

Christoph Hubig

NEUE ANSÄTZE IM VERSTÄNDNIS VON MUSIK

Es kann in diesem thesenartigen Beitrag nicht darum gehen, einen Überblick über die zahlreichen Ansätze zur Explikation von Musikästhetik zu geben, die sich in ihren Aussagen zu historischen und systematischen Begriffen von Werk, Stil, Form, Inhalt genauso unterscheiden wie in ihrer Auffassung von dem, was Musikästhetik überhaupt sei.

Der Systemcharakter von Musikästhetik war dadurch bestimmt, daß sie als Teil philosophischer Systeme begriffen wurde. Das, was das Systematische ausmachte, wurde sozusagen "von oben" bestimmt. Carl Dahlhaus gelangt in seiner historischen Betrachtung des Aufstiegs und Niedergangs der Systemästhetik zur Schlußfolgerung, das System der Ästhetik (will man den Begriff als Ganzheit bewahren) könne nur ihre Geschichte sein¹.

In den auf die Systemästhetik folgenden Überlegungen setzte sich im Gegensatz dazu diejenige Entwicklung fort, die in den phänomenologischen Ansätzen vor deren Rückfall ins idealistische Systemdenken schon sich angedeutet hatte: Eine Vielfalt von Fragestellungen, die zunächst das ästhetische System vermieden, tasteten sich von den Bereichen der Musik-

theorie, Psychologie, Biographik, Symbolkunde und Hermeneutik, Anthropologie zu einem Verständnis von Musik vor, das erst sekundär ästhetische Implikate erbrachte.

Jene Wucherung von Theorien jedoch, die, wie Th. S. Kuhn² zeigt, das Ende eines alten und die Vorbereitung eines neuen Paradigmas ("Theoriehintergrundes") konstituieren, scheint sich auf zwei Pole hin zu entwickeln: Auf der einen Seite den Standpunkt eines quasi sentimentalischen Historismus, der unter Einbezug historischer Selbstreflexion allein das Geschichtliche als Substrat zum Ausgangspunkt nimmt, was den kategorialen Apparat von Ästhetik sowohl, wie den Begriff vom Gegenstand der Untersuchungen betrifft, sowie auf der anderen Seite das Eindringen strukturalistischer Auffassungen und Gegenstandsbegriffe, die mit überhistorischem Anspruch agieren.

In anderen Humanwissenschaften (Soziologie, Literatur- und Sprachwissenschaften, Anthropologie) fanden die Dispute zwischen beiden Positionen schon statt; in der Musikwissenschaft scheint kennzeichnenderweise sowohl die idealtypische Ausprägung beider Richtungen schwächer zu sein, als auch der Disput sich eher innerhalb der Positionen abzuspielen.

Ich möchte im zweiten Punkt meines Beitrags eine Erklärung andeuten, warum dies sich in der Musik wie in den Kunstwissenschaften überhaupt so verhalten muß, und, nachdem ich vorher die beiden Positionen kurz skizziert habe, zu zeigen versuchen, warum ein Begriff von Musikästhetik nur noch sinnvoll ist, der als Begriff subjektbezogen das historisch-pragmatisch vermittelte Verständnis von Musik meint, das den wissenschaftlichen Methoden und ihren Begriffen vom Gegenstand vorausgeht. Unter Berücksichtigung der Faktoren, die in der historisch-pragmatischen Dimension sinngabend sind, soll die Auffassung von Musik in ihrem logischen Ort analysiert und Konsequenzen für die zu erwartenden Diskussionen angedeutet werden. Der Versuch der Vermittlung, wie er in den Sprachwissenschaften basierend auf der Kategorie "Pragmatik" diskutiert wird, wäre für die Musikwissenschaft fruchtbar zu machen, indem die Struktur einer pragmatischen Dimension für die Kunstwissenschaften umrissen wird.

I.

Zunächst eine terminologische Klärung: Die zahlreichen Diskussionen über den Zeichenbegriff in der Musik scheinen, so unterschiedlich die Meinungen sind, allmählich darin übereinzukommen, daß nicht mehr das gegenstandsbezogene Hinweisen von Musik - auf ein "Denotat" - ihr als Eigenschaft zugesprochen oder radikal abgestritten wird, sondern ein Zurückverweisen auf dahinterstehende Sinngehalte für die Musik angenommen wird³. Die Meinungen gehen auseinander in der Behauptung, was diese Sinngehalte seien, bzw. wie jene pragmatische Dimension, die Dimension der Sinngehalte, strukturiert sei - ob sie als überhistorisch-apriorisch oder relativ apriorisch angenommen werden muß, oder für den historischen Einzelfall verschieden historisch, psychologisch oder gar behavioristisch im Nachhinein rekonstituiert werden muß. Da die sinngabenden Faktoren - man nennt sie Interpretanten - ihrerseits durch weitere Interpretanten konstituiert werden, muß man von einer Hierarchie von Interpretanten sprechen, die nun entweder in historischer Veränderung oder als systematisch fixierte angenommen wird. Die wichtigste Frage aber, die die Rechtfertigung der beiden oben genannten konträren Positionen liefern könnte, wäre die nach dem letzten Interpretanten, der als einziger die formale oberste Instanz der Interpretation im Sinne eines "legitimen Verstehens" bestimmt. In dieser Terminologie wäre also der oberste Interpretant für die historisch orientierte Richtung ein - gleichwie gearteter - Geschichtsbegriff, für den strukturalistischen Ansatz ein Begriff von Struktur, der das historische Subjekt, wie Lacan sagt, ersetzt.

Außer einigen gestischen Momenten, die mit der natürlichen Sprache gemeinsam sind, scheint im musikalischen Bereich keine Letztinstanz auffindbar zu sein, aus der - als einheitlicher - unter Zuhilfenahme anderer Faktoren ein musikalischer Text sich erklären ließe. Dieser Ansatz wird selbst als methodischer Zufluchtsort in seiner Wertlosigkeit

offenbar, wenn man zeigt, daß sogar das Gestische historischen Wandlungen unterliegt. Selbst die abstrakteste und formalste Sinnfrage, Musik betreffend, wird unterschiedlich beantwortet, was die beiden grundsätzlichen Mythen der Griechen über die Entstehung der Musik aussagen: Musik einerseits als erklingende Struktur, die sich offenbarte, als Hermes die Saiten über den Schildkrötenpanzer spannte, der ihm die Maße diktierte, und andererseits als historisch-subjektiver Ausdruck im emphatischsten Sinne in der Klage der Schwester Athenaes.

Auf dieser allgemeinsten Ebene tritt offensichtlich der Unterschied der musikspezifischen Pragmatik zur sprachlichen darin hervor, daß die musikalische lediglich auf eine Doppelseigenschaft zurückzuführen ist als letztem für die Erklärung entscheidenden Punkt (nicht wie die sprachliche auf "Kommunikation" als einziger Letztinstanz). Dies jedoch nur theoretisch: denn der Aspekt von reiner Struktur und der von reinem subjektivem Ausdruck, die im Mythos unvermittelt einander gegenüberstehen, sind in dieser reinen Form nicht real, und ihre Vermittlung wäre gerade das, was einen Geschichtsbegriff ausmache, der sich von dem der Historisten unterschiede.

II.

Ein Vorläufer der strukturalistischen Musikauffassung, in der zwar noch phänomenologische Momente enthalten sind, aber schon auf die Beziehung Mythos-Musik rekurriert wird, ist S. K. Langer⁴, die feststellt, Musik habe alle Kennzeichen eines Symbolsystems außer einem: der feststehenden Konnotation. Indem sie weitgehend im Sinne Diltheys argumentiert, gelangt sie zum Resultat, daß die Ambivalenz des Inhalts von Musik, die durchaus als präsentatives System im Sinne Cassirers verstanden werden könne, ihren spezifischen Charakter ausmache. Was Musik darstellen könne, sei lediglich eine Morphologie, ein Strukturzusammenhang möglicher Gefühle, nicht diese selber (vgl. hierzu Greimas' strukturelle Semantik, die Sprache in demselben Sinne ebenfalls nicht als Zeichensystem auffaßt. Cassirer hat dieses Prinzip für die Mythen thematisiert.). In diesem Sinne wird Musik, als Strukturzusammenhang von Gefühlen darstellender Mythos, der die Historie immer aktuell begleitet, angesehen. Die Historie, in den Bereich des Akzidentiellen verwiesen, kann im Rahmen dieser Musikauffassung zu Gunsten einer quasi strukturalistischen Phänomenologie der Musik nicht mitdiskutiert werden.

C. Lévi-Strauss⁵ wendet den ahistorisch konzipierten Strukturbegriff ebenfalls auf die Musik an: Das symbolische Denken als eine Kategorie des kollektiven Denkens entstammt dem Unbewußten. Gemäß den Prinzipien des Mythischen bekommt das Vokabular als willenloses Material nur insofern Bedeutung, als es vom "Unbewußten" gemäß dessen Regeln organisiert wird. Diese Regeln sind die Struktur, die immer die gleiche bleibt und durch die sich die symbolische Funktion verwirklicht. Die Existenz einer solchen Logik sinnlicher Qualitäten soll dadurch nachgewiesen werden, daß eine Art "kantianisches Vermögen ohne transzendentes Subjekt" (Ricoeur) als sinngebender Hintergrund aufgezeigt wird. Jene Qualitäten könnten als intelligible auf der Ebene der Zeichen analysiert werden. Zwei Raster, ein physiologisches und ein kulturelles, seien für jenes System konstitutiv: Durch sie werde eine Erwartung hervorgerufen, von der der Komponist abweicht, was seine charakteristische Äußerung ausmache. Die Abweichung wird aber nicht als Vermittlungskategorie zwischen Struktur und Subjektivität, also geschichtskonstitutiv aufgefaßt, sondern selber der Struktur zugerechnet. Ist die Abweichung zu stark, so L. S., entstehe ein Rekurs aufs Leere ("Gefühl des Fallens"), ist sie zu schwach, entstehe die Aufgabe einer überfordernden künstlichen Explizierung des Systems ("Gymnastik"). Hätte L. S. jene Strukturen und Raster historisch begründet, wäre er nicht gezwungen gewesen, konsequenterweise etwa die serielle Musik auf Grund jener ahistorischen Analyse allein ihres strukturellen Charakters als "Gymnastik" zu verurteilen, genauso wie er die *musique concrète*, die jenseits dieses Ansatzes liegt, als musikalisch sinnlos bezeichnen muß, da sie mit Ikonen operiert.

Die Vermittlung zwischen Kultur und Natur, Historie und Struktur (Natur als quasi-Natur, oder "Zweite Natur"- als gewordene - aufzufassen, erlaubt dieser Ansatz genausowenig) provoziert nicht etwa Geschichte, sondern "von beiden Seiten her werden die Ankerstellen verstärkt". Wie die Ansätze Goodmans und Langers kulminiert auch dieser in der Feststellung, die Struktur von Musik und die der emotionalen Funktionen seien koextensiv, d.h. haben denselben Gegenstandsbereich, keine Bezeichnungsfunktion untereinander. Ansätze zu einer Strukturanalyse in diesem Sinne, die über Schenkers und Riemanns Systeme hinausgeht, finden sich u. a. bei einigen Musikwissenschaftlern um die Zeitschrift "Musique en jeu": J. J. Nattiez, N. Ruwet, A. Sychra verwenden zur Strukturanalyse die konventionellen linguistischen Methoden des Distributionalismus, generativer und funktionalistischer Verfahren, die ebenfalls ahistorisch gehandhabt werden.

Die historisch argumentierende Gegenposition präsentiert sich doppelt: Der historische Aspekt als auf den Komponisten bezogener subjektiv-konkreter steht im Vordergrund; die Meinungen darüber, wie er im Einzelnen aufzufassen sei, divergieren jedoch in starker Weise:

Teleologische Geschichtskonzeptionen kennzeichnen die Position, die inhaltlich argumentiert: Verbunden mit einer astrukturellen Theorie der Abbildung und damit verbundener Theorie des Ausdrucks wird im Gegensatz zum Strukturalismus das Primat des wechselnden historischen Inhalts behauptet. Georg Lukács etwa rekurriert in seiner Musikästhetik⁶ auf den doppelten Begründungsansatz der Griechen, versucht jedoch nicht, den Mythos als Mythos, d.h. als von ihrem Anspruch her überhistorische Darstellungsform von Habits und Pattern, die zu idealtypischer Reinheit stilisiert sind, zu begreifen, sondern verwirft den strukturell orientierten Ansatz. Indem er die Mythen nicht dechiffriert, begibt er sich der Möglichkeit, den wahren Kern ihrer Ansätze und das Spezifische gerade dieser idealen Doppeltheit (Struktur und Ausdruck) für den historisch realen Charakter der Musik relevant zu machen, indem sie in die Beziehung gesetzt werden, die die Konstitution von Ausdruck erklärt. Indem er mit dem Hegelschen Argument gegen den Qualitätsbegriff als hypostasierter Begriff dessen Für-sich-Bestehen als unmöglich widerlegt, setzt er als Lösung eine Abbildtheorie des Innerlichen als Hypostasierung des Ansatzes, der das Expressive berücksichtigt. Die Hegelsche Pointe, inwiefern Qualität real nur konkretisiert werden kann, indem Quantität und quantitativ bestimmte Struktur ihr als Voraussetzung zugrunde liegen, und gerade dadurch qualitativen Charakter bekommen, wird zwar erwähnt, in ihrer Bedeutung und ihrem Stellenwert für diese Begründungsproblematik jedoch nicht erkannt. Die Varianten der Abbildtheorie teilen zumindest die Grundprämisse dieses Ansatzes in ihrer antiformalistischen Tendenz.

Die formale Seite der historischen Betrachtungsart nimmt das Geschichtliche ebenfalls für das einzig Erklärende: Entweder naiv, indem für jedes neue Phänomen in der Musikgeschichte eine neue Theorie postuliert wird, oder skeptisch, indem angenommen wird, ein Werk sei nur zu verstehen und zu beurteilen im Sinne des ästhetischen, nicht des Geschmacksurteils, mit Kategorien, die der Zeit des Werkes entstammen. Falls in jenen Ansätzen der Begriff "Struktur" vorkommt, ist er, als den Werken immanenter Begriff, rein historisch: Er steht und fällt mit den Werken, die ihn als Gattungsbegriff konstituieren.

Im Ganzen gesehen wird vielleicht deutlich, daß die beiden großen Positionen - historistisch oder strukturalistisch zu argumentieren - nicht in jener Reinheit zur Debatte stehen, wenn gleich sie, wie bei anderen Geisteswissenschaften in den Wünschen mancher Wissenschaftler zu solcher Reinheit gebracht werden sollen. Statt dessen wird eine differenziertere Überlegung versucht: Wie können in einer musikalischen Pragmatik beide Positionen vermittelt werden? Vorgegebene Strukturen als Ermöglichung der subjektkonstituierten Abweichung davon als Ausdruck aufzufassen, wäre eine Antwort.

III.

Daß die pragmatische Dimension also weder im Aufzeigen von sinngebenden Strukturen, wie es der französische Strukturalismus versucht, noch in der Beschreibung von Ereigniszusammenhängen historisch-kontingenter Natur, deren Begründung als sinngebender Faktor schwerfiele, sich konstituieren kann, soll deutlich werden in einer Beschreibung von musikalischem Ausdruck als "Abweichung", als zweistelliger Relation zwischen Struktur und Historisch-Einzelnem, was dadurch Geschichte konstituiert, daß Abweichungen zu Strukturen werden können durch permanenten Gebrauch, und ihrerseits Abweichungen verlangen:

Der Zusammenhang zwischen Ausdruck als Abweichung und der Weiterentwicklung von Strukturellem wird zum zentralen Punkt in Adornos Theorie des Ausdrucks und des Stils: Die Versöhnung von Allgemeinem und Besonderem, von Regel und spezifischem Anspruch des Gegenstandes, in deren Vollzug Stil allein Gehalt gewinne, sei nichtig, weil es dann zur Spannung zwischen den beiden Polen gar nicht mehr käme: Die Extreme würden dann in "trübe Identität" übergehen und sich wechselseitig ersetzen. Zwar sei ohne Allgemeinheit musikalischer Sinn nicht zu denken. Jedoch sei Ausdruck konstituiert dadurch, daß er gegen das Moment von "Konstruktion und Logizität" gesetzt sei. Der Sinn ist also dasjenige, das die Relation zwischen dem Konstrukthaften und der spontanen Mimensis meint, ihr Verhältnis zueinander. (Jener Begriff des Allgemeinen als Begriff vom Mythos, der in falscher Weise den historischen Prozeß als Struktur, Schicksal begreift, korreliert mit demjenigen W. Benjamins, der jene falsche Ontologisierung als "Schuldzusammenhang" faßt.)

Der Begriff der allgemeinen Struktur muß also historisch relativ gefaßt werden, da sie als vorgestellte Norm oder Richtschnur einer erwarteten Realisierung auf die historischen Subjekte (Komponist, Rezipient) bezogen werden muß. Diese Struktur manifestiert sich nicht im Objektbereich, in den Werken, sondern steht sinngebend hinter den Werken, die auf die Struktur zurückwirken, indem sie (die Werke) zu neuen Strukturen werden können, die für andere Werke dann als neuer Hintergrund stehen.⁷ Wenn die Abweichungen zu einer allgemeinen Tendenz werden, bezeichne man sie als neuen Stil, was den Umschlag von historisch Einzelnem, Subjektivem, in eine neue Struktur, etwas Neues, beschränkt Überhistorisches, darstellt.

Da die Abweichung herausgearbeitet werden muß, ist es nicht möglich, den musikalischen Sinn eines Textes zu erfassen, indem er unter eine der beiden referierten Theorien subsumiert wird. (Es wäre weiterführend zu diskutieren, inwiefern von hier aus ein Ansatz zu einer Musiksoziologie sich dergestalt entwickeln ließe, daß gefragt wird, inwiefern das Verhältnis des Subjekts zur Struktur in der Kunst mit dem zur Struktur in der Gesellschaft insgesamt Züge der Gleichartigkeit hat.)

Adornos Begriff des musikalischen Materials, der jene "geronnenen Strukturen" meint, findet seine Entsprechung in Sartres Begriff des "Praktisch-Trägen", der in der "Kritik der dialektischen Vernunft" expliziert wird: Struktur sei ein Moment des Praktisch-Trägen als Ergebnis einer Praxis, die deren Akteure übersteige. Jede menschliche Tätigkeit habe ihre passiven Bereiche, jedoch bedeute dies nicht, daß sie völlig determiniert sei. Geschichte kommt zustande durch die Dialektik zwischen jener Struktur als Allgemeinem, die über Eigengesetzlichkeit und Eigenentwicklung als selbstentfremdete verfügt, und der subjektiven Aktion als Einzelnem. Sartres Begriff des Praktisch-Trägen, in dem sich vergangene Objektivationen anderer Subjekte niedergeschlagen haben, und in dem ebenso ein Moment gesellschaftlicher Wahrheit wie der Selbstentfremdung des Subjekts enthalten ist, ist der Gegenstand, mit dem sich jedes Subjekt, auch das künstlerische auseinandersetzt. Alle Entscheidungen sind nur im Bezug auf dieses möglich und nur im Bezug auf dieses im Nachhinein als sinnvoll zu erkennen.

Es wird deutlich, daß weder subjektiver Ausdruck, noch Struktur als letzte Interpretanten stehen können. Der weiter gefaßte Begriff von Pragmatik ermöglicht, den Status von Struk-

tur für die Konstitution von Ausdruck mit allen Komponenten, die zur Strukturbildung führen, zu umfassen.

Wenn man, wie Carl Dahlhaus, ein System als Geschichte deklariert, heißt das, den Zusammenhang zwischen beiden (System und Geschichte) als Identität zu begreifen, im Sinne der Philosophie des 19. Jahrhunderts und für die Betrachtung dieses Jahrhunderts vielleicht adäquat.

Der Begriff des Verständnisses von Musik impliziert den Subjektbezug und die Notwendigkeit, den Wandel von Systemen durch ihre "Abnutzung" zu begreifen, die dadurch stattfindet, daß immer größere Abweichungen notwendig sind, um Ausdruck zu erzielen, und dadurch die alten Strukturen aus dem Blickfeld geraten.

Das System von Ästhetik ermöglicht Geschichte - "ästhetisches System" also als ein Interpretant unter anderen in der Pragmatischen Dimension eines Werkes.

Anmerkungen

- 1 Musikästhetik, Köln 1967.
- 2 Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, Frankfurt 1967.
- 3 N. Goodman, Sprachen der Kunst, Frankfurt 1967, nennt dies "Repräsentation"; das Problem wird ausführlich diskutiert in meinem Aufsatz "Musikalische Hermeneutik und Pragmatik", in: C. Dahlhaus (Hrsg.), Musikalische Hermeneutik, Regensburg 1975.
- 4 Philosophy in a New Key, Cambridge Mass. 1951.
- 5 Le cru et le cuit, Paris 1964.
- 6 Ästhetik III, Neuwied 1972.
- 7 Für den Bereich der Sprache hat Ortega y Gasset erstmals in seinem Essay "Glanz und Elend der Übersetzung", Merkur 28, 1950, jenen Mechanismus aufgezeigt.