

# Was heißt musikalischer Gehalt?

CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF

Für Ferdinand Zehentreiter

## I. Das Problem

Musik ist ein immanentes Referenzproblem eigen. Worauf bezieht sich Musik, was bedeutet sie, was sagt sie? Solange Musik in Analogie zu Weltlichem gedacht wurde, stellte sich diese Frage nicht. Musik erhielt ihre Bedeutung von den Texten, die sie vertonte, von ihren lebenspraktischen Funktionen oder einem standardisierten Vokabular. Allein, autonome Instrumentalmusik, wie wir sie seit dem späten 16. Jahrhundert kennen, emanzipierte sich zunehmend von diesen Referenzen und entwickelte das, was später »absolute« Musik genannt wurde – »abgelöste«, nämlich abgelöst von jenen Referenzen. Hegel nennt das »selbständige Musik.«<sup>1</sup>

Musik hat dieses Referenzproblem wie keine andere Kunstform.<sup>2</sup> Auch die abstrakteste Malerei, auch die autonome Skulptur, der stumme Tanz verweisen in viel stärkerem Maße – zumindest assoziativ – auf die Welt, als es die Musik vermag. Denn in der Natur gibt es keine Instrumente, keine stetigen Frequenzen, mithin Töne und vor allem keine Tonsysteme, auch keine in einfachen Zahlenverhältnissen geordnete und somit iterierbare Rhythmik. Kurz: Es gibt in der Natur kein musikalisches Material – vom Gesang der Vögel abgesehen, die ihrerseits freilich wie musikalische Subjekte auftreten.<sup>3</sup> Musikalisches Material ist durch und durch künstlich und daher geschichtlich.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III* (= Theorie Werkausgabe, Bd. 15), Frankfurt a. M. 1970, S. 213 ff.

<sup>2</sup> Es sei, um Missverständnisse auszuräumen, angefügt, dass unter Musik ganz generell von Menschen gemachte verstanden wird, nicht nur komponierte allein. Freilich lässt sich die Frage nach dem Gehalt am besten an kodifizierter – mithin schriftlich fixierter oder zumindest schriftlich fixierbarer – Musik zeigen.

<sup>3</sup> Vgl.: »Doch außer dem ... Fall des Vogelgesangs würde es für den Menschen keine musikalischen Töne geben, wenn er sie nicht erfunden hätte. Erst im nachhinein also und, so könnte man sagen, retroaktiv erkennt die Musik den Tönen physikalische Eigenschaften zu und hebt einige heraus, um ihre hierarchischen Strukturen zu begründen. Heißt das, daß dieses Vorgehen sie nicht von der Malerei unterscheidet, die ebenfalls nachträglich bemerkt hat, daß es eine Physik der Farben gibt, auf die sie sich mehr oder weniger offen beruft? Aber damit organisiert die Malerei mit Hilfe der Kultur auf intellektuelle Weise eine Natur, die ihr als sinnliche Organisation schon präsent war. Die Musik durchläuft einen genau entgegengesetzten Weg: denn ihr war die Kultur bereits präsent, jedoch in sinnlicher Form, bevor sie sie mit Hilfe der Natur auf intellektuelle Weise organisierte. Daß die Gesamtheit, mit der sie operiert, kultureller Art ist, erklärt, warum die Musik vollkommen frei von den repräsentativen Bindungen entsteht, welche die Malerei in Abhängigkeit von der sinnlichen Welt und ihrer Organisation in Objekte halten.« (Claude Lévi-Strauss. *Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt a. M. 1976, S. 39 f.)

<sup>4</sup> Wie jedes künstlerische Material hat auch das musikalische eine empirische, somit »naturale« Seite, verortet in Akustik, Instrumentenbau, Reproduktionstechnologie, Stimmungssystemen, Raumverhältnissen, Perzeptionsbedingungen etc. Und trotzdem ist diese Seite stets geschichtlich vermittelt, und je

Musik, sofern sie instrumentale ist, scheint, je nach Standpunkt, entweder keine eigene Semantik auszubilden oder – die andere Seite der gleichen Medaille – eine eigene, eine Sprache sui generis. Letzteres brachte Schopenhauer auf den Punkt, als er meinte, die Musik, die gänzlich unabhängig von der Welt bestehen könne, sei »eine so *unmittelbare* Objektivation und Abbild des ganzen *Willens*, wie die Welt selbst es ist«, »*Abbild des Willens selbst*«<sup>5</sup>, mithin jenes »Selbstgesprächs des Seins«, von dem emphatisch George Steiner spricht.<sup>6</sup> Beide Positionen sind Menschen, die kein Verständnis von solcher, »absoluter« Musik haben – und das sind die meisten –, schwer zu vermitteln. Die populäre Musik ist größtenteils mit Text oder einer allgemeinverständlichen Funktion, wie dem Tanz oder dem Marsch, verbunden. Referenzprobleme kommen bei solchen Hörern nicht auf. Was ist aber die Referenz und die Bedeutung des ersten Satzes von Mozarts A-Dur Klaviersonate KV 311? Beim letzten, dem berühmten »alla turca«, könnte man, wenn auch etwas hilflos, auf das »Türkische« oder »Marschmäßige« verweisen. Aber beim ersten, einer Variationsfolge, die ein Thema im Charakter von Abschnitt zu Abschnitt umdefiniert? Je nach Standpunkt hat diese Musik keine Semantik – was sagte sie denn? was denotierte sie denn? – oder eine eigene Sprachlichkeit, die sich daran zeigt, *wie* sie mit dem Thema umgeht.

In dieser letzteren Situation wird gemeinhin auf formalästhetische Kategorien zurückgegriffen und die Musik technisch beschrieben. Das, was Mozart mit dem Ausgangsmaterial, dem Thema, macht, *ist* die Bedeutung. Musikalische Bedeutung ist somit die Entfaltung eines musikalischen Gedankens in der Zeit. Der musikalische Gedanke, so steht es bei Schönberg, ist zunächst das Thema, das einem Musikstück zugrunde liegt. Wir können es einen Gedanken nennen, obwohl er nicht in der menschlichen Sprache formulierbar ist, weil er dem menschlichen Denken entsprungen ist. Menschen können auch in Tönen denken. Für Schönberg ist aber der musikalische Gedanke auch das Ganze des Werks, mithin die Entfaltung des Themas in der gesamten Zeit. Somit ist der Gedanke die Vermittlung zwischen dem Thema und der Gesamtform, das Verhältnis zwischen Teil und Ganzem.<sup>7</sup>

---

weiter die Geschichte fortschreitet, verstärkt sich der geschichtliche, gesellschaftliche, kulturelle und technologische Aspekt, so dass die »Natürlichkeit« des musikalischen Materials sich nachgerade als Projektion auf einen vorgeblichen Ursprung erweist, als Sehnsucht nach einem akustisch (und nicht nur visuell) Naturschönen, das einer Welt, in der die allermeiste Musik über Lautsprecher, mithin über künstliche Medien, gehört wird, abhanden gekommen ist, wenn es es denn jemals gegeben haben sollte. Naturklänge können zu musikalischem Material werden, freilich nicht als Ursprüngliches.

5 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. I, Frankfurt a. M./Leipzig 1996, S. 359.

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

7 Ich habe diesen Ansatz an einem der prominentesten Werke von Schönberg durchdekliniert; vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Gestalt und Stil. Schönbergs Erste Kammermusiksymphonie und ihr Umfeld*, Kassel 1994.

## II. Immanenz

Der prominenteste Vertreter einer Formästhetik, oder: Verächter einer Gefühlsästhetik, im 19. Jahrhundert war Eduard Hanslick. Er wehrte sich bekanntlich gegen die voreilige Gleichsetzung des Inhalts von Musik mit intrapsychischen Zuständen oder Prozessen – Gefühlen. Korrelationen sind unbestritten, jeder erlebt sie, die Gehirnforschung bestätigt das. Das bestreitet auch Hanslick nicht. Aber gerade in der Gehirnforschung wiederholt sich ein altes Grundsatzproblem: Sind die durch Musik ausgelösten Gefühle mit den realen identisch? Wenn ja, dann wären sie der Inhalt der Musik. Freilich ist Vorsicht geboten. Eine Überraschung, etwa bei einem Trugschluss in die VI. Stufe, oder eine Irritation, etwa bei einem eklatanten Spielfehler, sind eben musikalische Überraschungen und musikalische Irritationen; die Überraschung, einen Freund nach Jahrzehnten auf der Straße zu gewahren, ist eine andere Sache. Denn dieses Wiedersehen ist mit dem emotionalen und kognitiven Komplex aller Erfahrungen und Erinnerungen mit diesem Freund verbunden, ein Gemisch, was keine Musik der Welt zu leisten vermöchte. Deswegen spricht Hanslick auch davon, dass die Musik nur das »Dynamische« des Gefühls, mithin die formale Seite darstelle.<sup>8</sup> Hegels Ästhetik ist davon nicht weit entfernt. Seiner Klassifikation nach gehört die Musik in die Gruppe der romantischen Künste, welche die Subjektivität darstellen, darunter die Musik, welche die »subjektive Innerlichkeit als Empfindung« erfasse.<sup>9</sup>

Bei Hegels Theorie stellt sich die Frage, was denn diese subjektive Innerlichkeit genau bedeute. Ein so dezidiert antisentimentales Werk wie Strawinskys *Sacre* müsste, so Hegel, etwas sein, was sich wesentlich im inneren Ohr abspielt. Auch nicht-expressivistische Musik bliebe der Region der subjektiven Innerlichkeit verhaftet. Denn: »Für den Musikausdruck eignet sich ... nur das ganz objektlose Innere, die abstrakte Subjektivität als solche. Diese ist unser ganz leeres Ich, das Selbst ohne weiteren Inhalt. Die Hauptaufgabe der Musik wird deshalb darin bestehen, nicht die Gegenständlichkeit selbst, sondern im Gegenteil die Art und Weise widerklingen zu lassen, in welcher das innerste Selbst seiner Subjektivität und ideellen Seele nach in sich bewegt ist.«<sup>10</sup> Das ist nicht weit entfernt von Hanslicks »Dynamischem« der Gefühle und Schopenhauers Satz, wonach die Musik die Gemütszustände »gewissermaßen in abstracto, das Wesentliche derselben, ohne alles Beiwerk« ausdrücke.<sup>11</sup> Hegel formuliert das so: »Diese gegenstandslose Innerlichkeit in betreff auf den Inhalt wie auf die Ausdrucksweise macht das *Formelle* der Musik. Sie hat zwar auch einen Inhalt, doch weder in dem Sinne

<sup>8</sup> Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Darmstadt 1981, S. 16.

<sup>9</sup> Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III* (Anm. 1), S. 15.

<sup>10</sup> A. a. O., S. 135.

<sup>11</sup> Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Anm. 5), S. 364.

der bildenden Künste noch der Poesie; denn was ihr abgeht, ist eben das objektive Sichausgestalten, sei es zu Formen wirklicher äußerer Erscheinungen oder zur Objektivität von geistigen Anschauungen und Vorstellungen.«<sup>12</sup>

Immanentismus nenne ich die Position, die diesem nicht-referentiellen Status der Musik Rechnung trägt. Er hat eine Geschichte. Parallel zum Modernisierungsprozess der Musik seit Beethoven (mit Haydn als Vorläufer) emanzipierte sich das kompositorische Denken von konventionellen Praktiken, entwickelte parallel dazu autonome Konstruktionsmittel, die das Material erweitern, zuerst in harmonischer Hinsicht (19. Jahrhundert), dann als Nicht-Tonalität, später als Serialismus mit seiner Totalverweigerung von »traditioneller« Morphologie. Webern ist dabei die Nahtstelle zwischen Tradition und einer entkernten, sich auf Tonbeziehungen beschränkenden, gleichsam purifizierten Musiksprache. Er ist die Brücke über den Kulturbruch des 20. Jahrhunderts, der auch die Musik nicht verschonte. Die Ablehnung von Bedeutung, Semantik, Verständlichkeit und Sprachcharakter war typisch für viele der Strömungen in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg.<sup>13</sup> Vieles war übertrieben, prägte aber jene Musik und das musikalische Denken.

Heutzutage ist mehr Musik immanentistisch, als man glaubt: jene, die sich als »nicht-intentional« versteht, vieles von Cage, Feldman, Xenakis, viel Computermusik, überhaupt das algorithmische Komponieren, Klangkunst, Installation, vieles vom Spektralismus, auch vom Komplexismus. Ja, die meiste sogenannte neue Musik von heute ist immanentistisch, wo sie nicht textbezogen, Meta-Musik ist oder sich »Inhalten« zuwendet. Der Immanentismus ist eine der logischen Konsequenzen eines musikalischen Autonomisierungsprozesses, der seit über 200 Jahren statthat.

Somit spricht vieles für einen Immanentismus in der Musik. Ihr »Inhalt« sind demnach die Klänge, in der Zeit organisiert, gemäß dem, was wir »musikalische Logik« nennen, womit sich die Werke beschreiben und verstehen lassen. Nicht mehr, aber auch nicht weniger.

### III. Inhalt

Allein, ist diese meine Argumentation richtig oder nicht vielmehr nur die halbe Wahrheit? So viele gute Gründe für den Immanentismus sprechen, so keimt ein Verdacht auf. Wenn die Musik auf eine so quantitative und qualitative Weise die Menschen erreicht, dann ist eher unwahrscheinlich, dass sie auch da, wo die Referenzen zu fehlen scheinen, nichts als »tönend bewegte Formen« sei, von denen Hanslick sagte, sie seien »einzig und allein Inhalt

<sup>12</sup> Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III* (Anm. 1), S. 136.

<sup>13</sup> Vgl. die Diskussion dazu bei Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, München 2009, S. 9 ff.

und Gegenstand der Musik.«<sup>14</sup> Diese Milliarden von Menschen, die Musik lieben und zu ihrem täglichen Begleiter machen, erleben sie als bedeutungsvoll. Meine These ist: Musik wird nicht, oder nur in Ausnahmefällen, immanent gehört, wenn immanent heißen soll »innerhalb und nur innerhalb des je gehörten Werks oder Stücks«.<sup>15</sup> Das kann durchaus geschehen, wenn jemand bewusst diese Einstellung einnimmt und beispielsweise eine Bagatelle von Webern als eine Totalität von internen Bezügen hört. In der Regel geschieht dies allerdings nicht. Das meinte Schönberg, als er sagte: »Es gibt relativ wenige Menschen, die imstande sind, rein musikalisch zu verstehen, was Musik zu sagen hat.«<sup>16</sup>

Ist nun dieses nicht-immanentistische Hören automatisch »pathologisch«, wie Hanslick meinte?<sup>17</sup> Oder öffnet es nicht einen Zugang zur Bedeutung von Musik jenseits ihrer formalästhetischen Bestimmung? Wäre Musik nichts als reizvolle, intelligente Form – wie Kant in seiner Verzweigung, Musik nicht zu verstehen, vermeinte –, sie hätte nicht diese kulturelle Bedeutung und vor allem Wertschätzung, die einen philosophischen Diskurs um sie ausgelöst hat. Musik wäre dann so etwas wie gutes Essen und gutes Trinken, sicherlich ebenfalls wertgeschätzt und hohe Kultur, aber ohne einen philosophischen Diskurs. Nun stammt gerade von Kant die Formulierung, Kunst rege zu »allerlei Gedanken« an.<sup>18</sup> Und genau das vermag die Musik.

Auch die Formästhetik stößt an Grenzen, und diese Grenzfälle sind die entscheidenden. Der langsame Satz von Beethovens Neunter Symphonie ist eine Doppelvariation zweier Themen, die im mediantischen Tonartenverhältnis zueinander stehen. Gegen Ende erscheinen freilich zwei Orchesterfanfaren, die sich formal nicht erklären lassen. Sie sind Fremdkörper und bedeuten etwas, was sich nicht satzimmanent verstehen lässt. Sie verweisen weniger auf den Charakter der beiden vorangegangenen Sätze als auf die sogenannte Schreckensfanfare, mit welcher der vierte Satz anhebt. Mit Hanslick lassen sich die beiden Fanfaren erklären, nämlich mit formalen Bezügen innerhalb der gesamten Symphonie; zugleich signalisieren sie, vielleicht weil sie Fanfaren sind, aber auch, weil sie an vermeintlich falscher Stelle platziert sind, etwas jenseits reiner Form. Beethoven war ein Genie, mit formalen Mitteln Bedeutung über die Form hinaus zu schaffen.<sup>19</sup>

<sup>14</sup> Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (Anm. 8), S. 32.

<sup>15</sup> Unter Werk verstehe ich eine musikalische Einheit mit einem Anfang und einem Ende, bei dem es sinnvoll ist, den gesamten Verlauf zu hören. Dieser Begriff ist also unabhängig von der im Avantgardekontext diskutierten Frage nach dem Werk- oder Nicht-Werk-Begriff. Von einem Stück spreche ich, wenn Ausschnitte oder Fragmente gemeint sind, häufig im Bereich der Medienwelt, der Unterhaltungsindustrie, der Musik im öffentlichen Raum.

<sup>16</sup> Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (= Gesammelte Schriften, Bd. 1), hg. v. Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M. 1976, S. 3.

<sup>17</sup> Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (Anm. 8), S. 5.

<sup>18</sup> Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, A 190.

<sup>19</sup> Ich habe das gezeigt an Beethovens *Großer Fuge*; vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Beethovens Große Fuge – Multiperspektivität im Spätwerk*, in: *Musik & Ästhetik* 8 (1998).

Es gibt mehrere Strategien, Musik mit Bedeutung zu versehen:

1. Musik wird mit Text, mithin mit propositionalen Gehalten verbunden;
2. Musik wird mit Performanz angereichert, mit Visuellem, über ihre Ausführungspraxis;
3. Musik reflektiert und thematisiert die Bedingungen der Wahrnehmung;
4. Musik hat Teil an historisch sedimentierten Bedeutungen mittels des Diskurses in der Rezeption;
5. Musik arbeitet mit anderer Musik (Musik über Musik, Musik mit Musik, Meta-Musik, postmoderne Musik);
6. Musik wird mit Konzepten verbunden;
7. Musik begnügt sich in ihrer Klang- (und Form-)Immanenz.

Der letzte Fall ist der immanentistischer Bedeutung. Die Fälle 1 bis 5 sind nicht-immanentistisch. Sie partizipieren an der Welt oder an bereits bestehender Musik. Fall 6, Musik als konzept-bezogen, beansprucht eine Semantik, die weder formimmanent noch inhaltlich ist. Wir werden ihm im Zusammenhang mit dem musikalischen Gehalt begeben.

Was heißt nun nicht-immanent? Dieser Begriff hat zwei Bedeutungen: einmal über die Grenzen des jeweiligen Werks hinaus; zum anderen auf die Nicht-Musik generell, also die Welt, bezogen. Konzentrieren wir uns auf den ersten Fall, weil dieser in der Regel nicht ausreichend bedacht wird: Nicht-immanent heißt auch bezogen auf den virtuell unendlichen Supertext von Musik überhaupt. Wir haben, bevor wir ein Werk oder ein Stück Musik hören, bereits sehr viel Musik gehört. Hören wir somit ein Werk oder ein Stück Musik, beziehen wir es auf die Totalität aller unserer musikalischen Erfahrungen seit der Kindheit; beziehen es auf unser gesamtes Wissen von und über Musik; wir verbinden es mit allen Erlebnissen, Erfahrungen und Reflexionen, die wir im Zusammenhang mit Musik hatten. Das mag subjektiv sein, aber eben nicht nur, weil eingebunden in eine allgemeine Kultur, in einen *sensus communis* im Sinne Kants, in einen Diskurs, kurz: in eine Sprache über Musik. (All das unterschlägt beispielsweise die Gehirn-, überhaupt die musikpsychologisch-empirische Forschung.)

#### IV. Musikalischer Supertext

Theoretiker versuchen den Sinn und die Bedeutung von Musik in der Regel werkimmanent zu zeigen.<sup>20</sup> Sie untersuchen ein Musikstück oder ein Werk nach den ihm innewohnenden Merkmalen. So unausweichlich dieses Verfahren auch ist, es ist limitiert insofern, als es unterschlägt, dass jede Musik Teil des Supertextes Musik überhaupt ist. Jede gehörte Musik wird auf die

<sup>20</sup> Zum Beispiel Alexander Becker, *Wie erfahren wir Musik?*, in: *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, hg. v. dems. u. Matthias Vogel, Frankfurt a. M. 2007.

Totalität aller Musik bezogen, und zwar spontan.<sup>21</sup> Hierin gleicht das Musikhören dem Verstehen von Sprache. Wir verstehen den Sinn eines Satzes, weil wir die (Mutter-)Sprache verstehen. Jeder sprachlich artikuliert Satz ist Teil des virtuell unendlichen Supertextes Sprache. Mit der Musik verhält es sich genauso. Vor allem die tonale Musik bildet einen Supertext aus, der allgemeinverständlich ist und eine interne Ausdifferenzierung des Vokabulars erlaubt. Anders wäre die inhaltsästhetische Ausrichtung bei Wagner und Richard Strauss nicht zu erklären. Die Existenz des musikalischen Supertextes ist der Grund dafür, warum rein immanentistisches Hören von Musik so schwer, wenn nicht unmöglich ist, und es immanentistisches Verstehen – Kern eines »strukturellen« Musikverständnisses – strengen Sinnes nicht geben kann.

Damit wird die Sache nicht leichter. Denn um Sinn und Bedeutung eines Werks zu erklären, müssten alle Merkmale auf alle ähnliche Musik bezogen werden – ein umfangreiches und überdies unabschließbares Unterfangen. Der Musikkennner tut dies im Übrigen, wenn auch unbewusst. Er versteht die Musik, wie jemand die Sprache versteht. Die Gehirnforschung geht davon aus, dass unser Denken, wenn es ein Wort hört, instantan sämtliche Assoziationen, die wir mit diesem Wort verbinden, in eine Art von aktuellem Bewusstseinsspeicher hochholt, dieses Wissen präsent macht. Mit der Musik geschieht etwas Ähnliches. Wir vergleichen die Klänge, Rhythmen, melodischen Motive, harmonischen Verbindungen mit dem, was wir schon gehört haben. Und wir haben viel gehört, wenn wir erwachsen sind. Wir verstehen, weil wir Ähnlichkeiten erkennen und sie zu einem vielfältigen Netz verknüpfen.

Nun ist dieser Supertext selber aber nicht immanentistisch, zuviel nicht-immanentistische Musik kommt darin vor. Bedeutung kann einer Musik außerdem auch geschichtlich zuwachsen. Beethovens Freudmelodie ist für sich betrachtet kaum mehr als eine schlichte Melodie mit einer einzigen interessanten, nämlich synkopisch akzentuierten Stelle. Ihre Plazierung in der berühmtesten Symphonie aller Zeiten allerdings, ihre Verbindung mit einem der großen Freiheits- und Verbrüderungstexte der Weltliteratur lädt sie mit Bedeutung auf, die ihr immanent überhaupt nicht zukommen könnte. Die Rezeption dieser Symphonie machte sie zu einem Teil des kulturellen Gedächtnisses. Vollends, seit sie die Europahymne geworden und damit bei unzähligen Anlässen zu hören, ist sie Ausdruck existentieller Berührung bei Millionen, nicht nur in Europa. Schillers Gehalt universeller Menschlichkeit hat über die Musik die Menschen erreicht. Jene Melodie hat,

<sup>21</sup> Analysiert man Musik bis hinunter auf die kleinste Ebene (rhythmische Gestalten, Motive, Klänge, Akkorde), wird man feststellen, dass all diese Elemente an sich nicht oder fast nicht originell sind. Sie sind gleich oder ähnlich dem, was in anderer Musik auf gleicher Ebene auch gefunden wird.

für unvorhersehbar lange Zeit, eine Bedeutung, die sich immanentistisch oder formalästhetisch niemals erklären ließe.

Wenn wir somit von »Inhalt« der Musik sprechen, müssten wir den gesamten musikalischen Korpus mitsamt dem gesamten Diskurs einbeziehen. Ähnliches leistet nur noch die Literatur, die bereits durch ihr Medium, die Sprache, eine analoge Struktur ausbildet: einen virtuell unendlichen Super-Text und den dazugehörigen Diskurs. Auch darin liegt die Sprachähnlichkeit der Musik.

## V. Nochmals Inhalt

Musik affiziert, wie keine andere Kunstform, den Menschen insgesamt, mithin seinen Leib: die körperliche Motorik, den Gefühlshaushalt, die Sinnlichkeit der Wahrnehmung, das Gedächtnis, das Sprachzentrum, die Phantasie unserer Assoziationen und sogar die Logik unseres Denkens. (Wenn die Schlusskadenz in den Trugschluss mündet, muss sie wiederholt werden. Das versteht jeder, auch wenn er es nicht weiß, so wie er nach einem »entweder« ein »oder« erwartet. Das ist strukturelle Musikgrammatik.) Im Prinzip affiziert jede Musik alle diese Bereiche, in je individuellen Gewichtungen und Modalitäten. Es gibt Bereiche, die eher kollektive (Motorik), eher persönliche (Assoziationen, Erinnerungen) sind. Traumatisch, mithin negativ, oder libidinös, mithin positiv besetzte Hörerfahrungen können nicht mehr oder nur sehr schwer neutralisiert werden.

Hier zeigt sich eine Analogie zur Sprache. Auch in diese wachsen wir hinein, wir lernen sie zu kennen und verstehen, ohne, dass wir uns dessen bewusst sind, und wenn wir uns dessen bewusst sind, können wir keinen Standpunkt davor oder außerhalb einnehmen. Wir sind bereits in der Sprache, von der aus wir einzig uns betrachten können. Mit der Musik ist es nicht anders. Wer sie – hypothetisch – nicht kennt, dem kann sie kaum beschrieben werden, wie einem von Geburt Blinden nicht, was die Farbe rot ist. Jener müsste sie hören, dieser sie sehen.

Insofern ist auch die nicht-sprachähnliche Musik – mithin jene, die sich diesem Topos der Musikästhetik verweigert – sprachähnlich. Musik ist aber noch in einem weiteren Sinne sprachvermittelt, genauer: wissensvermittelt. So wie wir, bevor wir ein Werk hören, viel Musik gehört haben, haben wir Wissen angehäuft. Man nennt dies musikalische Bildung, bald praktisch, bald theoretisch. Auch dieses Wissen bildet einen virtuell unendlichen Super-Text. Vor allem akkumuliert dieses Wissen sich im historischen Prozess. Insofern wird das Musikhören und -verstehen in Zukunft informierter sein, zumindest im Prinzip. Alles, was wir von Musik, und von einzelner im speziellen, wissen, hören wir beim Hören mit.



## VI. Gehalt

Musikalischer Inhalt sind – zunächst – die Klänge in ihrer zeitlichen Anordnung. Zumindest definiert Hanslick ihn auf diese Weise. Das ist eine klassische formästhetische Definition, mithin eine Abwehr einer inhaltsästhetischen Perspektive. Diese fragt nach benennbaren, identifizierbaren Denotationen, propositionalen Gehalten, eindeutigen Weltbezügen. Wir finden sie in illustrativer Musik, Vivaldis *Vier Jahreszeiten* oder Honeggers *Pacific 231*, in der Programmmusik, den blökenden Schafen in Richard Strauss' *Don Quichote*, bei erzählten Geschichten wie Dukas' *Zauberlehrling* oder Mussorgskys *Eine Nacht auf dem kahlen Berg*.

Es hat einen Grund, warum diese Art von musikalischer Inhaltsästhetik in der Moderne in Verruf kam. In der posttraditionellen Situation, mithin in der emanzipierten Nicht-Tonalität sind all jene musikalischen Vokabeln verlorengegangen, ihre Weiterverwendung verträgt sich nicht mit dem neueren Material, innerhalb dessen sie wie Fremdkörper wirken. Stattdessen machten andere ästhetische Prinzipien Karriere: Konzept, Struktur, Material, Performativität. Die Frage nach Gehalt, Narration, Ausdruck, Bedeutung ist nach dem Zweiten Weltkrieg für lange Zeit in den Hintergrund getreten. Natürlich gab es Unterschiede, sie waren für Nono beispielsweise stets wichtiger als für Boulez oder Stockhausen bis zu dessen religiöser Wende.

Im Folgenden setzen wir Gehalt von Inhalt ab. Gehalt ist das, was zur Musik hinzutritt, damit sie nicht nur allgemeine Innerlichkeit bleibe. Spöttisch sagt Hegel: »Wir sehen dieser Stoffleerheit wegen die Gabe der Komposition sich nicht nur häufig bereits im zartesten Alter entwickeln, sondern talentreiche Komponisten bleiben oft auch ihr ganzes Leben lang die unbedeutendsten, stoffärmsten Menschen.«<sup>22</sup> Solchen fehlt es an Gehalt. Sie übersehen das Zweite: »Die Innerlichkeit ... kann *gedoppelter* Art sein. Einen Gegenstand in seiner Innerlichkeit nehmen kann nämlich einerseits heißen, ihn nicht in seiner äußeren Realität der Erscheinung, sondern seiner *ideellen Bedeutung* nach ergreifen; auf der anderen Seite aber kann damit auch gemeint sein, einen Inhalt so auszudrücken, wie er in der Subjektivität der *Empfindung* lebendig ist. Beide Auffassungsweisen sind der Musik möglich.«<sup>23</sup> Gehalte sind also gedankliche Entitäten – Ideen, poetische Konfigurationen, Modalitäten, Konzeptionen.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III* (Anm.1), S. 217.

<sup>23</sup> A. a. O., S. 192.

<sup>24</sup> Niemand wollte ernsthaft einem so dezidiert nicht-inhaltsästhetisch intendierten Werk wie der Vierten Symphonie von Brahms Gehalt absprechen. Sie gilt als »gehaltvoll«. Allein, was ist ihr Gehalt? Ein Gedankenexperiment mag weiterhelfen. Bewegt man sich unter Musikliebhabern, die viel Musik kennen und die einzelnen Werke sowohl in ihrer Individualität als auch in ihren vielseitigen wechselseitigen Bezügen schätzen, entfällt, einen Grund dafür anzugeben, diese Musik zu rezipieren. Wie indessen begründet man das einem kulturell Partizipierenden, an der Musik jedoch nur peripher Interessierten gegenüber? Im Falle der Literatur argumentierte man mit dem Inhalt der Bücher, den Geschichten, weniger mit dem »Material«, mithin dem Sprachstil. Es wird unterstellt, dass diese Geschichten eine

Ich möchte acht Thesen formulieren: 1. These: Nicht alle Werke haben einen Gehalt; nicht alle Werke sind gehaltvoll. 2. These: Gehalt entsteht durch Individuation. 3. These: Individuation entsteht durch Entscheidungen im Kompositionsprozess. 4. These: Entscheidungen sind Entscheidungen zwischen mehreren Optionen. 5. These: Entscheidungen bedürfen der Begründung. 6. These: Die Gründe für diese Begründungen liegen in der ästhetischen Idee. 7. These: Diese ästhetische Idee ist die Letztinstanz für alle Entscheidungen und damit für alle Individuationsschritte. 8. Die solcherart realisierte ästhetische Idee ist der Gehalt.

Das sei erläutert. 1. Es wäre zuviel der Ehre, in jeder Musik Gehalt zu vermuten. Denn Gehalt ist etwas Anspruchsvolles, dessen nicht jede Musik fähig ist. 2. Denn Gehalt ist das Ergebnis von Individuationen innerhalb des Werks, und diese sind allererst zu leisten, nicht als selbstverständlich vorauszusetzen. 3. Individuiert wird im Werk durch Entscheidungen an formal wichtigen Stellen, an Weggabelungen gleichsam. 4. Entschieden wird aber nicht nach der sprichwörtlichen Spürnase, sondern im Angesicht von mehreren präzisen Wahlmöglichkeiten, die mehr oder weniger gleichberechtigt sind. 5. Entschieden wird aber nicht mit dem vielbeschworenen Komponisteninstinkt, sondern anhand von Begründungen. Die Optionen müssen also geprüft werden. 6. Steht der Komponist aber vor mehreren Möglichkeiten, muss es einen Grund für die gewählte und gegen die verworfenen Optionen geben. 7. Diese Instanz, auf welche dieser Reflexionsprozess sich bezieht, ist die ästhetische Idee, die dem Werk zugrunde liegt. Sie bietet gleichsam eine Letztbegründung für alle Entscheidungen und Abwägungen.

Der Komponist wählt und entscheidet viel. Er muss das Material wählen, die Kompositionstechnik, die Form. Und darin Binnendifferenzierungen vornehmen. Je weiter die posttraditionelle Situation geschichtliche Wirklichkeit wird, desto mehr kann er nicht anders, als andauernd Entscheidungen zu treffen. Das liegt daran, dass in der Situation des ästhetischen Nominalismus, d. h. der Notwendigkeit von Individuallösungen nach dem Wegfall der traditionellen Formenlehre, auch die Kompositionsmethode nicht einfach

---

Wahrheit aussprechen und den Blick auf die Welt verändern, zumindest bereichern. Das freilich gilt bei jener Symphonie nicht, denn die Musik dieser Art bildet eine Welt neben der Welt (im Sinne Schopenhauers) und erzählt strengen Sinnes nichts über die Wirklichkeit. Eine Begründung fällt sehr schwer (schwerer als bei nicht-vokalen Mahler-Symphonien), denn Hinweise auf die kunstvolle motivische Arbeit mit Terzen im ersten oder die ingeniose Variationsarbeit im letzten Satz sind bekanntlich rein formalästhetische Aspekte. Welche Erkenntnis gewönne man, welche Erfahrung machte man, könnte der, den wir überzeugen möchten, fragen. Man sucht Zuflucht zu allgemeinen Bestimmungen wie Schönheit oder Transzendenz- und Zeiterfahrungen. Das sind aber eher Gründe für Kunstmusik insgesamt als für diese in der Tat geniale Symphonie. Oder man behilft sich mit den Wirkungen, den ausgelösten Gefühlen und Stimmungen. Doch hier müsste man mit dem Gefühlsästhetikasser und Brahmsverehrer Hanslick sagen, dass der »Inhalt« dieser Musik genau verfehlt würde. Eine Antwort erhielte vielleicht der, welcher diese Symphonie gehaltsanalytisch untersuchte, nach Formindividuationen und individuellen kompositorischen Entscheidungen suchte und versuchte, deren Begründungen zu einer möglichen Lebens- oder Welterfahrung zu destillieren.

Technik, Metier, auch nicht »Material« ist, sondern eine Systematik für die Verknüpfung von Handwerk, Form, Material möglichst werkindividuell geleistet werden muss.

Die Frage ist, ob der Komponist die Entscheidungen überhaupt begründen möchte und ob die Begründungen einen »Gesamtsinn« ergeben, mithin auf eine »ästhetische Idee« bezogen werden. Wenn er das will, dann näherte er sich dem an, was Schönberg den »musikalischen Gedanken« nannte. Dieser war als Gegenbegriff zum Stil gedacht, der sich in einem Œuvre einstellt, wenn eine bestimmte allgemeine Kompositionsmethode immer wieder angewandt wird – und zwar unabhängig von den Konzeptionen des je individuellen Werks. Die Werke werden dann zu Exempeln eines Stils, aber nicht von Gedanken. Denn diese benötigen einen höheren Grad von Individuierung. Je stärker sich die Werke eines Komponisten voneinander unterscheiden, desto eher kann ein Gehalt vermutet werden, während Werke, die sich sehr ähneln, eher eine allgemeine Idee oberhalb ihrer repräsentieren. Dann sind sie lediglich Exempel, mithin keine Träger von monadischen Konzeptionen. Gehalt entsteht somit, wenn der Stil zum Je-Werk-Stil individuiert wird. Und das ist nicht nur durch eine Individuation des gewählten Materials, sondern vordringlich durch die Individuation der jeweils angewandten Kompositionstechnik und die Individuation der formalen Entscheidungen möglich. Bei gegebenem, mithin gewähltem Material ist es vor allem der Eingriff in die Form, der die Entstehung von Gehalt begünstigt; Form ist nämlich nicht nur allgemeines Modell, sie wird, kraft individuierender Eingriffe, zur Narration, zur Dramaturgie, zum *konkreten* Verlauf, zur Handlung.<sup>25</sup>

Dieser Gehalt kann wiederum innermusikalischer sein. Der erste Satz von Beethovens Fünfter Symphonie setzt sich beispielsweise zum Ziel, mit einem einzelnen, dazu extrem einfachen Motiv, mit einem denkbar minimalen Material, eine ganze Welt aufzubauen. Der Gehalt kann aber auch einen Weltbezug haben. Die »philosophischen« oder »literarischen« unter den Komponisten favorisieren das. Solcher Gehalt ist indessen viel schwieriger umzusetzen. Man muss auf diesen Weltausschnitt zugehen, sich von ihm affizieren lassen, und zwar – das ist die Fallhöhe – bis in die gesamte Kompositionsarchitektur hinein.

Der Gehalt eines Werkes ist, nach der *Ästhetischen Theorie* Adornos, etwas, was erst durch die interpretierende Rezeption, vor allem in der Gestalt der Philosophie, zum Sprechen gebracht wird. Gerade weil das nun Allgemeinbewusstsein ist, kann umgekehrt ein Künstler, ein Primärproduzent, wie in einer Arbeitshypothese einen anzuvisierenden Gehalt einem Werkprozess zugrunde legen. Damit ist nicht garantiert, dass der später inter-

<sup>25</sup> Zum Handlungsbegriff bei Hegel vgl. *Vorlesungen über die Ästhetik I* (= Theorie Werkausgabe, Bd. 13), Frankfurt a. M. 1970, S. 283 ff.

pretierte Gehalt mit der persönlichen Absicht des Künstlers übereinstimmt, aber immerhin hat der Künstler ein Programm, das die Konkretion der Werkgenese leitet.

Freilich mag nicht jeder Komponist einen Gehalt intendieren. Er könnte beispielsweise auf den Wunsch kommen, ein Orchesterstück zu komponieren, das mit dem Diffusesten – dem Rauschen – beginnt und sich, mit den gegebenen orchestralen Mitteln, zum absoluten Gegenteil, dem kürzestmöglichen Einzelimpuls stetig verwandelt. Er könnte das meisterhaft umsetzen, und trotzdem bliebe diese Umsetzung eine allgemeine, eine akademische. Gehalt bekäme diese musikalische Idee erst, wenn der Komponist an bestimmten Stellen Individuationen einbaute, um diese allgemeine Idee zu einer individuellen zu machen, er erzählte dann eine *besondere* Geschichte. Genau das tat übrigens Beethoven in jenem ersten Satz der Fünften Symphonie mit dem völlig aus dem Rahmen fallenden Oboenmelisma auf einem über der Fermate gehaltenen Quartsextakkord: Einbruch der individuellen Beseelung in einem ansonsten logisch konsistenten, fast automatisierten Prozess.

Adorno bietet eine präzise Definition des künstlerischen Gehalts. Der »geistige Gehalt« sei das, »was das Faktische am Kunstwerk transzendiert«. »Der geistige Gehalt schwebt nicht jenseits der Faktur, sondern die Kunstwerke transzendieren ihr Tatsächliches durch ihre Faktur, durch die Konsequenz ihrer Durchbildung.«<sup>26</sup> Genau das meinte Adorno mit dieser »Konsequenz ihrer Durchbildung«: Die Durchbildung ist die Totalität aller werkindividuellen Entscheidungen, die Konsequenz ist die jene begründende Instanz der ästhetischen Idee. Diese ästhetische Idee wandert auf diesem Wege ins Werk ein und kann dann, wenn es glückt, als Gehalt gedeutet werden. Anders formuliert: Wir haben keine andere Möglichkeit, als den Gehalt zu denken als etwas, was die Genese des Werks geleitet haben muss. Der Komponist kommuniziert auf diese Weise mit seiner Rezeption. Je klarer seine ästhetische Idee, je präziser seine Entscheidungen, je mutiger seine Konsequenz, desto größer die Chance, dass der Gehalt sich auch herausbildet, gleichsam zum Wahrheitsgehalt wird.<sup>27</sup>

Ein Beispiel mag dies erläutern. Ein Komponist entwirft ein Stück mit einem absolut unveränderten musikalischen Material: dem (wie immer gefil-

<sup>26</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1973, S. 195.

<sup>27</sup> Es wäre ein Missverständnis zu meinen, dass die Präzision des Gehalts identisch sei mit dessen Eindeutigkeit; Eindeutigkeit im Sinne einer positivistischen, nachprüfbaren, ja beweisbaren allgemeinen Identifizierbarkeit. Das wäre unkünstlerisch und widerspräche dem Wesen der Kunst (vgl. Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt a. M. 1991, wo gezeigt wird, dass dem Gehalt aller Kunst stets ein unabschließbarer Prozess der Verstehensaneignung inneohnt, mithin ein Potential eines streitbaren Diskurses). Damit aber eine Rezeption sich approximativ oder auch defizitär, ja verfehlend dem Gehalt nähern kann, muss dieser erst einmal in möglichst klarer und intensiver Form vorliegen. Genau das ist der Fall bei Meisterwerken, denn Meisterwerke sind gelungene Höchstindividuationen.

terten) Rauschen. Er hat nur ganz wenige Gestaltungsmöglichkeiten: Lautstärke, Länge und vielleicht räumliche Disposition. Ein einziger Eingriff gestattet, wählt er eine Unterbrechung, eine Pause der Stille. Er hat nur zwei Optionen: Zeitpunkt, mithin die Proportion zwischen dem Davor und Danach, und die Länge, mithin wieder eine Proportion. Das muss er entscheiden. Er kann es nur tun in Bezug auf eine ästhetische Idee. (Ob dadurch tatsächlich – eher unwahrscheinlich – ein Gehalt erreicht werden kann, hängt davon ab, ob der Komponist ein Genie ist.)

Der Gehalt kann sich gegenüber dem musikalischen Phänomen verselbstständigen. Änderte man in Ravel's *Bolero* die beiden Melodien, das Werk änderte sich kaum: das breite, unbeirrte Orchester-crescendo auf gleichbleibendem Rhythmus. Die Konzeption ist klar – aber der Gehalt? Bis zum Schluss ist die musikalische Strategie unverändert, und der musikalische Verlauf ist nur ein Zeichen von Ravel's technischer Meisterschaft. Entscheidungen musste er nicht oder kaum treffen. Bis auf den Schluss. Denn wie soll man enden? Der abrupte Wechsel nach E-Dur, dieses kurzzeitige Auf-der-Stelle-Treten zeigt genau diese Frage. Und dann kommt die Entscheidung: Schluss jetzt, Kopf ab!<sup>28</sup> Der Bolero, diese Tanzform, wird hingerichtet. (*La Valse* auch.)

Der Gehalt scheint, wenn meine Ausführungen nicht trügen, eine Instanz zu sein, die quer zum Immanentismus steht. Einerseits übersteigt er die reine Formästhetik, und zwar deswegen, weil innerhalb der Form Entscheidungen über den weiteren Verlauf der Musik getroffen werden, die sich nicht selbst wieder formal begründen lassen – sondern eben »inhaltlich«. Andererseits bereichert er die Musik gerade in ihrer autonomen Sprachlichkeit, für die Hanslick, Schopenhauer, Hegel und auch Adorno sich stark machten. Der Gehalt ist somit der Einbruch eines Nicht-Formalen, das aber nicht zugleich Inhalt ist. Gehaltsästhetik ist somit weder Form- noch Inhaltsästhetik, sondern ein qualitativ Anderes.

Wie auch immer, der Gehalt, so sehr wir uns diskursiv, mithin in der Sprache und mit Begriffen, um ihn bemühen, bleibt eine ästhetische Idee im Sinne Kants: »unter einer ästhetischen Idee ... verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff adäquat sein kann, die folglich keine Sprache vollständig erreicht und verständlich machen kann.«<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Etwas Ähnliches macht Richard Strauss am Ende der *Salome*. Auch hier fragt man sich: Wie kann es weitergehen? Und auch hier verweigert der Komponist jedwede Form von versöhnlichem Happyend.

<sup>29</sup> Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, A 190.

## VII. Gehaltsästhetische Wende?

Ich habe 1998 im Zusammenhang mit dem geschichtlichen Übergang von Postmoderne zu einer Zweiten Moderne eine gehaltsästhetische Wende angesprochen und sie in den folgenden Jahren verstärkt thematisiert.<sup>30</sup> Zwei Paradigmen scheinen erschöpft: Materialfortschritt und Autoreferentialität – Materialfortschritt als Präsentation neuer Klänge als Selbstzweck, Autoreferentialität als Inszenierung von Teilaspekten der Existenz der Kunst selbst. Beide Paradigmen kontinuierieren, durchaus auch kreativ; insofern ist die Erschöpfung nur eine relative. Die Frage ist indes: Kommt diesen Paradigmen noch Priorität zu, sind sie innovationsrelevant oder nicht ihrerseits epigonal oder traditionell? (Um das zu klären, bedürfte es einer zyklisch differenzierenden Philosophie der Kunstgeschichte.)

Das Zurückweichen dieser beiden tragenden Paradigmen der Moderne und der Avantgarde ließ eine altehrwürdige Frage in den Vordergrund treten: die nach dem, was die Musik sagt und bedeutet. Die Postmoderne versuchte es mit den Mitteln 4 und 5 der obigen Liste. Die Postmoderne war der letzte Versuch, dem drohenden Verlust von musikalischer Bedeutung entgegenzuwirken, indem eine musikalische Metasprache etabliert wurde, in der heterogene Stilmerkmale gegeneinander gesetzt und die, neben ihren inhärenten Semantiken, Bedeutungskonfigurationen ausbilden sollte.<sup>31</sup> Wenn man das aber nicht (mehr) will, man auch nicht zur rein formalästhetischen Begrenzung oder gar einer inhaltsästhetischen Lösung zurückkehren möchte, dann sind wir bei der Frage nach dem Gehalt im heutigen Komponieren angelangt. Ich habe ein theoretisches Modell versucht, wie man Gehalt in der Musik denken kann. Es fußt auf zeitgenössischen Kompositionserfahrungen, lässt sich aber auch auf frühere Musik anwenden.

Was bedeutet nun die gehaltsästhetische Wende für das zeitgenössische Komponieren? Fassen wir die Ergebnisse zusammen. Die ästhetische Idee eines Musikwerks soll stärker auf den Gehalt fokussiert werden. Dieser ist nicht Inhalt im Sinne einer Referenz zur realen Welt, sondern ein Geistiges, ein Gedanke, eine Konzeption, eine Idee, die *nicht nur* eine musikalische ist. Dieses wandert über den bewusst gesteuerten Kompositionsprozess in das Werk ein, das, wenn es gelungen, diesen Gehalt auch aufzeigt. Dieser wird erfahren respektive erkannt, zumindest initiiert er einen Diskurs. Daher

<sup>30</sup> Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Neue Musik am Beginn der Zweiten Moderne*, in: Merkur 594/595 (1998); *Politik und Neue Musik*, in: Das Argument 253 (2003) (auch in: ders., *Die Humanität der Musik. Essays aus dem 21. Jahrhundert*, Hofheim 2007, dort v. a. S. 96 f.); *Thesen zur Zweiten Moderne*, in: Musik & Ästhetik 36 (2005) (auch in: a. a. O.). Ich habe in diesen früheren Aufsätzen nicht strikt terminologisch zwischen »inhaltsästhetisch« und »gehaltsästhetisch« unterschieden; gemeint war stets das Letztere. Mein Postulat einer Resemantisierung der zeitgenössischen Musik wurde alsbald vonseiten der Philosophie aufgegriffen: vgl. Harry Lehmann, *Avantgarde heute. Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne*, in: Musik & Ästhetik 38 (2006).

<sup>31</sup> Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Theorie der musikalischen Postmoderne*, in: Musik & Ästhetik 46 (2008).

fördert die gehaltsästhetische Wende Erfahrung und Erkenntnis – zwei Größen, die eben nicht nur musikalische sind. Erkenntnis ist immer Erkenntnis über die Welt und das Leben, und nicht, oder nicht nur, über die Musik. Diese Erkenntnis wird bei bedeutenden Werken ein Erkenntnisgewinn sein, also nicht einfach verdoppeln, was ohnehin bekannt ist.<sup>32</sup> Die Erfahrung ist fraglos zunächst eine musikalische. Ist die Musik aber gehaltsästhetisch individuiert, besteht die Chance, dass die Erfahrung die Musik übersteigt und zu einer Lebenserfahrung wird.

## Summary

*What Is the Meaning of Musical Substance?* – This essay develops the distinction between form and content in music, drawing especially on Hegel and Eduard Hanslick; it specifies and qualifies the immanentist view that music consists only of formal-aesthetically describable properties. In a second step, it formulates the nature of substance [*Gehalt*] as opposed to content [*Inhalt*]. Content consists of clear world-relations that the music gains through its function, its vocabulary or through texts. Substance, on the other hand, is a more abstract factor: conception, poetic ideas, thoughts. They come into being through the composer's conscious individuation of the musical form. All decisions involved in this process concern something that is neither form nor content; we can recognize this surplus as the substance of works.

---

<sup>32</sup> Wenn man das konzidiert, wird klar, warum »politische Musik« in den meisten Fällen keine Erkenntnis liefert, da sie nur ausspricht, was bereits bekannt ist.