

# Der musikalische Körper als Wunschmaschine: Wilhelm Heinrich Wackenroder und die Bedeutung des Leibes für die gesellschaftliche Wirksamkeit der Musik

*Max Ischebeck*

## Musik als Technik der Subjektivierung

In der Auseinandersetzung mit Musik scheint die Soziologie sich zu scheuen, zu fragen: In welcher spezifischen Weise ist Musik auf der Grundlage ihrer Musikalität wirksam? Sofern sie in ihren gesellschaftlichen Funktionen betrachtet wird, scheint Musik mit anderen Phänomenen wie Kunst, Literatur oder dem symbolischen Status eines Autos austauschbar zu sein. Demgegenüber existiert eine detailreiche Debatte über die kulturellen Bedingungen musikalischer Praktiken. Diskutiert werden beispielsweise die Bedeutung neuer Technologien, Verbreitungsmedien und des Marktes für ihre Produktion oder die Auswirkung der sozialen Stellung auf den Musikgeschmack.<sup>1</sup> Während also die Wirkung von Gesellschaft auf Musik gut untersucht ist, bleibt die Frage nach der spezifischen Wirkung der Musik auf die Gesellschaft weitgehend unerforscht. Dadurch verpasst die Soziologie die Chance, wichtige Aspekte des musikalischen Geschehens nachvollziehen zu können.<sup>2</sup> Was geschieht während

- 1 Stark geprägt ist die Geschichte der Musiksoziologie von der Rationalisierungsthese Max Webers, vgl. Weber, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, 1921. Einen starken Einfluss besitzt auch das Konzept des musikalischen Materials von Theodor W. Adorno, vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, 1990. Im aktuellen Forschungsdiskurs wird in vielen Fällen die Theorie des kulturellen Kapitals von Pierre Bourdieu übernommen, vgl. Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, 1982. Einen Überblick über die musiksoziologische Forschung der Bundesrepublik gibt Katharina Inhetveen, vgl. Inhetveen, »Musiksoziologie«, 2010.
- 2 In der Musikwissenschaft erhielt die Forderung nach Berücksichtigung der gesellschaftlichen Eingebundenheit von Musik in den 1990er Jahren durch die sogenannte New Musicology neues Gewicht. Der Autonomieanspruch des Werks wurde infrage gestellt. Dafür gerieten Rezeptionsweisen, die soziale Umgebung in der Komposition,

der am Klang ausgerichteten Praktiken im Konzert, im Club oder beim alltäglichen privaten Musikhören? Wie unterscheidet sich dieses Geschehen vom Sport oder von der Lektüre?<sup>3</sup> Der vorliegende Beitrag geht davon aus, dass soziologische Forschung von Ansätzen profitieren kann, die nach der gesellschaftlichen Wirkung von Musik fragen und das Spezifische dieses Verhältnisses in den Blick nehmen. Von zentraler Bedeutung für diesen Ansatz wird hierfür das körperliche Erleben sein.<sup>4</sup> Eine Wiederaufnahme der Debatte um die gesellschaftliche Wirkung der Musik fordert Tia DeNora. Ausgehend von Interviews zeigt sie, dass Musik affektiv wirkt und dass sie auf dieser Grundlage als ›Selbsttechnik‹ der Subjektivierung eingesetzt wird.<sup>5</sup> Diese These soll hier weiter verfolgt werden. Dabei soll aber die von ihr eingenommene Forschungshaltung erweitert werden. DeNora argumentiert akteurstheoretisch und interessiert sich kaum für spezifische historische und kulturelle Formen der sozialen Verwobenheit des Subjekts. Für sie ist Musik in erster Linie ein Mittel zur Reflexion und Neupositionierung der eigenen sozialen Stellung. Somit wird nicht deutlich, in welchem spezifischen Verhältnis Musik zu sozialen Strukturen und Diskursen steht. Unklar bleibt auch, auf welche Weise Musik sich als Technik des Selbst<sup>6</sup> von anderen

Institutionen und populäre Musikgenres stärker in den Blick. Für die Soziologie sind in diesem Forschungsbereich interessante Publikationen entstanden. Doch auch hier wird die Bedeutung des Sozialen, bspw. geschlechtlicher Hierarchien, für die Entstehung von Musik thematisiert, während die Bedeutung der Musik für die Gesellschaft kaum Beachtung findet, vgl. hier u. a. die Ansätze zweier Hauptvertreter\*innen Susan McClary und Lawrence Kramer. McClary, *Feminine Endings*, 2002 und Kramer, *After the Lovedeath*, 2000.

- 3 Die Rolle des Lesens und Schreibens für die Herausbildung der bürgerlichen Kultur wird ausgiebig erforscht. Sozialhistorische Untersuchungen wurden dazu bspw. von der Annales-Schule durchgeführt, vgl. Chartier, *Praktiken des Lesens*, 1995.
- 4 Es liegt nahe, die Texte Niklas Luhmanns bei der Frage nach spezifischen Funktionen sozialer Phänomene zu konsultieren. Der Systemtheoretiker befasst sich intensiv mit Kunst und verhandelt Musik dabei mit, jedoch ohne explizit auf sie einzugehen. Er schreibt der Kunst die Funktion zu, Perspektiven auf die Welt unter den Bedingungen moderner Kontingenz zu entwerfen, vgl. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, 1997, S. 241. Doch dabei bleibt die Frage offen, wie Musik, die ohne sprachliche Repräsentation und ohne die Darstellung von Gegenständen auskommt, als ein Modell von der Welt verstanden werden kann. Luhmanns Theorieansätze reichen deshalb für die hier vorgenommene Untersuchung nicht aus.
- 5 DeNora, »Music as a technology of the self«, 1999, S. 31–56.
- 6 Dieses Konzept stammt von Michel Foucault. Technologien des Selbst sind Mittel zur Beeinflussung und Transformation des eigenen Denkens, Fühlens, Wahrnehmens und

Praktiken der Subjektivierung unterscheidet und welche Rolle dabei dem Affektiven zukommt.<sup>7</sup> Im Folgenden wird davon ausgegangen, dass Subjekte sich zwar durchaus eigensinnig verhalten, dabei aber nicht außerhalb historischer Praktiken und Diskursformationen stehen. Der Beitrag fragt danach, wie sich eine Perspektive auf Subjektivierung in den Praktiken der Musik schaffen lässt, die ergänzend auf DeNoras Ansatz Bezug nimmt. Dabei soll berücksichtigt werden, dass das Selbst schon gesellschaftlich konstituiert ist, bevor es Strategien zur Bewältigung seines Alltags entwerfen kann.

Mit Hilfe musikphilosophischer Ansätze wird zunächst eine begriffliche Grundlage für die Diskussion geschaffen. Dazu wird die Erzählung *Das merkwürdige Leben des Tonmeisters Joseph Berglingers* von Wilhelm Heinrich Wackenroder aus den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*<sup>8</sup> herangezogen und im Kontext des Gesamtwerks des Autors betrachtet. Wackenroders Ideen stehen am Beginn der romantischen Auseinandersetzung mit Musik. Sie leiten einen ästhetischen Diskurs ein, an dem eine Reihe von Denker\*innen und Schriftsteller\*innen um 1800 beteiligt sind.<sup>9</sup> An der Schwelle zur Moderne setzt sich die Romantik mit neuen Bedingungen der Kunst und der Individualität auseinander. Dabei stellt sie Kunst und das Subjekt auf innovative Weise in ein neues Verhältnis. Im letzten Abschnitt wird danach gefragt, welche Rolle die geschaffene Perspektive für eine soziologische Musikforschung spielen könnte.

## Klang und leibliche Erfahrung

Vor dem Einstieg in die Diskussion über Musik als Mittel der Subjektivierung sind einige grundsätzliche Fragen zu klären, etwa: Welche Merkmale prägen die Wirkung

des eigenen Körpers, vgl. Foucault, »Technologien des Selbst«, 1993.

7 Die Befragten geben bspw. an, dass sie das Verhältnis der Instrumente untereinander als Metapher für ihre eigene Beziehung zu anderen Menschen verstehen. Damit wird aber noch keine Aussage darüber getroffen, worin das spezifisch Musikalische dieser Rezeption besteht, vgl. DeNora, »Music as a technology of the self«, 1999, S. 50. Auf dieselbe Weise ließen sich bspw. Raumverhältnisse in Bildern auf soziale hierarchische Strukturen beziehen.

8 Wackenroder, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, 2005.

9 Fubini, *Geschichte der Musikästhetik*, S. 204 ff.

der Musik auf die soziale Welt? Intuitiv leicht nachvollziehbar ist, dass Musik in vielen Situationen des Alltags in einem engen Verhältnis zum Körper steht. Oftmals lässt sich beobachten, dass Bewegung an ihr ausgerichtet oder von ihr motiviert ist, sei es als dezidiertes Tanzen oder unbewusstes Mitwippen des Kopfes.<sup>10</sup> Darüber hinaus berichten Menschen von ihrer körperlich-affektiven Betroffenheit durch organisierte Klänge.<sup>11</sup> Doch wie kann eine systematische Grundlage für eine Diskussion des Verhältnisses von Musik und Körperlichkeit geschaffen werden? Theoretische Konzepte lassen sich dazu aus dem Denken Maurice Merleau-Pontys ableiten. Der Philosoph steht in der Tradition Husserls, spitzt dessen Konzepte aber in Richtung einer Philosophie des Körpers (>corps<) und des Leibes (>corps propre<) zu. In phänomenologischer Tradition bezeichnet Körper den physikalisch-biologischen Gegenstand. Der Leib bietet demgegenüber den spürenden Zugang zur Welt. In der ursprünglichen Erfahrung existiert Merleau-Ponty zufolge keine Trennung von wahrnehmendem Subjekt und wahrgenommenem Objekt. Die präreflexive Bedeutung kennt keine Differenzierung von Individuum und Umwelt sowie von Leib und Geist. Wissenschaft ist auf Inhalte der Erfahrung angewiesen. Sie kann das Erleben bloß verkürzt, bruchstückartig und unvollständig erfassen. Verschiedene Sinneseindrücke, Raum, Formen und Farben können nachträglich getrennt beschrieben werden, sind im Erleben aber untrennbar miteinander verflochten. So ist es beispielsweise die leibliche Erfahrung des Raumes, die es der Geometrie und Physik erlaubt, einen dreidimensionalen Raum zu denken.<sup>12</sup>

In *Music as Heard* nimmt sich Thomas Clifton der Aufgabe an, Phänomenologie auf Musik anzuwenden.<sup>13</sup> Durch Rückgriff auf die Ideen Merleau-Pontys aber auch Edmund Husserls und Martin Heideggers diskutiert er, inwiefern Musik nicht als

10 Historisch lässt sich dies an den Normen und Diskursen nachvollziehen, die sich seit Beginn des 19. Jahrhunderts immer stärker um Eindämmung und Verurteilung körperlicher Bewegung im Konzertsaal bemühen. Für den Sozialhistoriker Peter Gay markiert die Romantik den Beginn der Norm des körperlichen stillen Zuhörens im Konzert, vgl. Gay, *Die Macht des Herzens*, 1997.

11 Der neuzeitliche musikästhetische Diskurs war bis ins 19. Jahrhundert stark von der Annahme geprägt, dass Musik dazu in der Lage sei, Gefühle auszudrücken, vgl. Fubini, *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*, 2008. Von der Bedeutung körperlich erfahrener Affekte für die Wirkung von Musik auf Gesellschaft zeugen auch die oben genannten Ergebnisse Tia DeNoras empirischer Untersuchung.

12 Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 1976.

13 Clifton, *Music as Heard*, 1983.

autonomes Objekt, sondern ausgehend von ihrer Wahrnehmung begriffen werden kann. Er übt Kritik an wissenschaftlichen Praktiken, die Musik bloß als Notentext oder akustisches Geschehen begreifen. Für ihn ist sie in erster Linie eine Form des Erlebens.<sup>14</sup> Musik existiert für Clifton in erfahrener Zeit.<sup>15</sup> Diese beschreibt er ausgehend vom Husserl'schen Konzept des inneren Zeitbewusstseins.<sup>16</sup> Musikalische Ereignisse werden nicht völlig losgelöst gehört, sondern bilden Kontinuität. Akkordklänge in funktionsharmonischer Musik nehmen beispielsweise auf die in der Vergangenheit konstituierte Tonalität Bezug und wecken Erwartung auf Folgeklänge. Nur so können auch Unterbrechungen, Brüche oder Einwürfe im Stück Gestalt annehmen. Möglich werden auf diese Weise auch die Antizipation und Erfahrung von Anfängen, Abschlüssen und Wiederholungen.

Zeiterfahrung tritt in der musikalischen Wahrnehmung aber nicht selbstständig auf. Erst wenn sie eine Verbindung mit räumlichem Erleben eingeht, entsteht musikalische Bedeutung. Diese stellt auf das leibliche Potenzial ab, Linien, Flächen oder Räume mit Tiefe und Höhe zu erfahren. Clifton stellt sich gegen die musikwissenschaftliche Tendenz, von absoluten Tonhöhen als unabhängiger Kategorie der Analyse auszugehen. Der Sinn der Lage eines Tones soll stattdessen in Abhängigkeit der Linie betrachtet werden, innerhalb der er aufritt.<sup>17</sup> Texturen werden als Flächen wahrgenommen. Gleichförmige Wiederholungen bilden plane Ebenen, heterogen angeordnete Motive haben demgegenüber ein ausgeprägtes Relief. Clifton betont, dass Zeit und Raum keine autonomen Eigenschaften von Musik sind.<sup>18</sup> Musik existiert in der Kopplung von Körper und Sinn, in der durchlebten Durchdringung von Leib und Klang. Das Individuum wird ergriffen und gibt dabei seine Autonomie ein Stück weit auf. In diesem Sinne schreibt Clifton, dass Musik im Augenblick des Hörens Wahrheit beansprucht und alternative Wirklichkeiten verdrängt. Man ist ihr

14 Clifton will musikalische Erfahrung nicht bloß allgemein und theoretisch abhandeln. Er zeigt, welche Bedeutung seinen Argumenten für das Verständnis konkreter Werke zukommt. Ein wichtiger Bestandteil von *Music as Heard* sind deshalb Analysen, für die vor allem Stücke von Bach, Beethoven und Schubert herangezogen werden.

15 Unter ›Bedeutung‹ versteht Clifton keine zeichenhafte Repräsentation, sondern das Potenzial körperlicher Erfahrung.

16 Husserl, *Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, 1928.

17 Darüber hinaus ist die Bedeutung des Tons durch eine Reihe weiterer Eigenschaften wie Klangfarbe oder zeitliche Länge geprägt.

18 In diese Richtung argumentiert Gunnar Hindrich in seiner ontologisch ausgerichteten Monografie *Die Autonomie des Klangs*, 2013.

aber nicht einfach ausgeliefert. Erst wenn die Bewegungen der Klänge körperlich und mental nachvollzogen werden, nimmt die Musik Gestalt an.<sup>19</sup>

Dem affektiven Bestandteil des leiblichen Erlebens schenkt Clifton nur wenig Beachtung. Dafür kann seine Theorie mit der ›Neuen Phänomenologie‹ von Hermann Schmitz ergänzt werden: Gefühle sind für Schmitz keine privaten oder physiologischen Zustände, sondern im leiblichen Raum ergossene Atmosphären, die den Menschen mit Autorität ergreifen. Für Schmitz suggeriert Musik leibliche raumzeitliche Bewegung. Im leiblichen Raum trifft sie auf die Gefühle. Als Kunstgattung stellt sie deshalb in besonderem Maße auf Vermittlung von Atmosphären ab.<sup>20</sup>

## Die Symbole der Musik

In welcher Beziehung kann Musik zu gesellschaftlichen Semantiken oder Diskursen stehen? Jean Jacques Nattiez schafft in *Music and Discourse* einen theoretischen Zugang zu den semiotischen Eigenschaften von Musik. Als allgemeines Modell für bezeichnende Operationen zieht er Konzepte von Charles Peirce heran. Demnach repräsentieren Zeichen stets ein Objekt. Anders als in der zweiwertigen Semiotik von Ferdinand de Saussure ist das Objekt-Zeichen Verhältnis aber auf weitere »Interpretanten«<sup>21</sup> angewiesen. Die Beziehung zwischen dem mentalen Gegenstand und seiner sprachlichen Bezeichnung ist formlos, sofern nicht eine weitere, potenziell unendlich fortführbare Kette von Zeichen zu dessen Verdeutlichung herangezogen wird. Die symbolische Bezeichnung ›Haus‹ kann auf Interpretanten wie Dach, Wand, Treppe aber auch Schutz, Familie oder Ausgangssperre zurückgreifen und verändert dabei immer wieder die Bedeutung des Objekts.

Wie lässt sich dies auf Musik übertragen? In der Sprache haben Worte das Potenzial, verhältnismäßig präzise und kollektiv nachvollziehbare Verbindungen zwischen

19 Mit der Frage nach Entfernung und Nähe zwischen Klang und Rezipient\*in setzt sich auch Georg Grüny auseinander. Musik ist für ihn ein leibliches Resonanzphänomen. Wird sie jedoch ohne jegliche reflexive Distanz erlebt, verfehlt sie ihr ästhetisches Potenzial. Als extremen Fall beschreibt er das erzwungene Mitschwingen bei der Folter durch Musik, vgl. Grüny, *Kunst des Übergangs*, 2014, S. 100 ff.

20 Schmitz, *Höhlengänge. Über die gegenwärtige Aufgabe der Philosophie*, 1997.

21 Nattiez, *Music and Discourse*, 1990, S. 6.

Zeichen herzustellen.<sup>22</sup> Musik muss ohne diese Eindeutigkeit auskommen. Worin der musikalisch-klangliche Gegenstand besteht, wird immer neu ausgehandelt. Musik kann auf eigene Zeichen, also Klang, verweisen, aber auch andere Bedeutungen annehmen. Der Gegenstand kann aus einem Werk, einzelnen Passagen, Melodie-Klang-Rhythmus-Komplexen oder einzelnen Tönen bestehen. Es können außerdem verschiedenste Zeichen, sei es aus Musiktheorie, Politik oder Religion, ein musikalisches Objekt repräsentieren. Eine Akkordverbindung kann für ein Subdominante-Tonika-Verhältnis stehen und durch die Interpretanten ›Plagalschluss‹ und ›Kirchenmusik um 1700‹ präzisiert werden. Der Klang desselben Akkords im selben Stück und in derselben Aufführung kann aber auch Erlösung symbolisieren und auf Hoffnung und Glauben referieren. Gesellschaftliches Wissen bildet also die Grundlage für symbolische Prozesse in der Musik. Außerdem zeichnet sich musikalische Bedeutung im Gegensatz zu Sprache durch starke Offenheit und Uneindeutigkeit der Zeichenverhältnisse aus.<sup>23</sup>

Nattiez' Musiksemiotik bietet eine Grundlage für ein strukturiertes Nachvollziehen der Verbindung von musikalischen Klangstrukturen, Sprache und anderen Sinnbereichen, gibt aber wenig Hinweise auf die Prozesse ihrer konkreten Vermittlung. Wie Musik Bedeutung annehmen kann, die außerhalb ihrer Form liegt, verdeutlicht Nicholas Cook. Er konkretisiert dabei das von Nattiez in diese Richtung allgemein gehaltene Konzept. Zur Konzeptualisierung musikalischer Bedeutung will Cook einen Weg »zwischen Skylla und Charybdis«<sup>24</sup> finden. Weder soll der Blick auf das Material aufgegeben werden, wie dies oft in der Kulturwissenschaften geschehe, noch soll in »neo-Hanslick'scher«<sup>25</sup> Manier vernachlässigt werden, dass Musik immer im Kontext des sozialen Raums erklingt. Dazu entwirft er ein Modell aus vier Elementen, das er in Fallstudien eines Werbefilms und verschiedenen Interpretationen der Instrumentalmusik Beethovens exemplifiziert.

Im Modell Cooks erlangt die Musik im »begrifflichen Integrationsnetzwerk«<sup>26</sup> Bedeutung. Den Rahmen dazu bildet ein übergeordnetes Thema. Eine Selektion klanglicher Elemente eines Stücks wird mit bildhaften Elementen eines »filmischen

22 Eine grundsätzliche Diskussion über die Zeichenhaftigkeit der Musik liefert in den letzten Jahren Wolfgang Wildgen, vgl. Wildgen, *Musiksemiotik*, 2017.

23 Nattiez, *Music and Discourse*, 1990, S. 37.

24 Cook, »Musikalische Bedeutung und Theorie«, 2007, S. 95.

25 Ebd., S. 94.

26 Ebd., S. 104.

Raums«<sup>27</sup> verknüpft. Dieser Vorgang ist metaphorisch. Das bedeutet, dass der Verbindung gemeinsame Eigenschaften zugrunde liegen.<sup>28</sup> Die Fusion von Klang und Bild produziert überschüssigen Sinn. Dabei entsteht der »Verschmelzungsraum«<sup>29</sup>, in dem Cook die Bedeutung der Musik verortet. In einem Werbefilm für den Citroën ZX, den Cook untersucht, verweisen musikalisches Tempo, Akzentuierungen und rhythmische Präzision auf schnelle Bewegung, Dynamik und Schnitttechnik des Bilds. Sie vermitteln so Agilität, Eleganz und Prestige. Fehlt das visuelle Medium, werden bildhafte oder metaphorische Assoziationen von den Rezipierenden bereitgestellt. Zur Deutung des ersten Satzes von Beethovens 9. Sinfonie, so beschreibt Cook, bezieht sich Donald Tovey auf Klangfarben und hohe Lautstärke. Er versteht diese als grelles, unablässiges Licht. So zeichnet er eine kriegsähnliche Szene mit einem in Flammen stehenden Himmel, die katastrophalen Schrecken verbreitet. Susan McClary interessiert sich im Gegensatz zu Tovey für die Vermeidung der Kadenz und die a-rhythmischen Akzente. Sie sieht darin den Ausdruck von Gewalt und die Rücksichtslosigkeit eines männlichen Vergewaltigers. Durch Selektion unterschiedlicher klanglicher Elemente und deren Verbindung mit nicht-musikalischem, bildhaftem Gehalt erhält dasselbe Material völlig unterschiedliche Bedeutungen.<sup>30</sup>

Es ist nun eine erste tentative theoretische Ausgangsposition zur Auseinandersetzung mit der Frage nach der Verbindung von Musik und dem Subjekt geschaffen. Sofern Musik an der Herstellung von Semantik beteiligt ist, kann sie Subjektformen beeinflussen. Michel Foucault zeigt, dass das Selbst maßgeblich durch Diskursformationen konstituiert wird, die sich in einem fortwährenden Aushandlungsprozess befinden.<sup>31</sup> Literarische Texte können auf Grundlage dieser Perspektive herangezogen werden, um kulturelle Konstellationen und deren spezifische Formen des Subjekts zu rekonstruieren.<sup>32</sup> Viele Soziolog\*innen haben sich in den letzten Jahren von einer zu einseitig diskursorientierten Theoriekonstruktion distanziert. Demgegenüber

27 Ebd.

28 Als ›bildhaft‹ bezeichnet Cook nicht bloß visuelle Elemente. Symbolische Gegenstände des filmischen Raums können auch gestisch oder ideell konstituiert sein.

29 Cook, »Musikalische Bedeutung und Theorie«, 2007, S. 104.

30 Ebd., S. 102 ff.

31 Ein Beispiel hierfür ist die Produktion des Unbewussten und der Perversionen durch die Psychoanalyse und den medizinischen Diskurs des 19. Jahrhunderts. Foucault, *Der Wille zum Wissen*, 1987.

32 Für die Erforschung der Romantik übernimmt Andreas Reckwitz diese Position, vgl. Reckwitz, *Das hybride Subjekt*, 2006, S. 204 ff.



wird die Eigensinnigkeit der Praktiken und der Individuen sowie die Bedeutung der Medien und des Körpers betont.<sup>33</sup> Doch bereits Foucault geht in seiner späteren Schaffensphase davon aus, dass Subjekte auch über ihre Körper und ihr Erleben transformiert werden.<sup>34</sup> Im Somatischen kann also ein weiteres Potenzial der Musik vermutet werden, auf die Formen des Selbst zu wirken.

Für musikwissenschaftliche Werkanalyse lässt sich diskutieren, ob sich semantische und phänomenologische Zugänge wechselseitig ausschließen. Für eine soziologische Fragestellung ist es hingegen interessant, über ein Phänomen zu sprechen, das auf verschiedene Weisen mit Gesellschaft in Kontakt treten kann. Musik wird erstens gespürt. Ihre Bedeutung entsteht in leiblicher Erfahrung. Außerdem wird sie semantisch aufgefasst. Während sie die Möglichkeit bietet, weitgehend ›eigensinnig‹ oder selbstreferentiell verstanden zu werden, kann sie durch das Fehlen von Begriffen auch als Medium für Bedeutungsgehalte eingesetzt werden, die keinen unmittelbaren Bezug zu ihren formalen Strukturen aufweisen. Operationen der Symbolisierung zeichnen sich dabei durch eine hohe Offenheit und Flüchtigkeit aus. Was bedeutet dies nun für ihre Verbindung mit der Gesellschaft? Das spezifische Potenzial der Musik, so die hier aufgestellte These, liegt in der Verbindung von Körper, Leib und Sinn. Ob und auf welche Weise diese theoretisch generierte Annahme der gesellschaftlichen Wirklichkeit entspricht, muss empirisch überprüft werden: Auf welche Weise werden Sinngehalte mit Musik verknüpft? Welche Bedeutung spielt dabei der spürende Körper und wie werden die Klänge mit dem Subjekt in Verbindung gebracht?

Die empiriegeleitete Auseinandersetzung dieses Beitrags untersucht einen Ausschnitt aus dem romantischen literarischen Diskurs. Es wird der These nachgegangen, dass Musik ein Mittel der Subjektivierung sein kann, das in spezifischer, kulturell geprägter Weise auf körperliche Erfahrung abstellt. Ziel der folgenden Untersuchung ist es, diese Annahme an einem Einzelfall zu verdeutlichen und auszuformulieren.<sup>35</sup>

33 Moebius, *Kultur*, 2009, S. 123 f.

34 Foucault, »Die Machtverhältnisse gehen in das Innere der Körper über«, 2005.

35 In meiner Dissertation gehe ich über diese Fallstudie hinaus, indem historische Dokumente aus der Zeit um 1800 mit literarischen Texten in Verbindung gebracht werden. Dazu nutze ich das Forschungsprogramm der wissenssoziologischen Diskursanalyse von Reiner Keller, vgl. Keller, *Wissenssoziologische Diskursanalyse*, 2011. Der romantischen Kultur stelle ich außerdem die Technokultur vergleichend gegenüber. Ziel ist, diskursive Formationen und Praktiken der Subjektivierung durch Musik in ihren

Zur Untersuchung des Fallbeispiels wird die Methode der Grounded Theory herangezogen. Ursprünglich auf die Analyse von Interviews ausgelegt, lässt sie sich im Gegensatz zu vielen Methoden der qualitativen Sozialforschung gewinnbringend auf jede Textform anwenden. Die Verfahren der Grounded Theory bieten die Möglichkeit, eine offene Haltung gegenüber dem Material einzunehmen. In verschiedenen Codierschritten werden alle Textstellen kategorisiert. Ausgehend von diesen grundlegenden Deskriptionen werden im weiteren Verlauf der Analyse immer allgemeinere Kategorien gebildet. Durch Vergleich und Abstraktion wird schließlich eine neue theoretische Perspektive auf den Gegenstand entwickelt.<sup>36</sup> Sogenannte ›sensibilisierende Konzepte‹ schärfen den Blick auf die Spezifik des Materials.<sup>37</sup> Dazu zählen in dieser Untersuchung die in den vorangegangenen Abschnitten vorgestellten theoretischen Perspektiven sowie das Denken Wackenroders über Musik in seinen literarischen und nicht-literarischen Schriften. In der Analyse wird in diesem Sinn auch nach literarischen Mitteln und Verfahren Ausschau gehalten. Diese werden codiert und in Beziehung zu den semantischen Gehalten des Textes gesetzt.

Um nachvollziehen zu können, auf welche Weise Wackenroder im Rahmen literarischer Texte Musik und Subjektivität zusammenbringt, soll im nächsten Abschnitt zunächst das ›romantische Selbst‹ konturiert werden. Dazu werden Ideen aus der soziologischen Forschungsliteratur diskutiert.

## Das romantische Subjekt

Die Romantiker\*innen sind ein Kreis hochgebildeter Literat\*innen. Um 1800 entwerfen sie in Texten und tentativen Praktiken eine spezifische Form des Subjekts. Es kann als antagonistische Reaktion auf die Kultur des Bürgertums verstanden werden. Dieser Standpunkt prägt seit Mitte des 20. Jahrhunderts den Diskurs über die Romantik und wird von Andreas Reckwitz soziologisch zugespitzt.<sup>38</sup> Die berufliche

Gegensätzen und ihrer Verschränkung zu rekonstruieren. Es wird außerdem gefragt, wie romantische Modelle des Musikhörens in der heutigen Zeit fortwirken.

36 Strübing, »Grounded Theory«, 2018.

37 Bischof u. Wohlrab, »Theorieorientiertes Kodieren, kein Containern von Inhalten!«, 2018, S. 75.

38 Ähnliche Positionen nehmen in der Literaturwissenschaft bspw. Sabrina Hausdörfer und Christopher Schwarz ein, vgl. Hausdörfer, *Rebellion im Kunstschein*, 1987 und

Lebensführung zeichnet sich ihm zufolge in der bürgerlichen Subjektkultur des 18. Jahrhunderts durch Disziplinierung und straffe Organisation aus. Die Beziehungen im privaten Familienleben sind durch das Geschlecht und die Eltern-Kind-Position determiniert. Die Romantiker\*innen trachten danach, aus diesen Zwängen der ›Philister‹ auszubrechen. Dazu werten sie Affektivität auf. Moralische Orientierung weisen sie zugunsten einer radikalen partikularen Ausrichtung an der individuellen Perspektive zurück.<sup>39</sup>

Ein anderer Ansatz zur Deskription romantischer Subjektivität geht von den ästhetischen Ideen der Romantik aus. Deren Bezugspunkt ist, wie Walter Benjamin herausarbeitet, die Fichte-Rezeption.<sup>40</sup> Das Kunstwerk und das Ich können demnach nicht als abgeschlossene Formen verstanden werden, die sich von außen hinreichend beschreiben ließen. Konstitutiv ist stattdessen ein unendlich iterierter Prozess des Sich-Selbst-Setzens und der Kunstkritik. Im Vokabular Luhmanns gesprochen bedeutet dies, dass Subjekt und Kunst ausschließlich in selbstreferenziellen kommunikativen Operationen existieren. Im 18. Jahrhundert lassen sich die Welt und der Ort des Individuums in der Gesellschaft nicht mehr ausschließlich ausgehend von religiöser und feudaler Ordnung beschreiben.<sup>41</sup> Das romantische Subjekt reflektiert, dass das Ich als Ursprung jeglicher Beobachtung des Selbst und der Welt sich doch niemals selbst beobachten kann. Die Realität des romantischen Subjekts sowie seine Identität haben an Stabilität verloren. So entsteht ein ›schwebendes Ich‹. Es versucht auf der einen Seite, Zugang zum Transzendenten zu erlangen und vertieft sich in Leidenschaften und Kunstobjekte. Doch auch die Kunst kann sich nicht mehr auf eine übergeordnete Instanz berufen. Das romantische Subjekt kann die Kenntnis des Absoluten niemals erreichen, sondern sich ihm nur fortschreitend annähern. Die Welt und ihr Schöpfer bleiben im Kern rätselhaft.<sup>42</sup> Das Individuum muss auf jeden festen Punkt der Orientierung verzichten, erhält dabei aber auch die Freiheit, seine eigene Form fortwährend zu transformieren und selbst zu gestalten.<sup>43</sup>

Schwarz, *Langeweile und Identität*, 1993.

39 Reckwitz, *Das hybride Subjekt*, 2006.

40 Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, 1991.

41 Luhmann, *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, 2010.

42 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, 1997, S. 419.

43 Schmitz, *Die entfremdete Subjektivität*, 1992, S. 228.

## Der musikalische Körper Joseph Berglingers

In *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger* berichtet ein Mönch vom tragischen Leben eines Komponisten. Berglinger wächst als Sohn eines Arztes auf, der sich in einer schwierigen existenziellen und finanziellen Lage befindet. Vom Sohn wird erwartet, dass er sich selbstbeherrscht verhält, konzentriert lernt und schließlich den Beruf des Vaters ergreift. Zu dessen Enttäuschung gelingt es dem verträumten Joseph nicht, sich dem Studium der von ihm als trocken empfundenen Lehrinhalte zuzuwenden. Er lebt in seiner »inneren Phantasei [sic]«<sup>44</sup>. Während kurzer Aufenthalte bei seinem Onkel kann er musikalischen Aufführungen beiwohnen und erlebt dabei Momente der Epiphanie. Er träumt vom Leben als Künstler und verlässt die Heimatstadt gegen den Willen des Vaters. Ihm gelingt schließlich die Anstellung als Kapellmeister. Doch dadurch bessert sich sein Alltag nicht. Er leidet am Wesen und an den Hörgewohnheiten der Menschen, für die er Stücke schreibt und aufführt. Sie haben kein Verständnis für die Größe und Schönheit der Musik und bleiben im Konzert ungerührt. Hinzu kommt, dass er mühsam die formalen Regeln der Komposition erlernen muss. In seiner Kindheit konnte er die Musik unverfälscht auf sich wirken lassen. Nun stellt sich der »wissenschaftliche Maschinenverstand«<sup>45</sup> zwischen ihn und die unmittelbare Wirkung der Musik, die er in seinen Stücken vermitteln will. Berglinger stirbt schließlich an einem Nervenfieber, nachdem er sich für die Komposition eines Werks zu stark verausgabt hat.

Welche Form gibt Wackenroder dem Subjekt Berglinger? Berglinger steht in der gesamten Erzählung in einem antagonistischen Verhältnis zu seiner gesellschaftlichen Umwelt. Die an ihn gerichteten Erwartungen und moralischen Werte will er nicht übernehmen. Ihn quälen die Zumutungen des Studiums und die an ihn gerichtete Erwartung, eine vorbestimmte Biografie zu erfüllen. Die Menschen erscheinen ihm kalt und blind für religiöse Gefühle wie auch für die hohe Kunst. Ihre an Hierarchie und materiellem Besitz ausgerichtete Lebensführung empfindet er als langweilig und belanglos. Beruflicher Rationalität stellt er Affektivität, die eigene Fantasie und religiöse Offenbarung als alternative Realitäten entgegen. Er wird von Wackenroder aber nicht zum Helden stilisiert, der sich durch Intelligenz und emotionale

44 Wackenroder u. Tieck, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, 2009, S. 98 f.

45 Ebd., S. 109.

Kompetenz positiv abhebt. Stattdessen ist er ein Außenseiter, der dem Leben nicht gewachsen ist.<sup>46</sup> Er schafft sich mit der Musik Universen der Glückseligkeit und der Harmonie. Diese verfallen aber jäh, sobald die Musik nicht mehr erklingt.<sup>47</sup>

Wackenroder macht an verschiedenen Stellen deutlich, dass Musik für Berglinger das zentrale Mittel zur Transformation seines Selbst und seiner Welt ist: »Nach und nach bildete er sich durch den oft wiederholten Genuß auf eine so eigene Weise aus, daß sein Inneres ganz und gar zu Musik ward.«<sup>48</sup> Doch auf welche Weise wird dies in der Erzählung dargestellt? Einmal werden die beim Hören erlebten Gefühle dazu genutzt, die affektive Struktur des Subjekts auszubilden. Die Zweckgerichtetheit des Elternhauses ersetzt Berglinger durch »tausend schlafende Empfindungen« (S. 100), die Musik in ihm weckt. Das Konzerterlebnis ist für ihn in seiner Kindheit eine leibliche Erfahrung, die auf ambivalente Weise auf den Körper ausgerichtet ist. Einerseits versetzt er seinen Körper in völlige Immobilität, um sich ganz auf die Musik einzulassen: »Dann hielt er sich mit seinem Körper still und unbeweglich und heftete die Augen unverrückt auf den Boden« (S. 99). Dies dient aber nicht dazu, Konzentration für analytisches Hören bereitzustellen, sondern die leibliche Wirkung der Musik zu potenzieren: Sie »durchdrang seine Nerven« (ebd.). Die Musik klammert den an die physische Welt gebundenen Körper ein und schafft einen Leib, der es vermag, sich über die Objekte der Realität emporzuheben. Berglinger kreierte einen virtuellen, zum Schweben fähigen Körper: »Da war es ihm, als wenn auf einmal seiner Seele große Flügel ausgespannt, als wenn [...] der trübe Wolkenvorhang vor den sterblichen Augen verschwände, und er zum lichten Himmel emporschwebte« (ebd.). Doch diese von Tönen durchdrungene »Seele« ist keine reine Idee, sondern stellt auf Bewegung einer leiblichen Erfahrung ab.

Neben der körperlichen Erfahrung ereignet sich eine symbolische Rezeption. Die musikalische Offenbarung findet während einer Messe statt, in der *Stabat Mater*

46 In Briefen an Ludwig Tieck spricht Wackenroder über sich selbst als ›Sonderling‹, der sich nicht in der Gesellschaft der anderen Menschen zurechtfindet, am Jurastudium leidet und Zuflucht in der Musik sucht. Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*, 1991.

47 Dem entspricht das von Eggebrecht in der romantischen Musikästhetik konstatierte ›Zwei-Welten-Modell‹. Eggebrecht, *Musik im Abendland*, 1996, S. 592 ff.

48 Wackenroder u. Tieck, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, 2009, S. 98 f. Die im Folgenden im Text angeführten Seitenzahlen beziehen sich auf diese Ausgabe.

von Giovanni Pergolesi gespielt wird. Berglinger assoziiert Klänge mit Bildern. Es scheint dem Protagonisten, »als wenn er den König David im langen königlichen Mantel, die Krone auf dem Haupt, vor der Bundeslade lobsingend hertanzen sähe« (S. 100). Entsprechend Cooks Modell vermittelt die Verbildlichung zwischen Klang und transzendenter Semantik. Ähnlich der von Friedrich Schlegel ausgerufenen Romantisierung<sup>49</sup> dienen die weltlichen Objekte als Ausgangspunkt für die Reflexion des Transzendenten. Der mit Inbrunst erhoffte mystische Zustand wird aber niemals vollständig erreicht. Die von der Musik ausgehenden symbolischen Operationen bleiben illusorisch und flüchtig.<sup>50</sup> Auf die kurzen ekstatischen Perioden Berglingers im Konzert folgt immer der Absturz in die reale bedrückende Welt.

In Wackenroders Werk wird deutlich, dass es gerade die Indetermination und Flüchtigkeit der Musik ist, mit der Berglinger kämpft, die sie dazu prädestinieren, die erhabenste aller Kunstgattungen zu sein.<sup>51</sup> Während Gemälde stabilere und am Objekt ausgerichtete Beobachtung vorzeichnen, zerfließen die von den Tönen hervorgerufenen Bilder.<sup>52</sup> Die Bedeutungsoffenheit wird für Berglinger, nachdem er seinen Beruf als Tonmeister ergreift, vom regelhaften Verständnis der Musik gehemmt. Sie kann nicht mehr affektiv frei wirken und mit Bildern und Bedeutungen besetzt werden. Die Gesetze der Tonkunst geben den klanglichen Formen eine festgelegte Funktion.

Wackenroder will in seiner Erzählung keine rein empfindsame Rezeption propagieren. Wilhelm Keil zeigt, dass Wackenroders in Literatur gegossene Konzertszenen

49 Schlegel, »Athenäums-Fragment 116«, 1967, S. 182 f.

50 Heimböckel, *Epiphanien*, 2019, S. 92.

51 Die Romantik greift das von Wackenroder und Tieck hervorgehobene Motiv der Referenzlosigkeit der Musik auf. Für Friedrich Schlegel und Novalis ist Musik ein Modell der romantischen Poesie und des Vorrangs literarischer Form vor dem Stoff, vgl. Naumann, *Musikalisches »Ideen-Instrument«*, 1990, S. 123 ff. E. T. A. Hoffmann deklariert Musik in diesem Sinne als romantischste aller Künste, vgl. Hoffmann, *Kreisleriana*, S. 26, 1983. Durch die Vermittlung über Jean Paul begeistert diese Vorstellung auch den jungen Robert Schumann und prägt sein Verständnis des eigenen Schaffens, vgl. Tadday, *Das Schöne Unendliche*, 1999, S. 126 f. und Stegbauer, *Die Akustik der Seele*, 2006, S. 130.

52 Die Kinderdarstellungen Raffaels werden von Wackenroder beispielsweise auf den bekannten Ausspruch im neuen Testament »Werdet wie die Kinder« (Matthäus 18:3) bezogen. In der Natur, den Tieren, Wasserläufen, Pflanzen und Landschaften manifestiert sich die göttliche Schöpfung. Wackenroder, *Phantasien über die Kunst*, 1983, S. 43 f.

von einem tiefen Verständnis der formalen Struktur der Musik geprägt sind.<sup>53</sup> Wackenroder macht seine Begeisterung für die Selbstreferenzialität der Musik, das funktionale Verweisen der Klänge auf weitere Klänge, deutlich. Dies nimmt Carl Dahlhaus zum Anlass, die Romantik als Ursprung einer Ästhetik der »absoluten Musik«<sup>54</sup> zu beschreiben. Vor dem Hintergrund der semantisierenden Rezeptionsweisen, die Wackenroder beschreibt, wird deutlich, dass für ihn paradoxerweise selbst die Autonomie der Musik in externen funktionalen Zusammenhängen steht. Dass Musik als reflexive Struktur wahrgenommen werden kann, deren Bedeutung in klanglichen Strukturen liegt, löst sie von programmatischen, von außen vorgegebenen semantischen Bedeutungen und schafft so die Möglichkeit für maximal ungebundene Symbolisierungsoperationen. Durch die von Wackenroder hochgeschätzte Indetermination der Musik wird ihre freie Semantisierung erst möglich.

Sowohl leiblich-körperliches als auch semantisches Hören prägen Wackenroders literarisches Modell der Rezeption. Ihre vollständige Wirksamkeit entwickelt Musik für ihn aber erst in der Verflechtung von Sinn und spürender Erfahrung. Nur Musik »vermag diese Eigenschaften der Tiefsinnigkeit, der sinnlichen Kraft, und der dunkeln, phantastischen Bedeutsamkeit [...] [zu] verschmelzen«.<sup>55</sup> In der Welt, vor der Berglinger flieht, stützen sich semantische und körperliche Determination gegenseitig. Sie treten ihm einerseits als ökonomische Zweckrationalität, Moral und kodifizierte gesellschaftliche Stellungen entgegen. Berglinger erfährt dies aber auch als Schuld, Pflichtgefühl, Langweile und widerstrebenden Ekel, dem er sich nicht zu entziehen vermag. Geistige Fantasie reicht aber nicht aus, um die vorgefundenen Formen der Wirklichkeit aufzubrechen. Erst die Musik vermag als Verbindung von »Gefühl und Wissenschaft«<sup>56</sup> die festen Stränge des semantisch-leiblichen Komplexes zu lösen. Einmal, indem sie affektive Autorität besitzt. Ihre Atmosphäre verdrängt die Gefühle des Alltags und löst so den mit diesen verbundenen semantischen Knoten. Sie »erlöst aus dem Streit der irrenden Gedanken«<sup>57</sup>. So lassen sich Szenen kreieren, die durchlebt werden können und wiederum auf das Gefühl wirken. Als symbolisches Medium bietet die Atmosphäre zum anderen Gelegenheit, Sinnstrukturen vorübergehend zu verflüssigen und zu transformieren.

53 Keil, *Wilhelm Heinrich Wackenroder und die Sonatenform*, 1996.

54 Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, 1994.

55 Wackenroder u. Tieck, *Phantasien über die Kunst*, 1983, S. 78.

56 Ebd., S. 80.

57 Ebd., S. 106.

Worin besteht das Verhältnis des Autors zu seiner literarischen Figur? Es lassen sich deutliche biographische Bezüge zwischen Wackenroder und Berglinger herstellen. Briefe und Reiseberichte deuten darauf hin, dass das Gefühl und die Religiosität in Berglingers Musikrezeption von Wackenroders Lebenserfahrung inspiriert sind.<sup>58</sup> Wackenroder berichtet davon, dass er den Klängen im Konzert oftmals assoziativ und bildhaft folgt.<sup>59</sup> Auch schreibt er seinem Freund Ludwig Tieck wiederholt von der lähmenden und belastenden Wirkung seines Jurastudiums.<sup>60</sup> Semantische Offenheit, mystisches Potenzial und affektive Kraft der Klänge bilden in seinem gesamten Werk den Kern seines Denkens über Musik. Doch warum wählt Wackenroder das literarische Verfahren der Binnenerzählung für die Geschichte Berglingers? Es kann als Hinweis auf eine Diskrepanz zwischen ihm und seinem Protagonisten betrachtet werden. Wackenroder entwirft ihn bewusst als naive und weltfremde Figur. Ist dies der Grund für sein Scheitern? Sein Leiden an den gefühlsarmen Zuhörer\*innen kann er niemals überwinden und seine musikalische Tätigkeit bleibt bis zu seinem Tod beschwerlich und unerfüllt. Denkbar ist, dass Wackenroder Kritik an einer zu enthusiastischen Vorstellung von Musik übt, die den Fehler begeht, gesellschaftliche Normvorstellungen und göttliche Ordnungen hinter sich lassen zu wollen.

Eine andere Deutung drängt sich auf, wenn Wackenroders emphatisches Verhältnis zur Wirkung der Musik berücksichtigt wird, die er in seinen Briefen ausdrückt. Berglinger gelingt es nicht, die Regelhaftigkeit der Musik mit ihrem affektiven Potenzial und ihren symbolischen Eigenschaften zusammenzubringen und so den Zauber des Klangs aus dem Moment des Konzerts hinauszuführen. Sein Leben bleibt entgegen seiner eigenen Forderung hoffnungslos unmusikalisch. Die Reaktionen des Publikums bleiben ihm ein unüberwindbarer Maßstab der Bewertung seines eigenen Schaffens. Im Alltag bleibt seine Perspektive also starr und die symbolische Ordnung unbewegt. Durch die Figur Berglinger stellt Wackenroder die Frage, ob und auf welche Weise es gelingen kann, die Töne in das Leben zu transferieren. Doch dies bleibt ein offenes Problem, zu dem er sich nicht mehr äußern kann. Im Alter von 24 stirbt Wackenroder selbst an einem Nervenfieber, das heute als Typhus bekannt ist.

Das durch Musik bewegte Subjekt, das Wackenroder präsentiert, zeigt starke Parallelen zu jenem der Theorie von Gilles Deleuze und Felix Guattari. Berglinger

58 Kertz-Welzel, *Die Transzendenz der Gefühle*, 2001, S. 174 ff.

59 Vgl. Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*, 1991, S. 29.

60 Ebd., S. 94.



strebt danach, einen »organlosen Körper«<sup>61</sup> zu besitzen. Dieser hat keine inneren Differenzbeziehungen. Er ist insofern universal und durch Intensitäten des Gefühls konstituiert. Dies entspricht Berglingers Hoffnung auf ein mit der Welt harmonisierendes Ich, das mit der Erfahrung des Transzendenten koinzidiert. Die von außen herangetragenen Bestimmungen seines Daseins will er mit der automatisierten, funktional-biologischen Körperlichkeit abstreifen. Dessen physikalische Bewegungen werden unterbunden. Doch der Körper ohne Organe kann nur als Residuum der Bewegungen seines Gegenpols, dem Körper als »Wunschmaschine«<sup>62</sup> existieren. Vom affektiven Begehren angetrieben, produziert diese fortwährend Strukturen. Sie schließt an andere Maschinen an und schafft auf diese Weise Semantik, Artefakte und weitere Apparate. Berglinger nutzt seinen Körper als Produktionsmittel. Die Musik intensiviert seine affektive Erregung und steigert die Herstellung von Gedanken und Bildern, die wiederum auf das Gefühl wirken. Die Form der Klänge kann dabei als Fläche der assoziativen »Aufschreibung«<sup>63</sup> dienen.

Eine gängige Möglichkeit, die Organisation musikalischer Praxis zu beschreiben, liegt darin, zwischen Produktion, Interpretation und Rezeption zu unterscheiden. Doch Wackenroder beschreibt sie als transformativen, integrativen Prozess. Das Medium Musik und das Subjekt werden ohne eindeutige Begrenzung aufeinander abgebildet. In der Musik scheinen Individuum, Bilder, Ideen, Semantik, der spürende Körper und die Affekte für eine gewisse Zeit die Formen des Klangs anzunehmen und so ineinanderüberzugehen. Medium, Subjekt und die Gesellschaft, so deutet Wackenroders Text an, werden auf diese Weise zu einem zerbrechlichen Kontinuum.

### Zur Spezifik eines gesellschaftlichen Mediums

In der hier im Zentrum stehenden Erzählung ist Musik ein Mittel der Mystik und zur Transformation des Selbst. Die Verwobenheit von leiblicher Wirkung mit symbolischer Potenzialität zeichnet Musik aus. In den literarischen Texten Wackenroders funktioniert die Musik als Medium zur Errichtung jener leiblich-semantischen Form, die in der Forschung als schwebendes und affektives Selbst der Romantik bezeichnet

61 Deleuze u. Guattari, *Anti-Ödipus*, 1977, S. 15.

62 Ebd., S. 497 ff.

63 Ebd., S. 106.

wird. Es bleibt aber eine offene empirische Frage, ob Musik auch in den Hörpraktiken der Romantik auf diese Weise eingesetzt wird. Was könnte dies für das soziologische Verständnis von Musik bedeuten?

Im Anschluss an das Modell der Musikrezeption Wackenroders lässt sich die These aufstellen, dass Musik einen Zugang zum Selbst in seiner semantischen Form, seiner leiblichen Implikation und deren reziproken Verbundenheit schaffen kann. Wie vielfach gezeigt wird, können Texte dazu genutzt werden, semantische Formen des Subjekts zu rekonstruieren und mit sprachlichen Mitteln in Frage zu stellen.<sup>64</sup> Musikhören bietet keine derart analytische Auseinandersetzung mit dem eigenen Selbst. Anders als bei der Lektüre kann dessen leibliche, affektive Struktur aber unmittelbar mitbetroffen sein, so die hier aufgestellte These. Anders als im textlichen Zugang kann ein Subjektentwurf vorläufig erprobt werden, ohne begrifflich verhandelt werden zu müssen. Dabei wird dieser aber auch nicht sprachlich konsolidiert. Damit soll nicht behauptet werden, Musik habe eine besonders weite Distanz zu dominanten gesellschaftlichen Normen. Dass Musik affirmative Funktion für gesellschaftliche Herrschaftsverhältnisse besitzen kann, wurde in verschiedenen Arbeiten gezeigt.<sup>65</sup> Dieser Beitrag stellt stattdessen die Frage, in welchem spezifischen Verhältnis symbolische Ordnungen und Musik stehen können.

Zu Beginn habe ich DeNoras These, die Musik sei eine Technik der Subjektivierung, als Arbeitshypothese übernommen. Wackenroder nutzt die Erzählung Berglingers für eine Auseinandersetzung mit musikästhetischen Fragen und Problemen des Selbst. Diese Reflexion findet in einem kulturell voraussetzungsvollen Raum statt. Seine Ästhetik stellt zwar auf spezifische Eigenschaften von Musik ab, steht aber auch in engem Zusammenhang mit einer in Säkularisierung begriffenen religiösen Kultur<sup>66</sup> sowie der spezifischen Auseinandersetzung der Romantik mit Problemen der Subjektivität, die der gesellschaftliche Wandel im 18. Jahrhundert durch bürgerliche Kultur, Rationalisierung und eine neue Form der Individualität hervorruft.

64 Für die Romantik zeigt dies Karl-Heinz Bohrer, vgl. Bohrer, *Der romantische Brief*, 1989.

65 Über Musik als Medium der sozialen Kontrolle schreibt bspw. DeNora, vgl. DeNora, *After Adorno*, 2010.

66 Zum Verhältnis zum Musikanschauung und Pietismus bei Wackenroder siehe Tad-day, »– Und ziehe mich still in das Land der Musik, als in das Land des Glaubens, zurück«, 1999.

Darüber hinaus kann ausgehend von den Beobachtungen zur Subjektivierung untersucht werden, ob Musik in anderen gesellschaftlichen Bereichen dieselbe mediale Bedeutung zukommt. Die Texte der Romantik deuten darauf hin, dass Musik für eine spürende Deskription des Religiösen eingesetzt werden kann.<sup>67</sup> Doch auch im Bereich des Politischen, des Sports oder der Ökonomie spielen Körper, Leib und Affekte eine wichtige Rolle. Was lässt sich von der Untersuchung der Romantik für die soziologische Beschreibung von Musik und Musikpraktiken lernen? Auf welche Weise hört die ›Bewegung 2. Juni‹ vor ihren Attentaten Ton Steine Scherben? Aus welchem Grund unterstützt Henry Ford finanziell die Country Musik und bringt sich und gegen den ihm verhassten und damals noch tanzbetonten und schwarzen Jazz in Stellung? Auf welche Weise hört eine Läuferin beim Training vor dem Wettkampf Techno?

## Bibliographie

- Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1990
- Benjamin, Walter, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Frankfurt a. M. 1991
- Beutel, Albrecht, »Kunst als Manifestation des Unendlichen. Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*«, in: *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 97, 2 (2000), S. 210–237
- Bischof, Andreas [u. a.], »Theorieorientiertes Kodieren, kein Containern von Inhalten! Methodologische Überlegungen am Beispiel jugendlicher Facebook-Nutzung«, in: *Praxis Grounded Theory. Theoriegenerierendes empirisches Forschen in medienbezogenen Lebenswelten. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*, hrsg. von Christian Petzold [u. a.], Wiesbaden 2018, S. 73–104
- Bohrer, Karl-Heinz, *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*, Frankfurt a. M. 1989
- Bourdieu, Pierre, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a. M. <sup>27</sup>1982

67 Beutel, »Kunst als Manifestation des Unendlichen«, 2000.

- Chartier, Roger, »Praktiken des Lesens«, in: *Von der Renaissance zur Aufklärung*, 3 Bde., Bd. 3: *Geschichte des privaten Lebens*, hrsg. von ders. [u. a.], Frankfurt a. M. 1995, S. 128–167
- Clifton, Thomas: *Music as Heard. A Study in Applied Phenomenology*, Yale 1983
- Cook, Nicholas, »Musikalische Bedeutung und Theorie«, in: *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, hrsg. von Alexander Becker u. Matthias Vogel, Frankfurt a. M. 2007, S. 80–128
- Dahlhaus, Carl, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel <sup>3</sup>1994
- Deleuze, Gilles u. Félix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt a. M. <sup>4</sup>1977
- DeNora, Tia, *After Adorno. Rethinking Music Sociology*, Cambridge 2010
- DeNora, Tia, »Music as a technology of the self«, in: *Poetics* 27 (1999), S. 31–56
- EGgebrecht, Hans Heinrich, *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München u. Zürich <sup>7</sup>1996
- Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a. M. <sup>21</sup>1977
- Foucault, Michel, »Technologien des Selbst«, in: *Technologien des Selbst*, hrsg. von Luther H. Martin [u. a.], Berlin 1993, S. 24–62
- Foucault, Michel, »Die Machtverhältnisse gehen in das Innere der Körper über«, in: *Analytik der Macht*, hrsg. von Daniel Defert [u. a.], 2005, S. 126–136
- Fubini, Enrico, *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2008
- Gay, Peter, *Die Macht des Herzens. Das 19. Jahrhundert und die Erforschung des Ich*, München 1997
- Grüny, Christian, *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik*, Weilerwist 2014
- Hausdörfer, Sabrina, *Rebellion im Kunstschein. Die Funktion des fiktiven Künstlers in Roman und Kunsttheorie*, Heidelberg 1987
- Hoffmann, E. T. A., *Kreisleriana*, Stuttgart 1983
- Heimböckel, Hendrick, *Epiphanien. Religiöse Erfahrungen in deutschsprachiger Prosa der ästhetischen Moderne*, Paderborn 2019
- Hindrich, Gunnar, *Die Autonomie des Klangs – Eine Philosophie der Musik*, Frankfurt a. M. 2013

- Husserl, Edmund, »Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins«, in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Bd. 9, hrsg. von Edmund Husserl, Halle a. d. S. 1928, S. 368–473
- Inhetveen, Katharina, »Musiksoziologie«, in: *Handbuch Spezielle Soziologien*, hrsg. von Georg Kneer u. Markus Schroer, Wiesbaden 2010, S. 325–340
- Keller, Reiner, *Wissenssoziologische Diskursanalyse. Grundlegung eines Forschungsprogramms*, Wiesbaden 2011
- Keil, Werner, »Wilhelm Heinrich Wackenroder und die Sonatenform«, in: *Athenäum* 6 (1996), S. 137–151
- Kertz-Welzel, Alexandra, *Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder/Tieck und die Musikästhetik der Romantik*, St. Ingbert 2001
- Kramer, Lawrence, *After the Lovedeath. Sexual Violence and the Making of Culture*, Berkeley 2000
- Luhmann, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1997
- Luhmann, Niklas, *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, 4 Bde., Bd. 3, Frankfurt a. M. 2010
- McClary, Susan, *Feminine Endings: Music, Gender, & Sexuality*, Minneapolis 2002
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris 1976
- Moebius, Stephan, *Kultur*, Bielefeld 2009
- Nattiez, Jean-Jacques, *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, Princeton 1990
- Naumann, Barbara, *Musikalisches Ideen-Instrument: Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*, Stuttgart 1990
- Reckwitz, Andreas, *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Weilerswist 2006
- Schlegel, Friedrich, »Athenäums-Fragment 116«, in: *Friedrich Schlegel. Kritische Ausgabe seiner Werke*, hrsg. von Ernst Behler, 33 Bde., Bd. 2, Paderborn 1967, S. 182 f.
- Schmitz, Hermann, *Die entfremdete Subjektivität. Von Fichte zu Hegel*, Bonn 1992
- Schmitz, Hermann, *Höhlengänge. Über die gegenwärtige Aufgabe der Philosophie*, Berlin 1997
- Schwarz, Christopher, *Langeweile und Identität. Eine Studie zur Entstehung und Krise des romantischen Selbstgefühls*, Heidelberg 1993
- Stegbauer, Hanna, *Die Akustik der Seele. Zum Einfluss der Literatur auf die Entstehung der romantischen Instrumentalmusik und ihrer Semantik*, Göttingen 2006

- Strübing, Jörg, »Grounded Theory. Methodische und methodologische Grundlagen«, in: *Praxis Grounded Theory. Theoriegenerierendes empirisches Forschen in medienbezogenen Lebenswelten. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*, hrsg. von Christian Petzold [u. a.], Wiesbaden 2018, S. 53–72
- Tadday, Ulrich, »– Und ziehe mich still in das Land der Musik, als in das Land des Glaubens, zurück«. Zu den pietistischen Grundlagen der Musikanschauung Wilhelm Heinrich Wackenroders«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 56 (1999), S. 101–109
- Tadday, Ulrich, *Das Schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung*, Stuttgart u. Weimar 1999
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich, *Sämtliche Werke und Briefe*, 2 Bde., Bd. 2: *Reiseberichte, Philologische Arbeiten, Das Kloster Netley, Lebenszeugnisse*, Heidelberg 1991
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich u. Ludwig Tieck, *Phantasien über die Kunst*, Stuttgart <sup>2</sup>1983
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich u. Ludwig Tieck, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Stuttgart <sup>3</sup>2005
- Weber, Max, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, München 1921
- Wildgen, Wolfgang, *Musiksemiotik. Musikalische Zeichen, Kognition und Sprache*, Würzburg 2017