

Was bedeutet Musik?

Eine kritische Untersuchung musikalischer Referenz

Der Begriff der Bedeutung hat selbst – mindestens – zwei Bedeutungen: Einmal kann er verwendet werden, um den Grad der Wertschätzung auszudrücken. Dann heißt Bedeutung so viel wie »Wichtigkeit« oder »Relevanz«. Andererseits wird »Bedeutung« terminologisch strenger gefasst als Denotation. Ein Wort oder Zeichen bezeichnet einen Gegenstand oder Sachverhalt. Dann ist das Wort der Ausdruck und der Sachverhalt die Bedeutung des Ausdrucks, und die Beziehung des Ausdrucks auf den Sachverhalt ist die Referenz. Die Bedeutung eines Wortes kommt durch seine Verwendung zustande.

Im Folgenden möchte ich in der zweiten Bedeutung von Bedeutung nach der Bedeutung der Musik fragen. Ich möchte in kritischer Hinsicht die Frage stellen, ob die Musik ein Ausdrucks- oder Verweisungssystem ist. Andere Betrachtungsweisen der Musik möchte ich ausklammern. Dazu gehört (I) die Frage nach dem, was die Musik eigentlich ist. Ich möchte den Objektbereich meiner Fragestellung nicht auf eine spezielle Musik beschränken, insbesondere nicht auf die »westliche« Kunstmusik des 17. bis 20. Jahrhunderts. Regionale Volksmusiken, mittelalterliche Musik, die Musik der Renaissance erweitern den Musikbegriff. Vollends unmöglich wird eine definitorische Eingrenzung des Musikbegriffs, wenn man Musik miteinbezieht, die nicht durch europäische Traditionen beeinflusst ist, oder die sogenannte E-Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Dann werde ich zugunsten systematischer Überlegungen von der kulturellen und historischen Einbindung der Musik abstrahieren (II). Offenkundig ist die Musik substanziell verschränkt mit den vielfältigen kulturellen Zusammenhängen, in denen die Funktionen von Mitteilung, Kommunikation, Ökonomie, Religion und Kultus häufig ungeschieden ineinander übergehen und in ihrem Verhältnis zueinander charakteristische und historisch nachweisbare Komplexe bilden. Die Musik etwa »vor dem Zeitalter der Kunst«,¹ oder, wenn man es kulturkonstruktivistisch formulieren will, »Erfindung der Kunst«² setzt eine andere Grundsituation des Hörens voraus, die wiederum mit der sozialen Entwicklung, mit den Formen der Herrschaft und der Struktur kultureller Produktion korreliert. Es verändern sich nicht nur

1 Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.

2 Vgl. Larry Shiner, *The invention of art: a cultural history*, Chicago – London 2001; dazu neuerdings: Alessandro Bertinetto: »Anerkennung der Kunst – Anerkennung durch Kunst«, in: *Transzendentalphilosophie und Person. Leiblichkeit – Interpersonalität – Anerkennung*, hrsg. von Christoph Asmuth, Bielefeld 2007, S. 336–348.

Techniken und Stile, es verändern sich nicht nur die soziale Rolle des Künstlers und die der Institutionen: Die Musik im Ganzen verändert sich. Der ungeheure Wandel, der sich aus der Entwicklung und Hochschätzung der reinen Instrumentalmusik ohne Text und Programm im 18. und 19. Jahrhundert ergab, ist zugleich ein Einschnitt im Nachdenken über Musik und ein grundlegender Wandel der Musik selbst. Gleiches gilt von der Klangkunst.³ Hat man diese Diversifizierung vor Augen, ist es vielleicht besser, von Musiken zu sprechen als von *der* Musik. Zumindest hat ein solcher Vorschlag viele Sympathien auf seiner Seite. Gegen die Vielfalt der Musiken verhalten sich indes meine Überlegungen neutral, weil sie ein grundlegendes philosophisches Problem erörtern wollen. Ich ignoriere und bestreite diese Diversität nicht, ich blende sie nur aus. Schließlich (III) werde ich weder über die Soziologie noch über die Psychologie noch über die Kulturwissenschaften der Musik sprechen, drei Bereiche, in denen auf unterschiedliche Weise untersucht wird, wie Musik Bedeutung erlangt, sei es als Chiffre für Status, soziale Stellung oder Gruppen- und Kulturidentität.

Mich interessiert hier ausschließlich die Frage, ob Musik in dieser generellen Perspektive Bedeutung hat, ob sie Zeichencharakter oder Ausdrucksfunktion besitzt. Mir scheint es, als habe die Antwort auf diese Frage den Charakter eines Schlüssels. Denn es ist für die Erklärung der Musik überhaupt als einer grundlegenden kulturellen Praxis entscheidend zu bestimmen, ob sie als ein besonderer Fall des Bedeutens und Ausdrückens verstanden wird, zu der auch Sprache, bildende Kunst und Literatur gehören, oder ob ihre Funktionsweise speziell musikalisch ist und der kulturelle Bereich, den sie bildet, prinzipiell Eigengesetzlichkeit beanspruchen kann. Dabei steht nicht infrage, dass Musik Bedeutung haben *kann*. Das scheint klar und allgemein anerkannt zu sein, denn »fast alles kann für fast alles andere stehen«⁴. Das zeigen außerdem die vielen bedeutungstragenden Signale, Motive und Melodien. Aber das heißt nicht zugleich, dass die Funktion der Musik darin besteht, bedeutsam zu sein.

Wenn wir – ganz naiv – von der heute gängigen Musikpraxis ausgehen, dann erscheint uns die Musik als expressive Praxis. Tatsächlich ist Gebrauchsmusik häufig so angelegt: Bei der Popmusik erreicht uns durch eine einfache eingängige Melodie oder durch Sprechgesang, untermalt durch repetitive Harmonik und Rhythmik, eine Botschaft. Sie ist häufig verbunden mit der Person des Künstlers und scheint durch persönliche Erfahrungen geprägt zu sein. Das unterstreicht die Authentizität der Botschaft. Offenkundig ist die Auffassung vorherrschend, dass Expressivität, Originalität und Personalität der eigentliche Kern der Musik sind. Die Bedeutung der Musik scheint sich daher im Text zu erschöpfen, der mit der Musik und durch die Musik aufgeführt wird, und sich in der Person des Künstlers konkretisiert. So ließe sich die Frage auf naive

3 Vgl. *Klangkunst. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber 1999.

4 Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt/M. 1996, S. 17 (engl. 1969).

Weise beantworten, indem man sagt: Die Bedeutung der Musik sei der Text, den sie aufführt, oder die Botschaft, die sie übermittelt. Aber damit handelt man sich weitere Schwierigkeiten ein: Was fügt die Musik dem Text hinzu? Warum kann man die Lebensgeschichte eines Rappers nicht einfach abdrucken oder darüber eine Dokumentation im Fernsehen zeigen? Offenkundig ist die suggestive Macht des rhythmisierten Reims mehr als nur eine Botschaft, die man auch einfach aussprechen oder aufschreiben könnte. Im Folgenden möchte ich mich dieser Frage nach der Bedeutung der Musik zuwenden. Grob gesagt gibt es zwei Felder mit Kandidaten für das »Was« der Bedeutung: Ein sprachliches Feld und ein Feld der Gefühle. Beide Felder haben zahlreiche Gemeinsamkeiten und sind keineswegs vollständig voneinander getrennt.

Grundsätzlich zeigt dieses Beispiel aber – zunächst anfänglich und ganz plastisch – eine Hartnäckigkeit der Beziehung von sprachlicher Bedeutung und Musik. Sie wirkt auch dann, wenn wir der Musik emotive Qualitäten zusprechen, wenn wir z. B. sagen, eine bestimmte Musik sei traurig.⁵ Wir gehen mit dieser Redewendung davon aus, dass Musik Gefühle ausdrückt und transportiert. Natürlich kann diese Redewendung auch einfach nur meinen, dass ein Musikstück eine traurige Wirkung hat. Dann wird die Traurigkeit nur analogisch dem Musikstück zugesprochen, während man »nur« an die Wirkung auf die eigene Person denkt. Fasst man sie aber im wörtlich-strengen Sinn auf, dann ist die Musik eine Ausdrucksform, z. B. für Gefühle, Botschaften, Inhalte, die man auch sprachlich benennen kann.

Im Folgenden möchte ich die Frage: Was bedeutet Musik? unter beiden Aspekten betrachten, zuerst den sprachlichen, dann den emotiven Aspekt. Dabei nehme ich eine skeptische Haltung ein. Ich möchte kritisch prüfen, ob die Annahme richtig ist, dass Musik etwas bedeutet oder etwas ausdrückt. Dabei habe ich den Verdacht, dass »Bedeutung« und »Ausdruck« falsch angewandte Kategorien sind, wenn man sie in einem sprachlichen Sinn versteht und an die Musik heranträgt. Die erste Theorie könnte man im weitesten Sinne symbol- oder zeichentheoretisch nennen, denn sie geht davon aus, dass es sich bei Musik um Zeichen handelt, allerdings um Zeichen mit einer bestimmten Eigenschaft, die sie anders funktionieren lässt als sprachliche Zeichen. Die zweite Theorie geht davon aus, dass sich in der Musik etwas ausdrückt, insbesondere Gefühle. Es handelte sich dabei um eine expressive Theorie musikalischer Bedeutung.

I Musik und Sprache

Zahlreiche Theorien zum Verständnis der Musik gehen davon aus, dass Musikverstehen mit dem Sprachverstehen verknüpft ist. Ganz grundsätzlich gehen diese Theorien davon aus, dass Musik in welcher Weise auch immer Zeichen-

⁵ Vgl. Peter Kivy, »Experiencing the Musical Emotions«, in: *New Essays on Musical Understanding*, Oxford 2001.

charakter besitzen müsste. Das musikalische Geschehen wird damit in einen Verweisungs- und Deutungszusammenhang gerückt, in dem die Musik »Bedeutung« erlangt. Ich möchte im Folgenden einige skeptische Einwände formulieren, und zwar mit dem Ziel, Musik als eine Kunst vorzustellen, die als erste »Kunstgattung« – und vielleicht schon ursprünglich – nicht auf außermusikalische Referenz angewiesen und deshalb im strengen Sinne als nicht-figurativ oder als abstrakt bezeichnet werden kann. Ich meine damit hauptsächlich die reine oder absolute Musik, die reine Tonkunst, Instrumentalmusik ohne vertonten Text und ohne »Programm«. Ich schließe mich damit, auch in der Schärfe der Disjunktion, an Eduard Hanslick an, der wohl als Erster die Musik als eine in ihrem Kern »abstrakte«, d. h. von außermusikalischem Inhalt freie Kunstform vorgestellt hat. Ich schließe mich damit auch an Peter Kivy an, der in den letzten 30 Jahren immer wieder dafür gestritten hat, Musik nicht nach dem Maßstab sprachlicher Inhalte, sondern nach innermusikalischen Kriterien zu verstehen.⁶

Die Sprache hat es schwer mit der Musik

Es war Jacob Grimm, der in seiner *Rede über das Alter* (1859) eine klassische Überzeugung zum Ausdruck brachte: »das auge ist ein herr, das ohr ein knecht, jenes schaut um, wohin es will, dieses nimmt auf was ihm zugeführt wird.«⁷ Das entspricht einer Hierarchisierung der Sinne, in denen das Auge – zumindest in der europäischen Tradition – an erster Stelle steht. Man könnte auch sagen, dass die europäische Kultur, zumindest was ihre sprachliche Präsenz betrifft, eine Augenkultur ist oder geworden ist. Das zeigt sich auch an der Vorstellung von der Passivität des Hörens, die sich in Wörtern niederschlägt wie »Hörigkeit« und »Gehorsam«. Ohne die Etymologie überzustrapazieren, kann man erahnen, dass die Ohren als leicht manipulierbar und als wenig flexibel, aktiv und gerichtet aufgefasst werden.

Nicht nur die Alltagssprache traut ihren Ohren nicht, besonders in der Sprache der Philosophie dominieren optische Begriffe und Metaphern. Das ist keineswegs eine Erscheinung der Aufklärungsphilosophie, des *Siècle des Lumières*. Wie so oft ist es die griechische Antike, die in der Philosophie die Weichen gestellt hat. Als Zeuge kann daher Platon dienen. Er lässt den Sokrates eine folgenschwere Untersuchung führen: »Hast du auch wohl den Bildner der Sinne beachtet, wie er das Vermögen des Sehens und Gesehenwerdens bei weitem am köstlichsten gebildet hat? (...) Bedürfen wohl das Gehör und die Stimme noch ein anderes Wesen, damit jenes höre und diese gehört werde, so dass, wenn diese dritte nicht da ist, jenes nicht hören kann und diese nicht gehört werden? Aber das Gesicht und das Sichtbare, merkst du nicht, dass die eines solchen bedürfen, (...) was du (...) das Licht nennst. (...) Also sind durch eine

6 Peter Kivy, *The Corded Shell. Reflections on Musical Expression*, Princeton 1980.

7 Jakob Grimm, »Rede über das Alter (1859)«, in: *Kleinere Schriften I* (Reden und Abhandlungen), Hildesheim 1965 (Nachdr. d. Ausg. Berlin 1864), S. 199.

nicht geringe Sache der Sinn des Gesichts und das Vermögen des Gesehenwerdens mit einem köstlicheren Bande als die andern solchen Verknüpfungen aneinander gebunden, wenn doch das Licht nichts Unedles ist.«⁸ Platon führt den Gesichtssinn als den primären Sinn ein. Auch wenn uns heute die Argumente nicht überzeugen können, so sind die Folgen noch immer gegenwärtig. Das »Licht«, das »Auge«, die »Anschauung« und das »Sehen«, aber auch die »Perspektive«, die »Spekulation«, der »Aspekt« und schließlich die »Theorie« selbst zeugen von der Dominanz des Sehens vor dem Hören.

Eine Rehabilitation ist verschiedentlich versucht worden, vor allem natürlich im Namen der Musik.⁹ Und es ist auch nicht schwer, geeignete Argumente zu finden, etwa dies, dass die Ohren immer hören, wohingegen man die Augen vor allerlei verschließen kann; dieser Fernsinn bleibt wach, auch wenn wir schlafen. Augen können geschlossen werden, Ohren bleiben offen. Derselbe Einspruch ist verschiedentlich auch für andere Sinne gemacht worden, z. B. für den Tastsinn oder den Geschmackssinn. Die Tastkunst spielt in unserem kulturellen Raum keine besondere Rolle. Die Geschmackskunst existiert nur in der Form der Kochkunst, die indes eher etwas mit den Fertigkeiten des Kochs zu tun hat und weniger mit dem Genießer. In unserer Kultur sind jedenfalls die Fernsinne zentral, und vor dem Riechen und Hören ist es vor allem das Sehen, das uns im Alltag wie in der Philosophie als der paradigmatische Sinn »vor Augen steht«.

Aber damit sind charakteristische Schwierigkeiten verbunden, die mitten auf die Frage nach der Bedeutung in der Musik zielen. Wir besitzen nämlich für die gehörten Qualitäten längst nicht so viele Eigenschaftswörter wie für die gesehenen Gegenstände. Es fehlt eine genuine Hörsprache, mit der wir Höreindrücke beschreiben können. Wir sind darauf angewiesen, Qualitäten anderer Sinneswelten auszuleihen, damit wir Musik sinnlich zur Sprache bringen können. Das beginnt bei der Länge eines Stücks, der Tiefe eines Tons, der Helligkeit eines Klangs und endet bei den Klangfarben. Es besteht eine nachvollziehbare Schwierigkeit, über Musik zu sprechen. Die visuell geprägten Wortfelder sind wenig geeignet für eine unmittelbare Verbalisierung von musikalischen Prozessen. Musik als selbstständiger Bereich braucht daher eine eigene Sprache, zumindest dann, wenn man sich mit ihr handwerklich oder wissenschaftlich auseinandersetzen will. Eine solche Sprache ist schließlich auch erfunden worden, eine Beschreibungssprache der Musik, teils technisch-funktional in Harmonie- und Satzlehren, teils analytisch in den Beschreibungssprachen der Musikwissenschaft. Sie hat eine große aufschließende Kompetenz, weil sie es ermöglicht, bestimmte sinnliche Phänomene zu identifizieren und abzugrenzen. Schließlich ist auch die Notation eine bestimmte Sprache, eine Symbolisierung der Musik, mit deren Hilfe wir musikalische Ereignisse produzieren und reproduzieren können; Notationen ermöglichen uns auch das Hören mit

8 Platon, *Politeia* 507c–508b (Übers. Friedrich Schleiermacher); vgl. auch *Timaios* 47ab, *Phaidros* 250d.

9 Vgl. Joachim-Ernst Behrendt, *Das dritte Ohr. Vom Hören der Welt*, Rowohlt 1985.

den Augen. Indes sind diese Mittel eher geschickt hergestellte Krücken, Ausdruck des Unvermögens unserer natürlichen Sprache, musikalische Prozesse angemessen darzustellen.

Diese Sprachlosigkeit unserer Kultur in Bezug auf die Musik ist verbunden mit der Unmöglichkeit einer unmittelbaren Versprachlichung. Im Feld des Sichtbaren ist eine unmittelbare Annäherung noch vor aller kognitiven, emotionalen oder intellektuellen Auseinandersetzung möglich. Bevor ich noch etwas sagen kann, bin ich schon in der Lage, auf einen Gegenstand zu deuten, indem ich auf ihn zeige. Eine Geste des Zeigens ist ein Zeichen; ich weise auf etwas und stelle damit eine Referenz her: Dies da! Nun lässt sich nicht direkt auf die Musik zeigen. Sie ist zwar konkret wie ein Gegenstand, d. h. sie ist ein konkreter Klang und kein Abstraktum wie ein Begriff, auf den man ebenfalls nicht zeigen kann; sie ist konkret, aber sie ist kein Dies-da. Es fehlt ihr das Gegenständliche. Die Musik ist nur im Erklingen und im Erklingen schon verklungen, weil von anderen, neuen Klängen verdrängt. Sie ist im Gegensatz zur Konstanz der gegenständlichen Objekte flüchtig. Sie besteht im Fluss der Zeit, sie hat nichts gemeinsam mit der Statik der Gegenstände, die sich dem Fluss der Zeit widersetzen. Hier ergibt sich ein charakteristischer Gegensatz zu den Bildern, den Skulpturen und Figurationen der klassischen Bildenden Kunst.

Im zeitlichen Aspekt der Musik liegt ein weiterer Grund für die Schwierigkeit, Musikalisches zur Sprache zu bringen. Die Musik ist etwas Flüchtliges. Flüchtliges angemessen zu bezeichnen ist aber schwer, wenn nicht unmöglich. Die Anwesenheit des musikalischen Klangs ist ausgespannt zwischen dem Gewesenen und der Erwartung des Zukünftigen. Eine bekannte Beschreibung davon findet sich in Husserls *Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*: »Nehmen wir das Beispiel einer Melodie. Die Sache scheint zunächst sehr einfach: wir hören die Melodie, d. h. wir nehmen sie wahr, denn Hören ist ja Wahrnehmen. Indessen, der erste Ton erklingt, dann kommt der zweite, dann der dritte usw. Müssen wir nicht sagen: wenn der zweite Ton erklingt, so höre ich ›ihn‹, aber ich höre den ersten nicht mehr usw.? Ich höre also in Wahrheit nicht die Melodie, sondern nur den einzelnen gegenwärtigen Ton. Daß das abgelaufene Stück der Melodie für mich gegenständlich ist, verdanke ich – so wird man geneigt sein zu sagen – der Erinnerung; und dass ich, bei dem jeweiligen Ton angekommen, nicht voraussetze, daß das ›alles‹ sei, verdanke ich der vorblickenden Erwartung. Bei dieser Erklärung können wir uns aber nicht beruhigen, denn alles Gesagte überträgt sich auch auf den einzelnen Ton. Jeder Ton hat selbst eine zeitliche Extension, beim Anschlagen höre ich ihn als jetzt, beim Forttönen hat er aber ein immer neues Jetzt, und das jeweilig vorangehende wandelt sich in ein Vergangenes. (...)«¹⁰ Für Husserl entsteht die Melodie also erst durch ihre Erstreckung, die niemals zu einem einzigen Zeitpunkt wirklich ist. Vielmehr ist ihre Existenzweise, um mich einmal anders auszudrücken, vir-

10 Edmund Husserl, *Zur Phänomenologie des Inneren Zeitbewusstseins* (= *Husserliana*, Bd. X), Den Haag 1966, S. 23.

tuell, d. h. sie entsteht erst im Bewusstsein von ihr. Husserl geht es dabei weniger um die Musik als um die Zeit und die besonderen Schwierigkeiten, die sich für eine Erklärung ergeben, wenn sich die Frage stellt, wie Zeitliches erscheint. »Die Punkte der Zeitdauer entfernen sich für mein Bewußtsein ›analog‹, wie sich die Punkte des ruhenden ›Gegenstandes im Raum für mein Bewußtsein‹ entfernen, wenn ich ›mich‹ vom Gegenstand entferne. Der Gegenstand behält seinen Ort, ebenso behält der Ton seine Zeit, jeder Zeitpunkt ist unverrückt, aber er entflieht in Bewußtseinsfernen, der Abstand vom erzeugenden Jetzt wird immer größer. Der Ton ist derselbe, aber der Ton, ›in der Weise wie‹ er erscheint, ein immer anderer.«¹¹

Mit Husserl kann man vermuten, dass das Sprechen über Zeitliches und über den Zeitcharakter nur in Analogien möglich zu sein scheint: so wie die analoge Uhr die Zeit nur durch eine räumliche Bewegung anzeigt. Wir nutzen das Räumliche und die Sprache des Räumlichen, um uns über zeitliche Prozesse zu verständigen. Zeiträume, zeitliche Erstreckung, Zeitmessung sind offenkundig für uns nur zugänglich in einer Analogiebildung zum Raum, der wiederum häufig durch optische Metaphern beschrieben wird. Im Bereich des Musikalischen ist das nicht anders. Zu denken wäre beispielsweise an eine Partitur. Hohe und tiefe Töne werden auf der y-Achse, der Verlauf der Zeit auf der x-Achse angeordnet. Ähnliches geschieht in anderen Notationssystemen, man denke beispielsweise an Lautentabulaturen oder an barocke Tanznotationen, z. B. an diejenigen des Ballettmeisters Pierre Beauchamp (1631–1705).

Die Raum-Zeit-Analogie, die notwendig zu sein scheint, um über die Zeit zu sprechen, erzeugt auch die prinzipielle Schwierigkeit, über die Musik zu sprechen. Die Sprache ist also durch ihre Ausrichtung an optischen Phänomenen nicht nur einfach unangepasst; in Hinsicht auf die Zeitlichkeit kann die Sprache die Musik auch gar nicht ausdrücken. Unter diesem Aspekt ist die Musik eine Grenze der Sprache, dies nicht nur deshalb, weil die Musik als konkreter Vollzug niemals in der Sprache adäquat abgebildet werden kann – was für zahllose andere Tätigkeiten ebenfalls zutreffen könnte –; nein, die Sprache ist der Musik deswegen nicht angemessen, weil kein »unmittelbares« Vokabular für musikalische Ereignisse in der Zeit existiert. Wenn man über Musik spricht, dann gelingt das nur durch die Verwendung einer komplexen Vermittlungsinstanz, zu denen es kognitiver Vorleistungen bedarf, oder man bewegt sich in das weite Feld der Metaphern. So ist die technisch-wissenschaftliche Beschreibung der Musik erst durch aufwändige Abstraktionen möglich, die konkrete Klangerfahrungen voraussetzen und auf denen sie aufsetzt. Die technische Beschreibung von Akkordfolgen setzt beispielsweise die Erfahrung der Tonalität, das Wissen über die Unterschiede der Skalen und über die funktionalen Beziehungen von Dreiklang-Ereignissen voraus. Erst dann kann man mit der technischen Beschreibung einer Kadenz ein konkretes musikalisches Geschehen verbinden.

11 Ebenda, S. 25 (Hervorhebungen Ch. A.).

Ist die Musik vielleicht selbst eine Sprache?

Eine noch weitergehende Theorie vertritt die These, die Musik sei selbst eine Sprache oder etwas der Sprache Verwandtes. Zur Illustration und Begründung dienten seit der historisch-genetischen Wende im 18. Jahrhundert immer wieder Ursprungstheorien der Musik. Analog zu den Spekulationen über den Ursprung der Sprache, die zugleich immer auch klären sollten, was die Sprache ist und worin ihre Funktion besteht, sollte der Ursprung der Musik aufgewiesen werden. Dabei stand immer die Frage zur Debatte, ob sich die Musik aus der Sprache oder die Sprache aus der Musik entwickelt habe. Darwin schreibt in *The Descent of Man*: »When we treat of sexual selection we shall see that primeval man, or rather some early progenitor of man, probably first used his voice in producing true musical cadences, that is in singing, as do some of the gibbon-apes at the present day; and we may conclude from a widely-spread analogy, that this power would have been especially exerted during the courtship of the sexes, – would have expressed various emotions, such as love, jealousy, triumph, – and would have served as a challenge to rivals. It is, therefore, probable that the imitation of musical cries by articulate sounds may have given rise to words expressive of various complex emotions.«¹² Und an anderer Stelle führt er aus: »(...) we have every reason to believe that man possessed these faculties at a very remote period, for singing and music are extremely ancient arts. Poetry, which may be considered as the offspring of song, is likewise so ancient that many persons have felt astonishment that it should have arisen during the earliest ages of which we have any record.«¹³ Darwin ist der Überzeugung, dass die Musik bei der menschlichen Evolution eine entscheidende Rolle spielte. Die Beobachtungen an Primaten führen ihn zu der Auffassung, dass die zum Zwecke der Paarung hervorgebrachten Laute zur Entwicklung der Musik geführt hätten. Erst danach habe sich eine artikulierte Sprache und daran anknüpfend die Poesie entwickelt. Daraus ergibt sich eine Auffassung, nach der Sprache und Musik nicht nur verwandt, sondern sogar evolutionär voneinander abhängig sind, nämlich die Sprache von der Musik: Die Sprache sieht Darwin als einer Art verfeinerter, d. h. in ihrem Bedeutungsgehalt nuan-

12 Charles Darwin, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, Vol. 1, London 1871, S. 56: »In dem Buche über die sexuelle Zuchtwahl werden wir sehen, daß der Urmensch, oder vielmehr ein sehr früher Stammvater des Menschen, seine Stimme wahrscheinlich dazu benutzte, echt musikalische Kadenzen hervorzubringen, d. h. also zum Singen, wie es heutigen Tages einer der Gibbons tut. Nach einer sehr weit verbreiteten Analogie können wir auch schließen, daß dieses Vermögen besonders während der Werbung der beiden Geschlechter ausgeübt wurde, um verschiedene Gemütsbewegungen auszudrücken, wie Liebe, Eifersucht, Triumph und Herausforderung für die Nebenbuhler. Es ist wahrscheinlich, daß die Nachahmung musikalischer Ausrufe durch artikulierte Laute Worte erzeugt hat, welche verschiedene komplizierte Erregungen ausdrückten.« (Übers. nach: Charles Darwin, *Die Abstammung des Menschen*, übersetzt von Heinrich Schmidt, Stuttgart 52002, S. 109).

13 Ebenda, Vol. 2, S. 334: »(...) wir haben jeden Grund anzunehmen, dass die Menschheit diese Fähigkeiten schon zu einem sehr frühen Zeitpunkt besaß, weil Gesang und Musik außerordentlich alte Künste sind. Die Dichtung, die man als Kind des Gesangs bezeichnen kann, ist ähnlich alt, so dass manche darüber erstaunt waren, dass sie zu den Zeiten entstand, aus denen wir die frühesten Aufzeichnungen haben« (Übers. Ch. A.).

cierterer Musik. Gleichzeitig kann Darwin damit erklären, warum die Affekte in der Musik vorherrschend sind, spielte sie doch ursprünglich in der Entstehungsgeschichte des Menschen eine wichtige Rolle und war verknüpft mit zentralen Gefühlen: Liebe, Eifersucht und Triumphgefühl.

Die gegenteilige Auffassung vertrat Georg Simmel: »Ist der Wilde soweit vorgeschritten (...), dass er seine Affekte schon mehr in der Form der Sprache äußert, dass sich im Stamm für bestimmte Gelegenheiten bestimmte Ausdrücke gebildet haben (...), so wurden nun, der ganzen Disposition und besonders dem Schritte folgend, diese Laute rhythmisch hervorgebracht; die Ethnologie lehrt uns diese rhythmischen Laute beim Anrücken gegen die Feinde auf der ganzen Erde kennen, und Rhythmus ist der erste Anfang zur Musik.«¹⁴ Besitzt der Mensch erst die Sprache, dann ist es zur Musik nur einer kleiner Schritt. Die rhythmisch ausgesprochenen Silben, die wechselnden Tritte, verbinden sich zur Musik, deren Zweck ursprünglich ein militärischer war. Man könnte hier böswillig von der Geburt der Marschmusik aus dem Geist der Sprache sprechen. Wichtig für den vorliegenden Zusammenhang ist hier allerdings, dass Simmel Gründe anführt, nach der die Sprache zuerst entstand und aus ihr die Musik.

Während sich Darwin und Simmel für eine Verwandtschaft von Musik und Sprache aufgrund einer gemeinsamen Abstammung entschließen, gibt es auch Verteidiger der Auffassung, die Musik sei selbst eine Sprache. Diese Vorstellung entspringt nicht nur einer metaphorischen Ausdrucksweise von »Tonsprachen« oder einer »musikalischen Sprache«. Das zu Grunde liegende Argument verweist darauf, dass die Verbindung der Töne nach Regeln ein wichtiges Indiz dafür liefere, dass die Musik eine Sprache sei. Von einer Tonsprache spricht bereits Leibniz: Man müsse »in Betracht ziehen, daß man sprechen, d. h. durch die Laute des Mundes sich vernehmlich machen könnte, auch ohne artikulierte Laute zu bilden, wie man sich z. B. der Töne der Musik zu diesem Zwecke bedienen könnte. Um indessen eine ›Sprache der Töne‹ zu erfinden, würde es mehr Kunst bedürfen, während die Sprache der Worte nach und nach durch Menschen, die sich in der natürlichen Einfachheit befinden, gebildet und vervollkommen werden konnte.«¹⁵

Tatsächlich gibt es Versuche, die Sprachlichkeit der Musik sogar empirisch nachzuweisen. Der argentinische Physiker Damián H. Zanette versucht neuerdings durch eine mathematisch-statistische Theorie zu zeigen, dass die Musik logisch strukturiert sei wie die Sprache. Er bezieht sich dabei auf naturalistische Forschungsprogramme der Neurowissenschaften.¹⁶ Zanette analysierte die Häufigkeit von Tönen nach dem statistischen Prinzip des amerikanischen Lin-

14 Georg Simmel, »Psychologische und ethnologische Studien über Musik«, in: *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*, 13 (1882), H. 3, S. 261–305.

15 Gottfried Wilhelm Freiherr von Leibniz, *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*, Hamburg 1996, S. 296.

16 Aniruddh D. Patel, »Language, music, syntax and the brain«, in: *Nature Neurosciences* 6 (2003), S. 674–681.

guisten George Kingsley Zipf, dem Begründer der quantitativen Linguistik. Das sogenannte Zipf'sche Gesetz korreliert die Wörter einer Sprache nach ihrer Häufigkeit und ihrem Rang. Das häufigste Wort erhält den Rang 1, das zweithäufigste den Rang 2 usw. Die empirischen Untersuchungen von Zipf ergaben, dass das Produkt aus Rang und Häufigkeit eine immer annähernd gleiche Konstante ergibt: Die Anzahl des Vorkommens eines Wortes ist umgekehrt proportional zu seinem Rang. Zipf untersuchte dieses Gesetz an verschiedenen Sprachen.¹⁷ Zanette zeigt nun an vier Klavierwerken von Bach, Mozart, Debussy und Schönberg, dass das Zipf'sche Gesetz auch für die Häufigkeit von Tönen gilt, besonders aber für die klassischen Kompositionen. Es ergibt sich dort eine ähnliche Korrelation von Häufigkeit und Rang wie in der Sprache.¹⁸ Anders bei Schönberg. Die atonale Zwölftonmusik zeigt deutlich weniger Muster einer Sprache. Zanette schließt daraus auch auf die Verständlichkeit der Musik. Die klassische Musik mit der sprachanalogen Verteilung sei deshalb auch verständlicher als die Musik Schönbergs. Methodische Schwierigkeiten bestehen aber hier auf allen Ebenen. Zunächst erscheint die Datenbasis von vier Musikstücken äußerst schmal. Bedeutsamer aber scheint mir, dass die Ergebnisse schon durch die Wahl der Musikgattung, nämlich der Musik für Klavier, präeterminiert erscheinen. Das Klavier hat nun einmal ein Klangoptimum in der Mitte der Klaviatur, die überdies ausgesprochen begrenzt ist. Außerdem dürfte es schwerfallen, eine linguistische Analogie zwischen Tonhöhen und Wörtern zu konstruieren, die außer der assoziativen Verbindung noch einen argumentativen Sachzusammenhang liefert.

Verschiedentlich ist versucht worden, Analogien zwischen musikalischen Ausdrucksformen und linguistischen Kategorien herzustellen.¹⁹ Besondere Bedeutung gewann dabei die Vorstellung von einer musikalischen Logik oder einer Logik der Musik.²⁰ Aber von Logik kann bei der Musik nur im metaphorischen Sinn gesprochen werden. Dafür gibt es ein schlüssiges Argument: In der Musik gibt es keine Prädikation, keine Verbindung von Subjekt und Prädikat. Es gibt zwar eine Verbindung von Elementen, aber keine Bedeutung der Verbindungen. Natürlich ist es richtig, dass in der Musik einzelne Klänge verbunden werden; und wenn man sich den klassischen Teil der europäischen Musikgeschichte anschaut, dann gilt sicher, dass diese Verbindungen Regeln unterliegen, etwa der Harmonielehre. Wichtiger allerdings als die zahlreichen

17 George Kingsley Zipf, *The Psycho-Biology of Language*, Boston 1935. – Inzwischen ist dieses »Gesetz« verschiedentlich korrigiert worden, insbesondere bezüglich der besonders häufigen und besonders seltenen Wörter.

18 Damián H. Zanette, »Zipf's law and the creation of musical context«, in: *Musicae Scientiae* 10 (2006), S. 3–18.

19 Vgl. den Versuch einer Systematisierung bei Walther Dürr, *Sprache und Musik. Geschichte, Gattungen, Analysemodelle*, Kassel – Basel – London – New York – Prag 1994, insbes. S. 27.

20 Erstmals wahrscheinlich Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig 1788–1801. Vgl. Adolf Nowak, »Musikalische Logik – philosophische Logik«, in: *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang. Zum Wechselverhältnis von Musik und Philosophie*, hrsg. von Christoph Asmuth, Gunter Scholtz, Franz-Bernhard Stammkötter, Frankfurt/M. 1999, S. 175–192.

Ausnahmen von den Regeln, die man hier anführen könnte, ist die Feststellung, dass nicht jede Regel eine Logik ist oder voraussetzt. Für eine Logik sind gerade Spezifizierungen notwendig, wie sie etwa mit Begriffen wie »wahr«, »falsch«, mit Verknüpfungen wie »Konjunktion«, »Disjunktion«, »Äquivalenz«, »Antivalenz«, »Implikation«, »Negation« ausgedrückt werden. Die Verknüpfungen sind in der Logik eindeutig definiert und aufeinander bezogen, d. h. kategorial aufgeschlüsselt. Das findet sich in der Musik nicht, und zwar deshalb nicht, weil in der Musik keine Prädikationen stattfinden. Es gibt keine Verbindung zwischen Subjekt und Prädikat. Daher gibt es in der Musik keine Negationen, damit kein »wahr« oder »falsch«.

Das lässt nur den Schluss zu: Die Sprache der Musik ist keine Sprache. Umberto Eco macht das deutlich, wenn er schreibt: »Barocke Musik wie auch abstrakte Kunst sind ›a-semantic‹. Man kann diskutieren – und ich bin der erste, der dies tut –, ob es möglich ist, so geradeheraus zwischen rein ›syntaktischen‹ und ›semantischen‹ Künsten zu unterscheiden. Vielleicht können wir uns aber darauf einigen, dass es figurative und abstrakte Künste gibt? Barocke Musik und abstrakte Gemälde sind nicht figurativ, Fernsehserien sind es.«²¹

II Musik und Gefühl

Aus der Tatsache, dass den meisten Menschen Musik sehr viel bedeutet, scheint zu folgen, dass Musik immer etwas mit den Gefühlen zu tun hat, mit Gefühlen für die Musik und Gefühlen, die die Musik ausdrückt oder hervorruft. Tatsächlich wäre eine Philosophie der Musik unangemessen, die diesen Aspekt ausblendete oder auch nur herabsetzte. Musik bereitet Freude. Musik wirkt auf uns freudig oder traurig. Wer wollte daran zweifeln? Wir beschreiben Musik mithilfe des gesamten Arsenal an Gefühlen. Wir untermalen und korrigieren unsere Stimmungen durch geeignete Musik. Wir setzen Musik strategisch zu bestimmten Festtagen oder bei Trauerfällen ein. Wir untermalen die Einkaufshallen und Supermärkte mit Musik. Warum sollten wir das tun, wenn es nicht wirkungsvoll ist?

Über die Gründe dafür gibt es ganz verschiedene Theorien, die ein Spektrum ausfüllen von anthropologisch-biologischen über innermusikalische bis hin zu psychologischen Erklärungen. Tatsächlich kann man keine dieser Über-

21 Umberto Eco, *Streit der Interpretationen*, Konstanz 1987, S. 64. – Mit einem erweiterten Zeichenbegriff arbeitet unterdessen Simone Mahrenholz, *Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*, Stuttgart – Weimar 1998. Die Schlüsselfunktion dieser erweiterten Semantik der Musik nimmt der Begriff der *Exemplifikation* ein. Er trägt die Last, musikalische Prozesse und Weltinhalte miteinander zu verschränken und dadurch eine Zeichentheorie zu etablieren, ohne dabei die Grundfunktion des Zeichens, nämlich *etwas* zu bezeichnen, rein ausfüllen zu dürfen. Vielmehr bilden die Musikstücke und -strukturen Exempel, Samples, Muster, die nun durch Aufführung und Interpretation in den Zeichenprozess eingehen können. Auf sie können dann ebenso technische wie auch emotive Ausdrücke Bezug nehmen.

legungen von vornherein von der Hand weisen. Überzeugend sind sie indes nicht. Denn sie müssten die Frage beantworten, wie die Gefühle in die Musik kommen, besser: wie sie dort ausgedrückt werden können. Die gewöhnliche Antwort lautet stets: Schnelle, rhythmisch aufsteigende Melodien in Dur wirken eher fröhlich, während absteigende langsame Linien in Moll eher traurig sind.

Tatsächlich, so könnte man dem entgegenhalten, kommt das ganz auf den Hörer an und dessen Hörerfahrungen, seine Stimmungen, seine psychische Disposition. Aber auch ganz abgesehen vom musikalischen Horizont des Einzelnen deutet diese Vorstellung von der gefühlvollen und gefühlhaltigen Musik auf einen ganz bestimmten Entstehungshorizont hin. Es handelt sich um ein Musikverständnis, das sich ganz an der klassischen europäischen Musik orientiert. Damit wird die Musik anderer Epochen und natürlich auch ein Teil der Musik der Gegenwart, gewiss aber der größte Teil der nicht europäischen Musik beiseite gelassen. Musik als Ausdruck und Erregung von Gefühlen ist keine unzutreffende Beschreibung der Musik, sondern eine eingeschränkte, eine kulturell zeitlich und räumlich regionalisierte Sicht auf die Musik. So wenig also die Musik ohne Gefühle auszukommen scheint, so wenig scheint sie doch auch auf Gefühle beschränkt zu sein.

Grundsätzlich muss man offensichtlich fünf verschiedene Thesen auseinanderhalten:

1. Musik löst Gefühle aus.
2. Musik kann starke Gefühle auslösen.
3. Musik wird von intensiven Gefühlen begleitet.
4. Musik besteht in der Erregung von Gefühlen.
5. Die Musik ist nichts anderes als ein Ausdruck von Gefühlen.

Die erste und zweite These wird niemand bestreiten, weil der Zusammenhang von Musik und Gefühl nur als lose verbunden charakterisiert ist. Ihr Zusammenhang wird als ganz kontingent vorgestellt. Die dritte These wird jemand, der aus dem europäisch-nordamerikanischen Kulturraum kommt, in der Regel nicht bestreiten; das gehört zu seinen Standarderfahrungen. Die vierte und die fünfte These allerdings könnten auf prinzipiellen Widerstand stoßen, und zwar deshalb, weil sie eine Reduktion der Musik auf Gefühle vornehmen. Die vierte These hat die Wirkung von Musik im Auge, die fünfte These konzentriert sich auf die Funktionsweise der Musik selbst. Die beiden letzten Thesen sind in der traditionellen Musikästhetik gang und gäbe. Sie entsprechen einer Vorstellung des 18. Jahrhunderts über die Funktion und Rezeption von Musik und scheinen bis heute gängige Münze zu sein.²²

22 Die intelligenteste und differenzierteste Version dieser Auffassung vertritt Peter Kivy, *Music Alone. Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Ithaca – London 1990.

Schaut man sich die Gefühlstheorien der Musik genauer an, dann zeigen sich im Detail weitere Fragen, die sich nicht leicht beantworten lassen. Einige davon sind philosophischer Natur, andere musiktheoretischer. Philosophisch zu nennen ist sicher die Frage nach den Gefühlen selbst. Es gibt eine lange Debatte in der Philosophie, verstärkt etwa seit Beginn der Aufklärung, welche Natur unsere Gefühle haben. Solange man noch gewillt war, einen naturphilosophisch-theologisch angereicherten Seelenbegriff zu vertreten, war die Seele auch der Ort der Gefühle. Mit dem Beginn eines wissenschaftlichen Zeitalters musste der vorwissenschaftliche Begriff der Seele verschwinden, und die Gefühle brauchten einen neuen Ort. Sie vollständig in den menschlichen Körper und seine Funktionen zu verlegen, schien unmöglich; denn gerade den Gefühlen haftet etwas unvertretbar Subjektives an, das sie zu jeweils »meinen« Gefühlen macht. Ich kann meine Gefühle nicht weggeben, sie gehören unvertretbar zu mir, zu meiner geistigen Existenz. Ich kann sie allenfalls unterdrücken oder beherrschen, nicht aber ausschalten oder abschneiden. Mit dieser Subjektivität der Gefühle geht die Frage ihrer Mitteilbarkeit einher. Auf welche Weise kann es uns gelingen, unsere Gefühle mitzuteilen? Wie sage ich jemandem, wie ich mich fühle?

Das begriffliche System der Gefühle, wie es die Aufklärung noch kannte und das auch für die Affektenlehre in der Musik des 18. Jahrhunderts noch eine große Rolle spielte – es ist längst unterwandert und erodiert. Geblieben ist nur, dass die Affekte, die wir uns zuschreiben und die wir anderen mitteilen und mit anderen teilen, dass die Gefühle, die wir von anderen erfahren und mitgeteilt bekommen, stark narrative Züge aufweisen. Wir wissen von Gefühlen, weil sie in Geschichten vorkommen, Lebensgeschichten, Kurzgeschichten, den Erzählungen und den Märchen, die wir über andere und uns selbst erzählen. Wir zeigen gleichsam auf die Gefühle, indem wir ein Beispiel erzählen, ein Exempel vorstellen.²³

Damit ist natürlich in der Sprache nur eine ungefähre Bezeichnung der Gefühle möglich. Gefühle sind ja schließlich keine Gegenstände, sie sind unbestimmt und wechselhaft, unberechenbar und bisweilen dunkel. Was die Sprache wiedergibt, könnte man als Ausdruck der Gefühle bezeichnen; allerdings ist es schwierig, auf den Punkt zu bringen, *was* genau dort seinen Ausdruck findet. Schließlich sind es nicht nur die Worte allein, in denen die Gefühle ausgedrückt sind: Es ist die ganze Person, ihre Gestik, ihre Mimik, ihre Körperhaltung. Bei den Gefühlen wird offenkundig, dass das Ausgedrückte von dem Ausdrückenden und vom Ausdruck gar nicht verschieden ist. Die Vorstellung ist verkürzend, die davon ausgeht, die Gefühle seien zuerst in uns, unausgedrückt, und bräuchten dann ein Medium, unseren Körper und unsere Sprache, um einen Ausdruck zu finden. Andererseits handelt es sich auch nicht um eine völlige Identität von Ausgedrücktem und Ausdruck. Wir sind näm-

23 Vgl. Christiane Voss, *Narrative Emotionen*, Berlin – New York 2004.

lich in der Lage, das Ausgedrückte zu kontrollieren. Wir können uns beherrschen, uns verstellen, unseren Gefühlen Ausdruck geben oder freien Lauf lassen. Wir können auch schauspielern, Gefühle vortäuschen oder imitieren. In der Sprache können wir lügen.

Was sich hier in Bezug auf die Sprache, die Körpersprache und die gesprochene Sprache, äußerst diffizil darstellt, ist in der Musik noch komplizierter. In der Sprache haben wir den Leitfaden einer Erzählung. Dieser Leitfaden erklärt uns die Gefühlsregungen. Sie erscheinen uns dann nicht mehr unmotiviert, sondern als Zorn, Wut oder Trauer. Denn wir wissen, dass diese Gefühle einen Auslöser haben, den uns gerade die Erzählung dieser Gefühle verrät. In der absoluten Musik fehlt uns dieses narrative Moment aber vollständig. In der Musik wäre die Narration mit einem Programm vergleichbar, das uns durch das Musikstück leitet. So verläuft die absolute Musik zwar in der Zeit, aber es gibt keine Figurationen, sondern nur Strukturen. Es gibt keinen Anhalt für die Übertragung von Gefühlen in die Musik. Wenn in uns Gefühle aufsteigen beim Hören absoluter Musik, scheint es sich um einen assoziativen Habitus zu handeln. Wir sind es gewohnt, dass bestimmte Musik zu bestimmten Anlässen erklingt. Dann können wir sagen, diese Musikpassage sei traurig. Das bedeutet ja gerade, dass nicht wir selbst, die Hörer, deswegen tieftraurig sind. Das Subjekt der Aussage ist die Musik. Sie ist traurig, nicht wir, obwohl auch wir gelegentlich traurig werden können, wenn wir Musik hören. Offenkundig gibt es keine systematische Verbindung von Musik und Emotion. Dafür spricht, dass die Musik nur auf unklare Weise Emotionen auslöst – anders als die Sprache. Benennen kann die Musik die Gefühle nicht. So ist es sehr schwer, Wut, Erregung, Zorn, Aufgewühltheit, Entschlossenheit in der Musik zu identifizieren und zu unterscheiden. Ich glaube, dass diese Gefühlsbezeichnungen von der Musik metaphorisch gebraucht werden in Ermangelung eines unmittelbaren Vokabulars.

Aber auch in musiktheoretischer Hinsicht gibt es Schwierigkeiten. Eduard Hanslick hat eine Reihe von Aporien aufgezählt und mit schlagenden Beispielen belegt. Dabei ist es nicht seine Absicht, die Verbindung der Musik mit Gefühlen und Affekten prinzipiell zu leugnen. Es kommt ihm darauf an zu zeigen, dass die Musik nicht ausschließlich in einer Ästhetik der Gefühle besteht, darin gründet oder darauf reduziert werden kann. Darum reicht es ihm für seine Argumentation, wenn er aufweisen kann, dass die Verbindung von Musik mit Gefühlsinhalten lose, schwankend und uneinheitlich ist. Diese Demonstration fällt ihm leicht, denn Hanslick kennt sich gut aus in der reichhaltigen Literatur der klassischen Musik. Ich will mich daran anschließen und nur einige charakteristische Schwierigkeiten aufzählen.

An erster Stelle stehen die zahlreichen Kontrafakturen. Zu Recht weist Hanslick darauf hin, dass »viele der berühmtesten und ob ihres frommen Ausdrucks bewundertsten Stücke im ›Messias‹ aus den weltlichen, meist erotischen Duetten herübergenommen sind, welche Händel (1711–1712) für die Churprinzessin Caroline von Hannover auf ›Madrigale‹ von ›Mauro Ortensio‹ gesetzt

hatte«²⁴. Die Musik zum zweiten Duett mit dem Text »Nein, ich will euch nicht trauen, blinder Amor, grausame Schönheit, ihr seid zu lügenhafte, schmeichlerische Gottheiten!« verwendete Händel unverändert in Tonart und Melodie für den Chor im ersten Teil des Messias: »Denn uns ist ein Kind geboren.« Beleuchtet der italienische Händel die undurchsichtige Situation von Begehren, Verführung, Schönheit und Lust, lässt der englische Händel zur selben Melodie voller Andacht die Geburt Christi im Stall zu Bethlehem preisen. Die Musik allein, ohne den Text, gibt diesen Unterschied nicht wieder; die Musik ist offenkundig indifferent gegen die ausgedrückten Gefühlszustände, für Hanslick ein klares Indiz, dass die reine Musik gar nicht imstande und dass es auch gar nicht ihre Aufgabe ist, Gefühle darzustellen.

Den Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts, die noch ganz unter dem Druck einer abhängigen Lohnbeschäftigung komponierten, war wohl kaum etwas vertrauter als das schnelle Recycling bereits auskomponierter Stücke. Der Ernst und die Authentizität, den die Musikkunst des 19. Jahrhunderts für sich reklamierte, macht häufig vergessen, dass Komponisten früherer Zeiten ihre handwerklichen Fähigkeiten häufig mit Spieltrieb und Witz verbanden, Fähigkeiten, die gerade Gegensätzliches und Unpassendes in eine musikalische Einheit brachten. Der geübte Hörer mochte, wenn er konnte, die musikalische Unterwanderung der primären Anlässe und ursprünglichen Kontexte dechiffrieren – und sich an Witz und Esprit des Komponisten delectieren. So gelangen Gassenhauer und Schlager, die derbe Musik der fahrenden Spielleute und Handwerksgesellen in die Gotteshäuser – und die Choräle ins Wirtshaus. Dieses Verfahren allein, sei es aus Not geboren oder mit charmanter Subversion eingesetzt, beleuchtet klar das lose und keineswegs systematische Verhältnis der Musik zum Gefühl. Es ist der jeweilige Text, der die Musik mit konkreten Gefühlen auflädt; es ist der Kontext, der Stimmung macht.

Besondere Bedeutung gewinnt für Hanslick die reine Tonkunst. Er behauptet, dass die Darstellung eines bestimmten Gefühls in der reinen Musik gar nicht möglich sei. Er findet dabei ganz ähnliche Einwände: Hoffnung etwa sei mit der Vorstellung eines zukünftigen Zustands verbunden, Wehmut erinnert ein vergangenes Glück. Liebe ohne eine geliebte Person könne man sich gar nicht vorstellen. Mit einem Wort: Auch Hanslick bestätigt den narrativen und konkreten Charakter der Gefühle. Er bezeichnet diesen Charakter mit dem alten Wort der Historie, der Geschichtserzählung, als historisch. »Ein bestimmtes Gefühl, eine Leidenschaft, ein Affekt, existiert als solches niemals ohne einen wirklichen historischen Inhalt, der eben nur in Begriffen dargelegt werden kann.«²⁵ Hanslicks Schlussfolgerung ist so klar wie unabweislich: Musik ist nicht-sprachlich. Sie besteht in der Verbindung von Tönen, nicht in der Verbindung von Begriffen. Also kann sie gar keine Gefühle ausdrücken, weil zu

24 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, 5., verbesserte Auflage, Leipzig 1876, S. 32.

25 Ebenda, S. 18 f.

Gefühlen eine historische Konkretion gehört. Diese historische Konkretion benötigt aber eine sprachliche Einbindung. Die absolute Musik hat aber gezeigt, dass die Musik auf diese sprachliche Einbindung gar nicht angewiesen ist. Sie kann Musik sein, ohne in ein Programm, ohne in einen sprachlich präfigurierten Kontext eingewoben zu sein. Für Hanslick bildet die reine Instrumentalmusik die Krone der Musik, dies durchaus in beabsichtigter Polemik gegen das Gesamtkunstwerk Richard Wagners.

Abgesehen von dieser Frontstellung, die Wertungen impliziert, die man heutzutage nicht mehr teilen muss, ist die Beobachtung Hanslicks richtig. Auch wenn man heutzutage nicht mehr glaubt, das »Wesen« der Musik darstellen zu können, wird man zu dem Schluss genötigt, dass eine Gefühlsästhetik der Musik zu kurz greift. Auch wenn man bescheiden ist und sie nur für den schmalen Bereich der klassischen europäischen Musik gelten lässt, ergeben sich unlösbare Aporien.

III Schluss

Das Resultat der Untersuchung ist negativ: Auf die Frage nach der Bedeutung der Musik hat sich kein geeigneter Kandidat vorstellen können. Weder in der Sprache noch in den Gefühlen ließen sich befriedigende Antworten finden. Zwar ist es offensichtlich, dass die Musik durch zahlreiche Analogien und Assoziationen sowohl mit der Sprache als auch mit der Welt der Gefühle verbunden ist. Diese vielfältigen Verbindungen sind aber verschieden von der nachgefragten *Art* der Beziehung, nämlich der speziellen Ausdrucks- und Bedeutungsrelation. Insbesondere die reine Instrumentalmusik macht diese Bedeutungslosigkeit der Musik offenkundig. Es zeigte sich, dass gerade in der absoluten Musik keine Referenzrelation mehr anzusetzen ist. Die Musik bezieht sich nicht auf etwas Außermusikalisches, weder auf ein Programm, eine Botschaft, einen Text, den sie ausdrücken könnte, noch auf Gefühle. Ja, sie referiert noch nicht einmal auf sich selbst. So gibt es zwar Phänomene wie Collage und Zitat, die aber in der Musik etwas mit Variation und Wiederholung zu tun haben. In der Musik geht es nur um Musikalisches. Die Objekte, mit denen sie arbeitet, sind Klänge, Geräusche, Motive, Strukturen, Ordnungen und Regeln. Diese aber verweisen nicht von sich aus auf etwas in der Welt. Natürlich kann man sie in solche Zusammenhänge stellen, so wie alles als Zeichen für etwas Anderes stehen kann. Das heißt aber nicht, dass die Musik Ausdruck dieser Bedeutungsrelationen sein müsste. Im Gegenteil! Selbst die Analyse musikalischer Prozesse, die eindeutig auf Sinn und Bedeutung angelegt sind wie Oratorien und Opern, weisen eine gar nicht zu unterschätzende Unabhängigkeit des rein Musikalischen auf. Deshalb sind Deutungen von Musikstücken häufig unbefriedigend, wenn sie eine rein narrative Ausrichtung besitzen. Die Vielfältigen nicht-musikalischen Inhalte tragen nämlich – je nach Musikgattung – wenig bis gar nichts dazu bei, etwas über die Musik zu sagen.

Dieses negative Resultat hat aber freilich auch eine positive Seite: Die Musik erscheint gegenüber den Bedeutungen der Sprache frei und ungebunden. Sie enthält daher ein ungeheures künstlerisches Potenzial. Sie schließt sich nicht so eng an die dingliche Realität an wie die Sprache. Ihre Flüchtigkeit macht sie zu einer quecksilbrigen Kunst. Ihre Materialität liegt in ihr selbst. Daher hat sie sich zu dieser Ungebundenheit auch nicht mühsam im Laufe der Zeit befreien müssen wie die bildende Kunst oder die Poesie. Vielmehr scheint sie diese Freiheit schon immer, sei es der Möglichkeit nach oder auch aktual, besessen zu haben. In der historisch bisweilen aufscheinenden Abwehr der Bedeutungslosigkeit liegt ein Reflex auf diese Freiheit. Die Musik entzieht sich der Kontrolle durch die Macht der Wörter, der Präfiguration durch die Bedeutung. So lautet der skeptische Schluss: Die Musik bedeutet nichts; aber darin liegt gerade ihre Bedeutung.