

Über Musik und Sprache

*Variationen und Ergänzungen*¹

Albrecht Wellmer

Die Variationen über das Thema »Musik und Sprache«, die den ersten Teil des folgenden Textes ausmachen, sind ein Versuch, auf kritische Einwände gegen Überlegungen in meinem Buch *Versuch über Musik und Sprache* zu antworten. Im zweiten Teil meines Textes geht es um den Zusammenhang zwischen Musik und ihrer sprachlichen Selbstreflexion am Beispiel der Subjektproblematik in der neuen Musik.

I

1. Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist eine These, die ich schon in meinem Buch vertreten habe, die These nämlich, dass jedes Verständnis von Sprache unzureichend wäre, »das neben der Wortsprache nicht auch die Wurzeln der musikalischen, bildnerischen oder tänzerischen Ausdrucks- und Darstellungsformen in sich beschlösse«.² In meinem Buch habe ich diese These, ich will sie die »Sprach-These« nennen, als These über das Verhältnis der unterschiedlichen *Kunstmedien* zueinander reformuliert: Auch wenn jedes der verschiedenen Kunstmedien »seine eigenen, irreduziblen Gestaltungs- und Ausdrucksmöglichkeiten hat, gehört doch zu jedem einzelnen die latente Präsenz aller anderen«³, was auch bedeutet, dass die unterschiedlichen Kunstmedien jederzeit in einem Verhältnis wechselseitiger Korrespondenz, Ergänzung, Erhellung oder auch subversiver Brechung zusammentreten können. Aber in Wirklichkeit handelt es sich

1 Dieser Text erscheint parallel in der Publikation Christian Grüny (Hrsg.): *Musik und Sprache: Dimensionen eines schwierigen Verhältnisses*, Weilerwist: Velbrück Wissenschaft 2012, S. 195–226. Für die gegenwärtige Publikation wurde der Text noch einmal leicht überarbeitet. Er wurde ursprünglich für den oben genannten Sammelband geschrieben, dessen Idee zurückgeht auf einen von Christian Grüny und Elmar Lampson organisierten Workshop über mein Buch *Versuch über Musik und Sprache*, der im Oktober 2009 an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg stattfand. Eine frühere Version des Textes habe ich im Rahmen eines Symposiums im Oktober 2010 an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz vorgetragen. Der Diskussion während dieses Symposiums verdanke ich weitere Anregungen.

2 Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, S. 24.

3 Ebd.

hierbei nicht um eine *Reformulierung* der Sprachthese, sondern um eine Folgerung; die Sprachthese selbst – wie Christian Grüny zu Recht insistiert⁴ – besagt etwas anderes, nämlich dass jedes Verständnis von Sprache unzureichend wäre, das nicht die nonverbalen Formen der Kommunikation und der Artikulation von Sinn in sich beschlösse. Ich denke dabei insbesondere an die gestischen und die stimmlich-expressiven Formen der Kommunikation, die sowohl ontogenetisch als auch phylogenetisch der Ausbildung des (propositional differenzierten) Sprachvermögens vorausgehen und die in verwandelter Form zugleich *in sie* eingehen. Auch nach der Ausbildung des Sprachvermögens (im Sinn einer propositional ausdifferenzierten Sprache) bleiben diese proto-sprachlichen Formen einer gestisch-expressiven Kommunikation konstitutive Aspekte des Sprachvermögens und des Sprachverstehens, Aspekte, die insofern »vorsprachlich« bleiben, als Gesten und leibgebundene Expressionen zu verstehen etwas anderes ist als den Sinn verbaler Äußerungen zu verstehen: Man könnte von einem »mimetischen« Verstehen sprechen, dessen »Objekte« vor den Worten da sind, mit deren Hilfe wir sie vielleicht nachträglich beschreiben können: eine auffahrende, wegwerfende, eine beschwichtigende, eine drohende Geste, ein klagender, zorniger, liebevoller Tonfall. Erst kürzlich hat Emil Angehrn in seinem Buch *Sinn und Nicht-Sinn* in einer – vor allem an Maurice Merleau-Ponty, Martin Heidegger und den späten Edmund Husserl anknüpfenden – Untersuchung der nicht-sprachlichen und vorsprachlichen Dimensionen des Sinns und Verstehens deutlich gemacht, dass diese fundierende Voraussetzungen des sprachlichen Sinns und Verstehens sind. »Von Fundierung zu sprechen«, so Angehrn,

heißt, dass wir hier nicht einfach mit vor- oder außersprachlichen Instanzen im Rahmen einer systematischen Typologie der Sinngestalten zu tun haben. Sie stehen nicht einfach neben anderen, sprachlichen, kulturellen Formen der Sinnbildung im Raum des Verstehens. Sie liegen anderen Formen zugrunde, und diese Fundierung hat wesentlich mit der genuinen Sinnqualität unseres Weltverhältnisses zu tun. In ihr wird die sinnlich-praktische Involviertheit des Subjekts in der Konstitution von Sinn manifest.⁵

Gemeint ist hier im Übrigen nicht nur das »mimetische« Verstehen von gestischen und expressiven Ausdrucksformen als Formen einer vorsprachlichen Kommunikation, sondern ein »vorsprachliches Verstehen«, das »in weiten Bereichen unserer Wahrnehmung stattfindet und für unsere Orientierung grundlegend ist – als Wahrnehmen einer Atmosphäre, Erfassen einer Melodie, Umgehenkönnen mit einem Werkzeug.«⁶ Es geht also um eine verstehende, zugleich affektive und volitive Involviertheit eines kommunikationsfähigen Organismus in die Welt vor aller Sprache und als Voraussetzung der Sprachentstehung und Sprachfähigkeit.

4 So z.B. beim Hamburger Workshop über mein Buch, vgl. Anm. 1.

5 Angehrn, *Sinn und Nicht-Sinn*, S. 88.

6 Ebda., S. 114f.

Während vorsprachlicher Sinn und vorsprachliches Verstehen bis zu einem gewissen Grade noch der tierischen Natur der Menschen zugerechnet werden können, also auch für das Leben der höher organisierten Tiere eine Rolle spielen, wird, in den Worten von Anghern, die »anthropologische Differenz« markiert durch die Entstehung einer propositionalen Sprache. Allgemeiner gesprochen ist damit das gemeint, was Ernst Cassirer »Symbolisierung« nannte⁷, wie sie etwa in archaischen Riten, möglicherweise schon vor der Ausbildung einer propositionalen Sprache realisiert war, gleichsam als Vorform dessen, was im Zusammenhang mit der Sprache später zur Herausbildung bildnerischer, musikalischer, theatraler und tänzerischer Kunstformen führte. In archaischen Riten spielen insbesondere auch rhythmische Formen der Darstellung und Artikulation eine wichtige Rolle. Merlin Donald hat den Rhythmus als eine integrative mimetische Fähigkeit beschrieben,

related to both vocal and visuomotor mimesis. Rhythm is a unique human attribute; no other creature tracks and imitates rhythm in the way humans do, without training. Rhythmic ability is *supramodal*. That is, once a rhythm is established, it may be played out with any motor modality, including the hand, feet, head, mouth, or the whole body.⁸

Wieweit Formen einer nicht-verbalen Symbolisierung der Ausbildung einer propositional differenzierten Wortsprache vorangehen, das liegt gewiss im Dunkeln; was aber das Phänomen der archaischen Riten deutlich macht, ist das Eigengewicht all jener nicht-verbalen symbolischen Formen der Darstellung und Performanz, die gleichsam in die Wortsprache als deren nicht-verbaler Hintergrund und zugleich als deren Bedingung der Möglichkeit eingegangen sind, und das heißt, dass sie zu konstitutiven Aspekten des Sprachvermögens geworden sind, mit der Konsequenz, dass ein angemessener Begriff des Sprachvermögens das Vermögen dieser nicht-verbalen Formen der Symbolisierung einschließen muss – so wie freilich umgekehrt die nicht-verbalen Formen der Symbolisierung erst durch den Zusammenhang mit der Wortsprache zur Grundlage der Produktion und Rezeption von Kunstwerken werden konnten, die allerdings – wie ich im Folgenden argumentieren werde – ihrerseits auf die propositionale Sprache in den Formen der Kritik, der Interpretation und des Kommentars angewiesen bleiben.

2. In der Philosophie des 20. Jahrhunderts hat man oft von einem »linguistic turn« gesprochen, durch welchen die Sprache als die Bedingung der Möglichkeit von Denken, Subjektivität, Selbstbewusstsein, von Kultur und Welthabe ins Zentrum des philosophischen Interesses gerückt ist, und zwar schon früh bei so unterschiedlichen Philosophen wie Gottlob Frege, Ludwig Wittgenstein und Martin Heidegger. Ange-

7 Vgl. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*.

8 Donald, *Origins of the Modern Mind*, S. 186.

sichts der mit der Wortsprache verbundenen nicht-verbalen symbolischen Kommunikations- und Darstellungsformen haben spätere Philosophen von der Notwendigkeit eines »semiotic turn« gesprochen, einer semiotischen Wende, durch die Sinn und Bedeutung nicht mehr allein im Medium der Wortsprache, sondern auch in den unterschiedlichen, mit der Wortsprache verbundenen symbolischen Artikulations- und Darstellungsformen aufgesucht werden soll. Bei dem semiotic turn geht es, wie Simone Mahrenholz es formuliert hat, darum, »die Sprachanalyse auszuweiten auf sämtliche Symbolsysteme, mittels derer wir uns über uns selbst und die Welt verständigen; neben Worten sind dies Bilder, Geräusche, Gestik, Mimik etc., und darin wesentlich auch die Musik«.⁹ Die symboltheoretische Erweiterung der Sprachanalyse hat Folgen natürlich vor allem für die Philosophie der Kunst. Schon John Dewey hatte im Sinn eines verallgemeinerten Symbolbegriffs von den »Sprachen« der Kunst gesprochen¹⁰, womit natürlich gemeint ist, dass auch die nicht-verbalen Kunstwerke in dem, was sie evozieren, darstellen oder zum Ausdruck bringen, uns in einer spezifischen Weise »ansprechen«, durch ihre Bedeutsamkeit in unser Selbst- und Weltverhältnis eingreifen, ohne dass doch, was sie darstellen oder zum Ausdruck bringen, in die Wortsprache sich übersetzen ließe. Ein wichtiger Vertreter des »semiotic turn« ist Nelson Goodman, der ein Vokabular entwickelt hat zur Charakterisierung der spezifischen »Welthaltigkeit« der Kunstwerke, also dessen, worin Kunstwerke auf etwas außerhalb ihrer internen Konfiguration verweisen und darin zugleich am Prozess der Welter-schließung oder, wie Goodman auch sagt, der Welterzeugung¹¹ partizipieren. Der zentrale Begriff Goodmans in diesem Zusammenhang ist der Begriff der »metaphorischen Exemplifikation«¹², den ich hier vor allem mit Bezug auf die Musik erläutern möchte. Metaphorische Exemplifikation steht für dasjenige, was durch musikalische Strukturen, Gestalten, Phrasen, rhythmische Patterns usw. jenseits dessen, was als rein musikalischer Sachverhalt beschrieben werden kann, zum Ausdruck gebracht oder evoziert wird, für dasjenige also, worin die Musik auf etwas jenseits ihrer internen Konfiguration verweist. Eine traurige Melodie etwa, um ein simples Beispiel zu nehmen, ist nicht buchstäblich traurig – das sind nur fühlende Lebewesen –, sie hat vielmehr den Ausdruck der Trauer, und das soll heißen, dass sie Trauer metaphorisch exemplifiziert. »Ausdruck«, so Simone Mahrenholz,

liegt immer dann vor, wenn die Exemplifikation metaphorisch ist; also im Fall der Musik, wenn eine musikalische Struktur auf etwas Bezug nimmt, was selbst nicht Musik ist. Auf Farben, Formen, auf Licht bzw. Helligkeit, auf Atmosphärisches, auf architektonische Formen – die Liste ist endlos.¹³

9 Mahrenholz, *Musik-Verstehen jenseits der Sprache*, S. 224.

10 Dewey, *Art as Experience*, S. 106.

11 Goodman, *Weisen der Welterzeugung*, S. 102.

12 Goodman, *Sprachen der Kunst*, S. 88–97.

13 Mahrenholz, *Musik-Verstehen jenseits der Sprache*, S. 230.

Das heißt auch, dass Ausdruck nicht notwendigerweise nur Ausdruck von Gefühlen oder von gestischen Charakteren ist; vielmehr steht Ausdruck für all dasjenige, worin die Musik (»metaphorisch«) auf etwas jenseits ihrer akustischen Konfiguration verweist. Dieser Verweis aber, das ist die These, muss nicht in Worten formulierbar sein, um hörend erfasst zu werden. »Auf diese Weise«, so wiederum Mahrenholz,

kann nicht nur geschehen, es *wird* in der Mehrzahl geschehen, dass, wenn wir diese Musik verstehen, wir etwas verstanden haben, ohne zu »wissen«, im Sinne von uns verbal haben klarmachen können oder müssen, was es ist, das wir verstanden haben.¹⁴

Hiermit soll zugleich das welterschließende oder welterzeugende Potenzial der Musik neu gedeutet werden, also der Eingriff der Musik in unser Welt- und Selbstverhältnis: Musikalische Gestalten, so wieder Mahrenholz, sind »selbst nonverbales Äquivalent von Begriffen: geeignet, Welt, Wirklichkeit, Selbst ebenso umzustrukturieren, wie Begriffe die Welt formen, auf die sie angewendet werden«.¹⁵

Der »semiotic turn«, wie Mahrenholz ihn mit Goodman deutet, scheint *prima facie* geeignet, die Kunst in einer Welt symbolischer Formen neu zu verorten, und zwar so, dass das Eigengewicht der nicht-verbalen Formen der symbolischen Kommunikation und Darstellung sein volles Recht bekommt. Die nicht-verbalen Künste rücken gleichsam wieder in die Nähe jener archaischen Riten, durch welche, nach Émile Durkheim, schriftlose außereuropäische Gesellschaften auf performative Weise sich ihrer Identität und ihres sozialen Zusammenhangs vergewissern¹⁶, nur dass der Kunst als autonomer in der Moderne eine eher kritische, welterschließende und weltverändernde Funktion zugewachsen ist. Zugleich ist der Ansatz von Goodman geeignet, drei konstitutiven Aspekten dessen, was Kunst in der Phase ihrer Autonomie ausmacht, gerecht zu werden, nämlich erstens der Bedeutsamkeit und dem Weltbezug auch noch der nicht-repräsentationalen Künste wie der Musik oder der gegenstandslosen Malerei, zweitens der Tatsache, dass das, was Kunstwerke »bedeuten« oder zum Ausdruck bringen, sich nicht in die Wortsprache »übersetzen« lässt und damit zugleich den Aspekt eines nicht-verbalen Verstehens, der zu Erfahrung von Kunst wie auch zu den Formen einer nicht-verbalen symbolischen Kommunikation hinzugehört, und schließlich drittens dem Phänomen der latenten Intermedialität aller Künste als der anderen Seite ihres Weltbezugs. Die latente Intermedialität der Musik etwa ist der Grund dafür, dass auch die »absolute« Musik immer schon in einem potenziellen Verhältnis wechselseitiger Korrespondenzen, Brechungen, Erhellungen und Ergänzungen zu den anderen Medien der Kunst steht.

14 Ebda., S. 231.

15 Ebda., S. 220.

16 Vgl. Durkheim, *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*.

3. Jedoch ist die Wortsprache auch die Sprache der Kritik, der Interpretation und des Kommentars, wie sie in der Moderne zu konstitutiven Aspekten der Kunstwelt geworden sind. »Interpretation, Kommentar, Kritik«, so Theodor W. Adorno, »sind nicht bloß an die Werke von denen herangebracht, die mit ihnen sich beschäftigen, sondern der Schauplatz der geschichtlichen Bewegung der Werke an sich und darum Formen eigenen Rechts«.17 Hier deutet sich eine Sonderrolle der Wortsprache in der Welt der symbolischen Formen und daher auch in der Welt der Kunst an, die von den Vertretern des semiotic turn zwar nicht gelehnt wird, die bei ihnen aber eigentümlich in den Hintergrund rückt, und zwar deshalb, weil sie den kognitiven Aspekt der Kunsterfahrung ganz auf die Ebene eines nicht-verbalen Symbolverstehens zu verlagern versuchen. Mit Einschränkungen gilt dies auch für einen Autor wie Manfred Bierwisch, der das Verhältnis von Musik und Sprache ebenfalls im Sinn eines semiotic turn, aber etwas anders als Goodman analysiert: Bei Bierwisch rückt die – gelegentlich auch von Goodman schon betonte und von Wittgenstein her bekannte – Komplementarität von Sagen und Zeigen ins Zentrum der Analyse: Musikalische Zeichen *zeigen*, was nicht gesagt werden kann. Dabei steht für Bierwisch der *gestische* Charakter musikalischer Gestalten im Vordergrund, wobei gestische Charaktere zugleich emotionale Muster beinhalten. »Die Form eines musikalischen Zeichens«, so Bierwisch, »codiert einen Gestus, der die Struktur eines emotionalen Musters ist.«18 Gesten werden vollführt, sie haben einen zeitlichen Charakter, und musikalische Zeichen *zeigen* gestische Charaktere. Und wie, was ein Bild *zeigt*, durch keine Beschreibung eingeholt werden kann, so auch das, was die Musik in ihren gestischen Charakteren zeigt. »Musikalische Zeichen zeigen die in ihnen codierte gestische Form, sie machen emotionale Muster wahrnehmbar, indem sie deren gestische Struktur zeigen.«19 Bierwisch beruft sich auf die Pantomime als Paradigma einer Form des Zeigens, die etwas sinnlich vergegenwärtigt, »indem die Zeigehandlung Strukturgleichheiten mit dem gezeigten Vorgang oder Sachverhalt aufweist.«20 Und wenn Bierwisch an anderer Stelle sagt: »Gezeigte Bewegung, Ruhe, Ängstlichkeit oder Freude *ist* zugleich Bewegung, Ruhe, Ängstlichkeit, Freude«21, so zeigt sich die Nähe seiner Überlegungen zu denen von Goodman darin, dass er kommentierend hinzufügt: »Gezeigte Freude ist Freude in stellvertretender Form, sie ist *wie* Freude«22; man könnte stattdessen mit Goodman sagen, dass musikalische Zeichen gestische Charaktere und emotionale Muster *metaphorisch exemplifizieren*, wobei natürlich wiederum entscheidend ist, dass das Verständnis musikalischer Zeichen – oder von komplexen Zeichenkonstellationen – nicht gleichbedeutend ist mit einer Verbalisierung dieses Verständnisses.

17 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 289.

18 Bierwisch, *Musik und Sprache*, S. 57.

19 Ebda., S. 59.

20 Ebda.

21 Ebda., S. 62.

22 Ebda., S. 63.

4. Die symboltheoretischen Deutungen der Musik, die ich hier diskutiert habe, sind Versuche, die Rede von einer »Sprache« der Musik zu rehabilitieren und zugleich den Charakter dieser »Sprache« im Universum der symbolischen Formen in einem Jenseits der Wortsprache zu lokalisieren. Während jedoch archaische Riten mit ihren Formen einer symbolischen Darstellung und Performanz möglicherweise der Herausbildung einer propositional differenzierten Sprache *vorausgeben* und vielleicht erst nachträglich mit mythischen Weltdeutungen in einen Zusammenhang gebracht worden sind, gilt für die Kunst, und insbesondere für die autonome Kunst der Moderne, dass Kunstwerke an sprachfähige Wesen adressiert sind. Dies hat aber Konsequenzen auch für das Verhältnis von Musik und Wortsprache, zumindest wenn wir jetzt nicht mehr von musikalischen Phänomenen *allgemein*, einschließlich vielleicht der lautlich-musikalischen Aspekte des Sprachgebrauchs reden, sondern von der Musik als einer Kunstform in der Welt der autonomen Kunst. Ich spreche hier noch nicht von den in der Kunst seit dem frühen 20. Jahrhundert immer wieder wirksamen Tendenzen, die Autonomie der Kunst in Frage zu stellen, um mit den Mitteln der Kunst auf direkte Weise ins gesellschaftliche Leben einzugreifen – in der Musik etwa bei John Cage; vielmehr spreche ich zunächst nur von der Musik als einer Kunstform, wie sie sich insbesondere in der europäischen Tradition einer komponierten und schriftlich fixierten Musik herausgebildet hat. Für diese Musik aber gilt, dass musikalische Kunstwerke, wie alle nicht-verbalen Kunstwerke, nicht bloß Konfigurationen nicht-verbaler Zeichen sind, deren Verständnis keiner Worte bedarf; als Kunstwerke bilden sie vielmehr einen ästhetischen *Zusammenhang*, ein ästhetisch Ganzes, dessen Verständnis neben der Evidenzen eines wortlosen Nachvollzugs auch einer sprachlichen Explikation bedarf. Darauf komme ich zurück.

5. Als nächstes will ich zeigen, wie sich die »Intermedialitäts«-These aus Sicht der semiotischen Wende in der Nachfolge von Goodman reformulieren lässt. Ich werde mich hier wieder auf Simone Mahrenholz beziehen, die auf diese Frage explizit eingegangen ist. Ihre These ist, dass die unterschiedlichen symbolischen Darstellungs- und Artikulationsformen in einem Verhältnis wechselseitiger Interdependenz stehen, das heißt, dass sie wechselseitig aufeinander einwirken:

Auf der Grundlage dieses Modells gibt es ein Verhältnis wechselseitiger Erklärung, Bezugnahme und Exegese zwischen Sprache, Musik und anderen Künsten auf der einen und den spezifischen gesellschaftlichen, kulturellen und historischen Wirklichkeiten auf der anderen Seite.²³

Die musikalische Erfahrung, indem sie unser Welt- und Selbstverhältnis verändert, wirkt zurück auf die anderen Formen symbolischer Artikulation, nicht zuletzt auch auf

23 Mahrenholz, *Was macht (Neue) Musik zu einer »Sprache«?*, S. 117.

die Sprache. Weiterhin betont Mahrenholz, dass die musikalische Erfahrung keine rein private Erfahrung ist, sondern in einem öffentlichen Raum stattfindet, zu dem ein Diskurs *über* die Musik gehört, ein Streit über das Gelingen oder Nichtgelingen musikalischer Produktionen, kurzum, die Sphäre der Kritik. Genau in diesem Sinn kann eine sprachliche Explikation auch auf die musikalische Erfahrung zurückwirken.²⁴ Aber all dies, so Mahrenholz, rechtfertigt nicht die Schlussfolgerung,

dass man daraus notwendigerweise die Abhängigkeit der ästhetisch-musikalischen Erfahrung von der (Möglichkeit von) Wortsprache ableiten muss – außer in dem schwachen Sinne, dass jemand, der Musik genießen und »verstehen« kann, sich in der Regel auch verbal auszudrücken weiß. Dennoch impliziert die Tatsache, dass jemand Musik versteht oder eine bedeutsame musikalisch-ästhetische Erfahrung macht nicht notwendig die Fähigkeit oder den Drang, diese Erfahrung in Worte zu fassen, nicht *als intrinsisches Element* jedenfalls (auch wenn es vielfach eine Begleiterscheinung sein mag).²⁵

All dem könnte ich mit zwei, allerdings entscheidenden, Einschränkungen zustimmen: Die erste Einschränkung betrifft das verräterische »nicht *notwendige*«, womit Mahrenholz sagt, dass Sprachfähigkeit *vielleicht* doch die Bedingung der Möglichkeit einer ästhetischen Erfahrung von Musik sein könnte; ich musste hier an Eduard Hanslick denken: »Es ist wahr«, sagt Hanslick,

der Ruf der Trompete erfüllt das Pferd mit Muth und Schlachtbegier, die Geige begeistert den Bären zu Ballettversuchen, die zarte Spinne und der plumpe Elefant bewegen sich horchend bei den geliebten Klängen.²⁶

Aber natürlich, das will Hanslick sagen, das Pferd, die Spinne oder der Elefant machen keine *musikästhetischen* Erfahrungen. Die Erfahrung der Kunst *als* Kunst wie auch die *Kunstproduktion* setzen Reflexivität und Distanzvermögen voraus, wie sie nur im Medium der Wortsprache möglich werden. Daher dann auch die zweite Einschränkung, Mahrenholz' These betreffend, dass für das Musikverstehen der *Gebrauch* des Sprachvermögens keine wesentlich Rolle spiele. Sicher ist richtig, dass die musikalische Erfahrung oft sprachlos bleibt, ja mehr noch, uns sprachlos *macht*; jedoch gibt es unterschiedliche Grade des Musikverstehens, und in diesem Zusammenhang, so meine These, spielt die Wortsprache eine wichtige Rolle.

6. Zunächst will ich aber Sprachnähe und Sprachferne der Musik unter einem weiteren Gesichtspunkt diskutieren. Komponierte Musik hat den Charakter von zeitlich/horizontal und vertikal strukturierten Klanggestalten und Klangverläufen. Dabei lässt sich

24 Ebda., S. 115.

25 Ebda.

26 Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 74f.

die konstruktive Dichte musikalischer Strukturen, bei denen etwa, anders als in der Wortsprache, Wiederholung und Variation – in der klanglichen, formalen und rhythmischen Dimension – eine konstitutive Rolle spielen, in zwei entgegengesetzten Weisen deuten, wie Mahrenholz gezeigt hat.²⁷ Elliott Carter sieht in den spezifisch konstruktiven Verfahren der Musik den Sprachcharakter der Musik begründet²⁸, während Dieter Schnebel in ihr die Sprachferne der Musik begründet sieht.²⁹ Anders als Mahrenholz glaube ich, dass *beide* Positionen ihr (partielles) Recht haben. Beiden Autoren, Carter wie Schnebel, geht es um die Bedingungen eines spezifisch musikalischen *Zusammenhangs*. Wenn aber von einer Sprache der Musik die Rede sein soll, dann reicht dazu nicht der Hinweis auf gestische oder Ausdruckscharaktere musikalischer Gestalten oder Figuren im Sinn von Goodman oder Bierwisch; vielmehr geht es auch um die Frage, wie diese gestischen oder Ausdruckscharaktere in einen musikalischen Zusammenhang integriert werden, in dem sie einen spezifischen Ort haben und von dem her sie überhaupt erst ihren spezifischen Sinn als Elemente eines musikalischen »Diskurses« gewinnen – so wie in einem philosophischen Diskurs zwischen den Einzelsätzen und dem Redezusammenhang ein Verhältnis wechselseitiger Sinnbestimmung besteht. Jedoch sind die Mittel der musikalischen Zusammenhangbildung andere als die des sprachlichen Diskurses – genau darauf weist Schnebel hin, wenn er Wiederholung und Variation, also ein Spiel mit Identität und Differenz, den Mitteln der wortsprachlichen Zusammenhangbildung *entgegensetzt*. Musikalischer Zusammenhang ist etwas anderes als ein sprachlicher Sinnzusammenhang, so sehr auch ein Spiel von Wiederholung und Variation in eher poetischen Sprachzusammenhängen eine Rolle spielen mag. Das Spiel von Wiederholung und Variation – wie schon bei Kinderspielen: man denke etwa an »Ene, mene, mu, und raus bist du« – gehorcht einer anderen Logik als derjenigen von sprachlichen Sinnzusammenhängen; deswegen bezeichnet Schnebel die Mittel der musikalischen Zusammenhangbildung als *sprachfern*. Was also nach Carter die Bedingung der musikalischen Sprachähnlichkeit ist, ist zugleich die Bedingung ihrer Sprachferne, ein erster Hinweis darauf, dass die symboltheoretische Deutung der Musik im Sinne von Goodman und Bierwisch auch insofern zu kurz greift, als Musik als Kunst sich nicht zureichend als ein Sinnzusammenhang symbolischer Zeichen begreifen lässt. Nicht nur lässt das musikalische Kunstwerk sich nicht in einen verbalen Sinnzusammenhang *übersetzen*, es ist überhaupt nicht dasselbe wie ein Sinnzusammen-

27 Mahrenholz, *Was macht (Neue) Musik zu einer »Sprache«?*, S. 110–112.

28 Ebda., S. 110f. Vgl. Carters Aussage: »In posttonaler Musik hat schlicht jeder Komponist, immer wenn er ein Stück schreibt, die Möglichkeit, sozusagen seine eigene Sprache zu kreieren, lediglich eingeschränkt durch den Anspruch [...], dass aus der Sicht des imaginierten Hörers die morphologischen Elemente in jedem Fall wiedererkennbar sein müssen und dass ihr Status als musikalische Normen und Abweichungen klar im Werk eingeführt wird.« (Elliott Carter in: Programmheft *Elliott Carter: What Next*, hrsg. von Staatsoper Unter den Linden, Berlin 1999, S. 157, zit. nach Mahrenholz, *Kritik des Musikerverstehens*, S. 12.)

29 Mahrenholz, *Was macht (Neue) Musik zu einer »Sprache«?*, S. 111f. Vgl. Schnebel, *Der Ton macht die Musik*.

menhang, und sei es einer von nicht-verbalen symbolischen Zeichen, und das gilt am Ende für die Kunst ganz allgemein.

7. Dass Kunstwerke trotz des in ihnen zirkulierenden Sinns keinen Sinnzusammenhang bilden, dass also ihr ästhetischer Zusammenhang sich nicht als Zusammenhang des Sinns deuten lässt, das hat nicht erst Adorno behauptet. Implizit ist dies bereits eine Konsequenz der Kantischen Ästhetik, explizit findet sich diese These nach Immanuel Kant etwa bei Friedrich Schlegel, Paul Valéry und Martin Heidegger. Valéry hat mit Bezug auf die Lyrik von einem »ausgehaltenen Zögern zwischen Klang und Sinn«³⁰ gesprochen, Heidegger von einer »Gegenwendigkeit« oder einem »Streit von Welt und Erde« im Kunstwerk.³¹ Zum weltöffnenden oder welterschließenden Charakter des Kunstwerks gehört, dass es seinen materialen Stoff – die »Erde« – »nicht verschwinden, sondern allererst hervorkommen« lässt. »Der Fels« – Heidegger spricht vom antiken Tempel –

kommt zum Tragen und Ruhen und wird so erst Fels; die Metalle kommen zum Blitzen und Schimmern, die Farben zum Leuchten, der Ton zum Klingen, das Wort zum Sagen. All dies kommt hervor, indem das Werk sich zurückstellt in das Massige und Schwere des Steins, in das Feste und Biegsame des Holzes, in die Härte und den Glanz des Erzes, in das Leuchten und Dunkeln der Farbe, in den Klang des Tons und in die Nennkraft des Wortes.³²

Im Kunstwerk kommt die Erde »ins Offene [...] als das Sichverschließende«.³³ Öffnet sich die Welt im Kunstwerk, greift es ein in unser Welt- und Selbstverhältnis, so tut es dies nur, indem es in seiner stofflichen Materialität zugleich die Unergründlichkeit einer nicht-menschlichen Natur als den Grund und das Andere einer sinnimprägnierten menschlichen Welt zum Vorschein bringt. Wenn ein Komponist wie Helmut Lachenmann den Nachdruck auf die Wahrnehmung der physischen Materialität des Klanges legt, so betont er genau jene Dimension des musikalischen Kunstwerks, die Heidegger meint, wenn er davon spricht, dass im Kunstwerk die Erde als das Sichverschließende ins Offene kommt. Und wo Heidegger von Welt und Welterschließung spricht, spricht Lachenmann von »Geist« und vom Verweis des Kunstwerks auf das, was es nicht selbst ist, vom Eingriff in die Wahrnehmung und das Selbstverhältnis der Hörer³⁴ – ein anderer Ausdruck für die Öffnung oder Erschließung von Welt. Selbst bei Cage, der die Sinnimprägnierung der Musik, ihre »Welthaltigkeit«, am radikalsten in

30 Valéry, *Windstriche*, S. 40. Vgl. auch Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, S. 153. Siehe Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, S. 135.

31 Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, S. 56; 34f.

32 Ebda., S. 31.

33 Ebda., S. 33.

34 Vgl. dazu u.a. Lachenmann, *Vier Grundbestimmungen des Musikhörens* und *Hören ist wehrlos – ohne Hören*.

Frage stellte, sodass also der Streit von Welt und Erde zugunsten des einen Pols, der »Erde«, stillgestellt scheint, ist doch zugleich das Motiv der Weltöffnung in radikaler Weise wirksam. Es ist ja Cages zentrale Intention, durch ein verändertes Hören und Musikmachen ein anderes Welt- und Selbstverhältnis bei Hörern und Musikern zu initiieren.

8. Was Heidegger im Begriff der »Erde« zu umschreiben versucht, ist in der Musik Ton, Klang, Geräusch – der Bereich des *Hörbaren*. Klänge und Geräusche sind, wie John Dewey bemerkt hat, die Wirkungen von Kräften, die in der Außenwelt wirksam sind; sie kommen von außen, sind aber zugleich *im Ohr* und, wie Dewey sagt, »an excitation of the organism: we feel the clash of vibrations throughout our whole body«. ³⁵ Die Erregungskurven der Musik sind zugleich solche des Körpers, eines dunkleren Territoriums zwischen Subjekt und Objekt, d.h. eines affektiv und erotisch in die Welt verwickelten Körpers. Im dynamisch-energetischen Aspekt von Klangverläufen ist zugleich das affektive Potenzial der Musik begründet. Jedoch erschöpft sich der energetische Aspekt von Klangverbindungen und Klangverläufen nicht in der Darstellung oder, mit Goodman zu sprechen, der metaphorischen Exemplifikation von gestisch-affektiven Verläufen, sondern ist darüber hinaus, ebenfalls mit Goodman zu sprechen, zur (nicht-metaphorischen) Exemplifikation von dynamisch-energetischen Prozessen der natürlichen Welt geeignet, so wie schon Dewey von Klängen und Geräuschen sagt, die seien »immediate manifestations of changes brought about by the struggle of forces« ³⁶ – ganz zu schweigen von den tonmalerischen Potenzen der Musik wie bei den Vogelkonzerten Olivier Messiaens oder in Beethovens Pastoral-Sinfonie. Unter einem energetischen Aspekt wäre vor allem auch der rhythmische Aspekt der musikalischen Zeitorganisation zu nennen. Rhythmische Zeitgestalten, ein universelles Phänomen in der Wahrnehmung natürlicher Prozesse, werden in einfacher oder komplexer Form von der Musik oder auch im Tanz wie auch in anderen Zeitkünsten (nicht-metaphorisch) exemplifiziert; zugleich ist der Rhythmus ein intermediales Phänomen, Rhythmus gibt es auch in der bildenden Kunst und in der Architektur, obwohl man hier mit Goodman wohl eher von einer *metaphorischen* Exemplifikation rhythmischer Zeitgestalten sprechen würde.

9. Ich habe Sprachnähe und Sprachferne der Musik an den Dimensionen von »Klang« und »Struktur« verdeutlicht. Als sprachähnlich, als Sprache *sui generis*, würde die Musik einen Sinnzusammenhang bilden, als sprachfern wäre sie das Andere eines Sinnzusammenhangs. Genau diese Polarität von Sprachnähe und Sprachferne ist es aber, was Heidegger mit dem Streit von Welt und Erde, und was Valéry mit dem »Zögern« zwischen Klang und Sinn meinten. Es ist diese Polarität von Sprachnähe

35 Dewey, *Art as Experience*, S. 237.

36 Ebd., S. 236.

und Sprachferne, die auch den Begriff des Musik-*Verstehens* zum Problem werden lässt. Verstehen ist das Verstehen von Sinn und Sinnzusammenhang, und sei es der eines nicht-verbalen Sinns oder Sinnzusammenhangs. Wenn aber der ästhetische Zusammenhang des musikalischen Kunstwerks sich nicht zureichend als ein Sinnzusammenhang darstellen lässt, wenn, wie schon Adorno mit Bezug auf Kunst im Allgemeinen bemerkte, Kunstwerke keine hermeneutischen Objekte sind³⁷, dann muss, was mit der Idee des Musikverstehens *gemeint* ist, etwas anderes sein als das Verstehen oder der Nachvollzug eines Sinnzusammenhangs; es müsste vielmehr ein Nachvollzug jenes, mit Adorno zu sprechen, *rätselhaften* Ineinander und Gegeneinander von Klang, Struktur und Sinn sein, als welches der musikalische Zusammenhang sich jetzt darstellt. Im sprachlosen Nachvollzug von Musik halten sich Evidenz und Rätselhaftigkeit dieses Zusammenhangs die Waage; und gerade deshalb gilt, was Adorno sagt, nämlich dass das Kunstwerk seine (sprachliche) Explikation erwartet. Musikalische Analyse, Interpretation, Kritik, Beschreibung und Kommentar sind Formen solcher sprachlichen Explikation. Wenn Adorno sagt, dass Interpretation, Kommentar und Kritik nicht nur von außen an die Werke herangetragen werden, sondern Schauplatz der geschichtlichen Bewegung der Werke sind³⁸, dann weist er damit auch auf den *internen* Zusammenhang zwischen der musikalischen Erfahrung und ihrer sprachlichen Explikation hin. Es ist die musikalische Erfahrung selbst, mit ihrem Ineinander von Evidenz und Rätselhaftigkeit, die sich in jenen Formen fortsetzt, expliziert und korrigiert. Solche Explikation ist nicht die *Auflösung* des Rätsels, sondern im besten Fall eher seine *Einlösung*, ein Explizitmachen des Ineinander und Gegeneinander von Klang, Struktur und Sinn, wobei die Sprache der Explikation nichts Vorgegebenes ist, sondern der musikalischen Erfahrung immer erst nachwachsen muss. Das gilt für die klangliche und strukturelle Analyse ebenso wie für hermeneutische Interpretationen und physiognomische Beschreibungen. Deren Zusammenspiel ist der Ort dessen, was ich die Einlösung des Rätsels genannt habe.

Zunächst sollte deutlich geworden sein, dass strukturelle Analysen auf einen konstitutiven Aspekt von Musik zielen, der in symboltheoretischen Deutungen der Musik als sprachähnlich nicht aufgeht. So sehr die Sprachnähe der Musik *auch* in ihrer konstruktiven »Dichte« begründet sein mag, so sehr sind die konstruktiven Mittel der Musik doch auch ein Index ihrer Sprachferne. Anders gesagt: Auch wenn alles an der klanglich-strukturellen Organisation von Musik ein potenzieller Ort von musikalisch chiffriertem Sinn ist, so ist doch zugleich die Musik in ihrer klanglich-strukturellen Organisation das Andere eines Sinn*zusammenhangs*. Wenn aber Sprachnähe und Sprachferne gleichermaßen in der klanglich-strukturellen Organisation von Musik begründet sind, dann bedeutet dies, dass klanglich-strukturelle Analysen und hermeneutische Interpretationen von Musik nicht voneinander unabhängig sind; auch struk-

37 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 179.

38 Ebda., S. 289. Vgl. Anm. 17.

turelle Analysen zielen auf die Rekonstruktion eines musikalischen Zusammenhangs als eines *bedeutsamen*, dessen also, worin eine Musik mehr ist als eine angenehme und wohlgeordnete Folge von Klängen. Daher könnte man sagen, dass strukturellen Analysen in der Regel eine Art von hermeneutischem Vorgriff zugrunde liegt, der den Fokus auf jene Elemente und ihre – wiederholende, variierende oder polyphone – Verkettung legt, durch welche sich ein musikalischer Zusammenhang als bedeutsam konstituiert. Das Standardbeispiel sind motivisch-thematische Analysen »klassischer« Werke, die diese als einen musikalischen Diskurszusammenhang spezifischer Art rekonstruieren. Jedoch hat schon Adorno darauf hingewiesen, dass es *die* letzten Elemente von Musikwerken nicht gibt, unter anderen Gesichtspunkten mögen andere »Elemente« in den Vordergrund treten, der musikalische Zusammenhang sich anders darstellen. Und daraus folgt zweierlei: Erstens, dass es *die* letzte strukturelle Analyse von Musikwerken nicht geben kann, und zweitens, dass die hermeneutischen Vorgriffe struktureller Analysen die Auswahl und die Verkettungsarten der »Elemente« determinieren. Umgekehrt gilt nun aber auch, dass hermeneutische Deutungen von Musik sich, wie Adorno gesagt hätte, an den »technischen Details« der Werke ausweisen müssen, also insbesondere an ihrer strukturellen und klanglichen Organisation. Es gibt hier daher nichts Letztes: Strukturelle Analysen und hermeneutische Deutungen spielen ineinander und auch gegeneinander, wobei als dritte und in der Musik zentrale Komponente noch das Eigengewicht des Klangs hinzutritt, für den gilt, dass er als potenzieller Sinnträger zugleich in seiner physischen Materialität »hervorkommt«, wie Heidegger sagt, und in dieser Materialität als Boden des Sinns zugleich dessen Anderes ist. Ich will sagen, dass die Explikation der Musikwerke, die zugleich die der ästhetischen Erfahrung ist, sich in ein Spiel von Analysen, Interpretationen, physiognomischen Beschreibungen und Klanganalysen verwickelt, das ebenso ins Innere der Werke führt als es gleichwohl zu keinem letzten Resultat führen kann und gerade darin die Einlösung des Rätselcharakters der Kunstwerke ist, von der ich oben gesprochen habe.

Adorno hat von der *Prozessualität* der Kunstwerke gesprochen.³⁹ Was ich eben beschrieben habe, ist die Manifestation dieser Prozessualität in der Explikation der musikalischen Kunstwerke und ihrer ästhetischen Erfahrung. Die Explikation ist nicht etwas der musikalischen Erfahrung bloß Äußerliches, weil in jeder (starken) musikalischen Erfahrung, die mehr ist als ein sich gehen lassendes emotionales Hören, neben dem mimetischen Nachvollzug ein kognitives Moment der Zusammenhangbildung wirksam ist ebenso wie Elemente eines strukturellen Hörens. Wenn die Musik uns sprachlos zurücklässt, so nicht nur deshalb, weil ein Moment des nicht-verbalen Verstehens für sie konstitutiv ist, sondern auch, weil wir buchstäblich *nicht* verstehen, was das ist, was als musikalischer *Zusammenhang* uns so bedeutsam anspricht. Es ist *dieses* Nichtverstehen, was zur Explikation der Werke nötig ist. Diese Explikation kann aber

39 Vgl. ebda., S. 9, 16, 155. Siehe auch Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, S. 151f.

jenes Nichtverstehen nur auflösen, indem am Zusammenspiel der Explikationsformen deutlich wird, dass das »Was«, wonach gefragt wird (»was ist das?«), das Korrelat eines potenziell unbeendbaren Zusammen- und Gegeneinanderspiels von Verstehensvollzügen und Zusammenhangbildungen ist. Das »Was« des ästhetischen Gegenstandes ist nicht als ein bestimmtes »Etwas« identifizierbar (weder als Sinn- noch als Strukturzusammenhang), sondern nur als dasjenige, was möglicher »Gegenstand« eines unbeendbaren Spiels von Verstehensvollzügen und Zusammenhangbildungen ist.

10. In der potenziellen Unendlichkeit der Verstehensvollzüge könnte man mit Kant den Grund der ästhetischen Lust sehen, man könnte sie aber auch, so wie etwa Gunnar Hindrichs⁴⁰, als das Scheitern aller Versuche deuten, das Objekt der ästhetischen Erfahrung begrifflich zu identifizieren. So verstanden wäre die ästhetische Erfahrung die Erfahrung einer Krise der identifizierenden Vernunft und ihres Subjekts, die Erfahrung eines Nicht-Identischen, das sich dem Zugriff der identifizierenden Vernunft entzieht. In Hindrichs' von Adorno inspirierter Deutung der ästhetischen Erfahrung wird das welterschließende und kritische Potenzial der Kunstwerke gleichsam reduziert auf einen Nullpunkt: auf die durch eine durchaus kognitiv konzentrierte Kunsterfahrung bewirkte Erschütterung des Subjekts als dem Ort der identifizierenden Vernunft. Hindrichs beruft sich auf einen Satz Adornos:

Das Ich bedarf, damit es nur um ein Winziges über das Gefängnis hinausschauen, das es selbst ist, nicht der Zerstreung, sondern der äußersten Anspannung; das bewahrt Erschütterung, übrigens ein unwillkürliches Verhalten, vor der Regression.⁴¹

Gegenüber den symboltheoretischen Deutungen der Kunst, die ich zu Beginn erwähnt habe, läuft Hindrichs' Deutung der ästhetischen Erfahrung auf eine radikale Gegenthese hinaus, eine Gegenthese, die das von den Symboltheoretikern behauptete jeweils konkret bestimmte welterschließende Potenzial der Kunstwerke zugunsten eines aller Kunst gemeinsamen Potenzials einer Erschütterung des naturbeherrschenden Subjekts negiert. Es handelt sich, wie ich meine, um eine *abstrakte* Negation, die, wenn nicht das Wahrheitsmoment der symboltheoretischen Kunstdeutungen verloren gehen soll, gut dialektisch nach einer Negation der Negation verlangt. Das Wahrheitsmoment der symboltheoretischen Kunstdeutungen ist, dass die Kunstwerke jeweils in einer *bestimmten* Weise in unsere Erfahrung eingreifen, dass sie also mit ihrem weltöffnenden und welterschließenden Potenzial kritisch eingreifen in ein geschichtlich bestimmtes Selbst- und Weltverhältnis – was auch für eine Kantische Deutung der Unendlichkeit der Verstehensvollzüge als lustvoll spricht, während eine Krise des Subjekts – nach Hindrichs die Essenz der ästhetischen Erfahrung – eher als ein spezifischer Gehalt in der *modernen* Kunst in den Vordergrund tritt.

40 Hindrichs, *Scheitern als Rettung*.

41 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 364.

Diese Krise des Subjekts ist die Krise einer in der europäischen Neuzeit tief verankerten Vorstellung eines einheitsstiftenden und mit sich identischen Ich, das einer Welt von Objekten gegenübersteht. Die Krise des Subjektparadigmas kommt zum Ausdruck in einer weitverzweigten Kritik an den Implikationen des Subjektbegriffs in der modernen Philosophie, Sozialwissenschaft und Psychoanalyse, wobei jeweils bestimmte Aspekte dieses Paradigmas im Zentrum stehen. Schon Friedrich Nietzsche hatte auf das Fiktionale in der Idee eines einheitlichen und selbsttransparenten Ich hingewiesen; darin ist ihm Sigmund Freud gefolgt, indem er zeigte, dass dasjenige, was mit dem Namen des autonomen Subjekts belegt ist, ein Kreuzungspunkt psychischer und sozialer Kräfte ist eher als ein Herr dieser Kräfte, ein Schauplatz einer Kette von Konflikten eher als der Regisseur eines Dramas oder Autor einer Geschichte. Schließlich hat die moderne Sprachphilosophie, in einem radikalisierten Sinn noch einmal Jacques Derrida, das Subjekt als vorgeblichen Autor sprachlichen Sinns dekonstruiert. Nichts anderes als diese Dezentrierung des Subjekts ist es auch, die Michel Foucault meinte, wenn er vom »Ende des Menschen« sprach.⁴² Die Krise des Subjekts wirft ein neues Licht auch auf die Geschichte der Moderne, d.h. auf die sukzessive Emanzipation der Individuen gegenüber den überpersönlichen Mächten kirchlicher und gesellschaftlicher Hierarchien, namentlich als Folge der bürgerlichen Revolutionen. Denn die Figur des autonomen Subjekts, um dessen Dezentrierung es geht, ist die Figur des scheinbar mit sich identischen und selbstpräsenten Subjekts, als welche das sich emanzipierende bürgerliche Subjekt sich konstituierte und in seinen philosophischen Reflexionsformen, etwa bei René Descartes und Kant, zugleich konzipierte. Und wie Foucault und Adorno auf verschiedene Weise gezeigt haben, war die Identität dieses Subjekts kein bloßer Schein; allerdings handelte es sich, wie Adorno sagt, um eine *repressive* Identität⁴³, Resultat – wie Foucault zeigt – eines gesellschaftlichen Disziplinierungsprozesses.⁴⁴ Im Zusammenhang mit der Entstehung der kapitalistischen Gesellschaft, so Adorno⁴⁵, wurde die repressive Identität des sich emanzipierenden bürgerlichen Subjekts zur Instanz der Kontrolle und Beherrschung der inneren und äußeren Natur, zum Ort einer instrumentellen, die Phänomene zum Zweck ihrer Kontrolle und Beherrschung zurichtenden Vernunft; einer instrumentellen Vernunft, die in den modernen Industriegesellschaften sich gleichsam systemisch verselbstständigt und in deren Entwicklung zu einer zunehmenden *Entmächtigung* der Individuen geführt hat. In der fortgeschrittenen Moderne – oder wenn man will, der Postmoderne – könnte man daher von einer »Krise des Subjekts« in einem dreifachen Sinn sprechen: erstens im Sinn einer Krise des traditionellen philosophischen Subjektparadigmas durch die Einsicht in die Dezentriertheit des Subjekts, zweitens im Sinn einer *Kritik* des Subjekts als Ort einer instrumentellen oder »identitären« Vernunft, drittens im Sinn einer Ent-

42 Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 460.

43 Vgl. Adorno, *Negative Dialektik*, Dritter Teil, S. 211–294.

44 Vgl. u.a. Foucault, *Überwachen und Strafen*.

45 Adorno, *Negative Dialektik*, S. 259.

mächtigung der Individuen durch die systemischen Zwänge der modernen Industriegesellschaften. Ich möchte im Folgenden zeigen, wie diese dreifache Krise des Subjekts sich in der neuen Musik reflektiert.

Die Frage ist natürlich, wie etwas so Musikfremdes wie die Krise des Subjekts in klanglichen Konfigurationen seinen Ausdruck finden bzw. sich reflektieren kann. Es handelt sich hier um jene Art von »Gehalten«, durch welche Musik und Philosophie gleichsam aneinander grenzen, aber so, dass nur im Medium sprachlicher Interpretationen dasjenige, was als ein Sinnaspekt in der musikalischen Konfiguration verkapselt ist, explizit gemacht, einem öffentlichen Diskurs zugänglich gemacht werden kann. Damit stellt sich zugleich die Frage, wie der ästhetische Diskurs – in den Formen der Interpretation, Analyse und Kritik – zurückgebunden ist an einen außerästhetischen – etwa philosophischen – Diskurs, und das ist zugleich die Frage, wie die Wahrheit in der Musik ins Spiel kommt.

II

1. Wenn ich im Folgenden von – mehr oder weniger – zeitgenössischer Musik spreche, gehe ich zunächst von der europäischen Tradition der komponierten Musik aus und frage: »Wo« oder »Wie« ist das *Werk*? (Wir sprechen ja hier von »Musik-Werken«.) Das Werk liegt zunächst vor als Partitur und zumeist meinen wir diese Partitur, wenn wir von einem Werk sprechen. Aber die Partitur ist ja noch keine Musik, vielmehr ist sie eine Anweisung zum Musik-Machen. Erst durch die Aufführung wird die Partitur in reale Musik »umgesetzt«. Das erfordert aber eine »Interpretation« der Partitur; nicht im Sinn einer verbalen Interpretation (auch wenn Worte in der Vorbereitung der Umsetzung der Partitur in klingende Musik eine mehr oder weniger wichtige Rolle spielen mögen), sondern im Sinne einer aufführungspraktischen Interpretation und deren Entscheidungen darüber, *wie* zu spielen sei. Auch wenn in der modernen Musik oft sehr detaillierte Angaben über die Art des Spielens in der Partitur oder im »Kommentar« zur Partitur stehen, so kann doch keine Partitur ihre klangliche Umsetzung in allen Details determinieren; es ist das Nicht-Notierte und Nicht-Notierbare, das einen Interpretationsspielraum eröffnet. Und dieser durch die Notation nicht eliminierbare Spielraum an Möglichkeiten der klanglichen Realisierung ist – nicht der einzige, aber – einer der Gründe dafür, dass es gute und schlechte, gelungene und (mehr oder weniger) misslungene Aufführungen eines Werkes gibt. Das heißt aber zugleich, dass das Werk in seiner notierten Form, der Partitur, gleichsam noch unfertig, noch nicht das »ganze« Werk ist, wenn das musikalische Kunstwerk Gegenstand einer Hörerfahrung sein soll. Aber auch die gelungene Aufführung ist nicht das Werk selbst, wenn die Partitur im Lauf der Zeit unterschiedliche gelungene Aufführungen erlaubt. So ist also, was wir als das Werk verstehen, der Inbegriff möglicher gelungener Aufführungen einer Partitur. Ein gelungenes Werk, und vielleicht sollten wir nur bei gelungenen Werken von »Kunstwerken« sprechen, wäre dann die Partitur in ihrer Potenzialität, in

gelungene Aufführungen umgesetzt zu werden. Und so sprechen wir ja von den bedeutenden Werken der Tradition; überzeugend in eine klangliche Gestalt umgesetzt sind sie der Gegenstand einer im emphatischen Sinn musikalischen, d.h. ästhetischen Erfahrung.

In der modernen Musik ist oft versucht worden, die Unbestimmtheitszonen der musikalischen Partituren durch präzise Anweisungen zu verringern und auf diese Weise das Risiko schlechter Aufführungen so weit wie möglich zu reduzieren. Zugleich sind diese Unbestimmtheitszonen jedoch oft in radikaler Weise *erweitert* worden. In diesem Zusammenhang ist natürlich Cage eine zentrale Figur, aber nach Cage und der New York School, und unter deren Einfluss, sind solche erweiterten Unbestimmtheitszonen nicht nur in neuere Formen experimenteller Musik, sondern auch in die Partituren von Komponisten eingewandert, die an der Idee komponierter Musik im Sinn der europäischen Tradition festgehalten haben. Drei unterschiedliche Impulse sind es, die einer solchen Erweiterung von Unbestimmtheitszonen zugrunde liegen: *Erstens* die Nobilitierung des Zufalls, durch die Cage, wie Heinz-Klaus Metzger meinte, »eine uralte Katze aus dem Sack [ließ]: daß es insgeheim mit der Notwendigkeit in der inneren Komplexion der Kunstwerke nie gestimmt hatte«⁴⁶, die jedenfalls bei Cage mit der Idee einer Destruktion der für die europäische Tradition kennzeichnenden Idee eines kompositorisch zu erzeugenden musikalischen *Zusammenhangs* einherging und mit der Idee, zu einem neuen Hören des je einzelnen Klangs hinzuführen. Im Zusammenhang damit war es *zweitens* die Idee einer neuen musikalischen Zeiterfahrung, die nicht mehr der Erfahrung eines vom Anfang bis zum Ende linear gerichteten Zeitverlaufs entspricht, so der Idee nach auch in den aleatorischen Momenten der Musik bei Pierre Boulez oder Karlheinz Stockhausen. Hinzu kam *drittens* die Idee einer Freisetzung der Musiker vom »Diktat« der Partitur bzw. eines Dirigenten dadurch, dass dasjenige, was als »Partitur« fungiert (oft auch in ganz neuen, z.B. grafischen Notationsweisen) den Musikern viel größere Spielräume als traditionelle Partituren eröffnete hinsichtlich dessen, was oder wie zu spielen ist. Bei Cage sind alle drei Impulse wirksam, wobei, wie ich glaube, Cages Verfahren, mit Hilfe von Zufallsoperationen, zum Beispiel dem *Yijing*, Partituren herzustellen eine eher heuristisch-zeitgebundene, weil polemisch auf den strikten Serialismus bezogene Bedeutung gehabt hat, gleichsam als ein Mittel, dessen ungewollten Implikationen eine affirmative Wendung zu geben; explizit ein Mittel zur »Vereinzelung« des Klangs, seiner Herauslösung aus einem prozesshaft-gerichteten Zeitverlauf und damit Anleitung zu einem neuen Hören des je gegenwärtigen Klangs. Wirksam geworden ist dieser Impuls, eine neue, von der traditionellen musikalischen Erfahrung radikal verschiedene Erfahrung von Klang in der Zeit zu eröffnen, bei den anderen Vertretern der New York School auch in ganz anderen Formen. Hans Zender hat auf die enge Verflechtung aller Komponisten

46 Metzger, *Über die Verantwortung des Komponisten*, S. 31.

der Cage-Gruppe mit den zeitgenössischen New Yorker Vertretern der bildenden Kunst hingewiesen. »Das führte«, so Zender,

dazu, dass die Komponisten, die in den traditionellen Bauprinzipien ihrer eigenen Kunst keine Stütze mehr fanden, Grundvorstellungen der bildenden Künste als formale Paradigmen benutzten. Das heißt: Sie übertrugen räumliche Vorstellungen in das Medium der Zeit⁴⁷,

und zwar, so wäre zu ergänzen, in viel radikalerer Weise als dies etwa schon in analogen Tendenzen der Musik von Igor Strawinsky oder Claude Debussy angelegt war. Zender hat auf die Konsequenzen dieser Tendenz zur Verräumlichung der Zeit hingewiesen:

Verlässt der Musiker das reale Zeitkontinuum als Basis seines Tuns und Vorstellens und behandelt er die Zeit wie den Raum, in dem man sich in verschiedenen Richtungen bewegen kann, so verlässt er das gewohnte Bild, das wir uns von der Zeit machen. Man wird hier zunächst von Abstraktion sprechen müssen, denn ein solcher Musiker abstrahiert von einer Grundeigenschaft der Zeit: ihrer Irreversibilität. Seine Formen bilden nicht mehr lineare Bewegungen auf der Zeitachse ab, sondern beschreiben imaginäre, nicht-lineare Zeitverläufe bzw. Zeitsprünge.⁴⁸

Tendenzen zur Konstruktion nicht-linearer Zeitformen sind seither auch in der europäischen Musik wirksam geworden, und zwar auch dort, wo die Folge der Klänge durchaus kompositorisch determiniert ist. Ich denke etwa an die Momentformen Stockhausens, denen eine Idee von musikalischem Zusammenhang zugrunde liegt, die den Cageschen Intentionen nahe steht. »Einheit und Zusammenhang«, so Stockhausen, »ergeben sich weniger aus äußerlichen Ähnlichkeiten als aus einer immanenten, möglichst ungebrochenen Konzentration aufs Gegenwärtige«. ⁴⁹ In einem anderen Sinn hat auch Lachenmann die Idee eines linear gerichteten, etwa dramatischen Zeitverlaufs in Frage gestellt, wenn er mit Bezug auf die Zeitgestalt eigener Werke von »Situationen« spricht.⁵⁰ Man darf wohl annehmen, dass zwischen den gerade genannten Tendenzen einer Abkehr von einer linearen musikalischen Zeiterfahrung und buchstäblichen Formen einer Verräumlichung von Musik, etwa im Sinn eines durch die Verteilung der Musiker im Raum oder auch durch elektronische Mittel bewirkten Herumwanderns des Klangs im Raum, eine untergründige Affinität besteht. Eine solche Affinität dürfte auch zwischen der Konstruktion nicht-linearer musikalischer Verlaufsformen und Momenten der kompositorischen Indetermination bestehen, der

47 Zender, *Der Abschied von der geschlossenen Form*, S. 82.

48 Ebda., S. 83.

49 Stockhausen, *Momente*, S. 31.

50 Vgl. Lachenmann, *Paradiese auf Zeit*, S. 206. Siehe auch Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, S. 314f.

Absage an eine musikalische Verlaufsform, bei der, wie Adorno es formuliert hat, jeder »musikalische Augenblick von sich aus zum nächsten und weiter möchte«. ⁵¹ Denn wenn ein jeder musikalische »Augenblick« nicht mehr »intern« bestimmt ist durch das was ihm vorausging und was ihm nachfolgt, haftet ihm ein Moment der Zufälligkeit an; ein Moment der Zufälligkeit, das auch dort ins Spiel kommt, wo durch die Art der musikalischen (etwa einer grafischen) Notation den ausführenden Musikern ein mehr oder weniger großer Freiheitsspielraum eingeräumt wird. Wo Letzteres geschieht, wie bei Cage, tritt, wie Zender es formuliert, »der alte, nie vollständig aufzuklärende Zwiespalt von Notentext und Aufführung [...] in ein ganz neues Stadium, denn jeder Buchstabe des Textes muss erst von den Interpreten zu Ende geschrieben werden«. ⁵² Cages »Eingriff« in die Musik des 20. Jahrhunderts kann in seiner Bedeutung wohl kaum überschätzt werden, wobei ich auf andere Innovationen von Cage, etwa seine musikalische Nobilitierung von Geräuschen aller Art und seine Öffnung der Musik zum instrumentalen Theater noch gar nicht eingegangen bin. Auch wenn natürlich nicht in allen Formen der posttonalen Musik die Tendenzen wirksam geworden sind, die ich hier mit dem Namen Cage in Verbindung gebracht habe, so hat sein Eingriff (obwohl nicht seine spezifischen Verfahren), und sei es über die anderen Komponisten der New York School wie Morton Feldman, Earle Brown und Christian Wolff, doch so stark auch in die europäische Musik hineingewirkt, dass die Frage unabweisbar wird, was eigentlich in diesem Angriff auf die europäische Tradition der Musik seit Beethoven auf dem Spiel steht – und Beethoven ist wohl der meistgenannte Name, wenn es bei den Vertretern der New York School darum ging, sich von der europäischen Tradition abzusetzen.

2. Was auf dem Spiel steht, ist die Rolle des kompositorischen und des rezeptiven Subjekts, die Expressivität der Musik, die Art des musikalischen Hörens und damit die Idee der musikalischen Zeit und des musikalischen Zusammenhangs. Es ist wohl kein Zufall, dass es Hegel war – ein Zeitgenosse Beethovens – dem wir eine prägnante Charakterisierung jenes Typus von Musik verdanken, den Cage und seine Nachfolger hinter sich lassen wollten. Hegel nennt die Musik eine »kadenzierete Interjektion« ⁵³ und will damit sagen, dass »Ausdruck« der Empfindung und »Konstruktion« sich in der europäischen Musik an- und miteinander entfaltet haben. Hegel sieht klar, dass erst die Entwicklung des musikalischen Materials und der konstruktiven Verfahren in der europäischen Neuzeit die expressiven und dramatischen Potenziale der Musik hervor gebracht hat, die die Musik dazu befähigt haben, »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«. ⁵⁴ Hans Zen-

51 Adorno, *Vers une musique informelle*, S. 529.

52 Zender, *John Cage und das Zen*, S. 66.

53 Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, S. 151.

54 Ebda., S. 135.

der hat denn auch mit einem gewissen Recht darauf hingewiesen, dass die »Axiomatik des musikalischen Kunstwerks« in Europa in Korrespondenz steht mit basalen Denkfiguren des deutschen Idealismus.⁵⁵ Wenn Hegel von der »subjektiven Innerlichkeit«⁵⁶ spricht, die sich in Tönen entäußert, so bezeichnet er damit genau jene Expressivität der Musik in der europäischen Tradition, über die Cage und seine Freunde hinauswollten. Aber weshalb und mit welchem Recht? – das ist die Frage. Bei Helmut Lachenmann, der im Gegensatz zu Cage dezidiert an der Werkidee der europäischen Tradition festgehalten hat, gibt es eine interessante Parallele zur Kritik des expressiven Subjekts, dessen Krise er in einen Zusammenhang bringt mit dem, was er den »Sprachverlust« in der posttonalen Musik nennt. »Entscheidend«, so Lachenmann,

ist die Erkenntnis, daß der komponierte Affekt ein ungebrochenes Subjekt setzt beziehungsweise voraussetzt. [...] War die Geschichte des affekt-orientierten Komponierens bis ins 19. Jahrhundert hinein die Geschichte des sich emanzipierenden subjektiven Individuums, so hat sie sich in der Folge verwandelt in die Geschichte des sich in seiner Unfreiheit erkennenden Subjekts. Das expressiv handelnde Ich stößt auf seine Vergesellschaftetheit, das Subjekt entdeckt sich als Objekt, als Gegebenheit, als Struktur, um mit *Wozzeck* zu sprechen: als »Abgrund«, in dem ganz andere Mächte wirken als die, woran der bürgerliche Idealismus glauben machen wollte.⁵⁷

Ähnlich auch Adorno, wenn er sagt,

daß die jüngste Geschichte, die fortschreitende Entmächtigung des einzelnen Individuums bis zur drohenden Katastrophe des Ganzen, den unmittelbaren Ausdruck von Subjektivität mit Eitelkeit, mit Scheinhaftem und Ideologischem überzogen hat. Das Subjekt, in dem die Kunst den abendländischen Nominalismus hindurch ihr Unverlierbares, ihre Substanz zu besitzen wähnte, hat schließlich selber als ephemer sich entblättert.⁵⁸

Und obwohl von Adorno nicht so gemeint, klingt es doch wie eine Bekräftigung von Zenders Überlegungen zur New York School, wenn Adorno im gleichen Zusammenhang feststellt, »die serielle und postserielle Musik, und auch die radikalen westlichen Versuche des jungen Strawinsky und Varèses, [haben] das Expressionsideal irreversibel überholt«.⁵⁹ Adorno wie Lachenmann unterstellen offenbar, dass die »Krise des Subjekts« zugleich eine konkrete geschichtlich-gesellschaftliche Konstellation bezeichnet, in der die Emanzipation des bürgerlichen Subjekts umgeschlagen ist in eine fortschreitende Entmächtigung des einzelnen Individuums. An dieser Stelle wird deutlich,

55 Zender, *Der Abschied von der geschlossenen Form*, S. 82.

56 Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, S. 149.

57 Lachenmann, *Affekt und Aspekt*, S. 66.

58 Adorno, *Vers une musique informelle*, S. 502.

59 Ebda.

weshalb der Verdacht gegenüber dem expressiven Subjekt in der Musik bei Adorno, Lachenmann *und* Cage verbunden ist mit einem Freiheitspathos, das auf eine emanzipatorische Veränderung der »Vergesellschaftetheit« der Subjekte abzielt. Es ist ein anderes Freiheitspathos als dasjenige, das, als ein Echo der Französischen Revolution, bei Beethoven und, wie Adorno einmal sagt, noch »wie in Träumen«⁶⁰ bei Schumann hörbar wird, es ist kein revolutionäres Pathos, sondern das insistierende Pathos eines Eingreifen-Wollens in einen Lauf der Dinge, der den Horizont einer *möglichen* gesellschaftlichen wie individuellen Freiheit zu verdunkeln droht. Ich komme darauf zurück.

Ich habe eben, was die Subjektproblematik betrifft, auf Berührungspunkte zwischen Cage und Lachenmann hingewiesen; eine Parallele zu Cage sehe ich auch in Lachenmanns Emphase auf der physischen Materialität des Klangs und einem neuen Hören, das Lachenmann als ein »Abtasten« des Klangs beschreibt.⁶¹ Und doch haben Lachenmanns kompositorische Konsequenzen, mit denen er sich affirmativ nicht nur auf die Tradition der europäischen Musik, sondern dezidiert auch auf die Tradition des seriellen Komponierens bezieht, mit denjenigen Cages und seiner Freunde kaum etwas zu tun. Für diese ist, wie es scheint, nicht das Subjekt als ein »Abgrund« das Problem, sondern das Subjekt in seinem Selbstbehauptungs- und Ausdruckswillen. Um noch einmal Zender zu zitieren:

Musik als ins einzelne auskonstruierter Zusammenhang, ebenso als Träger eines Ausdruckswillens, der die Empfindungsnuancen des komponierenden Subjekts bis in die feinsten psychologischen Verästelungen dem Hörer nahebringen wollte. Musik als Botschaft heroischer Menschenliebe, nicht ablösbar vom Umkreis des deutschen Idealismus. Dies alles wollte man nicht.⁶²

Bei Zenders Deutung der Musik der New York School liegt denn auch der Nachdruck auf der veränderten Zeiterfahrung und einer Kritik am Subjekt, am »Ego«, als einer ordnungsschaffenden Instanz, beinahe im Sinn von Adornos und Max Horkheimers Kritik des Subjekts als einer Instanz der Naturbeherrschung und bloßen Selbsterhaltung in der *Dialektik der Aufklärung*. Genau in diesem Sinn hat Morton Feldman im Rückblick auf den Beginn seiner Freundschaft mit Cage, Brown, Wolff und David Tudor von der gemeinsamen Suche nach einem Musik-Konzept gesprochen, bei dem »die verschiedenen Elemente (Rhythmus, Tonhöhe, Dynamik etc.) ent-kontrolliert«⁶³ würden. Die Krise des Subjekts bedeutet nach Zender auch einen Abschied von der »geschlossenen Form«, wobei das Zitat Zenders es nahelegt, »offene« Formen gleichzusetzen mit Formen, die nicht mehr der linearen Zeitlichkeit des von einem »kontrol-

60 Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 413f.

61 Lachenmann, *Über das Komponieren*, S. 77, 80.

62 Zender, *Der Abschied von der geschlossenen Form*, S. 81.

63 Feldman, *Vorbestimmt/Unbestimmt*, S. 48.

lierenden« Subjekt durchkonstruierten musikalischen Zusammenhang entsprechen. Natürlich geht beides nicht notwendigerweise zusammen: Bei Strawinsky und Debussy würde man kaum von offenen Formen sprechen. Jedoch liegt es in der Logik nicht-linearer Zeitformen, dass dem Beginn und dem Ende einer Musik tendenziell ein Moment der Zufälligkeit zuwächst, und wo dies der Fall ist, kann man in einem Sinne des Wortes von einer offenen Form sprechen. In einem anderen Sinn gilt dies, wo ein Moment des Zufalls in den Prozess der Komposition einwandert, wie in einem extremen Sinn bei Cage und in einem viel schwächeren Sinn in aleatorischen Aspekten in Werken von Boulez oder Stockhausen, die aber im Übrigen »durchkonstruiert« sind. Und schließlich handelt es sich um »offene« Formen dort, wo ein Moment des Zufalls, kompositorisch geplant, durch die Freisetzung der aufführenden Musiker in die *Wiedergabe* von Stücken eindringt. Jedoch gerade wenn man mit Zender annimmt, dass die Krise des Subjekts etwas mit dem Abschied von der geschlossenen Form zu tun hat, liegt ein viel weiterer Begriff der offenen Form nahe. Adorno hat einmal gesagt, »Kunst obersten Anspruchs drängt über Form als Totalität hinaus ins Fragmentarische«⁶⁴ und ich glaube, er hat damit nicht nur eine Tendenz der zeitgenössischen Kunst gemeint, sondern auch schon Züge des späten Beethoven, bei dem bereits die Form als Totalität in Frage gestellt wird, auch wenn die späten Werke sicherlich nach Maßgabe der kompositorischen Durchkonstruktion »geschlossene« Werke sind. Nicht nur scheint die Krise des Subjekts in der Musik älteren Datums zu sein, als ich es bisher unterstellt habe⁶⁵, vielmehr spricht alles dafür, dass die Musik der New York School nur eine der möglichen Antworten auf diese Krise darstellt.

64 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 121.

65 Johannes Picht hat zu zeigen versucht, dass die Problematisierung des Subjekts bereits beim späten Beethoven – Pichts Beispiel ist die »Hammerklaviersonate« – musikalisch in Szene gesetzt wird (Picht, *Beethoven und die Krise des Subjekts*). Man könnte von einer musikalischen »Dekonstruktion« – Picht spricht von einer »Negation« – des idealistischen Subjekts sprechen, bezogen auf die, wie Picht sagt, »drei Repräsentanten der musikalischen Subjektivität: Tonalität, Thematik und Formtypus« (ebda., *Teil I–IV*, S. 19). Was die Negation des tonalen Subjekts in der »Hammerklaviersonate« betrifft, so weist Picht auf die »Konfrontation von B-Dur mit einer Gegenwelt in h-moll« sowie auf die Dominanz von Terzverwandtschaften gegenüber der Quintverwandtschaft hin. »Die Terzverwandtschaft unterminiert die Quintverwandtschaft« (ebda., S. 22) als den traditionellen Ort der musikalischen Subjektivität. Vor allem aber verdeutlicht Picht die Negation des idealistischen Subjekts an strukturellen Zügen der Sonate, die, wie Picht sagt, »zu den Strukturen, aus denen sie im jeweiligen Moment besteht, eine immer wieder aufweisbare Distanz herstellt. Eine solche Musik darf nicht in ihren Strukturen ruhen und sich mit deren Präsentation begnügen. Dargestellt werden muß vielmehr im musikalischen Prozeß selbst, wie die Struktur, indem sie entsteht, schon abstirbt, hülsen- und scheinhaft wird. Die Norm besteht noch, aber der Verlust ihrer Bedeutung wird deutlich gemacht. [...] Deshalb sucht und betont Beethoven in der *Hammerklaviersonate* wie im gesamten Spätwerk die klassischen Strukturen, bricht sie aber ständig wieder auf, läßt sie offen und ungewiß werden. Er konstituiert das Subjekt, um seine Brüchigkeit und Fiktionalität zu demonstrieren.« (Ebda., *Teil V–VI*, S. 9.) Picht sieht in solchen Zügen das radikal Zukünftige der Sonate, von der er sagt, sie wolle »ein Aufbrechen der Gegenwart in die Offenheit der Zukunft. ›Aufbrechen‹ ist hier im vollen

Das meint auch Zender. Der Abschied von der geschlossenen Form, die Erfahrung einer nichtlinearen Zeit und einer nicht durch einen vorgegebenen Zusammenhang determinierten Präsenz des musikalischen Augenblicks, das ist für Zender, der selbst vom Zen stark beeinflusst ist, der Ort einer Freiheitserfahrung, das Versprechen eines nicht zwanghaften Selbst jenseits des »Subjekts«, einer offenen Geschichte und damit der entscheidende Impuls, der von der New York School auch auf die europäische Musik ausgestrahlt hat. Nahe bei Cage bleibt Zender auch in seinen, wie er selbst sagt, »postmodernen« Schlussfolgerungen, wenn er ein neues Verhältnis zur Geschichte, insbesondere zur Musikgeschichte, jenseits von Konzeptionen einer »Avantgarde« postuliert,

eine Anschauung der geschichtlichen Formen als Steinbruch, als Rohmaterial für neue Gestaltungen, als ein von der »Kugelgestalt der Zeit« (Bernd Alois Zimmermann) bereitgestelltes Nebeneinander der verschiedenen, potenziell gleichwertigen Formen aller historischen Epochen und Kulturen.⁶⁶

Auch Lachenmann hat die musikalische Erfahrung, auf die er mit seiner Musik abzielt, als eine Freiheitserfahrung beschrieben. Dem liegt aber eine ganz andere Idee der Klangwahrnehmung zugrunde als etwa bei Cage. Lachenmann hält ja an der Idee eines strukturellen Hörens fest, jedoch im Sinn eines gewohnte Strukturen und Zusammenhänge brechenden Eingriffs in die Wahrnehmung der Hörer, eines Eingriffs, der, wie er sagt, »Denken und Fühlen in Bewegung setzen« soll.⁶⁷ »Indem der Wahrnehmende«, so Lachenmann,

seine Beziehung zum bislang Vertrauten radikal erneuert, ändert er sich selbst, nimmt er seine Vorgeprägtheit und seine Fähigkeit, diese zu erkennen und zu durchbrechen wahr, wird er sich selbst nochmals fremd, wird er sich selbst nochmals zum Abenteuer, voll neuer Möglichkeiten und Überraschungen. [...]

In der Praxis bedeutet solches Hören Konzentration des Geistes, also Arbeit. Arbeit aber als Erfahrung des Eindringens in die Wirklichkeit, als fortschreitende Erfahrung, ist eine Glückserfahrung⁶⁸,

und eben auch eine Erfahrung potenzieller Freiheit. »Happy New Ears« wäre ein Motto, das für die Musik von Cage ebenso passt wie für die von Lachenmann, wobei

Wortsinn zu verstehen: Das Verlassen des gegenwärtigen Ortes bedeutet einen Bruch mit Traditionen und Strukturen, die der Gegenwart das Gepräge geben.« (Ebda.) Die letzten Sätze könnten auch Helmut Lachenmann und die Vertreter der New York School als den Grundimpuls ihres Komponierens genannt haben – darin genau liegt das »radikal Zukünftige«, von dem Picht mit Bezug auf die musikalische Dekonstruktion des idealistischen Subjekts beim späten Beethoven spricht.

66 Zender, *Der Abschied von der geschlossenen Form*, S. 84.

67 Lachenmann, *Vier Grundbestimmungen des Musikhörens*, S. 54.

68 Lachenmann, *Hören ist wehrlos – ohne Hören*, S. 118.

die Emphase auf der physischen Materialität des Klangs und der notwendigen Konzentration des Hörens und sogar auch die Kritik an einer algorithmischen Durchorganisation des musikalischen Materials »von oben« weitere Gemeinsamkeiten zwischen Lachenmann und den Vertretern der New York School darstellen. Und doch scheint eine Welt zwischen der Musik Lachenmanns und derjenigen von Cage und seinen Freunden zu liegen. Man könnte ja geradezu von zwei einander entgegengesetzten Revolutionen in der Musik des 20. Jahrhunderts sprechen, derjenigen der seriellen Avantgarde und der dezidiert gegen diese gerichteten der New York School, wobei Lachenmann sich im Gegensatz zu Cage und seinen Freunden explizit auf die Tradition der seriellen Musik beruft. Natürlich könnte man, ganz im Sinne von Cage und Zender sagen: Lasst tausend Blumen blühen, und das wäre in jedem Fall richtig. Jedoch machen Zenders Kommentare zur New York School deutlich, dass es um mehr geht. In einem eigentümlichen Sinn geht es um eine Wahrheitsfrage. Adornos These, die wesentlichen Gehalte einer geschichtlichen Zeit würden im Kunstwerk verhandelt, trifft, wie sich gezeigt hat, zumindest in den hier genannten Formen, auch mit Bezug auf die Krise des Subjekts zu, und zwar schon in der Selbstreflexion der betroffenen Komponisten. Aber natürlich geht es hier nicht nur um die Selbstdeutung von Komponisten, so sehr auch deren Reflexion zu einer kompositorischen Produktivkraft geworden ist, sondern um die Gestalt, die interne Konfiguration der Werke selbst. Aber was sagen die Werke selbst? Wenn es die Bedeutsamkeit der Werke ausmacht, dass sie existenziell bedeutsame Gehalte, Erfahrungen, Probleme oder Widersprüche einer Zeit reflektieren und verhandeln, so geben sie als Kunstwerke doch keine Antworten auf die Erfahrungen und Probleme, die in ihnen verhandelt werden, nehmen sie nicht Partei, etwa im Streit der Philosophen. Erst im Diskurs *über* die Kunst – und in diesem Diskurs haben die Künstler selbst eine wichtige Stimme – werden ihre Gehalte nicht nur namhaft gemacht, sondern zugleich in einem nicht-ästhetischen Sinn reflektiert. Nicht nur werden Urteile über gelungen oder misslungen gefällt, vielmehr ist der ästhetische Diskurs auch in einem anderen Sinn ein urteilender, ein parteinehmender Diskurs, parteinehmend mit Bezug auf die Gehalte, die er als solche der Kunstwerke zur Sprache bringt. Hierbei geht es darum, wie Ruth Sonderegger es formuliert hat,

dass im ästhetischen Diskurs, im Streit, den Kunstwerke provozieren, Positionen bezogen werden müssen, die das Kunstwerk gerade nicht bezieht, sondern immer wieder unterläuft [...]. In diesem Sinn zwingen ästhetische Erfahrungen ihre Subjekte [...], den Bereich nicht nur der ästhetischen Erfahrung, sondern sogar den der Kunst zu überschreiten.⁶⁹

Sowohl Zenders Kommentare zur New York School als auch Adornos Überlegungen in seinem späten Vortrag *Vers une musique informelle* sind Beispiele eines solchen partei-

69 Sonderegger, *Die Ideologie der ästhetischen Erfahrung*, S. 100.

nehmenden Diskurses über die Krise des Subjekts in der zeitgenössischen Musik und damit zugleich Stellungnahmen mit Bezug auf die kompositorischen, philosophischen und gesellschaftlichen Folgerungen, die sich aus dieser Krise des Subjekts ergeben. Diese Folgerungen betreffen nicht zuletzt die Figur des *kompositorischen* Subjekts, Folgerungen, die auf den ersten Blick bei Zender und Adorno radikal verschieden sind: Zender orientiert sich an der Kritik der New York School am kontrollierenden, einheitsstiftenden Ego des Komponisten; unter Berufung auf die Lehre des Zen bedeutet diese Kritik für ihn, dass die Kategorie des Subjekts obsolet geworden ist, womit er zugleich das gesamte Dispositiv der deutschen idealistischen Philosophie in Frage stellt. Demgegenüber geht es Adorno darum, dieses Dispositiv, insbesondere was die Philosophien Kants und Hegels betrifft, kritisch »aufzuheben«. Deshalb hält er an der Kategorie des kompositorischen Subjekts, auch im Sinn einer Instanz rationaler Konstruktion, fest. Zu klären bleibt, was bei diesem Dissens auf dem Spiel steht.

3. Für Zender ist die Kritik des Subjektparadigmas, wie er sie in der Musik der New York School musikalisch in Szene gesetzt sieht, verbunden mit der Kritik an einer linearen Zeitkonzeption und Zeiterfahrung und im Zusammenhang damit an linearen Konzeptionen des musikalischen oder auch des gesellschaftlichen Fortschritts. Damit trifft er zweifellos einen wunden Punkt Adornos und dessen eher linearer Konzeption des musikalischen Fortschritts von Brahms und Wagner über Schönberg und die serielle Musik zur postseriellen Musik. In seiner Fixierung auf die Rolle Schönbergs hat Adorno die alternativen Wege zur neuen Musik, etwa bei Edgard Varèse, Charles Ives, Strawinsky oder eben der New York School immer eigentümlich vernachlässigt. Zender argumentiert demgegenüber als Postmoderner für einen Pluralismus kompositorischer Möglichkeiten und musikalischer »Materialstände«. Er hat keineswegs versucht, die Musik von Cage und seinen Freunden zu einem verbindlichen Modell zu machen, vielmehr begreift er diese Musik als einen wichtigen Anstoß, als einen Eingriff in die Musikgeschichte, der unendlich viele Möglichkeiten offen lässt, darunter auch die Musik des von Zender hoch angesehenen Lachenmann, um den er sich ja auch als Dirigent vielfach verdient gemacht hat. Indirekt bedeutet dies zugleich eine Kritik an Adornos Eurozentrismus und ein Plädoyer für einen »Polykulturalismus« der neuen Musik.⁷⁰ Die Kritik kann sich einerseits berufen auf die vielfältigen Impulse aus musikalischen Kulturen außerhalb der europäischen Tradition – aus der ostasiatischen, arabischen, afrikanischen Musik – die schon seit Debussy und Messiaen, dann z.B. bei György Ligeti, den Minimalisten, Klaus Huber und anderen, Werke der neuen Musik im nordatlantischen Raum inspiriert haben, und andererseits auf ästhetische und philosophische Impulse aus dem ostasiatischen Raum, die im musikalischen *Denken* nordatlantischer Komponisten ihre Spuren hinterlassen haben, nicht nur bei Cage oder den Minimalisten, sondern auch bei Komponisten wie Lachenmann und Isabel

70 Vgl. Wellmer, *Forme del multiculturalismo delle Nuova Musica del Novecento*.

Mundry. Und schließlich wäre auf die Anverwandlung lokaler musikalischer Kulturen durch die Komponisten neuer Musik in den Ländern Asiens, Afrikas und Lateinamerikas hinzuweisen, die ihrerseits die kompositorischen Errungenschaften der neueren europäischen Tradition assimiliert und ihnen neue »Sprach«-Potenziale zugeführt haben.

Neue Sprachpotenziale – das bedeutet aber immer auch neue expressive Potenziale. Bedeutet die Krise des Subjekts zugleich die Krise des expressiven Subjekts, so sind doch die expressiven Potenziale der Musik nicht gebunden an eine individuelle Subjektivität, die sich in Tönen entäußert, wie es Zender und Adorno für die tonale Musik unterstellen. Schon der Eingriff in das Denken und Fühlen, wie Lachenmann es als Aufgabe für seine Musik postuliert, ist ja kaum zu denken ohne eine Musik, der eine neue Expressivität jenseits derjenigen der tonalen Musik zuwächst. Die Krise des expressiven Subjekts in der Musik bedeutet nicht die Austrocknung der gestisch-affektiven Potenziale der Musik, die im Gegenteil in manchen Formen neuerer Musik bis ins Extrem gesteigert erscheinen. Aber diese gestisch-affektiven Potenziale der Musik gehorchen einer anderen Logik als derjenigen eines lyrischen Ichs oder einer dramatischen Geschichte; eher schon ähnelt der Zusammenhang gestisch-affektiver Figuren dem Zusammenhang der Realitätsfragmente in einer Collage; in ihrer Diskontinuität, oszillierend zwischen Extremen, lassen sie sich nicht einem in ihrer Folge sich durchhaltenden expressiven Ich zurechnen.

Wenn man nun Zenders Betonung einer Pluralität der Materialstände und Verfahren in der neuen Musik ernst nimmt, so bedeutet das auch, dass der spezifische Abschied vom kontrollierenden kompositorischen Ego bei den Vertretern der New York School nicht die ganze Wahrheit über die neue Musik sein kann. Denn die Musik in der Nachfolge Schönbergs ist in einem eminenten Sinne konstruktiv, zumindest was die präkompositorische Zurichtung des musikalischen Materials betrifft. Sie verlangt, so könnte man sagen, ein emanzipiertes Subjekt, das jenseits aller Konventionen musikalische Formen und Zusammenhänge neuer Art zu kreieren imstande ist. Nur darf, wie Adorno betont, das kompositorische Subjekt der neuen Musik sich nicht in dieser konstruktiven Funktion erschöpfen, wenn überhaupt etwas wie Musik dabei herauskommen soll. Das Subjekt, an dem Adorno festhält, ist das *lebendige* »Ich« oder »Selbst«, ohne das, wie er meint, weder die Produktion noch die Rezeption von Kunst zu denken ist. »Das Subjekt«, so Adorno,

ist das einzige Moment von Nichtmechanischem, von Leben, das in die Kunstwerke hineinragt; nirgends sonst finden sie, was sie zum Lebendigen geleitet. So wenig Musik dem Subjekt gleichen darf – als objektivierte ist sie gegenüber jeglichem Subjekt, und wäre es das transzendente, ein qualitativ Anderes geworden –, so wenig darf sie ihm auch vollends nicht gleichen: sonst würde sie zum absolut Entfremdeten ohne raison d'être.⁷¹

71 Adorno, *Vers une musique informelle*, S. 527.

Das lebendige Subjekt, von dem Adorno spricht, ist jedoch nicht (nur) das »kontrollierende« Subjekt, dem der Argwohn von Cage und seinen Freunden galt, Adorno denkt im Begriff des »Lebendigen« vielmehr an die unwillkürlichen Regungen des Subjekts und seine »unbewussten Kräfte«⁷², die dem rational konstruierenden kompositorischen Subjekt in die Parade fahren und erst auf diese Weise etwas unabsehbar Neues möglich machen. Diese Rolle des »lebendigen Subjekts« ist umso wichtiger, je mehr anwächst, was Heinz-Klaus Metzger in Anspielung auf eine Kategorie von Marx' Kritik der politischen Ökonomie die »organische Zusammensetzung« der Musik genannt hat.⁷³ Metzger meint damit nicht nur den ungeheuer gesteigerten Anteil moderner Technologien für die Distribution und Rezeption von Musik im 20. Jahrhundert, gleichsam die Industrialisierung des Musik-Systems, sondern vor allem auch den gesteigerten Anteil von modernen Technologien im Prozess der Produktion von Musik, also des Komponierens. Nicht zuletzt diese Konstellation ist es, welche Adornos Insistenz auf der Rolle des »lebendigen« kompositorischen Subjekts motiviert. Auf der anderen Seite hat aber auch das sich-lassende kompositorische Subjekt einer »ent-kontrollierten« Musik, von dem Feldman sprach, zugleich eine rational-konstruktive Seite, bei Cage zum Beispiel manifest in den konstruktiven Aspekten seiner Zufallsverfahren. In beiden Fällen handelt es sich um ein emanzipiertes Subjekt, »lebendig« bzw. »sich-lassend« *und* zugleich konstruktiv jenseits aller Formkonventionen.

Ich breche hier ab; wollte ich die oben genannte Wahrheitsfrage mit ihren Implikationen weiter verfolgen, so müsste ich mein Thema verlassen und einen philosophischen Text ganz anderer Art schreiben als den, zu dem ich hier angesetzt habe. Hier ging es mir darum zu zeigen: Erstens dass es die Musik selbst ist, die das Denken anstößt; in diesem Sinn könnte man mit Zender sagen: »Die Sinne denken« (das ist auch der Titel des Buchs, auf das ich mich bezogen habe). Die (bedeutende) Musik hat selbst gleichsam eine philosophische Dimension, so wie sie auch in der Selbstreflexion der Komponisten zur Geltung kommt. Und zweitens, dass es im ästhetischen Diskurs immer auch um Wahrheitsfragen geht, nicht so sehr um die Wahrheit von Sätzen, sondern um ein angemessenes Selbst- und Weltverständnis. Die Kunstwerke greifen zwar immer auch direkt in unsere Wahrnehmung ein, aber ihre »Wahrheit« kann immer nur eine Wahrheit sein, die sie selbst nicht aussprechen, sondern zu der *wir*, als einer immer auch umstrittenen, aus Anlass ihrer Erfahrung vielleicht kommen.

4. Am Ende geht es bei dieser Wahrheitsfrage auch um die Frage, was Kunst, und was Musik als Kunst, heute sein kann. »Der Ort der Kunst [ist] ungewiß geworden«, heißt es schon auf der ersten Seite von Adornos *Ästhetische Theorie*.⁷⁴ Cages Attacke auf die

72 Zender, *Über Helmut Lachenmann*, S. 69.

73 Metzger, *Die organische Zusammensetzung der Musik*.

74 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 9.

Idee des musikalischen Kunstwerks in der europäischen Tradition ist eine Antwort auf diese Frage, eine Antwort, die im Widerspruch steht zum Selbstverständnis vieler anderer Komponisten, wie etwa Helmut Lachenmann, die an dieser Idee festhalten. Während der eben genannte Dissens zwischen Zender und Adorno am Ende vielleicht nur ein Streit um Worte ist, gibt es doch einen substanziellen Dissens zwischen ihnen, der die Rolle von Cage betrifft. Adorno sah die Zukunft der Musik in der reflektierten kompositorischen Aneignung von Entwicklungen des musikalischen Materials, wie sie durch Arnold Schönberg und die serielle Musik in Gang gesetzt worden waren. Nicht Cage, sondern Schönberg war für ihn die Zentralfigur, als er die Idee einer künftigen *informellen* Musik entwarf. Für das Phänomen Cage hatte er wenig Verständnis, nicht zuletzt deshalb, weil er, wie auch Lachenmann und viele andere zeitgenössische Komponisten, gegen Cage, der die europäische Idee der komponierten Musik in Frage stellte, an dieser Idee und damit an der *Werk*-Idee der europäischen Musik festhielt. Der Dissens zwischen Zender und Adorno betrifft die Rolle von Cage bzw. die Frage: Cage oder Schönberg als Zentralgestirn der neuen Musik? Wenn Zender hier für Cage votiert, so würde er zugleich mit Cage sagen »Lasst tausend Blumen blühen« und damit auch Schönberg sein Recht geben. Hinter der Frage steckt aber eine andere Frage, eine Frage, auf die Zender kaum, Adorno aber entschieden eingeht, nämlich die Frage nach der Autonomie der Kunst. Dieser Frage gelten meine abschließenden Überlegungen. Es ist die Frage, wie, wenn überhaupt, das Motiv eines »Eingriffs« der Kunst in die Wahrnehmung und das Selbstverständnis der Kunstrezipienten heute noch wirksam sein kann.

In der Moderne, insbesondere seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts, ist das Motiv des »Eingriffs« immer wieder in zwei polar entgegengesetzten Weisen wirksam geworden, nämlich vonseiten einer Kunstproduktion, die auf ihrer Autonomie besteht, und vonseiten einer Kunstproduktion, die die Autonomie der Kunst in Frage stellt. Bedeutete die Herausbildung einer Sphäre autonomer Kunst ursprünglich die Emanzipation der Kunst von ihrer Dienstbarkeit gegenüber gesellschaftlichen, insbesondere höfischen und kirchlichen Zwecksetzungen und damit zugleich die Herausbildung ihrer kritischen Potenziale, so war doch mit dieser Autonomisierung der Kunst, insbesondere seit der Herausbildung der modernen Kulturindustrie, tendenziell die Gefahr ihrer Neutralisierung, ihrer Abschiebung in eine Sondersphäre jenseits der Lebenspraxis verbunden. Genau hierin ist eine der großen Tendenzen der modernen Kunst angelegt, mehr sein zu wollen als *bloß* Kunst. Diese Tendenzen zur Entgrenzung der Kunst, zur Infragestellung der Grenze zwischen Kunst und Nichtkunst, gibt es ja schon seit den frühen Avantgardebewegungen, insbesondere im Dadaismus und Surrealismus mit ihren Versuchen einer Aufhebung der Kunst als eines von der Lebenspraxis abgehobenen Bereichs sowie des Gegensatzes zwischen Produzenten und Rezipienten, Versuche die Institution Kunst als solche zu überschreiten und mit den Mitteln einer entgrenzten Kunst in die Lebenspraxis einzugreifen. Mit Jacques Rancière könnte man von einem Spannungsverhältnis zwischen zwei gegensätzlichen »Politiken« sprechen, das seither die moderne Kunst bestimmt, »zwischen der Logik

der Kunst, die Leben wird um den Preis, sich als Kunst abzuschaffen, und [der] Logik der Kunst, die Politik macht unter der ausdrücklichen Bedingung, keine Politik zu machen.«⁷⁵ Gerade heute ist dieses Spannungsverhältnis wieder deutlich sichtbar geworden, mit Entgrenzungstendenzen in dokumentarischen Formen etwa in der bildenden Kunst, im Film und Theater, z.B. auch in den Arbeiten Christoph Schlingensiefs mit Obdachlosen und Skinheads oder auch in neueren Formen einer experimentellen Musik. In der Musik war es ursprünglich vor allem Cage, der mit seiner Kritik am traditionellen musikalischen Kunstwerk die Intention verband, ins Leben einzugreifen und in der Musik die Möglichkeit einer von Autoritätsverhältnissen befreiten Lebensform vorzuführen. Cage und Lachenmann repräsentieren die beiden Pole des von Rancière beschriebenen Spannungsverhältnisses; was sie jedoch verbindet, ist nicht nur die musikalische Reflexion auf die Krise des Subjekts, sondern auch die Idee einer möglichen – individuellen und gesellschaftlichen – Freiheit jenseits der vermeintlichen Autonomie eines monadischen Subjekts. Und dass, was die Entgrenzungstendenzen meinen, auch an einen Anspruch der autonomen Kunst erinnert, zeigt das Beispiel von Schlingensiefs Kommentar zu seiner Inszenierung des *Parsifal* in Bayreuth, den Wolfgang Höbel mitgeteilt hat. »Es sei schon in Ordnung«, so Schlingensiefel laut Höbel,

wenn sich die Zuschauer um die richtige Deutung dessen, was sie bei ihm sehen, hinterher auf der Straße stritten. Jedenfalls sei es besser als die Wurstigkeit des gewöhnlichen Kulturkonsums. »Würde ich sagen, hey, das ist doch Kunst, dann würden sich alle am Kopf kratzen und sagen: Ach so, verstehe.«⁷⁶

Autonomie und Entgrenzung der Kunst sind die beiden zusammengehörigen Hälften der Wahrheit über eine ungewiss gewordene Kunst. Und am Ende könnte man mit Ruth Sonderegger die These vertreten, die sie im Übrigen schon Adorno zuschreibt, dass wahre autonome Kunstwerke heute solche sind, »die an ihren eigenen Überlebensfäden« – nämlich denen ihrer Autonomie – »zerren, als wären sie Fesseln.«⁷⁷

Literatur

- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie* (Gesammelte Schriften 7), Frankfurt: Suhrkamp 1970.
 — *Negative Dialektik* [1966] (Gesammelte Schriften 6), Frankfurt: Suhrkamp 1970.
 — *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen* [1962/68], in: Gesammelte Schriften 14, Frankfurt: Suhrkamp 1973, S. 169–433.
 — *Vers une musique informelle* [1961], in: *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften I* (Musikalische Schriften I–III, Gesammelte Schriften 16), Frankfurt: Suhrkamp 1978, S. 493–540.

75 Rancière, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, S. 58.

76 Höbel, *Der Motor der Bewegung*.

77 Sonderegger, *Ästhetische Theorie*, S. 426.

- Angehrn, Emil: *Sinn und Nicht-Sinn. Das Verstehen des Menschen*, Tübingen: Mohr Siebeck 2010.
- Bierwisch, Manfred: *Musik und Sprache. Überlegungen zu ihrer Struktur und Funktionsweise*, in: Jahrbuch Peters 1978, Leipzig: Edition Peters 1979, S. 9–102.
- Cassirer, Ernst: *Philosophie der symbolischen Formen*, 1. *Die Sprache* (Gesammelte Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 11), hrsg. von Birgit Recki, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2001.
- Dewey, John: *Art as Experience*, New York: Perigee Penguin Putnam 1980.
- Donald, Merlin: *Origins of the Modern Mind. Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1991.
- Durkheim, Émile: *Die elementaren Formen des religiösen Lebens* [1912], Frankfurt: Suhrkamp 1994.
- Feldman, Morton: *Vorbestimmt/Unbestimmt* [1966], in: *Essays*, hrsg. von Walter Zimmermann, Kerpen: Beginner Press 1985, S. 47–49.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen* [1975], Frankfurt: Suhrkamp 1992.
- *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* [1966], Frankfurt: Suhrkamp 1997.
- Goodman, Nelson: *Weisen der Welterzeugung* [1978], Frankfurt: Suhrkamp 1984.
- *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zur Symboltheorie* [1968], Frankfurt: Suhrkamp 1973.
- Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* [1854], Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft ^R1991.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik III* (Werke in 20 Bänden, Bd. 15), Frankfurt: Suhrkamp 1970.
- Heidegger, Martin: *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* [1936–68] (Gesamtausgabe Abt. I, Bd. 4); Frankfurt: Klostermann 1981.
- *Der Ursprung des Kunstwerkes* [1935/36], in: *Holzwege*, Frankfurt: Klostermann 1980, S. 1–72.
- Hindrichs, Gunnar: *Scheitern als Rettung. Ästhetische Erfahrung nach Adorno*, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 74/1 (2000), S. 146–175.
- Höbel, Wolfgang: *Der Motor der Bewegung. Erinnerungen an Christoph Schlingensiefel*, in: Der Spiegel Nr. 35, 30.8.2010, S. 132 (<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-73479916.html>, letzter Aufruf 11.9.2012)
- Lachenmann, Helmut: *Paradiese auf Zeit. Gespräch mit Peter Szendy* [1993], in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996, S. 205–212.
- *Über das Komponieren* [1986], in: ebda., S. 73–82.
- *Hören ist wehrlos – ohne Hören* [1985], in: ebda., S. 116–135.
- *Affekt und Aspekt* [1982], in: ebda., S. 63–72.
- *Vier Grundbestimmungen des Musikhörens* [1979], in: ebda., S. 54–62.
- Mahrenholz, Simone: *Was macht (Neue) Musik zu einer »Sprache«? Die Metapher der Sprachähnlichkeit und ihr Verhältnis zum musikalischen Denken*, in: *Musik und Sprache: Dimensionen eines schwierigen Verhältnisses*, hrsg. von Christian Grüny, Weilerwist: Velbrück Wissenschaft 2012, S. 109–118.
- *Kritik des Musikverstehens*, in: *Berührungen. Über das (Nicht-) Verstehen von Neuer Musik* (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 52), hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz: Schott 2012, S. 9–16.
- *Musik-Verstehen jenseits der Sprache. Zum Metaphorischen in der Musik*, in: *Klang – Struktur – Metapher. Musikalische Analyse zwischen Phänomen und Begriff*, hrsg. von Michael Polth, Oliver Schwab-Felisch und Christian Thorau, Stuttgart: Metzler 2000, S. 219–236.
- Metzger, Heinz-Klaus: *Die organische Zusammensetzung der Musik* [1970], in: *Musik wozu – Literatur zu Noten*, hrsg. von Rainer Riehn, Frankfurt: Suhrkamp 1980, S. 229–243.
- *Über die Verantwortung des Komponisten* [1961], in: ebda., S. 27–39.
- Picht, Johannes: *Beethoven und die Krise des Subjekts*, in: *Musik & Ästhetik, Teil I–IV*, H. 44, 11/3 (2007), S. 5–26; *Teil V–VI*, H. 45, 12/1 (2008), S. 5–21.
- Rancière, Jacques: *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien: Passagen 2007.
- Schnebel, Dieter: *Der Ton macht die Musik oder: Wider die Versprachlichung! Überlegungen zu Periodik, Wiederholung und Abweichung*, in: *Anschläge – Ausschläge. Texte zur Neuen Musik*, München: Hanser 1993, S. 27–36.

- Sonderegger, Ruth: *Ästhetische Theorie*, in: *Adorno Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm, Stuttgart: Metzler 2011, S. 414–427.
- *Die Ideologie der ästhetischen Erfahrung. Versuch einer Repolitisierung*, in: *Zwischen Ding und Zeichen*, hrsg. von Gertrud Koch und Christiane Voss, München: Fink 2005, S. 86–106.
- Stockhausen, Karlheinz: *Momente (1962) für Solosopran, 4 Chorgruppen und 13 Instrumentalisten*, in: *Texte zur Musik. Band 3: 1963–1970. Einführungen und Projekte, Kurse, Sendungen, Standpunkte, Nebennoten*, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln: DuMont 1971, S. 31–39.
- Valéry, Paul: *Windstriche*, Frankfurt: Suhrkamp 1995.
- Wellmer, Albrecht: *Versuch über Musik und Sprache*, München: Hanser 2009.
- *Forme del multiculturalismo delle Nuova Musica del Novecento*, in: *aut taut* 319/320 (2004), S. 233–256.
- Zender, Hans: *Der Abschied von der geschlossenen Form. Earle Brown und die »New York School«* [2002], in: *Die Sinne denken. Texte zur Musik 1975–2003*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2004, S. 81–84.
- *John Cage und das Zen* [1995], in: ebda., S. 63–67.
- *Über Helmut Lachenmann* [1995], in: ebda., S. 68–69.

