

---

*Sigbert Gebert*

## Philosophie der Musik

---

*1. Musik in der Philosophie.* – Musik wird als eine der wichtigsten kulturellen Betätigungen zwangsläufig auch in der Philosophie an mehr oder weniger prominenter Stelle Thema. Immer bleibt sie dabei jedoch dem jeweiligen philosophischen System untergeordnet: So ist sie mathematische Disziplin in Antike und Mittelalter, die die Harmonie des Kosmos wiedergibt (und das teils bis heute: »Die Welt ist Klang«), bei Kant ein bloßes Spiel mit Empfindungen, das allen anderen Künsten untergeordnet bleibt, bei den Romantikern die Ahnung des Absoluten, bei Schopenhauer die höchste Kunst, die das An-sich der Welt unmittelbar abbildet. Philosophische Abwertung (sie ist keine Erkenntnis) und Aufwertung (sie ist höhere Erkenntnis) wechseln sich ab. Mit der neuzeitlichen Einordnung als Kunst wurden auf die Musik zudem ästhetische Unterscheidungen angewandt, insbesondere die Unterscheidung von Inhalt und Form: Als Inhalt gilt der Ausdruck von Gefühlen, von Seelischem, oder ihr Gegenstand wird in der Verneinung eines konkreten Inhalts bestimmt als »geisterfüllte« »tönend bewegte Formen« (Hanslick). Adorno wollte Musik schließlich gar philosophisch-politisch begründen, indem er Wahrheit mit politischer Korrektheit (Antikapitalismus) gleichsetzte und angesichts des »universellen Verblendungszusammenhangs« Wahrheit nur in der Zwölfertonmusik sah.

Diese vielfältigen und umstrittenen Bestimmungen treffen immer nur Teilaspekte der Musik. Eine Philosophie der Musik muss hingegen die Musik »als sie selbst« auslegen. Dazu ist von der allgemeinsten menschlichen Eigenheit, dem Verstehen von Sinn, auszugehen. Musik bildet einen besonderen Sinnzusammenhang im Bereich des Hörens und muss als hörendes Verstehen Thema werden (2). Das zeigt sich als schwierig, da die bei der Analyse des wichtigsten menschlichen Sinnzusammenhangs, der Sprache, benutzten Kategorien für die Musik oft nicht zutreffen. Bei der Musik gibt es so zwar Zeichen, aber diese lassen sich nicht analog zur Sprache analysieren (3). Ebenso zeigt sich die musikalische Bedeutung als eigenständiges, insbesondere vom individuellen Hören abhängiges Phänomen, das allerdings mit der Sprache in vielfältige Verbindungen zu treten vermag. Wesentlich für Musik bleibt aber auch dann ihr Zeitbezug (4). Auch gegenüber allen sonstigen Künsten, die wie sie die individuelle Wahrnehmung ansprechen, grenzt sich Musik als eigenständiger,

autonomer Kommunikationszusammenhang ab. Im Bereich der Kunst testet die moderne Musik Grenzen der hörbaren Verständlichkeit, was jedoch eine Sache von Spezialisten bleibt. Eine Hierarchie der Musikarten lässt sich heute nicht mehr ausmachen: Jede Musik ist ein ästhetisches Phänomen und kann als Kunst angesehen werden. Ästhetische Phänomene rechtfertigen sich durch sich selbst und dienen der Unterhaltung – das ist die heutige gesellschaftliche Funktion der Musik (5). Individuell spricht sie Leib und Stimmungen an und verspricht Glückserlebnisse, die allerdings melancholisch gebrochen bleiben (6).

*2. Musik als Sinnzusammenhang.* – Musik ist eine menschliche Angelegenheit. Nach Martin Heidegger besteht das »Wesen«, die Eigenheit des Menschen darin, als Da-Sein zu existieren. Im Menschen ist das Sein da. Menschsein heißt Sein oder Sinn zu verstehen. Das Verstehen ist, etwas moderner ausgedrückt, die Operationsweise des Menschen.

Jeder Sinn bedeutet eine Auswahl, legt sich auf eine Möglichkeit fest, die in einen Horizont potentieller Möglichkeiten eingebunden bleibt und auf weitere Möglichkeiten verweist. Sinn prozessiert, so Niklas Luhmann, als Unterscheidung von Aktualität und Potentialität und kommt nur in Sinnzusammenhängen vor. Jede Musik wählt aus unzähligen Möglichkeiten eine bestimmte Ordnung von zusammenhängenden Klangereignissen aus (hierzu gehört auch die Stille, und eine Ordnung bildet sich auch, wenn man Beliebigkeit vorgibt). Als allgemeinste Bestimmung der Musik ergibt sich: Musik ist ein besonderer Sinnzusammenhang, und zwar im Bereich des Hörens.

Jeder Sinnzusammenhang steht in einem größeren gesellschaftlichen Ganzen, ist geistig und materiell eingebettet in die jeweilige Lebensform. Konzerte benötigen so eine Umwelt, die sich Kultur und ihre infrastrukturellen Voraussetzungen leisten kann und leisten will. Diese Verweisungszusammenhänge führen zu einer Soziologie der Musik, zu ihren sozialen Voraussetzungen, in letzter Instanz allerdings zur philosophischen Frage, was denn alle diese Lebensformen motiviert, von welchem Letzthorizont her sie verständlich werden: zur Frage nach der *condition humaine*.

Wie alle Sinnzusammenhänge lässt sich auch Musik nur aus sich selbst verstehen. Sie hat zwar physikalische, chemische, physiologische, psychologische, soziale Voraussetzungen, aber diese beschreiben nur notwendige Bedingungen und Grenzen, etwa Grenzen der Hörbarkeit. Aus ihnen, etwa aus einer besonderen gesellschaftlichen Ordnung, lässt sich Musik nicht herleiten. Musik kann alles werden, was sich hörend unterscheiden lässt. Das schließt nicht aus, dass besondere Ordnungen wie die Tonalität durch das normale musikalische Hören, das entsprechend der allgemeinen kognitiven Organisation Hierarchien und überschaubare Gruppierungen bevorzugt, begünstigt und zu einer Art »zweiter Natur« werden. Alle Kulturen scheinen auch die Typidentität von Oktavtönen

anzuerkennen und müssen die Oktave dann auf irgendeine Weise unterteilen, viele kennen die reine Quinte und Quarte, eine Septime wird dissonanter als eine Sexte gehört. Als Sinnzusammenhang ist aber keine Musik »natürlich«. Es gibt keinen Maßstab für natürliche Musik, bestenfalls einen Maßstab für leichter oder schwerer verständliche Musik oder einen Maßstab für Konsonanz oder Dissonanz. Menschsein bedeutet, sich aus naturalen Vorgaben zu lösen. Schon die temperierte Stimmung ergibt sich nicht aus den natürlichen akustischen Verhältnissen. Aber selbst wenn sie es täte: Die mit ihr erzeugte Musik bliebe »unnatürlich«. Musik benutzt das vorgegebene akustische und kulturelle Material für ihre Zwecke, zum Aufbau einer eigenen, nur aus sich selbst verständlichen Welt.

Musik sondert aus dem akustischen Bereich geordnete Formen aus, reduziert dessen Komplexität, um eigene Komplexität aufbauen zu können. Ihre Töne, Klänge, Geräusche bilden einen absichtlich gestalteten, internen Verweisungszusammenhang – bloße Naturtöne und -geräusche verweisen hingegen auf Externes, etwa ihre Ursache. Im Gegensatz zu sonstigen absichtlichen Sinnzusammenhängen wie der Alltagssprache oder der traditionellen Malerei bezieht sich der innermusikalische Sinnzusammenhang »an sich« nicht auf etwas außerhalb seiner selbst. Philosophisch verführte das etwa dazu, der Musik einen besonderen Bezug zur unsichtbaren »metaphysischen« Welt zu unterstellen. Mit jedem außermusikalischen Bezug wird ihre Eigenständigkeit jedoch verfehlt. Musikverstehen bedeutet hörendes Verstehen. Die Ordnung der Musik muss dabei nicht ausdrücklich verstanden, also sprachlich artikuliert werden. Hörend verstanden wird vielmehr die Musik: eine Melodie, eine Phrase, ein Motiv, ein Rhythmus. Und Verstehen heißt etwas (mehr oder weniger gut) vollziehen, mit- oder nachvollziehen zu können.

*3. Musik als nicht-sprachliches Zeichensystem.* – Innerhalb eines Sinnzusammenhangs lässt sich einzelner Sinn unterscheiden, der auf anderen Sinn verweist. Was auf etwas anderes verweist, ist ein Zeichen: Sinnzusammenhänge sind Zeichensysteme. Zeichen verweisen auf etwas anderes als sie selbst. Bei der Sprache erfolgt dabei ein mehrfacher Verweis. Zunächst verweisen alle sprachlichen Zeichen auf weitere sprachliche Zeichen: Sprache bewegt sich nur in Sprache. Die einzelnen sprachlichen Zeichen wechseln in ihrer Funktion, sind einmal Zeichen als das Verweisende, dann das Zeichen, auf das verwiesen wird, das Gewiesene (die syntagmatische Beziehung, Verweisformen). Die Sprache baut so größere Einheiten auf, Verweisungszusammenhänge, oder besser: die Verweisungszusammenhänge lassen sich nach Bestandteilen analysieren.

Sprachliche Zeichen bilden nicht nur einfach Verweisungszusammenhänge, sondern die Verweisungszusammenhänge und die einzelnen Zeichen bedeuten etwas: Sie sind als Einheit von Signifikant und Signifikat, von Bezeichnendem

und Bezeichnetem, von Ausdruck und Bedeutung. Sprachliche Ausdrücke lassen sich von ihrer Bedeutung, auf die sie verweisen, unterscheiden.

Fragt man nach der Bedeutung, so bildet sich wieder ein (sprachlicher) Verweisungszusammenhang. Nimmt man etwa das Sprachzeichen Apfel, so ist es die Einheit des ausgesprochenen Wortes Apfel mit der Bedeutung »diese besondere Frucht«, und wenn sich die Bedeutung von Frucht nicht von selbst versteht, muss sie mit einem weiteren Zeichen erläutert werden. Was ein Zeichen bedeutet, lässt sich nur von einem anderen Zeichen her ausmachen, das selbst durch ein weiteres Zeichen interpretierbar bleibt. Die Interpretationskette kommt prinzipiell nie an ein Ende, allerdings faktisch, und zwar wenn das erläuternde Zeichen unmittelbar verstanden wird. Das unmittelbar verstandene Zeichen ist die Bedeutung. Ein Zeichen zu verstehen heißt, nicht nach seiner Bedeutung zu fragen. Das verstandene Zeichen wird nicht länger als Zeichen wahrgenommen. Dass das Zeichen verstanden wurde, zeigt sich dann in der richtigen gesellschaftlichen Praxis – etwa im Bringen der richtigen Frucht auf das Zeichen »Apfel« hin. Wird die Praxis verfehlt, kommt es in der Kommunikation zur Verneinung: nicht dieses Ding, sondern das andere.

Gibt es solche Bedeutungsverweise und Verneinungen auch bei der Musik? Offensichtlich beim Spielen von Musik nach Noten. Die Notenschrift ist ein »normales« Zeichensystem. Hier besteht die Verneinung etwa darin: fis nicht f, und das Verständnis zeigt sich im richtigen Spielen. Das ist mit dem Verstehen von Musik aber natürlich nicht gemeint. Gibt es in ihr keine Bedeutungen? In der Musik verweisen zwar musikalische Zeichen auf musikalische Zeichen, etwa ein Dominantseptakkord auf seine Auflösung in die Tonika. Am Zeichen selbst lässt sich jedoch keine Unterscheidung von Ausdruck und Bedeutung treffen. Die Zeichen der Musik lassen sich nicht wie im Falle der Sprache als bedeutungstragende Ausdrücke analysieren. Deshalb lassen sich zwar bei jedem Musikstück Zeichen unterscheiden (Verweisendes und Gewiesenes), aber je anderes – ein Ton, ein Motiv, ein Klang, ein Akkord, eine Pause, eine Klangfarbe – kann als Zeichen dienen oder als Zeichen angesehen werden. Was Zeichen ist, bestimmt der funktionale oder herausgehörte Zusammenhang.

Bei der Sprache haben Ausdruck (Wortlaut) und Bedeutung nichts miteinander zu tun. Die sprachlichen Zeichen verweisen zwar auch nur auf sprachliche Zeichen, aber ihre Bedeutung liegt in Außersprachlichem. Für die Sprache ist die Unterscheidung ihrer selbst von Außersprachlichem grundlegend, und deshalb müssen Ausdruck (Sprache) und Bedeutung (Außersprachliches) getrennt werden. In der Musik gibt es »an sich« nur den innermusikalischen Verweisungszusammenhang («an sich«, weil die Eigenheiten der Sprache oft auf die Musik abfärben).

Wenn man die Unterscheidung von Ausdruck und Bedeutung auf die Musik anwenden wollte, müsste man sagen, dass die musikalischen Zeichen sich

selbst bedeuten, Ausdruck und Bedeutung zusammenfallen. Das aber misst die Musik an der Sprache. Man nimmt die Unterscheidung und verneint sie dann als Unterscheidung, was wenig sinnvoll erscheint: Ein Zeichen, das sich selbst bedeutet, widerspricht der Definition von Zeichen als Verweis auf anderes. Die Orientierung an sprachlichen Zeichen schließt zuviel aus: Zeichen müssen nicht in Ausdruck und Bedeutung unterscheidbar sein, sondern können nur als Verweis dienen, und der Verweisungszusammenhang kann für sich selbst stehen.

Die bei der Analyse der Sprache als wichtigstem Sinnzusammenhang gewonnenen Unterscheidungen dürfen nicht einfach auf nicht-sprachliche Sinnzusammenhänge übertragen werden (Leonard Bernstein greift so in seinen Harvard-Vorlesungen methodisch völlig fehl, und es hilft natürlich auch nicht weiter, nur die Worte Ausdruck und Bedeutung auszutauschen und etwa wie Hans Heinrich Eggebrecht von Sinn und Gehalt der Musik zu reden – wohingegen der Versuch einer generativen Theorie der tonalen Musik von Fred Lerdahl plausibler erscheint, weil er nicht auf Bedeutung zurückgreift und nicht auf eine sprachanaloge Grammatik, sondern lediglich Präferenzregeln stößt). Dieses Problem verschärft sich noch dadurch, dass jede Philosophie notwendig sprachlich ist. Ist eine Philosophie der Musik überhaupt möglich? Müsste man nicht sagen: Mit dem Hören von Musik ist alles gesagt? Ist der musikalische Sinnzusammenhang nicht ein hinzunehmendes Urphänomen, eine Art »unübersetzbare Ursprache«? (Hanslick – er sieht hier klarer als die Romantiker mit ihrer Vorstellung einer himmlischen Sprache, die Musik inhaltlich auf die Ahnung des Absoluten festlegt).

*4. Die musikalische Bedeutung.* – Ist aber nicht jedes Verstehen definatorisch Sinn- oder Bedeutungsverstehen? Musikalischer Sinn oder musikalische Bedeutung ist jedoch etwas anderes als sprachliche Bedeutung. Die sprachliche Bedeutung lässt sich durch andere sprachliche Zeichen angeben – bis zum Punkt, wo keine Frage mehr auftaucht, das letzte erläuternde Zeichen unmittelbar verstanden wird. Bei hörendem Verstehen von Musik ist gerade das der Normalfall: Mit ihm ist keine weitere Frage – ein sprachliches, kein musikalisches Phänomen – verbunden.

Musikalisch kann allerdings etwas aufhorchen lassen und dann zu Fragen führen: Warum bleibt beim *Tristan* die Auflösung aus? Wie bei jedem Verstehen liegt zudem auch beim hörenden Verstehen die Frage nach der Bedeutung, nach dem, was hier verstanden wird, nahe. Jede Sinnstruktur drängt zur Deutung – die Sprache als wichtigster Sinnzusammenhang prägt ihre Eigenheiten anderem Sinn auf. Es gibt nicht nur ein Verstehen von Musik, das rein innermusikalisch bleibt, sondern auch ein Verstehen durch Musik, das über das rein Musikalische hinausführt. Was als Bedeutung gehört wird, ist allerdings sprachlich zunächst unbestimmt: Es gibt keine musikalische Semantik – wiederum ein Begriff, der

nur bei der Sprache Sinn macht, weshalb man auch den Ergänzungs-begriff »Syntax« (Grammatik) nicht gebrauchen sollte. Auf den ersten Blick scheint zwar auch in der Musik die doppelte Gliederung der sprachlichen Ausdrücke in Phoneme und Moneme (Wörter), die sich nach Regeln (der Syntax, Grammatik) zu Syntagmen verbinden, gegeben: Bedeutungslose Töne setzen sich zu mit grammatischer Bedeutung ausgestatteten Intervallen zusammen (Claude Lévi-Strauss). Doch ist das zum einen keine Semantik, setzt zum anderen aber die Tonalität als Maßstab der Musik und schließt die atonale Musik und musikalische Zeichen wie Rhythmus (damit Richtungen wie Rap) und Klangfarbe aus. In der Musik gibt es – ganz einfach – keine sprachlichen, sondern musikalische Zeichen und Regeln.

Die Frage nach der Bedeutung von Musik führt so fast zwangsläufig auf falsche Gleise, provoziert fast unvermeidlich sprachliche Deutungen des hörenden Verstehens. Viele »an sich« nicht-sprachlichen Sinnzusammenhänge benötigen allerdings zu ihrer Ausbildung und zu ihrem Funktionieren die Sprache. Auch Musik konnte ihren heutigen Entwicklungsstand nur mit Hilfe der Sprache und Schrift erreichen und benötigt oft (etwa beim Zusammenspielen, bei der Organisation von Konzerten) sprachliche Unterstützung. Bei den meisten Sinnzusammenhängen (Schach, Physik) unterscheiden sich zudem Ausdruck (Figuren, mathematisch-physikalische Formel) und Bedeutung. Die Sprache mischt sich so immer wieder ein und verfälscht oft den Eigensinn nicht-sprachlicher Zeichen. Dagegen gilt es, sich die jeweilige Praxis, das jeweilige Operieren mit Zeichen, im Falle der Musik das Operieren mit musikalischen Zeichen als Grundlage des Verstehens vor Augen zu halten.

Nicht die musikalische Bedeutung ist unbestimmt, sondern die sprachliche – musikalisch tritt das Problem überhaupt nicht auf. Die musikalische Bedeutung ist keine Bedeutung, auf die sich die Hörenden wie Sprachteilnehmer einigen müssen. Musik kann und muss auch nicht wie eine fremde Sprache übersetzt werden. Jede kann Musik verstehen. Während es bei der Sprache (mehr oder weniger) feste Bedeutungen gibt, ist die Musik »an sich« eine Art »Universalsprache« ohne festgelegte Bedeutungen, gerade deshalb aber keine die Kulturen einigende Weltsprache. Musik wird kulturspezifisch und individuell unterschiedlich gehört. Missverständnisse können bezüglich der kultur- oder gruppenspezifischen Bedeutung auftreten. Über sie lässt sich sprechen. Wer als Europäer den afrikanischen Beat im Taktschema hört, missversteht die afrikanische Bedeutung und schafft sich eine eigene. Das aber hat im Gegensatz zu sprachlichen Missverständnissen keine Folgen: In der Musik kann »privat« gehört werden, ohne dass man deshalb, wie im Falle der Ausbildung einer Privatsprache, eigener, sozial unverständlicher sprachlicher Bedeutungen, »ver-rückt« wäre. Entscheidend bei Musik ist, dass man einen Verweisungszusammenhang hört, dass man die Musik auf irgendeine Weise versteht. Die bei der Sprache

wichtige Unterscheidung von Verstehen/Missverstehen spielt hier im Gegensatz zu Verstehen/Nicht-Verstehen eine untergeordnete Rolle. Hieraus resultiert auch die begrenzte Wirkung der Musikanalyse. Sie spricht über kulturelle Bedeutungen und musikalische Strukturen. Man kann die Analyse ignorieren, die von ihr aufgewiesenen Zusammenhänge nicht hören und dennoch die Musik, einen musikalischen Verweisungszusammenhang, hörend verstehen.

Aufgrund der sprachlich unbestimmten Bedeutung kann Musik allerdings mit sprachlichen Sinnzusammenhängen in Verbindung treten und sich von ihnen die Semantik quasi borgen. In Verbindung mit der Sprache wird die Bedeutung auf Außermusikalisches gelenkt, was soweit gehen kann, dass musikalische Zeichen eine mehr oder weniger feste Bedeutung annehmen, zum »normalen« Zeichen werden: Fanfaren stehen für Militärisches, Moll für Trauer, Teile von *Aida* für ägyptische Musik. Als Gegenstück kann die menschliche Singstimme auch einfach als weiteres Instrument genutzt werden, wodurch der Text beliebig wird, ein Vorwand, um die Singstimme zu entfalten. Dann kann man ausgiebig darüber streiten, ob in der Oper die Musik oder der Text die wichtigere Rolle spielt: Für die Musik spricht, dass etwa *Tosca* nicht als Schauspiel überlebte und niemand den *Ring* ohne Musik sehen und hören will, zudem gesungener Text oft unverständlich ist. Warum liest man aber, seit es Übertitelungen gibt, fast unvermeidlich den Text mit? Warum ist die Verbindung von Text und Musik so populär? Eine erste Antwort, die die Textkomponente erklärt, lautet: Der Mensch lebt nicht in Musik, sondern in Geschichten. Er lässt sich deshalb gerne Geschichten erzählen. Damit der musikalische Sinnzusammenhang als Geschichte verständlich wird, braucht es jedoch die sprachliche Unterstützung. Aber auch wenn ein Komponist eine Geschichte vertont oder ein Programm festlegt, kann man die Vorgabe ignorieren und Unterschiedlichstes aus der Musik heraushören – wovon etwa Gegeninszenierungen von Opern profitieren, und nicht nur in Zwölftonmusik, sondern auch in Schlagern oder Operetten lassen sich kritische, anarchische, revolutionäre Töne heraushören.

In Verbindung mit der Sprache kann Musik alle möglichen Themen ansprechen und in religiösen, politischen, wirtschaftlichen, ästhetischen Zusammenhängen auftreten – die »offizielle« Musik war jahrhundertlang in Kult und Religion eingebunden, bildet oft und noch heute in afrikanischen Kulturen eine untrennbare Einheit von Gestischem, Tanz, Sprache, Musik. Als autonome Musik konstituierte sie sich eigens in der europäischen ernsten Musik, die sich als Kunst von Religion und Politik löste. Immer schon wurde Musik aber auch um ihrer selbst willen, zur Unterhaltung gepflegt. In allen Zusammenhängen aber sorgt sie angesichts ihrer unbestimmten Bedeutung für einen »Überschuss«, sorgt dafür, dass etwas ungesagt bleibt.

Allerdings kann die Sprache als Zeichensystem überhaupt keine Sache »voll« erreichen. Insofern bleibt immer etwas ungesagt, wenn es sprachlich Thema wird.

Als es selbst kann es sprachlich nur als Tautologie gefasst werden – weshalb Heidegger durchaus sachgemäß vom Welten der Welt, vom Dingen des Dings, vom Sprechen der Sprache sprach. Die Sprache bildet dann insofern eine Ausnahme, als sie sich selbst zum Thema machen, über sich selbst reden kann (sich damit »als sich selbst« aber auch nicht erreicht), während über Musik nicht musiziert werden kann, aber das ist ein Charakteristikum aller nicht-sprachlichen Zeichen: Man kann auch nicht über Arbeit arbeiten.

Die Sprache macht die Unterschiede, die nicht-sprachliche Zeichensysteme prozessieren, zu Unterscheidungen. Musik ist hier keine Ausnahme – im Vergleich zu anderen Zeichensystemen aber unbestimmter. Bei Gedichten, der modernen, sprachlich unausdrückbaren mathematisch-physikalischen Theorie des Kosmos sind zumindest die Themenbereiche abgesteckt, die abstrakte Malerei liefert visuelle Orientierungen. Die Hörerlebnisse lassen sich hingegen nicht festhalten (die Sprache des Hörens ist deshalb nicht so differenziert wie die des Sehens, weshalb oft räumliche oder sonstige visuelle Begriffe – hoch, tief, hell, dunkel, massiv, weich, bewegt, Klangfarbe, Klangfläche – zur Beschreibung von Musik dienen).

Auch bei der Sprache verfliegt zwar das ausgesprochene Wort sofort, doch bei ihr wird das Augenmerk weder auf den Klang noch die Zeit gelenkt, sondern den Inhalt, den Sachbezug. Die Sprache schaltet das Zeitmoment quasi aus. Musik »an sich« hat hingegen keinen solchen Sachbezug, für sie ist der zeitliche Verlauf wesentlich. Musik organisiert auf je andere Weise (durch Wiederholung, Periodizität, Rhythmus, Tempo, Metrum) ihre eigene Zeit (Strawinsky sieht in ihr gar nur strukturierte Zeit). Mit der »objektiven« Zeit teilt diese autonome Zeitordnung den für Zeit definitorischen Unterschied von Vorher und Nachher. Jede Melodie, jeder Ton stellt mit diesem Unterschied (Vergangenheit und Zukunft) zugleich die Einheit des Unterschiedes (die Gegenwart) her. Die Raumdimension fällt in der Musik hingegen weg. Dass spezielle Zeitverhältnisse als räumlich bezeichnet werden – meist der gleichzeitige Zusammenklang, die Harmonie, aber auch, weniger plausibel, die gegenwärtige »Gleichzeitigkeit« aufeinanderfolgender musikalischer Ereignisse, die Erlebniseinheit –, sind eher schlechte Analogien: Die musikalische Raumkunst ist der Tanz.

*5. Musik als Kunst und als ästhetisches Phänomen.* – Alle Musik und alle Künste sprechen – daher ihre sprachliche Unter- oder Unbestimmtheit – die individuelle Wahrnehmung an. Sie sind zugleich aber soziale, kommunikative Phänomene. Kommunikation ist nach Luhmann die Einheit von Information, Mitteilung und Verstehen – eine an der Sprache abgelesene Unterscheidung: Die sprachliche Mitteilung unterscheidet sich von der mitgeteilten Information (womit die Unterscheidung von Ausdruck und Bedeutung wiederkehrt). Ästhetische Kommunikation bedeutet bei sprachlicher und gegenständlicher Kunst: selbstreflexive



Botschaft, starke Konzentration auf die Mitteilung – so wird das Klangliche, das in der Alltagssprache keine große Bedeutung spielt, in der Dichtung wichtig – und Ambiguität der Information, also zwei- oder mehrdeutiger Inhalt. Musik kommuniziert hingegen schon, wenn sie als Musik und nicht als unbeabsichtigtes Geräusch, wenn sie quasi nur als Mitteilung ohne Information verstanden wird. Die Parameter der sprachlichen Mitteilung (Tonhöhe, Lautstärke, Klangfarbe, Dauer) sind in der Musik kein Teil einer Mitteilung, sondern das »Ganze«. Die musikalische Mitteilung wird um ihrer selbst willen, als Selbstzweck gehört – womit die Unterscheidung von Mitteilung und Information für Musik nicht passt. Das zeigt sich auch daran, dass die sprachliche Kommunikation schnell auf eine Ja/Nein-Unterscheidung hinsteuert, die die Information festlegt, während Musik (wie auch Malerei, Plastik) keine Verneinung (nur Konfliktstrukturen), überhaupt keine Unterscheidungen, sondern nur Unterschiede kennt. Wie der Zeichenbegriff so ist auch der an Sprache gewonnene Kommunikationsbegriff zu eng: Kommunikation ist schon gegeben, wenn etwas als absichtlicher Verweisungszusammenhang, wenn absichtlich gesetzte Unterschiede unmittelbar verstanden werden. Neben der Musik kommunizieren im Bereich der Kunst nur ungegenständliche Werke – abstrakte Bilder, Plastiken – unmittelbar.

Alle Kunst ermöglicht hingegen eine je eigenständige individuelle Wahrnehmung, die als individuelle Wahrnehmung nicht sozial oder nur auf unzureichende Weise, durch Kommentierung, gesteuert werden kann. Die Bewegungsfreiheiten der Wahrnehmung werden durch Kunst gegen die Engführung der Sprache in die Kommunikation eingeführt. Der Künstler hat Gestaltungsfreiheiten, die alltäglichen Sinnzusammenhängen fremd sind, und der Verstoß gegen Regeln ist ihr immanent, treibt ihre Entwicklung »voran«. Dabei lässt sich nicht im Voraus absehen, welche Formen und welche Komplexität noch Resonanz finden. Das muss man ausprobieren, denn die Grenzen der Verständlichkeit werden innerhalb der Sinnebene gezogen, nicht durch irgendeine »Natur«. Sie scheinen allerdings eng. So überfordern die Reihen der Zwölftonmusik die Aufnahmefähigkeit: Zwölftonmelodien werden noch nicht von den Schuljungen gepfiffen. Sie sind laut Lerdahl ohne Rücksicht auf das musikalische Gehör und seine Organisation komponiert. Um die Verständlichkeit zu erhalten, kann zwar die Komplexität eines Parameters (Rhythmus, Melodie, Harmonie) durch die Einfachheit der anderen ausgeglichen werden, doch zumindest bei Zwölftonmusik kompensieren Dynamik oder Klangfarbe das Fehlen einer durchschaubaren melodischen Ordnung nicht. Die neue Kunstmusik ist eine Sache von Fachleuten, die sich – analog zur Spezialisierung in anderen Bereichen – in ihrer eigenen Welt bewegen. Die Beherrschung der Materialien ist ansonsten nicht mehr zu leisten. Allerdings wird sie dem Laien nicht mehr, wie bei traditioneller Kunst, hörbar. Die neue Musik ist für das normale Verständnis zu komplex oder chaotisch oder, wenn sie als Reaktion auf die Komplexität oder das Chaos zu

ausgeprägter Einfachheit zurückkehrt, zu langweilig, zielt aber auch überhaupt nicht auf unmittelbares Gefallen.

Die moderne Musik testet so nicht nur das Mögliche auf gelungene Formenkombinationen aus – hierin sieht Luhmann die gesellschaftliche Funktion der Kunst –, sondern testet Grenzen der Verständlichkeit. Das moderne Kunstwerk gibt sich selbst seine Regeln, sein Programm vor, nach dem es sich richtet und das auch nur für es gilt. Kann man die Formenkombinationen aber noch als Kunst wahrnehmen oder nur noch durch theoretische Analyse als Kunst erkennen? Der innermusikalische Bezug ist in der neuen Musik hörend oft nicht mehr auszumachen, die Musik nicht mehr rein akustisch begründet. Das jeweilige Programm braucht dann Erläuterungen und wird bestenfalls denkerisch erfasst, nicht wahrnehmend gehört. Das ganze heutige Kunstgeschehen ist stark theorielastig. Die Musik muss dann als Werk besonders markiert werden (wozu sozial schon die Aufführung genügt) – wobei das Publikum immer die Freiheit hat, die Markierung als Musik individuell abzulehnen, weil es nur Geräusch oder Krach hört.

Das sich selbst programmierende »offene Kunstwerk« (Umberto Eco) kann sich nicht mehr auf sozial anerkannte Schönheitskriterien stützen. In der pluralistischen, individualistischen Gesellschaft bestimmt vielmehr jede einzelne – in einer mit anderen Individuen gemeinsamen Szene –, was sie als Musik ansieht, welche Musik für sie zur Kunst zählt und wie sie über gelungene Musik entscheidet. Jede Musik hat ihren Rahmen, ihre Interpreten, ihr Publikum. Damit fehlt auch die soziale Grundlage für eine Hierarchie der Musikarten. Die »ernste« Musik ist nicht länger die wertvollste, »höchste« Musik, sondern eine Richtung unter vielen. Diese Zersplitterung wird im Bereich der Musik möglich, weil jede Musik, nicht nur die Kunstmusik, sprachlich unbestimmt, kurz: alle Musik ein ästhetisches Phänomen ist. Alle Musik wird anhand der ästhetischen Unterscheidung passend/unpassend, stimmig/unstimmig oder gelungen/mislungen bewertet und diese Bewertung heute subjektiv, je nach eigenen Vorlieben getätigt.

Nach Kant bewertet das ästhetische Urteil, das freie *Spiel* der Vorstellungskräfte, die bloße Form der Zweckmäßigkeit, die Zweckmäßigkeit ohne Zweck, und sofern die Betrachtende einen Gegenstand als schön, als gelungen ansieht, erfährt sie ein Gefühl der Lust. Ästhetische Phänomene »rechtfertigen« sich durch sich selbst, und wie Spiele, die man spielt, um zu spielen, erfreuen sie, bringen »Glück«. »Glück« aber war schon nach der antiken Philosophie das »Ziel« des Menschen. Das Leben lebt, um gut, glücklich zu leben. Es ist ein Urphänomen, das (nachmetaphysisch) auf nichts außerhalb, keinen »höheren« Sinn verweist. Und dasselbe gilt von Musik. Verstandene Musik hat wie Spiele ihren Sinn in sich selbst. Mit dem Verstehen der Musik, dem Mit- oder Nachvollzug, ist »an sich« alles »gesagt«. Musik unterhält, bringt Glück, langweilt. Wie Spiele bleibt sie immer vom zweckbestimmten Alltag abgehoben: Auch wenn sie im Alltag,

etwa bei der Arbeit, ja selbst in der Werbung benutzt wird, bietet sie über das Funktionelle hinaus ein Mehr. Abstrahiert man von allen inhaltlichen Bestimmungen dieses Mehr, so besteht es in Unterhaltung im weitesten Sinn. Musik – das ist ihre heutige gesellschaftliche Funktion – dient der Unterhaltung. Die verschiedenen Stile lassen sich dann (nur) über ihre Komplexität abgrenzen. So dient die »ernste« Musik nicht irgendeinem höheren Zweck, sondern bietet wie die Kunst überhaupt eine besondere Art der Unterhaltung, nämlich eine Unterhaltung durch komplexe Formkombinationen.

*6. Stimmungen und Ganzheitserlebnis.* – Was motiviert aber individuell dazu, Musik zu hören? Der Mensch ist als Da-Sein nicht nur verstehendes Wesen, sondern zu jedem Verstehen gehört eine Stimmung. Verstehen ist immer gestimmtes Verstehen. Die Stimmung hat sogar einen Vorrang, insofern sie das jeweilige Verstehen bestimmt. »Die Welt des Glücklichen ist eine andere als die des Unglücklichen.« (Wittgenstein) Mit der Stimmung ändert sich die ganze Weltsicht. In der Stimmung enthüllt sich die Situation, in der die einzelne gerade steht. Stimmungen wiederum sind leibbezogen oder auch umgekehrt: Der Leib ist eine Art Medium für Stimmungen, die den ganzen Menschen prägen. Musik aber hat – ein nicht weiter erklärbares »Urphänomen« – einen besonderen Bezug zu Leib und Stimmungen. In bewusst gehörte Musik taucht man »mit Leib und Seele« ein (beim Sehen kann man leichter ein äußeres, distanzierteres Verhältnis einnehmen). Die Inhaltsästhetik – Musik als Kunst des Gefühls – trifft so durchaus einen Teilaspekt, verfehlt aber das Phänomen, wenn sie von Inhalt, Sachbezug, Information der Musik redet. Der musikalische Sinnzusammenhang verweist auf nichts Außermusikalisches, verweist nicht auf Stimmungen oder Gefühle, sondern Stimmungen gehen mit ihm einher. Es ist hier wie bei jedem Verstehen: Auch mit sprachlichem Verstehen geht immer eine Stimmung einher, und wenn jemand wütend eine Brandrede hält, so ist die Wut nicht ihr Inhalt. Die alltägliche Sprache – hier liegt der Unterschied zur Musik – zielt aber auf ausdrückliches Verstehen und Kommunikation und blendet dabei die Stimmung, wenn möglich, aus. Bei Musik tritt hingegen der Stimmungsaspekt gegenüber dem »bloß« hörenden, inhaltslosen Verstehen in den Vordergrund (ausgeprägter auch als bei der sonstigen, an Sprache oder Gegenständlichem orientierten Kunst). Und die mit Musik einhergehenden Stimmungen werden dann ausdrücklich gesucht: Musik erlaubt es, Stimmungen zu leben.

Das gilt auch in der Verbindung mit Sprache. Mit Musik erzählte Geschichten geben zu der sprachlichen Bedeutung eine musikalische Auslegung, die besonders auf die Stimmung zielt. Die Stimmung, die bei der Sprache vernachlässigt wird, kommt gleichgewichtig zur Geltung. Wenn man so will, entspricht die vokale Musik – daher ihre Popularität – dem »ganzen«, dem gestimmt verstehend in Geschichten verstrickten Menschen.

Man muss sich allerdings davor hüten, deshalb eine Rangordnung der Musikarten aufzustellen, etwa wie Wagner das musikalische Drama als einzig wahre Musik zu sehen. Solche Rangordnungen gehen immer von nicht verallgemeinerungsfähigen Präferenzen aus. Man kann so genauso gut die absolute Musik bevorzugen, weil in ihr die Eigenart der Musik am stärksten zur Geltung kommt. Oder den Tanz, weil hier die Verbindung mit dem Leib ihren Ausdruck findet und die Zeitordnung der Musik durch die Raumordnung des Tanzes ergänzt wird. Wie sich die Sprache in unterschiedliche Sinnzusammenhänge differenziert, die eigenständige Analysen erfordern, so auch die Musik. Immer geht es bei Musik zwar um hörendes Verstehen, und dieses bedeutet immer Mit- oder Nachvollzug. Konkret ist damit aber Unterschiedliches gemeint: das bloße Hören, der leibliche Mitvollzug, das Mitverstehen der sprachlichen Bedeutung, das Verstehen des sprachlichen Programms und »Genießen« der intellektuellen Bedeutung – wobei allerdings immer die Möglichkeit bleibt, nur die Musik zu hören, und das rechtfertigt ihre analytische Abtrennung und Behandlung.

Der besondere Bezug der Musik zu Stimmungen wurde schon immer gesehen und je nach Einschätzung der Folgen dieses Bezugs für die Gesellschaft Musik bejaht oder vor ihr gewarnt. Der Versuch insbesondere der Barockzeit, die Musik als Sprache der Gefühle oder Emotionen zu systematisieren, kann aber nicht gelingen, weil viel zu viele Möglichkeiten bestehen, Stimmungen durch unterschiedliche Musik oder verschiedene Stimmungen durch die gleiche Musik wiederzugeben. Das gilt, obwohl zumindest kulturspezifisch, wie man in jedem Film erleben kann, bestimmte musikalische Zeichen für bestimmte Stimmungen stehen, aber selbst wenn sich bestimmte Universalien, etwa hoch, schnell, laut für Freude (tief, langsam, leise für Trauer) nachweisen lassen sollten: Glucks Orpheus könnte statt zu klagen auch zur gleichen Musik von seiner Liebe schwärmen, und Offenbachs Orpheus sieht das bekanntlich wieder ganz anders. Individuell muss auch nicht in der beabsichtigten Richtung gehört und verstanden werden.

Der besondere Stimmungsbezug ist das sprachlich unfassbare Mehr, das Musik aus allen Zweckzusammenhängen heraushebt und zur Unterhaltung im weitesten Sinn befähigt. Musik erlaubt neben »bloßer« Unterhaltung die Flucht aus dem Alltag, Betäubung, ein emotionales Ausleben, Selbsterhöhung, »transzendente« Erfahrungen, im gemeinsamen Hören, Musizieren und Singen die emotionale Stärkung der Gruppenzugehörigkeit über alle sonstigen Differenzen hinweg, kurz: Gelungene Musik verspricht Glückserlebnisse.

Glück aber ist eine prekäre Angelegenheit – das zeigt gerade wieder die Musik. Denn Stimmungen enthüllen nicht nur die jeweilige individuelle, sondern auch die allgemeine Situation des Menschen, die *condition humaine*. Sie ist durch das Wissen um die Sterblichkeit bestimmt: Das Streben nach Glück bleibt endlich, wird immer nur zeitweise erfüllt. Schelling sah deshalb die »Schwermut«, die

Melancholie, als Hintergrundstimmung allen Lebens. Diese zeigt sich oft, positiv eingefärbt, als melancholische Sehnsucht. Während die Melancholie über die Vergänglichkeit trauert, strebt die Sehnsucht nach Ewigkeit. Mit dem Wissen um die Endlichkeit, die Unvollkommenheit des Menschen sind zugleich die Gegenbegriffe der Ewigkeit und Vollkommenheit gegeben. Sie können nie erreicht, nur, etwa in Liebe oder Musik, erahnt werden. Die Sehnsucht als »Schmerz der Nähe des Fernen« (Heidegger) bleibt immer melancholisch gebrochen. Das ist kein Sonderproblem deutscher Romantik: Die melancholische Sehnsucht zeigt vielmehr die problematische Struktur der *condition humaine*. Sie ist einerseits durch eine dauernde Unabgeschlossenheit gekennzeichnet: Immer steht noch etwas aus, und in der Gegenwart ist ständig schon die Zukunft da. Andererseits strebt sie nach Glück, nach einem Aufgehen in der Welt und in der Gegenwart.

Musik mit ihrem ausgeprägten Zeit- und Stimmungsbezug ist besonders für die melancholische Sehnsucht empfänglich: In ihr kann man aufgehen, völlig in der Gegenwart (der Einheit von Vorher und Nachher) leben, und zugleich ist in dieser Gegenwart immer schon die Zukunft (der Unterschied von Vorher und Nachher) da. Die Glückserlebnisse, die Musik bietet, sind melancholisch gebrochen – wobei das, was als Glück und Melancholie erlebt wird, sich subjektiv entscheidet: Alle Musik, auch sentimentale Trivialmusik und Operettenkitsch, bietet diese Möglichkeit. Was jede in Musik sucht, sind Glückserlebnisse. Wenn sie nicht zu Betäubung oder Rausch (mit nachfolgender Ermüchterung) führen, so hört man in ihnen aber zugleich die Melancholie am Grunde des Da-Seins. Dieses *hörende* Verstehen hebt dann in der Tat Musik als »höhere Offenbarung« über alle Philosophie – auch über die Philosophie der Musik.