

Die Schönheit (in) der Musik¹

CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF

Für Albrecht Wellmer

»Zum Augenblicke dürft ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön!«
(*Faust. Der Tragödie zweiter Teil*)

Als die ersten Astronauten auf dem Weg zum Mond den nötigen Abstand zur Erde einnahmen, um diese zum ersten Mal in der Geschichte der Menschheit leibhaftig als ganze sehen zu können, sollen sie gesagt haben, sie sei wunderschön. (Se non è vero, è ben trovato.) Welche Schönheit war gemeint? Sicherlich nicht die der Formvollendung, wonach die Erde als Kugel die Gestalt des perfektsten, weil einfachsten dreidimensionalen Körpers besitzt. Das hätten sie auch vom Mond sagen müssen. Sicherlich auch nicht das Farbspiel aus Wolken, Meer und den Kontinenten. Ästhetisch-künstlerische Kriterien spielten bei jener Exklamation nur eine untergeordnete Rolle. Vielmehr dürften sie im Sinne gehabt haben, daß die Erde ihre Heimat ist, der Ort ihrer Geburt, ihrer Kindheit, ihres Lebens, dort, wo sie einst begraben sein werden. Weniger durch die Trennung, eher durch die Möglichkeit der Totalansicht wurde den Astronauten die existentielle, geradezu unhintergehbare Verbundenheit mit dem bewußt, was sie sahen. Schön nannten sie das, was ihnen am nächsten, ihnen lieb und teuer war. Jene Feststellung, die auch von denen nachvollzogen werden kann, welche diese Erfahrung nicht machen können, bezeugt eine hohe libidinöse, im platonischen Sinne erotische Qualität.

Seit den Griechen ist der Begriff des Schönen so mannigfaltig in unterschiedlichen Facetten und Kontexten – bald ontologisch, bald metaphysisch, bald kunsttheoretisch, bald soziologisch, bald in Verbindung mit der Moral, bald mit der Erkenntnis – erörtert worden, daß eine allgemeinverbindliche Definition oder gar Erklärung müßig scheint. Was die Musik betrifft, verschärft sich das Problem, weil es einen auf das Phänomen der Schönheit der – oder in der – Musik spezialisierten Diskurs nicht gibt. Sicherlich gibt es schöne Musik und sogar schöne Stellen.² Aber was Schönheit in der Musik

¹ Deutsche Fassung eines Vortrags, gehalten am 24. Januar 2010 an der University of Notre Dame, Notre Dame, Ind.

² Schöne Stellen sind nach Adorno Einzelmomente in der Musik, unabhängig vom Kontext der Gesamtform, in dem jene erst ihren ganzen Sinn erhalten, gleichsam Zitate mit bestimmten lyrischen oder koloristischen Reizen. Vgl. Theodor W. Adorno, *Schöne Stellen*, in: ders., *Musikalische Schriften V* (= Gesammelte Schriften, Bd. 18), Frankfurt a. M. 1984, S. 695-718.

heißen soll, müßte ganz allgemein erläutert werden, doch jedes konkretisierende Definiens würde von einem x-beliebigen Gegenbeispiel der Moderne entkräftet. Sollen etwa konzeptuelle Musikwerke nicht der Schönheit fähig sein, weil sie das sinnliche Moment abwerten? Sollen atonale Werke nicht der Schönheit fähig sein, weil sie dem Konsens der breiten Masse nicht gehorchen? Soll Popmusik nicht der Schönheit fähig sein, weil sie nicht auf Erkenntnis zielt? Soll futuristische Musik nicht der Schönheit fähig sein, weil sie sich dem Moraldiskurs verweigert?³ Soll fragmentästhetische Musik der Schönheit nicht fähig sein, weil sie nicht auf Formvollendung ausgeht? Soll für Lautsprecherwiedergabe erschaffene Musik nicht der Schönheit fähig sein, weil sie nicht musiziert ist? Soll algorithmisch erzeugte Musik nicht der Schönheit fähig sein, weil in ihr das mimetische Moment zu fehlen scheint? All diese Kriterien – Sinnlichkeit als Gefallen am Wahrgenommenen, das Konventionelle, die Teilhabe an Erkenntnis und Moral, die Formgelungenheit – sind berechtigt und durchaus Ausgangspunkte für normative Ästhetiken⁴, aber keines für sich zeigt sich auf der Höhe des heutigen Ausdifferenzierungs- und Pluralisierungspotentials dessen, was Musik sein kann und auch ist. Mit Abschluß des modernen Transformationsprozesses aller Kriterien von Kunst und damit auch von Musik – bis hin zur abermaligen Überbietung der Erweiterung von Möglichkeiten durch die Postmoderne – sind nun alle möglichen ästhetischen Positionen verfügbar und zugleich, und das ist das Entscheidende, alle ihre Negationen: zumindest sind sie denkbar. So konnte es zum paradoxen Phänomen kommen, daß eine deziert sich der Schönheit verweigernde Musik exakt als schön betrachtet wird.

Nachdem Kant der Schönheit in der Trias von Erkenntnistheorie, Ethik und Ästhetik ihren modernen, aufgeklärten, nach-ontologischen Platz zugewiesen hatte, konnte sich die Leitunterscheidung schön/häßlich ausbilden, mit Schönheit als Positivwert. Doch bereits kurze Zeit später, mit Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen*, Baudelaires *Les Fleurs du Mal* und vollends mit den futuristischen Manifesten, die für die Musik die »Schönheit« der »suonirumori« ausriefen, wurde Schönheit als Positivwert derart in Frage gestellt, daß, wenn das Verhältnis von Positiv- und Negativwert auch nicht umgedreht wurde, diese Unterscheidung doch ihrerseits an Bedeutung verlor. Am Ende der avantgardistischen Revolutionen ist Schönheit nur noch eine leere Worthülse gewesen, die auf Musik insgesamt nicht mehr angewandt werden

3 »Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna.« (Emilio Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto del futurismo*, in: *Futurismo 1909-1944. Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura*, a cura di Enrico Crispolti, Milano 2001, S. 532)

4 Hans Heinrich Eggebrecht (*Was ist das, was an der Musik so schön ist?*, in: ders., *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 1991, S. 545-554) bestimmt als schön den instrumental gespielten (weil auf diese Weise »freien«) Ton sowie dessen Kombination mit anderen zur Form.

kann, es sei denn, man beschränkte sich auf bestimmte historische Epochen – so die Klassik – oder bestimmte Genres und Stile, wofür es aber, aus heutiger Sicht, keine allgemeingültigen Kriterien gibt.

Hat sich, mit anderen Worten, Schönheit im postmetaphysischen, post-postmodernen Zeitalter selber abgeschafft oder zur Ununterscheidbarkeit verallgemeinert? Man müßte diese Frage eigentlich bejahen, und doch möchte ich eine solche Affirmation durch ein »fast« einschränken. Denn etwas bleibt bestehen und setzt sich fort, ohne den Begriff Schönheit kommt selbst die ausgenücherteste, abgehärtetste, zynischste Musikbetrachtung nicht aus. In dieser Situation versuche ich die Schönheit zu retten, jedoch nicht als inhärente Eigenschaft von Musiken. »Beauty is no quality in things themselves«, wie David Hume in *Of the standard of taste* sagte. Ich werde im folgenden zwei Thesen formulieren und diese zu plausibilisieren versuchen – im Horizont einer Systematik musikästhetischer Grundbegriffe, in der Schönheit einen überraschend niederen Rang einnimmt.

Die folgenden Überlegungen gehen von der Überzeugung aus, daß die Rede von der Schönheit der Musik sich nicht nur auf einzelne Werke oder Musikformen, ja nicht einmal nur auf die Kunstmusik oder gar, im engeren Sinne, auf die komponierte Kunstmusik der westlichen Tradition beziehen kann. Musik ist anthropologisch derart fundamental, daß sie umfassender gedacht werden muß. Ich werde also den Spagat einer allgemeinen Erörterung versuchen, welche die in bedeutenden Kulturen der westlichen Welt verpönte atonale Musik⁵ oder die von einigen nicht unmaßgeblichen Intellektuellen gemiedene Popmusik nicht ausschließt⁶, ja selbst die ethnologische Musik nicht ausklammert. Dabei wird des weiteren davon ausgegangen, daß Musik nicht-funktional betrachtet werde, als Selbstzweck, d. h. unabhängig von der Frage nach religiösen, kultischen, politischen oder praktischen Kontexten.

Meine erste These lautet: Musik selbst, ihrer allgemeinsten Bestimmung nach, ist in einem emphatischen Sinne schön. Von keiner anderen Kunstgat-

5 Vgl. das harte Urteil des einflußreichen Buchs *The Aesthetics of Music* von Roger Scruton: »Die atonale Musik erweist sich als unfähig, eine Zuhörerschaft zu finden oder sie zu erschaffen. Ihre harschen Verbote und tadelsüchtigen Theorien bedrohten die musikalische Kultur, indem sie das natürliche bürgerliche Leben herabsetzen, von dem sie abhängt.« (Oxford 1997, S. 506 f.) Auch Fred Lerdahl geht von einer »natürlichen« Hörgrammatik aus, die beispielsweise von Boulez im *Marteau sans maître* ignoriert werde (zit. n.: Alexander Becker, *Wie erfahren wir Musik?*, in: *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, hg. v. Alexander Becker u. Matthias Vogel, Frankfurt a. M. 2007, S. 270).

6 Für Millionen, vielleicht Milliarden ist Popmusik einfach, mitunter zum Sterben schön, so schön, daß sie die Frage nach dem Warum nicht verstünden, einen Zweifel daran gar als schlechten Scherz betrachteten. Selbst wer dort falsches Bewußtsein, oder nur Massenhysterie, wittert, kann nicht abstreiten, daß dies ein Sachverhalt ist, gegenüber dem eine musikästhetische Reflexion machtlos ist. Wer wiederum blanken Soziologismus vermeiden möchte, muß eine Erklärung für die Attraktivität der Popmusik angeben können. – Der Autor findet zwar den allergrößten Teil der heutigen kulturindustriell erzeugten Musik nicht schön, muß aber zur Kenntnis nehmen, daß dies für so viele Menschen gerade doch der Fall ist, daß das sinnliche Scheinen von Ideen kein hinreichendes Kriterium für Schönheit ist, wenn doch solche Musik gerade dieser Ideen entbehrt.

tung würde man das sagen. Bei Literatur, Lyrik, der Malerei, in der Architektur sagte man, einzelne Werke seien schön, aber kaum die Gattung selber. Nur bei der Musik stellen sich Anrührung und Verzückung in einem Grad ein, der an Phasen haltloser Verliebtheit erinnert. Die Emphase, mit der Musik an sich als schön empfunden wird, ist nur vergleichbar mit Sätzen wie »Das Leben ist schön« oder »Sex ist schön« (Sätze, die von der überwiegenden Zahl von Menschen anerkannt werden).⁷ Lieblingsmusiken werden in der gleichen ungerechten, weil nicht zu rechtfertigenden Weise als schön empfunden wie der jeweils geliebte Mensch (unabhängig davon, wie schön oder schlecht aussehend er, nach allgemeinen Maßstäben, auch sei). Sie werden geliebt und begehrt als etwas, was immer wieder gehört werden möchte. Vielleicht werden einzelne Gedichte regelmäßig gelesen, Lieblingsfilme des öfteren angeschaut, aber daß Romane hundertfach gelesen oder Bilder in Museen hundertfach aufgesucht werden wie bestimmte Symphonien, Opern oder Songs immer wieder, mithin hundert- oder tausendfach gehört, ist unwahrscheinlich.

Daß Musik in einem solchen allgemeinen Maße schön sei, mithin unabhängig von Stilen, Epochen, Genres, Funktionszusammenhängen, auch von lokalen Kulturen, dafür muß es systematische Gründe geben, die mit ihrem spezifischen Medium – Klang und Zeit – und mit dessen Wechselwirkung mit menschlichen Dispositionen zusammenhängen. Zugleich gibt es für diese fundamentale anthropologische Dignität zuhauf geschichtliche und empirische Zeugnisse. Musik ist gleichsam, und zwar vor aller Spezialisierung, omnipräsent: durch Tanz, Ritual, durch religiöse und gesellschaftliche Praktiken. Und seit der Ausbreitung elektronischer Reproduktionsmedien ist Musik gleichsam zu *dem* Lebensbegleiter schlechthin geworden.⁸

Die Gründe sind die folgenden:

1) Singen – die elementare diastematische Äußerung – und tanzen – die elementare rhythmische Äußerung – kann jeder. Dazu bedarf es keiner weiteren Kulturtechnik wie Schreiben, Lesen oder Zeichnen. Jeder kann, wenn er will, musizieren; Musik ist nicht nur zum Hören da (wie Literatur zum Lesen und Malerei zum Anschauen), sondern kann in der Regel auch je persönlich reproduziert, gespielt, gesungen werden. Musik ist immer auch ein nachahmendes, mimetisches Geschehen. Zugleich ist Musik eine soziale Aktivität, wenn zwei oder mehr Personen miteinander musizieren.

2) Musik ist ganzheitlich in dem Sinne, daß sie nicht nur den Körper, sondern den gesamten Leib affiziert. Der Leib ist eine Einheit aus dem

7 Naturliebhaber meinen, nichts sei schöner als die freie Natur, Erotomane nichts als Sex, Musiker und Musikliebhaber nichts als Musik.

8 Trotz des omnipräsenten Charakters der Musik ist die Zahl der »Ohrenmenschen« im Vergleich mit den »Augenmenschen« unter den Intellektuellen und Wissenschaftlern und somit auch unter den Philosophen ausgesprochen minoritär. Das Auge liest Wörter und erkennt Objekte begrifflich.

Körper, der Psyche und dem Geist. Insofern vermag die Musik, in unterschiedlicher Gewichtung, alle Bereiche der kreatürlichen Existenz anzusprechen: den Bewegungsapparat, die Eingeweide und den Unterleib, die Affekte und Gefühle, das Unbewußte, Vorbewußte und das Bewußte, bin hin zum Denken und zur Reflexion.⁹ Darüber hinaus erlaubt intensives, konzentriertes Hören Erfahrungen der rätselhaften Identität von innen und außen sowie zwischen der Zeitlichkeit der Musik und der Zeitlichkeit der Subjektivität.¹⁰

3) Das Ohr impliziert im Gegensatz zum Auge, das Lichtwellen, mithin Informationen, verarbeitet, einen direkten materiellen Kontakt zur Umwelt, in Form von Schallwellen, die einen körperlichen Kontakt zwischen der Quelle des Schalls und dem inneren Ohr (und auch anderen Körperteilen) herstellen. Das Ohr kann viel räumlicher wahrnehmen als das nach vorne gerichtete Auge. Es vermag Klänge nach allen Seiten zu lokalisieren, auch im nicht-sichtbaren Bereich; insofern hört es in einem Klangraum, der weiter ist als der Raum des Auges. Zugleich ist das Ohr auf zeitliche Sequenzen spezialisiert. Musik ist daher Zeitkunst par excellence. Sie existiert nur im zeitlichen Vollzug ihrer selbst, und zwar durch wesentlich instantanes, wenn auch durch Pro- und Retention verstärktes Verstehen. Das Ohr stellt, viel stärker als das Auge, die Einheit von Raum und Zeit dar.¹¹

4) Obwohl Musik sich nur im Inneren der Subjektivität, im inneren Ohr konstituiert, ist sie eine von außen kommende Widerfahrnis. Ihr Erlebnis ist eine nicht selbst produzierte und damit nicht-intendierte Sequenz von Ereignissen, eine Sequenz, deren Reihenfolge und deren Rhythmik – als Abfolge von kurzen und nicht-wiederholbaren Augenblicken – vorgegeben werden. (Auch in den anderen Zeitkünsten geschieht dies: im Theater, im Film, im Tanz, aber diese sind primär Augenkünste; die Rezitation nähert sich der zu hörenden Musik an, ist aber begrifflich.)

5) Musik ist nicht-begrifflich und damit vorsprachlich und doch sprachähnlich. Sie liefert nicht-begriffliches Wissen und Bedeutung zusätzlich zur »normalen«. Sie erweitert damit das, was für die Menschheit Sinn ist.¹² Sprache ist ein Netzwerk inferentieller Beziehungen, Musik aber auch. Darin

9 Vgl.: »There are cadences, chords, modulations which break or mend the heart, or, indeed, mend it in the breaking.« (George Steiner, *Real Presences. Is there anything in what we say?*, London/Boston 1989, S. 197)

10 Die moderne Gehirnforschung bestätigt und zeigt im einzelnen, was kulturgeschichtlich bereits bekannt war. Musik ist sowohl am limbischen System wie am Sprachzentrum beteiligt, an Wahrnehmung, Körperkontrolle, Emotion, Reflexion, Gedächtnis und sozialer Kompetenz. Vgl. Stefan Koelsch/Tom Fritz, *Musik verstehen – Eine neurowissenschaftliche Perspektive*, in: *Musikalischer Sinn* (Anm. 5).

11 Vgl.: »Physiker sind auf Grund der Eigenschaft ihrer eigenen Gegenstände genötigt worden einzusehen, daß ihre Maßeinheiten nicht solche von Raum *und* Zeit, sondern solche der Raum-Zeit sind. Der Künstler hat diese verspätete wissenschaftliche Entdeckung, wenn auch nicht bewußt, so doch in seiner Praxis, von allem Anfang an befolgt.« (John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt a. M. 1980, S. 213)

12 Mitunter erschließt sich der Gehalt unmittelbar: Man höre – ohne Text! – die Marseillaise und das Deutschlandlied, und man wird innerhalb kürzester Zeit des Unterschieds der Charaktere zweier Völker inne. Das eine Volk ist allzeit bereit, auf die Barrikaden zu gehen; das andere bemüht, alles richtig zu machen.

liegt beider Strukturisomorphie. Wer Musik hört, hört zugleich alle Musik mit, die er kennt. Musikalisches Verstehen setzt einen Horizont von Hörerfahrungen voraus, der virtuell unendlich ist und, da jene in die sehr frühe Kindheit, ja bis in die pränatale Phase reichen, nicht hinlänglich rekonstruiert werden kann. Musikalität liegt ähnlich im Dunkel der Kindheit wie die Muttersprache. Kleinkinder erleben Sprache, bevor sie sie verstehen, als Sonderfall von Musik. Denn jene ist wie diese zeitlich sequentiell, mikro- bis makrorhythmisch, kommt mit einem begrenzten akustischen (phonetischen) Material aus und ist melodikanalog geformt; die Unterscheidung Konsonant/Vokal entspricht der von Geräusch und Ton. Das ist der Grund dafür, daß Musik an die Kindheit gemahnt, ein Heimatgefühl vermittelt und die existentielle Angst individueller Vereinzelung zu mildern vermag.

6) Musik besitzt aufgrund ihres entgrenzenden Charakters jenseits der Begriffe eine Affinität zum Metaphysischen und Religiösen. Unterschiedliche Denker wie Schopenhauer, Nietzsche, Adorno und jüngst George Steiner haben Formulierungen geprägt, die suggerieren, Musik sei der Gipfelpunkt der Schöpfung.¹³ Musik übermittelt tiefere und höhere Wahrheiten: »höher« insofern, als die virtuell unendliche Weite bzw. Unbegrenztheit des Klangraums eine Verbindung zum Ganzen der Welt herstellt und somit zu dem, was unsere Existenz übersteigt (man denke an das »Ozeanische«, vor dem sich Freud fürchtete); »tiefer« insofern, als Musik in ihrem Detailleben zu Verfeinerungen und Höchstdifferenzierungen fähig ist, die sonst vielleicht nur von der Lyrik erreicht werden.¹⁴

7) Musik vermittelt, wie vielleicht nur noch der Liebesakt oder mystische Erlebnisse, Erfahrungen der Depersonalisierung und der Transzendenz. Im Augenblick höchster Konzentration *ist* man die Musik, die sich im inneren Ohr bildet. Solche Ichvergessenheit ist dem Orgasmus affin.¹⁵

8) Musik lebt von Nicht-Identität nicht nur durch ihre Nicht-Begrifflichkeit, sondern durch die stets andere interpretatorische Gestalt, welche die Werke erfahren. Musik existiert in einem ungeteilten Sinne als nicht-identische. Keine Musik ist mit ihrer schriftlichen Fixierung noch mit der je kontingenten Aufführung identisch.

Die konstitutive Unbestimmtheit der Musik, ihre Abstraktheit (primäre Inhaltslosigkeit und Bedeutungslosigkeit, Nichtbegrifflichkeit), ist der Grund für ihre Vielseitigkeit einerseits, andererseits dafür, daß sie nur als

¹³ Vgl.: »One might define music as the soliloquy of being«. (George Steiner, *Errata. An Examined Life*, London: Weidenfeld & Nicolson 1997, S. 75)

¹⁴ Vgl.: »Music and the metaphysical, in the root sense of that term, music and religious feeling, have been virtually inseparable. It is in and through music that we are most immediately in the presence of the logically, of the verbally inexpressible but wholly palpable energy in being that communicates to our senses and to our reflection what little we can grasp of the naked wonder of life.« (A. a. O., S. 76)

¹⁵ Vgl.: »The time which music ›takes‹, and which it gives as we perform or experience it, is the only *free time* granted us prior to death.« (George Steiner, *Real Presences* [Anm. 9], S. 27)

aktualisierte, in Jetztzeit realisierte existiert. Die Universalität der Musik – ihre bestimmte Unbestimmtheit und ihre anthropologische Zentralität – macht sie zu einer vielseitigen Disziplin, die sie, neben den anderen Künsten, mit so Unterschiedlichem verbindet wie Kosmologie, Mathematik, Psychologie, Sprache, Performanz, Pädagogik, Sport, Medizin und Sexualität. (Übrigens hat keine andere Kunsthochschule derart viele verschiedene Fächer wie Musikhochschulen.)

Die Musik ist, wie sie sich menscheitsgeschichtlich entwickelte und heute bis zu komplexen Formen etwa eines Streichquartetts¹⁶ verfeinerte, gleichsam ein Abfallprodukt der Evolution. Das Ohr und das Hören – letzteres verstanden als die Fähigkeit, instantan komplizierte Schallwellen als Sprache, als Umwelt, als Orte im Raum und als Stimmungen zu verstehen –, haben sich im stärkeren Maße als das Auge entwickeln müssen, um rasch auf Situationen der Natur und später der Gesellschaft reagieren zu können, eine mitunter überlebensnotwendige Fähigkeit. Mit der Ausdifferenzierung der Sprache ist das Hören in der Lage, extrem kleine Differenzen (bedeutungstragende phonetische Unterschiede) in kürzester Zeit zu erkennen und ihre performativen Konnotationen mitzuberücksichtigen. Ein gutes Ohr erkennt beim Luftholen des Telephonpartners bereits, um wen es sich handelt und in welcher einer Verfassung er sich befindet. Musik ist davon ein evolutionäres Luxusprodukt, sozusagen ein Geschenk der Evolution. Spracherkennung ist lebensnotwendig, beim Einschalten des Radios in einer Sekunde eine beliebige Symphonie erkennen zu können jedoch nicht. Musik ist nun die Domestizierung, wenn man so will: Kultivierung dieser evolutionären Sonderbegabung – mit Klängen, die in der Natur nicht vorkommen, mit konstanten Frequenzen, mithin Tönen, mit Systemen aufeinander abgestimmter Frequenzproportionen, mithin Tonsystemen, und mit einer numerisch strukturierten Zeitorganisation. Insofern ist Musik immer auch Rationalisierung von Natur, und doch gleicht sie sich, durch ihre Nicht-Begrifflichkeit, dem Naturschönen an.

Musik, wie wir sie heute kennen, ist das Ergebnis eines langen geschichtlichen Emanzipationsprozesses, wobei ich vier Phasen unterscheide: 1) den Schritt von Platon zu Aristoteles (vom Begriff der musike [μουσική] als allgemeinen Bildungsbegriff hin zur Musik als einer eigenständigen, sozusagen wissenschaftlichen Disziplin)¹⁷; 2) das Mittelalter durch ihre Nobilitierung zur Wissenschaft im Quadrivium; 3) die Idee der »absoluten«, mithin textungebundenen Musik in der romantischen Musikästhetik; 4) die posttra-

¹⁶ Vgl.: »The execution of a string quartet, may well be the most intricate, non-analysable happening on this planet.« (A. a. O., S.197)

¹⁷ Vgl. Christian Kaden, Art. *Musik*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart/Weimar 2002, S. 258 ff.

ditionelle Revolution einer rein immanent strukturierten Musik (Serialismus, algorithmische Musik, Computermusik).¹⁸

*

Für die Bestimmung dessen, was Schönheit ist, gibt es in der philosophischen Tradition drei hervorgehobene Ansätze: Platon, Kant und Hegel. Bei Kant ist Schönheit eine sehr komplizierte Konstruktion, die im wesentlichen auf das vor aller inhaltlichen Konkretion formal bestimmte Geschmacksurteil hinausläuft. Dieses ist vierfach negativ bestimmt, als Abwesenheit von Interesse, Allgemeinbegrifflichkeit, Zwecksetzungen und Kontingenz. Das läßt sich auf die Musik übertragen: Diese ist freie, nicht-funktionale; sie ist nicht-begrifflich; sie besteht in ihrer autonomen Form; und sie ist komponierte.¹⁹ Dieser Ansatz wird aber problematisch, wenn Musik gerade nicht in der Formvollendung terminiert. Dies gilt zwar für Josquin, Bach und Mozart, um drei Beispiele zu nennen. Beethovens *Große Fuge* freilich ist zwar sicherlich eine Formvollendung par excellence, wird aber aufgrund ihres spröden, dissonanten, zudem hochdramatischen Charakters nicht als schön empfunden.

Hegel bestimmt die Musik als subjektive Innerlichkeit, doch genau diese Beschränkung auf Subjektivität, Gemüt, das »innerste Selbst« wird dann problematisch, wenn die Musik in der auf Hegel folgenden Moderne das Naturhafte, das Objektive, das Maschinelle als ihren erweiterten »Inhalt« erkennt und sich erarbeitet. Die Bestimmung, Innerlichkeit sei das tönende Innere (nämlich des jeweiligen Klangkörpers), ist unproblematisch, die Crux liegt aber in der Konkretion: Nicht alle Musik ist subjektiv im Sinne der romantischen Kunstdefinition.

Somit scheint die Rückbesinnung auf einen Ansatz vor der Konstituierung des modernen autonomen Kunstsystems zu helfen. Platon suchte das Schöne allgemeiner, diesseits von Kunst, zu denken. Ihm zufolge sind Schönheiten an die Idee des Schönen rückgebunden, deren Realisierung mit der erotischen Verbindung zwischen dem Wahrnehmenden und dem Gegenstand beginnt, wobei *Eros* weit mehr umfaßt als lediglich ein sexuelles, triebhaftes Verhalten. Das Schöne ist das Geliebte, das Begehrte, das, wonach gestrebt wird, der Magnet unserer Ambitionen, das, was uns sinnlich anzieht, weil wir es ermangeln und deswegen uns mit ihm gleichsam wiedervereinigen möchten. Ficino, der Renaissancephilosoph, wird das später so

¹⁸ Solche (vollendete) Autonomie zahlt natürlich einen hohen Preis, nämlich den der Abkoppelung von all dem, was bis dahin die Bezüge der Musik und zur Musik ausmachte, so Sprache, Konvention, Tradition, womöglich auch der Bezug auf den Menschen ...

¹⁹ Es verwundert, daß Kant die eminente Erläuterungskraft der Musik mit ihrer Nicht-Begrifflichkeit für seine eigene Theorie der ästhetischen Urteils kraft nicht erkannte. Vgl.: Hegel »und Kant waren die letzten, die, schroff gesagt, große Ästhetik schreiben konnten, ohne etwas von Kunst zu verstehen.« (Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* [= Gesammelte Schriften, Bd. 7], Frankfurt a. M. 1997, S. 495)

ausdrücken: »amor nihil aliud est, quam pulchritudinis desiderium.«²⁰ Musik ist aufgrund ihrer ausgesprochenen Körperlichkeit, Emotionalität, ja Taktilität und Haptizität genau dieses Sinnliche, das wir mit Lust begehren. Der sinnlich affizierenden Musik gilt unsere Sehnsucht, sie ist einer der Fluchtpunkte unserer Existenz.

Im Gegensatz zur Stufenleiter in Platons *Symposion*, wonach das Schöne von der Liebe zu den schönen (menschlichen, männlichen, knabenhaften) Körpern zur *Idee* des Schönen voranschreitet (kalón [καλόν])²¹, verliert sich in unserer Typologie Schönheit, wenn wir zu höheren, weil umfassenderen Prinzipien aufsteigen. Unsere zweite These lautet somit: Schönheit ist der elementarste Geltungsanspruch, der im weiteren Verlauf der musikästhetischen Reflexion an Relevanz einbüßt. Schönheit ist eine Basiskategorie, die in elaborierteren Kontexten keine oder zumindest eine nebeneordnete Rolle spielt.²²

Ästhetische Geltungsansprüche werden von uns in Analogie zu Sprechakten gedacht. Kunstwerke sind objektivierte, von Menschen gemachte Artefakte, die, nachdem sie sich von ihren Urhebern gelöst haben, drei fundamentale Geltungsansprüche erheben können: Schönheit, Gelungenheit, Wahrheit. Diese können auch als negierte und in unterschiedlichen Kombinationen auftreten. So ließe sich ein häßliches, gelungenes Werk denken, das aber keinen Wahrheitsanspruch erhebt. Oder ein häßliches, nicht gelungenes, dem dennoch Wahrheit zukommt. Ja, sogar ein häßliches, nicht gelungenes, unwahres »Werk« ließe sich konstruieren, wenn auch als Grenzfall ästhetischer Theorie. Diese drei Ansprüche bilden nicht einfach eine Konstellation aus gleichwertigen Positionen, sozusagen ein gleichseitiges Dreieck, sondern eine Hierarchie: Schönheit kann auch ohne Gelungenheit und Wahrheit rezipiert werden. Wahrheit wiederum schließt die Frage nach Gelungenheit und Schönheit ein. Gelungenheit kann zwar von Schönheit unabhängig sein, hat aber eine Affinität zur Wahrheit.

Der Geltungsanspruch der Schönheit zeigt sich als erotisch-libidinöse Qualität, als verführerische Kraft, sich selbst begehrenswert, liebenswürdig (im vollwertigen Sinne des Worts) zu machen, und zwar mittels musikspezifischer, bedeutungstragender Eigenschaften, sei es die Stimme des Sängers, die Körperlichkeit der Gestik, der Höhepunkt der Dramaturgie, die Grazie der Melodik, das Raffinement des Kontrapunkts, die Erlesenheit der Klänge,

20 Zit. nach: Norbert Rath, Art. *Schöne (das)*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 8, Basel 1992, Sp. 1360f.

21 Platon, *Symposion*, 211c.

22 Daß ein professioneller Konzertpianist schön spielen kann, ist eine Selbstverständlichkeit. Im Konzertleben wird von ihm entsprechend anderes erwartet: Interpretation, Persönlichkeit, Bewußtheit, Geist. Schönheit kann sogar zur Nebensache werden: Es gab bestimmt schönere Stimmen als die der legendären Callas. Und Glenn Gould, der intelligenteste Interpret des 20. Jahrhunderts, ist nicht durch einen schönen Klavierklang berühmt geworden.

die Wucht des rhythmischen Impakts, die Ruhe der langsam fließenden Bewegung, die Konsequenz eines kompositorischen Prinzips, die Souveränität erhabener Jenseitigkeit, die Authentizität eines katastrophischen Lebensgefühls – konkret: Whitney Houston, die Tangos von Piazzolla, Wagners *Venusbergmusik* in der Pariser Fassung, Schuberts A-Dur-Klaviersonate, Bachs *Kunst der Fuge*, Debussys *La Mer*, Ravels *Bolero*, Feldmans späte Stücke, die Fuge aus Beethovens *Hammerklaviersonate*, Purcells *Funeral Music*, Alban Bergs *Marsch* – das ließe sich beliebig fortsetzen.

Der Geltungsanspruch der Gelungenheit bezieht sich auf die Vollendung nicht nur der Form, sondern aller Aspekte einer Musik hinsichtlich derjenigen Maßstäbe, an denen sie selbst gemessen werden möchte. Gelungenheit kann daher nur im Hinblick auf das je individuelle Musikstück diskutiert werden, wobei verschiedene Grade »authentischen« Scheiterns durchaus sinnvoll sein können. Dies liegt dann nahe, wenn akademische, mithin wissenschaftlich verallgemeinerbare Kriterien an Bedeutung verlieren, was bei Kunstwerken von Rang zunehmend der Fall ist. Die Diskussion dieser Grade sowie der dabei zugrundeliegenden Maßstäbe ist nur möglich, wenn zugleich nach der Wahrheit gefragt wird.

Der Geltungsanspruch der Wahrheit – im Sinne von Kunstwahrheit – ist der Anspruch, daß die Musik einen Beitrag zur Beförderung der Kultur der Menschheit leistet, und zwar im Sinne eines Erkenntnisgewinns, der Diskurse nach sich zieht. Daß dieser Geltungsanspruch der philosophisch anspruchsvollste, am schwierigsten zu begründende und der umstrittenste ist, ist kein Grund dafür, auf ihn zu verzichten. Vom deutschen Idealismus bis zur Prä-Postmoderne wurde darauf insistiert, bei Hegel als das sinnliche Scheinen höherer Wesenheiten, bei Heidegger als die dichtende Entbergung von Welterschließungen und -erschlossenheiten²³, bei Deleuze als die Produktion von Perzepten und Affekten.²⁴ Adornos Begriff der Kunst-Wahrheit ist besonders anspruchsvoll, weil er nicht nur die werkinterne und die werkexterne Seite berücksichtigen, sondern auch die Bedingung der Möglichkeit von Kunst-Wahrheit unter gegebenen, d. h.: historisch-gesellschaftlichen Umständen mitreflektieren muß. »Adornos Verständnis von ›Wahrheit‹ (als Eigenschaft von Werken) läßt sich meines Erachtens im Rückgriff auf den Begriff der *Erfüllung* erläutern. Kunstwerke sind ›wahr‹ (im Sinne von ›stimmig‹), insofern sie ihre kompositorische Idee erfüllen, sie sind ›wahr‹ (im Sinne von ›reflektiert‹), wenn sie den Anspruch erfüllen, ein Bewußtsein ihrer potentiellen Ideologizität zu artikulieren, und sie sind schließlich

²³ »Die Wahrheit ist die Wahrheit des Seins. Die Schönheit kommt nicht neben dieser Wahrheit vor. Wenn die Wahrheit sich in das Werk setzt, erscheint sie. Das Erscheinen ist – als dieses Sein der Wahrheit im Werk und als Werk – die Schönheit.« (Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, in: ders., *Holzwege*, Frankfurt a. M. 1994⁷, S. 69)

²⁴ Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*, Frankfurt a. M. 1996.

›wahr‹ (im Sinne von ›authentisch‹), wenn sie den Anspruch erfüllen, die Spannung zwischen ihrer Autonomie und der historisch-sozialen Bedingtheit ihrer Produktion mit eigenen Mitteln [zu] bearbeiten.«²⁵ Mit anderen Worten: Werke sind wahr, wenn sie etwas artikulieren, was kein anderes kulturelles Sinnmedium zu artikulieren vermag, und das im vollen Bewußtsein der je historisch-gesellschaftlichen Konkretion des Verhältnisses von Autonomie und Heteronomie geschieht.

Entscheidend bei dieser dreifachen Typologie ist, daß die drei Geltungsansprüche gegeneinander selbständig sind, mithin Schönheit nicht durch Perfektion definiert und Wahrheit nicht auf Gelungenheit heruntergerechnet wird.²⁶

Diese Typologie kann um folgende rezeptionsästhetische Kategorien: Rezeptionseinstellung, Aufmerksamkeitsmodus, Reflexionsmodus, »Inhalt« der Musik, existentielle Dimension auf seiten des Hörers, und folgende wissenschaftlich-philosophische Positionen erweitert werden: Musikästhetik, Wissenschaftstypus und philosophische Theorie.

Zur Rezeptionseinstellung: Hedonistisch hört, wer an Musik das Gefallen und den Genuß sucht; musikalisch, wer in einem Stück einen musikalischen Sinnzusammenhang sieht, den er zur Gänze erfassen möchte; ästhetisch, wer Musik als Kunst auffaßt und entsprechend nicht dabei stehen bleibt. Dem entsprechen, wie leicht zu erkennen, unterschiedliche Modi der Aufmerksamkeit: Wer hedonistisch hört, ist nicht unbedingt konzentriert, was für das musikalische Hören gilt. Wer ästhetisch hört, denkt *danach* weiter. Für das hedonistische Hören genügt ein basales Verständnis, ein elementares »Mitgehen« mit den oberflächlich verfolgbaren Verläufen, etwa melodisch oder rhythmisch. Das musikalische Hören impliziert das Erfassen und Nachvollziehen von musikalischen Gestalten, Zusammenhängen, Formen und Prozessen – und zwar innermusikalisch; ästhetisches Hören die Fähigkeit zu kreativer Rekontextualisierung der gemachten Erfahrungen jenseits der Musik selbst. Unter »Inhalt der Musik« verstehe ich hier lediglich die beim Hörer während des Hörens gemachten Gedanken und Assoziationen, wobei ich in aller Vorläufigkeit unterstelle, daß durch Musik vor allem Erinnerungen ausgelöst werden. Der hedonistische Hörer erinnert Erlebnisse mit der gerade gehörten oder dieser ähnlichen Musik; der musikalische erinnert den gesamten Supertext Musik, mithin auch nicht-ähnliche Musik (wie bei einer Sprache ist der Assoziationsraum prinzipiell unbegrenzt); der

²⁵ Matthias Vogel, *Nachvollzug und die Erfahrung musikalischen Sinns*, in: *Musikalischer Sinn* (Anm. 5), S. 348.

²⁶ Befragt nach persönlichen Beispielen, würde ich nennen: für Schönheit (allein, unter Absehung von Gelungenheit/Wahrheit) Prokofjews *Symphonie classique*; für Gelungenheit (allein, unter Absehung von Schönheit/Wahrheit) Bachs *Kunst der Fuge*; für Wahrheit (allein, unter Absehung von Schönheit/Gelungenheit) Beethovens *Neunte Symphonie*; für Gelungenheit und Schönheit (unter Absehung von Wahrheit) Josquin-Messen, viel Mozart; für Wahrheit und Gelungenheit (unter Absehung von Schönheit) Beethovens *Große Fuge*; und für Wahrheit, Gelungenheit und Schönheit *Tristan und Isolde*.

ästhetische erinnert buchstäblich alle möglichen Gedanken, sozusagen seinen gesamten Geist.²⁷ Betreffend die existentielle Dimension, macht der hedonistische, auf Schönheit gehende Hörer ein Erlebnis, der musikalische, der Gelungenheit nachgehende Hörer eine Erfahrung, der ästhetische, an Wahrheit interessierte Hörer öffnet sich einem Lernprozess.

In gewisser Weise korrespondieren diesen Typen auch wissenschaftliche und philosophische Einstellungen. Der hedonistischen Rezeptionseinstellung entspricht die sogenannte Gefühlsästhetik²⁸, der musikalischen die Formästhetik, der ästhetischen die voll artikulierte Musikästhetik. Die erstere ist Gegenstand kultur-, die mittlere musikwissenschaftlicher Forschung, die letztere fällt in den Bereich von (Musik-)Ästhetik und (Musik-)Philosophie. Wenn man möchte, kann dieses Dreierschema auch auf die philosophischen Theorien des Schönen und der Kunst angewendet werden. Das folgende Diagramm zeigt die Synopse, die veranschaulichen soll, welcher Stellenwert der Schönheit in der nach-klassischen Zeit zukommt.

Geltungsanspruch	Rezeptionseinstellung	Aufmerksamkeitsmodus	Reflexionsmodus	»Inhalt« der Musik	Existentielle Dimension	Musikästhetik	Wissenschaftstypus	Philosophische Theorie
Schönheit	hedonistisch	wechselnde Aufmerksamkeit	Verständnis	Erinnerung von Erlebnissen mit dieser oder ähnlicher Musik	Erlebnis	Gefühlsästhetik	Kulturwissenschaft	<i>Symposion</i> (Platon)
Gelungenheit	musikalisch	konzentrierte Aufmerksamkeit während des Hörens	Verstehen	Erinnerung des gesamten Super-Textes aller Musik, d. h. auch der nichtähnlichen	Erfahrung	Hanslick (Formästhetik)	Musikwissenschaft	Spiel-, Formaffinität (Kant)
(Kunst-) Wahrheit	ästhetisch	Nachdenken nach dem Hören	Deuten	Erinnerung an alle Gedanken, an den Geist im ganzen	Lernen	Adorno (voll artikulierte Musikästhetik)	(Musik-) Ästhetik, (Musik-) Philosophie	Wahrheitsästhetik (Hegel, Heidegger, Adorno, Deleuze)

Vielleicht sei mir nach diesen theoretischen Ausführungen eine persönliche Definition musikalischer Schönheit gestattet. Die Schönheit der Musik ist ihre philosophische Dignität, ihre außergewöhnliche Medialität, ihre anthropologische Zentralität, ihre metaphysische Erhabenheit, ihre religiöse Hintergründigkeit, ihre entwaffnende Lebendigkeit. Oder: Vollendete Schönheit in der Musik ist nichts als das höchst erotische Erklingen dessen, woran eine

27 Der Anteil von genuin Neuem ist, selbst bei unbekanntem Werken oder Uraufführungen, verschwindend gering.

28 Es ist schwierig, prominente Vertreter dieser Richtung zu benennen. Gefühlsästhetik ist vor allem als Gegenbegriff bei Hanslick bekannt geworden, der als Zeugen unter anderem Mattheson, Forkel, Marburg und Sulzer benennt, mithin Musiktheoretiker, nicht aber Philosophen; Hegel, so Hanslick, habe umgekehrt gerade die Allgemeinheit, somit das bloß Formale der Empfindungen herausgestellt. (Vgl. Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Reprint Darmstadt 1981, S. 10 ff. und S. 7)

musikalische Intelligenz Material, Form, Ausdruck, Konzept und Geist in deren unerforschlicher Interdependenz so zu einer einmaligen, wie immer gelungenen Gestalt zusammengefügt, sprich: komponiert hat, daß man gar nicht anders kann, als ein Leben lang dem nachzusinnen.

Summary

Beauty in Music – The author addresses the question of beauty in all its possible forms (art music, popular music, ethnological music) with two central theses. Firstly, music as such is beautiful in the sense that it possesses, for anthropological and philosophical reasons, a special erotic (in the Platonic sense) quality that makes music an object of constant, and hence everyday, desire. Secondly, the essay develops a systematics based on three validity claims (beauty, [artistic] success and [artistic] truth), of which beauty occupies the lowest, as it were basal level, which increasingly loses significance in the context of art. At the same time, this systematics enables a differentiation of production-aesthetic and reception-aesthetic attitudes in every form of music.