumklang« erzeugen sollte [vgl. Rückseite Cover]) die einzige der drei verglichenen, die sich bei dynamischen Spitzen wie der Gipfel-Passage über längere Strecken auf dem höchstmöglichen Pegelwert 0 dBFS bewegt.

einbezieht – wird durch die Aussteuerung der CD zu einer Qualität der Interpretation. Es mag aber sein, dass das Mastering der Aufnahme durchaus eine Intention des Dirigenten spiegelt, die sich mit dem Spiel der Orchestermusiker trifft, die – die Intensität des Spiels lässt es ahnen – ebenfalls über weite Strecken ›Power-Play‹ zelebrieren, während etwa David Zinman bemüht ist, den in Strauss' Partitur angelegten kraftstrotzenden Helden-gestus spürbar zurückzunehmen.

Was bedeuteten diese Überlegungen für die Musiktheorie? Zunächst gibt es keinen Grund, den Bereich der elektronisch erzeugten, manipulierten, gespeicherten und reproduzierten Musik aus dem Gegenstandsbereich der Musiktheorie auszuschließen. Als lebendige Disziplin sollte es ihr darum gehen, die Musik in all ihren unterschiedlichen Erscheinungsweisen durch Reflexion, Analyse und Systematisierung verstehbar zu machen. Dass es dabei vor allem um die Musik der Gegenwart geht (und dazu gehört heute aufgeführte oder reproduzierte Musik der Vergangenheit), war in der langen Geschichte der Musiktheorie bis ins 20. Jahrhundert hinein kaum je strittig, auch wenn sich im 20. Jahrhundert eine starke Tendenz zum historischen Rückblick und zur Ausklammerung der zeitgenössischen Musik zwischen Avantgarde und Pop beobachten lässt.⁵⁷ Wenn ferner die medientheoretische Diagnose zutrifft, dass sich die Trennung von Form und Inhalt nicht aufrechterhalten lässt, sondern mit den Worten Marshall McLuhans das Medium die Botschaft und damit Teil des Mitteilungssinns ist, dann hilft mit Blick auf elektronische Musik, auf Popmusik, Filmmusik, Produktionen klassischer Musik nur eine Perspektive, die den jeweiligen Wahrnehmungsgegenstand in seiner phänomenalen Fülle in den Blick nimmt. Und dies selbst in Fällen, wo vom technischen Medium erzeugte Qualitäten nicht intendiert und mehr oder weniger zufällig sind, denn auch hier macht das Medium einen Unterschied. Eine solche Perspektive wäre zwar keine Alternative zu einer Vergangenheitsorientierung der Musiktheorie, die immer dort wichtig bleiben wird, wo es um Musik als Gegenstand der Vergangenheit geht:⁵⁸ Sie wäre aber ein Anfang für eine Theorie der Musik im digitalen Medienzeitalter.

Ereignis

Die aktuelle Diskussion über das Performative und den Ereignischarakter der Musik ist ein weiterer Bereich, der für eine phänomenologische Musiktheorie relevant ist. Kennzeichnend für diese Diskussion ist der Versuch einer Abkehr von einer Logik der Repräsentation und eine Hinwendung zur Präsenz, zum Erleben von Musik. Damit ist ein verstärktes Interesse für performative Kunstformen verbunden – Performance Art, Improvisation, aber auch die Interpretation von musikalischen Werken. Der Diskurs über

57 In diesem Sinne wäre das dringendste Desiderat einer Musiktheorie, die sich als Wissenschaft versteht, heute nicht ein neues Verständnis von Problemen der Tonalität oder der Funktion historischer Kompositionsstile, sondern eine Beseitigung der massiven Defizite der Theoriebildung gegenüber der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Dass mit der Neuen Musik Theorie obsolet geworden sei (›Wer wagt hier Theorie zu fordern?‹) ist ein unbegründetes Vorurteil. Gerade die ›feinen Sinne‹, deren Unterscheidungsvermögen Schönberg am Ende der Harmonielehre bewundert, fordern die Musiktheorie heute zu Klärungen heraus.

58 Dazu der Beitrag von Jan Philipp Sprick in diesem Band.

das Performative erweckt dabei bisweilen den Eindruck, als seien mit dieser Perspektivverschiebung zur Aufführungs- und Erlebnissituation der Musik die alten musikhistorischen Zentralkategorien des Werks und der Gattung obsolet geworden⁵⁹, zumindest dann, wenn ›Ereignis‹ für eine singuläre Intensität des Erlebens steht, die sich den auf der Logik der Repräsentation beruhenden Kategorien des Werks und der Gattung entzieht (die Aufführung repräsentiert das Werk, das Werk repräsentiert die Gattung). Der Feier der Präsenz und der Absage an eine Hermeneutik⁶⁰, die den in Werken eingeschlossenen Sinn⁶¹ zutage fördert, tritt gegenwärtig aber auch eine Position an die Seite, die in gewisser Weise zwischen der traditionellen Vorstellung autonomer Kunstwerke und dem Aufgeben des Werkbegriffs zu vermitteln sucht.

Albrecht Wellmers *Versuch über Musik und Sprache*⁶² lese ich in den Passagen über den Werkbegriff⁶³ in diesem Sinne. Wellmer weist auf die grundlegende Ambivalenz hin, dass selbst bei einer radikalen Abkehr vom Werk-Konzept im Zuge einer Hinwendung zum Performativen ein Akt der Objektivierung immer dann stattfindet, wenn man Ereignisse, Performances, Improvisationen in der Vergangenheitsperspektive beschreibt und interpretiert, während sich das musikalische Kunstwerk auf der anderen Seite durch seine immer wieder neuartige Aufführung und den kritischen Diskurs, in den es eingebettet ist, dem stabilen Objektcharakter, den der Werkbegriff suggeriert, zugleich entzieht:⁶⁴ Kunstwerke unterlägen der »différance« im Sinne Jacques Derridas, ihr Sinn sei nur im Modus eines permanenten Aufschubs der Sinnerfüllung zu denken. In diesem Punkt liegt eine dritte Herausforderung für die Musiktheorie nach den Problemen der Qualia und des Sounds: die Herausforderung die performative und die dinghafte⁶⁵ Dimension von Kunstwerken musiktheoretisch zusammenzudenken. Hier geht es nicht um die beschriebene gesteigerte Aufmerksamkeit für Qualia als den blinden Flecken der alteuropäischen Musiktheorie, sondern gerade umgekehrt um den Versuch, das Dinghafte, den Werkcharakter im Modus des Performativen zu fassen.

Was bedeutet es praktisch für die Musiktheorie, das Werk in musikphilosophischer Perspektive als Ereignis zu denken? Zunächst bedeutet dies ein Korrektiv der Werkanalyse, das durch Reflexion des phänomenalen Bewusstseins ein Verharren der analytischen

59 »Vom Werk zum Ereignis« überschreibt Dieter Mersch den dritten Teil seiner Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen (2002, 157 ff.). In ähnlicher Weise grenzt Erika Fischer-Lichte ihre Ästhetik des Performativen von einem auf dem Werk-Paradigma beruhenden Kunstverständnis ab: Das spezifisch Ästhetische einer Aufführung – Performance – beruhe wesentlich auf ihrer Ereignishaftigkeit, die sich mit den »Parametern und Kategorien [...] der Werk-, Produktions- und Rezeptionsästhetiken« nicht mehr adäquat fassen lasse und deshalb eine neue Ästhetik des Performativen erforderlich mache (vgl. Fischer-Lichte 2004, insb. 281 ff.).

60 Gumbrecht 2004, im Bereich der Musikwissenschaft Abbate 2004.

61 Für eine differenzierte Diskussion dieser Vorstellung vgl. Cook 2007a.

62 Wellmer 2009.

63 Für eine gute Zusammenfassung der jüngeren Diskussion über den Begriff des musikalischen Werks vgl. Butt 2005.

64 Vgl. etwa Butt 2005, 134.

65 Vgl. Butt 2005, 38f., der sich an Bruno Latours Rehabilitation der Dinge gegenüber ihrer einseitigen Vereinnahmung als physikalische Objekte oder soziale Konstruktionen anschließt.

Untersuchung in einer reinen Textfixierung oder aber ein Abdriften in das entgegengesetzte Extrem einer Abhängigkeit von persönlichen Hörerfahrungen einzelner Interpretationen verhindert.

Auch hier ein Beispiel: Die aktuelle CD des derzeit erfolgreichsten Pianisten der Welt enthält zwei live eingespielte Beethoven-Sonaten, op. 2/3 und op. 57.⁶⁶ Lang Langs Interpretation der C-Dur-Sonate lässt sich im Rahmen der hier zur Diskussion stehenden Perspektive diskutieren. Sicherlich ist die Aufnahme in einer Hinsicht einfach eine klangliche Reproduktion des Notentextes und von dessen Intention, die ihre Besonderheiten aufweist und die sie dadurch von anderen Reproduktionen unterscheidet. Der Ereignischarakter zeigt sich jedoch nicht nur darin, d. h. in der Individualität dieser Interpretation, sondern auch darin, dass hier ein Ereignis medial inszeniert und auf Tonträger vermarktet wird. Der Titel der CD – »Lang Lang Live in Vienna« – ist eine Bezeichnung dieses Ereignisses.⁶⁷ Eine phänomenologische Analyse könnte nun versuchen, diesen Inszenierungscharakter und seine Merkmale detailliert zu beschreiben. Es würde evtl. auffallen, wie sich die beiden Beethoven-Sonaten im ersten Teil des Konzerts in der Art ihrer Interpretation von den Stücken gegen Ende des Recitals (Albeniz, Prokofiev, Chopin) unterscheiden. Es würde auffallen, wie Lang Lang hier bemüht ist, seine pianistischen Extravaganzen, das Spielen mit der eigenen Virtuosität, den oft bis ins clowneske übertriebenen Gestus des romantischen Tastenlöwen, zurückzuhalten und sich als objektiven, dem Werk verpflichteten Musiker zu präsentieren. Während er am Schluß des Konzerts Chopins Etüde op. 25/1 und die As-Dur-Polonaise zum Vehikel seiner in Klangzauber schwebelnden Pianistik und seiner stupenden Technik macht, möchte er hier gleichsam die Musik selbst präsentieren. Das Phänomen der Absenz von bekannten und vom Publikum erwarteten Charakterzügen des Musikers macht dabei Platz für eine ungemein subtile und anschlagentechnisch bewundernswert kontrollierte Ausgestaltung der vier Sonatensätze. »Die Musik selbst« ist hier allerdings keineswegs einfach da, sie ist ebenso inszeniert wie die Virtuosität, je mehr sich das Konzert den Zugaben nähert. Dies macht sich besonders an den Stellen bemerkbar, in denen doch ad hoc an das Publikum gerichtete Gesten den Spiegel der musikalischen Struktur durchbrechen (wie am auffälligsten in der Oktavenpassage am Ende des vierten Satzes), weil der Hörer an diesen Stellen gewissermaßen aus der Illusion eines immanenten, absolut-musikalischen Formzusammenhangs gerissen wird. Dieses Wechselspiel zu analysieren, könnte eine reizvolle Aufgabe für eine phänomenologisch geöffnete Musiktheorie sein, die dabei die strukturtragenden und performativen Aspekte der Interpretation in ihrem Ineinanderwirken zu beleuchten hätte.

Wie lassen sich die klanglichen, dynamischen und artikulatorischen Schattierungen in den ersten vier Takten des langsamen Satzes analysieren? Harmonisch funktional vier-

66 *Lang Lang. Live in Vienna*, © Sony 2010.

67 Medial inszeniert ist diese Aufnahme, weil es sich um eine Studioproduktion eines Live-Mitschnitts handelt, bei dem man nicht weiß, was aus dem Konzert am 28. Februar 2010, was aus den Backup-Sitzungen am 27. Februar und am 1. März stammt. Man weiß außerdem nicht, inwieweit der Klang dem entspricht, was Instrument, Pianist und Raum im Moment der Performance erzeugten, oder dem, was der Techniker mit der digital gespeicherten Musik im Nachhinein oder bereits durch Wahl, Aufstellung und Abmischung seiner Mikrophone macht.

mal dieselbe Wendung von der Tonika in die Dominante, variiert in Stellung und Lage der Akkorde, melodisch eine entwickelnde Variationsreihe über verschiedene Möglichkeiten, von den Tönen des Tonikadreiklangs (Terz – Grundton – Grundton – Quinte) in die Dominantquinte oder -terz zu gelangen. Von der Gliederung der Satzbausteine her zweimal ein charakteristisches Eröffnungsmotiv, zweimal dessen Fortspinnung. Lang Lang phrasiert Takt 1 und 2 identisch, mit einem nicht notierten, die metrische Abstufung aber verdeutlichenden Decrescendo. Takt 3 öffnend, mit leichtem Crescendo. Takt 4 nun mit überraschendem rhetorischem Gestus: insistierend, mit Nachdruck schon beim gedehnten, emphatisch akzentuierten Auftakt, dann steigernd und mit wiederum nicht notiertem, für den Beginn des Satzes recht großzügigem Ritardando auf den 7 Tönen der Phrase. Die Art des Vortrags erzeugt einen Sinn der Eingangstakte, der so nicht notiert ist, der nicht die einzige Möglichkeit der Gestaltung ist, der aus der komponierten Struktur aber eine durchaus stimmige Ereignisfolge macht. Gleichzeitig kommuniziert die überraschende Artikulation des vierten Taktes aber auch die Handschrift des Vortragenden im Modus jener Doppelcodierung, der generell für Aufführungen von Musikstücken gilt und ihren Reiz gegenüber reinen Performances ausmacht.

Obwohl (technisch konserviertes) Ereignis, ist Lang Langs Interpretation in mehrfacher Hinsicht Repräsentation: Repräsentation und Reproduktion (Evokation) der Beethoven-Tradition und des Beethoven-Diskurses im goldenen Saal des Musikvereins, Repräsentation aber auch anderer Beethoven-Interpretationen, wie vor allem derjenigen von Lang Langs Mentor Daniel Barenboim. Dass sie in Teilen wie eine Kopie von Barenboims Beethoven klingt, macht Lang Lang vielleicht zu einem weniger originellen Künstler, seine Interpretation jedoch noch nicht zu einer schlechten. Im Gegenteil ließe es sich als besondere Qualität begreifen, wie hier hörbar wird, dass nicht nur Werke sondern auch deren Interpretationen der Logik von Einfluss und Einflussangst unterliegen. Auch hier wäre jedoch zu unterscheiden zwischen unterschiedlichen Repräsentationsschichten und jenem nicht in der Logik der Repräsentation aufgehenden Rest, auf den Sprache nur benennend verweisen kann, der sich nur im Moment der Präsenz der Musik im phänomenalen Bewusstsein erschließt.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang noch ein zweiter Aspekt, der sich Wellmers Überlegungen zum Werkbegriff entnehmen lässt. Wellmer beschreibt die Geschichtlichkeit musikalischer Kunstwerke wie gesagt nicht allein in ihrem Wechselspiel zwischen dem Text (der noch nicht Werk ist) und den singulären Realisationen (die für sich genommen auch nicht Werke sind), sondern sieht sie auch verwoben mit dem kritischen Diskurs über Werke, zu dem auch die musiktheoretische Reflexion gehört. Trifft es zu, dass die theoretische Reflexion mit Blick auf die phänomenale Realität der Musik einen verändernden Eingriff darstellt, dann hat nicht nur die Interpretation, sondern auch die Musiktheorie und besonders die Praxis der musikalischen Analyse Teil an dem ›Leben‹ der Kunstwerke in der Geschichte.⁶⁸ Musikalische Analyse fördert nicht (nur) zutage, was in den Werken immer schon vergraben war, sie trägt auch zur immer neuen Konstitution musikalischen Sinns bei. Anders als die musikhistorische Rekonstruktion von vergangenen Verstehenshorizonten, Mentalitäten usw. ließe sich musikalische Analyse konzipie-

68 Adorno 1997a, 266.

ren als eine Praxis, die – ohne blind für den Zeitindex der Musik zu sein – radikal auf die ästhetische Gegenwärtigkeit der Musik abhebt⁶⁹, und zwar im Sinne einer Disziplin, die sich auch in phänomenologischer Ausrichtung vor allem als Kritik versteht. Das heißt einer Disziplin, der es um ein Sichtbarmachen und Weiterdenken von Möglichkeiten der Sinnerfahrung geht und die sich klar zu ihrer normativen, Werte feststellenden Ausrichtung bekennt. Theorie wäre hier nicht Kontemplation des ewig Gleichen, sondern eine Praxis, die sich in den Strom der ständigen Veränderung hineinbegibt und dadurch zur Lebendigkeit ihres Gegenstandes, der Musik, ihren Beitrag leistet.

Literatur

- Abbate, Carolyn (2004), »Music – Drastic or Gnostic?«, *Critical Inquiry* 30 (2004), 505–536.
- Adorno, Theodor W. (1997a), *Ästhetische Theorie* (= Gesammelte Schriften 16), Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- (1997b), »Fragment über Musik und Sprache« (= Gesammelte Schriften 16), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 251–255.
- (1997c), »Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren« (= Gesammelte Schriften 16), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 649–664.
- (1997e), »Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik«, (= Gesammelte Schriften 18), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 149–176.
- Agawu, Kofi (1991), *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton/N. J.: Princeton University Press.
- (2008), *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford/New York: Oxford University Press.
- Appen, Ralf van / Thomas Phleps (2003), *Pop Sounds. Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik. Basics – Stories – Tracks*, Bielefeld: Transcript.
- Baudrillard, Jean (1976), *Der symbolische Tausch und der Tod*, Berlin: Matthes & Seitz 2009.
- Becker, Alexander / Matthias Vogel (Hg.) (2007), *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bensch, Georg (1994), *Vom Kunstwerk zum ästhetischen Objekt. Zur Geschichte der phänomenologischen Ästhetik*, München: Fink.
- Bergson, Henri (1927), *Essais sur les données immédiates de la conscience* (8. Auflage 2003), Paris: PUF.
- Besseler, Heinrich (1925), »Grundfragen des musikalischen Hörens«, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 32 (1925), 35–52.
- Böhme, Gernot (1995), *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

69 Vgl. ähnlich Clarke 2005, 157.

- Böhme, Jacob (1635), *De Signatura Rerum*, in: *Jacob Böhme. Werke. Morgenröte. De Signatura Rerum*, hg. von Ferdinand van Ingen, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 2009.
- Buchheim, Iris (2000), »Martin Heidegger. Wider eine Phänomenologie der Kunst«, in: *Phänomenologie der Kunst. Wiener Tagungen zur Phänomenologie 1999* (= Reihe der Österreichischen Gesellschaft für Phänomenologie 5), hg. von Günther Pöltner, Frankfurt a.M.: Lang, 87–107.
- Butt, John (2005), »The seventeenth-century musical ›work‹«, in: Tim Carter / John Butt (Hg.), *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*, Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 27–54.
- Clifton, Thomas (1983), *Music as Heard. A Study in Applied Phenomenology*, New Haven: Yale University Press.
- Cohn, Arthur Wolfgang (1918/19), »Die Erkenntnis der Tonkunst. Gedanken über Begründung und Aufbau der Musikwissenschaft«, in: *ZfMw* 1 (1918/19), 351–360.
- (1920/21), »Hugo Riemann als Systematiker der Musikwissenschaft«, in: *ZfMw* 3 (1920/21), 46–50.
- (1921/22), »Das musikalische Verständnis. Neue Ziele«, in: *ZfMw* 4 (1921/22), 129–135.
- Cook, Nicholas (2002), »Epistemologies of music theory«, in: Thomas Christensen (Hrsg.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 78–105.
- (2007a), »Musikalische Bedeutung und Theorie«, in: Becker und Vogel (Hg.) (2007), *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 80–128.
- (2007b), *The Schenker Project. Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-Siècle Vienna*, Oxford/New York: Oxford University Press.
- Dahlhaus, Carl (1967), »Zur Phänomenologie der Musik«, in: ders., *Musikästhetik* (Carl Dahlhaus Gesammelte Schriften 1, hg. von Hermann Danuser u. a.), Laaber: Laaber 2000, 510–518.
- (1984a), *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil. Grundzüge einer Systematik* (= Geschichte der Musiktheorie 10), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- (1984b), »Zur Theorie der Instrumentation«, in: *Carl Dahlhaus Gesammelte Schriften 2*, hg. von Hermann Danuser u. a., Laaber: Laaber 2001, 326–335.
- Deleuze, Gilles (1993), *Logik des Sinns*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Fellmann, Ferdinand (1989), *Phänomenologie als ästhetische Theorie*, Freiburg i. Br./München: Alber.
- (2006), *Phänomenologie zur Einführung*, Hamburg: Junius.
- Fischer-Lichte, Erika (2004), *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1974), *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* (15. Auflage 1999), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Gondek, Hans-Dieter / Tengelyi, László (2011), *Neue Phänomenologie in Frankreich*, Berlin: Suhrkamp.
- Goodman, Nelson (1968), *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a.M. 1997 (Engl. *Languages of Art*, [1968] Indianapolis 21976).
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2004), *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Hecken, Thomas (2009), *Pop. Geschichte eines Konzepts 1955–2009*, Bielefeld: transcript.
- Hein, Hartmut (2008), *Musik-Interpretation als »tour de force«*. *Diskursformationen und »aufführungsästhetische« Positionen nach Adorno*, unveröff. Habilitationsschrift Universität zu Köln.
- Hirsch, Hans (2008), »Herbert von Karajan. Erinnerungen eines Audio-Produzenten an den Künstler, den Menschen, den Manager«, in: *Herbert von Karajan 1908–1989. Der Dirigent im Lichte einer Geschichte der musikalischen Interpretation*, hg. von Lars E. Laubhold und Jürg Stenzl, Salzburg u. a.: Verlag Anton Pustet.
- Husserl, Edmund (1992a), *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie* (= Gesammelte Schriften 8), Hamburg: Meiner.
- (1992b), *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie 1* (= Gesammelte Schriften 5), Hamburg: Meiner.
- (1928), *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, hg. von Martin Heidegger, Nachdruck der 1. Aufl., Tübingen: Niemeyer 1980.
- Ingarden, Roman (1962), *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk, Bild, Architektur, Film*, Tübingen: Niemeyer.
- Janz, Tobias / Jan Philipp Sprick (2010), »Einheit der Musik – Einheit der Musikwissenschaft? Hugo Riemanns *Grundriß der Musikwissenschaft* nach 100 Jahren«, *Musikforschung* 63, 113–133.
- Kant, Immanuel (1974), *Kritik der Urteilskraft* (= Werkausgabe 10), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Keil, Geert / Udo Tietz (Hg.) (2006), *Phänomenologie und Sprachanalyse*, Paderborn: Mentis.
- Kittler, Friedrich (2006), *Musik und Mathematik I. Hellas 1: Aphrodite*, München: Fink.
- (2009), *Musik und Mathematik I. Hellas 2: Eros*, München: Fink.
- Klein, Richard, (2000) »Historie, Progreß, Augenblicklichkeit. Zur Hermeneutik musikalischer Erfahrung in der Moderne«, in: *Phänomenologie der Kunst. Wiener Tagungen zur Phänomenologie 1999* (= Reihe der Österreichischen Gesellschaft für Phänomenologie 5), hg. von Günther Pöltner, Frankfurt a.M.: Lang, 171–198.
- Lanz, Peter (1996), *Das phänomenale Bewußtsein. Eine Verteidigung*, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann.
- Lewin, David (1986), »Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception«, in: *Music Perception* 3 (1986), 327–392.
- Luhmann, Niklas (1987), *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Maehder, Jürgen (1978), *Klangfarbe als Bauelement des musikalischen Satzes. Zur Kritik des Instrumentationsbegriffs* (Diss. Bern 1978, unveröff. Typoskript).
- Marx, Edouardo (1998), *Heidegger und der Ort der Musik* (= Epistemata. Reihe Philosophie 237), Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Merleau-Ponty, Maurice (1965), *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: Walter de Gruyter & Co., 6. Auflage 1974.
- Mersch, Dieter (2002), *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Pfleiderer, Martin (2009), »Populäre Musik im Spannungsfeld von Ästhetik und Analyse«, in: *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 24 (2009), 163–186.
- Pöltner, Günther (2000), »Sprache der Musik«, in: *Phänomenologie der Kunst. Wiener Tagungen zur Phänomenologie 1999* (= Reihe der Österreichischen Gesellschaft für Phänomenologie 5), hg. von dems., Frankfurt a. M.: Lang, 153–169.
- Ratner, Leonard G. (1980), *Classic Music. Expression, Form, and Style*, New York: Schirmer.
- Ruschkowski, Arne von (2008), »Loudness War«, in: Albrecht Schneider (Hrsg.), *Systematic and Comparative Musicology: Concepts, Methods, Findings* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 24), Frankfurt a. M.: Lang.
- Schulz, Eric (2008), »Achtung, Aufnahme!«, *Fono Forum* 4/2008, 42–44.
- Schütz, Alfred (2009), »Zum Problem der transzendentalen Intersubjektivität bei Husserl«, in: *Philosophisch-phänomenologische Schriften 1. Zur Kritik der Phänomenologie Husserls* (= Alfred-Schütz-Werkausgabe 3.1), hg. von Gerd Sebald, Konstanz: UVK 2009, 227–256.
- (2010), *Schriften zur Phänomenologie der Musik* (= Alfred-Schütz-Werkausgabe 7), hg. von Andreas Georg Stascheit, Konstanz: UVK (Druck i.V.).
- Sponheuer, Bernd (1987), *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von ›hoher‹ und ›niederer‹ Musik im musikäthetischen Denken zwischen Kant und Hanslick* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 30), Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Uehling, Peter (2008), *Karajan. Eine Biographie*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Vogt, Jürgen (2001), *Der schwankende Boden der Lebenswelt. Phänomenologische Musikpädagogik zwischen Handlungstheorie und Ästhetik*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Voigt, Boris (2007), »Musik und Musikverstehen bei Wittgenstein«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 52 (2007), 119–131.
- (2011), »Über das Verhältnis von Klang und Musik. Eine phänomenologische Untersuchung«, in: *Musiktheorie – Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1/2011, Themenheft Klang, hg. von Tobias Janz, 69–86.
- Waldenfels, Bernhard (2010), *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, Berlin: Suhrkamp.
- Wellmer, Albrecht (2009), *Versuch über Musik und Sprache*, München: Hanser.
- Zahavi, Dan (2009), *Husserls Phänomenologie*, Tübingen: Mohr Siebeck/UTB.