

Autonomie. Musik, Argument, Theorie¹

Christoph Asmuth (Berlin)

"Musik ist angenehm zu hören,
Doch ewig braucht sie nicht zu wahren."²
Wilhelm Busch

Das Eingangszitat stammt, wie könnte es anders sein, von Wilhelm Busch. Ich habe es gewählt, um am Beginn meines Vortrags über die *Autonomie der Musik* allen Übersteigerungen der Musik wie der Kunst entgegenzutreten. Nüchternheit könnte ein gutes Gegengift sein gegen die metaphysischen oder ätherischen Aufladungen der Musik, die am Ende des 18. Jahrhunderts beginnen und die vielfach bis heute wirksam sind. Ohne nun das Zitat selbst überzustrapazieren, könnte doch der ironische Ton dazu beitragen, ein wenig Spiel in den Überlegungen zur Autonomie der Musik zu erhalten.

In einem früheren Aufsatz habe ich dafür argumentiert, Sprache und Musik in systematischer Hinsicht voneinander zu scheiden. Ich bin der Auffassung, dass die Sprache als Paradigma der Erklärung von Musik nur eine untergeordnete Rolle spielt. Ähnliches habe ich für Gefühle zu zeigen versucht. So sehr in unserer (westlichen) Auffassung Musik durch Gefühle bestimmt ist, so wenig geht Musik überhaupt in einer Art Gefühlskunst oder einer Gefühlsausdruckskunst auf. Meine Überlegungen gingen dahin, die Musik als eine nicht-figurative Praxis zu beschreiben, in der es weder um eine besondere Form der Zeichenverwendung noch um eine besondere Form der Darstellung von Gefühlen geht.

¹ Der Text ist das Vortragsmanuskript eines Vortrags, gehalten auf der Tagung *Ambivalente Autonomie. Transformationen eines Zentralbegriffs der Aufklärung*, die vom 13. bis 16. November 2008 im Festsaal des Goethe-Nationalmuseums, Weimar, stattgefunden hat und von der Klassik Stiftung Weimar organisiert wurde.

² Wilhelm Busch: Nachlese. Wilhelm Busch: Gesammelte Werke, S. 2918, vgl. Busch-Werke Bd. 4, S. 545.

Allerdings führten diese Argumente nur zu einer negativen, skeptischen Betrachtung verschiedener Möglichkeiten, über Musik nachzudenken. Das ist letztlich unbefriedigend. Denn wir können damit – philosophisch – wenig über die Musik sagen. Es werden ja nur Bestimmungen als unzureichend abgewiesen, die gewöhnlich oder in theoretischen Zusammenhängen mit der Musik verbunden sind. Positive Bestimmungen lassen sich auf diese Weise nicht gewinnen.

Umso mehr freut es mich, dass ich hier nun die Gelegenheit habe, meine Gedanken einen Schritt weiterzuführen. Besonders das Rahmenthema der *Ambivalenten Autonomie* gibt reichlich Anlass, der Musik besondere Beachtung zu schenken. Ist nicht die *absolute Musik* die autonome Kunst par excellence? Und die Ambivalenz dieser Vorstellung läge nicht nur in der schon angesprochenen Übersteigerung, sondern in der scharfen Scheidung von musikalischen Phänomenen, die keinesfalls autonom sind, der Militär- und Kaufhausmusik, der narotisierenden, moderierenden, ekstatisierenden Musik, der abschätzig sog. Gebrauchs- oder Unterhaltungsmusik. Ambivalenzen treten auch deshalb auf, weil selbst *absolute Musik* gelegentlich unterhält oder, wie Adorno nicht müde wurde zu kritisieren, in die Maschinerie technischer und damit kapitalistisch verwertbarer Industrieproduktion gerät. Sind wir bereit, im Angesicht der normativen Überhöhung der Musik uns dem radikalen Anspruch dieser Autonomie zu stellen, und entweihen wir wirklich den autonomen Kunstanspruch, wenn wir Musik zur Entspannung hören, aus therapeutischen Gründen, aus purer Lust oder weil Pflanzen bei Mozart besser wachsen?

Wie immer bleibt die Philosophie hier konkrete Antworten schuldig. Allerdings werde ich versuchen, mich dem Thema in folgenden Schritten zu nähern:

(1) Zunächst werde ich versuchen, eine vorläufige Abgrenzung zu geben. Das kann keine Definition dessen sein, was Musik ist. Es geht nur darum, festzustellen, wovon in der nächsten Dreiviertelstunde die Rede sein soll – und wovon nicht.

(2) Dann möchte ich kurz darauf eingehen, warum sich die Philosophie überhaupt für die Musik interessieren sollte. Die Musik wird dabei gar nicht in ihrer möglichen autonomen Rolle aufgefasst, sondern ihr wird eine völlig heterogene philosophische Fragestellung aufgenötigt.

(3) Ferner will ich in einem knappen Rekurs auf den Autonomiebegriff eingehen und mit dem Begriff Autarkie oder Selbstgenügsamkeit eine Alternative vor-

schlagen, ohne dabei auf einer gänzlichen oder förmlichen Trennung der Begriffe zu bestehen.

(4) Daran anschließend will ich kurz darlegen, dass die Autonomie oder Autarkie der Musik weder auf institutionellen Unterscheidungen noch auf dem Schlagwort einer *absoluten Musik* beruhen kann.

(5) Schließlich will ich versuchen, einen Weg zu beschreiten, auf dem dennoch von der Autonomie oder Autarkie der Musik gesprochen werden kann.

(1) Vorläufige Abgrenzungen – keine Definition dessen, was Musik ist

Zunächst möchte ich hier das Feld, über das ich sprechen kann, etwas eingrenzen. Den Begriff Musik will ich zunächst auf akustische Phänomene und Praktiken einschränken. Eine Definition im strengen Sinne ist das nicht, es ist vielmehr eine vorläufige Beschreibung. Eine trennscharfe Definition der Musik mag vielleicht auch gar nicht möglich sein, weil die Bandbreite musikalischer Phänomene groß und die Weisen, Musik zu erfahren, enorm vielfältig sind. Wie bei vielen empirischen Gegenstandsbereichen ist es auch bei der Musik müßig, eine Begriffsdefinition zu geben, auch und vielleicht gerade dann, wenn sich klassifikatorische Interessen damit verbinden, dann nämlich, wenn man mit dem definitorischen Wissen, was Musik ist, auch bestimmen möchte, was keine Musik ist. Diese klassifikatorischen Interessen erzeugen häufig verheerende Diskussionen unter Kunstfreunden.

Trotzdem scheint mir diese etwas kryptische Beschreibung, Musik als akustische Phänomene und Praktiken, notwendig zu sein. Einerseits möchte ich mich nämlich gegen metaphorische Redeweisen abgrenzen. Denn immer wieder mischen sich in die Diskussion Äquivokationen ein. Um es satirisch zu formulieren: Mir geht es um Musik und nicht um 'Handkäs mit Musik'. Ferner ist es mir wichtig, die Musik als hörbar zu charakterisieren. Gerade dann, wenn sich Philosophen mit Musik beschäftigen, mischen sich hartnäckige tradierte Bildungsbestände ein. Man erinnert sich an die Musik als *μουσική τέχνη* und daran, dass damit in der Tradition nicht nur akustische Phänomene, sondern ebenso mathematische und kosmische Sachverhalte beschrieben wurden, alles Phänomene, die keinesfalls mit menschlichen Ohren zu hören sind und auch nicht zu hören waren. Sie gehören nicht nur nicht zum Schallbereich, der für den Menschen zu-

gänglich wäre, sie gehören vielmehr gar nicht in die Kategorie des Hörbaren. Diese unerhörte Musik dient dann gerne als Hebel, um die Musik über ästhetische Prozesse hinaus mit Bedeutungen aufzuladen. Damit ist der heutigen Diskussion über die Musik indes nicht gedient. Die Musik ist an sich selbst schon bedeutend genug, sie muss verbal nicht mit universaler Welterklärungs- und Welterlösungsrhetorik gekoppelt werden.

Dann möchte ich bemerken, dass mir die *Musik als Kunst* zu eng gefasst scheint. Wann auch immer man genau die Zäsur festlegt, an der man kulturelle Praktiken *als Kunst* aufzufassen beginnt, so ist doch eins völlig klar: Kunst war nicht immer Kunst. Das griechische "τέχνη" übersetzt man am besten mit 'Fertigkeit'. Zur Kunst wird τέχνη erst unter ganz bestimmten Bedingungen der kulturellen Entwicklung. Dazu gehört sicher, dass sich die Kunst aus den kultischen und rituellen Zusammenhängen emanzipieren muss. Das gilt natürlich auch für die Musik. Sie steht über Jahrtausende in unlösbarer Verflechtung mit Kultus und Ritus. Dort hat sie ihren Ort, der durch Traditionen und Überlieferungen, durch ununterbrochene Praxis und esoterische Weitergabe bestimmt ist. Unter dieser Hinsicht ist es wohl nicht ganz statthaft und unter strategischen Überlegungen vielleicht auch nicht sinnvoll, Musik per se als Kunstmusik zu charakterisieren. Denn bei der Frage nach der Autonomie der Musik – speziell danach, ob und inwieweit die Musik autonom sein kann – würde man in diesem Fall die Autonomie der Musik voraussetzen. Die Autonomie der Musik, was immer man vorerst darunter fassen will, wäre gesetzt. Deshalb sollte der Musikbegriff nicht so eng sein, dass man darunter ausschließlich die europäische Kunstmusik seit dem 18. Jahrhundert fasst und die Antwort darauf zuschneidet und daran misst. Dies ist auch der Grund, aus dem ich mich nicht auf den historisch außerordentlich wichtigen Punkt einlassen werde, nämlich den Zusammenhang mit der *Autonomie der Kunst*, wie sie sich die bürgerliche Moderne gerne selbst attestiert hat.

(2) Warum sich die Philosophie für die Musik interessieren sollte

Tatsächlich ist die Antwort auf die philosophische Frage nach der Musik in verschiedener Hinsicht sehr wichtig. Ich möchte hier zwei Bereiche nennen, um zu unterstreichen, warum gerade die Musik als eine Art Sollbruchstelle für philosophische Probleme gelten kann.

Zunächst gilt das für die Wahrnehmungstheorie. Obwohl Condillac in seiner einflussreichen *Abhandlung über die Empfindungen* bereits in der Mitte des 18. Jahrhunderts eindrucksvoll auf die logische Vorrangrolle des Tastsinns hingewiesen hat, ist ein Primat der visuellen Wahrnehmung in Wahrnehmungstheorien bis heute ungebrochen zu beobachten. Das betrifft auch die *Phänomenologie*, denkt man etwa an Sartre und Merleau-Ponty und deren Ausführungen über den Blick und das Sehen. Dass das Gehör ein vernachlässigter Sinn sei, darauf ist verschiedentlich bis in populäre Schriften hinein hingewiesen worden. Dabei scheint aber immer und zugleich ausschließlich für einen besonderen Hörbereich Werbung gemacht zu werden. Man möchte, dass komplexe Musikformen ebenso in den Alltag eindringen wie die komplexen Kunstwerke der bildenden Künste, die in der Gunst der Konsumenten bereits so weit gestiegen sind, dass sie erfolgreich in der Fernsehwerbung gezeigt werden können. (Hier möchte ich unter wahrnehmungstheoretischer Perspektive bemerken, dass die Attraktivität der von Marcel Reich-Ranicki inkriminierten Kochsendungen wohl das größte Rätsel darstellt, da meines Wissens das Geruchs- und Schmeckfernsehen noch nicht erfunden wurde. Um diesen – für das Medium strenggenommen unakzeptablen – Mangel zu kaschieren, sind ausgewählte Personen stellvertretend für den Fernsehzuschauer zum Kosten und Probieren aufgerufen. Eine eigentlich völlig absurde Konstellation.) Jedenfalls liegt auf der Hand, dass der Ertrag einer Wahrnehmungstheorie, die das Hören akzentuiert, darüber hinaus einen wesentlichen Beitrag zu weiteren philosophischen Problemen liefern könnte. Denn eine Sprachphilosophie beispielsweise, die sich nicht auch auf Atmung und Artikulation wie auf Hör- und Stimm dispositionen stützte, muss zu Recht als intellektualistisch und verkopft, als eine bloße Bücherphilosophie abgelehnt werden.³ Gerade das Hören besitzt Eigenschaften, welche die bloß lexikalische Konzentration auf die Semantik der Sprache durch leibliche Prozesse bereichern und um bedeutende Akzente erweitern. Die Musik bildet hier eine Sollbruchstelle, gerade dann, wenn sich zeigt, dass sie nicht auf Zeichenprozesse reduziert werden kann.

In der Ästhetik scheint es mir in der Folge des 19. Jahrhunderts bis heute darum zu gehen, eine Art von Theorie *der* Kunst zu entwickeln. Hier bietet eine nähere Betrachtung der Musik Anlass, über die Einheit der Kunst oder die Einheit der Künste nachzudenken. Zwar ist es in gewisser Hinsicht richtig, dass die Kunst einen bestimmten Raum in unserem gesellschaftlichen Leben einnimmt, vor allem in den Institutionen. Die Förderung der Kunstmusik fällt beispielsweise in die Zuständigkeit der Kultusministerien. Sie ertönt in Konzertsälen und in be-

³ Vgl. bereits: Stenzel, Julius, *Philosophie der Sprache*. (Handbuch der Philosophie) München/Berlin 1934.

sonderen Spartenprogrammen des Rundfunks. Zugegebenermaßen gibt es hier keine trennscharfe Separierung, aber eine hinreichend genaue pragmatische Beschreibung. Ähnlich geht es der bildenden Kunst mit dem Museum, der Galerie und natürlich dem Kunstmarkt. Dadurch ergibt sich, so die Versprechung, ein einigermaßen umgrenzter, homogener Raum mit äußerst flexiblen und durchlässigen Schranken, innerhalb derer *die* Kunst anzutreffen wäre. Man erspart sich damit sowohl eine sachhaltige Definition, die sich am Kunstobjekt orientiert, als auch eine Erklärung der Funktion der Kunst in Beziehung zu Erkenntnis, Sittlichkeit und Gesellschaft. Und man erkaufte sich damit die Einheit eines Bereichs *der* Kunst, ohne sich durch die Heterogenität von Funktionsweisen, Wirkungsmechanismen und Objektklassen irritieren zu lassen. Die Musik gibt indes Anlass, diese Einheitlichkeit infrage zu stellen. Gerade für Theorien, die sich auf semantische Strukturierungen stützen, bildet die Musik, insbesondere jedoch die im 19. Jahrhundert sog. absolute Musik ein tiefgreifendes Problem. Sollte sich herausstellen, dass sich die Musik durch eine ihrer Funktionsweise entsprechende Autonomie auszeichnet, dann schert die Musik aus dem Bereich *der* Kunst aus und es wäre notwendig, ihr eine substantielle Selbständigkeit zuzumessen.

(3) Autonomie und Autarkie der Musik

Zunächst möchte ich jetzt über den Begriff der *Autonomie* nachdenken, um zu prüfen, in welchem Sinn sich von einer *Autonomie der Musik* sprechen lässt. Vorderhand ist klar, dass der Begriff der *Autonomie* eine vorwiegend politische Bedeutung besitzt, dies seit seinen Wurzeln in der griechischen Antike. *Autonomie* meinte die Freiheit eines politischen Gemeinwesens zur inneren Selbstbestimmung. In der Neuzeit verstärkt sich die rechtliche Bedeutung des Autonomiebegriffs als Selbstgesetzgebung und wandert als solcher in die Staatstheorie ein. Erst Kant macht den Autonomiebegriff zu einem, besser zu dem Zentralbegriff seiner Philosophie, indem er die Vernunft selbst – in ihrer konstitutiven Funktion – als Selbstbestimmung begreift. Das ist nicht nur eine Erweiterung des Autonomiebegriffs, sondern auch eine Vertiefung. Normativität überhaupt wird in der Vernunft grundgelegt. Das Prinzip der Sittlichkeit, der kategorische Imperativ ist Ausdruck der Vernunft, Ausdruck dieser Autonomie. Die Begründung der Moral wird nicht durch äußerlich gegebene Normen und Regeln, nicht durch göttliche Offenbarung oder Tradition auferlegt, sondern durch einen Akt der Selbstbegründung hervorgebracht. Insofern ist die Autonomie des Menschen nichts anderes als seine Fähigkeit zu selbstbestimmtem Handeln. Autonomie ist

der Kernbegriff der praktischen Philosophie. Nicht ohne Grund fällt diese Bestimmung Kants, betrachtet man sie unter historischer Perspektive, mit dem Prozess eines sich herausbildenden Bürgertums zusammen. Auch der Bürger im Staat ist in gewisser Hinsicht ein autonomes Individuum und soll, nach Kant, auch vom Staat als ein solches begriffen und behandelt werden. Stärker noch als Kant fußt die Philosophie Johann Gottlieb Fichtes auf dem Gedanken der Autonomie eines sich selbst setzenden Ich. Der Primat des Praktischen überwölbt damit nicht nur Sittenlehre, Naturrecht und Politik, sondern, anders als bei Kant, auch die theoretische Philosophie und die Kunst. Jenes grundsätzliche Ich, das den Anfang seiner *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (1794/95) markiert, ist in seiner genetischen Potenz autonome Vernunft, das Sittengesetz selbst. Bereits den Zeitgenossen war klar, dass Fichtes *prima philosophia* einen revolutionären Kern enthielt. So lasen sie staunend, dass das Ich nun die einzige und zugleich höchste Substanz sein solle, ein Satz aus der bogenweise gedruckten und als Vorlesungsreader von Fichte verteilten *Grundlage*, die bald in ganz Deutschland kursierte. Was konnte damit anderes gemeint sein, als dass Gott und König ihren Platz verloren hatten und nun eines jeden Ich an ihre Stelle rückt. Hier scheinen die *Autonomie* und der Primat des Praktischen in unmittelbarer Einheit politische Praxis, moralische Selbstbestimmung und religiöse Emanzipation auszudrücken.

Für die *Autonomie der Kunst* hat das zwei mögliche Folgen. Einerseits kann es bedeuten, dass der Primat des Praktischen ebenfalls für die Kunst reklamiert wird. An Versuchen dazu hat es jedenfalls nie gemangelt. Der Künstler ist dann nicht nur Genie, sondern zugleich auch moralisch autonome Person. Damit ist aber der Künstler *als Künstler* gerade selbst nicht autonom, sondern den Zwecken verpflichtet, zu denen sich der Künstler *als Person* durch das Sittengesetz kategorisch selbst verpflichtet. Seine Werke dienen der Religion, der Politik, der sittlichen Vervollkommnung, der Gesellschaft oder dem Kampf gegen den Kapitalismus. So schreibt Fichte etwa in der Sittenlehre von den "Pflichten des Künstlers". Die Kunst wird in der Konsequenz dieses Gedankens zur Erbauung oder zur Agitation, jedenfalls aber gebraucht zu Zwecken, die nicht der Kunst selbst zugehören. Schon Kant allerdings hatte sich entschlossen, die Kunst nicht einfach der Moral unterzuordnen, die Kunst als Anhang oder Verlängerung der Sittlichkeit zu betrachten. Daher wirkt sein Entwurf einer Ästhetik in der *Kritik der Urteilskraft* für uns heute moderner.

Aber das bedeutet – und das ist zweite Folge –, dass von einer Autonomie der Kunst nur in einem übertragenen Sinne die Rede sein kann. Bei Kant zeigt sich das ganz deutlich, wenn er nur von einer "Ähnlichkeit"⁴ zwischen den ästhetischen Urteilen und den praktischen Imperativen spricht. Im entscheidenden Punkt agieren Urteilskraft und praktische Vernunft nämlich in getrennten Bereichen: Ästhetische Urteile beziehen sich auf die Empfindungen, sind also subjektiv, Imperative gehen auf das Seinsollen eines Gegenstandes, sind also objektiv. Nach Kant werden daher die Geschmacksurteile nicht durch den Freiheitsbegriff bestimmt; denn sie beruhen auf einer Lust, die "niemals aus Begriffen, als mit der Vorstellung eines Gegenstandes notwendig verbunden, eingesehen werden kann, sondern jederzeit nur durch reflektierte Wahrnehmung als mit dieser verknüpft erkannt werden kann".⁵ Gerade die praktischen Implikationen des Autonomiebegriffs müssen daher in der Rede von der *Autonomie der Kunst* suspendiert werden. *Autonomie* ist insofern, von der Kunst gebraucht, eine Analogie, die sich im Begriff der Zweckmäßigkeit niederschlägt, zugleich aber, folgt man Kant, von der Kunst selbst falsch angewendet wird. In dieser Hinsicht lässt sich von einer Ambivalenz der Autonomie sprechen, bei der es nicht um das Wechselspiel von Selbstermächtigung und Depotenzierung des Subjekts geht, meinetwegen in einer wie auch immer ausgedeuteten *Dialektik der Aufklärung*; sondern vielmehr um eine Äquivokation des Begriffs selbst.

Bei Adorno durchkreuzen sich schließlich beide Folgen, weil sie aufeinander bezogen sind: Adorno ist der Auffassung, dass die Kunst "zum Gesellschaftlichen" wird "durch ihre Gegenposition zur Gesellschaft, und jene Position bezieht sie erst als autonome. Indem sie sich als Eigenes in sich kristallisiert, anstatt bestehenden gesellschaftlichen Normen zu willfahren und als 'gesellschaftlich nützlich' sich zu qualifizieren, kritisiert sie die Gesellschaft, durch ihr bloßes Dasein, so wie es von Puritanern aller Bekenntnisse missbilligt wird."⁶

Um dieses Problem, das ein Problem zunächst in einer ganz innerästhetischen Perspektive ist, zu umgehen, möchte ich dafür plädieren, anstelle von *Autonomie* besser von *Autarkie* zu sprechen. Insbesondere von der Musik macht das Sinn. Denn bei keiner anderen Kunst wird so schnell klar, dass der ganze Bereich, der ihr zugehörig ist, *selbstgenügsam* und nicht auf andere, nicht-musikalische Bereiche angewiesen ist. Dazu bedarf es nicht einmal besonderer theoretischer

⁴ Kant, KdU, "Einleitung. Erste Fassung", S. 29.

⁵ KdU B XLVf.

⁶ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M. 1970, S. 335.

scher Mittel. Goethe reflektierte einmal über den gebildeten Musikrezipienten, der die Musik "als eine selbständige Kunst" auffasst, der "sie in sich selbst ausbildet, ausübt und durch den verfeinerten äußeren Sinn genießt". Er "wird sich der lieblichsten Harmonie, der gefälligsten Melodie befließen, er wird sich an dem Zusammenklang, an der Bewegung als solchen ergötzen".⁷ Natürlich liegen *Autonomie* und *Autarkie* nahe beieinander, und ich möchte auch nicht den Eindruck erwecken, als solle hierdurch eine fundamentale Scheidung inauguriert werden. Es ist mehr ein Akzent, der dazu führen soll, eine spezifisch musikalische, möglicherweise auch auf andere Kunstformen zutreffende Charakteristik zu lenken.

(4) Institutionelle Unterscheidungen und *absolute Musik*

Zunächst: Wenn ich im Folgenden von der Musik spreche, unterschlage ich die gerade für das 19. Jahrhundert spezifische Unterscheidung von Produktion und Rezeption. Der Grund dafür liegt auf der Hand: Es handelt sich um eine Unterscheidung, die sich unter ganz bestimmten historischen Bedingungen entwickelt hat. Erst in einer bürgerlichen Gesellschaft, in der es öffentliche Musiksäle, später den öffentlichen Rundfunk gibt, kommt es zu einer massiven und fundamentalen Trennung von Musikproduktion und -rezeption. Den Unterschied gab es natürlich in früheren Zeiten ebenfalls, jetzt aber ist er institutioneller Natur. Was vorher eingebunden war in einen funktionalen Rahmen, sei es der Hof oder die Kirche, in der die Zwecke gar nicht durch die Musik, sondern vielmehr die Musik durch die Zwecke von Hof und Kirche bestimmt war, ist nun zu einer der Musik anhaftenden Unterscheidung geworden. Darin fügt sich die Musik in das Paradigma der Kunst überhaupt, die Hypostasierung der Produktion in der Person des genialen Künstlers, der ästhetischen Ausnahmegestalt, des quasi göttlichen Schöpfers sowie in der Andacht und weihervollen Atmosphäre der institutionell aus dem Alltag ausgeschiedenen, extraordinären Orte. Hier Autonomie und Autarkie festmachen zu wollen hieße das 19. Jahrhundert zum Maßstab zu machen, Musik als hochkulturelle Praxis an die sozialen und geschichtlichen Wertungen einer zwar signifikanten, aber zugleich singulären Epoche zu knüpfen. Die Schwierigkeiten, die damit einhergehen, sind Legion. Nicht nur, dass zahlreiche vorklassische Musikformen mehr oder minder unterschlagen oder abgewertet würden. Nicht nur, dass außereuropäische Musiktraditionen mit ganz anderen gesellschaftlichen Praktiken ausgegrenzt blieben. Es ist auch für die

⁷ Goethe, Weimarer Ausg. 45, 181f.

heutige Situation der Musik, in der längst die scharfe Trennung von hochkultureller und populärer, von Kunst- und Volksmusik gefallen ist, geradezu widersinnig, die Unterscheidung von Produktion und Rezeption für die Autarkie der Musik zu reklamieren. Die sog. E-Musik hat den Konzertsaal massiv infrage gestellt, während die sog. U-Musik den Konzertsaal zur gigantischen Arena mit globalem Anspruch übersteigert hat. Daher sind die Musikproduktion und die Musikrezeption, Musikindustrie und Musikkonsum gesellschaftlich-historisch variante, gleichwohl zum Verständnis der gesellschaftlichen Bedeutung von Musik wesentliche Indizien. Für die Frage nach Autonomie und Autarkie der Musik sind sie indes unbrauchbar, weil sie eine außermusikalische Perspektive einnehmen, in der Autarkie und Autonomie einzig auf eine bestimmte Produktions- und Rezeptionsform eingeschränkt sind, die mit klaren Kriterien und Hierarchien besetzt ist.

Ferner: Am ehesten könnte die Rede von der *absoluten Musik* den Anspruch von einer Autonomie oder Autarkie der Musik rechtfertigen. Als der Erfinder einer solchen Autonomieästhetik der Musik ist sicher Eduard Hanslick zu nennen. Er war der Erste, der in aller Massivität die Verbindung der Musik mit Sprache und Gefühl infrage gestellt hat. Bei ihm synthetisiert sich die Kritik an der romantischen Gefühlsmusik mit der Absolutsetzung der Instrumentalmusik: "Was die *Instrumentalmusik* nicht kann, von dem darf nie gesagt werden, die *Musik* könne es; denn nur sie ist reine, absolute *Tonkunst*."⁸ Hanslick reagierte damit offenkundig auf den inflationären und abschätzigen Gebrauch bei Richard Wagner,⁹ der in seinem musiktheoretischen Hauptwerk *Oper und Drama* mehrfach das Ende der Oper ausruft und an deren Stelle das Musikdrama als Gesamtkunstwerk setzen will. Erstaunlich ist zumindest, dass Wagner dort – ganz verbunden mit den revolutionären Bestrebungen nach 1848 – die absolute Monarchie in der Konstruktion Metternichs mit der Oper Rossinis vergleicht, die unter der Herrschaft der absoluten Melodie stehe, einer Melodie, welche die unmittelbare Beziehung zum Wort verloren habe: Der Absolutismus eines einzelnen, gekrönten Herrschers wird mit dem Absolutismus eines partikularen Musikelements verglichen. Beide Seiten des Vergleichs sind durch massive Entfremdungstendenzen vom Volk charakterisiert. Hier sind Absolutheit und Autonomie voneinander geschieden. Wagner setzt die Autonomie in das integrale Ganze, während die Absolutheit auf Kosten und zu Lasten des Ganzen gegen das Ganze durchgesetzt

⁸ Hanslick, Eduard, Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Leipzig 1854, 5. verbesserte Aufl. 1876.

⁹ Vgl. etwa: Wagner, Richard, Gesammelte Schriften und Dichtungen. 2. Aufl. Leipzig 1887, Bd. 3., S. 241, 249, 251, 255.

werden muss. Anders Hanslick! Seine radikale Musikauffassung bestätigt die Autonomie der Musik, weil sie absolut ist.

Ich halte indes den Titel einer absoluten Musik für eine in diesem Zusammenhang zumindest irreführende Bezeichnung, zunächst einfach deshalb, weil mit dieser Bezeichnung ebenfalls die Musik einer bestimmten Zeit gemeint ist, Musik, die sich von Text und Programm befreit hat, die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts. *Absolute Musik* ist darüber hinaus eine Art Kampfbegriff der Musikästhetik nach Hanslick vielleicht bis in die Mitte des vergangenen Jahrhunderts, in der eine bestimmte Form musikalischer Praxis gegen andere aufgewertet werden sollte. Ich glaube, dass dahinter wiederum eine ganz bestimmte Musikauffassung des 19. Jahrhunderts steht, welche die Vorstellungen von der Reinheit der Instrumentalmusik mit der Auffassung verbindet, es ginge in der Musik um den Ausdruck von Gefühlen oder eine Epiphanie des Unendlichen oder Göttlichen.¹⁰ Exemplarisch drückt sich die Verbindung der Instrumentalmusik mit dem Gefühlsausdruck bei Wackenroder/Tieck schon am Ende des 18. Jahrhunderts aus: "Und doch kann ich's nicht lassen, noch den letzten, höchsten Triumph der Instrumente zu preisen: ich meine jene göttlichen großen Symphoniestücke (von inspirierten Geistern hervorgebracht), worin nicht eine einzelne Empfindung gezeichnet, sondern eine ganze Welt, ein ganzes Drama menschlicher Affekten ausgeströmt ist." Von hierher ist es nur ein kurzer Weg, bis das Schlagwort einer absoluten Musik diskriminierende Schärfe gewinnt. In einer Art Konkurrenz der Ausdrucksformen um die Dominanz in der künstlerischen Praxis sollte die wortlose und nichtbildende Kunst den Primat erringen. Außerdem liegt darin ein *gewissermaßen* esoterischer Affekt instrumentalmusikalischer Praxis gegen die populäre, *gewissermaßen* exoterische Oper oder das Singspiel, weniger übrigens gegen die Kirchenmusik. Irreführend ist dabei vor allem, dass es sich offenkundig um eine Scheidelinie handelt, die innerhalb der Musik selbst gezogen wird, dass sich folglich die Musik mit sich selbst entzweit und einen Teil von sich über einen anderen Teil von sich stellt.

In den 20er Jahren des vergangenen Jahrhunderts setzte Felix M. Gatz in deskriptiver Hinsicht Autonomie- und Heteronomieästhetik einander entgegen. Autonomie-Ästhetik besagt nach Gatz so viel wie: "Musik ist sui generis und weist nicht hin auf ein Außerklangliches."¹¹ Oder noch schärfer: "Alle Musik ist autonom oder 'absolut' ... Es gibt eine Inhaltsästhetik der Musik, aber es gibt

¹⁰ Vgl.: E. T. A. Hoffmann: Kreisleriana (im ersten u. vierten Bd. der Fantasiestücke. Bamberg 1814/15).

¹¹ F. M. Gatz, Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen, Stuttgart 1929.

nicht wirklich Musik, die Inhalte darstellt." Ich möchte zunächst bekennen, dass ich für diese Autonomie-, besser: Autarkie-Hypothese viele Sympathien habe. Und mir leuchtet auch Eduard Hanslicks Vorstellung einer absoluten Musik ein. Aber die Schwächen dieser Positionen sind leicht zu erkennen und öffnen Gegenargumenten reiches Material.

(5) Autarkie der Musik

Im Folgenden möchte ich unter einer philosophischen Perspektive einige Gedanken beisteuern, die großen Einfluss haben können auf diese, wie es früher gerne hieß, 'Grund'-Frage musikalischer Ästhetik. Zunächst ist zu der ganzen Debatte zu bemerken, dass hier eine unausgesprochene Unterscheidung leitend zu sein scheint, die tatsächlich rein philosophischer Natur ist. Zunächst möchte ich den für mich wesentlichen Hauptpunkt voranstellen. Die ganze Fragerichtung, Autonomie- versus Heteronomieästhetik, Formal- versus Inhaltsästhetik, in welchen Spielarten auch immer sonst, unterliegt unhinterfragt einer besonderen Inhalt/Form-Dichotomie. Selbst in der einseitigsten Spielart einer völligen Leugnung eines außermusikalischen Inhalts wird die Inhalt/Form-Dichotomie, dann eben verneinend, herangezogen. Ich verstehe unter dieser Dichotomie allerdings nicht die stets mögliche Auftrennung von formalen und inhaltlichen Aspekten. Jede Form kann zum Inhalt werden, der dann wiederum eine besondere Form hat. Das ist trivial. Die Inhalt/Form-Dichotomie, von der ich im Folgenden sprechen möchte, unterstellt, es existierten zwei getrennte Bereiche, den der Musik und den des Außermusikalischen, zwischen denen eine Beziehung besteht oder deren Beziehung zurückgewiesen werden müsste. Da beide Bereiche nicht durch eine innerweltliche, quasi-ontologische Grenze geschieden sind, treten als Folge zwei mächtige Konzepte, die aus der Sprache-Welt-Beziehung stammen, an deren Stelle: *Ausdruck* und *Darstellung* als zwei Formen der Repräsentation. Die Inhalt/Form-Dichotomie führt insofern zu einer Repräsentationstheorie der Musik, bei der die Musik durch ihre Ausdrucks- bzw. Darstellungsfähigkeit charakterisiert wird. Man kann bei dieser Unterscheidung auf Ludwig Klages zurückgehen, dessen Trennung von Ausdrucks- und Darstellungsprinzip in der Philosophie der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts großen Einfluss hatte.¹² Allerdings glaube ich, dass sich in Klages' Biopsychologie wenig Material finden ließe, das eine Grundlegung der Musikästhetik zuließe. Wichtiger scheint mir aber unter

¹² L. Klages: Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck. ¹¹Bonn 1936.

historischer Perspektive, dass sich die Kategorien von Ausdruck und Darstellung bereits im 18. Jahrhundert herausgebildet haben.

Ausdruck und *Darstellung* bezeichnen jedenfalls immer Prozesse auf der Schnittlinie von Innen und Außen. Ich erinnere hier an die lange Tradition der Physiognomik, die in der Goethezeit etwa bei Lavater große Popularität errang. Dort geht es um den unmittelbaren *Ausdruck* des Inneren in den festen Konturen des menschlichen Antlitzes, also nicht um die Mimik, sondern um die tief in die Strukturen des Körpers, besonders natürlich des Gesichts, eingepprägten Chiffren des Charakters, bei Lavater speziell: – um die Göttlichkeit im Inneren des Menschen, das sich in der Physiognomie des Menschen äußert und dadurch welthaft wird. Der Ausdruck kann dann als ein zur Welt-Kommen Gottes, als eine Theophanie begriffen werden.¹³ Man sieht hier schnell, obwohl ganz assoziativ unterlegt, dass die Musik in ein ähnliches Verhältnis von Innen und Außen eingespannt wird. Sie wird so *Ausdruck* und Formung des Gefühls, *Ausdruck* des Unendlichen und Göttlichen im Menschen. Dabei bleibt der Ausdruck *unmittelbar*, was ihn zugleich der rationalen Kontrolle entzieht. Der *Ausdruck* ist nur noch entschlüsselbar durch den Eingeweihten, sei er Physiognom, Graphologe, deutender Gestaltpsychologe oder genialer Musikschröpfer oder -nachschröpfer. Demgegenüber ist die *Darstellung* bewusst und vermittelt. Kant versteht unter der Darstellung noch die Versinnlichung eines Begriffs, wodurch die Darstellung bei Kant zur Urteilskraft gehört als das Vermögen, den Begriffen ihre korrespondierenden Anschauungen zu verschaffen. Später ist die *Darstellung* bei anderen Autoren eingebunden in die diskursiven und objektivierenden Prozesse und dadurch vor allen Dingen eine *vermittelte* Instanz. Hier fällt die Auflösung der Bedeutung in den Verstand, der vor allem ein vermittelndes Geschäft verrichtet, er abstrahiert und schafft Distanz. Wie der *Ausdruck* sich daher auf die Gefühle als Reich des Unmittelbaren bezieht, ist die *Darstellung* auf Vermittlungsprozesse bezogen, etwa auf Sujets, Stoffe, Figuren u. dergl. Man kann daher unter einer systematischen Perspektive *Ausdruck* und *Darstellung* als Komplemente betrachten, die ihre besondere Bedeutung haben in der Beziehung von Innen und Außen. So kann ein Schauspieler nicht nur Freude ausdrücken, sondern auch einen freudigen Menschen darstellen. Die Sprache kann Ausdruck sein für Gefühle, sie kann auch deren Darstellung sein.

¹³ Vgl. :Antje Stache, *Der Körper als Mitte: zur Dynamisierung des Körperbegriffs unter praktischem Anspruch*. Würzburg 2010.

Ausdruck und Darstellung sind insofern formende und bildende Instanzen, in denen sich das Innere ausprägt. Sie haben stets einen Inhalt, das Ausgedrückte und Dargestellte. Sie manifestieren damit eine Form/Inhalt-Dichotomie nach dem Vorbild sprachlicher Bedeutung. Gerade in Bezug auf die Kunst scheinen beide Kategorien und die in ihrem Hintergrund lauernde Form/Inhalt-Dichotomie eine lange Tradition zu haben. Fragt man nach der Bedeutung eines Artefakts, scheint es nur zwei Möglichkeiten zu geben: Entweder man gibt einen Zweck an oder aber man weist auf seine *Bedeutung* und stellt es damit unter die Kategorien von *Ausdruck* und *Darstellung*. Für die Kunst gewinnt damit ein spezielles *Verstehens*konzept großen Einfluss, das, abgesehen von traditionellen Gewohnheiten der Gegenstands- und Kunstauffassung, einen besonderen Bereich hermeneutischer Techniken der Dechiffrierung erfordert. Immer aber läuft das Verstehen des Ausdrucks auf das Ausgedrückte als sein Inhalt, immer läuft das Verstehen der Darstellung auf das Dargestellte als sein Inhalt hinaus.

Überträgt man diese Vorstellung einer Übersetzungsleistung zwischen Innen und Außen auf die Musik, wird schnell klar, dass hier große Schwierigkeiten auftreten müssen. Ich will hier gar nicht mehr auf die vieldiskutierten Beispiele eingehen, die zeigen, dass Musik keine Gefühle darstellt. Auch die Probleme der Musik als einer Ausdruckskunst oder Gefühlsausdruckskunst scheinen mir auch unter den Vorzeichen gegenwärtiger Musikströmungen wenig fruchtbar. Ich möchte vielmehr die Form/Inhalt-Dichotomie selbst zurückweisen, damit nicht nur die Inhaltsästhetik, sondern auch den Formalismus in der Musikästhetik, wie ihn etwa seit einiger Zeit wieder P. Kivy vertritt. Musik als Prozesse rein formaler Klangmuster, als Spiel tönender Formen ergäbe einen ganz strukturellen Blick auf die Musik und entkäme dennoch nicht der Form/Inhalt-Dichotomie. Die ganze ästhetisch-ästhetische Seite der Musik, d. h. besonders die sinnliche Seite der hörbaren Musikwelt, käme nur sehr verkürzt in Betracht und stünde stets in Gefahr, zugunsten der Formanalyse zurücktreten zu müssen. Dass Musik nicht notwendigerweise eine denotierende Funktion besitzen muss, bedeutet nicht, dass sie folglich bloße Formen zum Inhalt hat. An dieser Frage hängen zahlreiche weitere Überlegungen. Ich möchte nur eine nennen, nämlich die häufig behauptete Analogie von Musik und Mathematik. Gegen eine historisch ausgerichtete These wird niemand Einwendungen machen können, aber in Bezug auf psychologisch-spekulative Begründungen aufgrund des behaupteten Formalismus der Musik heraus dürften schwerwiegende Zweifel angebracht sein.

Die Formalästhetik fasst die wichtigsten Argumente für eine Autonomie der Musik zusammen. Allerdings bin ich der Auffassung, dass sich von der Autarkie der Musik, die insofern ein naher Verwandter der Autonomie ist, gerade erst dann richtig sprechen lässt, wenn die Form/Inhalt-Dichotomie als unzureichendes Paradigma hinterfragt ist.

In zwei besonderen Hinsichten lässt sich das näher erläutern.

(1) Zunächst gibt es eine relativ unbefangene Redeweise vom *musikalischen Material*, die, soweit ich sehe, von Ludwig Tieck bis Theodor W. Adorno und weit darüber hinaus reicht. Adorno etwa betont "das heterogene, stoffliche Element des musikalischen Tones" gegen Vorstellungen, welche "die musikalische Theorie von vornherein aufs Reich der Intentionen einschränkt [...] Das geistig-musikalische Material enthält notwendig eine intentionslose Schicht."¹⁴ Der Ausgang vom musikalischen Material scheint mir völlig ausreichend und unverdächtig zu sein, weil er natürlich erlaubt, gestaltende Prozesse in der Musik, auch analog zu anderen Künsten zu formulieren, ohne dabei in die Rhetorik von Bedeutung, Ausdruck und Darstellung geraten zu müssen. Die Autarkie der Musik lässt sich demnach schon durch ihr spezielles Material begründen, das eben keine kleinsten bedeutungstragenden Bestandteile kennt, sondern diverses möglicherweise geschickt zu klassifizierendes Hörbares. Leicht lässt sich hier auch die Erweiterung des musikalischen Materials in der kompositorischen Praxis der vergangenen Jahrhunderte anschließen. Natürlich ist das *musikalische Material* keinesfalls zu verwechseln mit den durch die Mittel szientifischer Quantifizierung zu gewinnenden Erkenntnissen über Schallwellen und deren Eigenschaften. Die emphatische und nachdrückliche Warnung vor dieser Verwechslung scheint gegenwärtig nötig zu sein. Denn eine Naturalisierung des genuin Musikalischen mag zwar bisweilen unfreiwillig komisch erscheinen, schlägt sich aber in zahlreichen vor allem neurowissenschaftlichen Untersuchungen nieder. Neuro- ... hat Konjunktur. Dagegen gilt es zu betonen, dass das *musikalische Material* kulturell und geschichtlich geworden ist und seine Geschichtlichkeit im *musikalischen Material* reflektiert.

(2) Dann gilt es aber auch darüber nachzudenken, und das ist die zweite Hinsicht, wie es mit der Gegenständlichkeit der Musik selbst bestellt ist. Schon bei

¹⁴ Adorno, Theodor W. Philosophie der neuen Musik: Strawinsky und die Restauration. GS 12, S. 196. Vgl.: Karger, Reinhard: "Einheit in der Zersplitterung. Überlegungen zu Adornos Begriff des 'musikalischen Materials'." In: Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik. (Hg.) Klein, Richard – Mahnkopf, Claus-Steffen. Frankfurt a. M. 1998, S. 92.

der Einwöhnung einer Differenz, wie etwa von Innen und Außen, stellt sich unabweislich die Frage, ob denn die Musik im strengen Sinne Außen ist, wie häufig unterstellt wird. Oder noch deutlicher, ob sie als Außenbereich eines eigentlich Inneren gelten kann. Die Trennung einer gedanklichen Innenwelt und einer räumlich-sinnlich charakterisierten Außenwelt der Musik scheint mit dem Fall der Form/Inhalt-Dichotomie ebenfalls ausgeräumt zu sein. Die ganze Prozessualität der Musik und die damit verbundene Dynamik der Musikkonstruktion lassen sich nicht aus einem dinghaft vorgestellten Musikobjekt oder sogar als dessen Wirkung in uns rekonstruieren.¹⁵ Gerade die Musik stellt uns keine Objekte vor die Ohren, bei denen es darum ginge, sie adäquat aufzufassen. Sartre und Merleau-Ponty haben vielfach darauf hingewiesen, dass Blick und Auge mehr sind als organische Funktionen. Merleau-Ponty hat mehrfach explizit für eine konstruktive Auffassung des bildenden Kunstwerks plädiert. Wie viel mehr gilt das von der Musik! Musik entsteht erst im musikalischen Hören. Tonverbindung, Klangbeziehungen, Geräuschfolgen, Klangfarben und -färbungen bleiben durch die Zeitlichkeit ihres Auftretens flüchtig. Musik lässt sich nicht festhalten, es ist ihr wesentlich, dass sie verschwindet. Was ihr bisweilen den Rang einer niedrigen Kunst verschafft, ist ihre eigentliche Auszeichnung. Ihre Flüchtigkeit realisiert die Musik im Moment. Sie ist gerade nicht in der ewigen Dauer der Ewigkeit, sondern in der Ewigkeit des 'Nun'. Sie ist damit kein konstantes Objekt, wie man von einem Bild noch sagen kann, sondern entsteht in der hörenden Aufmerksamkeit des Hörers. Schärfer noch: Sie ist nichts anderes als ein Prozess aktiven und produktiven Hörens. Das betrifft auch, oder vielleicht sogar *gerade auch*, die Musikproduktion. Der Sänger oder Instrumentalist ist im Musizieren nicht von seinem Hören zu abstrahieren, gerade weil Hören mehr ist als das Empfangen und Empfangen-Können von Schallwellen. Der ertaubte Beethoven ist ein populäres Beispiel für die dynamische Konstruktivität des Hörens, die sich gerade nicht auf das organische Funktionieren der Sinnesorgane reduzieren lässt. Musik ist insofern ein sinnliches prozessuales Subjekt-Objekt und markiert damit einen völlig autarken Bereich. Sie ist, hält man sich an die tradierten Kunstgrenzen, eine selbstgenügsame Kunst, in metaphorischer Rede 'autonom'. Heute sind diese Grenzen in der künstlerischen Praxis vielfach gefallen, was allerdings nicht bedeutet, dass die Autarkie der Musik aufgehoben wäre. Vielleicht ließe sich ja mit Erfolg für die These streiten, die anderen Kunstformen seien in Moderne und Postmoderne nur immer musikalischer geworden.

¹⁵ Bowie, Andrew: Andrew Bowie, *Music, Philosophy, and Modernity*, Cambridge University Press, 2007

Aber das ist ein neues Thema. Wie immer, wenn es um die konkreten Erscheinungen geht, muss sich die Philosophie zurückhalten. Zahlreiche interessante und, ich vermute, zum Widerspruch reizende Kunstwerke, musikalische und weniger musikalische, ließen sich hier anführen. Und man könnte sogar meinen, man sollte sie anführen.

Aber die Philosophie übt sich in Bescheidenheit, oder wie sich einmal Wilhelm Busch ironisch ausdrückte:

"So ist sie nun mal, unsere Tante Philosophie, die schöne Besitzerin der luftigen Villa auf dem Sandhügel der Hypothese. Stets ist sie da, wenn es uns gut geht, bringt das Krimskrams in Ordnung, zieht die alten Puppen neu an, redt gar geschickt über dies und das und tröstet uns liebevoll über die peinlichen Vielleichts. Bricht aber die peinliche Wirklichkeit im Hause aus – weg ist die Tante; [...]"¹⁶

¹⁶ Wilhelm Busch: Brief 546. An Henriette Eller. In: Wilhelm Busch: Gesammelte Werke, S. 4063 (vgl. Busch-Briefe Bd. 1, S. 228).