

Musik-(An-)Ästhetik

Begriffsfindung und Einstieg zu ihrer Kategorisierung
sowie zu ihrer theoretisch-analytischen Verortung und künstlerischen Auslotung

Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

Doctor scientiae musicae

(Dr. sc. mus.)

vorgelegt von

Maximilian Ebert

aus

Regensburg

Erstgutachter: Prof. Dr. Manfred Stahnke

Zweitgutachter: Prof. Dr. Reinhard Flender

Datum der Disputation: 8. Juli 2020

2020

Musik-(An-)Ästhetik

Begriffsfindung und Einstieg zu ihrer Kategorisierung

sowie zu ihrer theoretisch-analytischen Verortung und künstlerischen Auslotung

Inhalt

Einleitung: Ziel – Vorgehensweise – Aktualität I-IV

ERSTER TEIL	Theorien und Kategorien des (An-)Ästhetischen und ihre Kanalisierung	
WISSENSCHAFTLICH	zu einer Musik-(An-)Ästhetik	01
1	<u>Musik – Ästhetik: Über das Nachdenken über Musik</u>	
1.1	Ästhetik...	02
1.1.1	...und ihr Wandel in ihrer Geschichte: Gegenstandsbestimmungen	02
1.1.2	...und ihre Gegenstandsbestimmungen/Theorien: Begriffe	05
1.1.3	...und ihre Begriffe: Methodik	11
1.1.4	Kritische Zusammenfassung	13
1.2	Zu einer <i>Ästhetik der Musik</i>	15
2	<u>Anästhetik: Perspektiven des Anästhetischen: Anästhetik bei ...</u>	
2.1	... NIETZSCHE: Apollinisch-Dionysisches (1872)	23
2.2	... DEWEY: „Art as Experience“ (1934)	40
2.3	... MARQUARD: Anästhetik als monomythischer Angriff (1989)	54
2.4	... WELSCH: An-Ästhetik (1990)	59
2.5	... BUCK-MORSS: Das phantasmagorische Monopol der Moderne (1996)	61
2.6	Der Rausch im Rausche – Zur Kongressschrift „Lass singen, Gesell, lass rauschen“ (1997)	66
3	<u>Ästhetik, Musikästhetik, Anästhetik und ihre Kanalisierung zu einer <i>Musik-(An-)Ästhetik</i></u>	
3.1	Rekapitulation: Möglichkeiten einer Kategorisierung	86
3.2	Vorspiel: Kriterien zum Wahrnehmungsbegriff in der Philosophie und Psychologie	90
3.2.1	Der Begriff <i>Wahrnehmung</i> in der Philosophie...	90
3.2.2	Der Begriff <i>Wahrnehmung</i> in der Psychologie...	93
3.2.3	Zusammenfassung: Der Begriff <i>Wahrnehmung</i> ...	99
3.3	Kategorien einer Musik-(An-)Ästhetik und ihre Definitionen: Hin zu einem (an-)ästhetischen Verständigungsmodell und seiner Bedeutung innerhalb einer Musikästhetik mit weiteren Beispielen und Überlegungen	101

ZWEITER TEIL	Analytisch-interpretative Momente des Musik-(An-)Ästhetischen	111
	THEORETISCH-PRAKTISCH	

4 Grenzgänge des J. S. BACH

4.1	Horizonte, Hintergründe, Herangehensweise, Methodik und analytische Aspekte (an-)ästhetischer Kriterien	112
4.2	Vorspiel: Zum (an-)ästhetischen Potential von Chromatik und weiteren musikalischen Momenten aus der Perspektive der Melokinetik	119
4.3	Zum 6-stimmigen <i>Ricercar</i> aus dem <i>Musikalischen Opfer</i> (1747, BWV 1079,5)	125
4.4	Nachspiel: Darstellung einer Musik-(An-)Ästhetik am Beispiel des 6-stimmigen <i>Ricercar</i>	143

DRITTER TEIL	Kompositorische Auslotung des Musik-(An-)Ästhetischen	149
	KÜNSTLERISCH	

5 Künstlerische Reflexion und thematisierende Komposition

5.1	Selbstreflexion als Komponist	150
5.1.1	<i>cryptic</i> (2009) – Erhellung des Verborgenen	151
5.1.2	III <i>intermediate place</i> (2009) – Ein Versuch im Dazwischen	153
5.2	Zur thematisierenden Komposition – Reflexion des Schaffensprozesses	155

Anhang

Literaturverzeichnis	168
Verzeichnis der Abbildungen und Notenbeispiele	174
Komposition: <i>Das verzerrte Opfer. Zur kosmischen Anästhetik</i>	177

Was Fragen der philosophischen Ästhetik spannend macht, ist die Tatsache, dass sie letztlich darauf abzielen, dass wir eine bestimmte Art von Erlebnissen besser verstehen – Erlebnisse, die unserem Leben eine ganz spezielle Qualität verleihen, egal, ob wir uns dessen bewusst sind oder nicht.

Maria Reicher

*Es ist mehr Anästhetik in unserer Welt vorhanden als Ästhetik.
Und wir treiben das Anästhetische noch voran.*

Behauptung des Autors

Try to fill the spaces in between.

Mariqueen Maandig Reznor

Einleitung: Ziel – Vorgehensweise – Aktualität

Das Thema der Anästhetik beschäftigt mich seit Ende meines Studiums. Auf theoretischer wie künstlerischer Seite etwas greifbar zu machen, bei dem es darum geht, etwas nicht Greifbares zu beschreiben, scheint sich von vornherein inhaltlich selbst zu negieren. Doch schaut man genauer hin, erkennt man die Chance, die sich durch das Verlangen des Hinschauens wie von selbst programmiert hat, wenn man eine Ahnung oder einen Instinkt von dem besitzt, was aus seinem Unterbewusstsein hervor schlummert. Musik hat die Kraft, dieses Unterfangen zu provozieren, vorzumachen, vorzustellen, anzustiften.

Diese These plausibel darzustellen, den Begriff einer *Musik-(An-)Ästhetik* zu entwickeln und in seiner theoretisch-praktischen Anwendung sowie künstlerischen Darstellung innerhalb der Musik auszuloten, ist Ziel und Kern dieser Arbeit. Dass die Hochschule für Musik und Theater Hamburg ein Doktormodell anbietet, in dem die wissenschaftliche Forschung mit der künstlerischen Auslotung Hand in Hand geht, ist ein Glücksfall für all jene, die sich nicht nur auf die künstlerische oder wissenschaftliche Ebene beschränken wollen. In dieser Form zu promovieren, entspricht zudem der Thematik dieser Arbeit, da es unter anderem um eine interdisziplinäre Beschäftigung mit philosophischer Ästhetik und Musik geht. Bereits 2011 veröffentlichte ich ein Buch¹, das die Formdiskussion um Ligetis *Atmosphères* zum Inhalt hat und in diesem Zusammenhang die Thesen um ein *Ästhetisches Denken* von Wolfgang Welsch kongruiert. Dazu erschien 2016 ergänzend ein Artikel². Beide Arbeiten beschränken sich auf eine Annäherung zum Begriff der (An-)Ästhetik wie ihn Welsch bereits 1990 postulierte. In dieser Arbeit wird der Begriff auf seine Ursprünge, Verortungsmöglichkeiten und Bedeutungspotentiale hin überprüft. Auch wenn es mehrere Autoren gibt, die sich punktuell oder allgemeiner mit dem Begriff auseinandersetzen, so wird sich herausstellen, dass die von Welsch angesetzte Definition als zentraler Ausgangspunkt gewählt werden muss. Da er von vornherein die Dialektik von dem, was vielleicht sein kann, und dem, was ist, heraushob, also die Dialektik des Anästhetischen und Ästhetischen, beschrieb er einen unumgehbaren Zusammenhang wie ihn Nietzsche schon erkannte, nur auf andere Weise in seinem Denken verankerte. Daher auch die Schreibweise (An-)Ästhetik.

¹ Vgl. EBERT MAXIMILIAN, *Zwischen Sein und Nicht-Sein. Zur Formdiskussion von Ligetis Atmosphères und deren (an-)ästhetischen Interpretationsmöglichkeiten*, Saarbrücken: PFAU 2011

² Vgl. EBERT MAXIMILIAN, *Über eine Kongruenzsituation zwischen (An-)Ästhetik und Musik: Wolfgang Welschs "Ästhetisches Denken" und György Ligetis Atmosphères*, in: *Zwischen Bearbeitung und Recycling. Zur Situation der neuen Musik, im Kontext der postmodernen Diskussion über Kunst und Ästhetik der Kunst*, Hrsg.: D. Torkewitz, Wien: Praesens 2016 (= Wiener Veröffentlichungen zur Theorie und Interpretation der Musik B. 3), S. 111-132

Inwieweit die Gedankenansätze zu einer (An-)Ästhetik gesponnen wurden und wie sich diese in den Kontext einer Begriffsfindung einflechten lassen, ist die zentrale Aufgabe im ersten wissenschaftlichen Teil. Hier wird durchleuchtet, was es mit dem Begriff einer *Anästhetik* selbst auf sich hat. Weil der Begriff einer *Ästhetik* in seiner Kongruenzsituation mit Musik nicht weniger wichtig ist, ist es notwendig auch den Begriff einer *Musikästhetik* genauer zu betrachten. Da diese geschichtsträchtigen Termini schon in exzellenter Weise in der Literatur überdacht wurden, beschränkt sich das erste Kapitel eher auf eine Auslotung der Sekundärliteratur hinsichtlich einer Zusammenführung von Musik und Ästhetik. Das zweite Kapitel lotet dann ausführlich die Autoren aus, bei denen der Begriff der Anästhetik auftaucht. Das dritte Kapitel führt die Begriffe unter wahrnehmungsphilosophischen und wahrnehmungspsychologischen Aspekten zusammen, da man an dem Begriff der *Wahrnehmung* in solch einer Untersuchung nicht vorbeikommt. Zu den Begriffen *Ästhetik*, *Musikästhetik* und *Anästhetik* werden unter Berücksichtigung der gewonnenen Erkenntnisse Definitionen erstellt, aus denen sich dann eine Definition einer *Musik-(An-)Ästhetik* ergibt. Dazu entwickelte ich ein *(an-)ästhetisches Verständigungsmodell*, das für zukünftige Überlegungen angewendet werden kann.

Der zweite Teil dieser Arbeit nimmt im vierten Kapitel die gewonnenen Erkenntnisse auf, um auf musikhermeneutischer Ebene am Modell einer Analyse von Bachs 6-stimmigen *Ricercars* aus dem *Musikalischen Opfer* von 1747 eine Interpretation des (an-)ästhetischen Potentials barocker Musik zu demonstrieren. Ich habe mich deshalb für ein barockes Stück entschieden, weil in der Literatur vor allem die stilistischen Eigenheiten der Spätromantik bis hin zur Postmoderne im Fokus der musik-(an-)ästhetischen Interpretationen stehen. Zu zeigen, dass die (an-)ästhetische Dialektik darüber hinaus ältere Musik betrifft, ist ebenfalls eine Möglichkeit zu zeigen, dass die Prinzipien derselben nicht neu sind, auch wenn das Bewusstsein zu dieser Dialektik erst in den letzten Jahrzehnten Form annimmt.

Im dritten Teil der Arbeit bemühe ich mich um eine künstlerische Auslotung der Materie. In Bezug zum *Ricercar* werden nun musikalisch (an-)ästhetische Momente nicht analytisch interpretiert, sondern kompositorisch verortet. Ein Stück zu schreiben, das sich bewusst um die Ausarbeitung bestimmter Kriterien dreht, engte zunächst ein, offenbarte dann aber Klangvorstellungen, die mir vielleicht so nie in den Sinn gekommen wären.

Bei der Wahl dieses Themas hat mich nicht nur die Herausforderung der musikphilosophischen Kongruenzsituation überzeugt, sondern vor allem auch die Nähe zu unserer Zeit. Als musikdenkender Forscher und als Komponist sind mir Themen wichtig, die

sich in unserer Zeit widerspiegeln und als solche, für eine lebendige und notwendige Diskussion nutzbar gemacht, Früchte tragen sollten. Die (an-)ästhetische Dialektik ist keine zeitweise Erscheinung. Postmoderne Philosophen wie Welsch oder Marquard beschäftigten sich mit dem Begriff der Anästhetik genauer, weil sie erkannten, dass in der Spannweite von der Industrialisierung zum Ende des 19. Jahrhunderts heraus bis zu den rasenden technischen Entwicklungen im 20. Jahrhundert Spiele mit dem Geist des Menschen in seinem Wahrnehmungspotential passieren, die um ein Vielfaches unser Leben durchdringen. Ein gutes Beispiel dafür ist die Digitalisierung im 21. Jahrhundert. Sie nimmt in vielen Lebensbereichen lebensinhaltliche Substanz, weil sie allgegenwärtig in unterbewusster Form das bestimmt und beeinflusst, was den Menschen ausmachen würde. Zum Beispiel die Veränderung des Kommunizierens. Das Übermaß an Kommunikationskanälen, seien es Email, SMS oder nur das gute alte Telefon, zusätzlich in unterschiedlicher Form und auf mehreren unterschiedlichen Geräten, saugt den Kommunikationsinhalten die Substanz und verändert unsere Umgangsweise, ganz zu schweigen von Fake-News im großen globalen Stil.

„Doch offenkundig kümmern sich die großen Digitalkonzerne bei der Ausübung ihrer neuen Weltherrschaft herzlich wenig um die Maxime, Macht auf Sitten und Gebräuchen zu gründen. Die digitale Revolution ist nicht nur ein Angriff auf den Arbeitsmarkt und das Zusammenleben, sondern auf die Ästhetik der Völker. [...] Selbst die Kreativität wird normiert, ist sie erst einmal eingefriedet in Großraumbüros und Future Labs.“³

Auch das spekulative Finanzwesen des westlichen Kapitalismus', der unseren Wohlstand in seiner Breite ausmacht, ist ein (an-)ästhetisches Phänomen. Es vermag aus irrealer Virtualität reale Existenzen zu beeinträchtigen. So schreibt die Wirtschaftsjournalistin Ulrike Herrmann zur Finanzkrise 2008:

„Die Spekulation führt längst ein Eigenleben und hat sich von der Wirklichkeit entkoppelt. Wie alle Wetten sind Derivate zunächst einmal Nullsummenspiele. Was der eine Partner gewinnt, verliert der andere. Trotzdem sind die Derivatengeschäfte leider nicht folgenlos, denn sie wirken auf die Realität zurück. Die Wetten verzerren die Kurse und lassen sie wild pendeln. Ob Rohstoffe, Währungen oder Zinsen – alle Preise sind permanent in Bewegung, obwohl sich in der echten Welt nichts geändert hat.“⁴

³ PRECHT RICHARD DAVID, *Jäger, Hirten, Kritiker. Eine Utopie für die digitale Gesellschaft*, München: Goldmann 2018, S. 86 f.

⁴ HERRMANN ULRIKE, *Kein Kapitalismus ist auch keine Lösung. Die Krise der heutigen Ökonomie oder Was wir von Smith, Marx und Keynes lernen können*, Frankfurt a. Main: Westend 2016, S. 223

Das Anästhetische zieht sich heute durch etliche Lebensbereiche, gesellschaftliche wie politische, wirtschaftliche wie ethische. Es beginnt bei der sensorischen Wahrnehmung und mündet im Geist des Menschen, in seinem Verständnis von Umwelt und Welt. Eine Annäherung an die Dialektik des (An-)Ästhetischen schärft ein Bewusstsein, das für die aktuellen Geschehnisse und Entwicklungen im 21. Jahrhundert notwendig geworden ist. Substanz, Reflexionsvermögen und Wirklichkeitsnähe sind Schlagwörter, wenn es darum geht, ein Wahrnehmungs-Bewusstsein für diese Dinge zu entwickeln. Harf/Witte fassen zur Wahrnehmung in einem populärwissenschaftlichen Beitrag sehr schön zusammen:

„Alles, was wir über unsere Umgebung wissen, verdanken wir unseren Sinnesorganen. Erst dadurch, dass Augen und Ohren, Nase, Mund und Haut beständig Informationen aufnehmen und sie als elektrische Signale an unser Gehirn weiterleiten, haben wir eine Vorstellung davon, was da draußen geschieht: ob es hell oder dunkel ist, laut oder still, heiß oder kalt.

Das dafür wichtigste Organ allerdings ist unser Gehirn. Denn erst dort werden Reize in Eindrücke verwandelt.

Diese Wahrnehmung ist jedoch nie eine nüchterne Abbildung der Wirklichkeit, nie die präzise Wiedergabe der Realität – sondern vielmehr ein Vorgang, der im Unbewussten beginnt und im Bewusstsein mündet.“⁵

Diesen Vorgang zu schärfen, vermag eine Beschäftigung mit der (an-)ästhetischen Dialektik zu bringen.

Dass ich mich mit dieser Materie auf musikalische Weise beschäftige, habe ich meinem Musiktheorie-Professor Dr. Dieter Torkewitz zu verdanken. Er hat mich am Ende meines Studiums auf diesen Weg geführt. Dafür bin ich sehr dankbar.

Ein langer Wegbegleiter bei dieser Arbeit war mein Doktorvater Prof. Dr. Manfred Stahnke. Ihm verdanke ich sehr gute Ratschläge und Hinweise. Er hatte immer ein offenes Ohr und war immer für Rückfragen da, nie ließ er mich im anästhetisch schwarzen Loch verschwinden, sondern führte stets in die richtige Richtung. Ich werde unsere gemeinsamen Abende in Hamburg vermissen, nicht nur die Gespräche, die sich um Anästhetik und Musik drehten.

Regensburg, 30. Dezember 2019

⁵ HARF RAINER / WITTE, SEBASTIAN, *Die Welt der Sinne*, in: *GEOKompakt: Das Wunder Mensch*, Nr. 59 (2019), S. 74-85, S. 74

ERSTER TEIL

WISSENSCHAFTLICH

**THEORIEN UND KATEGORIEN DES (AN-)ÄSTHETISCHEN UND IHRE KANALISIERUNG
ZU EINER MUSIK-(AN-)ÄSTHETIK**

1 Musik – Ästhetik: Über das Nachdenken über Musik

1.1 Ästhetik...

„Ästhetik präsentiert der Philosophie die Rechnung dafür, daß der akademische Betrieb sie zur Branche degradierte. Sie verlangt von der Philosophie, was sie versäumt: daß sie die Phänomene aus ihrem puren Dasein herausnimmt und zur Selbstbesinnung verhält, Reflexion des in den Wissenschaften Versteinerten, nicht eine eigene Wissenschaft jenseits von jenem.“

Theodor W. Adorno
Ästhetische Theorie

Eine Übersicht, welche Philosophen bzw. Autoren oder Künstler sich Gedanken in welcher Hinsicht auch immer über eine bestimmte *Ästhetik* gemacht haben bzw. welche ihrer Arbeiten unter diesen Disziplinbegriff fallen mögen, würde den Rahmen dieser Arbeit bei Weitem sprengen. Außerdem ist dies zur Genüge und hinreichend exzellent gemacht worden. Deshalb möchte ich im Folgenden eine Übersicht unterschiedlicher Zusammenfassungen bieten, um Bedeutung und Inhalt des Begriffs *Ästhetik* näher zu durchleuchten, inwiefern er für diese Arbeit relevant und aus welcher Perspektive er eingesetzt sein kann.

Die grundsätzliche Schwierigkeit besteht darin, dass eine Definition *einer* Ästhetik nicht möglich ist. Diese Problematik umfasst drei Hauptkriterien die Ästhetik betreffend, wie sich nach der Lektüre unterschiedlicher Sekundärliteratur feststellen lässt: Erstens die Problematik durch ihren *Wandel in ihrer Geschichte*, zweitens die *Problematik einer Gegenstandsbestimmung bzw. ihrer Theorien*, Begriffe, die den Terminus einer Definition umgehen und so schon die Problematik derselben aufzeigen. Drittens die *Problematik der Wahl von Begriffen*: Welche Begriffe tauchen im Kontext der Gegenstandsbestimmung auf, wie sind sie in ihrem geschichtlichen Wandel methodisch zu verdichten oder zu verdeutlichen bzw. erst einmal zu verstehen?

1.1.1 ... und ihr Wandel in ihrer Geschichte: Gegenstandsbestimmungen

Die Begriff *Ästhetik* hielt durch BAUMGARTEN Einzug in die wissenschaftliche Philosophie. In seiner Mitte des 18. Jahrhunderts erschienenen Schrift „Aesthetica“ verstand er sich zur Definition in § 1 auf die ursprüngliche griechische Übersetzung des Wortes αἰσθητικός (= „die Empfindung und Wahrnehmung betreffend, für die Sinne fassbar“):

„AESTHETICA (theoria liberalium artium, gnoseologica inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae.“¹

Sein Vorhaben war es, die *sinnliche Erkenntnis* (cognitionis sensitivae) einer *unteren Erkenntnislehre* (gnoseologica inferior) als Wissenschaft neben der „oberen“ Logik zu etablieren. Er startete eine Legitimation der bisher „diskriminierten Sinne“ als *Kunst des schönen Denkens* (ars pulchre cogitandi), *Kunst des der Vernunft analogen Denkens* (ars analogi rationis) und *Theorie der freien Künste* (theoria liberalium artium)², die darauf folgend „in Deutschland Karriere macht.“³

BAUMGARTEN setzte so den Startpunkt, „das aus der Antike und dem Mittelalter überkommene Paradigma einer ontologisch fundierten Theorie des Schönen immer mehr“⁴ zu verdrängen. Ob PLATONS Idee des Schönen oder Vorstellung von Kunst als bloßer Schein, ob ARISTOTELES' Mimesis-Prinzip oder die christliche Ideenlehre, so waren diese Vorstellungen und Denkweisen über das Schöne und Kunst metaphysisch, ethisch bzw. theologisch gezielt. Dennoch erfährt die *Ästhetik*, auf den antiken und mittelalterlichen Theorien aufgebaut und durch BAUMGARTEN neu gefiltert, den Anspruch einer philosophisch eigenständigen Disziplin, deren „Prinzipien und Grundbegriffe [...] beispielsweise das Nachahmungsprinzip, der Begriff der Natur- und Kunstschönheit, die Definition der Kunst als Erkenntnis bzw. Wahrheitserfahrung, der Begriff bzw. der ontologische Status des Kunstwerks, die Bestimmung des schönen Scheins (der Fiktion), damit die Festlegung des Verhältnisses von Kunst und Realität (etwa im Begriff des Ideals)“⁵ sind. Somit wandelt sich das Verständnis von Ästhetik im 18. Jahrhundert „von der Sinneswahrnehmung im allgemeinen zur Kunst im besonderen“⁶ und rückt so im 19. Jahrhundert das Streben nach allgemeinen Kunsttheorien oder ästhetischen Systemen in den Vordergrund der ästhetischen Überlegungen, welches unterschiedliche Ausgangspositionen vertritt, die sich bis in die Antike zurückverfolgen lassen – z.B. die Expressionstheorie oder das Nachahmungsprinzip, Phantasie, Emotion und Wahrnehmung stehen im Fokus zu einer über die Natur hinaus weitergedachten Fiktion.⁷

¹ BAUMGARTEN ALEXANDER G., *Theoretische Ästhetik*, in: *Philosophische Bibliothek*, Hrsg: H. R. Schweizer, B. 355, Hamburg: Meiner 1750-58/1988 (2. Auflage), S. 2

² Übersetzt nach *ibid.*, S. 3

³ Vgl. BARCK KARLHEINZ, *Ästhetik/ästhetisch*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Hrsg: Karlheinz Barck u.a., B. 1, Stuttgart: J.B. Metzler 2000/2010, S. 308-400, S. 308

⁴ SCHNEIDER NORBERT, *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne*, Stuttgart: Reclam 1996 (2. Aufl. 2005), S. 7

⁵ GETHMANN-SIEFERT ANNEMARIE, *Einführung in die Ästhetik*, München: Wilhelm Fink 1995 (= UTB, 1875), S.14

⁶ ARNHEIM, zitiert nach BARCK, 2000/2010, S. 309

⁷ Vgl. SCHNEIDER, 1996 (2. Aufl. 2005), S. 12 ff.

Die radikalen ökonomischen, politischen und sozialen Veränderungen zum Ende des 19. Jahrhunderts und über das 20. Jahrhundert hinweg führen folglich auch zu einem veränderten Denken hinsichtlich der Ästhetik selbst. Technisierung und die schwierige Lage der politischen Situation Europas leiten zu Überlegungen, inwieweit ästhetische Prinzipien die Lebenswelt beeinflusst haben bzw. zur Beeinflussung dieser Lebensweisen verwendet werden können. BENJAMINS Aufsatz über das Kunstwerk ist solch ein Beispiel: „*Um neunzehnhundert hatte die technische Reproduktion einen Standard erreicht, auf dem sie nicht nur die Gesamtheit der überkommenen Kunstwerke zu ihrem Objekt zu machen und deren Wirkung den tiefsten Veränderungen zu unterwerfen begann, sondern sich einen eigenen Platz unter den künstlerischen Verfahrensweisen eroberte.*“⁸ Hier – ausgehend von einem künstlerischen Standpunkt – zeigt Benjamin auf, wie „*es um die Ästhetisierung der Politik [steht], welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst*“⁹. ADORNO ist es, so stellt BARCK fest, der für eine „Öffnung der Ästhetik und ihrer Kategorien für die Bewegung der Geschichte“¹⁰ in seiner *Ästhetischen Theorie* plädiert: „Geschichte ist der ästhetischen Theorie inhärent. Ihre Kategorien sind radikal geschichtlich.“¹¹

Dies zeigt sich, um zwischendurch einen Kreis zur Aktualität zu schließen, in der Erwähnung einer medialen Präsenz der heutigen Welt, die von (an-)ästhetischen Momenten geradezu durchdrungen ist. Schon WELSCH erschloss in den 90er Jahren – noch vor dem Boom des Internetzeitalters – wie sich die Welt zu Zeiten des PC verändert. Er spricht von einer Medien-Ontologie, die die herkömmliche Alltagsontologie in ihrer „Würdeform, [der] metaphysisch[en] Ontologie“¹², welche ja immer wieder Zentrum ästhetischer Überlegungen war, ablöse: „Statt einer hierarchisch organisierten Welt entfaltet sie eine Welt von lateralen Anschlüssen, von Kreuzungen und Vernetzungen sowie von rhizomatischen Wucherungen und Transformationen. Anstelle von Stabilität dominiert Veränderung, statt Tiefe Oberfläche, statt Wirklichkeit Möglichkeit.“¹³ Was sich hier aus dem postmodernen Denken herauslesen lässt, nämlich der aus dem Alltag heraus wohl schwer umgeharen Loslösung von einheitsstiftendem Zielbewusstsein, entsteht für die Ästhetik ein Rückbesinnen auf die ursprüngliche Bedeutung des Wortes Aisthethik. Erscheinung (SEEL), Atmosphäre (BÖHME) oder „Ästhetisches Denken“ selbst (WELSCH) stehen nun als Schlüsselbegriffe einer auf den

⁸ BENJAMIN WALTER, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Berlin: Suhrkamp 1936/2010, S. 11

⁹ *Ibid.*, S. 77

¹⁰ BARCK, 2000/2010, S. 310

¹¹ ADORNO, zitiert nach *ibid.*

¹² WELSCH WOLFGANG, *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart: Reclam 1996, S. 305

¹³ *Ibid.*

Aspekt der Wahrnehmung hin zielenden Ästhetik. So schreibt BARCK: „In den unterschiedlichen Diagnosen von Zusammenhängen zwischen technischen Entwicklungen und den Modi unserer Empfindungen, Erfahrungen, Wahrnehmungen vermittelt Ästhetik in bestimmter Hinsicht. Ästhetik wird seit den 80er Jahren deutlich als Theorie von Wahrnehmungsweisen – als *aisthēsis* – aktualisiert. Sie wird selbstreflexiv: *Ästhetik der Ästhetik*.“¹⁴

PÖLTNER bemerkt allerdings, dass die Zündung zur Ästhetik in ihrem historischen Kontext durch die Frage nach dem Schönen bestimmt sei und stellt so auf Rücksicht dieses schwergewichtigen Punktes die Frage nach einer Ästhetik, die dies im Hintergrund mitschwingen lässt: „Nicht das immer wieder beklagte Versagen oder Verstummen der Philosophie vor der Kunst und auch nicht die Ausweitung des Feldes des Ästhetischen im Sinne einer neuen Wahrnehmungslehre („Aisthetik’), sondern dem zuvor die Marginalisierung des Schönen ist gegenwärtig das vordringliche Problem einer philosophischen Ästhetik.“

Klar ist, dass Ästhetik durch ihren Wandel in der Geschichte – und zwar von der Antike bis in das 21. Jahrhundert – keine geschlossene Disziplin ist. Weder philosophisch noch kunstwissenschaftlich/-theoretisch – weder vom psychologischen noch vom wahrnehmungsbezogenen Standpunkt. Daher ist einzuengen, von welcher Ästhetik man sprechen möchte, welchen Gegenstandsbereich man ihr zuschreibt und in welchem Kontext man diesen Gegenstandsbereich perspektivisch untersuchen wird.

1.1.2 ... und ihre Gegenstandsbestimmung/Theorien: Begriffe

Offensichtlich ist der geschichtliche Wandel der Ästhetik durch die Unterschiede ihrer Gegenstandsbestimmung geformt. Um dies zu verdeutlichen, möchte ich einige Beispiele einer Gegenstandsbestimmung im Folgenden deutlicher aufzeigen.

REICHER¹⁵ filtert zur Gegenstandsbestimmung einer philosophischen Ästhetik als Ausgangspunkt aus der Geschichte drei traditionelle Definitionen der Ästhetik heraus. Erstens: Ästhetik ist die Theorie der Kunst. Zweitens: Ästhetik ist die Theorie des Schönen. Drittens: Ästhetik ist die Theorie der sinnlichen Erkenntnis. Der springende Punkt ist, dass sich diese durchdringen und keine klare Abgrenzung erlauben: Warum nicht nur Theorie der Kunst? – Weil sich die philosophische Ästhetik auch mit Fragen beschäftigt, was eine ästhetische Erfahrung oder ein ästhetisches Erlebnis sei. Warum nicht nur Theorie des Schönen? – Weil erstens nicht alle Überlegungen zu einem Kunstschönen schön sind und

¹⁴ BARCK, 2000/2010, S. 311

¹⁵ Vgl. REICHER MARIA E., *Einführung in die philosophische Ästhetik*, Darmstadt: WBG 2015 (3. Auflage), S. 12-19

zweitens weil nicht alle Kunst selbst immer schön ist. Die Prädikate des Ästhetischen wären weitreichender: anmutig, erhaben, kitschig usw. Warum nicht nur Theorie der sinnlichen Erkenntnis? Weil nicht jede Wahrnehmung eine ästhetische ist und nicht jedem ästhetischen Erlebnis Wahrnehmung vorausgeht: Spannung oder Witz in der Literatur könne ja nicht sinnlich wahrgenommen werden. Sie stellt dahingehend folgende Fragen: Was ist das Besondere an ästhetischen Eigenschaften? Welche ästhetischen Eigenschaften gibt es überhaupt? Welche Beziehungen bestehen zwischen ästhetischen und nicht-ästhetischen Eigenschaften? Wie kann man ästhetische Eigenschaften erkennen? Somit kommt sie zu folgender Gegenstandsbestimmung: *„Die philosophische Ästhetik beschäftigt sich mit ästhetischen Eigenschaften, mit ästhetischen Gegenständen (das heißt: mit Gegenständen, die ästhetische Eigenschaften haben) und mit ästhetischen Erlebnissen (das heißt: mit Erlebnissen, die das Erfassen ästhetischer Eigenschaften einschließen).“*¹⁶

GETHMANN-SIEFERT teilt die Gegenstände philosophischer Ästhetik in zwei Bereiche: „Sinnlichkeit und Anschaulichkeit auf der einen“ und „Zweckfreiheit auf der anderen Seite“. Dies schaffe in der Philosophie eine Ortlosigkeit, da Sinnlichkeit und Anschaulichkeit im „Bereich des Erkennens“, Zweckfreiheit im „Bereich des Handelns“ liegen.¹⁷ Sie setzt quasi bei BAUMGARTENS „sinnlicher Erkenntnis“ an, denn anders als Vernunft oder Verstand, verlange das Erkennen des Schönen eine bestimmte Sinnlichkeit und damit eine besondere Form des Erkennens: „Es wird die Erkenntnis eines Kunstwerkes analysiert, nicht die diffus bleibende sinnliche Erfahrung.“¹⁸ Kunst als Handeln dagegen, also eine Bestimmung der Funktion der Kunst anlehnend an HEGEL und SCHELLING, vermag den Menschen in kultargesellschaftlicher Hinsicht zum „mündigen Vernunftgebrauch und Vollzug seiner Freiheit“ fördern.¹⁹ Dahingehend sieht sie die Aufgaben einer philosophischen Ästhetik vor allem darin, „Kunst als Element menschlicher Kultur zu verstehen und diese Verstehbarkeit der Kunst explizit nachzuweisen, sie sozusagen im Vollzug zu begründen. Bei aller Verschiedenheit der Ansätze und der Durchführung der philosophischen Ästhetik ist man sich darüber einig, daß die spezifisch philosophische Aufgabe darin besteht, das Phänomen Kunst mit Hilfe adäquater Kategorien und treffender Begriffe dem Verstehen zugänglich zu machen.“²⁰ Die Gegenstandsbestimmung läuft also auf die Bestimmung von Kategorien und Begriffen hinaus, um Kunst als Weltverständnis zu erklären.

¹⁶ Ibid., S. 19

¹⁷ Vgl. GETHMANN-SIEFERT, 1995, S. 7-17

¹⁸ Ibid., S. 15 f.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid., S. 18

Wie bereits erwähnt sieht PÖLTNER²¹ als zentralen Moment ein Rückbesinnen auf die Ästhetik in der Frage nach dem Schönen. Auch er stellt zunächst klar, dass das Grundproblem der philosophischen Ästhetik in ihrer Gegenstandsbestimmung zu untersuchen ist, woraufhin er unterschiedliche Möglichkeiten einer Gegenstandsbestimmung aufzählt: Z.B. sinnliche Wahrnehmung, doch nicht jede sinnliche Wahrnehmung sei ein ästhetisches Erlebnis, nicht jedes ästhetische Erlebnis hätte etwas mit Schönheit oder Kunst zu tun und nicht jede Kunst will schön oder ästhetisch wahrnehmbar sein. Er kommt zu einer „zweifachen These: (1) Gegenstand einer Ästhetik habe nicht nur das *Ästhetische* in seiner ganzen Breite zu sein, sondern (2) auch dessen Gegebensein in der *Erfahrung*.“²² Der Leitbegriff sei somit *ästhetische Erfahrung*, woraus sich nun – mit Rücksicht auf die Frage nach dem Schönen – die Aufgabe der philosophischen Ästhetik in folgenden Grundfragen ergibt: „Was heißt es, eine Erfahrung mit Schöner zu machen? Was gibt diese Erfahrung zu denken?“²³

Die Grundfragen der Ästhetik sieht BRANDSTÄTTER²⁴ vor allem im Bereich der Erkenntnistheorie. Sie stellt dem Denken als kausallogisches Argumentieren ein anderes Denken (bestimmt durch Bild oder Musik), welches „anderen Regeln der Verknüpfung“ folge, gegenüber und erinnert damit an BAUMGARTENS „untere“ und „obere“ Logik. Diese Verknüpfungen seien ein „Anähneln an die Wirklichkeit“, worüber die Kunst verfüge. Daher fragt sie nach dem „Wesen“ der Kunst und bietet drei unterschiedliche Perspektiven: die energetische, phänomenologische und zeichentheoretische Perspektive.²⁵ Dabei steht der Begriff der *ästhetischen Erfahrung* im Mittelpunkt, weil sie ihre Arbeit darauf abzielt, eine Ästhetik der Transformation im medialen Zusammenhang zu verstehen und zu verorten: „Eine Ästhetik der Transformation interessiert sich vorrangig für das, was sich an den Schnittstellen und Übergängen zwischen den Medien ereignet; sie rückt das ‚Dazwischen‘ ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Gerade für künstlerische Erscheinungen seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts ist das Überschreiten der Grenzen zwischen den Künsten und Medien ein wesentliches Merkmal.“²⁶

²¹ Vgl. PÖLTNER GÜNTHER, *Philosophische Ästhetik*, Stuttgart: Kohlhammer-Urban 2008 (= Grundkurs Philosophie, B. 16), S. 13-21

²² Ibid., S. 16

²³ Ibid., S. 20

²⁴ BRANDSTÄTTER, *Grundfragen der Ästhetik. Bild - Musik - Sprache - Körper*, Köln u.a.: Böhlau 2008 (= UTB, --), S. 9 ff.

²⁵ Vgl. Ibid., S. 11

²⁶ Ibid., S. 13

SCHWEPPENHÄUSER²⁷ geht von einer Ästhetik aus, die sich mit den Phänomenen der Kunst nicht auf bloße deskriptive Weise auseinandersetzen soll, sondern den Aspekt des „Verstehens“ in den Mittelpunkt rückt. Er meint, dass durch die Beschäftigung mit klassischen Ästhetik-Modellen auch zeitgenössische Kunst bzw. mediales Auftreten besser zu verstehen sei. Er unterscheidet dahingehend vier *Theoriemodelle ästhetischer Erfahrung*, um ästhetische Phänomene zu unterscheiden: Erstens Kontemplation: Eine sinnfreie, weil ohne Handlungsabsicht zu bekommende ästhetische Haltung. Zweitens Pragmatik: Eine sinn geladene, weil das Verstehen des zu verarbeitenden Kunstmodells zu einer praktischen Handlung führen kann. Drittens Kritik: Spezifische Bestimmung einer möglichen Leistung der Ästhetik, inwieweit und wann sie gemäß ihrer entsprechenden Erfahrungen als besonders gedacht sein kann. Viertens Differenz: Ästhetik als erklärendes Modell ihrer struktur- und funktionsorientierten sowie zeichenvermittelnden Kommunikationsformen.

Auch die angelsächsische Literatur sieht die *ästhetische Erfahrung* als zentralen Begriff ästhetischer Überlegungen an.²⁸ Als Beispiel sei EATON²⁹ genannt: „Theories of the aesthetic often take the form of presenting necessary and sufficient conditions for asserting that something is an aesthetic object, activity, experience, or situation. A *necessary condition* is a condition that *must* be present in order for something to occur.“³⁰ Schlüsselbegriffe [*key terms*] können sein: Schöpfer [*maker*], Betrachter [*viewer*], Objekt oder Ereignis [*object or event*], die Umstände oder der Kontext, wo das Objekt bzw. Ereignis in ihrem Auftreten erfahren werden [*the circumstances or context in which the object, event or performance is experienced*], oder auch Expression oder Kommunikation oder ästhetische Erfahrung gebettet in und durch kulturelle Bildung. Sie bringt es folgendermaßen auf den Punkt: „Finally, there are theorists who believe that what really matters is whether or not the context in which makers, viewers and objects appear is ripe for aesthetic reception.“³¹ Dennoch stellt sie in Frage, ob Ästhetik als philosophische Wissenschaftsdisziplin überhaupt zu definieren sei, ausgehend von dem Standpunkt einer Ästhetik als Untersuchung der Kunst. Ihr Beispiel: Die Erschütterung der Kunstwelt vor allem Anfang des 20. Jahrhunderts durch die radikalen Veränderungen im künstlerischen Denken. Der Traditionsbruch kam in und von der Kunst und hielt so auch der philosophischen Ästhetik ein Umdenken vor. Dies sei ein „signal that

²⁷ Vgl. SCHWEPPENHÄUSER GERHARD, *Ästhetik. Philosophische Grundlagen und Schlüsselbegriffe*, Frankfurt a. M.: Campus 2007, S. 7-9 und S. 22-33

²⁸ Vgl. diesbezüglich auch Kapitel 2.2, Anmerkung: der Bedeutungsgehalt des Experience-Begriffs ist aus dem Englischen nicht so einfach zu übernehmen. „Erfahrung“, „Erlebnis“ oder „Widerfahrnis“ könnten Möglichkeiten sein.

²⁹ Vgl. EATON MARCIA MUELDER, *Basic Issues in Aesthetics*, Long Grove/IL: Waveland Press 1988, S. 5-9

³⁰ *Ibid.*, S. 5 f.

³¹ *Ibid.*, S. 7

the problem of defining ‚art‘ and ‚the aesthetic‘ is not one encountered solely in departments of philosophy.³² Ich denke, dieser Punkt ist auf der Suche nach einer Bestimmung von Ästhetik nicht unwichtig, ist es doch nicht die philosophische Ästhetik allein, welche über ihre Gegenstandsbestimmungen entscheidet, gerade dann, wenn sie sich der Kunst gegenüber als Entwurf alternativer und kritischer Weltanschauung³³ verschreiben möge und nicht zuletzt deshalb ins Soziologische, Psychologische oder Politische hineinzielt, bis hin zur Metaphysik oder Ontologie.

Aus diesem Grund möchte ich ergänzend eine nicht philosophische Ästhetik erwähnen: Die psychologische Ästhetik. ALLESCH fragt nicht nach einer Definition der Ästhetik oder nach einem Gegenstand von Ästhetik, sondern wählt bewusst die „Frage nach dem Ästhetischen“ als Gegenstandsbereich.³⁴ „Gemeinsam ist all jenen Erlebnissen, die uns in den Sinn kommen, wenn wir nach einem ‚ästhetischen Erlebnis‘ gefragt werden, eine spezifische Betroffenheit durch die Art und Weise, wie sich ein ästhetischer Gegenstand plötzlich aus einem alltäglichen Kontext heraushebt und die Routine unseres Wahrnehmens und Handelns durchbricht.“³⁵ Er versteht das Ästhetische nicht nur im Kontext des Künstlerischen oder Schönen, weil „[s]innliche Erfahrung [...] immer mit der ganzen sinnlichen erfahrbaren Wirklichkeit zu tun [hat] [...]“.³⁶ Interessant ist hierbei der Punkt, dass er sinnliche und geistige Wahrnehmung nicht trennt: „Dies entspricht dem Verständnis ‚mentaler‘ Prozesse in der neueren kognitiven Psychologie, das über das ‚Wahrnehmen‘ hinaus auch Aspekte des Urteilens und Bewertens einschließt.“³⁷ Urteilen und Bewerten ist dennoch ein teilbewusster Akt, der über den geistigen Vollzug hinaus geht. So wie er nach NEUMEIER zitiert, was auch ein Standpunkt WELSCHS ist³⁸, nämlich dass der geistige Vollzug im ästhetischen Sinne von der sinnlichen Wahrnehmung nicht zu trennen und ein „Gewahrwerden“ kein unwichtiger Punkt im ästhetischen Prozess sei:³⁹ „Otto Neumeier [...] vertritt etwa die Auffassung, dass ‚der Bereich der *Aisthesis* nicht nur die sinnliche Wahrnehmung von Gegenständen umfasst, sondern allgemein das *Erfassen* ästhetischer Merkmale‘.“⁴⁰ Es geht ihm nicht darum, eine Wahrnehmungsästhetik psychologisch zu erfassen, sondern vielmehr unter dem Aspekt der Wahrnehmung die „sinnliche Erfahrung“ psychologisch zu durchleuchten: „Während

³² Ibid., S. 9

³³ Vgl. GETHMANN-SIEFERT, 1995, S. 17

³⁴ Vgl. ALLESCH CHRISTIAN G., *Einführung in die psychologische Ästhetik*, Wien: Facultas 2006 (= UTB, 2773), S. 8 ff.

³⁵ Ibid., S. 8

³⁶ Ibid., S. 9

³⁷ Ibid., S. 10

³⁸ Vgl. auch Kapitel 2.4

³⁹ Vgl. auch in Kapitel zwei WELSCH und DEWEY

⁴⁰ ALLESCH, 2006, S. 10

‚Wahrnehmen‘ zumeist im Sinne eines Registrierens und Identifizierens von sinnlich wahrnehmbaren Tatbeständen verstanden wird, verweist der Begriff der ‚sinnlichen Erfahrung‘ nicht nur auf die ‚Feststellungs- und Identifizierungsfunktion‘ des Wahrnehmens, also auf dessen kognitiven Aspekt im engeren Sinne, sondern deutlicher und direkter als der Wahrnehmungsbegriff auch auf das Widerfahren von Wirklichkeit, die uns verstört, beunruhigt oder beglückt und birgt.⁴¹ Und so möchte er die zentrale Fragestellung einer psychologischen Ästhetik in der Hinsicht auch verstanden wissen: „Sinnliche Erfahrung im engeren Sinne einer ‚ästhetischen Erfahrung‘ thematisiert die wahrgenommene Wirklichkeit nicht nur unter dem Aspekt des ‚Was ist das?‘, sondern unter dem Aspekt einer Betroffenheit, in der vielleicht die Ursachen dieser Betroffenheit gar nicht erkenntlich oder verbalisierbar sind und in einer nicht weiter artikulierbaren Bedeutsamkeit erfahren werden.“⁴² Dies bedeute in künstlerischer Hinsicht etwa, nicht nach der formalen oder strukturellen Erscheinung des Kunstwerks zu ästhetisieren, sondern die emotionalen und mentalen Prozesse zu verstehen, unter welchen das Kunstwerk erscheinen möge. Daher ist für ihn die Aufgabenstellung einer psychologischen Ästhetik, die der Ästhetik unter dem Aspekt eines interdisziplinären Fachbereich zugute kommt,

„einerseits die wachsenden Erkenntnisbestände des Faches Psychologie auf ästhetische Phänomene anzuwenden und in das sich abzeichnende transdisziplinäre Themenfeld einer neuen, über die Grenzen des traditionellen Gegenstandsverständnisses hinausreichenden Ästhetik [...] einzubringen; andererseits innerhalb des engeren Gegenstandsbereiches der Psychologie eine integrative Funktion in Bezug auf die verschiedenen Theorieansätze und Teildisziplinen zu übernehmen, die sich derzeit noch weitgehend voneinander separiert mit kunstbezogenen Fragestellungen, aber auch anderen psychologisch-ästhetisch relevanten Gegenstandsbereichen bis hin zur ästhetischen Naturerfahrung und zur Alltagsästhetik befassen.“⁴³

Diese kurze Übersicht möglicher Gegenstandsbestimmungen einer Ästhetik zeigt zweierlei auf: Erstens, dass es unterschiedliche Möglichkeiten von Gegenstandsbestimmungen gibt, die von ihrem Zeitgeist und ihrer Kontextualität her wandelbar sind. Was „ästhetische Erfahrung“ oder „Kunst“ bedeuten kann, bestimmt sich nicht durch *eine* Definition, sondern ist von weiteren Faktoren abhängig. Wie wäre es beispielsweise um das Verhältnis zur Natur bestellt? Wenn zu KANTS Zeit der Begriff des Naturschönen eine wichtige Rolle für das

⁴¹ Ibid., S. 19

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid. S. 21 f.

interesselose Wohlgefallen spielt, was bedeutet Natur heute? Können wir im technisierten Zeitalter überhaupt noch das Naturschöne begreifen oder interesseloses Gefallen finden? Wenn ja, was ist nun heute das Naturschöne und wie wirkt es sich aus? Oder: Wie begriff die Gesellschaft die Industrialisierung, wie begreift sie heute das Digitale Zeitalter? Begreift sie es überhaupt? Wie ist es dann um die rezeptionelle Qualität beschaffen, künstlerisch wie philosophisch ästhetisch?

Daher ist zweitens Ästhetik – gerade dann wenn sie den Wandel von der Frage zum Schönen bzw. zur Kunst zu Fragen einer wahrnehmungsbezogenen Ästhetik vollzogen hat – eine *interdisziplinäre Wissenschaft*, da sie nicht nur Kunst, sondern auch soziologische, psychologische, politisierende bis hin zu anthropologische Fachbereiche mit einbezieht. Allerdings sei zu beachten: Die philosophische Ästhetik wäre die vorangestellte Disziplin, weil sie zuerst nicht nach spezifischen Gegenständen fragt, sondern nach möglichen Gegenstandsbestimmungen überhaupt. Sie muss sich die Frage leisten, was Ästhetik sein kann. Und sie ist es auch, die Ästhetik in den Kontext ontologischer und metaphysischer Bereiche bettet, denn es fällt auf, dass ein Punkt in dieser Übersicht immer wieder heraussticht: Nämlich Ästhetik als Merkmal menschlicher Weltanschauung.

Was für eine Gegenstandsbestimmung nun wiederum entscheidend bedeutend ist, ist die Wahl und terminologische Einstufung von verwendbaren Begriffen, um einer Methodik dieser Gegenstandsbestimmung gerecht zu werden. Daher möchte ich im nächsten Kapitel einen Begriff herausheben, der in diesem bereits mehrmals auffiel: *Ästhetische Erfahrung*.

1.1.3 ... und ihre Begriffe: Methodik

Kurz und knapp seien zum Einstieg ein paar Beispiele zentralästhetischer Begriffe erwähnt: *Ästhetische Erfahrung*, *ästhetisches Erlebnis*, *ästhetische Eigenschaft* – vielleicht wahrnehmungsbezogen: *energetisch*, *phänomenologisch*, *semantisch*, *sinn(en)haftes Gewährwerden*, *atmosphärisch* – vielleicht kunstbezogen: *Schönheit*, *Mimesis*, *Fiktion*, *sinnliche Erkenntnis* – vielleicht psychologisch: *besondere Betroffenheit*, *emotional*, *mental*, *kognitiv* – vielleicht ontologisch: *Kunst und Realität*, *ästhetische Weltanschauung*. Natürlich können sich diese Begriffe durchdringen und dürfen nicht streng in ästhetischen Kategorien gedacht sein: Was bedeutet energetisch im ontologischen Zusammenhang? Was bedeutet sinnhaftes Gewährwerden unter dem Kriterium eines ästhetischen Erlebnisses? Ist es überhaupt ästhetisch, sofern man diesem nicht interesselos gewahr und der schöne Schein bewahrt wird? Oder ist das Gewährwerden selbst der ästhetische Akt?

Tatsächlich ist es um Klarheit bei einer Durchleuchtung ästhetischer Begriffe nicht besser bestellt als bei der Bedeutungssuche nach einer Ästhetik-Geschichte oder nach Definitionen ästhetischer Gegenstandsbereiche. Es liegt in der Natur der Sache selbst, wenn die Folge dieser Unterkapitel vor- und zurückgedacht wird: Ein Wandel der Begriffsperspektiven führt zu einem Wandel der Gegenstandsbestimmung, da sich durch andere Perspektiven die Gegenstandsbestimmung ändert, wodurch die Begriffe terminologisch verschoben oder vage werden. Vershoben, weil anders gedacht; vage, weil im Kontext verändert. Eine wichtige Schlussfolgerung lautet daher:

Die unterschiedlichen Bestimmungsmomente hinsichtlich einer Ästhetik durchdringen sich gegenseitig.

Als Beispiel möchte ich den Begriff der *ästhetischen Erfahrung* nehmen. MAAG titulierte treffend: „Zur schwierigen Geschichte eines schillernden Begriffs.“⁴⁴ Denn „die Begriffsbestimmung von ästhetischer Erfahrung“ wäre eine, die „ins Uferlose auszuwuchern droht“.⁴⁵ Er zeichnet die Geschichte und Inhalte des Begriffs ab, welche sich auf das Psychologische und die Pragmatik, auf eine Ästhetik als experimentelle-empirische Wissenschaft oder auf das Phänomenologische beziehen können.⁴⁶ Ich möchte zwei Autoren gegenüberstellen, die den Erfahrungs-Begriff unterschiedlich behandeln.

Einerseits DEWEY, der diesen Begriff in seiner 1934 erschienenen Schrift *Art as Experience* als zentralen Punkt behandelt – sofern man *Experience* mit Erfahrung übersetzt und diese kontextual als ästhetische betrachtet.⁴⁷ Damit eine Erfahrung als solche zustande kommt, sollten folgende Kriterien erfüllt sein: Bestimmte Widerfahrnisse müssen in einem bewussten Vollzug – bedingt durch Rückschlüsse aufeinanderfolgender Vorkommnisse – zu einer bestimmten qualitativen Einheit zusammenkommen.⁴⁸ Diese Definition beinhaltet mehrere Begriffe ästhetischer Natur: Eine besondere Qualität, also *eine sich durch Besonderheit abhebende Betroffenheit*, welcher dem Gegenstandsbereich der psychologischen Ästhetik zuzurechnen wäre, oder den *bewussten Vollzug* von Vorkommnissen, welchen man einer wahrnehmungsbezogenen Ästhetik unterordnen könnte.

⁴⁴ MAAG GEORG, *Erfahrung*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Hrsg: Karlheinz Barck u.a., B. 2, Stuttgart: J.B.Metzler 2000/2010, S. 260-275, S. 260

⁴⁵ Ibid., S. 261

⁴⁶ Ibid., S. 260-275

⁴⁷ DEWEY JOHN, *Art as Experience*, New York: Perigee - Penguin Group 1934, vgl. auch Kapitel 2.2, in dem der Experience-Begriff DEWEYS hinsichtlich einer Anästhetik genauer herausgearbeitet ist.

⁴⁸ Vgl. Ibid., S. 36-40

Andererseits SCHWEPPEHÄUSER: Er formuliert – wie oben bereits erwähnt – hinsichtlich seines Gegenstandsbereiches, der sich in erster Linie um das Verstehen von Kunst dreht, unterschiedliche „Modelle ästhetischer Erfahrung“⁴⁹: Beispielsweise die *Kontemplation*, welche die reine Betrachtung ohne nützliches Interesse meint, oder die *Pragmatik*, welche die zielgerichtete Verarbeitung von (künstlerischen) Erfahrungen als Lehre vom Handeln verstehen kann. Der Unterschied von DEWEYS und SCHWEPPEHÄUSERS Ansätzen – so kurz und knapp sie hier formuliert sein mögen – ist, dass Ersterer die Erfahrung hinsichtlich ihres Zustandekommens untersucht und entsprechende Kriterien bestimmt, Zweiter dieselbe in unterschiedliche Möglichkeiten ihres Auftretens unterteilt. Somit bekommt der Erfahrungsbegriff schon verschiedene Bedeutungsinhalte in der Herangehensweise seiner Ausformulierung, was wiederum durch die Methodik bestimmt ist bzw. die Methodik bestimmt. Auf der einen Seite gibt es eine ästhetische Erfahrung nur dann, *wenn...*, auf der anderen bestimmt sich die eine oder andere ästhetische Erfahrung dadurch, *dass... .*

Hieraus wird ersichtlich, dass sich die Methodik eines zu untersuchenden Gegenstandsbereiches aus dem weitreichenden Feld einer *Ästhetik*, aus diesem selbst schon in der Wahl seiner Begrifflichkeiten erschließt. So schreibt GETHMANN-SIEFERT zur Diskussion der Gegenstandsbestimmung einer philosophischen Ästhetik: „Sie (er-)findet Kategorien und Grundbegriffe, die den spezifischen Bereich ästhetischer Objekte bzw. Vollzüge erschließen. Nur wenn der methodische Zugriff zu angemessenen ästhetischen Kategorien führt, so daß treffende, klärende Begriffe erfunden bzw. gefunden werden, ist es möglich, die Besonderheit dieses Seienden (sein Wesen) festzustellen.“⁵⁰ Für REICHER ist dies ein zentraler Punkt des Unterschiedes zwischen philosophischer und nicht-philosophischer Ästhetik.⁵¹ Während sich soziologische oder psychologische Ästhetik eher einer empirischen Ästhetik verschreiben, fragt die philosophische Ästhetik beispielsweise unter der Prämisse einer ästhetischen Erfahrung, *warum* Kunstwerke sich herausheben. Daher ist für sie die Methode einer philosophischen Ästhetik „nicht, jedenfalls nicht in erster Linie, Beobachtung und Experiment, sondern *Begriffsanalyse*.“⁵²

1.1.4 Kritische Zusammenfassung

Ästhetik als Begriff – und als solcher gedacht – ist ein in sich wandelbarer. Dies liegt an drei Faktoren, die sich gegenseitig durchdringen: Die Wahl, die Bedeutung und die

⁴⁹ Vgl. SCHWEPPEHÄUSER, 2007, S. 22-32

⁵⁰ GETHMANN-SIEFERT, 1995, S. 19

⁵¹ Vgl. REICHER, 2015 (3. Auflage), S. 22-31

⁵² *Ibid.*, S. 26

geschichtlichen Zusammenhänge der Termini, die diesem Wissenschaftsbereich obliegen, verschieben und verändern sich mit ihren Gegenstandsbereichen. Während die Geburt des Begriffs unter BAUMGARTEN als Pendant kausallogischer Erkenntnistheorie Aspekte einer sinnlichen Erkenntnis einfangen sollte, verfiel er im 19. Jahrhundert philosophisch-ontologischer Kunst- und damit Weltanschauung. Wieder zum Ende des 20. Jahrhunderts, anders gedacht durch die technischen und sozial-politischen Entwicklungen, findet er stellenweise zurück zu seiner griechischen ursprünglichen Bedeutung einer Wahrnehmungslehre. Soweit in groben Zügen dargestellt. Wenn nun aber die Wahl und Durchleuchtung der Termini zur Findung eines Gegenstandsbereiches das Wesen dieser Geistesdisziplin stellen mögen, scheitert vielleicht so mancher Gegenstandsbereich: Nehme man als zentralen Aspekt „Kunst“, so wäre Skepsis vorprogrammiert, denn was ist Kunst? EATON zitiert hier WEITZ, der mit WITTGENSTEIN übereinstimmt, „that most basic words in our vocabulary cannot be precisely defined, [he] believes that ‚art‘ names things that bear at most a loose ‚family resemblance‘ to one another. He thinks that conditions necessary and sufficient for its proper use cannot be given.“⁵³

Damit steht nicht nur die Schwierigkeit der Bestimmung einer Ästhetik fest, sondern es ergibt sich die Konsequenz, inwieweit die Ästhetik in wissenschaftlichem Zusammenhang gedacht sein kann oder sogar an sich selbst scheitert. Wenn sich die Ästhetik durch ihre wandelbaren Begriffe und damit wandelbaren Gegenstandsbereiche auszeichnet, ist sie eine interdisziplinäre.

Die Frage nach einer Ästhetik oder nach dem Ästhetischem ist darüber hinaus keine rein wissenschaftliche, sofern der Wissenschaftsanspruch einheitsstiftend, abstrakt bzw. allgemeinwirkend gelten soll. Sie ist schon gar nicht eine wissenschaftliche, wenn man sich für einen ästhetischen Gegenstandsbereich die Kunst betreffend entscheidet. Denn spricht man von einer Theorie der Kunst, hat man als wichtigsten Bezugspunkt die Kunst selbst. Hier stellt sich dann die Frage nach einer „Verwissenschaftlichung“ der Kunst. Dies sollte in Zeiten einer „Verwissenschaftlichung“ von Kunst- und Musikhochschulen nicht unerwähnt bleiben.⁵⁴ So zeigt es auch die Thematisierung der Kunst in der Geschichte der Ästhetik: Die Wandelbarkeit des Begriffs kommt von seiner Bestimmung: Bestimmt man die Ästhetik als kunstbezogene oder sinnliche Erkenntnis des Schönen, wird sie immer wandelbar sein. Dies liegt nicht nur in der Natur eines Verständnisses von dem, was denn schön sein könnte, sondern eben auch in der Natur von Kunst selbst.

⁵³ EATON, 1988, S. 7

⁵⁴ Anmerkung: Dem gegenüber stünde hier eine „Verphilosophierung“ der Kunst im 20. Jahrhundert.

Dennoch ist es Aufgabe dieser Arbeit, einen Gegenstandsbereich für das musikalisch Anästhetische herauszufiltern, um den Kreis um die Bedeutung und den Inhalt eines musikalisch Anästhetischen enger zu ziehen. Dem möchte ich mich zunächst dadurch annähern, indem ich mögliche Gegenstandsbestimmungen einer *Musikästhetik* diskutiere. Die Fragen, die sich im Folgenden zunächst ergeben, sind: Was wäre genereller als *Musikästhetik* zu verstehen? Inwiefern durchdringen sich Ästhetik und Musik? Wie ließe sich ihre Kommensurabilität bestimmen? Was zeichnet ihre Kongruenzsituation aus?

1.2 Zu einer *Ästhetik der Musik*

Interessant bei einer Beschäftigung um ein Verständnis des Terminus' *Musikästhetik* ist ein kleiner Unterschied, der in der Herangehensweise angelsächsischer und deutscher Literatur auffällt: Während die deutsche versucht, Musik in philosophischer Weise einer Universalität zu unterstellen, fragt die angelsächsische eher nach dem Wesen der Musik selbst und ihrem dadurch bestimmten Wirken.

SORGNER/FÜRBETH kritisieren diese Universalität, „das Holistische des deutschen Denkens. Es wird immer versucht, alles zu erklären. [...] Man spricht vom Sein, vom Absoluten und vom Nichts, welches nichtet. Man will erkennen, was die Welt im Innersten zusammenhält.“⁵⁵ Sie unterscheiden eine Musikforschung vor und nach Kant, ein Denken um und über Musik, welches der Musik die unterschiedlichsten Rollen zuschreibt, ob sie nun mathematisch, astronomisch oder ontologisch zu behandeln sei.

Dagegen bauen Autoren wie beispielsweise ROBINSON oder SCRUTON auf eine Musikästhetik, die sich mit dem Wesen der Musik selbst auseinandersetzt. Es betrifft die Musik zunächst als absolute, als eine Musik, die funktionslos, losgelöst von Aufgaben wie als Tanz- oder Filmmusik zu wirken, für sich steht. Es ist ein Denken, welches auf den durch HANSLICKS Bemühen aufbauenden Formalismus basiert: „Pure music – as opposed to song or opera – consists simply of structures of tones with no meaning or reference outside themselves.“⁵⁶ Es wird nicht über Musik als philosophische Bedeutung gefragt, sondern wie das Wesen der Musik über sich hinauswirkt. Ihre zentrale Fragestellung lautet: „Can music, without the help of words (as in song, opera, or program music), signify aspects of human life

⁵⁵ SORGNER/FÜRBETH (HRSG.), *Einleitung*, in: *Musik in der deutschen Philosophie*, Hrsg.: S. L. Sorgner/O. Fürbeth, Stuttgart: J.B. Metzler 2003 S. 1-19, S. 1

⁵⁶ ROBINSON JENEFER, *Introduction: New Ways of Thinking about Musical Meaning*, in: *Music and Meaning*, Ed.: J. Robinson, Ithaca/London: Cornell University Press 1997 S. 1-22, S. 1

an experience ‚beyond‘ the music? And if so, how?“⁵⁷ So fragt auch SCRUTON, der sich ausführlich mit einer Ästhetik der Musik selbst beschäftigt hat, zunächst nicht nach der Rolle von Musik in der Welt, sondern welche Wirkung von ihr in ihren Grundsubstanzen ausgehen kann. Diese sind für ihn „the relation between sound and tone, the analysis of musical meaning, and the nature of the purely musical experience.“⁵⁸ Er fragt nach dem Klang selbst, dem Ton an sich, dessen Bezüge, physikalisch wie ontologisch, dem Ausdruck, der dahinterstecken kann, zudem nach inhaltlichen wie wertbezogenen Überlegungen zur Musik.

Ob man nun Musik in ihrer metaphysischen oder wesenskonstituierten Eigenheit untersucht, dieser Unterschied führt zur gleichen zentralen Fragestellung. Denn denkt man über die universelle Wirkung von Musik oder über die Wirkung der Musik selbst nach, kann man zusammenfassen:

Wie wirkt Musik?

Woraus sich wiederum musikästhetisch relevante Fragen ergeben: Was *kann* überhaupt Musik bewirken? *Warum* wirkt diese Musik an einem Ort und zu jener Zeit so, warum an anderen Orten zu anderen Zeiten anders? Welche *Konsequenzen* hat dieses Wirken für den Rezipienten, wie sind diese Konsequenzen zu *bestimmten Zwecken* zu steuern, sprich für den Menschen *handhabbar* zu machen? *Welche Bedeutung* ergibt sich daraus für die Musik als solche? usw.

Diese Fragen machen die Musikästhetik zu einer interdisziplinären Fachrichtung: Psychologie, Soziologie, Anthropologie, Ontologie oder Metaphysik sind einige Fachwissenschaften, die sich in der Überlegung von und über Musik aufdrängen, was sich nicht zuletzt dem im vorherigen Kapitel beschriebenen historischen Wandel der Gegenstandsbestimmung einer Ästhetik selbst verschreibt. DE LA MOTTE-HABER sieht in einer Musikästhetik die Ästhetik als Kunsttheorie verstanden, welche aber dennoch weiter gedacht ist als der Begriff *Ästhetik* im 18. Jahrhundert: „Ästhetische Betrachtungen von Kunst verbinden sich mit Fragen, was sie meint, welchen Entstehungsbedingungen und Schaffensprozessen sie sich verdankt, was für Funktionen sie zu erfüllen hat, wie sie wirkt; sie sind Problemen der Wertbestimmung, der Wahrnehmung oder Erfahrung des Rezipienten sowie deren Voraussetzungen gewidmet.“⁵⁹ DAHLHAUS baut seine „Musikästhetik“ aus dem

⁵⁷ Ibid., S. 4

⁵⁸ SCRUTON ROGER, *The Aesthetics of Music*, New York: Oxford University Press 1997, S. VIII

⁵⁹ DE LA MOTTE-HABER HELGA, *Fragestellungen der Ästhetik und Kunsttheorie*, in: *Musikästhetik, Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft I*, Hrsg.: H. de la Motte-Haber, Laaber: Laaber-Verlag 2004 (=Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft I), S. 17-37, S. 17

Jahr 1986 unter diesen Aspekten auf. Denn man wird der *Ästhetik* und ihrer musikalischen Gegenstandsbestimmung

„erst gerecht, wenn man erkennt und gelten läßt, daß sie weniger eine geschlossene Disziplin mit fest umgrenztem Gegenstand als ein vager und weitgespannter Inbegriff von Problemen und Gesichtspunkten ist, von denen vor dem achtzehnten Jahrhundert niemand hätte vermuten können, daß sie einmal zu einem Komplex mit eigenem Namen zusammenwachsen würden, und deren Verschränkung und Wechselwirkung auch im Rückblick erstaunlich bleibt. [...] Das System der Ästhetik ist ihre Geschichte: eine Geschichte, in der Gedanken und Erfahrung heterogenen Ursprungs sich durchdringen.“⁶⁰

In Kapitel 1.1 über den Begriff *Ästhetik* sollten diese unterschiedlichen Positionen dargestellt werden. Und man sollte sie beachten, wenn man Musik im philosophisch-ästhetischen Kontext betrachten will. Doch die Schlüsselworte für eine Musikästhetik in DAHLHAUS' Worten liegen für mich nicht im Lösen von Problemen und Gesichtspunkten oder einer universellen Bemühung, heterogene Erfahrungen und Gedanken zu generalisieren, sondern „zu erkennen und gelten zu lassen“, dass dies eben nicht Gegenstandsbestimmung einer Musikästhetik sein kann. DAHLHAUS zählt demnach *Kriterien* auf, nach welchen sich eine Musikästhetik *orientieren* kann.⁶¹ DE LA MOTTE-HABER formuliert ihre Fragestellungen einer Ästhetik und Kunsttheorie anhand der geschichtsästhetischen Entwicklungen und filtert ihre Interdisziplinarität⁶² heraus, die sich zwangsläufig aus Fragen wie „Was bedeutet Kunst?“ oder „Wie wird Kunst verstanden?“ oder „Was motiviert die Kunstproduktion?“ ergibt.⁶³ EGGBRECHT attestiert LISSA im Vorwort zu ihren *Neue[n] Aufsätze[n] zur Musikästhetik*, „Beobachtungsbereiche der Musik und Musikkultur unter die Frage nach dem Prinzipiellen der Erscheinungen, den Strukturen und Kategorien ihres Daseins und Funktionierens, d. h. unter den Aspekt der Ästhetik als Wesensfrage“⁶⁴ zu stellen, weil sie genau das sind.

AMMON/BÖHM allerdings schlagen vor, den mehrdeutigen Begriff einer Musikästhetik folgendermaßen zu erfassen: „In einem engeren Sinn verstanden, meint Musikästhetik die Reflexion über Musik im Rahmen der Ästhetik als einer modernen philosophischen

⁶⁰ DAHLHAUS CARL, *Musikästhetik*, Laaber: Laaber-Verlag 1986 (4. Auflage), S. 10

⁶¹ Vgl. *Ibid.*, S. 125-149

⁶² Vgl. DE LA MOTTE-HABER, 2004, S. 19 ff.

⁶³ Vgl. *Ibid.*

⁶⁴ LISSA ZOFIA, *Neue Aufsätze zur Musikästhetik*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1975 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, 38 Hrsg.: R. Schaal),

Teildisziplin.“⁶⁵ Deren Vorteil wäre eine Gegenstandsbestimmung, Nachteil, dass die Musikreflexion vor ca. 1750 nicht beachtet würde, womit sie an die historische Trennung SORGNERS/FÜRBETHS vor und nach KANT anknüpfen.

Ich denke, hier scheiden sich die Geister, will man von einer *Musikästhetik* oder *Ästhetik über Musik* sprechen. Denn Ersteres untersucht die Musik auf ihre Kriterien von Wirkungsbereichen und Wirkpotential in ihrer welt- und wesenhaften Beziehung, Zweites macht die Musik selbst zum Gegenstand, den es in seinem Wesen zu betrachten gilt. So präsentieren AMMON/BÖHM ihre *Texte zur Musikästhetik* unter der Prämisse, „die ganze Vielfalt des Nachdenkens über Musik“ anzudeuten, was auch der geschichtliche Kontext und der Fachbereich der unterschiedlichen Autoren wie „Philosophen, Theologen, Schriftsteller, Musikkritiker, Musikwissenschaftler und natürlich Komponisten“ zeigen soll.⁶⁶ Darüber hinaus verweisen sie als Ergänzung auf KEILS *Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie*, welcher im Vorwort gar nicht erst versucht, den Begriff *Musikästhetik* auszuformulieren, sondern es der Interpretation der Auswahl der Texte überlässt, welche nach seiner Erfahrung „in besonderer Weise zur Diskussion und [...] zu eigenem] Nachdenken über Musik“ anregen würden.⁶⁷

So interessant die Zusammenkunft unterschiedlichster Fachbereiche zu einer Musikästhetik ist, so problematisch kann dies sein, wenn versucht wird, sich über einen Fachbereich zu verständigen, zu dem gewisse bildungstechnische Vorkenntnisse fehlen können. FUBINI bemerkt im Vorwort seiner *Geschichte der Musikästhetik* diesen Aspekt, ausgehend von der Frage, was vor allem unter Musikästhetik zu verstehen sei:

„Mit welchem Recht kann von einer Ästhetik der *Musik* die Rede sein, abgesondert von einer Ästhetik, die die Kunst und das Schöne als Ganzes betrachtet? Benötigt die Musik eine solche Sonderbehandlung abseits der anderen Künste? Welche besonderen Probleme stellt sie dem Philosophen? [...] Tatsache ist, daß das Verhältnis der Musik zu den anderen Künsten sich als eines der Hauptprobleme in der Geschichte der Ästhetik herausgestellt hat. Die Musik wurde teils verdammt, teils hochgepriesen, doch alle, die sich mit ihr auseinandersetzten, bemerkten ihre Anziehungskraft, allen wurde bewußt, daß sie unter den Künsten einen besonderen Platz einnimmt und besondere Fragen aufwirft. Tatsächlich hat die Musik im Vergleich zu den anderen Künsten einen höchsteigenen Status, der ihr vor allem aus der Komplexität ihrer technischen Mittel und aus der Sprache zuwächst, derer sie sich bedient. Die Anziehungskraft,

⁶⁵ AMMON/BÖHM (HRSG.), *Einleitung*, in: *Texte zur Musikästhetik*, Hrsg.: F. von Ammon/E. Böhm, Stuttgart: Reclam 2011 S. 7-16, S. 12

⁶⁶ *Ibid.*, S. 12 f.

⁶⁷ KEIL WERNER, *Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie*, Paderborn: Wilhelm Fink 2007 (= UTB, 8359), S. 5 f.

die sie stets ausübte, die ihr eigene Rätselhaftigkeit entspringen vor allem ihrer besonderen Art des Ausdrucks: sie drückt sich aus, ohne ihr Objekt jemals preiszugeben. [...] In diesem Sinne zeigte die Musikästhetik, oder sagen wir es einfacher: das Nachdenken über Musik stets eine gewisse Selbstständigkeit gegenüber der philosophischen Ästhetik im allgemeinen.“⁶⁸

BECKER/VOGEL weisen gleich anfangs in der Einleitung ihres Buches auf diesen Umstand hin:

„Das Verhältnis der Philosophie zur Musik gilt gemeinhin als spannungsreicher als das zu den anderen Kunstgattungen. Auf Seiten der Philosophie zeigen sich vor allem extreme Positionen: einerseits schlichte Ignoranz oder bestenfalls die abwertende Reduktion der Musik auf bloßen sinnlichen Genuß, andererseits ihre faszinierte Erhebung sogar über die Philosophie hinaus. [...] So gesehen liegt der Grund für das philosophische Desinteresse an der Musik weniger an technischen Hürden des Zugangs als an ihrer radikalen Nichtgegenständlichkeit – an dem Eindruck, daß sie ihren Sinn, wenn überhaupt, nur geborgt hat.“⁶⁹

Diese Aussagen belegen einen nicht unwichtigen Aspekt, möchte man sich einer Ästhetik die Musik betreffend nähern. Sie weisen darauf hin, dass die so geschichtsträchtige Interdisziplinarität zwischen Musik und Philosophie beschädigt ist. Und sie weisen auf einen weiteren Aspekt hin: Nämlich einer „Rätselhaftigkeit“, die der Musik innewohne, einer „radikalen Nichtgegenständlichkeit“, wodurch das Kriterium *Wahrnehmung*, das wiederum die Grundlage jedweder ästhetischen Betrachtung bildet, gerade bei einer Beschäftigung mit und um Musik getrübt sei. BERTRAM drückt es so aus: „Das Bild gibt uns direkt eine Ansicht, die Musik gibt uns allenfalls Andeutungen.“⁷⁰ Selbstverständlich können auch Bilder oder Novellen bloße Andeutungen liefern, aber vielleicht in klarerer Ansicht. Musik wäre so gesehen von vornherein als Andeutung wahrzunehmen und verlangt dadurch vielleicht eine tiefere Beschäftigung mit ihr als andere ästhetische Objekte. Daher ist das, was BERTRAM zu einer Beschäftigung mit und um Kunst ausführt, in erster Linie der Musik vielleicht am nächsten und gleichzeitig so weit von ihr entfernt: „Über Kunst nachzudenken heißt erst einmal zu verstehen, dass und inwiefern das Nachdenken über Kunst von Grund auf zur Kunst gehört.“⁷¹ Er schlussfolgert:

⁶⁸ FUBINI ENRICO, *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart: J.B. Metzler 1964/2008, S. XI f.

⁶⁹ BECKER/VOGEL (HRSG.), *Einleitung der Herausgeber*, in: *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Hrsg.: A. Becker/M. Vogel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007 (= wissenschaft 1826) S. 7-24, S. 7

⁷⁰ BERTRAM GEORG W., *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart: Reclam 2005, S. 84

⁷¹ *Ibid.*, S. 21

„Kunst wird erst im Nachdenken über sie mündig.“⁷²

Was BERTRAM philosophisch für eine Prämisse der Kunst herausfiltert, ist jene, die die Kunst sich selbst gegenüber sowohl weltlich-sinnlich positioniert als auch ihren praktischen Nutzen dem Menschen gegenüber deutlich macht. Sie stellt damit eine philosophische Vereinbarkeit dar, die sowohl erkenntnistheoretisches Potential als auch ihr Wirken im Bereich des menschlichen Handelns enthält, zwei Aspekte, die wie im vorherigen Kapitel beschrieben für GETHMANN-SIEFERT eine Problematik in der philosophischen Ästhetik darstellen. BERTRAM versteht aus der Kunst heraus einen Wert, der in der Selbstverständigung um uns in der Welt liegt, weil gerade Kunst immer krisenhaft und umstritten sei:

„Insgesamt ist das ästhetische Verstehen ein prekäres Verstehen – ein Verstehen, das durchweg krisenhaft bleibt. Gerade sein prekärer Charakter zeichnet das ästhetische Verstehen als eine Form der Selbstverständigung aus. Das Verständnisgeschehen der Kunst ist durch seine mangelnde Selbstverständlichkeit charakterisiert. Immer geht es auch von dem Aspekt der Infragestellung aus.

Ästhetisches Verstehen ist ein Verstehen, das uns als solche, die (sich) in einer Welt verstehen, herausfordert.“⁷³

Es fällt auf, dass die neuere Literatur über Musikästhetik dieser Entsprechung folgt. Es geht nicht mehr nur darum, interdisziplinär und aus der Tradition der Geschichte heraus *eine* Musikästhetik zu erfassen, sondern die Verstehbarkeit und ein Verständnis von und über Kunst zu erlangen. Dies ist schon an der Titulierung einiger Sekundärliteratur zu erkennen: *Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie* (Hrsg.: KEIL/2007) – *Musikalischer Sinn* (Hrsg.: BECKER/VOGEL 2007) – *Texte zur Musikästhetik* (Hrsg.: AMMON/BÖHM 2011) – *Music and Meaning* (Hrsg.: ROBINSON 1997). Gerade in den Vorworten von editierten Texten der Musikgeschichte über ihre Ästhetik verweisen die Herausgeber wie oben beschrieben darauf hin, sich selbst ein Bild über die inhaltlichen Aspekte einer Philosophie oder Ästhetik der Musik bzw. Kunst zu machen. Dies zeigt meiner Meinung nach sehr deutlich, dass es zunächst nicht um die Inhalte selbst geht, sondern um ein *Bemühen*, diese schwer überschaubare Materie zu verstehen. Und was diese Materie schwer überschaubar macht, kommt von ihrem Wesen. Das was ich bei DAHLHAUS oben bemerkte, dass es zunächst nicht

⁷² Ibid., S. 54

⁷³ Ibid., S. 296 f.

um das Lösen von Problemen und Themenkomplexen geht, sondern um das *Erkennen und Gelten lassen* dieser. Einen Schritt weiter gedacht, sei bei der Rede von einer *Musikästhetik* Folgendes zu bedenken:

Das Nachdenken über Musik ist das Bemühen, Musik zu verstehen.

So banal diese Prämisse klingt, so einfach ist sie zu übersehen. Denn wenn ich die Wirkung von etwas beschreiben und durchdenken möchte, will ich es verstehen können. Es geht nicht darum, dass jeder Musikinteressierte Musik zu studieren hat, sondern in welchen Formen ein Verständnis möglich ist. Und so wandelbar die Materie der Kunst selbst ist, so wandelbar ist ihr Verständnispotential. Deshalb kann der ungebildete Zuhörer vielleicht auf Aspekte hinweisen, die dem Fachwissenden entgehen, weil seine Herangehensweise eine wesentlich speziellere ist. Vielleicht kann der Unerfahrene dem Erfahrenen neue Perspektiven bieten. Was sich hier paradox anhört, ist gleichzeitig die große Chance. Dieses paradoxe Wirken im ersten Schritt eines Verstehens, beschreibt BERTRAM als prekär. Ich würde es positiver beschreiben: als ihr Wertpotential.

Welsch führt diesen Aspekt in seiner Philosophie des *Ästhetischen Denkens* bereits 1990 aus:

„Ästhetisches muß, damit von ›ästhetischem Denken‹ gesprochen werden kann, nicht bloß Gegenstand der Reflexion sein, sondern den Kern des Denkens selbst betreffen. [...] Und zwar sowohl als Inspirationsquelle wie als Leit- und Vollzugsmedium.“⁷⁴

Ihm geht es darum, überhaupt zu *erkennen*, welcher Qualität das Denken verhaftet sein kann, und dass gerade das ästhetische Denken durch seine besondere Qualität ein höchstaktuelles ist.

Es ergeben sich zwei weitere Fragestellungen, die allerdings nicht Teil dieser Arbeit sind: Erstens: Inwieweit tauchen diese Gedanken, nämlich den Wert von Musik in seiner Verstehbarkeit zu erfassen, historisch auf? Zweitens: Inwiefern ist der Wert ästhetischen Denkens neurologisch nachzuvollziehen?

Das grundlegende Fundament einer Musikästhetik sehe ich darin, dass sie sich nicht durch ihr Wirken, sondern durch folgende Wirksamkeit versteht:

⁷⁴ SPRONDEL FRIEDRICH, *Das rätselhafte Spätwerk: Musikalisches Opfer, Kunst der Fuge, Kanons*, in: *Bach-Handbuch*, Hrsg.: K. Kuster, Kassel: Bärenreiter 1999, S. 937-975, S. 46

Nämlich durch das Nachdenken über Musik ein Verstehen ihres Wesens und ihrer Wirkungen anzustreben.

Damit ist nicht die – wie GETHMANN-SIEFERT formuliert – Aufgabe einer philosophischen Ästhetik gemeint, für dieses *Nachdenken* Begriffe und Methoden zu entwickeln, sondern in einer respektvollen Interdisziplinarität für die Philosophie Aspekte und Kriterien der Musik zu erklären. Auch wenn es zunächst philosophischer Natur zu sein scheint, zu fragen, was ein Verständnis von Kunst sein kann, so ist es doch die Kunst selbst, die immer wieder neue Antworten gibt und diese Antworten auch immer wieder in Frage stellt.

2 Anästhetik: Möglichkeiten einer Kategorisierung? Perspektiven, Hinsichten und Formen des An-Ästhetischen bei...

In diesem Kapitel werden alle Autoren vorgestellt, die sich bei der Recherche mit den Schlagwörtern „Anästhetik“ und „anästhetisch“ herauskristallisiert haben. Beginnend mit NIETZSCHE *Geburt der Tragödie*, in der über das Dionysische das Anästhetische heute noch reflektiert wird, setzt die folgende Literatur immer wieder anders an. Entscheidend für die Bestimmung, was als anästhetisch gelte, ergibt sich meistens erst durch eine ausgiebige Lektüre dieser Schriften. Manchmal beiläufig erwähnt, wie bei DEWEY, dann wieder ins Zentrum der Schrift(en) gerückt, wie bei WELSCH. Das Ziel dieses Kapitel ist es, die ausgewählten Schriften auf das Anästhetische hin zu überprüfen, zu reflektieren und zu interpretieren. Inwieweit lässt sich der Terminus Anästhetik verstehen, um ihn einem Definitionsmodell anzunähern. Dabei werden sich unterschiedliche Blickwinkel und Aussichten zeigen. Da die meisten Quellen philosophischer Natur sind, ist es notwendig, die geistige Architektur zu verstehen, in welcher das Anästhetische eingebettet ist, denn oftmals ist das Anästhetische nur ein Teilbereich eines Gedankenganges. Gleichzeitig werden mit dieser Methode dieselben Problematiken angegangen, welche sich bei der Überprüfung des Begriffes *Ästhetik* im ersten Kapitel bei seiner Erschließung und Verständigung ergeben haben: Sein Wandel in der Geschichte, seine Auslegung als Begriff, Methode und Vorgehensweise und damit seine Gegenstandsbestimmung.

Um einen Überblick zu schaffen, gehe ich chronologisch vor, nicht zuletzt deshalb, damit der Wandel der Anästhetik historisch nachvollziehbar wird. Das Wesentliche ist, die unterschiedlichen Auslegungen des Terminus *Anästhetik* aus ihren Kontexten zu filtern, um sie im späteren Verlauf der Arbeit auf einen möglichen Nenner zu erschließen.

2.1 ...NIETZSCHE: Apollinisch-Dionysisches (1872)

Interessant für diese Arbeit ist das von NIETZSCHE in *Der Geburt der Tragödie* herausgearbeitete Verhältnis des **Apollinisch-Dionysischen**. Auf diesem Verhältnis aufbauend entwickelt er seine Anschauungen über den Umgang mit und die Betrachtung von Kunst und Wissenschaft, um darüber hinaus ein reflektierendes Bild des Menschseins von der Kunst her zu formen. So gilt als zentraler Aspekt:

Im Auge des Künstlers habe der Mensch die höchste Würde,

„denn nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt: - während freilich unser Bewußtsein über diese unsere Bedeutung kaum ein andres ist, als es die auf Leinwand gemalten Krieger von der auf ihr dargestellten Schlacht haben.“⁷⁵

Das apollinisch-dionysische Verhältnis beschäftigt die Kunstreflexion bis heute. Ein musikbezogenes Beispiel dafür ist die Kongressschrift „Laß singen ,Gesell, laß rauschen...“ (vgl. Kapitel 2.6), in der KOLLERITSCH dieses Verhältnis als Ausgangspunkt im Programmheft des „steirischen herbst '95“ bestimmt: „In der durch Friedrich Nietzsche klassisch gewordenen Opposition zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen läßt sich auch ein Widerspruch zwischen Anstrengung und Vermittlung einerseits – die Ebene des Ästhetischen – und sinnlicher Unmittelbarkeit andererseits – der Bereich des An-Ästhetischen – erkennen.“⁷⁶ LINGNER beispielsweise setzt den rauschhaften Charakter des Dionysischen in Bezug zur Technomusik und arbeitet so einen Hinweis soziologisch-gesellschaftlicher Konsequenzen im postmodernen Bewusstsein aus, um „eine *Chance zur Kultivierung des Dionysischen*“ zu postulieren.⁷⁷ KOLLERITSCHS Kongressschrift wird später noch genauer zur Sprache kommen, zunächst möchte ich NIETZSCHES Philosophie der Tragödiengeburt skizzieren.

Als 28-jähriger Philologe und Musikliebhaber legt er sein Augenmerk auf die antiken Griechen, speziell auf die Gestaltung der attischen Tragödie, deren Ursprung aus dem Dithyrambus um 600 v. Chr. vermutet wird. Der Dithyrambus ist ein Hymnus, der im Rahmen der Feierlichkeiten zu Ehren des Gottes Dionysos im Wechselgesang zwischen Chor und Vorsänger aufgeführt wurde. Dionysos ist der Gott des Weines, der Freude, der Trauben, der Fruchtbarkeit und der Ekstase. Der *Rausch* ist derjenige Zustand, der NIETZSCHE zufolge dem **Dionysischen** am nächsten kommt: „[...] so tun wir einen Blick in das Wesen des *Dionysischen*, das uns am nächsten noch durch die Analogie des Rausches gebracht wird.“⁷⁸ NIETZSCHE gibt Beispiele, wie der Rauschzustand zustande kommt: Er greift zwei Aspekte aus seiner vorhergehenden Schrift *Die Dionysische Weltanschauung* auf, welche „das

⁷⁵ NIETZSCHE FRIEDRICH, *Die Geburt der Tragödie*, in: *Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden*, Hrsg: Karl Schlechta, B. I, München - Wien: Hanser 1954 (43000. Aufl. 1999), S. 7-134, S. 40

⁷⁶ KOLLERITSCH OTTO, „*Laß singen Gesell, laß rauschen...*“ *Zur Ästhetik und Anästhetik in der Musik. Vorbemerkung zum Thema*, in: „*Laß singen, Gesell, laß rauschen...*“ *Zur Ästhetik und Anästhetik in der Musik*, Hrsg.: O. Kolleritsch, Wien-Graz: Universal-Edition 1997 (= Studien zur Wertungsforschung B. 32) S. 8-13, S. 12

⁷⁷ Vgl. LINGNER MICHAEL, *Theorie-Sampling: Wie es euch gefällt ... Jenseits von High und Low Culture: "WIE MÜSSTE EINE MUSIK BESCHAFFEN SEIN, WELCHE DIONYSISCHEN URSPRUNGS WÄRE?"*, 2003 http://www.ask23.de/draft/archiv/ml_publicationen/kt95-7.html -Verfügbar gemacht von aks23, Stand: 09.09.2013

⁷⁸ NIETZSCHE, 1954 (43000. Aufl. 1999), [GT] S. 24

narkotische Getränk“ oder „der Frühlingstrieb“ sind⁷⁹. Ersteres dürfte bekannt sein, mit „Frühlingstrieb“ meint Nietzsche ein Frühlingserwachen, nämlich im „die ganze Natur lustvoll durchdringenden Nahen des Frühlings [...] jene dionysischen Regungen“⁸⁰ zu empfinden. Diese Regungen drücken sich in der Überwindung des *principii individuationis* aus, wenn „das Subjektive zur völligen Vergessenheit hinschwindet.“⁸¹ Denn schon „im deutschen Mittelalter wälzten sich unter der gleichen dionysischen Gewalt immer wachsende Scharen, singend und tanzend, von Ort zu Ort“⁸². Hier zieht er die Analogie zum Dithyrambus, denn „in diesen Sankt-Johann- und Sankt-Veitstänzern erkennen wir die bacchischen Chöre der Griechen wieder“⁸³. Der Verlust des *principii individuationis* ist für NIETZSCHE nichts Negatives, hier „schließt sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen: auch die entfremdete, feindliche oder unterjochte Natur feiert wieder ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen.“⁸⁴ Selbst Klassendenken löst sich auf, alle Menschen sind nun gleich, hier „ist der Sklave freier Mann, jetzt zerbrechen all die starren, feindseligen Abgrenzungen, die Not, Willkür oder »freche Mode« zwischen den Menschen festgesetzt haben.“⁸⁵ So führt das Denken im Dionysischen zum Zustand des „Ur-Einen“, dem anstrebenswertem Gefühl, mit dem Kosmos des Weltseins eins zu werden.

Das **Apollinische** bildet einen anderen Pol, einen anderen Zustand die Welt wahrzunehmen – oder besser gesagt – zu ertragen: Es zeichnet den Zustand des Traumes. In Apollon als Gott des Lichts, der Heilung, der sittlichen Reinheit und Mäßigung sowie der Weissagung und der Künste sieht NIETZSCHE den „Gott aller bildnerischen Kräfte“⁸⁶. „[D]er schöne Schein der Traumwelt ist sein Reich: die höhere Wahrheit, die Vollkommenheit dieser Zustände im Gegensatz zu der lückenhaft verständlichen Tageswirklichkeit erheben ihn zum wahrsagenden Gotte, aber ebenso gewiß zum künstlerischen Gotte.“⁸⁷ Für den Menschen muss „der Schleier des Scheines in flatternder Bewegung sein“, um „das Ernste, Traurige, Trübe, Finstere“⁸⁸ ertragen zu können. Und „während also der Traum das Spiel des Einzelnen

⁷⁹ Vgl. NIETZSCHE FRIEDRICH, *Die dionysische Weltanschauung*, <http://www.nietzschesource.org/eKGWB/DW/print>, Stand: 09.09.13, S. 2

⁸⁰ NIETZSCHE, 1954 (43000. Aufl. 1999), [GT] S. 24

⁸¹ Ibid.

⁸² Ibid.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Ibid., S. 25

⁸⁶ Ibid., S. 23

⁸⁷ NIETZSCHE, *Die dionysische Weltanschauung*, <http://www.nietzschesource.org/eKGWB/DW/print>, Stand: 09.09.13, S. 2

⁸⁸ Ibid.

Menschen mit dem Wirklichen ist, ist die Kunst des Bildners (im weiteren Sinn) das S p i e l mit dem Traum.“⁸⁹

Das Apollinische und Dionysische bilden keine für sich geschlossene, gegenseitig unabhängige Position. Sie bestehen vielmehr in einer Duplizität „in ähnlicher Weise, wie die Generation von der Zweiheit der Geschlechter, bei fortwährendem Kampfe und nur periodisch eintretender Versöhnung, abhängt.“⁹⁰ Diese Duplizität komme durch einen Kunsttrieb zustande, den die Natur hervorbringe und den jeder Mensch somit in sich trage. Auf der einen Seite „als die Bilderwelt des Traumes, deren Vollkommenheit ohne jeden Zusammenhang mit der intellektuellen Höhe oder künstlerischen Bildung des einzelnen ist, andererseits als rauschvolle Wirklichkeit, die wiederum den Einzelnen nicht achtet, sondern sogar das Individuum zu vernichten und durch eine mystische Einheitsempfindung zu erlösen sucht.“⁹¹ Diesem Gedanken liegt das ARISTOTELISCHE Mimesis-Prinzip zugrunde; doch hier denkt NIETZSCHE das Nachahmungsprinzip tiefer, indem er den naturgegebenen Kunsttrieb als kosmische Gegebenheit voraussetzt: „Diesen unmittelbaren Kunstzuständen der Natur gegenüber ist jeder Künstler »Nachahmer«, und zwar entweder apollinischer Traumkünstler oder dionysischer Rauschkünstler oder endlich – wie beispielsweise in der griechischen Tragödie – zugleich Rausch- und Traumkünstler: als welchen wir uns etwa zu denken haben, wie er, einsam und abseits von den schwärmenden Chören niedersinkt und wie sich ihm nun, durch apollinische Traumeinwirkungen, sein eigener Zustand, d.h. seine Einheit mit dem innersten Grunde der Welt *in einem gleichnisartigen Traumbilde* offenbart.“⁹²

Die Frage nach NIETZSCHES Ästhetik oder Anästhetik erschließt sich in den durch ihre Beschaffenheit des Apollinischen und Dionysischen ausgelösten *Wirkungen* und deren *Verhältnis* gegenüber dem Sein selbst. Der junge Philologe stürmt und drängt nach einer Beschreibung der Welt und begibt sich nicht *um* der Ästhetik willen in diese philosophische Disziplin, sondern erarbeitet *aus* ihr eine

„metaphysisch[e] Annahme [...], daß das Wahrhaft-Seiende und Ur-Eine, als das Ewig-Leidende und Widerspruchsvolle, zugleich die entzückende Vision, den lustvollen Schein zu seiner steten Erlösung braucht: welchen Schein wir, völlig in ihm befangen und aus ihm bestehend, als das Wahrhaft-Nichtseiende, d.h. als ein fortwährendes Werden in Zeit,

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ NIETZSCHE, 1954 (43000. Aufl. 1999), [GT] S. 21

⁹¹ Ibid., S.25

⁹² Ibid., f.

Raum und Kausalität, mit anderen Worten, als empirische Realität zu empfinden genötigt sind.“⁹³

Die Wirkung des Apollinischen ist ein einer „entzückenden Vision“ entspringender, daher „lustvoller Schein“, der benötigt wird, um die „empirische Realität“ ertragen zu können, in der die Menschen ihr Dasein im „Wahrhaft-Nichtseiende[n]“, nämlich ihr „fortwährendes Werden in Zeit, Raum und Kausalität, fristen; zugleich dadurch eine Beschaffenheit, eine Wahrnehmungsform – oder besser Wahrnehmungsumformung des „Wahrhaft-Seienden“ und „Ur-Einen“. Die beiden Kunsttriebe entspringen einem einzigen Trieb, der auf eine *wahrheitsnahe* und/oder *wahrheitsertragende* Wahrnehmung der Welt zielt. Die Macht dieses Triebes kann nur in den Künsten ausgedrückt werden, und so bekommt NIETZSCHEs Auffassung einer Metaphysik seine ästhetische Wurzel, umgekehrt findet seine Ästhetik als Weltanschauungsmaßnahme über sich hinaus. „Die Kunst ist für ihn nicht mehr ein *mundus aestheticus* über dem Leben, sondern ein *im* Leben sich vollziehendes Ereignis.“⁹⁴ Dies stellt den Kerngedanken seiner ästhetischen Philosophie dar, die auch seine folgenden Schriften immer wieder durchdringen. Der „Grundgedanke vom lebenserhaltenden und lebensnotwendigen illusionären Schein der Kunst und des Schönen zieht sich – von Modifikationen abgesehen - wie ein roter Faden durch das gesamte Werk Nietzsches.“⁹⁵ Genauso steht dem „illusionären Schein“ stets das Dionysische gegenüber. Im Nachlass der 1880er Jahre bemüht sich NIETZSCHE noch einmal diese zentralen Termini zu beschreiben:

„Mit dem Wort »*dionysisch*« ist ausgedrückt: ein Drang zur Einheit, ein Hinausgreifen über Person, Alltag, Gesellschaft, Realität, über den Abgrund des Vergehens: das leidenschaftlich-schmerzliche Überschwellen in dunklere, vollere, schwebendere Zustände; [...]

Mit dem Wort »*apollinisch*« ist ausgedrückt: der Drang zum vollkommenen Für-sich-sein, zum typischen »Individuum«, zu allem was vereinfacht, heraushebt, stark, deutlich, unzweideutig, typisch macht: die Freiheit unter dem Gesetz.“⁹⁶

Auch zu ihrer Duplizität:

„Apollinisch – dionysisch. – Es gibt zwei Zustände, in denen die Kunst selbst wie eine Naturgewalt im Menschen auftritt, über ihn verfügend, ob er will oder nicht: einmal als Zwang

⁹³ Ibid., S.32 f.

⁹⁴ MEYER THEO, *Nietzsche und die Kunst*, Tübingen; Basel: Francke 1993 (= UTB, 1414), , S. 70 f.

⁹⁵ PÖLTNER, 2008, S. 178

⁹⁶ NIETZSCHE FRIEDRICH, *Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre*, in: *Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden*, Hrsg: Karl Schlechta, B. III, München - Wien: Hanser 1954 (43000. Aufl. 1999), S. 415-925, S. 791

zur Vision, andererseits als Zwang zum Orgasmus. Beide Zustände sind auch im normalen Leben vorgespield, nur schwächer: im Traum und im Rausch.“⁹⁷

Die Ästhetik als Kerngedanken einer Metaphysik weiterzuspinnen, die als Inhalte eine bestimmte Weltanschauung und Daseinsberechtigung anspricht, führt in weitgefächerte Bereiche.⁹⁸ MEYER spricht die Grundproblematik der Nietzsche-Rezeption an, die sich in der Gefahr niederschlägt, in ihrem „gemeinsamen Nenner [...] die Trias *Leben, Schaffen und Kunst*“ als größtmöglichen Spielraum an Adaptionsmöglichkeiten zu bieten.⁹⁹ Tatsächlich ist die Gefahr groß, sich schon in den Begriffen zu verlieren. Was dem *Dionysischen* oder *Apollinischen* nahe kommt, was das *Ur-Eine* oder den *kosmischen Antagonismus* beider ausmacht, halte ich für schwer greifbar. Es schwingt etwas Unbestimmbares mit, welches einen wackeligen Rahmen auf wissenschaftlichem Boden bietet. Da die Kunst jedoch als Grundlage dieser Ästhetik dient, ist das Unbestimmbare bereits unbedingt verankert: Kunst vermag sich im Gegensatz zur Wissenschaft in (dem Ausdruck) ihrer Thematik Welten der Unbestimmtheit, von Desideraten oder einer mystischen Metaphorik zu bedienen, ja vielmehr ist dies in vielen Stilepochen unterschiedlichster Kunstdisziplinen ein zentrales Thema oder Stilmittel. Ich denke genau hier liegt die Schwierigkeit einer Begriffsbestimmung des Dionysischen und Apollinischen. Deshalb möchte ich im Folgenden tiefer in das Wesen der Materie hineindenken, wie gerade in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* – gefolgert und erschlossen aus dem Wesen der Dithyrambischen Chöre als dem dionysischen Kunsttrieb gerecht werdende Kunstform zum Tragen kommt. Nicht zuletzt auch deshalb, da NIETZSCHE der einzige Philosoph von den hier ausgewählten ist, in dessen philosophischen Kontext Musik eine inhärente Rolle spielt.

Am Anfang seiner Schrift spricht Nietzsche von „der Kunst des Bildners, der apollinischen, und der unbildlichen Kunst der Musik, als der des Dionysus“¹⁰⁰. In der Kunst der Musik sieht er allerdings das entscheidende Wesen, das den Zugang zum Ur-Einen, zu einem

⁹⁷ Ibid., S. 788

⁹⁸ Beschäftigt man sich mit unterschiedlicher Übersichts-literatur, so stößt man auf unterschiedliche Perspektiven: SPIERLING zentriert seine Sicht auf den Nihilismus und titelt: »Der Übermensch ist der Sinn der Erde« (Vgl. SPIERLING VOLKER, *Kleine Geschichte der Philosophie*, München: Piper 1990, S. 275-281) HIGGINS und SOLOMON besprechen NIETZSCHES Werk im Kontext des Utilitarismus (Vgl. SOLOMON ROBERT C. UND HIGGINS KATHLEEN, *Eine kurze Geschichte der Philosophie*, München: Piper 1997, S. 192-197) RUSSELL stellt fest: „Nietzsche war zwar Professor und doch mehr philosophischer Schriftsteller als akademischer Philosoph. [...] er ist in erster Linie als Ethiker, in zweiter als scharfsinniger Geschichtskritiker bedeutend.“ Er beschränkt sich daher „auf seine Ethik und seine Religionskritik [...], da sein Einfluß von dieser Seite seiner Schriften ausging.“ (Vgl. RUSSELL BERTRAND, *Philosophie des Abendlandes. Ihr Zusammenhang mit der politischen und der sozialen Entwicklung*, Zürich: Europaverlag 1950, (5. Auflage 2002), S. 767 ff.)

⁹⁹ Vgl. MEYER, 1993, S. 156 ff.

¹⁰⁰ NIETZSCHE, 1954 (43000. Aufl. 1999), [GT] S. 21

wahrheitlichen Ganzen hinter dem Leben voller Erscheinungen ermöglicht. So bietet der Satyrchor der Tragödie als ein Portal dieses Zugangs den Trost zur Wahrheit, den „metaphysischen Trost – mit welchem [...] uns die Tragödie entläßt – daß das Leben im Grunde der Dinge trotz allem Wechsel der Erscheinungen unzerstörbar mächtig und lustvoll sei, dieser Trost erscheint in leibhafter Deutlichkeit als Satyrchor, als Chor von Naturwesen [...]“¹⁰¹. Hierin liegt auch seine Kritik der damaligen ästhetischen Statuten: „Aus dem Wesen der Kunst, wie sie gemeinhin nach der einzigen Kategorie des Scheines und der Schönheit begriffen wird, ist das Tragische in ehrlicher Weise gar nicht abzuleiten: erst aus dem Geiste der Musik heraus verstehen wir eine Freude an der Vernichtung des Individuums.“¹⁰² Diese Freude ist der Trostspender, die stetig tragisch zu erlebende Wirklichkeit des Alltages vergessen zu machen, um so die wahre Natur eines einheitlichen Kosmos zu vernehmen. Zwar möchte uns „auch die dionysische Kunst [...] von der ewigen Lust des Daseins überzeugen: nur sollen wir diese Lust nicht in den Erscheinungen, sondern hinter den Erscheinungen suchen“¹⁰³. Entsprechend ist das, was gemalte, geschriebene oder auch zu einem bestimmten Zweck vertonte Kunst darstellt, bloße Erscheinung und dient als Ablenkung oder Versüßung des alltäglichen Schreckens. Die wahre Kunst ist jene, die uns im Rausch von dem individuellen Streben nach Versüßung der Realität befreit und einen Weg dahinter bereitet, nämlich hin zur kosmischen Natur. Und diese könne nur eine zweckfreie Musik bieten, da – und hier zitiert er nach SCHOPENHAUER – „sie nicht, wie jene alle, Abbild der Erscheinung, sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst sei und also zu allem *Physischen der Welt das Metaphysische*, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstelle“¹⁰⁴. Denn Musik wird auch nur „zum dürftigen Abbild der Erscheinung selbst“, wenn sie sich in „Marschlärm, Signalklängen usw. erschöpft“¹⁰⁵.

„Die wahrhaft dionysische Musik tritt uns als ein solcher allgemeiner Spiegel des Weltwillens gegenüber: jenes anschauliche Ereignis, das sich in diesem Spiegel bricht, erweitert sich sofort für unser Gefühl zum Abbilde einer ewigen Wahrheit.“¹⁰⁶

NIETZSCHES Musikverständnis stützt sich auf die in SCHOPENHAUERS *Die Welt als Wille und Vorstellung* aus dem Jahre 1819 – veröffentlicht 1844 – erörterten Annahme, dass die Musik „eine so große und überaus herrliche Kunst“ sei und „so mächtig auf das innerste des

¹⁰¹ Ibid., S. 47

¹⁰² Ibid., S. 92

¹⁰³ Ibid., S. 93

¹⁰⁴ Ibid., S. 88 f.

¹⁰⁵ Vgl. Ibid., S. 96

¹⁰⁶ Ibid.

Menschen“ wirke¹⁰⁷; und weil dadurch „ihre ästhetische Wirkung unser Augenmerk ist, müssen wir ihr eine viel ernstere und tiefere, sich auf das innerste Wesen der Welt und unseres Selbst beziehende Bedeutung zuerkennen [...]“. SCHOPENHAUER weiß um die Waghalsigkeit seiner Deutung und „muß die Beistimmung, oder Verneinung [s]einer Ansicht der Wirkung anheimstellen, welche auf jeden Leser theils die Musik, theils der ganze und eine von [ihm] in dieser Schrift mitgetheilte Gedanke hat“¹⁰⁸. Er begibt sich – vom heutigen Standpunkt aus betrachtet – in ein offenes Forschungsgebiet der Kunstpsychologie und stützt seine These zunächst auf subjektives Empfinden. Diese These scheint schwierig, da sie einer möglichen Nähe zur Objektivität entbehrt. Dass die kosmische Wahrheit der Natur für den einen in der Musik zu finden ist, mag für den anderen in der Betrachtung eines Bildes oder dem Stimmungsnachklang einer Lektüre gelten. Die Wahrheit der Welt kann für jeden Menschen anders künstlerisch gespiegelt sein, falls sie es denn sollte.

Bei NIETZSCHE herrscht dasselbe Empfinden wie bei SCHOPENHAUER. Vielleicht vermag dies schon dem Wahrheitsstreben der beiden Philosophen eine gewisse Rechtfertigung ihrer Schriften einräumen. Aber auch wenn beide Männer für die Philosophie unseres Kulturkreises bedeutende Figuren in Schrift und Geschichte sind, ist es bemerkenswert, dass sich NIETZSCHES Werk, mehr oder weniger, aus einer Annahme – *Beistimmung oder Verneinung anheimgestellt* - entwickelte, nicht zuletzt dadurch, dass er weiter als SCHOPENHAUER ging. Letzterer sieht die Musik in seiner Philosophie folgendermaßen verankert:

„Die Musik ist nämlich eine so unmittelbare Objektivierung und Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vervielfältigte Erscheinungen die Welt der einzelnen Dinge ausmacht. Die Musik ist also keineswegs, gleich den anderen Künsten, das Abbild der Ideen, sondern Abbild des Willens selbst, dessen Objektivität auch die Ideen sind: deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der anderen Künste: denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen.“¹⁰⁹

Für SCHOPENHAUER ist die Welt in ihrer Anschauung für den Menschen *Vorstellung*. In ihr sind die Dinge der Welt als Erscheinungen bloßer Schein, der sich in „Raum, Zeit und Ursächlichkeit“ ausbreitet.¹¹⁰ In Anlehnung an die PLATONISCHE Ideenlehre spricht er dem Menschen allerdings einen *Willen* zu, der sich aus dem Physiologischen als Erkenntnisstreben

¹⁰⁷ Vgl. SCHOPENHAUER ARTHUR, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Köln: Anaconda 2009/1859, S. 234

¹⁰⁸ Ibid., S. 235

¹⁰⁹ Ibid., S. 235

¹¹⁰ Vgl. SCHNEIDER, 1996 (2. Aufl. 2005), S. 108

in unterschiedlichen „Objektivationsstufen“ herausbildet.¹¹¹ In diesem physiologischem Kontext muss „[s]elbst das Denken, der Intellekt als Werkzeug der Selbstreflexion, [...] als Objektivationsform des Willens aufgefaßt werden“, da es auch Organ des Körpers sei.¹¹² Der Wille [aber] bildet den Urgrund des Weltgeschehens“, da er von aller Kausalität frei ist und sich so zeitlos im Werden und Vergehen der Natur widerspiegeln.¹¹³

Unter den verschiedenen Kunstformen besitze die Musik als *unmittelbare Objektivierung und Abbild des ganzen Willens* die *mächtigste* Kraft, die Welt selbst als Willen zu verkörpern.

Interessant ist nun SCHOPENHAUERS direkter Bezug zu musiktheoretischen Betrachtungen, welche er später im Kapitel *Zur Metaphysik der Musik* verfasst. Er zeichnet Parallelen, um „beachtenswerthe nähere Bestimmungen [...] hinzuzufügen“¹¹⁴:

„Die vier Stimmen der Harmonie als Baß, Tenor, Alt und Sopran, oder Grundton, Terz, Quinte und Oktave, entsprechen den vier Abstufungen in der Reihe der Wesen, also dem Mineralreich, Pflanzenreich, Thierreich und dem Menschen.“¹¹⁵

Seine Argumentation bezieht sich auf das Verhältnis der Töne bzw. der Schwingungsverhältnisse, beispielsweise nämlich

„[d]aß die hohe Stimme, welche die Melodie singt, doch zugleich integrierender Theil der Harmonie ist und darin selbst mit dem tiefsten Grundbaß zusammenhängt, läßt sich betrachten als das Analogon davon, daß die selbe Materie, welche in einem menschlichen Organismus Träger der Idee des Menschen ist, dabei doch zugleich auch die Ideen der Schwere und der chemischen Eigenschaften, also der niedrigsten Stufen der Objektivierung des Willens, darstellen und tragen muß.

Weil die Musik nicht, gleich allen andern Künsten, die Ideen, oder Stufen der Objektivierung des Willens, sondern unmittelbar den Willen selbst darstellt; so ist hieraus auch erklärlich, daß sie auf den Willen, d.i. die Gefühle, Leidenschaften und Affekte des Hörers, unmittelbar einwirkt, so daß sie dieselben schnell erhöht, oder auch umstimmt.“¹¹⁶

Weitere musiktheoretisch relevante Kriterien sind bei ihm Musik und Sprache, Dissonanz-Konsonanz-Verhältnis, Vorhaltsbildungen oder Melodiebildungen. Weiterführend an dieser Stelle sind zwei Aspekte seiner musikanalytischen Durchleuchtung zu nennen, in denen er

¹¹¹ Vgl. Ibid. f.

¹¹² Ibid., S. 109 f.

¹¹³ Ibid., S. 108 f.

¹¹⁴ SCHOPENHAUER, 2009/1859, S. 826-835

¹¹⁵ Ibid., S. 826 f.

¹¹⁶ Ibid., S. 827

den Grund seiner musikalischen Analogien sieht und welche der Musik als Kunstform zu ihrer *mächtigen* Wirkung ver helfe: nämlich über eine musikästhetische zu einer musikpsychologischen Gegebenheit:

„[...] so zeigt uns eine Beethoven'sche Symphonie die größte Verwirrung, welcher doch die vollkommenste Ordnung zum Grunde liegt, den heftigsten Kampf, der sich im nächsten Augenblick zur schönsten Eintracht gestaltet: es ist *rerum concordia discors*, ein treues und vollkommenes Abbild des Wesens der Welt [...]. Zugleich nun aber sprechen aus dieser Symphonie alle menschlichen Leidenschaften und Affekte: die Freude, die Trauer, die Liebe, der Haß, der Schrecken, die Hoffnung usw. in zahllosen Nüancen [...].“¹¹⁷

Da die Affekte aber nicht realistisch sind, obwohl sie als solche die Erscheinungen, somit den Schein bzw. die Vorstellung der Welt in ihrem ewigen Spiel des Freudigen und Leidenden postulieren,

„verursacht die Musik uns nie wirkliches Leiden, sondern bleibt auch in ihren schmerzlichsten Ackorden noch erfreulich und wir vernehmen gern in ihrer Sprache die geheime Geschichte unseres Willens [...].“¹¹⁸

In dieser Form des Wahrnehmens bleibt der Wille als *geheime Geschichte* trotz eines gewissenhaften Erkennen-Wollens des Willens verborgen. Musik gipfelt hier als Soundtrack des Strebens nach der Durchleuchtung der Objektivationen hinsichtlich des Willens im ästhetischen Moment. Sie trägt in der Natürlichkeit ihres Wesens diesen Schirm und findet so bei SCHOPENHAUER eine ästhetische Konstitution, die ihr in einer Betrachtung über die Hierarchie der Künste – sofern eine solche überhaupt Sinn macht – den obersten Platz einräumt.

Dadurch bleibt die Musik aber als Kunstform auf dem nüchternen Boden der Welt der Erscheinungen und erweist sich nicht – wie bei NIETZSCHE – als Portal zur zeitlosen, kausalitätsfreien Ur-Einheit des Kosmos bzw. des Willens selbst. Denn die „Ekstase, Entrückung, Erleuchtung [...] usw.“ ist für Schopenhauer – wenn auch als positives Moment einer vollkommenen Willensverneinung – bloß ein Zustand, „welcher [...] aber nicht eigentlich Erkenntniß zu nennen ist, weil er nicht mehr die Form von Subjekt und Objekt hat, und auch übrigens nur der eigenen, nicht weiter mittheilbaren Erfahrung zugänglich ist.“¹¹⁹

¹¹⁷ Ibid., S. 829

¹¹⁸ Ibid., S. 830

¹¹⁹ Vgl. Ibid., S.363

Und hier liegt der Unterschied zu NIETZSCHES Philosophie der Tragödiengeburt, welche immer wieder die Überwindung des *principii individuationis* betont, um in der ekstatischen Ausschweifung dem Ur-Einen nahe zu kommen, und so der Wahrheit der Welt. „Der Schopenhauerschen Willensverneinung steht bei Nietzsche die Willensbejahung gegenüber [...].“¹²⁰ Was zu der Frage führt, ob und wie NIETZSCHE nun direkte Bezüge zu musiktheoretischen Kriterien herstellt, um zu ermitteln, in welcher Form und Art und Weise seine Philosophie *aus dem Geiste der Musik* entspringt.

Für NIETZSCHE ist Musik Lebensessenz. „Die wahre Welt ist Musik. Musik ist das Ungeheure. Hört man sie, gehört man zum Sein. So hat Nietzsche sie erlebt.“¹²¹ Mit diesen Sätzen eröffnet SAFRANSKI sein Buch *Nietzsche. Biographie seines Denkens*. Darin sieht er den jungen NIETZSCHE motiviert, aus dem Grunde seiner Leidenschaft heraus eine Philosophie zu schaffen, die „ihm mit Worten zu musizieren erlaubt“.¹²² NIETZSCHE war bekennender WAGNER-Fan. Er sah in WAGNERS Musik ein großes Potential zur Ekstase. „Darum auch schätzt Nietzsche die Wagnersche unendliche Melodie, die sich fortspinnert wie eine Improvisation, die beginnt, als hätte sie schon längst begonnen.“¹²³

Dem Tragödienbuch ist ein Vorwort an WAGNER vorangestellt, in dem der junge NIETZSCHE bekennt, dass er „von der Kunst als der höchsten Aufgabe und der eigentlich metaphysischen Tätigkeit dieses Lebens im Sinne des Mannes überzeugt [ist], dem [er] hier, als [s]einem erhabenen Vorkämpfer auf dieser Bahn, diese Schrift gewidmet haben will“¹²⁴. Gemeint ist WAGNER, mit dem er sich allerdings im Laufe seines späteren Lebens überwirft.

Da NIETZSCHES Musikdenken anfangs sehr offensichtlich auf die Schaffensweise WAGNERS zielt, verwundert es nicht, dass er als konkretes Musikbeispiel, wohl nicht zuletzt aufgrund der Analogien zur griechischen Tragödie, die Oper wählt. Allerdings kritisiert er zunächst die Wurzeln und die Entstehungsphase der Oper. Denn sie spiegle nicht einmal das apollinisch-dionysische Verhältnis wider:

„Dieser Wechsel [...], der im Wesen des *stilo rappresentativo* liegt, dies rasch wechselnde Bemühen, bald auf den Begriff und die Vorstellung, bald auf den musikalischen Grund des Zuhörers zu wirken, ist etwas so gänzlich Unnatürliches und den Kunsttrieben des Dionysischen

¹²⁰ MEYER, 1993, S. 33

¹²¹ SAFRANSKI RÜDIGER, *Nietzsche. Biographie seines Denkens*, München - Wien: Hanser 2000, S. 9

¹²² *Ibid.*, S. 51

¹²³ *Ibid.*, S. 11

¹²⁴ NIETZSCHE, 1954 (43000. Aufl. 1999), [GT] S. 20

und des Apollinischen in gleicher Weise so innerlich Widersprechendes, daß man auf einen Ursprung des Rezitativs zu schließen hat, der außerhalb aller künstlerischen Instinkte liegt.“¹²⁵

Es ist das Bildliche, das Wort, welches das Unbildliche nur in lyrischer und epischer Form vorbereitet, nicht aber hinsichtlich dessen eigentlichen Wesens. In dieser Form wird der Mensch „kunststöhnmächtig [...]. Weil er die dionysische Tiefe der Musik nicht ahnt, verwandelt er sich in den Musikgenuß zur verstandesmäßigen Wort- und Tonrhetorik der Leidenschaft im *stilo rappresentativo* und zur Wollust der Gesangskünste; weil er keine Vision zu schauen vermag, zwingt er den Maschinisten und Dekorationskünstler in seinen Dienst; [...].“¹²⁶ Diese Art und Weise, nämlich so produzierten Affekten hinterher zu jagen, findet in seiner Auffassung von echter Kunst keinen Platz. Zwar erzwänge sich hier ein mächtiges Bedürfnis eine Kunst, „aber ein Bedürfnis unästhetischer Art: die Sehnsucht zum Idyll [...].“¹²⁷ Und so bleibt „im Sinne dieses Glaubens [...] die Oper der Ausdruck des Laitentums in der Kunst, das seine Gesetze mit dem heitern Optimismus des theoretischen Menschen diktiert.“¹²⁸

Diese Kritik ist allerdings Vorbereitung auf seine folgenden Lobeshymnen deutscher Musik. Er stapelt zunächst tief, um später seine Ansichten noch höher erscheinen zu lassen. In der deutschen Musik sieht er „den umgekehrten Prozeß, das allmähliche Erwachen des dionysischen Geistes in unserer gegenwärtigen Welt“¹²⁹; es ist „die deutsche Musik, wie wir sie vornehmlich in ihrem mächtigen Sonnenlaufe von Bach zu Beethoven, von Beethoven zu Wagner zu verstehen haben“¹³⁰. Über diese deutschen Komponisten zieht er die Verbindung zum Geiste der deutschen Philosophie, welche er in KANT und SCHOPENHAUER sieht und stellt eine rhetorische Frage: „[W]ohin weist uns das Mysterium dieser Einheit zwischen der deutschen Musik und der deutschen Philosophie, wenn nicht auf eine neue Daseinsform, über deren Inhalt wir uns nur aus hellenischen Analogien ahnend unterrichten können?“¹³¹ Diese neue Daseinsform ist für ihn die „dionysische Wahrheit“, gegen die sokratische Vernunft im deutschen Geiste der Musik und Philosophie entsprungen.¹³²

An dieser Stelle äußert sich der Geist jener Zeit am auffälligsten: Es ist der *romantische Gedanke*, der NIETZSCHE antreibt. Der Gedanke an einen einheitlichen Patriotismus, der aus

¹²⁵ Ibid., S. 104

¹²⁶ Ibid., S. 106

¹²⁷ Ibid., S. 104

¹²⁸ Ibid., S. 106

¹²⁹ Ibid., S. 109

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Ibid., S. 110

¹³² Vgl. Ibid.

heutiger Sicht nationalistisch wirkt. Der Gedanke an eine Kunst, die sich über bloße Affektdarstellung auf den Rausch von Gefühlen fokussiert, um aus dem apollinisch geprägten Alltag herauszuzerren.

Diesen Gedanken sieht er in der Kunst WAGNERS aufgehen. Hier bekommt das Drama für ihn eine neue Bedeutung. Wenn nämlich die apollinischen Wesenszüge durch solch musikalische Kunst aufgehen, dann spielt sich ein dionysischer Vorgang ab, der nicht zu verkennen sei:

„Bei jener prästabilierten Harmonie, die zwischen dem vollendeten Drama und seiner Musik waltet, erreicht das Drama einen höchsten, für das Wortdrama sonst unzugänglichen Grad von Schaubarkeit. Wie alle lebendigen Gestalten der Szene in den selbständig bewegten Melodienlinien sich zur Deutlichkeit der geschwungenen Linie vor uns vereinfachen, ertönt uns das Nebeneinander dieser Linien in dem mit dem bewegten Vorgange auf zarteste Weise sympathisierende Harmonienwechsel: durch welchen die Relationen der Dinge in sinnlich wahrnehmbarer, keinesfalls abstrakter Weise, unmittelbar vernehmbar werden, wie wir gleichfalls durch ihn erkennen, daß erst in diesen Relationen das Wesen eines Charakters und einer Melodienlinie sich rein offenbare. Und während uns so die Musik zwingt, mehr und innerlicher als sonst zu sehen und den Vorgang der Szene wie ein zartes Gespinst vor uns auszubreiten, ist für unser vergeistigtes, ins Innere blickende Auge die Welt der Bühne ebenso unendlich erweitert als von innen heraus erleuchtet.“¹³³

Er sieht das Wesen der Charaktere und die Darstellung einer Szenerie durch das *Nebeneinander der Melodienlinien* deutlicher im Sinne eines Weltwahrheitswirkens hervorgehoben, wie es die Schauspielerei mit Wort und Kostüm selbst nicht vermöge. Dadurch erreicht für ihn die Musik im Drama ihre besondere Wirkung:

„[D]ie Musik ist die eigentliche Idee der Welt, das Drama nur ein Abglanz dieser Idee, ein vereinzeltes Schattenbild derselben. [...] Das Drama, das sich [...] mit Hilfe der Musik, sich vor uns ausbreitet, als ob wir das Gewebe am Webstuhl im Auf- und Niederzucken entstehen sehen – erreicht als Ganzes eine Wirkung, die *jenseits aller apollinischen Kunstwirkungen* liegt.“¹³⁴

Die Musik ist dafür verantwortlich, damit das Drama als Ganzes *wirkt*. Und diese Wirkung ist dionysischer Natur bzw. öffnet sie Tür und Tor zum dionysischen Zustand. Sie rückt das Ur-Eine zurecht. Denn

¹³³ Ibid., S. 118

¹³⁴ Ibid., S. 119

„Dionysus redet die Sprache des Apollo, Apollo aber schließlich die Sprache Dionysus: womit das höchste Ziel der Tragödie und der Kunst überhaupt erreicht ist.“¹³⁵

Hier etabliert sich der Gegenpol des Apollinisch-Dionysischen als dialektisches Zusammenspiel.

Er führt auch die patriotische Perspektive weiter, denn

„Musik und tragischer Mythos sind in gleicher Weise Ausdruck der dionysischen Befähigung eines Volkes und voneinander untrennbar. Beide entstammen einem Kunstbereiche, das jenseits des Apollinischen liegt; beide verklären eine Region, in deren Lustakkorden die Dissonanz ebenso wie das schreckliche Weltbild reizvoll verklingt; [...].“¹³⁶

NIETZSCHE zieht hier eine direkte Analogie der musikalischen Dissonanz zum Schrecken des Weltbildes. Zum Ende seines Tragödienbuches zielt seine dionysische Weltanschauung auf zwei Punkte: Die Musik und den Mythos. Die Verbindung von Kunst und volkstümlicher Sagen, um ein weltanschauliches Bild eines Volkes zu entwerfen, ist ein zentraler Aspekt der Kunst des 19. Jahrhunderts überhaupt. Was er genau unter musikalischer Dissonanz und ihrem musikalischen Kontextpotential versteht, bleibt allerdings außen vor, da sich seine Betrachtung primär auf den *Romantischen Gedanken* konzentrieren. Er versteht die musikalische Dissonanz als Phänomen im Kontext künstlerischer Gestaltung, und da die Musik in seinem Leben die wichtigste aller Künste ist, so offenbart sich das Potential dieses Phänomens dort am meisten. Es weise auf die Schrecken der Welt hin, aber spende zugleich durch die Macht, „eine ästhetische Lust [zu] erregen“¹³⁷, den *metaphysischen Trost*, so

„daß nur als ein ästhetisches Phänomen das Dasein und die Welt gerechtfertigt erscheint: in welchem Sinne uns gerade der tragische Mythos zu überzeugen hat, daß selbst das Häßliche und Disharmonische ein künstlerisches Spiel ist, welches der Wille, in der ewigen Fülle seiner Lust, mit sich selbst spielt. Dieses schwer zu fassende Urphänomen der dionysischen Kunst wird aber auf direktem Wege einzig verständlich und unmittelbar erfaßt in der wunderen Bedeutung der *musikalischen Dissonanz*: wie überhaupt die Musik, neben die Welt hingestellt, allein einen

¹³⁵ Ibid., S. 120

¹³⁶ Ibid., S. 133

¹³⁷ Ibid., S. 131

Begriff davon geben kann, was unter der Rechtfertigung der Welt als eines ästhetischen Phänomens zu verstehen ist.¹³⁸

Eine weitere musiktheoretische Äußerung taucht bei NIETZSCHE beiläufig auf. Sie findet sich in den *Nachgelassenen Fragmenten*:

„Den höchsten Formensinn, auf der einfachsten Grundform das Complicirteste folgerichtig entwickeln – finde ich bei **Chopin**.“¹³⁹

Hier schimmert die apollinisch-dionysische Dialektik wieder auf: Einfachste musikalische Grundformen, wie z.B. zwei- oder dreiteilige Liedformen, komplex auszukomponieren. Ein gutes Beispiel wäre hierfür die Sonatenhauptsatzform, die sich von ihrem einfachen zweiteiligen bzw. dreiteiligen Grundgedanken (Grundtonart – Tonartenwechsel – Grundtonart) her beispielsweise bei BEETHOVEN spätestens in äußerst komplexen Ausarbeitungen wiederfinden lässt.

Im *Wanderer und sein Schatten* schwärmt NIETZSCHE geradezu von „Chopin, de[n] Unnachahmliche[n]“¹⁴⁰. „Die melodischen und rhythmischen Herkömmlichkeiten“ des Polen haben es ihm angetan. Er spricht von einem „seligen Moment“, den „die guten Künstler herauszufischen“ wissen, sowie ihn „[f]ast alle Zustände und Lebensweisen haben“.¹⁴¹ Diesen *seligen Moment* findet er in CHOPINS *Barcarolle* in Fis-Dur (op. 60).¹⁴²

Aber nicht nur CHOPIN findet hier Erwähnung, auch den Komponisten BACH, HÄNDEL, HAYDN, BEETHOVEN, MOZART, SCHUBERT, MENDELSSOHN-BARTHOLDY und SCHUMANN widmet sich der Philosoph in kurzen Kommentaren, die dennoch eher historische und geschmacksorientierte Rezeptionen seines subjektiven Empfindens und weniger auf musikästhetische Belange zielende Gedanken beinhalten.

Es ist *eine* Auffassung von Musik – dem Geschmacks- und Erfahrungswert zugeteilten Sinn – mit der NIETZSCHE seine Philosophie aufbaut. Es spielt dabei keine Rolle, *warum* die Musik so wirken könnte, sondern *dass* Musik fähig ist, so zu wirken.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ NIETZSCHE FRIEDRICH, *Nachgelassene Fragmente*, 1878 [http://www.nietzschesource.org/?#eKGWB/NF-1878,28\[47\]](http://www.nietzschesource.org/?#eKGWB/NF-1878,28[47]), Stand: 30.10.2013, [28 = N II 6. Frühling-Sommer 1878]

¹⁴⁰ NIETZSCHE FRIEDRICH, *Der Wanderer und sein Schatten*, Paderborn: Salzwasser 2011, S. 62

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Vgl. Ibid.

„Für die Musikauffassung Nietzsches ist die Idee grundlegend, daß die Musik Ausdruck des Weltwillens sei, daß sich in ihr das Wesen der Welt unmittelbar artikuliere.“¹⁴³

Die Fähigkeit der Musik eine bestimmte, nämlich metaphysische, Wirkung zu entfalten, mit deren Hilfe man der Welt selbst näher kommt, spiegelt sich in seiner Philosophie wider, weil es für ihn selbst so war. Darauf aufbauend, entwickelt sich dieser Gedanke hin zur Wissenschafts- und Religionskritik, zu Fragen der Moral und dem Platz eines wechselwirkenden Seins des Menschen mit und in dieser Welt überhaupt. Die dionysische *Wirkungsfähigkeit* von Musik ist der Geiste, aus dem die Tragödie geboren wird, und bildet so den *ästhetischen Rahmen* für seine Philosophie. Als Ergebnis wirken Fragen zur Ästhetik in diesem Rahmen über sich hinaus und in sich hinein. Beispielsweise findet sich in der *psychologischen Ästhetik* ein Gedanke NIETZSCHES zur Auffassung von ästhetischen Phänomenen. Im Kontext der „Frage, ob das Ästhetische eine Qualität des wahrgenommenen Gegenstands sei oder erst durch den wahrnehmenden Blick erzeugt werde“, zitiert ALLESCH aus *Also sprach Zarathustra*: „Du großes Gestirn! Was wäre dein Glück, wenn du nicht die hättest, welchen du leuchtest!“¹⁴⁴

Doch was beschreibt nun das Ästhetische und was das Anästhetische in NIETZSCHES Philosophie?

Das Ästhetische verkörpert eine allumfassende aus der Kunst heraus geborene Wirkung, die es vermag, den im Menschen verankerten Kunst-Urtrieb diesem selbst als Portal zum Ur-Einen zu verhelfen, insofern das Selbst innerhalb dieser Transformierung ekstatisch überwunden wird. Das Apollinische ist dabei nicht das Ästhetische und das Dionysische nicht das Anästhetische. Vielmehr ist es ein Wechselspiel beider Wirkungsfelder, weil sie sich selbst bedingen: Das Apollinische ist das Spielfeld, auf dem das Dionysische seine Wirkung zu entfalten vermag. Und das Dionysische ist das, worauf es ankommt: sich von der alltäglichen Welt zum kosmischen Ur-Einen zu ekstatisieren. Dies ist für Nietzsche die sich in Leidenschaft bildende wahre Entfaltung der Ästhetik, das wahrhaft Ästhetische, wenn er auf folgende Frage GOETHES hin zusammenfasst:

„»[...]Sollte es wohl auch einer von den Vorzügen der Alten gewesen sein, daß das höchste Pathetische auch nur ästhetisches Spiel bei ihnen gewesen wäre, da bei uns die Naturwahrheit

¹⁴³ MEYER, 1993, S. 96, Vgl. das Kapitel im Folgenden *IV. Die Musik*, S. 96-105

¹⁴⁴ Vgl. ALLESCH, 2006, S. 13

mitwirken muß, um ein solches Werk hervorzubringen?« Diese so tief sinnige letzte Frage dürfen wir gerade an der musikalischen Tragödie mit Staunen erlebt haben, wie wirklich das höchste Pathetische doch nur ein ästhetisches Spiel sein kann: weshalb wir glauben dürfen, daß erst jetzt das Urphänomen des Tragischen mit einigem Erfolg zu beschreiben ist. Wer jetzt noch nur von jenen stellvertretenden Wirkungen aus außerästhetischen Sphären zu erzählen hat und über den pathologisch-moralischen Prozeß sich nicht hinausgehoben fühlt, mag nur an seiner ästhetischen Natur verzweifeln: wogegen wir ihm die Interpretation Shakespeares nach der Manier des Gervinus und das fleißige Aufspüren der »poetischen Gerechtigkeit« als unschuldigen Ersatz anempfehlen.

So ist mit der Wiedergeburt der Tragödie auch der ästhetische Zuhörer wieder geboren, an dessen Stelle bisher in den Theaterräumen ein seltsames *Quidproquo*, mit halb moralischen und halb gelehrten Ansprüchen, zu sitzen pflegte, der »Kritiker«. In seiner bisherigen Sphäre war alles künstlich und nur mit einem Scheine des Lebens übertüncht.¹⁴⁵

Das **Anästhetische** ist das Verkennen des dionysischen Wirkens, sowohl im Leugnen von dessen Existenz wie auch im Sich-Nicht-Hingeben dieser Wirkung.

Diese dionysische Wirkung könne vor allem die Musik entfalten. Im Musikdrama ist sie es, die das Dionysische auf der Plattform des Apollinischen offenbart. Die musikalische Dissonanz vermag beispielsweise die Gleichzeitigkeit von Hässlichem und Lust aufzuzeigen, sowie die kompositorische Ausarbeitung einfachster Formen hin zu komplexesten Formbildungen mit herkömmlichen Rhythmen und Melodien.

Die *rauschhafte* Wirkung zielt dabei in das Feld der Wahrnehmungslehre: Ekstase durch leidenschaftliche Hingabe. So verwundert es nicht, dass Nietzsche auch mit sexuellen Komponenten analogisiert:

„Der Lustzustand, den man *Rausch* nennt, ist exakt ein hohes *Macht*gefühl... Die Raum- und Zeit-Empfindungen sind verändert: ungeheure Fernen werden überschaut und gleichsam erst *wahrnehmbar*; die *Ausdehnung* des Blicks über größere Mengen und Weiten; die *Verfeinerung des Organs* für die Wahrnehmung vieles Kleinsten und Flüchtigsten; die *Divination*, die Kraft des Verstehens auf die leiseste Hilfe hin, auf jede Suggestion hin: die »intelligente« *Sinnlichkeit* [...].¹⁴⁶

Diese Ausführung zeigt auch NIETZSCHES zielbewussten Drang, ein Entweichen aus der Realität zu zentralisieren: Sie zeichnet – kritisch gesehen – ein positives Bild von

¹⁴⁵ NIETZSCHE, 1954 (43000. Aufl. 1999), [GT] S. 122 f.

¹⁴⁶ NIETZSCHE, 1954 (43000. Aufl. 1999), [NA] S. 755

Manipulationspotential durch Drogen oder Massenveranstaltungen. Die wahre, echte ästhetische Wahrnehmung funktioniert bei ihm durch die Manipulation der Sinne. „Die große Gefahr existenzieller Destruktion“ ist im Denken des Dionysischen verankert, erinnert LINGNER¹⁴⁷. Doch ist im dionysischen Gedanken auch ein Schwanken bzw. eine Gleichzeitigkeit gedacht: Einmal als anstrebenswerter Seinszustand, dann als Heilmittel durch Verklärung der Realität. Hier wechselt die Konsequenz des Dionysischen und Apollinischen: Ihre Diskrepanz von Vorstellung und Darstellung verschwimmt.

Der Begriff der **Ästhetik** ist bei NIETZSCHE also die Kenntnis vom und ein Hang zum notwendigen Verklären der Welt, wie der Mensch sie wahrnehmen muss. Er beschreibt den Weg zur Verklärung des realen Lebens, nämlich sein subjektives Dasein – oder besser Gefangensein hinter sich zu lassen; basierend auf NIETZSCHEs subjektivem Empfinden: Sein metaphysischer Trost erfährt sich in erster Linie an Musik. **Anästhetisch** wäre demnach die Bejahung des Alltags, der Realität, wie sie der Mensch wahrzunehmen hat. Die Verleugnung bzw. das Nicht-Sehen des ästhetischen Potentials des Dionysischen.

Musikanalytisch gesehen sind bei NIETZSCHE daher Aspekte der sinnlichen Unzugänglichkeit wie z.B. darauf hin ausgerichtete *komplexe Formbildungen*, *Dissonanz-Verwendung* oder *strukturelle Verschleierung* ästhetischer Natur. Musiksoziologisch betrachtet bedarf es einer Musik, die Ekstase verbreiten kann. Will oder kann ein Künstler dies nicht vermitteln, bleibt auch die Musik anästhetisch, denn die berauschende Wirkung bleibt aus.

Wichtig ist das Zusammenspiel des Apollinisch-Dionysischen: ein im Kunstwerk stattfindendes *dialektisches Spiel* von anästhetischer Grundlage hin zur wahren Ästhetik in dessen Natur. Dies ist der zentrale Kern der **(An-)Ästhetik** NIETZSCHEs und wäre in einer musikanalytischen Betrachtung ihr Rahmen.

2.2 ... DEWEY: „Art as Experience“ (1934)

Der Terminus *Anästhetik* [**anesthetic**] findet sich bei DEWEY im Kontext des Terminus *Experience*.¹⁴⁸ Dieser gilt in DEWEYS Schriften als „philosophischer Grundbegriff“¹⁴⁹: Schon

¹⁴⁷ LINGNER, 2003 http://www.ask23.de/draft/archiv/ml_publicationen/kt95-7.html -Verfügbar gemacht von aks23, Stand: 09.09.2013

¹⁴⁸ Vgl. DEWEY, 1934, S. 41

¹⁴⁹ NEUBERT STEFAN, *Eine Einführung in die thematische Vielfalt von Deweys Philosophie und ihrer heutigen Rezeption*, © Universität Köln, 2004 https://www.hf.uni-koeln.de/data/dewey/File/Neubert_Einfuehrung.pdf, 07.04.2014, S. 1

1906 beschäftigte ihn *Reality as Experience*, in den Spätwerken *Experience and Nature* (1925) und *Art as Experience* (1934) wird er „am umfassendsten und tiefgehendsten [...] diskutiert“¹⁵⁰. In der letzteren Schrift fokussiert DEWEY den Begriff im Kontext des Ästhetischen, wenn er *Ästhetik* auf Wertschätzung und Wahrnehmung von etwas Erfahrbarem und der resultierenden positiven Wirkung bezieht:

„The word „esthetic“ refers [...] to experience as appreciative, perceiving and enjoying.“¹⁵¹

Dieser Bezug zeigt DEWEYS Ansatzpunkt, nämlich „daß die Kunst einen Beitrag zur Ästhetisierung unseres alltäglichen Lebens (*ordinary life*) leisten würde.“¹⁵² Inwiefern dieser Beitrag beschaffen ist, zielt auf die Rolle und Funktion der Kunst in der Gesellschaft. Diese Zielrichtung ist nicht Gegenstand dieser Arbeit. *Nach welchen Kriterien* allerdings diese Verbindung zustande kommt, impliziert den Gegenstand **An-Ästhetik** innerhalb des *Experience*-Begriffes. Daher ist dieser zunächst zu durchleuchten.

Was mit *Experience* gemeint ist und wie es sich ins Deutsche am besten übersetzen ließe, offenbart ein Nachvollziehen von DEWEYS Denken, in welchem der ästhetische Zusammenhang von Kunst und Nicht-Künstlerischem im Prozess eines Erfahrungsvollzuges zur Entwicklung von Lebensanschauungen selbst¹⁵³ bedingen kann. Da dieser Prozess grundlegend für seine Anschauung des Ästhetischen ist, ist hieraus im Umkehrschluss sein Verständnis vom Anästhetischen abzuleiten.

Ich möchte DEWEYS *Experience*-Begriff unterschiedlich übersetzen¹⁵⁴: Zunächst mit *Lebenswiderfahrnis*, aus dessen Zusammenkommen sich unter speziellen Kriterien weitere Übersetzungen ergeben: Dewey unterscheidet zwischen *einem* Erlebnis [*An Experience*] und *bloßem* Erleben [*Mere Experience*]. Das bloße Erleben hat keine ästhetische Natur, da dessen Lebenswiderfahrnisse sich nicht zusammenhängend zu *einem* Erlebnis zusammenschließen. Damit ein Erlebnis zustande kommt und auch als solches wahrgenommen werden kann, braucht es bestimmte Kriterien, denn

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ DEWEY, 1934, S. 49

¹⁵² RATERS MARIE-LUISE, *Wozu Kunst? Zur Rolle des Kunstwerks in John Deweys System der Erfahrung*, in: *Musik & Ästhetik*, H. 34 (2004), S. 49-62, S. 49

¹⁵³ „Dewey holds that the capacity for aesthetic experiences of art arises out of basic mechanism, present even in animals, that are employed throughout everyday life.“

Vgl. IRVIN SHERRI, *The Pervasiveness of the Aesthetic in Ordinary Experience*, in: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 48, No. 1 (2008), pp. 29-44, S. 32

¹⁵⁴ Anm.: Aus der Übersetzung ergibt sich bereits die Interpretation: Da Dewey den Experience-Begriff entwickelt, ist es notwendig, den breitgefächerten Bedeutungsgehalt aus dem Englischen heraus zu umdenken. [experience: Erfahrung, Erlebnis, Erleben, Widerfahrnis, Erfahrungswerte, Praxis, Sachkenntnis, Routine]

„[t]hings are experienced but not in such a way that they are composed into *an* experience.“¹⁵⁵

Lebenswiderfahrnisse müssen in einem Erlebnis *nachvollzogen* sein können: „[...] we have *an* experience when the material experienced runs to fulfillment.“ Das Material sind Lebenswiderfahrnisse. Diese manifestieren sich in einem *bewussten Vollzug* [consummation in consciousness]; sie bedingen sich im *Rückschluss* [recalling] durch *aufeinanderfolgende Vorkommnisse* [succeeding incidents], tragen dadurch ein entwickelndes weil *bewegendes Moment* [movement] mit und in sich, und sie offenbaren so eine *für sich stehende Qualität* [single quality], die aus ihrer *Einheit* [unity] heraus bestimmt ist.¹⁵⁶

Dabei sind es künstlerische Vorgänge, die ein künstlerisch unabhängiges, aber dennoch ästhetisches Erlebnis produzieren; betreffend Form, Organisation und Entwicklung von Material, das zu einem Schluss in seinem Vollzug führen kann, „because it possesses internal integration and fulfillment reached through ordered and organized movement. [...] In so far, it is esthetic.“¹⁵⁷ Zentral steht dabei der *bewusste* Vollzug widerfahrener Vorkommnisse. In der Kunst sei das Material schon selbst ästhetischer Natur, das ästhetische Moment eines Erlebnisses bilde sich in der *bewusst werdenden Konklusion* seiner vorausgehenden Vorkommnisse.

„In short, esthetic cannot be sharply marked off from intellectual experience since the latter must bear an esthetic stamp to be itself complete.“¹⁵⁸

Wenn nun der Rückschluss, die Schlussfolgerung bzw. das „Fazit“ zum Erlebnis fehlt, nehmen wir die Dinge so hin. Wir kombinieren nicht bzw. kommen nicht dazu:

„There is no interest that controls attentive rejection or selection of what shall be organized into the developing experience. Things happen, but they are neither definitely included nor decisively excluded; we drift.“¹⁵⁹

Das ästhetische Moment kommt durch die fehlende Konklusion nicht mehr zustande:

¹⁵⁵ DEWEY, 1934, S. 36

¹⁵⁶ Vgl. Ibid., S. 36 - 40

¹⁵⁷ Ibid., S. 40

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ Ibid., S. 41

„There are beginnings and cessations, but no genuine initiations and conclusions. One thing replaces another, but does not absorb it and carry it on. There is experience, but so slack and discursive that it is not an experience.

Needless to say, such experiences are anesthetic.“¹⁶⁰

Dabei haben die nicht-ästhetischen [non-esthetic] Widerfahrnisse zwei Begrenzungen: Auf der einen Seite *fehlt* ihnen der *Bezug zueinander*, da sie weder einen klar positionierten Anfang noch ein klar positioniertes Ende aufweisen. Auf der anderen *widerstreben* sie *einer Konklusion*, weil ihnen der Bezug zueinander durch Verslossenheit, Verengung und bloß mechanische, nichts aussagende Verknüpfungen fehle:

„Thus the non-esthetic lies within two limits. At one pole is the loose succession that does not begin at any particular place and that ends – in the sense of ceasing – at no particular place. At the other pole is arrest, constriction, proceeding from parts having only a mechanical connection with one another. There exists so much of one and the other of these two kinds of experience that unconsciously they come to be taken as norms of all experience.“¹⁶¹

An-Ästhetik taucht bei DEWEY dann auf, wenn die Voraussetzungen für eine ästhetisierende Konklusion von Lebenswiderfahrnissen *nicht* gegeben sind. Daher scheint ein Bezug dieser Terminologie im DEWEYSchen Sinne in dieser Arbeit schwierig. Ein weiteres Problem ist das Fehlen einer kunsttheoretischen Erörterung. Wenn DEWEY seine „Erlebnistheorie“ auf Prinzipien künstlerischer Vorgänge aufbaut, erscheint es nötig, kunsttheoretische Ansichten und ihre Verbindungen näher zu erläutern. Eine weitere Schwierigkeit liegt in seinem unklaren Bezug zur Musik. Dadurch nimmt sie gewissermaßen aber auch eine Sonderstellung ein.

Zum einen äußert er sich über den Kreis seiner Künste: „In common conception, the work of art is often identified with the building, book, painting, or statue in its existence apart from human experience.“¹⁶² Musik fehlt hier, vielleicht weil sie in ihrem Wirken oft als ein enorm allgemein wirkender Bezug zur Oberflächlichkeit verwendet wird:

„Hence an experience of thinking has its own esthetic quality. It differs from those experiences that are acknowledged to be esthetic, but only in its materials. The material of the fine arts consists of qualities; that of experience having intellectual conclusion are signs or symbols

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ Ibid. f.

¹⁶² Ibid., S. 1

having no intrinsic quality of their own, but standing for things that may in another experience be qualitatively experienced. The difference is enormous. It is one reason why the strictly intellectual art will never be popular as music is popular.“¹⁶³

Dennoch äußert er sich auch zur Musik, sogar musiktheoretisch, wenn er über ihre Form aussagt, sie komme durch die sich sukzessiv bildende Struktur zustande und erschließe sich eben auch so im Hören [form becomes form in the career of the listening].¹⁶⁴

Alles in allem aber fehlt eine kunsttheoretische Erörterung bis hin zu einer analogen Kunsttheorie seiner „Erlebnisästhetik“. Denn wenn DEWEY seine „Erlebnistheorie“ auf Prinzipien künstlerischer Vorgänge aufbaut, erscheint es notwendig, kunsttheoretische Ansichten und ihre Verbindungen näher zu erläutern.

RATERS-MOHR gibt Antworten auf dieses Desiderat, indem sie die DEWEY-Rezeption hinsichtlich dieser Punkte ausführlich diskutiert.¹⁶⁵ Interessant hieraus ist für diese Arbeit ihr Hinweis auf ZELTNER¹⁶⁶, der „das Potential von Deweys Kunsttheorie zur Entwicklung einer Musikästhetik“¹⁶⁷ verwendet. Sie selbst erörtert die ästhetischen Aspekte der DEWEYSchen Philosophie zu einer Kunsttheorie hin und bietet eine Grundlage für die Entwicklung von Analyseinstrumentarien. Um den Terminus des Anästhetischen bei DEWEY für eine musikalische Untersuchung fruchtbar zu machen, ist es nötig, tiefer in seine Philosophie hineinzudenken. Dies möchte ich anhand der Beispiele von RATERS-MOHR und ZELTNER und eines Vergleichs mit diesen gemäß meinem Verständnis des oben dargestellten *Experience*-Begriffs deutlich machen.

Substance und *form*, in einer Modifizierung des klassischen Aristoteles-Schemas, sind in DEWEYS Denken zentrale Begriffe einer Kunsterfahrung: *Substance* als Inhalt und *Form* als Rahmen, wie der Inhalt präsentiert wird:

„All language, whatever its medium, involves *what* is said and *how* it is said, or substance and form.“¹⁶⁸

¹⁶³ Ibid., S. 39

¹⁶⁴ Vgl. ZELTNER PHILIP M., *John Dewey's Aesthetic Philosophy*, in: *Philosophical Currents*, Hrsg: David H. DeGroot, B. Vol. 12, Amsterdam: 1975, S. 103

¹⁶⁵ Vgl. RATERS-MOHR MARIE-LUISE, *Intensität und Widerstand. Metaphysik, Gesellschaftstheorie und Ästhetik in John Deweys "Art as Experience"*, Bonn: Bouvier 1994 (= *Neuzeit und Gegenwart. Philosophische Studien*, B. 12), S. 171-252

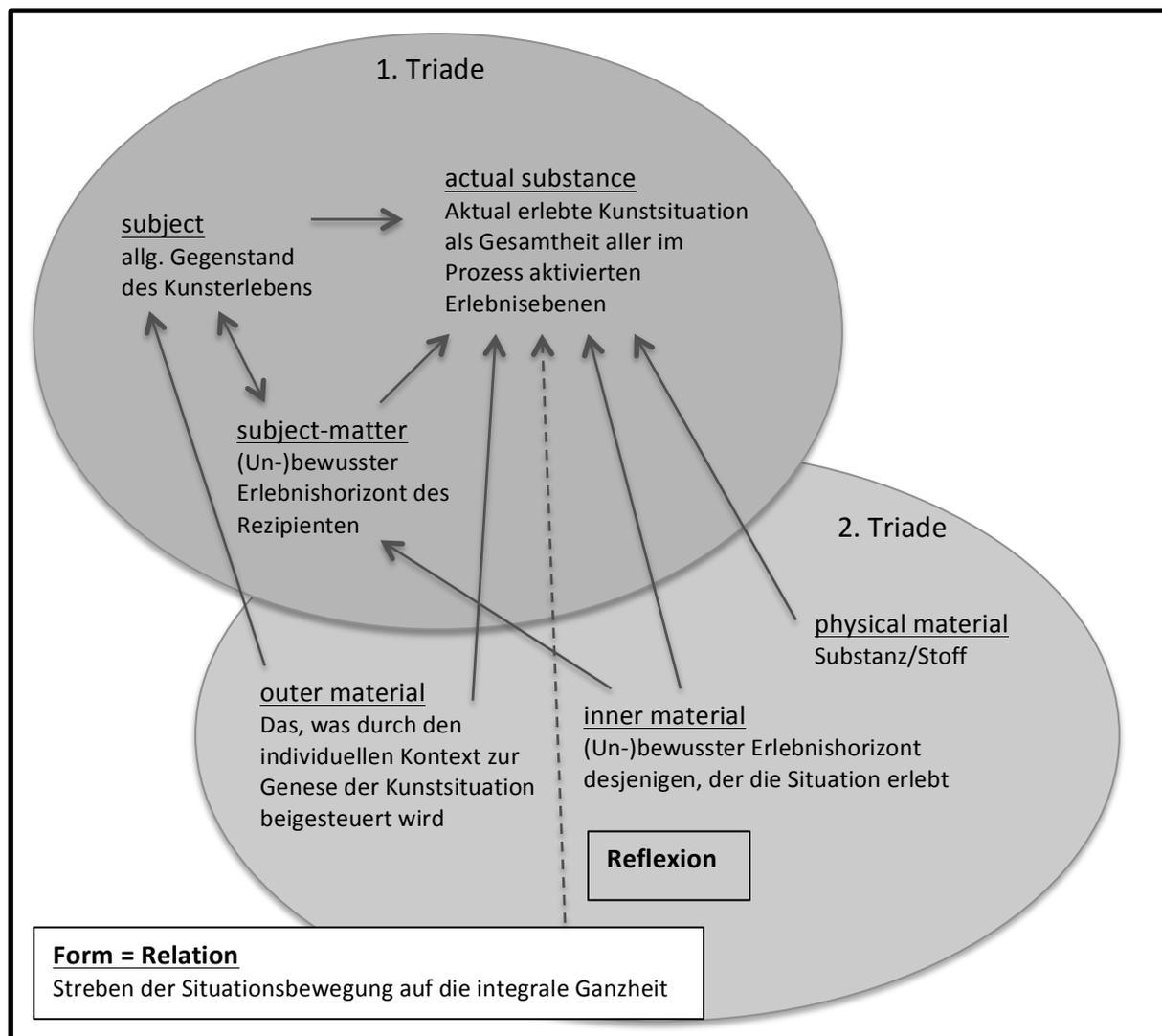
¹⁶⁶ ZELTNER, 1975

¹⁶⁷ RATERS-MOHR, 1994, S. 174

¹⁶⁸ DEWEY, 1934, S. 111

Dies ist der Ausgangspunkt RATERS-MOHRs, weil es „ein Instrumentarium für die nachträgliche Analyse einer aktual erlebten Kunstsituation“ bietet.¹⁶⁹ (Anzumerken ist, dass RATERS-MOHR *Experience* mit „Situation“ übersetzt. Wenn also im Folgenden der *Experience*-Begriff auftaucht, dann in der Übersetzung „Situation“.¹⁷⁰) Sie unterscheidet zwei Triaden, die jeweils drei Elemente beinhalten, welche alle mehr oder weniger miteinander verbunden sind.¹⁷¹ Das, was ein Kunstwerk ausmache [*matter*], synthetisiere sich aus diesen Triaden.

Abb. 1: *matter/form*-Schema – nach dem Analyseraster RATERS-MOHRs



Das Schema von Abbildung 1 zeigt, dass DEWEY in einer allgemeinen Fassbarkeit versuchen muss, den Erlebnisprozess von lebensweltlichen Situationen mit

¹⁶⁹ RATERS-MOHR, 1994, S. 89

¹⁷⁰ Ibid., S. 28 ff.

¹⁷¹ Vgl. Ibid., S. 89-92

Kunsterfahrungssituationen unter einen Hut zu bringen. Dabei gibt es Differenzen von musiktheoretischen Begriffen und DEWEYS Termini: *Form* und *Substanz* erinnern in gängiger Weise an die Anordnung bzw. das Gebildet-Sein von Toneinheiten. In diesem Kontext allerdings betrifft Form die *Verhältnismäßigkeiten* der situationsbewegenden Elemente. Das substantielle Moment liegt im *Zustandekommen* der *Experience* [actual substance]. Alle Elemente zielen, vor allem sich selbst durchdringend, auf dieses Moment hin. DEWEYS Denken zeigt sich hier deutlich, wenn der/dem Substanz/Stoff [physical material] wenig Bedeutung beigemessen wird, obwohl dieses Material in seiner noch so kleinsten Form als bedeutungsgewinnendes bzw. bedeutungsbringendes eigentlich am Anfang steht. Dies weist auf die außerordentlich allgemein gefasste Zielrichtung DEWEYS, seine Theorie vor allem aus dem Blickwinkel gesellschaftlicher Aspekte verankert zu wissen. Kunsttheoretisch gedacht wird sie so auch dem zeitgenössischen Kunstleben im 20. und 21. Jahrhundert gerechter: „Indem er das Kunsterleben und nicht das Kunstprodukt in das Zentrum seiner Analyse stellt, vollzieht Dewey die Ablösung der Werkästhetik durch die Rezeptionsästhetik mit.“¹⁷²

Hier setzt ZELTNER musikalisch direkter an, wenn er als Kernpunkt seiner musikästhetischen Interpretation von DEWEYS Philosophie den *dialektischen Prozess von Wechselhaftigkeit* [dialectical process of change] *gesellschaftshistorischer Kontexte* [historical and social context] definiert.¹⁷³ Er zieht über die Gegensätzlichkeit der Theorien des *Formalismus* und *Referentialismus* einen Bogen zu DEWEYS Ästhetik-Theorie, indem er dem Referentialismus anhand der emotionalen Komponente einen Bezug von vornherein einräumt, aber auch dem Formalismus, welcher eigentlich aufgrund des Gedankens der absoluten Musik – aufbauend auf HANSLICK – die Musik betreffend selbst und nicht hinsichtlich einer allgemein lebensverknüpfenden Weise wirke. Dennoch:

„It is sound which agitates the organism directly, and thus there is some substance to the view that music is the language of the emotions [...]“¹⁷⁴

Zu dieser Ansicht gelangt ZELTNER aufgrund von Äußerungen DEWEYS zu den Sinneswahrnehmungen von Auge und Ohr. Das Auge ermögliche Szenerien, das

¹⁷² Ibid., S. 181

Anm.: RATERS-MOHR bezieht sich auf einen Aufsatz von KADISH: Vgl. KADISH MORTIMER R., *John Dewey and the Theory of the Aesthetic Practice*, in: *New Studies in the Philosophy of John Dewey*, Steven M. Cahn, University of Vermont: 1977 S. 75-116

¹⁷³ ZELTNER, 1975, Kapitel: *The Medium and Meaning of Music*, S. 93-110, hier S. 106

Anm.: Dialektik meint ZELTNER nicht im Sinne der HEGELSchen Dialektik, sondern spricht Musik in dem Sinn dialektisches Wesen zu, da sie voranschreitend [processional] und dynamisch vernetzt [dynamically interconnected] ist. Vgl. S. 107

¹⁷⁴ Ibid., S. 98

Voranschreiten von Dingen zu verfolgen und zu erfassen, inwiefern Wechselhaftigkeiten entworfen sind; auf der anderen Seite das Ohr, welches das Auge mehr als ergänze, indem es Wechselhaftigkeiten über Wechselhaftigkeiten uns näher zu bringen vermag; und diese organische Beziehung eines Organismus und der Umwelt gründe sich in den meisten konkreten Umständen des Lebens.¹⁷⁵

Die Brücke zum Formalismus schlägt er bei HANSLICK selbst, so zitiert er diesen aus seiner Schrift *Vom Musikalisch-Schönen*:

„Though the idea of motion appears to us a most far-reaching and important one, it has hitherto been conspicuously disregarded in all inquiries into the nature and action of music.“¹⁷⁶

Diese Äußerung steht für ZELTNER im Zeichen DEWEYS, weil sie in dessen Sinn eine Position des Referentialismus trage. Er bringt sie in einen Kontext mit SHERBURNES Ansicht, dass Musik zwar konkret, aber auch in der Hinsicht *allgemeinwirkend* [abstract] sei, weil sie *aussagende Strukturen* [predicative patterns] biete, welche generell Möglichkeiten von Entitäten offeriere. Im Kontext dann zu DEWEY bezieht er sich auf dessen Unterscheidung von *art product* und *work of art*:

„The piece of music (art product) is an abstract predicative pattern, whereas the musical experience (work of art) is that fusion where subject is provided by the listener.“¹⁷⁷

Musik kann sich also (für ZELTNER im DEWEYSchen Sinne) *prädikativ* gegenüber den lebensweltlichen, außerkünstlerischen Gegebenheiten Wirkung entfalten. Um seinem musikästhetischen Ausgangspunkt treu zu bleiben, nimmt er zunächst ein Beispiel aus der Programmmusik (als Beispiel für den Referentialismus), bevor er sich analytischen Deutungen zu BEETHOVENS V. Symphonie (als formalistisches Beispiel) widmet.

In WAGNERS *Rheingold*-Vorspiel sieht er das Wirken einer bestimmten prädikativen Struktur: Signifikant für diese wäre der Weg, in welchem das Grundmuster (6/8-Metrik) mit Hilfe der 16tel-Werte (zudem jede melodische Transformation vermeidend) beschleunigt

¹⁷⁵ Vgl. Ibid., S. 97: „The eye gives the *scene* in which things *go on* and on which changes are projected.‘ The ear, on the other hand, complements the eye by bringing home to us changes as changes. These organic relations of organism and environment are grounded in the most concrete circumstances of living.“

¹⁷⁶ Ibid., S. 104

¹⁷⁷ Ibid., S.105

würde, um das *Rhein-Motiv* zu formulieren.¹⁷⁸ Diese Struktur hat allgemeinwirkenden Charakter, auch wenn WAGNER speziell den Rhein meint:

„Now although Wagner uses this musical framework to refer specifically to the Rhine, the Rhine’s dynamic structure, or for that matter any similar sort of object, becomes a predicative pattern.“¹⁷⁹

Zudem ist es eine ganz eigentümliche, nämlich dynamische Struktur, welche in ihrem aussagenden Muster [predicative pattern] grundsätzliche Allgemeingültigkeit [for that matter any similar sort of object] besitzt. Daher kann diese Struktur auch für lebensweltliche Erlebnissituationen – als Beispiel eines akustischen Widerfahrnisses - gedacht sein:

„The dynamic structures of objects and events as aurally perceived are a function of the organism’s interaction with environment and therefore arise from experience.“¹⁸⁰

Das Problem des Formalismus sei, dass solche Strukturen, wie sie in Programmmusik deutlich hervorgehoben sind, in der absoluten Musik wesentlich subtiler [subtle] und abwechslungsreicher [diversified] in ihrer existentiellen Bedeutung [meanings in existence] dargestellt seien. Er bezieht sich auf die Komplexität der späten Quartette BEETHOVENS, die einen bemerkenswerten Bedeutungsreichtum [remarkable wealth of meaning] ihrer aussagenden Strukturen aufwiesen. Die Formalisten verwechselten die Produktion der Bedeutung [production of meaning] mit dem, wie diese Bedeutung bewusst gemacht sei [meaning made known]. Denn im Sinne DEWEYS liege das Verständnis von Musik in ihrer Erforschung, Entdeckung, Neu-Artikulation und ihrem intensiven Bedeutungswiderfahrnis. Dies stecke in musikalischen Objekten und wäre analog gedacht Konzeption vorstellbarer Symbolhaftigkeit durch ihre aussagenden Strukturen:

„[...] Dewey’s view provides for an understanding of music as that which explores, discovers, and articulates new and intensified meanings in experience. That musical objects are of a certain sort (art product) is the analogue of the conceptions of ‚presentational‘ symbol or ‚predicative pattern‘.“¹⁸¹

¹⁷⁸ Vgl. Ibid. „What is significant is the way in which this motive (6/8 time signature) is speeded up by using sixteenth notes (in addition to slight melodic transformation) to formulate the *Rhine motif*.“

¹⁷⁹ Ibid.

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ Ibid., S. 106

Es geht um Aspekte, die in ihrem Charakter grundlegend *wechselhaft/veränderbar* sind. „Music, for Dewey, expresses change.“¹⁸² Die Bedeutung von Musik liege in ihrem wandelbaren Wesen, nicht in einer reinen und exakten Bedeutung: „Those who insist upon the term ‚meaning‘ as purely and strictly denotative have entirely missed the point.“¹⁸³ Das Wandelbare *ist* Dialektik: Voranschreitend und dynamisch vernetzt [processional, and dynamically interconnected].¹⁸⁴ In diesem Sinn bezieht sich ZELTNER im Folgenden auf zwei in ihrer Vernetzung dem Fortschreitenden verbundene Aspekte: Die Entwicklung musikalischer Darstellungsweisen, in diesem Fall die Sonatenhauptsatzform, im Kontext ihres umweltlichen Zeitgeistes. Knackpunkt sei die Französische Revolution: Als Symbol eines radikalen sozialen Wandels [radical social change] im 18. Jahrhundert stehe sie für Widerstreit und Gegensatz zweier Systeme. Wie der gesellschaftliche Wandel sich vollzieht, so vollzieht sich ein Wandel in der Musik, der in musikalischen Denkweisen deutlich werde. Während BACH motivisch-thematisches Material als gegeben sehe, in diesem seine Entwicklung denkt und komponiere, stecke für BEETHOVEN im musikalischen Material das Potential für Wandelbarkeit im Sinne von Widerspruch und Gegensatz:

„The nature of a subject by Bach is taken for granted; it is given. The nature of a subject by Beethoven is brought forth from the tumultuous interaction of opposed forces. There is ‚becoming‘ and not simply elaborate ‚being,‘ terms that are as significant in the historical development of music as they are in the historical developments of philosophy, science, and society.“¹⁸⁵

Das „Werden“ und das „Sein“ in der Natur der Musik BEETHOVENS und BACHS verkörpern gesellschaftlichen Status. Der Wandel von dem einen zum anderen ist ein weiterer Punkt. Doch entscheidend für ZELTNER ist, dass BEETHOVENS V. Symphonie Wandel durch ihr dialektisches Fortschreiten thematisiere:

„The fateful, ill-fortuned first movement proceeds to the exultant, triumphal final movement through the channel of the four-note motive.“¹⁸⁶

Dies ist der Kernpunkt seiner musikästhetischen Überlegung:

¹⁸² Ibid.

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ Ibid., 107

¹⁸⁵ Ibid., S. 108

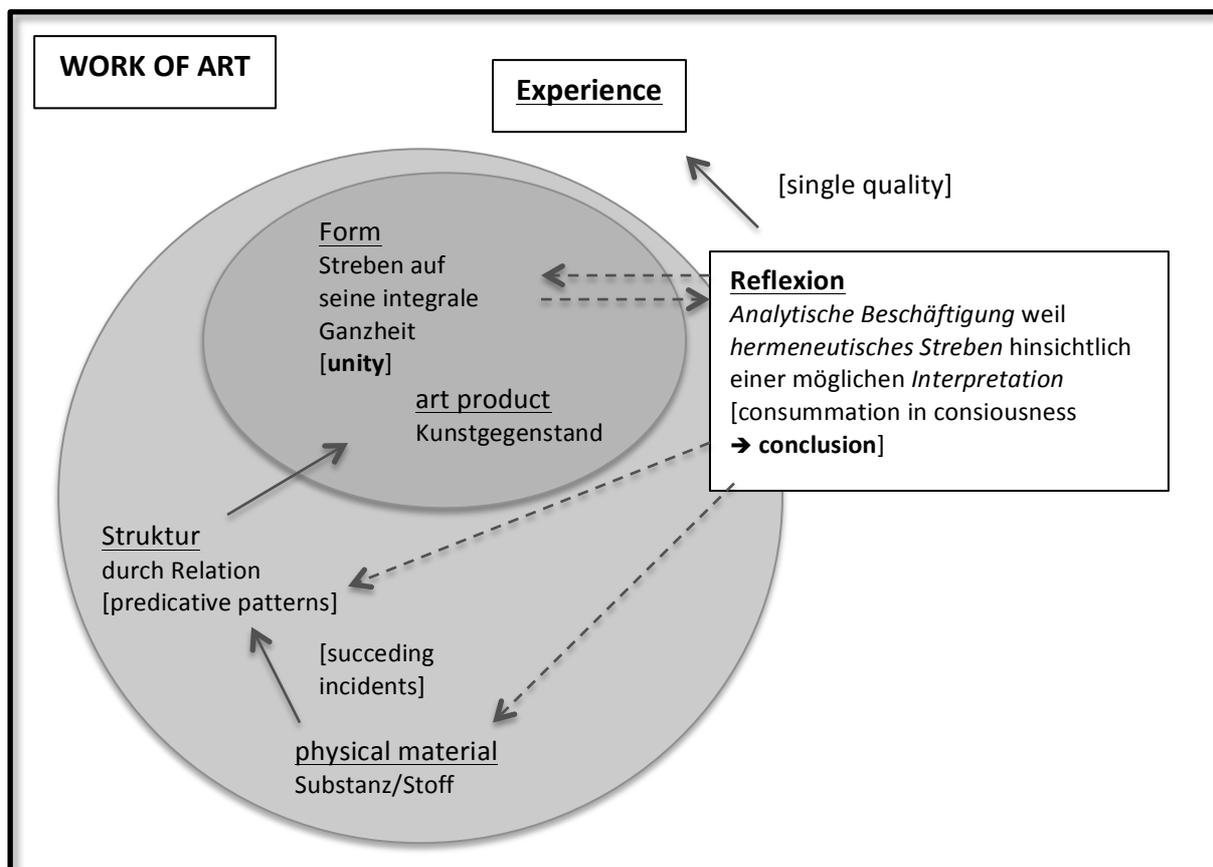
¹⁸⁶ Ibid., S. 109

„What is important, principally, is that by way of music we are made aware of an indispensable process concerning natural and human affairs, viz. dialectic.“¹⁸⁷

Die Verbindung einer musikästhetischen Theorie und DEWEYS Philosophie liegt für ZELTNER im Prinzip des Dialektischen [Wandelbarkeit]: Lebenswiderfahrnisse – vernetzt im historisch-soziologischen Gesamtbild – spiegeln sich so im Wirken musikstruktureller Gegebenheiten, oder umgekehrt. Dies erkannt zu haben, nämlich dass Musik so in ihrem Wirken über Phänomene der Welt Auskunft zu geben vermag [are made aware], ist ihr wichtiger *ästhetischer* Bestandteil.

Meine Interpretation – um dem Anästhetischen kontextuell auf die Spur zu kommen – soll die Ausführungen DEWEYS betreffend seines *Experience*-Begriffes, die Interpretation RATERS-MOHRs hinsichtlich eines kunsttheoretischen Analyseinstrumentariums im DEWEYSchen Sinne und den musikästhetischen Standpunkt ZELTNERs zusammenführen.

Abb. 2: Interpretationsschema *Work of Art* nach den Ausführungen DEWEY, RATERS-MOHR und ZELTNER



¹⁸⁷ Ibid., S. 109

Ausgangspunkt ist das Material. Ist dieses einer Reflexion hinsichtlich gewinnbringend eingesetzt, was durch unterschiedliche Arten von Relation zueinander sein kann, weist diese Relation in ihrer (vielleicht einzigartigen) Struktur auf eine integrale Ganzheit, ihre Form. So lässt sich von innen und außen das mögliche Wesen des Kunstgegenstands erschließen, es lassen sich erkenntnisbringende Momente für das Verstehen und Interpretieren dieses Gegenstandes gewinnen. Das Reflexionsverhalten, welches Reflexionsvermögen voraussetzt, ist der Akt, der das Erlebnis in seiner einzigartigen Qualität erschließt. Diesen Prozess interpretiere ich nach DEWEYS Verständnis als die Leistung von Kunst [work of art] hinsichtlich außerkünstlerischer Lebensverhältnisse, die als Erlebnis [Experience] diesem (prozesshaft) künstlerischen Wirken nahe stehen.

DEWEYS Denken nun *direkt* auf theoretisch analytische Aspekte, wie zum Beispiel die Form durch das Abwägen der Relationen und einer Strukturfilterung zu erschließen und zu interpretieren, wäre einen Versuch wert – es quasi als analytischen Katalog zu probieren. Das ästhetische Moment liegt allerdings in der *Reflexion*. Daher ist die Bedeutung des Begriffs der **Anästhetik** daraufhin zu beziehen.

Sie schlägt sich meiner Meinung nach zunächst in folgender Perspektive nieder: Da die Erfahrungsqualität bei Kunst von vornherein gegeben ist, liegt das anästhetische Moment nicht in der Kunst selbst, sondern in einem Nicht-Begreifen ihres Zusammenhanges zur Lebenswirklichkeit. Man kann im Sinne DEWEYS sagen, das Wesen der Kunst sei, was die Erfahrung selbst an ihr ist (work of art). Dies ist ihr Wert. Ist dieser Wert nicht angewandt, ist ein ästhetisches Potential verweigert, negiert. Diese Verweigerung, Negierung betrifft dann im Umkehrschluss aber auch die Fähigkeit, kunstunabhängige Lebenswiderfahrnisse weniger gut zu verorten: *we drift*. Die Chance weniger zu driften, liegt womöglich in einer reflexionsgetränkten Beschäftigung mit und um Kunst. Denn was wäre Kunst ohne ihre Reflexion?

Des Weiteren zeigen sich bei genauerer Betrachtung vier bestimmte Kriterien, die dieses Wertpotential hemmen, nämlich dann, wenn ein Erlebnis nicht mehr zustande kommt, also eine anästhetische Situation der Lebenswiderfahrnisse herrscht:

Erstens: „There are beginnings and cessations, but no genuine initiations and concludings.“¹⁸⁸ Auch wenn ein Anfang und Ende zusammenhängender Lebenswiderfahrnisse gegeben ist, so sind diese nicht zusammenhängend zu fassen, solange kein *Wirken* von Beginn und Schluss(-folgerung) entsteht.

¹⁸⁸ DEWEY, 1934, S. 41

Zweitens: Die zusammenhängende Wirkung der Lebenswiderfahrnisse verschließt sich durch weitere drei der Konklusion integrierte Kriterien: Verschlossenheit [arrest], Verengung [constriction] und bloß mechanische – nichtssagende Verknüpfung [proceeding from parts having only a mechanical connection whith one another].

Drittens: Durch eine die Sinne betreffenden Wahrnehmungsüberschuss gehemmte Bewusstheit:

„[...] seeing, hearing, tasting, become esthetic when relation to a distinct manner of activity qualifies what is perceived.

There is an element of passion in all esthetic perception. Yet when we are overwhelmed by passion, as in extreme rage, fear, jealousy, the experience is definitely non-esthetic. There is no relationship felt to the qualities of the activity that has generated the passion.“¹⁸⁹

Viertens: All diese Punkte zielen auf *einen* wichtigen hin: Ein Erlebnis ist dann ein Erlebnis und als solches ästhetisch, wenn eine *bewusstwerdende Konklusion* über die fortführenden Lebenswiderfahrnisse durch sie selbst *aktiviert* ist.

All diese Kriterien schließen sich nicht aus, sondern stehen in bedingter Korrespondenz zueinander. Die Frage ist nun, wie dies in musikästhetischer Hinsicht gedeutet sein kann?

Zu Erstens: Der Anfang und das Ende eine Musikerlebnisses bezieht sich zunächst auf den Anfang und das Ende der erlebten Musik selbst. Jedes Stück beginnt und endet, hat ihren zeitlich festgesetzten Rahmen. Wie dieser Rahmen *formal* thematisiert ist, also zyklisch oder offen *wirkt*, ist eine Frage der *Interpretation*. Somit ist die Voraussetzung, Fähigkeiten zu besitzen, einen theoretisch analytischen Prozess nachzuvollziehen. Diese Fähigkeiten können *mehr* oder *weniger* vorhanden sein. Das *Reflexionsvermögen* ist besser oder weniger geschult.

Zu zweitens: Gegenüber Kunst oder bestimmten Arten von Kunst *verschlossen zu sein*, bedeutet ein Verschließen gegenüber ihrem Interpretationspotential und damit aufklärenden Momenten in der aktual erlebten Kunstsituation. Dies führt gleichzeitig zu einer *Verengung* von Kunstauffassung und des Kunstbegriffes selbst, welche/r – wie uns die Kunst zeigt – weit und aufgeschlossen sein sollte. Daher führen diese beiden Situationen zu einer *bloß mechanischen*, da kein kontext-(über)greifendes Kunsterleben möglich ist, aber wichtig wäre.

Zu drittens: Sich in Kunst zu verlieren, ihrem Rauschpotential zu verfallen – wie im oberen Kapitel im Sinne NIETZSCHES erörtert – nehme ihr die Möglichkeit ästhetisch, nämlich bewusst konkludierend zu wirken.

¹⁸⁹ Ibid. S. 51

Zu viertens: Hier streben die oberen Punkte zusammen: Ziel – weil nur dann ästhetisch – ist die bewusste Schlussfolgerung zusammenhängender Aspekte des Kunstwerkes. Diese führen zu einer Interpretation, dem qualitativen Einzelmoment, der eine (Kunst-)Experience ausmacht.

All diese Punkte weisen musikästhetisch gefolgert auf wichtige Bestandteile einer der Kunst gerecht werdenden Sichtweise: Musik kann nur dann als Erlebnis in dessen Sinn sein, wenn bestimmte Voraussetzungen für ihre Fassbarkeit gegeben sind. Diese sind: *Vorbildung* in musiktheoretischer und musikästhetischer Hinsicht und *Reflexionsbemühen*, welche/s dem aktuellen Musikgeschehen, dessen Entwicklung und Geschichte nahe kommen. Je näher, desto ästhetischer. Je weiter weg, desto anästhetischer.

Wollte man Deweys *Experience*-Begriff direkt zu musiktheoretischen Elementen wie Form, Tonalität oder Mikropolyphonie analogisieren, verfehlte man ihr Wesen. Allerdings ist der Kunstbegriff an sich ein wichtiger Bestandteil dieser Philosophie und schwingt dadurch in seinen unterschiedlichen Ausführungen auch in theoretischer-analytischer Hinsicht stets mit. Hier anzusetzen und Überlegungen weiterzuführen sei legitim. Es wird sich zudem in den folgenden Kapiteln zeigen, dass manche Gedanken anderer Philosophen und Künstler zur Anästhetik zu dieser Philosophie kongruieren.

Am Ende dieses Kapitels ist darauf hinzuweisen, dass weitere Aspekte behandelenswert wären, die den Rahmen dieser Arbeit sprengen würden. DEWEYS Philosophie und ZELTNERs musikästhetische Ausführungen stehen kunsttheoretisch in Zusammenhang mit der Zeichentheorie und dem Strukturalismus. Die Schriften beider Autoren hinsichtlich dieser Kunsttheorien zu vertiefen, wäre ein weiterer möglicher Schritt. Darüber hinaus Überlegungen des erzieherischen Wertes von Kunst im Allgemeinen: Wenn Kunst in ihrem ästhetischen Wirken helfen kann, andere Lebensbereiche besser zu verstehen, sollte ihr Wert im Bildungssystem überdacht werden. Ihr Reflexionspotential könnte helfen, weniger zu *driften*. So auch ihr allgemeinerer Stellenwert in der Gesellschaft an sich. Aber eben nicht nur als Kulturgut, sondern eben *was* in *welcher* Tiefe mit diesem Kulturgut anzufangen sei. SIR SIMON RATTLE formuliert ein Beispiel:

„Part of the human condition is not only what you are yourself but empathy and imagining what other people are and that’s what art is thereto elucidate and enlighten.“¹⁹⁰

¹⁹⁰ RATTLE SIMON, Thomas Grube: *Trip to Asia*, DVD, BoomtownSounds 2008, Kapitel 15: Die letzte Nacht

2.3 ... MARQUARD: Anästhetik als monomythischer Angriff (1989)

Gemessen am Erscheinungsjahr und dem Titel seiner Aufsatzsammlung *Aesthetica und Anaesthetica* 1989 lässt sich das Aufkommen des akademisch verorteten Anästhetischen zum Ende des 20. Jahrhunderts erahnen. Dabei steht für MARQUARD die Doppeldeutigkeit der Anästhetik in einem modernistisch-geschichtsphilosophischen Kontext:

„Die philosophische Ästhetik ist durchweg doppelte Ästhetik, in der die Kunst stets zweimal auftaucht: bei Kant als – antik orientierte – ‚schöne‘ und – modern orientierte – ‚erhabene‘ d. h. ‚nicht mehr schöne Kunst‘, als ‚objektive‘ und ‚interessante‘ (Friedrich Schlegel), als ‚naive‘ und ‚sentimentalische‘ (Schiller), als ‚klassische‘ und ‚romantische‘ (Hegel), als ‚apollinische‘ und ‚dionysische‘ (Nietzsche), als *littérature déçagée* und *littérature engagée* (Satre), als ‚ästhetische Immanenz‘ und ‚ästhetische Reflexion‘, und so fort, kurz: als Ästhetik des Gelingens der ästhetischen Autonomie und Ästhetik des Scheiterns der ästhetischen Autonomie; [...].“¹⁹¹

Das **Ästhetische** ist für ihn eine „Ästhetik des Gelingens“, das **Anästhetische** eine „Ästhetik des Scheiterns“. Dabei spielt die Autonomie eine gegebene Rolle. Das Wesen der Ästhetik ist dann gescheitert, wenn es ihr nicht mehr zu *kompensieren* gelingt, nämlich einen autonomen Gegenpol zur Wirklichkeit in erlösender Wirkung zu geben, nicht mehr erfüllt.

Genau diesem Anspruch müsse das Ästhetische aber nachkommen, welcher aber durch die Entwicklung der Ästhetik in zwei Punkten ausgebremst würde: „[...] das Stadium der Revolutionierung der Wirklichkeit und das Stadium der Ästhetisierung der Wirklichkeit.“¹⁹² Er bezieht sich auf den Stellenwert von Kunst im Kontext des Säkularisierungsprozesses der Neuzeit. So kristallisiert er Thesen heraus, die sein Verständnis von einer „Ästhetisierung der Kunst“ bilden.¹⁹³ Die Vorgänge der „Ästhetisierung der Kunst“ sind (und er bezieht sich hier auf die Vorlesungen SCHELLINGS zur „Philosophie der Kunst“ 1802-1805): „[D]aß das Schöne zur Sache der Kunst wird; daß die Kunst zur Sache der Sinnlichkeit wird; daß also die schöne Kunst zugleich autonom und zur Sache des Genies wird.“ Diesen modernen Weg begrüßt er in vier Thesen: Erstens „*die Ästhetisierung der Kunst kompensiert* – als spezifisch moderne Rettung der zauberhaften Züge der Wirklichkeit ins Ästhetische“, zweitens „*die Ästhetisierung der Kunst kompensiert* – als ästhetisches Festhalten der Kunst gegen ihr Ende“, drittens „*die Ästhetisierung der Kunst gehört als Moment zum* – spezifisch modernen –

¹⁹¹ MARQUARD ODO, *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, München: Wilhelm Fink 1989, S. 118

¹⁹² Ibid., S. 16

¹⁹³ Ibid., S. 12 ff.

Prozeß der Entübelung der Übel“, viertens „*die Ästhetisierung der Kunst ist die – spezifisch moderne – Rettung der Werkgerechtigkeit unter Bedingungen des (lutherischen) Protestantismus*“. Denn „[d]urch die Ästhetisierung der Kunst wurden – gerade und nur modern – die ‚guten Werke‘ säkularisiert zu guten ‚schönen Werken‘: zu ästhetischen Kunstwerken.“¹⁹⁴

Dabei stellt das Kunstwerk als „gerechter“ Gegenstand den zentralen Punkt der *Ästhetisierung der Wirklichkeit*:

„Werkgerechtigkeit: das meint die Ermunterung vieler Werke, die – flankierend zur Erlösung – einige ‚Gerechtigkeit‘ d.h. Erlösung bringen, sozusagen die kleine – die menschenmögliche – Erlösung.“¹⁹⁵

Geschichtsträchtig manifestiere sich dieser Gedanke in der Französischen Revolution. Sie steht als Sinnbild dieses neuen Gedankenguts, in dem die „menschliche Selbsterlösung von den Menschen nicht mehr schicksalhaft hingenommen, sondern von ihnen – als Menschenwerk – ‚gemacht‘ [wird]. Dieser geschichtsphilosophische Monomythos ist neue Mythologie als Mythologie des Neuen.“¹⁹⁶ Monomythisch deshalb, weil „die Geschichte sich am besten dadurch als Alleingeschichte behauptet, daß sie – alle anderen Geschichten als veraltet abhängig - die unüberbietbar neueste Geschichte des unüberbietbar Neuesten wird: die Geschichte des letzten Schritts der Geschichtsvollendung, der endgültig menschheitserlösenden Revolution.“¹⁹⁷ Dieser „triumphierende“ Gedanke, führe kunstphilosophisch – nach Schelling – zur „Idee des *Gesamtkunstwerks*“¹⁹⁸:

„[...] im Versuch der Verbindung aller besonderen Kunstformen (Wagner) oder dem Versuch der Zerstörung aller besonderen Kunstformen (Futurismus und Surrealismus), um – als Realisierung der neuen Mythologie – das Gesamtkunstwerk zur Gesamtwirklichkeit oder die Gesamtwirklichkeit zum Gesamtkunstwerk zu machen.“¹⁹⁹

In dieser Realisierung der Welt sieht MARQUARD die Gefahr für „das Ästhetische – gefährlich nicht, weil es zu unwirklich, sondern weil es zu wirklich wird – statt zur

¹⁹⁴ Ibid., S. 12 ff.

¹⁹⁵ Ibid., S. 15

¹⁹⁶ Ibid., S. 16

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ Ibid., S. 17

¹⁹⁹ Ibid.

„ästhetischen Erfahrung“ [nach JAUB²⁰⁰] zum anästhetischen Abschied von der Erfahrung führt: zur Anästhetisierung des Menschen.“²⁰¹

Diese Anästhetisierung wird vom modernen Gedankengut aufgehalten, seine Aspekte – wie oben dargestellt – sind: Das Schöne, weil sinnlich, so auch autonom, weil geniebehaftet. Sinnlich schön, weil erlösend durch Wirklichkeitsferne, autonom, weil im Sinne der Werkgerechtigkeit *viel*-versprechend. Deshalb ist für MARQUARD auch der sogenannte *Stilpluralismus* kein Phänomen der Postmoderne, sondern der Moderne.²⁰²

Anästhetik sieht MARQUARD als Gefahr für die Ästhetik. Sie ist in erster Linie der Angriff auf die tradierte Moderne, muss sich aber dennoch auf die Wandelbarkeit ihrer Zeit einstellen:

„Dort [seit Anfang des 19. Jahrhunderts] – meine ich – beginnt die ästhetische Kunst eine unangemessene Definition abzustreifen: ihre Bestimmung als Fiktion. Das wird nötig, weil das Fiktive zunehmend zum Element der modernen Wirklichkeit selber wird und darum als spezifisches Definiens der Kunst schließlich ausfällt. [...]

Daraus folgt für die ästhetische Kunst der Zwang zur Umdefinition. Wo die Wirklichkeit selber zum Ensemble von Fiktionen wird, bleibt die ästhetische Kunst das durch Wirklichkeit Unersetzliche nur dann, wenn sie sich fortan nicht mehr ‚durch‘, sondern ‚gegen‘ das Fiktive definiert: als Antifiktion.“²⁰³

Den Wandel der modernen Welt von Wirklichkeitsbesinnung in Tendenzen zur Konvertibilität von Fiktivem und Wirklichkeit sieht MARQUARD in der „eschatologischen Weltvernichtung“. Dadurch lebten „[d]ie Menschen [...] immer mehr aufgrund von Als-obs.“²⁰⁴ Wenn nun Ästhetik ihrer Aufgabe gerecht werden will, einer *Ästhetisierung der Wirklichkeit* entgegenzuwirken, muss sie sich diesen Tendenzen stellen, indem sie selbst nicht mehr fiktiv, sondern als Antifiktion wirkt: „*Kunst ist nur dann – als Antifiktion, als Zuflucht der Theoria - die Enttäuschung des nur Fiktiven durch das Sehen des Übersehenen* [...]“.²⁰⁵

Der Frage, die er stellt, nämlich nach einer antifiktionalen Kunst, wäre innerhalb der Frage nach dem An-Ästhetischen nachzugehen. Denn in diesem Wandel schwankt das Verhältnis des **An-Ästhetischen**: Ästhetik als Fiktion gegenüber der Wirklichkeit muss nun ihre frühere Position des Anästhetischen ablegen, will sie als antifiktional funktionierender Gegenstand

²⁰⁰ Vgl. JAUB HANS ROBERT, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt: Suhrkamp 1982

²⁰¹ MARQUARD, 1989, S. 17

²⁰² Vgl. Ibid., S. 19

²⁰³ Ibid., S. 120 f.

²⁰⁴ Ibid.S. 95 f.

²⁰⁵ Ibid., S. 98

die neue Wirklichkeit, nämlich die Konvertibilität von Realität und Fiktion *thematisieren*. Sie muss kritisch, in einer sich wirklichkeitsnähernden Prüfung, das Fiktionale erkennbar machen. Gelingt es ihr nicht, scheitert sie genauso und ist als anästhetisch einzuordnen wie ihr früherer Wirklichkeitsbezug in dem Sinne, wie ihn MARQUARD hinsichtlich des historistischen Einheitsstrebens im eschatologischen Prozess beschreibt. In diesem Sinne wird die Musik zu betrachten sein, wollte man sie nach MARQUARDS Philosophie des An-Ästhetischen verorten.

An dieser Stelle möchte ich einige Anmerkungen machen: Da wäre wieder das Problem zwischen *Ästhetischer Philosophie* und *Kunst als solcher*: Wo sich die Philosophie für Ästhetik als solche rechtfertigt, muss es die Kunst nicht tun. Sie überwindet ihre Statements ganz von selbst, indem sie ihre Wandelbarkeit beweist, welche sie auszeichnet. Diese Wandelbarkeit kann, wird und soll eine *Ästhetische Philosophie* nicht beeinflussen. Keine ästhetisch-philosophische These wird die Kunst begrenzen. Genau das ist es, was MARQUARD auch kritisiert: Kunst als übermodelliertes Objekt des „Erhabenen, Sentimentalischen, Romantischen, Dionysischen usf.“²⁰⁶ ästhetisch gescheitert zu sehen. Dennoch: Seine These von *Kunst als Antifiktion* bewegt sich meiner Meinung nach auf diese Richtung zu, wenn sie innerhalb einer Thematisierung dieser phänomenologischen Eigenschaften Rechnung zu tragen hat. Das möge an der Philosophie als solcher selbst liegen. Beispielhaft sehe ich das an MARQUARDS Denken zur *Musik in der Philosophie*²⁰⁷, in welchem er der Musik Verbindungen zur philosophischen Metaphysik hinsichtlich der Frage nach der Zeit, besonders der (ver)bleibenden Zeit für den Menschen als Individuum, zuschreibt. Musik zum metaphysischen Phänomen zu stilisieren möge die Grenzen des Denkens über ihren ästhetischen Wert sprengen. Oder läge gerade hier dieser ästhetische Wert? Zu diesem Schluss mag man kommen, stelle man sich einer Ästhetischen Philosophie.

Der monomythische Anspruch, von dem MARQUARD spricht, stellt jedenfalls eine Gefahr der Übermodellierung des Ästhetischen dar: Das Beispiel eines wirklichkeitsnahen, aber eigentlich sehr wirklichkeitsfremden Gesamtkunstwerkes wird im 21. Jahrhundert in Massen tagtäglich und leicht zugänglich geliefert: Die Werbung. Das Bild spielt zur Verkörperung des zu bewerbenden Produktes eine wichtige Rolle, so auch die Sprache, sogenannte Claims sollen in ihrer lyrisch auf den Punkt gebrachten Wirkung im Gedächtnis bleiben. Ebenso der Jingle als musikalischer Claim. So zielt dieses kurze „Gesamtkunstwerk“ zur Wirklichkeit in

²⁰⁶ Ibid., 20

²⁰⁷ MARQUARD ODO, *Musik in der Philosophie*, in: *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*, Norbert Dubowy, Pfaffenhofen: Ludwig Pfaffenhofen 1990 S. 9-12

einer unwirklichen Darstellung: Es möchte Unwirklichkeit in seiner Fiktion zum Wirklichen machen: Dem Konsumenten das zur Realität machen, was seiner Realität noch fern ist: Das zu vertreibende Produkt. Und dieses Produkt ist lebenswirklich, wenn auch im Fiktiven, allumfassend. Es betrifft Nahrungsmittel, Gebrauchsgüter bis hin zu Angeboten von potentiellen Lebenspartnern.

Ein weiteres gutes Beispiel für die Fiktionalisierung unserer Realität ist das Handeln der Broker. Hier wird mit nicht-realem Geld gehandelt, um es bei Bedarf in die Wirklichkeit zu holen – bis sich die Blase der Unwirklichkeit soweit aufbläht, dass ihr die Wirklichkeit nicht mehr nachkommen kann.

Der Musikkonsum selbst als wirtschaftliches Produkt: Die Popmusik bzw. populäre Musik, die, wie ihr Überbegriff schon postuliert, auf alle jene Stile hinzielt, die sich aufgrund ihrer hohen Beliebtheit weit verbreiten lassen. Ebenso Filmmusik: Der klassisch-romantisch-sinfonische Klang in all seiner Dramatik oder Sensibilität bildet bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts hinein den Mainstream musikalisch unterlegter Film-Handlungen.

Musikhistorisch betrachtet könnte man den *Serialismus* als kompositionstechnisches Beispiel dieses neuen Monomythus sehen, welcher in seiner „Allorganisation“ durch die unterschiedlichsten Denkweisen der *Neuen Einfachheit* überwunden wurde. Aber wollte man STOCKHAUSEN oder BOULEZ die Autonomie ihrer Kunstwerke absprechen? Wohl kaum.

Die Frage, die sich weisend auf das nächste Kapitel aufdrängt, ist: Wie lässt sich das Anästhetische verorten, wenn es sich mit dem Ästhetischen zu überschlagen droht? Ich sehe die Antwort schon bei MARQUARD: In der Möglichkeit des Kunstwerkes, wirklichkeitsnah durch Antifiktion zu *thematizieren*. Vielleicht trifft sich hier auch der Modernist MARQUARD mit dem Postmodernisten LYOTARD, wenn dieser meint:

„Es sollte endlich Klarheit darüber bestehen, daß es uns nicht zukommt, *Wirklichkeit* zu liefern, sondern Anspielungen auf ein Denkbare zu erfinden, das nicht dargestellt werden kann.“²⁰⁸

Insoweit könnten sich Kunst und Ästhetische Philosophie einig werden.

²⁰⁸ LYOTARD JEAN-FRANÇOIS, *Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?*, in: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Peter Engelmann, Stuttgart: Reclam 1990 S. 33-48, S. 48

2.4 ... WELSCH: An-Ästhetik (1990)

Bei WELSCH lässt sich die Vorstellung des An-Ästhetischen schnell abhandeln. Das liegt daran, dass er zum einen deutlich definiert, was er unter Ästhetik und auch Anästhetik versteht, und zum anderen klarstellt, wie innerhalb dieser Definitionen beide Termini in ihrem Bedeutungsgehalt immanent miteinander verbunden sind.

Aufgrund dieser Verbundenheit möchte ich bei WELSCH von vornherein Ästhetik und Anästhetik nicht getrennt betrachten, sondern eher von einer **An-Ästhetik** sprechen. Zunächst zur WELSCH'schen Definition von Ästhetik, welche er

„[...] genereller als *Aisthetik* verstehen [möchte]: Als Thematisierung von Wahrnehmungen *aller Art*, sinnhaften ebenso wie geistigen, alltäglichen wie sublimen, lebensweltlichen wie künstlerischen.“²⁰⁹

Anästhetik sieht er nicht als Nicht-Ästhetik oder als Gegenteil, einer Nicht-Thematisierung von Wahrnehmungen, sondern baut den Bedeutungsgehalt vom medizinischen Terminus ausgehend auf: „Durch Anästhesie schaltet man die Empfindungsfähigkeit aus – und der Wegfall des höheren, des erkenntnishaften Wahrnehmens erweist sich als bloße Folge davon.“²¹⁰ Dennoch sind es diese Konsequenzen, die gegenüber der Ästhetik eine gegengewichtige Rolle spielen, „im Sinn eines Verlusts, einer Unterbindung oder der Unmöglichkeit von Sensibilität, [...] von der physischen Blindheit bis zur geistigen Blindheit.“²¹¹ Kurz gesagt:

„Anästhetik problematisiert also die Elementarschicht des Ästhetischen, seine Bedingung und Grenze.“²¹²

Ästhetik ist die *Thematisierung von Wahrnehmungen aller Art*, Anästhetik tritt auf, wenn diese Thematisierung *problematisiert* ist, wobei sich beide durchdringen können.

Den Wert der ästhetischen Philosophie sieht WELSCH unter anderem in der Kunst hinsichtlich des Wahrnehmungspotentials der weltlichen Realität. Er sieht in *Philosophie und Kunst – Eine wechselhafte Beziehung*²¹³, welche „nicht von generellem, sondern spezifischem

²⁰⁹ WELSCH WOLFGANG, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart: Reclam 1990/2003 (6. Auflage), S. 9 f.

²¹⁰ Ibid., S. 11

²¹¹ Ibid., S. 10

²¹² Ibid., S. 11

²¹³ Vgl. WELSCH WOLFGANG, *Philosophie und Kunst - Eine wechselhafte Beziehung*, Erschienen in: "Ästhetics and Beyond", Changohun, PR CHina: Jilin People's Publishing House, 2007 <http://www2.uni-jena.de/welsch/PHILOKUN.pdf>, Stand: 27.01.2011

Zuschnitt [ist] und daher, je nach der Besonderheit des Kunstwerks oder der Philosophie, mit der man es zu tun hat, unterschiedlich beschaffen sein [kann].²¹⁴

So zeigt er an einem Beispiel von NAUMAN auf, wie die Gleichzeitigkeit von Ästhetik und Anästhetik künstlerisch thematisiert sein kann:

„Auf einem Endlosband, das über einen Kassettenrecorder abgespielt wird, sind Schreie eines Gefolterten aufgezeichnet. Allerdings: zu hören sind sie nicht, denn Band und Abspielgerät sind in einen Betonklotz eingelassen [...]. Das Wahrnehmbare ist nicht wahrnehmbar. Nur über die Beschreibung weiß man, was hier ›gespielt‹ wird [...]. Genau darin liegt der Erkenntniseffekt. Denn in dieser Weise sind wir jeden Tag indifferent gegenüber dem millionenfachen Leid und den tausendfachen Hilferufen von Menschen in dieser Welt. Naumans Installation arbeitet mit der Bewußtmachung der Differenz zwischen konkret Wahrnehmbaren (Betonklotz, Elektrokabel, Beschreibung) und an sich, aber nicht für uns Wahrnehmbarem (Schreie). Er schärft das Bewußtsein dafür, daß das Entscheidende der Wahrnehmung systematisch entzogen sein kann und daß es sich genau für dieses Verhältnis zu sensibilisieren gilt.“²¹⁵

Das Verhältnis des An-Ästhetischen ist hier ein dialektisches, aus dessen Erkennen heraus man erkenntnisreiche Schlussfolgerungen ziehen kann. Diese Form des geistigen Vollzugs nennt Welsch „Ästhetisches Denken“:

„Für ästhetisches Denken sind gerade Wahrnehmungen ausschlaggebend, die nicht bloße Sinneswahrnehmungen sind. >Wahrnehmung< ist hier vielmehr in dem zugleich fundamentaleren und weiterreichenden Sinn von >Gewahrwerden< zu verstehen. Dieser bezieht sich auf ein Erfassen von Sachverhalten, das zugleich mit Wahrheitsansprüchen verbunden ist. Derlei Wahrnehmung ist wörtlich als >Wahr-nehmung< aufzufassen, hat den Charakter von Einsicht. Und solches Wahrnehmen gibt es sowohl sinnlich wie unsinnlich.“²¹⁶

Die Welt-Kunstbezogenheit ist ihm in diesem Kontext wichtig, nämlich „daß man die Wahrnehmungsform der Kunst auch zur Wahrnehmung von Wirklichkeit einsetzt, daß man sich gegen die Wirksamkeit künstlerischer Optiken nicht sperrt [...]. Die ästhetische Elementarerfahrung ist nicht, daß die Kunst etwas Geschlossenes ist, sondern daß sie einem die Augen für Sichtweisen der Welt aufzuschlagen vermag.“²¹⁷ Somit bekommt die Kunstanalyse eine besondere Bedeutung, weil sie dort Erkenntnis und Verständnis fördert,

²¹⁴ Ibid., S. 20

²¹⁵ WELSCH, 1990/2003 (6. Auflage), S. 66

²¹⁶ Ibid., S. 48

²¹⁷ WELSCH, 1996, S. 162

trainiert oder liefert, wo Wirklichkeitsnähe aufgrund überlegter „Wahr-Nehmung“ *thematisiert* ist. Diese Verflechtungen legt Welsch vor allem aus der Modernen Kunst (z.B. GOYA) heraus dar, widmet sich aber auch – allerdings kurz und in relativierter Weise – musikalischen Beispielen von BACH und MOZART.²¹⁸

Ein Kritikpunkt wäre, dass diese „Wahrnehmungsästhetik“ – wie sie DE LA MOTTE-HABER postuliert – „gern bei neueren offenen Kunstformen an[setzt], um an die Stelle einer Phänomenologie [...] die Beschreibung einer Situation setzen zu können.“ Ob sich „daraus nur Vermutungen über Wirkungen ab[leiten]“ lassen, bezweifle ich allerdings. Dennoch: „Eine Hermeneutik neueren Typs hat sich damit entwickelt.“²¹⁹

Eben deshalb, meine ich, ist die ästhetische Philosophie von WELSCH für diese Arbeit besonders interessant: Ein zentraler Punkt ist die Kunstbezogenheit in Verbindung mit dem Verflechtungspotential von *Ästhetik* selbst – in Zusammenhang von ästhetischer Theorie, ästhetischer Praxis, zielgerichtet auf das Wirken der Ästhetik über sich selbst hinaus. Des Weiteren, weil einen Kernaspekt dabei die An-Ästhetik stellt, die – nicht nur, sondern vor allem – in ihrem Zusammenspiel auf die genannten Punkte zielt.

„Von diesem ungleichen und unlöslichen Paar also, von *Ästhetik und Anästhetik* will ich sprechen – von diesem Bündnis, das man nicht im Sinn einer klaren und fixen Teilung behandeln oder beenden kann, sondern bei dem man allenthalben auf Verflechtungen, Umschläge und Dialektiken wird achten müssen.“²²⁰

Worin die Kommensurabilität musikalischer Werke mit diesen philosophisch gedachten „Verflechtungen, Umschlägen und Dialektiken“ liegt, wird der zweite Teil dieser Arbeit zeigen.

2.5 ... BUCK-MORSS: Das phantasmagorische Monopol der Moderne (1996)

BUCK-MORSS' Anstoß zu ihrer *Ästhetik und Anästhetik*²²¹ ist eine Schlusspassage aus BENJAMINS Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* von 1936, in welcher er von der maschinellen „Selbstentfremdung“ der Menschheit spricht, die

²¹⁸ Vgl. Ibid., S. 160-173

²¹⁹ DE LA MOTTE-HABER, 2004, S. 32

²²⁰ WELSCH, 1990/2003 (6. Auflage), S. 12

²²¹ BUCK-MORSS SUSAN, *Ästhetik und Anästhetik. Erneute Erwägungen zu Walter Benjamins Kunstwerk-Aufsatz*, in: *Das Aufgesprengte Kontinuum. Über die Geschichtsfähigkeit von Musik*, O. Kolleritsch, Wien-Graz: Universal-Edition 1996 (= Studien zur Wertungsforschung B. 31) S. 30-74, S. 31

nur im Krieg gipfeln könne und „sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuß ersten Ranges erleben läßt. *So steht es um die Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst.*“²²²

Diesen Ansatz spinnt BUCK-MORSS durch die Moderne weiter, indem sie davon ausgeht, dass „sowohl Entfremdung als auch ästhetisierte Politik als die sinnlichen Grundvoraussetzungen der Moderne über den Faschismus hinausgehen [...]“²²³.

Ihr Verständnis des Terminus *Ästhetik* ähnelt dabei dem von WELSCH. Denn auch sie sieht den Begriff *Ästhetik* von seinem ursprünglichen Bedeutungsgehalt heraus, zehrt allerdings vom altgriechischen „Aisthithikos“, was *Erfühlen* bedeutet. Vorausgesetzt hierfür wäre die sinnliche Erfahrung von Wahrnehmung, „Aisthisis“.²²⁴ Ihren Ansatz greift sie von EAGLETON auf, der in *The Ideology of the Aesthetic* (1990) die Ästhetik im Wechselspiel zwischen Mensch und seiner Umwelt begreift: „Aesthetics is born as a discourse of the body.“²²⁵ Zusammengefasst erschließt sie:

„Die Endpunkte [der] Sinne [gemeint sind Hören, Riechen, Fühlen usw.] treten alle an der Oberfläche des Körpers hervor, die die vermittelnde Grenze zwischen Innen und Außen darstellt. Dieser physisch-kognitive Apparat mit seinen qualitativ unabhängigen Sinnen [...] ist die Vorhut des Geistes; sie treffen sich vor der Sprache auf die Welt, und das bedeutet nicht nur vor Logik, sondern sogar vor Bedeutung.“²²⁶

Der „kognitive Apparat“ als „Vorhut des Geistes“ ist es, was sie bei ihrem Denken über das Ästhetik-Anästhetik-Verhältnis beschäftigt, denn „[e]s handelt sich hier darum, die historische Entwicklung des menschlichen Sensoriums selbst, und nicht die der Bedeutung von Begriffen zu verfolgen“²²⁷. Ausgehend vom medizinischen Standpunkt der Hirnforschung konzentriert sie sich zunächst auf das Nervensystem des Menschen, weil der „Kreis der Sinneswahrnehmung und motorischer Reaktion“ in der Welt beginne und ende, „das Gehirn ist somit kein isolierbarer, anatomischer Gegenstand, sondern Teil eines Systems, in dem eine Person ein Kontinuum mit ihrer kulturellen und historischen Umgebung bildet.“²²⁸ In diesem Zusammenhang bildet sie eine Begrifflichkeit: Das *Synästhetische System*. Das *Synästhetische System* ist ein „ästhetisches Selbstbewusstseinssystem, [...] in dem äußerliche

²²² BENJAMIN, 1936/2010, S. 77

²²³ BUCK-MORSS, 1996, S. 31

²²⁴ *Ibid.*, S. 33

²²⁵ EAGLETON TERRY, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Blackwell 2011 (21. Auflage), S. 13

²²⁶ BUCK-MORSS, 1996, S. 33

²²⁷ *Ibid.*, S. 36

²²⁸ *Ibid.*, S. 38

Sinneswahrnehmung mit innerlichen Bildern aus Gedächtnis und Vorausahnung zusammentreten.²²⁹ Ihr Beispiel zur Verdeutlichung ist der Gesichtsausdruck, der einen „Eindruck der Außenwelt und Ausdruck der inneren Gefühle [vermittelt], worin alle drei Aspekte des synästhetischen Systems – sinnliche Wahrnehmung, motorische Reaktion und psychische Deutung – zusammentreten.“²³⁰

Die Wahl des gegenstandsbeschreibenden Begriffes ist allerdings problematisch: Der Begriff *Synästhesie* ist im allgemeinverständlichen Gebrauch dadurch definiert, dass er ein gleichzeitiges Empfinden von verschiedenen Sinnesreizen beschreibt. Zum Beispiel beim Hören eines bestimmten Tones oder einer bestimmten Harmonik eine bestimmte Farbe zu sehen, oder bei einem bestimmten Geruch einen bestimmten Temperaturgrad zu fühlen; also ein seltenes Auftreten von bestimmten Empfindungsmomenten. Den Begriff der Synästhesie aus seiner terminologischen Deutlichkeit heraus zu verschieben, stiftet eventuell mehr Verwirrung, als es Klarheit zu bringen vermag. Zumal eine Dreieinigkeit von „sinnlicher Wahrnehmung, motorischer Reaktion und psychischer Deutung“ nicht automatisch zu einer ästhetischen Erfahrung führen muss, sofern man die Ästhetik noch als abgegrenzten Gegenstand einer besonderen Wahrnehmung verstehen möchte, auch wenn sie ihren etymologisch geprägten Standpunkt klar macht. Sie ist damit DEWEY nahe, der aber bemüht ist diese Grenzen und deren Wankelmütigkeit zu durchleuchten.

Die Brücke baut sie durch die **Anästhetik**. Bauend auf BENJAMINS Theorien, präge die Moderne eine technisierte Welt, in der „Wahrnehmungen, die einst zu bewußter Verarbeitung führten, [...] heute Ursprung von Schockimpulsen [sind], die das Bewusstsein abwehren muß“²³¹. Diese Schockimpulse seien allgegenwärtig, „in moderner Kriegsführung, in der Masse auf der Straße, oder bei erotischen Begegnungen, in Vergnügungsparks oder Spielkasinos, Schock ist das Wesen schlechthin der Moderne“²³². Man entkomme diesen Schockstarren nicht, was dazu führe, dass sich das Wahrnehmungsverhältnis verschiebe, denn

„Wahrnehmung wird zu Erfahrung nur dann, wenn sie in Verbindung zu sinnlichen Erinnerungen der Vergangenheit tritt [...]. Der Mensch der Moderne ist [hier zitiert sie nach BENJAMIN] ‚ein um seine Erfahrung betrogener‘, da nämlich das synästhetische System dazu umfunktioniert wurde, technische Stimulierung unter Kuratel zu halten, um den Körper [...] und den Geist vor Wahrnehmungsschocks zu beschützen. Dadurch verkehrt sich das Aufgabenfeld dieses Systems ins Gegenteil. Sein Ziel ist es nun, den Organismus zu betäuben, die Sinne

²²⁹ Ibid.

²³⁰ Ibid., S. 40

²³¹ Ibid., S. 43

²³² Ibid.

absterben zu lassen und die Erinnerung zu verdrängen: das kognitive, synästhetische System ist zu einem anästhetischen geworden.²³³

Anästhetik bedeutet bei BUCK-MORSS eine Umkehrung ihres synästhetischen Systems, welches die Realität durch kognitive Verarbeitung der Sinneseindrücke eigentlich erfassen sollte, aber nicht mehr in der Lage dazu ist. Dem medizinischen Begriff der Anästhesie abgeleitet, ist Anästhetik für sie das Narkotikum der Moderne. Der Mensch würde zu einem „gesellschaftlichen ‚Techno-Körper‘, und man stellte sich diesen Körper etwa als ebenso schmerzunempfindlich wie einen Patienten unter Vollnarkose vor, so daß man so viele Operationen wie nötig an diesem gesellschaftlichen Körper ausführen konnte, ohne sich im geringsten um ‚erbärmliche Schreie und Gestöhne‘ des Patienten – das heißt der Gesellschaft selbst – sorgen machen zu müssen“²³⁴. Die gesellschaftlich-sozialen Folgen sind entscheidend. Durch die Entfremdung der Sinne aufgrund der Überreizung durch Technisierung in allen Belangen und der kognitiven Taubheit als Konsequenz, ist nicht nur eine Entfremdung der Realität eine Folge, sondern der Manipulation sind Tür und Tor geöffnet. Das Paradebeispiel, das sie anspricht: Das ästhetische Treiben des Nationalsozialismus.²³⁵

Als musikalisches Beispiel fällt für sie WAGNERS *Gesamtkunstwerk* in diesen anästhetischen Kontext. Denn dieses sei der „monumentalste, künstlerische Versuch, eine phantasmagorische Totalität zu schaffen [...], in dem Lyrik, Musik und Theater zu einem – wie Adorno schreibt – ‚berauschenden Gebräu‘ verbunden wurden (und die ungleichmäßige Entwicklung der verschiedenen Sinne überwunden und diese wiedervereinigt wurden)“²³⁶. Phantasmagorie ist für sie ein wichtiger Begriff im Zusammenhang der anästhetisierenden Moderne. In Wagner-Opern münde die Darstellung von Trugbildern vor Publikum in eine Totalität, die die einzelnen Empfindungen unmöglich mache, „die musikalischen Motive wiederholen sich wie ein Werbeslogan; Berauschung, jene Ekstase, die Sinnlichkeit hätte bejahen können, wird auf Oberflächenempfindungen heruntergeschraubt [...]“²³⁷. Genau das ist es, was NIETZSCHE in seinen jungen Jahren so begeistert als die wahre Ästhetik empfindet (vgl. Kapitel 2.1), und was dennoch das Dionysische als anästhetische Perspektive ins 21. Jahrhundert gebracht hat. Ihm ist der ekstatische Effekt wichtig, welcher das Subjektive zu überwinden vermag. BUCK-

²³³ Ibid., S. 44

²³⁴ Ibid., S. 57

²³⁵ Ibid., S. 66 ff.

²³⁶ Ibid., S. 51

²³⁷ Ibid.

MORSS ist die subjektive Kontrolle über das eigene Empfinden wichtig, das das Ästhetische zu erfassen vermag.

Allerdings ist dieser Ansatz doppelt problematisch. Erstens steht in dieser Theorie Realitätsverlust im Sinne eines nicht mehr kontrollierten Wirken-Könnens innerhalb der Wirklichkeit beim Menschen als Folge der technischen Anästhetisierung im Mittelpunkt. Es stellt sich mir die Frage, ob die Realität als solche vor der Moderne zu Zeiten von Epidemien, Sonnenkönigen oder geopolitischem Pluralismus wirklichkeitsnäher wahrgenommen wurde? Zumal zum einen Ästhetik ein in sich wandelnder Gegenstand ist, zum anderen die Diskussion über *die* Wirklichkeit bis heute auf philosophischen und neurobiologischen Ebenen interdisziplinär geführt wird. Viele physikalische Phänomene sind für den Menschen nicht erfassbar (z.B. Dunkle Materie oder Magnetismus), evolutionsbedingte Entwicklungen der Sinne wären zu berücksichtigen, weil unsere Sinnesorgane unserem Bewusstsein die Signale weitergeben, die es zunächst zum Überleben braucht. So ist auch Wahrnehmung extrem abhängig von Stimmungen, usw.²³⁸ BENJAMIN schreibt: „Innerhalb großer Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung.“²³⁹ Es wäre zu untersuchen, inwieweit und wie folgenreich sich tatsächlich die menschliche Wahrnehmung verändert, oder ob die instinktive, natürliche Wahrnehmung grundsätzlich bleibt und sich „nur“ wandelnden Herausforderungen zu stellen hat, was ich eher vermuten würde, und was zum zweiten Kritikpunkt führt:

BUCK-MORSS legt ihr *Synästhetisches System* als „ästhetisches Selbstbewusstseinssystem“ mit drei Aspekten „sinnliche Wahrnehmung – motorische Reaktion – psychische Deutung“ dar. Sie beschreibt als Beispiel in diesem Kontext, wie sich BELL auf den Schlachtfeldern Waterloos als Lazarettarzt gegenüber all dem überschüssigen Leid desensibilisieren musste. Denn diesen „Reizen konnte keine Bedeutung verliehen werden. Die Kategorie Rationalität könnte auf diese physiologischen Wahrnehmungen nur im Sinne von Rationalisierung angewandt werden.“²⁴⁰ So spannt sie den Bogen zu BENJAMINS Theorien – der sich wiederum auf FREUD bezieht – und bemerkt: „Unter extremem Streß benutzt das Ego das Bewußtsein als Puffer und verstellt die Offenheit des synästhetischen Systems und trennt so das Bewußtsein der Gegenwart von der erinnerten Vergangenheit. Ohne die Tiefe der Erinnerung ist Erfahrung ärmer.“²⁴¹ Dieser Vorgang wächst aus einem natürlichen Prozess, der im allgemeinen unter *Selektiver Wahrnehmung* verstanden wird. Das Gehirn kann

²³⁸ Vgl. KRETZ SEBASTIAN, *Wie wirklich ist die Wirklichkeit?*, in: *GEOkompakt: Unsere Sinne. Wie wir die Welt wahrnehmen.*, Nr. 36 (2013), S. 100-107

²³⁹ BENJAMIN, 1936/2010, S. 18

²⁴⁰ BUCK-MORSS, 1996, S. 41 f.

²⁴¹ *Ibid.*, S. 42

selbstverständlich nicht *alle* Sinneseindrücke sinnlich sowie geistig verarbeiten, mit welchen der Körper in jeder Sekunde konfrontiert wird. Es macht Sinn, auszublenden. Was nun ausgeblendet wird und vor allem inwieweit man *bewusst* diesen Vorgang zu steuern vermag, steht bis heute im philosophisch-neuro(bio)logischen Diskurs. Dass die alltäglichen Zustände der Moderne, mit denen der Mensch sich konfrontiert sieht, ihn in den Bann der Anästhetisierung ziehen *müssen*, halte ich – obschon dies ein wichtiger ästhetischer Aspekt ist – für zumindest bedenkenswert. Denn die *Entscheidungsfähigkeit*, sich in diesen Bann ziehen zu lassen, würde ich dem modernen Menschen nicht absprechen. Sicherlich ist eine neue Unmündigkeit (sofern es jemals eine alte Mündigkeit gab) in diesem Zusammenhang notwendigerweise zu diskutieren, aber wohl nicht unter der Prämisse eines anästhetischen Automatismus. Die Frage ist, inwieweit man sich von den anästhetisierenden Mechanismen der Zeit *beeinflussen* lässt und so seinem „ästhetischen Selbstbewusstseinssystem“ schadet. Mit andern Worten, inwieweit man sich dem „extremen Stress“ neuerer Entwicklungen wie z.B. dem der Digitalisierung aussetzen will.

Diese Frage stellt sich auch in der Wahrnehmung von Musik. Welche Elemente eines Gesamtkunstwerks zum Beispiel (un)bewusst in den Vordergrund oder Hintergrund der Wahrnehmung rücken können, hängt vom Erfahrungswert des Konsumenten und der Situation ab. Schließt man den physiologisch-ästhetischen Aspekt mit ein, mag sogar die Bequemlichkeit der Sitzgelegenheit im Opernhaus eine Rolle spielen.

Darüber hinaus denke ich, dass eine motorische Reaktion, auch wenn sie unbewusst aufgrund eines Schockimpulses in eine anästhetische Situation führt, in ihrem Charakter reflektierbar bleibt und so auf eine ästhetische Ebene – nämlich psychisch gedeutet – gehoben werden kann.

2.6 Der Rausch im Rausche – Zur Kongressschrift „Lass singen, Gesell, lass rauschen...“ (1997)

Ende der Neunziger Jahre wurde ein Kongress veranstaltet, der sich mit der Thematik *Ästhetik-Anästhetik* aus unterschiedlichen Perspektiven auseinandersetzte. Die unterschiedlichen Perspektiven ergaben sich aus der Mischung der Referenten, die aus Philosophen, Komponisten und Musikwissenschaftlern bestand. Wenn ich vorher die Anästhetik fast ausschließlich aus der Philosophie heraus behandelt habe, so ergibt sich in diesem Kapitel eine vorgreifende – auch musikalische Aspekte betreffende –

Zusammenfassung eines Bedeutungshorizontes der Anästhetik. Im nächsten Kapitel soll diese Zusammenfassung in abstrahierter und extrahierter Form folgen.

Um die unterschiedlichen Perspektiven anschaulich darzustellen, möchte ich an dieser Stelle einen besonderen Ausgangspunkt wählen. Die Frage, die ich stelle, ist:

Wie kann Anästhetisches wirken?

Dies zu filtern, möchte ich anhand der Beispiele der Referenten darstellen, in welcher (Herangehens-)Weise sie sich der Thematik widmeten. Dafür habe ich zunächst Begriffe herausgeschrieben, die demonstrativ für das stehen, wie, woher oder wodurch die Referenten anästhetische Relevanzen sehen. Folgende Tabelle zeigt diese Relevanzen abstrakt als Annäherung an die Thematik auf:

KOLLERITSCH	Unendlichkeit, Pause, Stille, Naturkontext, zerstreuen, verlieren, neutralisieren, Unbewusstwerden, Sinnentfremdung
BUDDE	Dunkelstellen der Tradition, Zeit, Derationalisierung, Zerstörung, Natur, Irritationen
HASLMAYR	Natur, Zeit, Ontologiebezug
FÓMINA	Neutralisierung, Isolation
SEEL	Radikalität, Geschehnislosigkeit, Diffusion, Gestaltenschwund, subsinnhaftes Erscheinen, radikales Verweilen, Selbstaufgabe, Selbstpreisgabe, Ereignislosigkeit, Zeitfaktor: Vergängnis
EICHEL	Natur, Intentionslosigkeit, Reizüberflutung, Verweigerung, Affirmation
HIEKEL	Irritation, Betäubung, Reizüberflutung, Überredung, Vereinnahmung, Verstörung, Desensibilisierung
MAEGAARD	Unmittelbarkeit, Grenzüberschreitung
STOIANOVA	Urgrund
BOZIĆ	Natur
FLOROS	irisierend, Ereignisdichte, Redundanz, Informationsflut, Informationsverlust
STAHNKE	Leerlauf, bloße Nachahmung
HATTINGER	Informationsüberflutung, Reizüberflutung, Intentionale Abwendung, Reduzierung-Beschleunigung, Unempfindlichkeit

Freilich sind diese Begriffe ihrem Kontext entrissen. In dieser Annäherung lassen sich dennoch Tendenzen anästhetischer Profile erkennen, deren Bedeutungsgehalt ich nun Schritt für Schritt kontextual herausarbeiten möchte.

Der *Naturbegriff* trifft sich bei KOLLERITSCH, BUDDE, HASLMAYR, EICHEL und BOZIĆ.

Dabei ist die Herangehensweise unterschiedlich. Eine ist, Naturhaftes als Vorstufe der Musik zu sehen. So wie der Titel des Symposiums verlauten lässt, sind die Beschäftigung und Werke verschiedener Komponisten über Natur oder eher aus der Natur heraus ein

zentrales Thema. Das Rauschen, das z.B. in WAGNERS Rheingold-Vorspiel zu finden sei, bezeichnet KOLLERITSCH „als Anfang, Vorweltlichkeit, Ungestaltetheit“²⁴².

Ähnliche Formulierungen finden sich bei STOIANOVA, wenn sie den Beginn, das anfängliche Rauschen der Trommeln von RIHMS *Die Eroberung von Mexiko* als „eine musikalische Landschaft des Urklangs, des Urgrunds des Menschen“²⁴³ sieht. Natur und Mensch werden in diesen Ansichten in Bezug zum Anfänglichen gestellt. Sozusagen ein Genesisprojekt, in welchem Anästhetik zur Geltung gebracht werden kann. Denn die Musik ist eine Sonderstellung des Rauschens, aber sie sind keine getrennten Bereiche „über das Rauschen im anästhetischen Außerhalb und über die aus dem menschlichen Zugriff entstandene Kunst, oder allein darüber, wo diese Bereiche sich gelegentlich begegnen. Es wird vielmehr über die Notwendigkeit der dialektischen Abhängigkeit von Ästhetik und Anästhetik zu diskutieren sein“²⁴⁴. KOLLERITSCH leitet diese Anschauung aus der „durch Friedrich Nietzsche klassisch gewordenen Opposition zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen“ und erhebt in seiner postmodernen Zeit den Anspruch, dass es aus der entwickelten dialektischen Anschauung heraus auf die „Anstrengung von Wahrnehmung“ ankomme, nämlich die Anstrengung „sinnlicher Unmittelbarkeit“ zu überwinden.²⁴⁵

BUDDE sieht ein Aufkommen des Naturrauschens in der Musik vor allem im 19. Jahrhundert: „Indem die Musik sich das Rauschen der Natur als fiktives Ereignis und nicht als malerischen Exotismus aneignet, vergißt sie ihre tradierten musiksprachlichen Konstanten.“²⁴⁶ Zu hinterfragen wäre, was eigentlich „musiksprachliche Konstanten“ sind. Ich denke er meint den von ihm beschriebenen „Kategorienzwang der Ästhetik“²⁴⁷, also Normen, die die Form, motivisch-thematische Gestaltung, das Dur-Moll-tonale System etc. betreffen.

Hier kommt eine nächste Komponente ins Spiel: Ein Aufbrechen tradierter Elemente. Die ihrerseits aber nur aufgebrochen werden können, weil sie einer bestimmten Vorstellung unterliegen. BUDDE nennt das *Derationalisierung*, was bedeutet, den rationalisierten Systemen der Musik entgegen zu wirken. Hier spricht er zwei Punkte an, die unter ein Rationalisierungsprinzip fallen können. Erstens das Tonsystem betreffend: „Die Basis der abendländischen Musik ist nämlich das Tonsystem, das die Fülle akustischer Schwingungen

²⁴² KOLLERITSCH, 1997, S. 9

²⁴³ STOIANOVA IVANKA, *Rauschen - Urklang - Urgrund. Wolfgang Rihm: Die Eroberung von Mexiko*, in: *ibid.* S. 150-166, S. 151 f.

²⁴⁴ KOLLERITSCH OTTO, „*Laß singen Gesell, laß rauschen...*“ *Zur Ästhetik und Anästhetik in der Musik. Vorbemerkung zum Thema*, in: *ibid.* S. 8-13, S. 8

²⁴⁵ Vgl. *Ibid.*, S. 12

²⁴⁶ BUDDE ELMAR, *Vom Rauschen der Musik und dem Rauschen der Wälder - oder über den Verlust der Vernunft und das Aufbegehren der Sinne*, in: *ibid.* S. 14-37, S. 18

²⁴⁷ *Ibid.*

zu exakt definierter Tonqualität rationalisiert.“ Zweitens sehe ich das Derationalisierungsprinzip in BUDDES Ausführungen der „Dichotomie von diskursivem Verstehen auf der einen und sinnlicher Wahrnehmung auf der anderen Seite“²⁴⁸, als Beispiel zieht er MAHLER heran. Dass nämlich durch klangliche Einwürfe wie z.B. Herdenglocke oder Posthörner der „diskursive Verlauf“ gestört ist, und so *Irritationen* beim Hörer ausgelöst würden.

Hier schwingt allerdings ein Trugschluss mit: Gewisse ästhetische Normen sind Oberfläche der Musik, sofern man über Musik als Kunst sprechen möchte. Kunst ist wandelbar, Kunst ist *nicht* rationalisierbar. Eines ihrer Grundwesenszüge ist die Wandelbarkeit, im geschichtshistorischen Kontext und im Musikstück selbst. Ein Bestreben zu ihrer Entwicklung findet bei einem radikalen Bruch in ihrem Kontext selbst statt. Zu fragen wäre: War manche Instrumentalmusik BACHS für ihre Zeitgenossen weniger irritierend, sind es die späten Streichquartette BEETHOVENS nicht noch heute? Auch wenn diese – im Sinne BUDDES – mehr diskursives Verstehen anzubieten vermögen, so bietet ein Ausbruch daraus nicht ein Nächstes, sondern ein Anderes an. Das Aufeinanderprallen einer Dichotomie des diskursiven Verstehens und musikalischer Reduktion auf bloße sinnliche Wahrnehmung ist nicht, wie BUDDÉ meint, „durch nichts zu überbrücken“²⁴⁹, sondern die Brücke eines Diskurses selbst. In diese Richtung sieht er am Ende seiner Abhandlung dann auch das „Spannungsverhältnis“ des Ästhetischen und Anästhetischen als ein *komplementäres*.²⁵⁰

Das, was bisher unter den Naturbegriff gefallen ist, nämlich ein unmittelbares bloß sinnliches Wahrnehmen im instinktiven Bezug zu ihr, versucht BOZIĆ aus der intentionalen Quelle des Komponisten heraus zu betrachten. Ihr Beispiel ist MESSIAEN und seine Zuneigung als Ornithologe zur Natur. Dabei stellt sie nicht klar, was das Rauschen als anästhetisches Profil in einer Musik verkörpern könnte, sondern setzt das Rauschen in diesem Zusammenhang als ein Naturgegebenes voraus. Sie spricht zwar von dem Spannungsverhältnis Ästhetik/Anästhetik als Begriffspaar, entspannt dieses Verhältnis aber wieder, wenn sie schreibt: „Die Wirkung elementar sinnlicher Klangkraft in Durchdringung von Inspiration und konstruktivem Kalkül bestimmen das Profil seiner unverwechselbaren Musiksprache, das starke Impulse aus einer tiefen Beziehung zu der ihn umgebenden, sichtbaren Natur bezog.“²⁵¹ Dies ließe sich nun zweierlei deuten: Erstens kann ein anästhetisches Profil nicht

²⁴⁸ Vgl. Ibid., S. 19 f.

²⁴⁹ Ibid., S.19

²⁵⁰ Vgl. Ibid., S. 22

²⁵¹ BOZIĆ RENATE, *Stimmen der unendlichen Natur. Olivier Messiaen und die Magie der Inspiration*, in: *ibid.* S. 167-181, S. 167

greifen, sieht man es im Kontext des oben Beschriebenen. Demnach wäre MESSIAEN ein „ästhetisch“ wirkender Komponist, da er seine Naturempfindungen in musikalischer Organisation mit „konstruktivem Kalkül“ darstellt und somit einen, nach BUDDE gesprochen, diskursiven Verlauf in tradiertem Sinne darlegt. Andererseits stellt sich hier eine andere Naturebene dar: „Die Wirkung elementar sinnlicher Klangkraft“ dringt bei ihm weiter durch als bei anderer Musik, weil sie grundlegend verankert ist. Sie ist ein Wesenszug seiner Musik, durchdringt so sein gesamtes Werk und somit auch auf diese Weise nach außen.

Tatsächlich ist es schwierig, sich einem anästhetischen Profil anzunähern, welches auf Füßen der „Magie der Inspiration“ (siehe Titel des Aufsatzes) stehen wollte. Dennoch konkretisiert BOZIC später:

„Der Umgang mit der Natur und die Beschäftigung mit den in ihr natürlich vorzufindenden Phänomenen haben Messiaen nach eigener Aussage zu immer größerer musikalischer Freiheit geführt, die vor allem den Schwerpunkt in rhythmischen Erneuerungen zeitigte. Das Loslösen von der traditionellen Metrik mit ihrem einheitlichen Grundmaß macht einer rhythmischen Freiheit Platz, die auf dem Prinzip der Ungleichheit der Grundwerte, ausgehend von der kleinsten Pulsierung, aufbaut und Messiaens Abneigung gegen starre Zeitordnungen widerspiegelt, die er als unnatürliche und daher letztlich unmenschliche Konstrukte ablehnt.“²⁵²

Dieser Gedankengang zielt wiederum auf den Aspekt des Bruchs mit Tradiertem. Der Komponist erarbeite Wandel, indem er sich von der traditionellen Metrik löst.

Naturhaftes als Vorlage, als Inspiration zur Rückführung von Musik in Ur-Teile eines natürlichen Wirkens, welches die sinnliche Wahrnehmung unmittelbar anspricht, sollte sich im Lauf der Moderne gegen die Industrialisierung, Technisierung und Urbanisierung aussprechen oder man sollte sie als Gegenreaktion auffassen. Doch das Gegenteil ist der Fall, wenn man das musikalische Rauschen der Futuristen oder des Industrials als solches sehen möchte. Es steht im Kontext der Debatte um das Naturschöne, welches ein wichtiger Aspekt der Ästhetik als Lehre des Schönen darstellt. EICHEL liefert in ihrem Beitrag mehr als einen Hinweis, wenn sie zur Terminologie des Rauschens verzeichnet: „Das Rauschen, mit dem wir es heute zu tun haben, ist nicht mehr das Rauschen der Eichendorffschen Wälder, die romantische Vorstellung von Landschaft als Spiegel der Seele. Heute ist es neben den Geräuschen einer technisierten Umwelt wesentlich ein mediales Rauschen, eine akustische

²⁵² Ibid., S. 171

und optische Matrix, die uns permanent mit Informationen und Reizen konfrontiert.“²⁵³ Sie beschreibt den historischen Weg des Verständnisses vom Rauschen und zeichnet die Änderungen ab, die der Begriff erfährt: Zuerst das Naturrauschen, dann das urbanisierte/industrialisierte, dann das mediale-akustische-optische Rauschen. Letzteres wird für sie zu einer dritten Natur des Menschen, der sich einem Wechselspiel von Phänomenen ausgesetzt sieht,

„eine untrennbare Melange aus Verweigerung und Affirmation. Möglich wird das zunehmend durch die Wechselwirkung mit den Phänomenen. Das Spiel hat zwei Partner. Fernsehen, Werbung, Clips, Musik, Theater, Literatur – überall lassen sich Anzeichen entdecken für eine spielerische Umschreibung, für eine ästhetische Selbstreflexion. Und die geht noch über das hinaus, was einst griffig als ‚Postmoderne‘ etikettiert wurde. Wir befinden uns in einer kulturellen Wandlung von der Informationsgesellschaft zu einem neuen Manierismus im Rauschen der dritten Natur: ein Phänomen, das ich die ‚ornamentale Kultur‘ nennen möchte.“²⁵⁴

Durch diese „ornamentale Kultur“, in der sich „Alltagswahrnehmung und ästhetische Wahrnehmung“ ständig berühren, entstehe ein „Wahrnehmungsstrom von Erkennen und Vergessen.“ Ihre Lösung: „Selbstvergewisserung“ als natürlicher Umgang mit der gegebenen Umwelt, in dem Fall die dritte Natur, um durch Rückbezug zu sich selbst im Wust des Wahrnehmungsstroms sich selbst zu manifestieren.²⁵⁵

STAHNKE stellt zur „bloß-noch-ornamentale[n] Kultur“ die Gegenfrage: „Was wäre ‚Substanz‘? [...] (Nähe, Tiefe, Wärme?)“.²⁵⁶ Vielleicht „Substanz“ als Möglichkeit innerhalb des Stroms zu ankern. Doch was wäre der Boden, in den man diesen Anker schlagen könnte? Selbstvergewisserung kann nicht das Ziel sein, sofern sie überhaupt möglich ist. Wenn dann ihr Bestreben, vielleicht ein Bemühen als Weg. Und dieser Weg wäre *Reflexion*.

An dieser Stelle möchte ich an dem Ansatz HASLMAYRS anknüpfen, der, in seiner Darstellung des späten Denken HEIDEGGERS, ausgehend von einem Naturereignis²⁵⁷ „die Reflexion über

²⁵³ EICHEL CHRISTINE, *Wahrheit als Wahrnehmung des Imaginären. Vexierspiele der Selbstvergewisserung in einer "ornamentalen Kultur"*, in: *ibid.* S. 95-110, S. 102

²⁵⁴ *Ibid.*, S. 104

²⁵⁵ Vgl. *Ibid.*, S. 106 ff.

²⁵⁶ STAHNKE MANFRED, *Über den Nachhall des Donnersturzes der europäischen Kunstkathedrale in "Form" mehrer Briefentwürfe*, in: *ibid.* S. 194-208, S. 197

²⁵⁷ Sein Beispiel ist ein Zeitzeugenbericht über eine Sonnenfinsternis. Dieser Zeuge fragt, ob man solch ein Farbenspektakel nicht auch als Musik für das Auge ersinne könne, wo dies doch bisher nur Zeichnungen anhaftete. Vgl. HASLMAYR HARALD, *Anklang und Zuspield. An/ästhetische Motive im späten Denken von Martin Heidegger*, in: *ibid.* S. 24-37, S. 24

das Kunstwerk im Kontext der Erfahrung von Natur²⁵⁸ anspricht. Hier kommt, was kommen musste, die tiefere Bedeutung des Naturbegriffs hinsichtlich einer transzendentalen und ontologischen Philosophie ins Spiel. HASLMAYR arbeitet den Ästhetik-/Anästhetikbegriff heraus, indem er an HEIDEGGERS *Sein und Zeit* und *Der Ursprung des Kunstwerks* ein Ablassen von der klassischen Ästhetik filtert: „So lässt sich sagen, daß der Kunstwerkaufsatz die klassischen ästhetischen Reflexionsbegriffe zugunsten einer ontologischen Besinnung aufgibt und damit gleichzeitig auch die Möglichkeit, das Verhältnis zwischen Ästhetischem und Anästhetischem als Vermittlung aufzufassen.“²⁵⁹ Das Kunstwerk wäre deshalb interessant, weil es „eine eigenartige Zwischenstellung zwischen Ding und Dasein einnimmt.“²⁶⁰ Des Weiteren, „[w]ie Hans-Georg Gadamer in *Wahrheit und Methode* eindringlich gezeigt hat, verbürgt gerade die Erfahrung des Kunstwerks die Möglichkeit, die Subjekt-Objekt-Spaltung zu transzendieren.“²⁶¹

Im Versuch, dies auf einen Punkt zu bringen, interpretiere ich hier: *Flüchtigkeit*. Diese Flüchtigkeit ist nicht im Kunstwerk selbst zu suchen, sondern es haftet ihm an. Dies ist der Ursprungs-Gedanke, gefolgert aus dem temporalen Faktor: Das Vorhandene ersetzt sich ständig, „aus dem Beginn wird Anfang, aus der Vergangenheit wird Gewesenheit.“²⁶² Hier läutet sich weitergedacht ein nächster anästhetischer Aspekt ein, wenn diese Flüchtigkeit durch die Gesellschaft selbst potenziert wird. Dieser Flüchtigkeit wäre mit Bewahrung entgegenzuwirken, von welcher man meinen könnte, dass ihr der Stilpluralismus entgegentritt. Aber um etwas zu bewahren, muss man es schätzen. Hinzu kommt, dass das „Bewahrungswort“ *konservativ* im heutigen allgemeinen Sprachgebrauch eine fast nur negative Komponente hat. Was konservativ, also bewahrungswert ist, ist erst einmal grundsätzlich schlecht. Und: Zu schätzende Kunstwerke scheinen rar geworden zu sein, gerade dann, wenn ihnen noch kein Bewahrungspotential zugesprochen wurde, sondern sie sich in erster Linie dem Kunstmarkt anzupassen haben. So schreibt STAHNKE – zunächst über die Avantgarde: „[E]in System, das sich aufrecht erhält durch stete Nahrungssuche unter den jungen KomponistInnen. Sofern diese das System annehmen, werden sie integrierbar. Sie werden als Lastesel mit philosophischem Müll beladen und reproduzieren den Müll weiter.“²⁶³ Das Ergebnis ist: „Wenn wir heute in ein Konzert mit Neuer Musik gehen: Suchen wir dann noch die Darstellung des ‚poèmes‘? Oder sind wir schon so verdorben, daß wir

²⁵⁸ Ibid.

²⁵⁹ Ibid., S. 31

²⁶⁰ Ibid.

²⁶¹ Ibid., S. 27

²⁶² Ibid., S. 28

²⁶³ STAHNKE MANFRED, *Über den Nachhall des Donnersturzes der europäischen Kunstkathedrale in "Form" mehrer Briefentwürfe*, in: *ibid.* S. 194-208, S. 196

allein dabei sein wollen? Die Atmosphäre des Festivals ist das Ereignis (wie eine schöne Verpackung). Das Produkt (die Werke): Nebensache. Die Produkte altern immer schneller. Das Shopping allein bleibt als Lust.“²⁶⁴ Eine Ansicht die nach meiner – um hier als Komponist zu sprechen – an Aktualität nichts verloren hat. Nicht nur dass die schönen Verpackungen das kulturelle Wesen einer Stadt präsentieren sollen, unter dem Aspekt oder besser Anspruch, dass wenige zu wissen glauben, was zeitgenössische Kultur eigentlich sein kann. Selbst Dirigenten und Instrumentalisten interessieren sich nicht selten nicht um ein Verständnis für das Gespielte. Genügend Probenzeit ist die Ausnahme. Und außerdem: Die Musik ist eh flüchtig. Oder um mit HEIDEGGER den Kreis zu schließen: „Alles ist Erlebnis. Doch vielleicht ist das Erlebnis das Element, in dem die Kunst stirbt. Das Sterben geht so langsam vor sich, daß es selbst einige Jahrhunderte braucht.“²⁶⁵ Oder bis zum nächsten Festival. Oder sogar noch kürzer, nämlich drei Sekunden, wie Neurowissenschaftler datiert haben: „Es gibt ein rund drei Sekunden langes Zeitfenster, das wir als ‚Gegenwart‘ empfinden. Die Zeit wird vom Gehirn nicht kontinuierlich, sondern in kleinsten Paketen von 10 bis 40 Millisekunden Länge wahrgenommen, die wie Perlen auf einer Kette aneinandergereiht werden und so die Drei-Sekunden-Gegenwart erzeugen.“²⁶⁶ So bleibt die Bewahrung nur in einer gesamten Betrachtung eines Kunstwerkes, im Fassen seiner Gesamtheit und deren Erinnerung. Dafür bedarf es – wieder: (Ein Bemühen zur) *Reflexion*.

So gedacht ist der Musik das Anästhetische als Wesenszug immanent verbunden. Auch SEEL meint: „[I]st doch die Musik, weil sie auf das passivste der Sinnesorgane trifft, leichter als andere Künste eine Kunst der Überwältigung und, weil sie in der Zeit verläuft, mehr als andere Künste eine Kunst des Vergehens.“²⁶⁷ Er geht von einer *Ästhetik des Erscheinens* aus, eine Ästhetik, die sich auf Wahrnehmung und das Phänomenhafte verständigt: „Das ästhetische Erscheinen eines Gegenstandes ist ein *Spiel seiner Erscheinungen*.“²⁶⁸ Erscheinungen sind hier die Objekte, die *sinnlich* fassbar sind. *Wie* diese in ihrem Spiel verfasst sein können, wird ihr *ästhetisches Erscheinen* ausmachen.

Sein Begriff der „ästhetischen Wahrnehmung“ ist der vernehmende Vollzug des Spiels der Erscheinungen und richtet sich an diesen und diese von sich aus: „Ästhetische Wahrnehmung

²⁶⁴ Ibid., S. 197

²⁶⁵ HEIDEGGER MARTIN, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart: Reclam 1960/2008, S. 83

²⁶⁶ ENGELN HENNING, *Der Film im Kopf*, in: *GEOkompakt: Das Rätsel der Zeit*, Nr. 27 (2011), S. 66-73, S. 68

²⁶⁷ SEEL MARTIN, *Über das Rauschen innerhalb und außerhalb der Kunst*, in: *„Laß singen, Gesell, laß rauschen...“ Zur Ästhetik und Anästhetik in der Musik*, Hrsg.: O. Kolleritsch, Wien-Graz: Universal-Edition 1997 (= Studien zur Wertungsforschung B. 32) S. 70-94, S. 88

²⁶⁸ SEEL MARTIN, *Ästhetik des Erscheinens*, München Wien 2000: Suhrkamp (Lizenzausgabe nach Carl Hanser) 2003, S. 70

ist Wahrnehmung von etwas in seinem Erscheinen, um dieses Erscheinens willen.²⁶⁹ Er geht von einem Rauschen aus, welches er als objektiven Gegenstand, oder, nach seiner Definition gesprochen, als Spiel mit dessen Erscheinungen begreift. Denn „[w]ie jedes andere ästhetische Phänomen muß auch das Rauschen von seiner Wahrnehmbarkeit her verstanden werden.“²⁷⁰ Sein Ausgangspunkt ist:

„Das ästhetische Rauschen, von dem wir in scheinbar subjektunabhängiger Bedeutung so sprechen, als sei es zunächst gegeben und werde dann vernommen, ist ein Erscheinungsgeschehen, das ein lohnender Anlaß für eine besondere ästhetische Anschauung ist oder wäre. Seine Beschreibung muß zugleich eine Beschreibung des Interesses an seiner Gegenwart sein.“²⁷¹

Dabei unterscheidet er zwischen „bloßem Rauschen“, einem Rauschen außerhalb der Kunst, und einem „komplexen Rauschen, künstlerischem Rauschen“, einem Rauschen innerhalb der Kunst.²⁷² Das Interesse einer Beschreibung oder des Rauschens kann als ästhetisches Phänomen in beiden liegen. Doch unterscheidet er das bloße Rauschen – im Gegensatz zum oben Erwähnten – vom Naturbegriff: „Das ‚bloße‘ Rauschen einfach das ‚natürliche‘ zu nennen, wäre verkehrt; die Differenz beider Arten liegt nicht im Naturhaften im Unterschied zum Künstlerischen, vielmehr darin, ob es Teil einer künstlerischen Konstruktion ist oder nicht.“²⁷³

Das Naturhafte hat keine außerkünstlerische Komponente, weil es Teil der Kunst sein kann. Das Künstlerische als menschliche Ausdrucksform von gebändigter Natur zu verstehen, ist ein archaischer Ansatz, der sich trotzig im ästhetischen Verständnis hält. Von diesem Verständnis sei abzurücken. Vielmehr operiert SEEL von der Wahrnehmungsperspektive aus: Das rauschende Spiel von Erscheinungen ist getrübt, es ist ein Grenzphänomen, weil es „als eine Diffusion des Unterscheidbaren [eintritt], als ein permanenter Gestaltenschwund oder Gestaltenwandel, der einen sicheren Mitvollzug der sich ereignenden Transformation unmöglich macht. Insofern ist das Rauschen immer eine Sache des Grades;[...].“²⁷⁴ Diese Formulierung über das Rauschen, es als verschiebbare Ebene des Wahrnehmbaren zu betrachten halte ich für sinnvoll, da die Wahrnehmungskonstitution an sich entsprechend verschiebbar sein kann und wie das wahrzunehmende Rauschen eine dynamische ist. Denn

²⁶⁹ Ibid., S. 147

²⁷⁰ SEEL, 1997, S. 74

²⁷¹ Ibid.

²⁷² Vgl. Ibid. ff.

²⁷³ Ibid., S. 92

²⁷⁴ Ibid., S. 76

auch Seel meint, dass es „jedoch [...] nur selten so [ist], daß im Rauschen gar nichts mehr unterscheidbar wäre.“²⁷⁵ Selbst das bloße Rauschen ist nicht nur ein „Geschehen“, sondern ein „Geschehende[s]“²⁷⁶: „In der Aufmerksamkeit für das bloße Rauschen ereignet sich eine Begegnung mit gestaltloser Wirklichkeit.“²⁷⁷ Und dadurch eine interessegeladene Aufmerksamkeit mit Wahrnehmungsgrenzen selbst. Daher liegt hier kein Naturhaftes vor, kein Übersteigen oder Sprengen der ästhetischen Grenzen in der Kunst, sondern eine Thematisierung mit Grenzen des Wahrnehmbaren, im grenzthematisierenden Wahrnehmbaren. Das bloße Rauschen darf nicht mit dem künstlerischen als „ungestaltete Wirklichkeit gleichgesetzt werden. [...] Das künstlerische Rauschen zeigt sich als Rauschen und es spielt sich innerhalb eines Spiels von Gestalten ab.“²⁷⁸ Also innerhalb einer wohl *gestalteten* Wirklichkeit.

Diese Voraussetzung einer kompositorischen Gestalt von – um mit SEEL zu sprechen – Grenzspielen von Erscheinungen, sieht er bereits bei NIETZSCHE „zu ihrem Grundmuster erklärt“²⁷⁹. Über die üblichen Verdächtigen, WAGNER und LIGETI, kommt er zu CAGES 4.33, welches er im Zuge seiner philosophischen Auslegungen folgendermaßen interpretiert: Der Pianist setzt sich ans Klavier, um „für 4.33 Minuten nicht zu spielen und damit jene Stille zum Klingen zu bringen, die in der musikalischen Praxis sonst als vermeintlich tonlose Voraussetzung des musikalischen Klanges gilt.“²⁸⁰ Die „Stille zum Klingen“ zu bringen ist bei 4.33 wohl der Extremfall. Dass Pausen, also kurze stille Momente, zur Musik gehören und ihr immanent verwoben ist, beweist jede Musik. Schon zur Barockzeit war die Pause Teil der Affektgestaltung. Wie wäre eine Phrase oder klassische Themenbildung ohne Pausen zu bewerkstelligen? Das Spiel dieser Erscheinungen kommt so betrachtet ohne kurze anästhetische Momente nicht aus, welche durch ihre Kürze freilich so nicht wahrgenommen werden. Doch ob eine Pause, also Stille in der Musik, mehr oder weniger, länger oder kürzer *gestaltet* ist, beeinflusst einen dynamischen Prozess, der auf die eine oder andere Weise wahrnehmbar sein kann. Je nach Interpretation in der *Reflexion*.

Während SEEL das Rauschen als „Grenzphänomen“ auffasst, in der Hinsicht, dass es in der Kunst dynamisch gestaltet sein kann, so ist es – trotz der terminologischen Ähnlichkeit – für MAEGAARD etwas völlig anderes, wenn er von „Grenzüberschreitungen“ spricht: „Wenn es

²⁷⁵ Ibid.

²⁷⁶ Vgl. Ibid.

²⁷⁷ Ibid.

²⁷⁸ Ibid., S. 79

²⁷⁹ Ibid., S. 80

²⁸⁰ Ibid., S. 81

um den Widerspruch zwischen dem Ästhetischen und dem An-Ästhetischen geht, wie es hier zur Diskussion gebracht werden soll, handelt es sich um Traditionsvermittlung contra sinnliche Unmittelbarkeit.²⁸¹ Hier meint er allerdings nicht, das Anästhetische direkt als Traditionsbruch zu verstehen, sondern als mögliches Vorhandensein in der Heterogenität des Stilpluralismus der Postmoderne. So bringt er unterschiedliche Beispiele aus der Musikgeschichte²⁸²: SATIES *Vexations* sei das „früheste Beispiel für radikale, wahrnehmungsbedingte Grenzüberschreitung in der europäischen Kunstmusik“, weil es bei jeder Aufführung 840 mal gespielt werden müsse. Unter dem Begriff „Zustandsmusik“ setzt er es in Kontext zu LIGETIS früher Schaffensphase und CAGE. Er erwähnt die „grenzüberschreitenden Dadaisten und Surrealisten“, Happenings des Fluxus, usw. Elektronische Musik und ihre Kombination spielt im Zuge der durch Heterogenität anästhetisch anmutenden Entwicklungen auch eine Rolle. So fasst er „[d]rei Entwicklungslinien im Bezug auf Grenzüberschreitungen“ zusammen:

- „1. die Einbeziehung von mehr spontanen Spielmusiken in die klassisch orientierte Kunstmusik,
2. ‚Zustandsmusik‘, die zur Einbeziehung des Zufalls in die Komposition oder die Ausführung oder in beides geführt, und sich letztlich als Happening manifestiert hat, und
3. Einbeziehung von Schallvorgängen, die die Begrenzungen der überlieferten Instrumente weit übersteigen, indem sie ein elektronisches Gerät und/oder andere Schallquellen voraussetzen.“²⁸³

Allerdings sind MAEGAARDS Äußerungen zur Anästhetik problematisch, weil sie am Kern der Thematik vorbeigehen. Ob es Spielmusiken, Zustandsmusik oder neue Möglichkeiten von Schallerzeugung elektronischer Geräte sind, sind dies jedoch entwicklungshistorische Ereignisse, die nicht unbedingt ein Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts darstellen. Spielmusik als stilistisches Merkmal einzubringen, ist legitim. Aus LIGETIS früher Schaffensperiode stammende Werke als Zustandsmusik zu bezeichnen, ist wohl eher unrichtig, gerade wenn er meint, dass es sich in *Volumina* „um stationäre und sich langsam bewegende Cluster in wechselnden Klangmischungen, die keine greifbare musikalische Struktur erkennen lassen“²⁸⁴, handle. Ich selbst hörte 2003 eine Interpretation des genannten Werkes, welche mir musikalische Strukturen zeigte, die mir eine völlig neue, außerordentlich

²⁸¹ MAEGAARD JAN, *Grenzüberschreitungen*, in: *ibid.* S. 141-149, S. 143

²⁸² Vgl. *ibid.*, S. 144 ff.

²⁸³ *ibid.*, S. 147

²⁸⁴ *ibid.*, S. 146

dynamische Klangwelt offenbarte. Auch dass ein neues Instrumentarium für neue Möglichkeiten von Klangrealisierung entwickelt und eingesetzt wird, ist kein Phänomen des 20. Jahrhunderts.

Vielleicht mag die reflexive Gewichtung, das Tempo und die Radikalität neu sein, wie sich diese vielen – und ich betone – Entwicklungen und nicht Neuerungen einen Weg in die Kunst gebahnt haben. Dies ist aber ein anderes Phänomen, mit dem umzugehen anästhetisches Potential eher birgt und welchem sich MAEGAARD wohl auch gegenüber sieht, wenn er schreibt: „Diese Situation, daß alles gestattet ist, wird in vielfältiger Weise ausgenützt bzw. mehr oder weniger genützt. Daher glaube ich, daß wir es den Historikern der Zukunft überlassen müssen, Wege und Tendenzen in dieser vorläufig schwer systematisierbaren Vielfalt aufzuzeigen.“²⁸⁵

MAEGAARD sieht in der Schwere einer Systematisierung eine anästhetisierende Wirkung, für FÓMINA dagegen ist es ein Gewinn, wenn man auf ein Systematisierungsstreben verzichtet. Sie stellt die Frage: „Werden wir, jeder für sich mit der besten Absicht, immer mehr isoliertes Rauschen hinzufügen, um das generelle, neutralisierende Hintergrundgeräusch zu verstärken?“²⁸⁶

Das „generelle, neutralisierende Hintergrundgeräusch“ ist für sie eine Mixtur abendländischen Denkens, provozierte Avantgarde und eines Abflachens gegenüber der Weltwirklichkeit durch ein Festhalten und entwickeltes Fortschreiten dieser im 20. Jahrhundert vorsätzlich etablierten kulturellen Gegebenheit. Einem Einheitsstreben, einem Universalismus-Denken entgegenzuwirken, sieht sie sich als Komponistin – den Methoden und Prinzipien der Wissenschaft nicht sehr wohlgesonnen – wohl verpflichtet. So spricht sie im Titel ihres Beitrages von „dem Weg zu einer nicht-synthetisierbaren Polyphonie“. Dieser Weg soll zu einer globalen, weil unmittelbaren Grammatik führen, die den Unterschiedlichkeiten der Welt gerecht wird. Für sie liegt – und so interpretiere ich – in der Gefahr dieses Abflachens, also eines Universalismus auf Kosten der als wirklichkeitsnah zu erkennenden Reichhaltigkeit von Weltgeschehen, das anästhetische Potential. Dies beeinflusst ihr Denken als Komponistin und führt zu entsprechenden Werken, die sie zum Ende ihres Beitrages hin vorstellt und erklärt.²⁸⁷

²⁸⁵ Ibid., S. 148

²⁸⁶ FÓMINA SILVIA, *Auf dem Weg zu einer nicht-synthetisierbaren Polyphonie. Ausblick auf die Grammatik einer Sprache als Ausdruck einer differenzierten Körperlichkeit.*, in: *ibid.* S. 38-69, S. 57

²⁸⁷ Ibid., S. 44 ff.

Sie geht von der Sprache als Ursprung von Erkennen und Handeln aus, um die Welt von einem *Von-sich-aus* überhaupt erst beschreiben zu können, was sie als „eine Art deskriptive Phänomenologie“²⁸⁸ bezeichnet.

„Nur die Handlung, die von unserer Welterfahrung ausgeht, führt auf den Menschen zurück als eine Bedingung der Möglichkeit von Unterscheidungsfähigkeit und Inkorporierung.

Denn da die Welt als Störfaktor vor aller Analyse oder Theorie existent ist, bleibt jeder Versuch, sie aus Reihen von Synthesen herzuleiten, in denen Empfindungen und Wahrnehmungsaspekte von der Welt verflochten werden, künstlich, da Empfindungen und Erscheinungen gerade Produkte der einzelnen biologischen Struktur und nicht vor dieser realisierbar sind.“²⁸⁹

Sie sieht den Menschen einer Isolation ausgeliefert, sollte er sich dem Universalismusprinzip hingeben, weil er sich der Deskriptionsmöglichkeit hinsichtlich einer Unterscheidbarkeit seiner selbst dadurch entziehe. Sie spricht von

„einem Mangel an kontextüberschreitender Erfahrung und der daraus resultierenden Abwesenheit einer von hierarchisierenden folkloristischen Vorurteilen freien Unterscheidungsfähigkeit. Selbstverständlich werden wir von den Annahmen und Erfahrungen ausgehen, die sich in unserer abendländischen Tradition entwickelt haben; ich vermute aber, daß wir damit nicht vermeiden werden können, in einer sterilen Marginalisation zu enden und weiter Erzeuger der Kunst des isolierten Menschen zu sein, wenn wir darauf bestehen, eine Sprache fortzuführen, die zu sehr mit der Beschäftigung mit ornamentalen technisch-theoretischen und Notationsüberlegungen befrachtet ist.“²⁹⁰

So beschreibt sie ihre eigene Intention: „Natürliche Sprachen und die europäische Musiksprache sind in das Zentrum meines Interesses gerückt, seitdem die ersten mit zunehmender Geschwindigkeit einen universellen Neutralisierungsprozeß erfahren und die zweite ihr verbindliches Material und ihre Funktion erschöpft hat.“²⁹¹

Ob das Material erschöpft sein mag oder tatsächlich eine durch Universalitätsprinzipien geschaffene Neutralisierung tatsächlich stattgefunden hat und stattfindet, bleibt zu überdenken. Ich sehe dies kritisch, die Tendenzen der europäischen Gesellschaft aber tatsächlich zwiegespalten. Einerseits, denke ich, kommt die Wissenschaft notwendigerweise von dem Universalitätsprinzip ab. Dies ist z.B. in den Neurowissenschaften zu beobachten,

²⁸⁸ Ibid., S. 40

²⁸⁹ Ibid., S. 41

²⁹⁰ Ibid., S. 46

²⁹¹ Ibid., S. 44

wenn bemerkt wird, dass die sehr dynamischen Prozesse im Gehirn auf das Individuum bezogen betrachtet werden müssen. Die am Patienten individuelle Unterscheidbarkeit verschiedener Symptome in ihrer Vielfältigkeit nicht zu vernachlässigen, erklärt der medizinische Fachbegriff *Syndrom*. Darüber hinaus meine ich, dass dynamische Wissenschaften wie Philosophie, Psychologie, Theologie oder vor allem Kunstwissenschaften durch die Wandelbarkeit ihrer Materie selbst nur dann den wirklichkeitsnahen Anspruch ihrer Aussagen behaupten können, solange sie selbst wandelbar bleiben. Andererseits ist nicht von der Hand zu weisen, dass man sich gegenüber einer universellen Technisierung bzw. Digitalisierung, die ihren Einfluss auf fast alle Lebensbereiche alltäglich beweisen, zu rüsten hat, möchte man sich der Prämisse dieser Art von Globalisierung nicht unterwerfen, sofern dies möglich ist.

So gesehen spricht FÓMINA Ende der 90er Jahre ein Weltbild an, dessen Entwicklung uns bis heute zeigt – und weiterhin zeigen wird – welches Anästhetikum in ihm steckt. Aber die Wissenschaften und gerade die Kunst haben hier – und mit dieser Ansicht möchte ich mich den meisten Ästhetik-Philosophen anschließen – das Potential, Paroli zu bieten.

HATTINGER greift das Rauschen in seiner ursprünglichen Bedeutung, zu einer Beschreibung eines akustischen Phänomens auf.²⁹² Von diesem Ursprünglichen zieht er in seinem Artikel dann Querverweise auf soziologische und psychologische Aspekte. Bemerkenswert sind drei Feststellungen, die er bei seiner Beschreibung über das Rauschen macht:

- „1. Informationsüberflutung läßt uns das Rauschen wahrnehmen, und zwar unabhängig davon, ob es durch vorhersagbare oder zufällige Prozesse gewonnen wurde.
[...]
2. Feststellung: Einer Reizüberflutung kann durch Orientierungsstrategien höherer Ordnung als der der mikroskopischen Analyse – hier durch Gestaltbildung – begegnet werden.
[...]
3. Feststellung: Eine intentionale Entscheidung gibt uns die Möglichkeit, uns bewußt aus einem Informationsgeschehen auszuklinken, gleichgültig, in welcher Dichte dieses auftritt. Dann mag zwar objektiv Rauschen stattgefunden haben. Dieses hatte aber für unser subjektives Erleben keinerlei Relevanz.“²⁹³

²⁹² Sein Klangbeispiel ist jenes Rauschen, welches – die Einschwingphase ist zu hören zu vermeiden – durch alle Saiten des Klaviers durch zwei zurecht geschnittene Holzlatten gleichzeitig zum Klingen gebracht wird.

Vgl. HATTINGER WOLFGANG, *Wenn das Rauschen nicht mehr aufhört...* in: *ibid.* S. 233-246, S. 233

²⁹³ *Ibid.* ff.

Diese drei Kernüberlegungen – „Informationsüberflutung, Orientierung und intentionale Hin- oder Abwendung“ – stellt er in den Kontext zu Überlegungen, die er erstens unter „Anstrengung des Begriffs“ und zweitens unter „Anstrengung der Wahrnehmung“ zusammenfasst.²⁹⁴

Bei Ersterem zeigt er am Beispiel Film auf, in welchem Maße seine Kernüberlegungen auch den anästhesierenden Beispielen BENJAMINS (Nicht-Fixieren-Könnens eines Filmbildes gegenüber dem eines Gemäldes) und ADORNOS (Massenmusik) gegenargumentieren. BENJAMIN kritisiert die Verwendung des Bildes in seinen schnellen Abfolgen im Film selbst. Doch HATTINGER weist auf die Geschichte hin, auf die es durch die schnelle Abfolge ja ankomme:

„Auch Benjamins Zerstreuung ist keine Eigenschaft, die Bildern anhaftet, weder äußeren noch inneren, sondern ein spezielles Ergebnis von Wahrnehmungsorganisation. Der qualitative Unterschied im Erleben entscheidet sich demnach nicht durch die Darbietungsform der Bilder, durch ‚außen‘ oder ‚innen‘, sondern dadurch, wie wir sie uns durch Wahrnehmungsorganisation aufbereiten. So können wir uns entweder dumpf der Reizüberflutung überlassen, oder – im Falle des Films - die Geschichte verfolgen. Die Frage ist folglich nicht, ob uns die Bilder erschlagen, sondern ob wir uns von den Bildern erschlagen lassen.“²⁹⁵

Das Beispiel Gemälde-Bild ist sicherlich nicht das beste, da sich beide durch ihre künstlerische *Material-Aussage*-Behandlung im Wesentlichen durch das Verwenden des Materials Bild schon in ihrem Darstellungskern unterscheiden. Dennoch bietet es dadurch eine anschauliche Darstellung, die HATTINGER auf die Massenmusikkritik ADORNOS anwendet, wenn er bemerkt, „[o]b wir tatsächlich angesichts einer oberflächlichen Musik oberflächlich werden müssen.“²⁹⁶ Seine eigene Begriffswahl *Anstrengung* weist auf seine Gleichung gegenüber anästhetischem Potential hin: Es bleibt einem selbst überlassen, inwieweit man sich durch potentielle Reizüberflutung einer Organisationsfähigkeit des eigenen Wahrnehmungspotentials hin- oder abwenden möchte. Allein diese Überlegung kostet bereits Anstrengung, weil man sich zugestehen muss, dass anästhetisches Wirken in vielerlei Hinsicht mit der eigenen Entscheidungsfähigkeit und einem Bemühen gegenüber den Dingen, denen man aufgrund ihrer Fülle fast taubgemacht gegenübersteht, verbunden ist. Auch wenn dies nicht Thema dieser Arbeit ist, sei an dieser Stelle nochmals vermerkt, dass

²⁹⁴ Ibid. S. 235 ff.

²⁹⁵ Ibid., S. 238

²⁹⁶ Ibid.

die Diskussion um den Terminus (An-)Ästhetik auch um eine ältere Diskussion kreist: Um die der Mündigkeit des Individuums selbst.

Im zweiten Teil²⁹⁷ seines Artikels widmet sich HATTINGER der „Anstrengung der Wahrnehmung“. Dabei kommt das Interesse zur Sprache, welches uns die Orientierung aus ersterem Teil weisen könnte. Die Komplexität der Musik selbst berge allein schon Rauschpotential. Er zitiert KAGEL, der darauf hinweist, dass eine Aufführung eines Stückes immer eine Beschleunigung des Kompositionsverfahrens, welches zu diesem Stück geführt hat, selbst ist. Somit sei manche Komplexität zu groß, ein Stück in seiner Gesamtheit zu erfassen. (HATTINGER weist beispielsweise auf die Hochpolyphonie des 16. Jahrhunderts hin.) Dennoch sei dies interessant, weil uns so manche Werke immer wieder neu erscheinen können. Doch für Nichtfachleute würde eine adäquate Beurteilung einer Uraufführung immer unmöglicher.²⁹⁸

Vielleicht zwei Bemerkungen dazu: Polyphonie zu hören oder auditiv zu durchschauen, sind zu trennende Wahrnehmungsmöglichkeiten. Musik hörend zu verstehen oder hörend zu analysieren oder beides, ist zunächst keine Frage der Komplexität, sondern der Einstellung zur Aussage des Werkes oder seiner technischen Struktur, die zu dieser Aussage führt. Ein Musikstück oder überhaupt Kunstwerke in seiner Gesamtheit begreifen zu wollen, zieht nach sich, in welcher Herangehensweise und mit welcher Vorbildung hinsichtlich der folgenden Interpretation, welche variieren kann, ja sogar variieren sollte, ich mich diesem stelle. Denn was soll eine „adäquate Beurteilung einer Uraufführung“ sein? Es trägt keine anästhetisierende Bedrohung in sich, sondern Befreiung, wie er weiterhin feststellt: „Ästhetische Vermittlung beschreibt [...] nicht das, was ist, sondern das, was sie beschreiben kann.“²⁹⁹ Insofern gesellt sich HATTINGER in seinen Ausführungen über Aspekte der Postmoderne zu FÓMINAS Formulierung im Kontext des An-Ästhetischen zu ihrer Art *Deskriptiven Phänomenologie*. Er äußert: „Sogenannte postmoderne Ästhetik etabliert hierzu ein System von Merkmalen (Mehrfachcodierung, Destruktion, Polystilistik, Collage und Bricolage, usw.), mit dem sie neue Kunsterscheinungen zu erfassen sucht.“³⁰⁰ Interessant finde ich hierbei, dass er *nicht* von *Kunstwerken*, sondern von *Kunsterscheinungen* spricht. Es liegt der Gedanke nahe, als wäre im Laufe und besonders zum Ende des 20. Jahrhunderts der Startschuss zu einer *Verakademisierung* der Kunst gefallen, in der wir uns heute befinden.

²⁹⁷ Ibid., S. 240 ff.

²⁹⁸ Vgl. Ibid., S. 241

²⁹⁹ Ibid., S. 243

³⁰⁰ Ibid.

Diese Verakademisierung zieht eine neue Kunstbetrachtung selbst nach sich und birgt jene Gefahr, Kunst durch Wissenschaft zu anästhetisieren.

Die beiden letzten zu behandelnden Autoren³⁰¹ der Kongressschrift, die Musikwissenschaftler HIEKEL und FLOROS, stellen an Musikwerken anästhetische Profile dar. Bemerkenswert ist, dass HIEKEL bereits im Untertitel seines Aufsatzes von „musikalischen Darstellungsformen des Anästhetischen“³⁰² spricht. Somit greift er erörterte philosophische Grundlagen auf, die künstlerische Darstellungsmöglichkeiten des Anästhetischen implizieren (vgl. z.B. SEEL: das komplexe, künstlerische Rauschen). Er bezieht sich auf die philosophischen Darlegungen des WELSCHEN Doppels einer An-Ästhetik (vgl. Kapitel 2.4 WELSCHS *Ästhetisches Denken*) und BUCK-MORSS' Sichtweise der Phantasmagorien (vgl. Kapitel 2.5), „wo als ‚anästhetisch‘ nicht erhellende, sondern ausschließlich betäubende Irritationsmomente bezeichnet werden.“³⁰³

HÖLSZKY und LACHENMANN seien für dieses Thematik interessante Komponisten, weil sie „durch Strategien der Meidung oder der gezielten Einbeziehung von Irritationsmomenten, in recht prononcierter Weise das Phänomenfeld des Anästhetischen berühr[en]. [...] Dabei ist vorab zu differenzieren zwischen zwei Polen eines weiten Spektrums von Ambitionen, die dem zugrunde liegen können:

„Anästhetisch‘ kann Musik auf der einen Seite durch ein auf Betäubung zielendes und durch Reizüberflutung getragenes Moment des Überredenden, Vereinnahmenden sein, auf der anderen Seite als Konzept einer bewußten – und dabei aber zugleich die Bewußtheit des Hörers fördernden – Verstörung.“³⁰⁴

Im Zentrum der Musikbeispiele stehen LACHENMANNS *Accanto* und HÖLSZKYS *Hängebrücken* und *Message*. Anhand dieser Werke filtert HIEKEL musikalische Gestaltungsweisen heraus, die das Anästhetische musikalisch thematisieren. Dabei spielen für

³⁰¹ Auf eine Darstellung der Artikel von MARSONER und BÖHME habe ich verzichtet, weil sie nicht genau festlegen, unter welchen Aspekten sie das Rauschen bzw. das Anästhetische behandeln.

MARSONER baut auf Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* eine Umkehrung des alten Gegensatzes Geist/Natur auf, die sich mit psychologischen Überlegungen zum Unbewussten und Emotionalen in den Kontext stellt. Vgl. MARSONER KARIN, „*Es kann der Mensch nicht schaffen, nur verarbeiten, was er auf seiner Erde vorfindet*“. *Das Naturerlebnis in Busonis Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst.*, in: *ibid.* S. 209-221
BÖHME verfehlt seine Theorie einer atmosphärischen Ästhetik, indem er zum Beispiel das Statische in der Musik oder die „akustische Möblierung“ durch Jinglemusik anspricht. Vgl. BÖHME GERNOT, *Musik und Atmosphäre*, in: *ibid.* S. 222-232

³⁰² HIEKEL JÖRN PETER, *Momente der Irritation. Adriana Hölskys und Helmut Lachenmanns Umgang mit musikalischen Darstellungsformen des Anästhetischen*, in: *ibid.* S. 111-140

³⁰³ *Ibid.*, S. 134

³⁰⁴ *Ibid.*, S. 111

die Irritation beispielsweise Momente von „Blitz, Störung, Sprengung und Fremdheit“³⁰⁵ eine Rolle. „Aufsprengung fester Formen“ oder „absichtsvolle Inhomogenität“³⁰⁶, aber auch „Faktoren wie Raumauffächerung und die vielfältigsten Formen der ungewöhnlichen Staffeln von Klängen [erschweren] die differenzierte Wahrnehmung der Einzelphänomene“³⁰⁷, um einige weitere Beispiele zu nennen. Mit diesen zieht HIEKEL Kreise zu Intentionen der Komponisten und Interpretationen der Werke.

Interessant ist – meine ich – dass HIEKEL von dem Moment der Irritation ausgeht. Die Beispiele des Anästhetischen beziehen sich auf eine angelegte *Verstörung*. WELSCH bezeichnet ja das Anästhetik-Potential als *Problematisierung* der „Elementarschicht des Ästhetischen, seine Bedingung und Grenze.“³⁰⁸ Es stellt sich also die Frage, ob man eine kompositorisch bewusst eingebaute Problematisierung als gestalterisches Mittel wahrnimmt oder durch das Betäubende, Reizüberflutende, Überredende, Vereinnahmende nicht zu verstört ist, um dieses gestalterische Mittel überhaupt als solches noch zu erkennen. Andererseits sind es wohl genau diese irritierenden Momente, die erst ein Interesse wecken, sich in das Themenfeld der Anästhetik hinein reflektieren zu wollen. Denn Problematisierung schafft oft erst einmal Irritation. Sich auf den Begriff *Irritation* als Anästhetikum zu stützen, könnte allerdings die Gefahr in sich tragen, das Doppel des An-Ästhetischen, welches das Anästhetische ja grundlegend verankert, zu verkennen: Nämlich – im WELSCH’schen Sinne – das sinnhafte Bewusstwerden anhand des Durchdenkens nicht-sinnstiftenden Reizpotentials.

Das Moment der Reizüberflutung beschreibt FLOROS in seinem Aufsatz über LIGETIS *Atmosphères* genau. Er skizziert das Stück in seinen musikalisch-kompositorischen Überlegungen und bemerkt zu LIGETIS Kompositionsweise, dass man „in einigen Passagen nicht weniger als ca. 200 verschiedene[n] Tonfolge[n] [begegnet]. Der damit erreichte Informationsfluß von etwa 719 Bit/Sek. ist fast viermal höher als die Geschwindigkeit, bei der der Hörer noch zu apperzipieren vermag. Mit anderen Worten: Die zu große Informationsflut schlägt in völligen Informationsverlust um.“³⁰⁹ Dass der Informationsverlust – im Sinne des oben von HATTINGER genannten – nicht völlig wegbleibt, bemerkt auch FLOROS, wenn er den *Atmosphères* – im Sinne des von BENJAMIN geschaffenen und von ADORNO

³⁰⁵ Ibid., S. 116

³⁰⁶ Ibid., S. 124

³⁰⁷ Ibid., S. 132

³⁰⁸ SPRONDEL, 1999, S. 111

³⁰⁹ FLOROS CONSTANTIN, *Der irisierende Klang. Anmerkungen zu Ligetis Atmosphères*, in: *„Laß singen, Gesell, laß rauschen...“ Zur Ästhetik und Anästhetik in der Musik*, Hrsg.: O. Kolleritsch, Wien-Graz: Universal-Edition 1997 (= Studien zur Wertungsforschung B. 32) S. 182-193, S. 187

weiterentwickelten Aura-Begriffes³¹⁰ – einen bestimmten gesamtwirkenden Charakter zuspricht: „Der Hörer von *Atmosphères* zum Beispiel nimmt die Komplexität der Konstruktion – wie wir gesehen haben – nicht wahr. Er ist fasziniert von der neuen Klanglichkeit, die ihn magisch in ihren Bann zieht.“³¹¹

Diese neue Klanglichkeit empfindet er bei den *Atmosphères* hauptsächlich – den Komponisten zitierend – als „irisierend“.³¹² Er sieht in der Konstruktion des Stücks den schillernden Ausdruck unterschiedlicher musikalischer Farbpräsentationen. Worin nun FLOROS das anästhetische Potential oder das Rauschen sieht, lässt sich aus dem Artikel dennoch nur erahnen. Ich vermute, dass er im Zuge seiner Regenbogenmetapher das rauschende Potential als gegeben sieht. Dieses Rauschen geschehe durch folgende musikalische Mittel: Er nennt LIGETIS Mikropolyphonie, welche „mit den Schlagworten Ereignisdichte und Redundanz nur unzureichend umschrieben werden“ könne.³¹³ Dennoch: „Aus der besonderen Dichte des mikropolyphonen Gewebes ergibt sich nun der neuartige Klang.“³¹⁴ Ereignisdichte und Redundanz führen zur genannten Reizüberflutung. Ein wichtiger Aspekt aber, so denke ich, ist die Tatsache, dass FLOROS trotz der anästhetischen Wirkung des Stücks – um jetzt wieder mit HATTINGER zu sprechen – die Orientierungsfähigkeit beweist, sich der Informationsgebung des Stücks hinzuwenden. So kommt er auf seine Interpretation des irisierenden Klangs, der eine „Art Mittelstellung zwischen Klang und Geräusch“³¹⁵ einnehme. Dieses Beispiel zeigt wiederum, wie An-Ästhetik – nimmt man sie in ihrem dialektischen Prinzip reflektierend wahr – interpretationsführend wirken kann.

*

Die letzten Seiten haben gezeigt, dass eine Filtration des anästhetischen Potentials sehr unterschiedlich gestaltet sein kann. Wo manche im Naturhaften ein Urrauschen und dessen Ausläufern wie zum Beispiel das Rauschen der Wälder oder von Flüssen sehen, sehen andere das Rauschen in der postmodernen Welt, voll von Schnelllebigkeit, unübersichtlicher Polystilistik, falsch gestaltetem Universalitätsstreben usw. Des Weiteren gibt es die Ansicht, dass ein Rauschen dort beginne, wo das westliche Rationalisierungsprinzip durchbrochen ist.

³¹⁰ Vgl. *Ibid.*, S. 189 f.

³¹¹ *Ibid.*, S. 190

³¹² Vgl. *Ibid.*, S. 185

³¹³ Vgl. *Ibid.*, S. 186

³¹⁴ *Ibid.*, S. 187

³¹⁵ *Ibid.*, S. 184

Daneben gibt es klare philosophische Definitionsversuche, SEEL beispielsweise bietet ein Gedankenkonstrukt an.

So könnte man die an den Anfang dieses Kapitels gestellte Tabelle verfeinern:

Anästhetisierungen

durch...

- ... die Verwendung naturhaften Entsinnens
- ... dem situativen technokratischen Entsinnungsprozess der (Post-)Moderne
- ... den radikalen Bruch mit Tradiertem aufgrund eines Durchbrechens des abendländischen Rationalisierungsprinzips
- ... bewusst oder unbewusst geformte Reizüberflutung, Ereignisdichte, Redundanz, Geschehnislosigkeit, Gestaltenschwund, Diffusion, Unmittelbarkeit, bloße Nachahmung, Informationsüberflutung, Grenzüberschreitungen
- ... Flüchtigkeit und Verflüchtigung des Dinges an sich

führen zu...

- ... Irritationen, Informationsverlust, Betäubung, Desensibilisierung, Unempfindlichkeit

gegenüber der Wirklichkeit.

Weitere Diskussionspunkte um das *Anästhetische* möchte ich im nächsten abschließenden dritten Kapitel in Zusammenhang zu den anderen Kapitel setzen, um alle dargestellten Gedanken hinsichtlich einer möglichen Kategorisierung und eines Definitionsversuchs des Terminus *Musik-(An-)Ästhetik* zusammenfassend zu durchdenken.

3 **Ästhetik, Musikästhetik, Anästhetik und ihre Kanalisierung zu einer Musik-(An-)Ästhetik**

Auch wenn die Entschlüsselung des Begriffs der Anästhetik in dieser Arbeit auf den der Musik zielgerichtet ist, so sollte ausgelotet werden, inwiefern dem Begriff selbst eine abstrakte, und damit meine ich allgemeinwirkende Bedeutung in seinem Wirken zugesprochen werden kann.

Das möchte ich in diesem Kapitel in drei Schritten festlegen: Erstens mit einer kurzen, zusammenfassenden Rekapitulation des bisher Durchleuchteten, zweitens dies mit weiteren Ansätzen in die Tiefe anschneiden und drittens den Versuch von Definitionen hinsichtlich einer *Musik-(An-)Ästhetik* wagen.

Wie in der Einleitung erwähnt, beschreibt das Anästhetische von seiner terminologisch medizinischen Herkunft her eine Unempfindlichkeit gegenüber Schmerz und seitens des Nervensystems. Daher stellt sich die Frage, auf welchen Ebenen *Unempfindlichkeit* in einer Ästhetik, die Musik zum Gegenstand hat, auftreten kann, worin die Kriterien dieser Unempfindlichkeit bestehen und wie es überhaupt zu diesen Kriterien kommen kann.

3.1 Rekapitulation: Möglichkeiten einer Kategorisierung

Anästhetik berührt in vielen Facetten unterschiedliche Geistesdisziplinen. Folgende Tabelle zeigt eine zusammenfassende Übersicht der vorangegangenen Kapitel – auch wenn dies nur eine oberflächliche Darstellung ist, um das Diskutierte in meiner Interpretation zusammenzufassen. Dabei wähle ich unterschiedliche Kategorien, die für diese Arbeit wichtig sind: Wohl ist zunächst die wichtigste Kategorie, welche Kriterien des Anästhetischen bei den besprochenen Autoren auftauchen. Darüber hinaus, unter welchem disziplinären Schirm diese Kriterien zu verorten sind, weil diese Schirme einen Wegweiser der inhaltlichen Kriterien darstellen. Dazu zähle ich auch die Wahl der Begriffe, mit denen gearbeitet wird, die, wie wir vor allem im Kapitel über die Begriffsfindung für *Ästhetik* und *Musikästhetik* gesehen haben, wieder unterschiedlichen Bedeutungsinhalten unterliegen können. Des Weiteren, ob es direkte Bezüge in diesen Schriften zur Musik gibt. Unter direkten Bezügen verstehe ich musiktheoretische und musikanalytische Begriffe, weil diese Musik geistig fassbar machen. Ich werde – analog zu Kapitel 2 – chronologisch vorgehen.

Besonders die Kongressschrift ist schwer in zusammenfassende Worte zu bringen, da der Reichtum an Darstellungen und Ideen des Anästhetischen in ihrem interdisziplinären Kontext

eine große Spannbreite erfährt. Ich hoffe, diesem Aspekt im vorherigen Kapitel gerecht geworden zu sein.

Autor	Werk / Schrift	Kriterien des Anästhetischen	Schirm	Zentrale Begriffe	Musikbezogenheit
NIETZSCHE	<i>Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik</i> (1872)	Das Dionysische ist die wahre Kunstform, weil es nach einer Verklärung des realen Lebens, welches selbst nur Abbild ist, strebt, und durch den Rausch hilft, der Subjektivität abzuschwören, um mit dem Ur-Einen zu verschmelzen. Eine Leugnung oder Verweigerung dessen ist anästhetisch . So kristallisiert sich in einem dialektischen Verhältnis das Dionysische aus dem Apollinischen heraus.	Metaphysische Weltanschauung	das Ur-Eine, Dionysisch-Apollinisch	- komplexe Formbildungen, - Dissonanzverhältnisse, - strukturelle Verschleierung
DEWEY	<i>Art as Experience</i> (1934)	Anästhetik als Nicht-Ästhetik, eines Nicht-Vorkommens von Voraussetzungen einer ästhetisierenden Konklusion von Lebenswiderfahrnissen .	Philosophische Ästhetik im Bezug einer Erkenntnistheorie	ästhetische Erfahrung, Reflexion, Kunstbegriff	
MARQUARD	<i>Aesthetica und Anaesthetica</i> (1989)	Anästhetik als Gefahrenmoment der Ästhetik: Sobald Kunst ihre ästhetische Aufgabe übersieht , gegen die Wirklichkeit (Fiktion) oder als Wirklichkeit (Antifiktion) im Kontext dialektisch-ergänzend zu wirken, ist sie anästhetisch .	Philosophische Ästhetik im Bezug einer Kunsttheorie	Fiktion, Antifiktion	
WELSCH	<i>Ästhetisches Denken</i> (1990)	Anästhetik problematisiert die Elementarschicht des Ästhetischen , also die Bedingungen und Grenzen der Thematisierung von Wahrnehmungen aller Art.	Philosophische Ästhetik im Bezug einer Wahrnehmungslehre	Wahrnehmung, Dialektik, Thematisierung	
BUCK-MORSS	<i>Ästhetik und Anästhetik. Erneute Erwägungen zu Benjamins Kunstwerk-aufsatz</i> (1996)	Anästhetik als unausweichliches Betäubungsmoment auf kognitiver, synästhetischer Ebene im Kontext der Moderne-Reflexion.	Wahrnehmungspsychologie, kognitive Verarbeitung	Schockimpulse, Kognition, Synästhesie in eigener Definition	
KOLLERITSCH (Hrsg.)	<i>„Lass singen Gesell, lass rauschen...“</i> (1997)	Anästhetik als... naturhaftes Entsinnen, situativ-technokratischer Entsinnungsprozess der (Post-)Moderne, radikaler Bruch von Tradiertem, Irritationen, Informationsverlust, Desensibilisierung, Unempfindlichkeit gegenüber der Wirklichkeit.	Interdisziplinär: Musikwissenschaft, Philosophische Ästhetik, Musikästhetik		Ereignisdichte, Redundanz u.a.

Philosophisch gesehen taucht der Begriff der **Anästhetik** dann auf, wenn Unempfindlichkeit erzeugt wird. Insofern ist der Begriff der Medizin entlehnt, kann aber auf einer geistigen Ebene fortgesponnen werden, von einer wahrnehmungspsychologischen bis hin zu einer metaphysischen Deutung. Während BUCK-MORSS eine wahrnehmungspsychologische Betäubung der Sinne durch die Totalität von Trugbildern im technisierten 20. Jahrhundert erkennt, sieht MARQUARD eine Kunst, die ihren anästhetischen Charakter im anästhetisierenden 20. Jahrhundert nicht überwindet, als verfehlt an. Für NIETZSCHE wiederum ist das Rauschende, das Dionysische, das die Sinne Entfremdende, welches heute allgemein hin als anästhetisch gesehen wird, die wahre Ästhetik, die zum Ur-Einen verhelfen möge. Alle drei beziehen sich auf WAGNERS Gedanken des Gesamtkunstwerkes (vgl. Kapitel 2.1, 2.3 und 2.5): Hier finge, aufgrund der Fülle an zu verarbeitenden Sinneseindrücken und ihrer Interpretation, alles an zu rauschen, zu entfremden, es sei ein berausches und entsinnendes Fest der Totalität an Überinformation. Ob man diesen Punkt hinsichtlich einer Metaphysik, einer kunsttheoretischen Erörterung oder einer Moderne-Reflexion denkt, öffnet verschiedene Perspektiven. DEWEYS Perspektive unterscheidet sich hiervon: Sie erinnert an das Potential von Kunst, durch sie als Exempel den Lebenswiderfahrnissen des Alltags reflexionsfähiger zu begegnen (vgl. Kapitel 2.2). Insofern ist er MARQUARD am nächsten, denn beide stellen die Erfahrungsmöglichkeit von Kunst in den Mittelpunkt ihres ästhetischen oder anästhetischen Wirkens.

WELSCH setzt anders an (vgl. Kapitel 2.5). Er rückt von vornherein das in den Mittelpunkt, was bei allen anderen Philosophen heraussticht: Ein Doppel von Ästhetik und Anästhetik, denn das Anästhetische ist eine Problematisierung des Ästhetischen. Beide Begriffe sind so immanent auf unterschiedliche Weisen verbunden: Als (dialektische) Verflechtung oder als (dialektischer) Umschlag. Dabei zielt seine Philosophie – wie die anderen auch – auf eine Wahrnehmung von Wirklichkeit und deren Empfindungsstörung. Doch WELSCH sieht sie – mit sozialen und ethischen Konsequenzen – in ihrer Aktualität akut verankert: Als ein Beispiel nennt er die Informationsgesellschaft, bei der sich zur Wahrnehmungsflut der Wahrnehmungsverlust geselle.³¹⁶ Daher ist sein *Ästhetisches Denken* ein Vorschlag, sich der Wahrnehmung bewusster anzunehmen. Und dies könne – so wie bei DEWEY – die Kunst exemplifizieren: „Es kommt darauf an, daß die ästhetische Erfahrung nicht in Ästhetizismus abgeleitet, sondern in aisthetisches Erkennen umgesetzt wird. Dann kann Kunsterfahrung geradezu als Modell ästhetischen Denkens funktionieren.“³¹⁷ Im Fokus steht bei ihm, Ästhetik eher als Aisthetik zu sehen, also nicht nur die sinnenhafte, sondern vor allem die

³¹⁶ SPRONDEL, 1999, S. 63 f.

³¹⁷ Ibid., S. 68 f.

geistige Wahrnehmung als ein „Gewahr-werden“ zu betrachten, wie WELSCH immer wieder betont: „Die moderne Kunst und die moderne Ästhetik treiben in zahlreichen, hartnäckigen und intensiven Schritten unsere Wahrnehmungsfähigkeit über das bloß sinnliche Wahrnehmen, über das Wahrnehmen im engeren Sinn, schier systematisch hinaus. Gerade dadurch befähigen sie uns zum Umgang mit der Anästhetik dieser Welt.“³¹⁸

Die Kongressschrift zieht einen allgemeinen Schluss aus verschiedenen Perspektiven zum Terminus *Anästhetik*. Sie denkt in einem historischen Abriss und spricht in konkreten Beispielen anästhetische Perspektiven an, die ich in Kapitel 2.6 herausgefiltert habe: Anästhetisierungen aufgrund von naturhaftem Entsinnen, des technokratischen Entsinnungsprozesses der (Post-)Moderne, einem radikalen Bruch mit Tradiertem aufgrund eines Durchbrechens des abendländischen Rationalisierungsprinzips, bewusst oder unbewusst geformter Reizüberflutung, Ereignisdichte, Redundanz, Geschehnislosigkeit, Gestaltenschwund, Diffusion, Unmittelbarkeit, bloße Nachahmung, Informationsüberflutung, Flüchtigkeit oder Verflüchtigung führen zu Irritationen, Informationsverlust, Betäubung, Desensibilisierung, Unempfindlichkeit. Freilich sind sich einige der aufgeführten Begriffe ähnlich oder meinen dasselbe. Auffällig an dieser Stelle ist dennoch, dass die oben genannten Autoren mit ihren Philosophien in die gefilterten Begriffe passen. NIETZSCHES Philosophie schlägt ein Entsinnen des Natürlichen vor. Bei MARQUARD und BUCK-MORSS steht der technokratische Entsinnungsprozess der Moderne im Mittelpunkt. DEWEYS Erfahrungsmodell am Kunstwerk anästhetisiert sich durch Gestaltenschwund oder Diffusion. WELSCHS Problematisierung kann auch Irritation sein, hervorgerufen durch Informationsverlust. Die Wahl und Fülle der Begriffe zeigt aber auch einen anderen Aspekt im Durchdenken einer Kanalisierung des Begriffes Anästhetik: Viele Positionen kann das Anästhetische geisteswissenschaftlich einnehmen, obwohl es doch auf einen Aspekt hinzielt:

Nämlich sich über etwas gewahr werden zu wollen, dessen man sich zunächst nicht gewahr gegenüber wird.

Rückt man diesen Aspekt in das Zentrum der *Anästhetik*, gewinnt man ihren philosophischen Wert. Folgende Kriterien sind somit zusammenzufassen:

- 1) Anästhetik ist mit der Ästhetik immanent dialektisch auf verflechtende und/oder umschlagende Weise verwoben. Das Anästhetische kommt ohne das Ästhetische nicht aus. Denn:

³¹⁸ Ibid., S. 67

- 2) Anästhetik ist vorwiegend innerhalb einer Ästhetik als Wahrnehmungslehre zu sehen, weil sich eine An-Ästhetik mit Wirklichkeitsanspruch auseinander setzt:
- 3) Nicht nur die sinnliche Wahrnehmung (riechen, hören, sehen, fühlen usw.), sondern vor allem die geistige Wahrnehmung in ihrem Prozess eines „Gewahr-werdens“ über die Welt, ist zentraler Gegenstand einer An-Ästhetik.

Ich beziehe mich in dieser Zusammenfassung vor allem auf WELSCH, weil mir dessen Philosophie am deutlichsten hervorhebt, was sich allgemein auf die anderen Schriften weiter beziehen lässt. Die Dialektik des Anästhetischen finden wir, wenn auch in umgekehrter Form bei NIETZSCHE oder MARQUARD. Die Kunst als Herausforderung des Wahrnehmens in besonderer Weise und so als Training für geistiges Durchleuchten der Welt bei DEWEY, sowie die ästhetische Perspektive bei BUCK-MORSS. Alles, was sich aus der Kongressschrift lesen lässt, sei es die Irritation, der Informationsverlust oder Informationsüberschuss, darüber hinaus (post)moderne Mechanismen im Kontext des (An-)Ästhetischen ist bei WELSCH unter der Definition der Problematisierungen des Ästhetischen zusammengefasst.

Bevor ich nun beginne, Kriterien der Musik als Gegenstand einer An-Ästhetik zu verorten, empfiehlt es sich, einen Blick auf Bereiche der Wahrnehmungspsychologie und Wahrnehmungsphilosophie zu werfen, da der Wahrnehmungsbegriff nicht nur bei WELSCH ein zentrales Moment ist.

3.2 Vorspiel: Kriterien zum Wahrnehmungsbegriff in der Philosophie und Psychologie

Sinn dieses Kapitels ist es nicht, den Begriff der Wahrnehmung geschichtsphilosophisch oder geschichtspsychologisch vollends zu erörtern. Es soll – im Kontext der Begriffsfindung zur Anästhetik in der Musik – ergänzend helfen, wichtige Aspekte zu beachten und auf weitere mögliche Perspektiven hinweisen, gerade weil mein Bezug auf die WELSCH'sche Philosophie den Wahrnehmungsbegriff im Kontext dieser Arbeit zu einem grundlegenden Kriterium macht.

3.2.1 Der Begriff *Wahrnehmung* in der Philosophie...

... ist in zwei unterschiedliche Kategorien zu teilen. Erstens kann die Philosophie nach der *Wahrnehmung als solche* fragen und zweitens innerhalb der philosophischen Ästhetik die

Wahrnehmung der ersten unterkategorisch als Ausgangspunkt für Lehren und Theorien *innerhalb einer Wahrnehmungslehre* phänomenologisch verankern.

„Was ist Wahrnehmung?“ fragt eine Philosophie der Wahrnehmung in erster Linie und erforscht somit „nicht empirische Eigenschaften bestimmter Arten der sinnlichen Wahrnehmung, sondern den Status und die Bedeutung des ganzen Phänomens für den Menschen.“³¹⁹ Dies wäre als Fortführung dieser Arbeit insofern interessant, fragte man nach dem Wert der anästhetischen Erkenntnisspektren. Bereits 1782 postulierte der schottische Philosoph REID die Wichtigkeit von Reflexion im Kontext der Wahrnehmung: Er führt zwei Wege an, die zu einem Gewahrwerden im Bewusstsein [mind] über die Dinge der Welt führten, den *Weg der Reflexionen* und den *Weg der Analogie*.³²⁰ Da der zweite nicht zur Wahrheit führe, weil er im Kern die Dinge vergleichend sähe und somit einen ungenauen Einblick gäbe, plädiert er für den ersten:

„Den ersten Weg können wir den Weg der Reflexionen nennen. Wenn die Bewußtseinstätigkeiten ausgeübt werden, sind wir uns ihrer bewußt, und es steht in unserem Vermögen, auf sie zu achten und über sie zu reflektieren, bis sie vertraute Gegenstände des Denkens werden. Dies ist der einzige Weg, auf dem wir richtige und genaue Begriffe von den Tätigkeiten des Bewußtseins bilden können. Aber diese Aufmerksamkeit und dieses Reflektieren sind dem Menschen, der von allen Seiten mit äußeren Gegenständen umringt ist, die beständig seine Aufmerksamkeit erregen, so beschwerlich [...].“³²¹

In diesem Zitat schwingen zwei relevante Punkte für diese Arbeit mit. Zunächst ist meine Interpretation von DEWEYS *work of art* (vgl. Kapitel 2.2) auf das Prinzip der Reflexion gerichtet. Zweitens impliziert WELSCHS dialektisches Bündnis vom An-Ästhetischen (vgl. Kapitel 2.4) das Prinzip der Reflexion, wenn er Wahrnehmung auch als geistigen Vollzug im Sinne eines „Gewahr-werdens“ sieht.

Ich glaube, dies ist einer der wichtigsten Punkte hinsichtlich eines Ästhetik-Anästhetik-Verhältnisses, weil eine Durchdringung dieses Verhältnisses auf der Basis einer konstruktiv-reflexiven Einstellung beruht. Damit sind das **Reflexionsvermögen** und ein **Reflexionsbemühen** wichtige Begleiter für die Erkenntnis (an-)ästhetischer Verhältnisse.

Neben WELSCH sind zwei weitere Autoren erwähnenswert, die in ihrer philosophischen Ästhetik den Wahrnehmungsbegriff in den Mittelpunkt stellen. SEEL (vgl. Kapitel 2.6)

³¹⁹ WIESING LAMBERT, *Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003/2015 (6. Auflage), S. 9

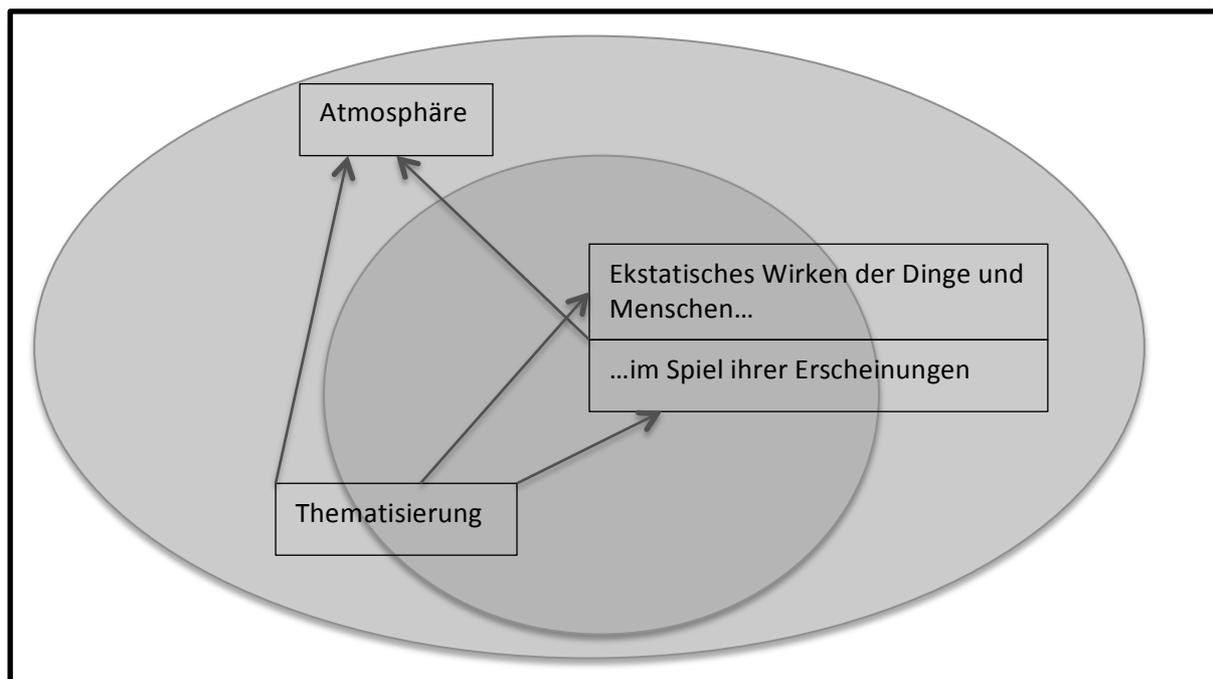
³²⁰ Vgl. REID THOMAS, *Die unbewußte Tätigkeit als Modell der Wahrnehmung*, in: *Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen*, Hrsg.: L. Wiesing, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1782/2015 S. 107-126

³²¹ *Ibid.*, S. 107

entwickelt verschiedene Wahrnehmungsbegriffe aus seinem zentralen Begriff des Erscheinens: „Das Ästhetische Erscheinen eines Gegenstandes ist ein *Spiel seiner Erscheinungen*.“³²² Erscheinungen sind die Objekte, die *sinnlich* fassbar sind. *Wie* diese in ihrem Spiel verfasst sein können, wird ihr *ästhetisches Erscheinen* ausmachen. Sein Begriff der ästhetischen Wahrnehmung ist der vernehmende Vollzug des Spiels der Erscheinungen und richtet sich an diesen und diese von sich aus: „Ästhetische Wahrnehmung ist Wahrnehmung von etwas in seinem Erscheinen, um dieses Erscheinens willen.“³²³

BÖHMES Ästhetik liegt der Begriff *Atmosphäre* zugrunde. Diese ist nach BÖHME die Verfasstheit des (Zeit-)Raumes, die vor allen Dingen durch deren Ekstasen (ihrem „aus-sich-heraustreten“) in diesem (Zeit-)Raum gebildet werden, somit „die gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen“³²⁴. „Dabei wird Wahrnehmung verstanden als die Erfahrung der Präsenz von Menschen, Gegenständen und Umgebungen.“³²⁵

Abb. 3: Gedankenskizze zur Vereinbarkeit der Wahrnehmungsästhetiken von WELSCH, SEEL und BÖHME



Nimmt man diese Wahrnehmungslehren an ihrer Oberfläche, lassen sie sich in einer Gedankenskizze vereinbaren: BÖHMES Atmosphäre ist der Zeit-Raum, in welchem sich SEELS Spiel der Erscheinungen austoben kann. Setzte man sich fokussierter mit den Erscheinungen und ihrem Spiel auseinander, kommt es zur WELSCH'schen Thematisierung dieser

³²² SEEL, 2003, S. 70

³²³ Ibid., S. 147

³²⁴ BÖHME GERNOT, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 31 ff.

³²⁵ Ibid., S. 25

fokussierten Wahrnehmung im Rahmen seines Ganzen (vgl. Abb. 3). Diese Gedankenskizze zeigt auch den Unterschied, aus welcher Perspektive heraus diese Philosophen eine Ästhetik betrachten. Während der eine Wahrnehmung auf eine sich dem Menschen präsentierende Gesamtsituation fokussiert, setzt der andere bei der Beschaffenheit der Phänomene an, die diese Gesamtsituation schaffen. Der nächste sieht eine Thematisierung von Wahrnehmung überhaupt als Prämisse einer Ästhetik.

Was alle drei Ästhetiker gemeinsam haben, ist ihre Nähe zum Wahrnehmungsbegriff. Es geht nicht um ontologische oder metaphysische Fragen, sondern darum, was Wahrnehmung für den Menschen bedeuten kann, was sie ausmacht oder wodurch ihr Auftreten bestimmt sein kann.

3.2.2 Wahrnehmung in der Psychologie...

...drückt sich in drei Abschnitten aus, um den Gesamtprozess „des »Erfahrbar-machens« von Gegenständen und Ereignissen“ verstehbarer zu machen.³²⁶ Die erste Stufe ist die sensorische *Empfindung*, welche den Vorgang beschreibt, in welchem die physikalische Energie durch neurale Prozesse uns Informationen offenbart. Die zweite Stufe ist die *Wahrnehmung im engeren Sinn*, welche uns eine Beschreibung des Erfahrbaren eröffnet, ob es sich um eine Organisation, ein Tier oder eine Mahlzeit handelt. Die dritte Stufe ist die *Klassifikation*, die uns die Gegenstände einordnet, um welche Art Organisation es sich handelt, welches Tier wir sehen oder welche Mahlzeit vor uns steht. Diese Klassifikation wird von anderen mentalen Prozessen beeinflusst, über welches Wissen wir von dem wahrgenommenen Gegenstand verfügen oder welche Erwartungen oder Motivation uns begleitet. Dabei wird die Komplexität dieses Prozesses bei ZIMBARDO betont:

„Zwischen Wahrnehmung und Klassifikation lassen sich keine eindeutigen Grenzen ziehen, denn diese Prozesse laufen so leicht und scheinbar automatisch ab, daß sie im Alltagsleben ineinander verwoben auftreten. Konzeptuell sind sie jedoch zu unterscheiden. Die Klassifikation beruht eher auf inneren Prozessen höherer Ordnung (in der Vergangenheit erworbenem Wissen, Erwartungen, Schlußfolgerungen), während die Wahrnehmung auf einer Kombination von sensorischen Informationen und Klassifikationen beruht.

Die Zerlegung der Wahrnehmung in Empfindung, Wahrnehmung im engeren Sinne und Klassifikation betont die Teile dieses komplexen Prozesses.³²⁷

³²⁶ Vgl. ZIMBARDO PHILIP G. (HRSG. HOPPE-GRAFF / KELLER), *Psychologie*, Berlin: Springer 1988/1995 (6. Auflage), S. 159 f.

³²⁷ *Ibid.*, S. 160

Ob dieser Prozess aufgrund der unterschiedlichen sensorischen Möglichkeiten anders abläuft, wird nicht distinktiv erörtert. Allerdings ist hinzuzufügen, dass der sensorische Apparat des Ohres bemerkenswerte Fähigkeiten besitzt: STAHNKE beschreibt nach PICKLES³²⁸ und GELFAND³²⁹ die Fähigkeit des Ohres, Fundamentaltöne zum gerade aufgenommenen Schallereignis hinzu zu erzeugen, um Phänomene der Umwelt im Gehirn besser verorten zu können: „Denken wir an das Telefon, das den Eindruck einer ‚Männerstimme‘ erzeugt, obwohl die tiefen Frequenzen gar nicht übertragen werden.“³³⁰ Hier wird ein (an-)ästhetischer Prozess beschrieben, der die Dialektik seines Verhältnisses am Sensorium selbst wunderbar herausbringt: Ästhetisch wirkt er dadurch, dass es unserer Wahrnehmung im engeren Sinn hilft, das Signal aus der Umwelt richtig zu verorten. Anästhetisch behaftet ist dieser Prozess dadurch, dass unser Ohr das Signal eigentlich nicht rein aufnimmt bzw. die physikalische Energie nicht korrekt darstellt, uns quasi betrügt und wir uns darüber nicht bewusst sind. Insgesamt scheint es für das Bewusstsein über diesen Wahrnehmungsprozess irrelevant, da es eine Hilfestellung ist, der Wirklichkeit näher zu sein. Sich aber dieses Trugschlusses bewusst zu sein, nämlich dass unser Ohr ankommende Frequenzspektren ergänzt, lässt uns in speziellen Momenten vielleicht „genauer“ hinhören. Das Anästhetische hilft zur Überprüfung unserer ästhetischen Wirklichkeit. Es wäre, wenn auch nicht künstlerisch, sondern rein wissenschaftlich, ein akustisches Pendant zum Betonklotzbeispiel WELSCHS.

ZIMBARDO wählt das *Sehen*, um nähere Bestimmungen eines Sensoriums und dessen Wirkungs- wie Wahrnehmungsweisen zu beschreiben, weil es das wichtigste und komplexeste und zudem auf Papier am einfachsten darstellbare sensorische Beispiel sei.³³¹

„Die Prozesse der Zusammenfügung der Sinneseindrücke, um das, was in unserem Gesichtsfeld ist, als zusammenhängende Szene zu sehen, werden unter dem Begriff **Organisation der Wahrnehmung** subsumiert. Was eine Person als Ergebnis dieser Prozesse erfährt, wird als ein *Perzept* [...] bezeichnet.“³³²

Das „Perzept“ ist also das Produkt komplexer Prozesse, ein Ergebnis aus dem Zusammenwirken unterschiedlicher Faktoren, welche als ästhetisch oder anästhetisch zu verorten sind. Hinzu kommen bestimmte Organisationsgesetze wie „Geschlossenheit“ oder

³²⁸ Vgl. PICKLES JAMES O., *An Introduction to the Physiology of Hearing*, London: Emerald Group 2012 (4. Auflage)

³²⁹ Vgl. GELFAND STANLEY A., *Hearing. An Introduction to Psychological and Physiological Acoustic*, New York / Basel: Taylor & Francis 1990 (2. Auflage)

³³⁰ Vgl. STAHNKE MANFRED, *Ein Tonsystem für eine "Internetoper"*, in: *Positionen*, Hrsg: G. Nauck, B. 48, Mühlenbeck: Verlag Positionen 2001, S. 27-32, S. 28 f.

³³¹ ZIMBARDO, 1988/1995 (6. Auflage) S. 187 ff.

³³² *Ibid.*, S. 188

das der „guten Gestalt“. Letzteres verweist auf Prinzipien der Gestaltpsychologie. Sie konnte erklären, was in der naturwissenschaftlichen Psychologie nicht darstellbar war, nämlich wie „Sinnganzheiten“ aus den vielen sensorischen Informationen werden.³³³ Die Prämisse der Gestalttheorie geht von ihrem Schöpfer EHRENFELS aus und meint, dass *Gestalten mehr sind als die bloße Summe ihrer Teile*. Er erörtert dies an einem musikalischen Beispiel³³⁴: Wird eine Tongestalt mit unterschiedlichen Tönen in wieder unterschiedlichen Abläufen von unterschiedlichen Hörern zur Vorstellung gebracht, wird sich die Auffassung über jede Tongestalt unterscheiden. Somit hat jede unterschiedliche Summierung der Töne ihre eigene *Qualität*. Mehr noch: Diese Gestaltqualität ist *anders* beschaffen als ihr Material, weil sie mit anderem Material wieder so auftreten kann: Transponiert man eine Melodie, bleibt sie in ihrer Gestalt erkennbar, obwohl andere Töne verwendet werden. Die Gestaltqualität geht also über ihr Material hinaus.

Musiktheoretisch weiter gedacht ist diese Theorie von vornherein gegeben und selbstverständlich. Eine Melodieanalyse funktioniert nicht nach den Gesetzen der Physik, es werden nicht die Frequenzspektren der einzelnen Töne angeschaut. Was man sich ansieht, ist die Beziehung der Töne zueinander. Deshalb geht es in der Intervalllehre auch nicht wirklich um den Abstand der Töne zueinander, sondern um den klanglichen Charakterbezug, den diese Töne in ihrem jeweiligen Abstand vermitteln.

Von diesem Ansatz aus versucht die Gestaltpsychologie, bestimmte Organisations- und Strukturgesetze zu erklären. Denn EHRENFELS ging es im nächsten Schritt darum, das musikalische Beispiel auf den Raum umzudeuten. Im Laufe der Geschichte der Gestaltpsychologie haben unterschiedliche Theoretiker verschiedene Erklärungen entwickelt. Für einen kurzen Einblick habe ich drei Gesetze herausgegriffen (vgl. Abb. 4).

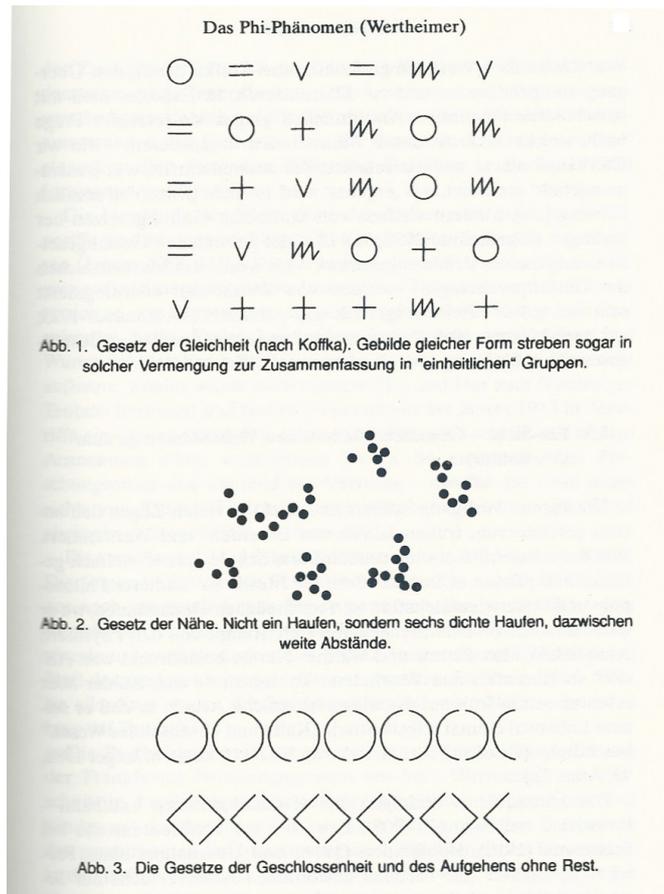
Diese Gesetze in ihrer Entwicklung und in Grundzügen genauer zu durchleuchten, ist an dieser Stelle nicht nötig, weil die Gestaltpsychologen (entgegen einer rein physikalischen Erklärung) diese nach Erklärungen für das Seelenleben betrachteten.³³⁵ Wichtig für diese Arbeit ist der Beweis, dass die Wahrnehmung von Gestalten, die wir auch in der Musik in ihren unterschiedlichsten Ausprägungen haben, vom Wesen her nicht nur durch sensorische Funktionen, sondern auch von anderen Faktoren mit bestimmt ist. Diese Faktoren sind nach der sensorischen Kenntnisnahme wie oben beschrieben ein komplexer Prozess von Klassifikation und das, was die Psychologie als *Wahrnehmung im engeren Sinn* beschreibt.

³³³ FITZEK HERBERT, *Gestaltpsychologie kompakt. Grundlinien einer Psychologie für die Praxis*, Wiesbaden: Springer 2014, S. 3

³³⁴ Vgl. SALBER FITZEK /, *Gestaltpsychologie. Geschichte und Praxis*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996 / 2012, S. 17 ff.

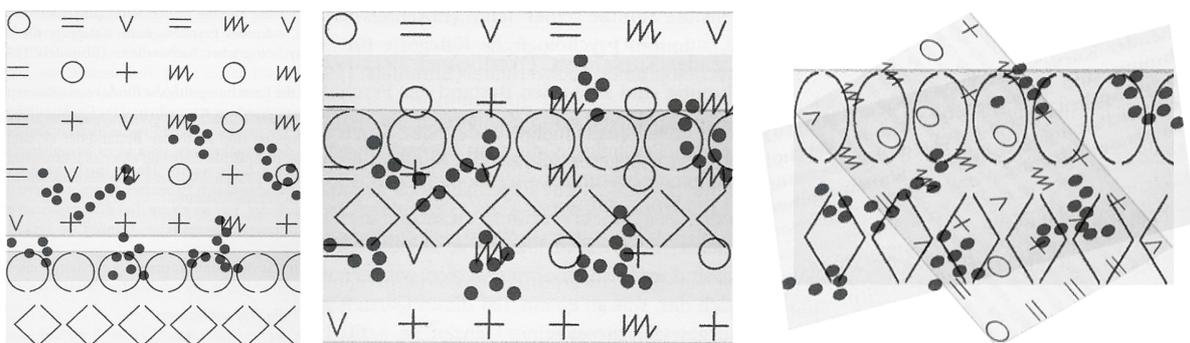
³³⁵ *Ibid.*, S. 39 f.

Abb. 4: Beispiele von Gesetzen der Gestaltpsychologie nach FITZEK / SALBER³³⁶



Ein kurzes Gedankenexperiment. Ich habe die Abbildungen der Gesetze der *Nähe*, der *Geschlossenheit und des Aufgehens* und der *Gleichheit* unterschiedlich kombiniert, um verschiedene „Perzepte“ zu generieren:

Abb. 5: Kombination von Gesetzen der Gestaltpsychologie



Bei allen drei Bildern ist der Verdichtungsgrad der Kombination unterschiedlich. Er nimmt von links nach rechts zu. Zudem ist beim rechten Bild der Tiefenblick verändert. Es bekommt

³³⁶ Ibid., S. 41

also ein weiteres Kriterium von Gestaltung hinzu. Man könnte sagen, das rechte Bild geht in Richtung eines künstlerischen Willens. Es möchte mehr zeigen als das linke oder das mittlere Bild, allein deshalb, weil es nicht mehr so leicht zu entziffern ist. Mit DEWEY gesprochen (vgl. Kapitel 2.2), bedarf die Konklusion der Ereignisse, die im rechten Bild zu erfahren sind, im Streben auf ihre integrale Ganzheit einer größeren Reflexion. Philosophisch-ästhetisch gesprochen rückt sich das rechte Bild dadurch in eine besondere Erfahrung. Das rechte Bild spielt mit den Gesetzen: Es stört die Gleichheit, rückt Geschlossenheit und Aufgehen als subtileres Moment in den Hintergrund und gleichzeitig durch die Größe in den Vordergrund, während Nähe das Gesamtbild prägt. Auch wenn ich mit dem rechten Bild nicht den Anspruch eines Kunstwerkes erheben möchte, zeigt dieses Beispiel, dass Kunst eine Vielfalt von Gestalten auf verschiedene Weisen und Kombinationen zu entfalten imstande ist. Es *passiert* etwas... und manchmal passiert ganz viel, manchmal ganz wenig. So gesehen ist neben dem bloßen Betrachten vielmehr aber die *Reflexion* von Kunst von dem sich durchdringenden Prozess von *Wahrnehmung im engeren Sinn* und *Klassifikation* bestimmt. Denn wie würde die Betrachtung des rechten Bildes ausfallen, wären der Kontext seiner Darstellung und die vorhergehenden Bilder nicht da?

So bringt FITZEK es auf den Punkt:

„Die Werke der Kunst führen in einen Übergangsbereich, bei dem das ‚Abschließen‘ und ‚Aufbrechen‘ von Gestalten uneindeutig bleibt. Kunstwerke sind ‚Figurationen‘, die um einen bildhaften Kern herum konkurrierende Deutungsrichtungen provozieren/strapazieren.“³³⁷

Auch wenn das „Bildhafte“ der Malerei oder Architektur, also das sensorische Vorgehen des *Sehens* im Fokus der Gestalttheoretiker ist, leitet sich, wie wir bei EHRENFELS gesehen haben, diese Theorie aus der Musik ab und kann durchaus wieder auf gestalterische Prinzipien in der Musik übernommen werden. Um zu Momenten des *Hörens* in der impressionistischen Musik DEBUSSYS hinzuführen, ist es in der Lehre üblich, vorher Bilder von MONET anzusehen. Der Gedanke des Verwischens von motivisch/thematischen oder harmonischen Strukturen aus der klassisch-romantischen Denkweise heraus lässt sich so leichter erklären. Doch wie verhält es sich mit der Gestaltaufnahme von Musik? Ein Beispiel aus der Musikpsychologie:

EBELING zeigt den psychisch-neuronalen Vorgang eines Wohlklangs gegenüber eines Missklangs auf:

³³⁷ FITZEK, 2014, S. 33 f.

„Der Wohlklang der Intervalle wird [...] durch die Klanghaftigkeit gefördert. Dabei hängt die Klanghaftigkeit vom Grad der neuronalen Koinzidenz ab, die bestimmt, ob ein Intervall eher eine Konsonanz oder eine Dissonanz ist. Gestört wird der Wohlklang (im wesentlichen) durch Rauigkeit, insbesondere bei kleinen Intervallen. Deshalb werden die kleine Sekunde und die große Septime als die stärksten Dissonanzen empfunden.“³³⁸

Die neuronale Koinzidenz belegt im Prinzip das, was in der Antike PYTHAGORAS am Monochord mathematisch demonstrierte und von musikalischen Theoretikern durch die Musikgeschichte hindurch, sei es in Form einer Affektenlehre z.B. bei WERCKMEISTER oder der Verschmelzungstheorie bei STUMPF, aufgegriffen wurde: Die Oktave als wohlklingendstes Intervall und die darauf bezogenen Korrelationsverhältnisse anderer Intervalle. Allerdings bemerkt EBELING zurecht, dass unser Augenmerk auf Wohlklang und Missklang durch unsere Musikkultur der Mehrstimmigkeit beruht und die Musik anderer Kulturen beispielsweise auf Darstellungsprinzipien der Einstimmigkeit (Indien) oder auf komplexen rhythmischen Modellen (Afrika) begründet ist, ganz zu schweigen von den Entwicklungen der klassischen Musik im 20. Jahrhundert.³³⁹ Die Klassifikation spielt hier also eine entscheidende Rolle. Dazu kommt, dass Musik nicht ein einziges Schwingungsverhältnis ausmacht, sondern die unglaubliche Vielfalt von Möglichkeiten, Schwingungsverhältnisse zu kombinieren. Denn die Wirkung eines bloßen C-Dur-Akkords gegenüber einem C-Dur-Akkord, dem eine Kadenz in welcher Weise auch immer vorangeht, ist weitaus weniger bestimmt, da sich durch die Kadenz der Auflösungsgrad steuern lässt. Über den Dreiklang der IV. Stufe aufzulösen, wird ein anderes Empfinden auslösen, als die Auflösung über einen übermäßigen Quintsextakkord der IV. Stufe. Hier findet sich das „Abschließen“ oder „Aufbrechen“ einer Gestalt, wie es FITZEK formuliert, auch in der Musik wieder und bestimmt deren Ausdrucksgehalt, um Deutungsrichtungen zu provozieren. Damit gibt die Kunst komplexe Muster vor, an denen sich Wahrnehmungsprozesse exemplifizieren lassen können, wie es DEWEY oder auch WELSCH postulieren.

Das Potential von Kunst hinsichtlich wahrnehmungspsychologischer Anwendungen in anderen Bereichen menschlichen Handelns hat die Psychologie schon längst erkannt:

„Das unter ausdrücklichen Bezug auf die Gestaltpsychologie für Führungskräfte- und Teamtrainings entwickelte Instrument ‚Kunstcoaching‘ nutzt die Ambivalenz von

³³⁸ EBELING MARTIN, *Konsonanz und Dissonanz*, in: *Musikpsychologie*, Hrsg.: Bruhn / Kopiez / Lehmann, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2008 / 2011 (3. Auflage) S. 499-521, S. 517 f.

³³⁹ Vgl. *Ibid.*, S. 518

Bedeutungszusammenhängen, die sich bei der Kunstrezeption einstellt, für das Aufbrechen kurzschlüssiger Selbst- oder Fremdbilder [...].³⁴⁰

Ich würde aber nicht von einer Ambivalenz, sondern eher von einer Dialektik sprechen, die sich in einer scheinbaren Ambivalenz präsentieren kann. Auch das Prinzip der „guten Gestalt“ nach dem die wahrgenommene Struktur immer die möglichst einfache sei³⁴¹, stellt ein Kunstwerk in seiner Wahrnehmung permanent in Frage. Damit wird die Sonderstellung von Kunst innerhalb einer Wahrnehmungspsychologie deutlich.

Es gibt weitere Möglichkeiten, diesen Forschungsbereich zu verfolgen. Beispielsweise fragt EBELING³⁴² nach der Vereinbarkeit von Theorien des Gestaltforschers STUMPF mit den musikpsychologischen von KURTH. Letzterer wird im zweiten Teil dieser Arbeit, der theoretisch-praktischen Anwendung, in die Musikanalyse mit einbezogen. ALLESCH³⁴³ sucht nach den Wurzeln einer phänomenologischen Ästhetik in der Erkenntnislehre von STUMPF. Diese Beispiele bieten einen Einstieg, eine Durchdringung ästhetischer Fragen in Psychologie und Wahrnehmungsphilosophie tiefer anzugehen.

3.2.3 Zusammenfassung: Der Begriff *Wahrnehmung*...

...ist in der Psychologie und Philosophie auf einem sehr breiten Feld mit großer Geschichte und in vielen unterschiedlichen Forschungsrichtungen, die sich gegenseitig durchdringen, präsent. Ist *Wahrnehmung* doch ein Begriff, um den eine ästhetische oder phänomenologische Philosophie, eine Kunstpsychologie oder Psychologie im Allgemeinen nicht herum kommt. Für die Kategorisierung und Formulierung einer Anästhetik, die Musik betreffend, möchte ich daher gewisse Kriterien anschneiden, kommt sie doch ebenso an diesen Begriff nicht vorbei. Ich sehe die wichtigsten Ergebnisse der beiden letzten Unterkapitel in folgenden Kriterien:

- 1) So selbstverständlich das Prinzip der *Reflexion* im Prozess der Wahrnehmung erscheint, so leicht ist es zu übersehen. Philosophisch gesehen bedeutet Reflexion „ein prüfendes und vergleichendes Nachdenken“ und ist damit eine der bedeutendsten Fähigkeiten des Menschen im Umgang mit seiner Umwelt. Diesen Wahrnehmungsvollzug lese ich bei WELSCH aus seiner Formulierung „geistiger“ Wahrnehmung heraus. Psychologisch wird er

³⁴⁰ FITZEK, 2014, S. 33

³⁴¹ Vgl. ZIMBARDO, 1988/1995 (6. Auflage), S. 190

³⁴² Vgl. EBELING MARTIN, *Ist der Begriff der Gestalt bei Carl Stumpf mit dem Konzept der musikalischen Energie von Ernst Kurth vereinbar?*, in: *Gestalt und Gestaltung in interdisziplinärer Perspektive*, Hrsg.: Aschermann / Kaiser-el-Safti, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2014 (=Schriftenreihe der Carl Stumpf Gesellschaft, Bd. 4) S. 219-238

³⁴³ Vgl. ALLESCH CHRISTIAN G., *Gestaltwahrnehmung als Strukturbildung. Über die Wurzeln einer phänomenologischen Ästhetik in der Erkenntnislehre von Carl Stumpf*, in: *ibid.* S. 125-138

eher für „Selbsterkenntnis“ verwendet. Beides zusammengenommen kann Reflexion unter der *Prämisse eines prüfenden und vergleichenden Nachdenkens, das selbst bestimmt ist und damit immer wieder überprüft werden kann*, gesehen werden. Aus diesem Grund habe ich im Kapitel über den Begriff der Musikästhetik BERTRAMS Satz *Kunst wird erst im Nachdenken über sie mündig* zentral gestellt (vgl. Kapitel 1.2).

- 2) Die Verwendung des Begriffes *Wahrnehmung kategorisiert* gleichzeitig, inwieweit man sich wahrnehmungsperspektivisch positioniert. Denn blicke ich auf die Erscheinungen, die sich mir in ihrem Spiel präsentieren (SEEL) oder auf das atmosphärische Raum-Zeit-Gefüge (BÖHME), das sie gestalten und in welchem ihre Gestalt Form bekommt, oder möchte ich diese beiden Wahrnehmungsperspektiven thematisieren, um meine Wahrnehmungsperspektive zu erweitern, so stellen sich unterschiedliche Schärfewinkel eines *Gewahr-werdens-über* ein.
- 3) Psychologisch gesehen passiert Wahrnehmung aus einer Kombination von *sensorischer Wahrnehmung, Wahrnehmung im engeren Sinn* und *Klassifikation* heraus. Dabei ist die *Klassifikation* eine prägende Voraussetzung, ist sie doch dafür verantwortlich, die Organisation der Reize einzuordnen. EBELING erwähnt diesen Umstand, wenn er die Verortung von Missklang und Wohlklang eher auf historische Entwicklungen und kulturelle Gewohnheiten zurückführt als auf sensorische oder neuronale Funktionen.
- 4) Bei der geistigen Organisation von Reizen gibt es unterschiedliche Theorien. Ich habe die Gestalttheorie vorgestellt, weil sie einen wichtigen Forschungsgegenstand der Psychologie im 20. Jahrhundert darstellt und das phänomenologische wie ästhetische Denken weiter angeregt hat. Sie zeigt auf, dass sich ein „Gewahr-werden-über“ nicht vorwiegend in der Materialerkenntnis, sondern vielmehr an der Gestalt des Materials offenbart. Dabei stellt die Kunst eine *besondere Herausforderung* an die „wahr-zu-nehmenden“ Reize, weil Kunst oft einem einfachen Weg von Gestalterkennung entgegenwirkt. Oder sie bewirkt das Gegenteil: Schafft großen Reflexionsraum mit wenig Mitteln.

Wenn im folgenden Kapitel nun die Begriffsfindung einer *Musik-(An-)Ästhetik* weiter vorangetrieben wird, passiert dies zu einem großen Teil unter Berücksichtigung dieser vier Punkte zur *Wahrnehmung*. Damit positioniere ich meinen Standpunkt zu einer Perspektive des Ästhetischen zu dem der Wahrnehmungs-Ästhetiker. Denn auch wenn an der Ästhetik die

so geschichtsbedeutende und tradierte Auffassung vom „Schönen“ oder „Nicht-Schönen“ haftet, basiert und beginnt auch die Suche nach dem, was als schön zu klassifizieren sei, zunächst auf und mit der *Wahrnehmung*.

3.3 Kategorien einer Musik-(An-)ästhetik und ihre Definitionen: Hin zu einem (an-)ästhetischen Verständigungsmodell und seiner Bedeutung innerhalb einer Musikästhetik mit weiteren Beispielen und Überlegungen

Zunächst zur Schreibweise: Wie bereits erläutert, durchdringt sich das Anästhetische und Ästhetische in einem dialektischen Verhältnis. Diese Durchdringung kennzeichnet das Anästhetische. Daher schlage ich die Schreibweise *(An-)Ästhetik* vor, weil sie das der Ästhetik angebotene Pendant kennzeichnet. Da der Ästhetik eine Vielfalt ihrer Gegenstände inhärent ist, wäre eine korrekte Schreibweise einer Ästhetik, die Musik als Gegenstand hat, die einer *Musik-Ästhetik*. Sie zeichnet den Umstand ab, dass Ästhetik und Musik zwei unterschiedliche Bereiche sind, von denen man Kongruenzsituationen anstreben möchte. Demzufolge sollte eine korrekte Schreibweise bei der Untersuchung musikalischer Kriterien hinsichtlich einer Anästhetik *Musik-(An-)Ästhetik* lauten. Damit sind bereits in der Schreibweise alle drei Kernbereiche verdeutlicht, wobei der Bereich der Anästhetik als dialektisches Pendant zur Ästhetik und Musik als Gegenstand dieses Pendant klar wird.

Die Annäherung an eine Definition möchte ich dem Aufbau dieser Schreibweise anpassen. Es folgen drei Definitionen über *Ästhetik*, *Musikästhetik* und *(An-)Ästhetik*, die zu einer abgrenzenden Formulierung über eine *Musik-(An-)Ästhetik* zusammengeführt und reflektiert werden. All diese Definitionen bauen auf den bisher diskutierten Kriterien auf. Dabei gehe ich wie in der Darstellung der Schreibweise und der Kapitefolge den Begriffen entsprechend chronologisch vor.

Zunächst ist zu überlegen, worin der Kern einer **Ästhetik** besteht, da an ihr die Zusätze *An-* und *Musik* gebildet werden.

Ästhetik oder **ästhetisch** – im Kontext als Substantiv oder Adjektiv gebraucht – fasst als nicht geschlossener Bereich jene *Möglichkeiten* zusammen, *Phänomene der Welt* unter Aspekten wie Erhabenheit, Schönheit/Hässlichkeit usw. in ihrer *Wahrnehmung durch den Menschen* und *ihrer Wirkung und Auswirkung* zu erforschen, und zwar Phänomene vieler umweltlicher *Betroffenheiten* die Politik, Kunst, Natur, Sozialität, Psyche usw. betreffend, wodurch der Bereich eine interdisziplinäre und sehr weite Spannweite ontologischer, metaphysischer, psychologischer, kunsttheoretischer, wahrnehmungstheoretischer usw. Gegebenheiten umfasst, die sich gegenseitig durchdringen.

Dieser Definitionsversuch – und gerade deshalb spreche ich hier von Versuch – widerspricht seiner Natur eines Abgrenzens, weil der Begriff eine Disziplin beschreiben soll, die Phänomene der Welt in sehr weiter Spannbreite interdisziplinär zu erklären versucht. Auch wenn begriffshistorisch betrachtet das engere Feld der Schönheit/Hässlichkeit-Wahrnehmung des Menschen gerade in der philosophischen Ästhetik beleuchtet ist, ist dies ein Bereich, der in vielen Lebenssituationen und zudem sehr dynamisch auftritt und die Motivation zu Überlegungen daraus mit sich bringt. Gleichzeitig ist dies seine Abgrenzung: Nicht abgegrenzt zu sein. Insofern passt er gut als Beschreibung einer disziplinären Beschäftigung mit und um Kunst, weil ein wichtiges Definitionskriterium von Kunst selbst das einer immerwährenden Wandelbarkeit ist, sowohl in ihrer Entstehung wie in ihrer Betrachtung. Hat man dies verstanden, ist eine Abgrenzung vollzogen. Die *Abgrenzung*, also eine Definition, liegt in erster Linie in ihrem *Verständnis* von Wandelbarkeit und interdisziplinären Offenheit der Inhalte zu einer Gegenstandsbestimmung.

Zwei Zitate stehen für mich im Vordergrund bei Überlegungen zu einer kunstbezogenen Ästhetik, auch wenn ersteres als allgemeine Voraussetzung gilt (vgl. Kapitel 1.2):

„Ästhetisches Verstehen ist ein Verstehen, das uns als solche, die (sich) in einer Welt verstehen, herausfordert.“³⁴⁴

„Kunst wird erst im Nachdenken über sie mündig.“³⁴⁵

Folglich sei einer **Musikästhetik** ein *Verstehen* über musikalische Betroffenheiten zentral gestellt:

Musik in all ihren möglichen metaphysischen und phänomenologischen Facetten zu *beschreiben und zu erfassen*, was ihr Zusatz –Ästhetik impliziert, setzt voraus, im *Nachdenken über sie* ein *Verstehen* ihres *Wirkpotentials anzustreben*, wodurch sich die interdisziplinär durchdringenden Kontexte ihres Wesens offenbaren, möge man von einer **Musikästhetik** oder auch einer **Ästhetik der Musik** sprechen.

Wie bereits ausführlich erläutert, geht einer Anästhetik die Ästhetik voraus. Beide sind dialektisch miteinander verbunden. Daher richtet sich folgende definierende Zusammenfassung über den Begriff der **(An-)Ästhetik** nach den dargestellten Kriterien WELSCHS und baut auf diesen auf. Im Kern ist auf das dialektische Verhältnis von

³⁴⁴ BERTRAM, 2005, S. 296 f.

³⁴⁵ Ibid., S. 54

Anästhetik und Ästhetik zu achten. Dieses Verhältnis zu durchdringen, setzt eine *Intuition* zum Anästhetischen hin voraus. Es folgt eine *Reflexion*, inwieweit das „Un-fassbare“ mit dem „Fassbaren“ verbunden ist, wie das Ästhetische das Anästhetische fruchtbar macht oder umgekehrt bzw. was den sinn- oder sinnhaften Problematisierungen zugrunde liegt, um diese auf ein „*Gewahr-werden-über*“ ihres Wirklichkeitspotentials hin zu überwinden. Zusammengefasst:

(An-)Ästhetik setzt zunächst eine Intuition für sinn(en)haft-problematisierende Kriterien voraus sowie ein Erkennen letzterer:

Es geht darum, diese Problematisierungen, die von Trübungen oder Verschleierungen aufgrund von Informationsüberschuss oder Deprivation geprägt sind, auf ihre Wirklichkeitsnähe hin zu durchleuchten, also sich ihrer sinn(en)haft erscheinenden Wirklichkeit trotz der Trübungen und Verschleierungen zu nähern.

Sie beschreibt damit einen Prozess, diese Problematisierungen im Kontext ihres stets *dialektischen (an-)ästhetischen Verhältnisses* zu überwinden und sich darüber zu *verständigen*.

Dieser Prozess muss zunächst selbst verstanden sein und stellt sich auf vielen Ebenen dar. Die grundlegendste ist dabei die der *Wahrnehmung*, und es ist zu bedenken, dass Unempfindlichkeit sowohl sensorisch als auch geistig in einer gewissen Spannbreite passiert.

Taubheit oder Blindheit anästhetisieren mit einer gewissen Endlichkeit, wogegen eine Hörschwäche oder eine Sehstörung unterschiedlich und weit weniger problematisieren könnte. Tatsächlich wirkt sich ja Blindheit auf eine Sensibilisierung des Gehörs aus: Für blinde Menschen erschließt sich ihre Umwelt, ihre räumliche Präsenz, ihre Atmosphäre etc. über das Gehör und schafft so eine andere Form der Wirklichkeitsnähe. Darüber hinaus hören diese Menschen wesentlich besser, weil sie es schlichtweg müssen.

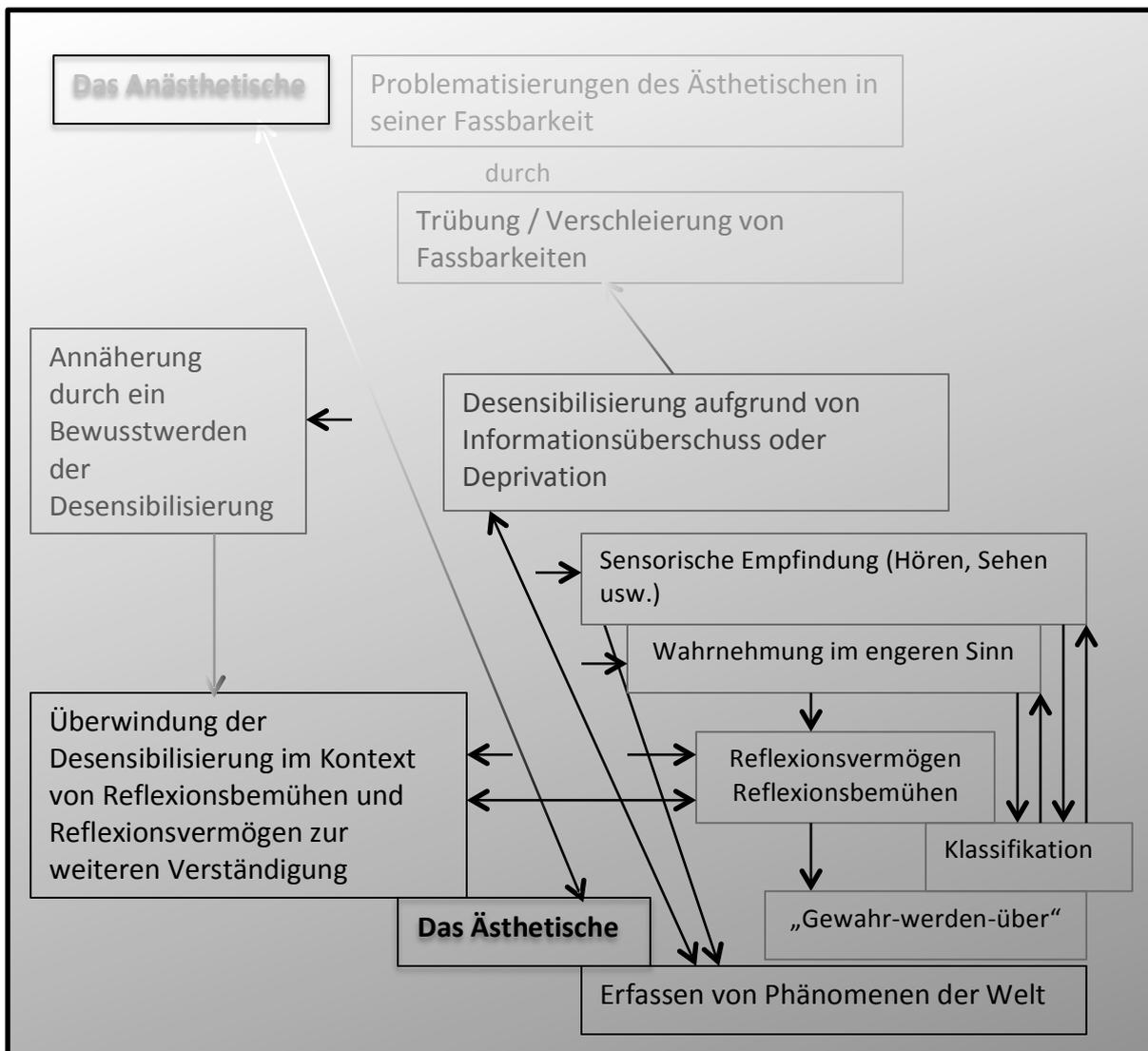
Diese Überlegung erinnert mich an einen Gedanken meines Musiktheorieprofessors TORKEWITZ, der in einem Unterrichtsgespräch die Frage in den Raum stellte, ob BEETHOVENS Spätwerk – gerade die späten Streichquartette – so ausgefallen wären, wenn er noch in vollem Besitz seiner Hörfähigkeiten gewesen wäre. Sein Gedanke war: BEETHOVEN musste noch intensiver in sich hineinhören. Dies ist ein schönes Beispiel für die Überwindung einer Problematisierung im Schaffensprozess künstlerischer Arbeit. Wir sprachen über das Streichquartett in cis-Moll, op. 131.

Problematisierungen auf der Ebene der geistigen Wahrnehmung können auf neurologischen oder biochemischen Ursachen gründen oder durch bloße Faulheit im Reflexionsbemühen bedingt sein. Darüber hinaus spielt überhaupt erst die Fähigkeit und der Grad des Reflexionsvermögens eine wichtige Rolle. Das, was die Psychologie als Klassifikation im

Wahrnehmungsprozess bezeichnet, bestimmt zudem zu einem großen Teil, was für uns Wirklichkeit ist und womöglich auch, welchen Grad an Wirklichkeitsnähe wir erreichen. Es ist ja kein Geheimnis, dass Bildung und Erziehung die Welt für den Menschen prägen, weil sie die Einsicht über sie bestimmen.

Zur Übersicht möchte ich ein Modell vorschlagen, das ich als *(an-)ästhetisches Verständigungsmodell* bezeichne:

Abb. 6: Das (an-)ästhetische Verständigungsmodell



Es zeigt in einer grafischen Zusammenfassung den Prozess des dialektischen Verhältnisses des (An-)ästhetischen und seine Einflüsse sowie Durchdringung. Gerade Letzteres wird in Abb. 6 durch die Pfeile dargestellt: Im psychologischen Prozess sind die sensorische und engere Wahrnehmung immanent mit dem der Klassifikation verbunden. Um eine Überwindung der Desensibilisierung zu erreichen, muss Reflexionsbemühen und

Reflexionsvermögen gewährleistet sein, das wiederum mit der Klassifikation zusammenhängen kann und durch die sensorische wie engere Wahrnehmung beeinflusst ist, um zu einem „gewahr-werden-über“ zu führen, welches uns die Phänomene der Welt erfassen lässt. Diese Überwindung wäre nicht notwendig, sofern keine Problematisierungen auftreten, deren Natur in einer Desensibilisierung durch Verschleierung oder Trübungen aufgrund von Informationsüberschuss oder Informationsmangel bestehen. Und zwar von der „physischen Stumpfheit bis zur geistigen Blindheit“³⁴⁶. Werden diese Problematisierungen durch ein Bewusstwerden derselben erkannt, kann man sie durch Verständigung dieses Prozesses wiederum bewusst machen bzw. überwinden, welche durch Reflexionsvermögen und Reflexionsbemühen bedingt ist. Dieses Vermögen und Bemühen stellt sich wiederum im psychologischen Prozess dar.

Nun scheint sich hier die Katze in den Schwanz zu beißen, denn diesem Modell ist selbst ein anästhetisches Kriterium inhärent: Ein Kreislauf, den es zu durchbrechen gilt. Schaffe ich es nicht, ein Bewusstsein zu dieser Verständigung zu erreichen, bleibe ich in diesem anästhetischen Kreislauf gefangen: Wo keine Annäherung ist, kann auch kein Bewusstwerden in Gang gesetzt werden. Der Schlüssel liegt im Bewusstsein *über* und *zu* einem Weg dieser Verständigung selbst.

Damit wäre als nächster Schritt eine Durchleuchtung des Begriffes *Bewusstsein* vonnöten. Dies würde zu weit vom Thema dieser Arbeit wegführen und liegt zudem in anderen Wissenschaftsdisziplinen. Vielleicht nur so viel: *Bewusstsein* ist ein weiterer schwieriger Begriff, da er zu vielen Bedeutungen in unterschiedlichen Bereichen führt: Auf theologischer Ebene beispielsweise als „beseelt-sein“, auf medizinischer Ebene die Sinnenhaftigkeit, also unser Thema anscheinend, philosophisch-phänomenologisch oder auch neurologisch wieder anders gedacht, von der Verarbeitung von Sinnesreizen her ausgehend. In der Psychologie stieß man auf Grenzen, diesen Begriff wissenschaftlich zu erforschen, und kam in den 60er Jahren zu dem Schluss, eher die Wissenschaft vom Verhalten, dem sogenannten *Behaviorismus*, in den Fokus zu rücken.³⁴⁷ „Heute bedeutet Bewusstsein für die meisten Psychologen die bewusste Wahrnehmung von uns selbst und unserer Umgebung.“³⁴⁸ Insofern wäre das *(an-)ästhetische Verständigungsmodell* ein Modell, einer *Schärfung des Bewusstseins* mit helfender Hand näher zu kommen. Dadurch wäre das Problem des Bewusstseins-Begriffs zumindest an diesem Forschungspunkt gelöst. Aber es drängt sich ein weiterer Begriff auf: Nämlich der der *Qualia*, nach dem das Bewusstsein ein subjektiver und

³⁴⁶ SPRONDEL, 1999, S. 10

³⁴⁷ Vgl. MYERS DAVID G., *Psychologie*, Heidelberg: Springer 2005, S. 280

³⁴⁸ Ibid.

dadurch nicht allgemeinfassender Zustand ist. Doch ist dieser Zustand einer Kunstbetrachtung nicht inhärent? Denn die unterschiedlichen Auffassungsmöglichkeiten von Kunst offerieren ja in ihrer Wandelbarkeit geradezu ein Streben nach Überprüfung ihrer Mündigkeit, die man an sich selbst zur Bewusstseinschärfung vollziehen möge.

Demzufolge müsste man heute – nach WELSCH schon seit annähernd vierzig Jahren – von einem *(an-)ästhetischen Bewusstsein* sprechen: Nämlich die nötige Fähigkeit des Menschen, sich im digitalen Informations- und Medienzeitalter gegenüber der Informationsflut der kapitalistischen sowie gesellschaftlichen und politischen Anästhetisierung so zu sensibilisieren, um sich dieser Situation überhaupt bewusst zu sein. Man spräche dann erneut von einer Aufklärung. Sie erfährt im digitalen Zeitalter ihre Renaissance.

Doch zurück zu einer Formulierung einer **Musik-(An-)Ästhetik**. Sie müsste die Kriterien der Ästhetik, Musikästhetik und (An-)Ästhetik umfassen:

Eine **Musik-(An-)Ästhetik** beschreibt jenen Bereich geistiger Beschäftigung, der sich mit Überlegungen zu möglichen *Problematierungen* auseinandersetzt, die das Verstehen von Musik in all ihren interdisziplinären Facetten betreffen.

Diese Überlegungen konzentrieren sich daher sowohl auf *Momente der Trübung dieses Nachdenkens über Musik* als auch auf *Verschleierungen musikalischen Wirkens*, welche aufgrund von Informationsüberschuss und/oder Deprivation zustande kommen. Dabei entsteht im Überwindungsprozess des anfänglich „Unfassbaren“ eine Konkretisierung von Sachverhalten zur Verstehensgewinnung. Dieser Überwindungsprozess passiert im Nachdenken und wird durch Instrumente der Musiktheorie und den Grad eines musikalischen Geschichts- und/oder Interpretationsbewusstseins unterstützt und beeinflusst.

Von dieser Definition ausgehend können viele Bereiche bestimmt sein, wo (An-)Ästhetik in der Musik auftritt. Ganz allgemein gedacht können alle Bereiche der historischen und systematischen Musikwissenschaft betroffen sein. Aber auch im schöpferischen, künstlerischen Prozess, oder der Umsetzung von Musik, also ihr „real-werden“, vielleicht getrübt von wirtschaftlichen Defiziten bis hin zu gesellschaftlicher Ignoranz.

Daher ließen sich zunächst folgende Bereiche einer Musik-(An-)Ästhetik ganz allgemein überschaubar machen, rücke man den wahrnehmungspsychologischen Standpunkt des Modells in den Vordergrund. Dabei kategorisiere ich in zwei Bereiche: Zunächst ganz *allgemeine* Aspekte der Musikerfahrung und näher betrachtet, also *spezifischer*, z.B. den Komponisten, der überhaupt erst die Voraussetzung für die Aufnahme von Musik von der schöpferischen Seite her schafft, denen sich der Musikverstehende in seinen gegebenen

Erfahrungsmodellen und seiner musikbezogenen Vorbildung gegenüber sieht. Übersichtlich dargestellt:

	Sensorische Empfindung	Wahrnehmung im engeren Sinn	Klassifikation	Reflexionsbemühen Reflexionsvermögen
Kategorie I <i>Allgemein</i>	Von der Taubheit bis zur neuronalen Dysfunktion	Einfluss des Kulturkreises Möglichkeiten der Vorbildung (<i>Erziehung, Schulbildung etc.</i>)		Eigenmotivation Fähigkeiten durch Vorbildung
Kategorie II <i>Spezifischer</i>	Der Komponist spielt mit Phänomenen musikalischer Möglichkeiten und ihren Komponenten der Welterfahrung (bspw. musikalisch-rhetorische Figuren, die Idee des Gesamtkunstwerks, Wahl der Instrumente – Klang überhaupt)	Verortung des Gehörten aus vertrauten oder (an)gelernten Erfahrungsmodellen (Bewusstsein über den Kontext der Musikgeschichte, Erfahrung am Musikinstrument, Fähigkeiten, mit Instrumenten der Musiktheorie umgehen zu können, Kenntnisse über andersartige Musiktraditionen etc.)		Analytische Überprüfung und Konkretisierung des Gehörten, ihm eine Gestalt geben, es verstehen wollen/können.

Weitergedacht einige Beispiele: Die Musikgeschichte zeichnet einen deutlichen Bruch im Expressionismus auf, dem ein Prozess in allen Kunstdisziplinen im 19. Jahrhundert vorangeht. Tradierte Normen werden radikal über den Haufen geworfen, das Denken über Kunst ändert sich gewaltig. In der Musik wird das harmonische Dur-Moll-tonale System ver- oder besser entschleiert: Es werden neue Tonsysteme erforscht, von der Pentatonik DEBUSSYS bis hin zur Dodekaphonie SCHÖNBERGS, von REGERS chromatischen Entfremdungen bis hin zu HINDEMITHS Spannungssphrasen oder SKRJABINS Zentralklanglichkeit – musikhistorisch und musiktheoretisch gesehen bahnbrechend. Die Komponisten beginnen, sich intensiv mit neuem harmonischen und rhythmischen Potential aus anderen Kulturen zu bedienen, von BARTOK bis hin zu REICH. Inwieweit in unserer Kultur das Verschmelzen mit anderen Kulturen bereits verankert ist oder inwieweit andere Kulturen unsere Musikkultur betrachten und verstehen, ist bereits Thema der Musikethnologie und Musikästhetik. Der Stilpluralismus als postmodernes Phänomen ist das Ergebnis und führt zu der (an-)ästhetischen Frage, inwieweit Musikgeschichte überhaupt noch überschaubar bleiben kann, falls sie es jemals war. Man könnte auch von einer stilistischen Anästhetisierung der Musik selbst in den letzten 150 Jahren sprechen. Diese Problematisierung eines Musikverständnisses erlebe ich immer wieder als Gymnasiallehrer, wenn die Schüler mehr Schwierigkeiten beim Zugang,

Verständnis und Erfassen der Musikkultur des 20./21. Jahrhunderts haben, als die drei Jahrhunderte davor. Es wurde sogar bei der Diskussion über einen neuen Lehrplan in Bayern um das Jahr 2015 überlegt, das 20./21. Jahrhundert aus dem Lehrplan zu streichen, mehr Anästhetik geht nicht.

Daraus ergibt sich eine weitere Frage der Musikpädagogik: Ist Musikerziehung im Dur-Moll-tonalen System überhaupt noch sinnvoll? Diese Frage überschneidet sich mit einer zentralen Frage der Musikpsychologie: Warum wirkt diese Art Tonalität auf den Menschen so anziehend? Und wenn wir demnach erziehen, anästhetisieren wir nicht gegenüber weit mehr Musikkultur auf dieser Welt, als das Dur-Moll-tonale System zu bieten hat? Oder ist die Ästhetisierung der eigenen Kultur wichtiger? Fragen, die im Allgemeinen, musikästhetisch gesehen, das Verstehen von Musik im ethnologischen, historischen, psychologischen, soziologischen und pädagogischen Kontext betreffen. Fragen, die die engere Wahrnehmung und die Klassifikation von dem bilden, was wir unter Musik überhaupt verstehen.

Musikalische Anästhetisierung kann schon im Schaffensprozess wirken. Das BEETHOVEN-Beispiel aus dem vorherigen Kapitel wäre eines: Durch Taubheit entsteht großartige Musik. Wäre sie weniger großartig entstanden, wenn BEETHOVEN verschont geblieben wäre?

Ein großes Feld musik(an-)ästhetischer Untersuchung betrifft nach meiner Definition das Werkverständnis. Interpretation, Hermeneutik und das Werkzeug dafür: die Analyse. Auch hier findet sich das Prinzip der Klassifikation als entscheidendes Merkmal. In seinem *Entwurf einer Theorie und Methodologie der Musikanalyse* legt REDMANN ein *Interaktionsmodell der Musikanalyse* vor, in welchem „[v]on zentraler Bedeutung für die Steuerung des Analyseprozesses der Horizont des Analysierenden [ist]“³⁴⁹. Doch mehr dazu im zweiten Teil dieser Arbeit, in welchem ich auf das Werkverständnis genauer eingehen werde, um den Begriff der (An-)Ästhetik an einem Musikbeispiel näher zu exemplifizieren.

Noch viel allgemeiner könnte man den (an-)ästhetischen Aspekt auf die wirtschaftliche und gesellschaftliche Schiene bringen: Musik kostet Geld. Hat sie einen geringen Stellenwert in der Gesellschaft, wird sie nicht in die Realität gebracht werden können. Das fängt an bei Kindergärten, ob sie sich eine musikalische Früherziehung leisten wollen, und zieht sich fort über die Frage der Rentabilität von Musikhochschulen in ihrer Wichtigkeit im Kontext des akademischen Fächerkanons bis hin zum Bau großer oder weniger großer Konzertsäle bzw. Kulturstätten. Wird von den Ministerien im Schulsystem der Wert der Kultur mit Kürzungen der künstlerisch-kulturellen Fächer untergraben, ist dies eine Frage (an-)ästhetischen Potentials auf gesellschaftlicher Ebene. Denn man muss sich ernsthaft die Frage stellen, was

³⁴⁹ REDMANN BERND, *Entwurf einer Theorie und Methodologie der Musikanalyse*, Laaber: Laaber-Verlag 2002 (= Schriften zur musikalischen Hermeneutik, 9), S. 54

sich Kultusminister dabei denken, jungen Menschen kulturelle Bildung zu verweigern, um den wirtschaftlichen, mathematischen und technischen Fächern mehr Platz einzuräumen, wenn dann in Firmen – wie am Ende von Kapitel 3.2.2 beschrieben – für psychologische Kurse Geld ausgegeben wird, in denen die Scharfsinnigkeit der Mitarbeiter auf kunstbezogener Ebene trainiert werden soll.

Wie sehr Anästhetik auch in anderen oder neuen Kunstformen verankert ist, sei an dieser Stelle nur kurz ergänzt: Ein Beispiel wäre der niederländische Schattenkünstler WIEGMAN, der aus allem möglichen Material Skulpturen formt, die ein „Gewahr-werden-über“ ihr Bildnis erst durch einen bestimmten Lichteinfall offenbaren, sofern man den Schatten als „wahres“ Bild favorisiert.

Abb. 7.1³⁵⁰: Diet Wiegman, *Salto Mortale*, 1984



Abb. 7.2³⁵¹: Diet Wiegman, *David Deformed*, 1983



³⁵⁰ MERRY TRINA, <http://www.trinamerryartist.com>, 07.02.2017

³⁵¹ WIEGMAN DIET, *David Deformed*, 1983 <http://dietwiegman.tumblr.com/light%20sculptures>, 07.02.2017

Zu nennen wäre auch die amerikanische Bodypaint-Künstlerin Trina Merry, die in vielen ihrer Motiven, Menschen in ihrer Umwelt durch Bemalung der Haut mit ihrer Umwelt verschmelzen oder gänzlich in ihr verschwinden lässt und so das Verschleiern der Individualität, also eines demokratischen Grundverständnisses, innerhalb unserer westlich geprägten Kultur als (an-)ästhetisches Phänomen in Frage stellt.³⁵²

Doch zurück zum „anästhetischen“ Ursprung, der medizinischen Komponente, die den Ausgangspunkt der Überlegungen darstellt. Sie ist sicherlich eine wichtige Komponente für die (Wahrnehmungs-)Ästhetik selbst und stellt ein schon für sich gesehen weit umspanntes Feld neurobiologischer und psychologischer Forschung – gerade in der Körper-Umwelt-Erfahrungs-Konstellation. BUCK-MORSS legt ihr *Synästhetisches System* als „ästhetisches Selbstbewusstseinssystem“ dar (vgl. Kapitel 2.5), ausgehend von Aspekten, die das Nervensystem betreffen – Hirn, Synapsen, Zellen.³⁵³ Will man in diese Materie einsteigen, so wären – allein hinsichtlich der körperlichen Wahrnehmungsfunktionalität – Oberflächen- vs. Tiefensensibilität, Qualität der Reize, Kinästhesie, taktile Wahrnehmung oder haptische Wahrnehmung zu unterscheiden. Die prämotorischen Areale, das primäre motorische Areal oder das primäre somatosensorische Projektionsareal wären erwähnenswert. Dies wären nach meinem (an-)ästhetischen Verständigungsmodell neurobiologische Komponenten im Prozessgrad der Trübungen oder Verschleierungen, speziell in das Feld der Neurobiologie gedacht.

All diese Beispiele zeigen, dass (An-)Ästhetik in unserer heutigen Zeit allgegenwärtig ist, schon allein deshalb, weil es als Pendant der Ästhetik mitschwingt, welche in der westlichen Kultur einen hohen Stellenwert einnimmt. Speziell (An-)Ästhetik in der Musik zu untersuchen, kann hier ein Bildungspotential entwerfen, an dem man lernen kann, sich einer Verständigung über die (an-)ästhetischen Prozesse anzunähern, die in der Digitalisierung der Welt und des Menschen immer weiter voranschreiten. Die Wichtigkeit dieser Verständigung kommt von der Thematik selbst. Die Beobachtungen WELSCHs Anfang der 90er Jahre haben sich bestätigt und sind aktueller denn je.

³⁵² Vgl. MERRY, <http://www.trinamerryartist.com>, 07.02.2017

³⁵³ Vgl. BUCK-MORSS, 1996, S. 36-42

ZWEITER TEIL

THEORETISCH-PRAKTISCH

ANALYTISCH-INTERPRETATIVE MOMENTE DES MUSIK-(AN-)ÄSTHETISCHEN

4 Grenzgänge des J.S. BACH

4.1 Horizonte, Hintergründe, Herangehensweise, Methodik und analytische Aspekte (an-) ästhetischer Kriterien

BACHS Lebensgeschichte und Lebenswerk unterliegt einer Fülle von Anschauungen. Meine Wahl, ältere Musik einer (an-)ästhetischen Perspektive zu unterziehen, soll zeigen, dass nicht nur das Ende des 19. Jahrhundert oder die Postmoderne ein vielfältiges Denken (an-) ästhetischer Werke birgt³⁵⁴, sondern dass das Spiel von Grenzen der Wahrnehmung auch in älterer Musik gegeben ist.

Gehen wir von dem im vorherigen Kapitel erarbeiteten (an-)ästhetischen Verständigungsmodell als Ergebnis einer Beschreibung des (An-)Ästhetischen aus, sollten folgende Momente als Vorspiel einer musikalischen Analyse zentral voranstehen:

- 1) Der aus der Musikerziehung und Erfahrung gewonnene Horizont, Musik zu erfassen.
- 2) Die geistig-psychische und neurologische Konstitution des Analysierenden, Musik wahrzunehmen und sich über sie verständigen zu können.

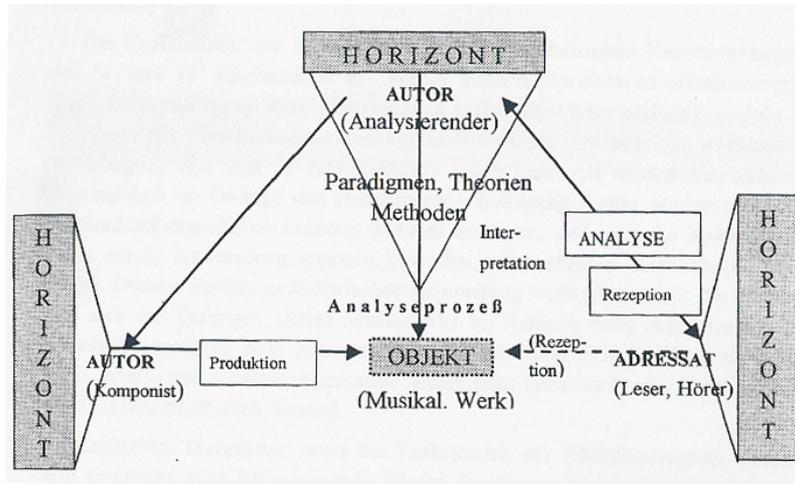
Ich möchte an dieser Stelle auf REDMANN hinweisen, der in seinem *Entwurf einer Theorie und Methodologie der Musikanalyse* ein Interaktionsmodell präsentiert, das diese Vorgänge mit einschließt und übersichtlich darstellt (Abb. 9).

Der Horizont ist auch für ihn ein wichtiger Aspekt: „Von zentraler Bedeutung für die Steuerung des Analyseprozesses ist der Horizont des Analysierenden. Von besonderem Interesse für eine Theorie der Analyse ist somit das hier veranlagte Vor-Verständnis von Musik und Musikanalyse, insbesondere paradigmatisierte Konzepte, Theorien, Methoden, Modelle, Normen.“³⁵⁵ Paradigmen in einer Kunstanalyse zu verfolgen, halte ich für gefährlich, da es das Werk ist, das uns sein Wesen mitteilt. Und Kunst ist – wie schon so oft in dieser Arbeit erwähnt – wandelbar. Diese Wandelbarkeit sollte der Betrachter in der Wahl der Methode und Perspektive im Generellen immer wieder überdenken, schon allein um perspektivisch flexibel zu bleiben. Daher ist diese Analyse von einer Werkästhetik, dem Werkcharakter geprägt. Sie wendet sich der Werkindividualität zu.

³⁵⁴ Man denke an die Endlosmelodien im Werk WAGNERS, MAHLERS Verschleierungen von Volksmusik (z.B. das Bruder Jakob-Thema in der I. Sinfonie) oder seine endlos scheinenden Kadenzierungsphasen am Ende eines Satzes, LIGETIS oder PENDERECKIS Frühwerke, die sich dem Rausche verpflichtet scheinen usw., um nur wenige Beispiele zu nennen.

³⁵⁵ REDMANN BERND, *Entwurf einer Theorie und Methodologie der Musikanalyse*, Laaber: Laaber-Verlag 2002 (= Schriften zur musikalischen Hermeneutik, 9), S. 54

Abb. 8³⁵⁶: REDMANNs Interaktionsmodell schematisch



Mein Horizont als Analysierender ist geprägt von der Dur-Moll-tonalen romantisch-klassischen Musikerziehung und gleichzeitig von meinen Erfahrungen und Analysen europäischer moderner, postmoderner und zeitgenössischer Musik als Komponist sowie Theoretiker. Aus dieser Spannweite ergibt sich eine Anschauung auf BACHs Musik hinsichtlich einer Musik-(An-)Ästhetik, die nach den Grenzen der strukturell-formalen Integrität auf verschiedenen Ebenen sucht. Das Werk, das ich unter die Lupe nehmen möchte, ist das 6-stimmige *Ricercar* aus dem *Musikalischen Opfer* von J.S. BACH.

Als wichtigster musikalischer Parameter erscheint mir die Kraft der *Bewegung* in diesem Stück. Deshalb möchte ich meine analytische Vorgehensweise mit KURTHs *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* von 1917 verbinden.

„Bachs Zweistimmigkeit zeigt das zackig durchrissene Bild einander *durchschneidender* Wellen mit ihrem Aufbäumen und Abebben und wechselndem Übergreifen.“³⁵⁷

„Man sprach geradezu von ‚musikalischer Gotik‘ und erklärte am Ende gar Bachs barockes Melos für den Höhepunkt abendländischen ‚linearen Kontrapunkts‘ (Kurth!)“³⁵⁸
 „Bach ist kein ‚Gotiker‘ freischwingender organischer Linien, sondern ein großer Baumeister, der mit irdischen Massen umzugehen weiß.“³⁵⁹

Bach ist beides. Denn die Kraft der Linie, möge man es mit KURTHs Worten beschreiben, entfaltet sich in ihrem Zusammenspiel mit den anderen Linienkräften in ihrer fabelhaften

³⁵⁶ Ibid., S. 55

³⁵⁷ KURTH ERNST, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Berlin: Max Hesses 1917/1922 (2. Auflage), S. 369

³⁵⁸ DANCKERT WERNER, *Ursymbole melodischer Gestaltung*, Kassel: Bärenreiter 1932, S. 102

³⁵⁹ Ibid., S. 107

Konstruktion. Die These hier ist, dass dieses Zusammenspiel (an-)ästhetisches Potential birgt. Demnach stellt sich die Frage nach Überreizungen, Überschüssen, dem Spiel mit Destabilisierung des Wahrgenommenen, Trübungen oder Verschleierungen in der BACHschen Musik; einer Musik, die uns längst sehr bekannt ist, aber – wie ich meine – immer noch sehr fremd. Um den Fragen, wie überreizt, getrübt, verschleiert oder destabilisiert wird, vorzukommen, ist es gerade dieses Fremdartige, das BACH vor allem in seinem Spätwerk appliziert.

Die Annahme, BACH habe am Ende seines Lebens den Kontrapunkt ausgereizt, ist allgemein anerkannt. Einerseits geschieht dies durch seine intensive Beschäftigung, die Theorie, Pädagogik und Kunst der polyphonen Gestaltung für sich selbst (wieder neu) zu erkunden und gleichzeitig die Kritik seiner Zeit dagegen abzuwehren.³⁶⁰ So schreibt SCHLEUNIG zur *Kunst der Fuge*: „[...] Bach komponierte ins Unbekannte hinein mit einem Mittel, das von sich aus zu keinem Schluß hinführte. Die Geschichte der ›Kunst der Fuge‹ ist eine Geschichte der Einsamkeit, des Suchens, des Entdeckens, des Experimentierens, des Forschens – und des Scheiterns. [...]“³⁶¹ Ob die Kunst der Fuge eine Geschichte der Einsamkeit³⁶² ist, möchte ich nicht bewerten, auch zweifle ich sehr an, dass sie eine Geschichte des Scheiterns darstellt. Sie entstand aber wohl in einer Phase des Entdeckens, des Experimentierens, des Forschens. In einer Zeit, in der sich die Musik wandelte, BACHs Söhne bereits einen anderen, neuen Stil anstrebten. Dies ist der Übergang zur Denkweise der heute als *Klassischen Musik* bekannten ästhetischen Auffassung, und welcher heute immer noch unsere Auffassung und Musikerziehung mehr prägt, als sonst eine Musik unserer westeuropäischen Geschichte oder auf der ganzen Welt.

Und hier liegt andererseits eine weitere Trübung, gehe man von Außen nach Innen an die Sache heran: BACH beschäftigte sich im Zuge seiner kontrapunktischen Erkundung vermehrt mit der damaligen alten Musik: „Bach hebt sich lediglich von seinen Zeitgenossen ab, indem er in seinem Spätwerk nicht nur gelegentlich die ‚moderne‘ Kompositionsweise und Ästhetik etwa des Potsdamer Kreises [...], sondern auch den ‚Stile antico‘ praktiziert, und zwar nicht

³⁶⁰ vgl. SPRONDEL FRIEDRICH, *Das rätselhafte Spätwerk: Musikalisches Opfer, Kunst der Fuge, Kanons*, in: *Bach-Handbuch*, Hrsg.: K. Kuster, Kassel: Bärenreiter 1999, S. 937-975, S. 937 ff.

³⁶¹ zitiert nach *ibid.*, S. 974

³⁶² vgl. hierzu: KRUSE ANDREAS, *Die Grenzgänge des Johann Sebastian Bach*, Berlin/Heidelberg: Springer 2013/2014 (2. Auflage)

KRUSE ist Psychologe und beschreibt BACHs Leben und Schaffen der letzten Jahre aus der Perspektive eines alternden und kranken Menschen. Soziale und berufliche Isolation sind z.B. Ereignisse, aus denen er Rückschlüsse auf das Schaffen BACHs zieht (v.a. ab S. 205 ff.). Sich gerade als Komponist dem Bewusstsein zu stellen, auch das Ende des Lebenswerkes zu bestreiten, mag Einfluss auf Wahl und Ausarbeitung der zu schaffenden Werke haben. Gerade weil BACH ab Mitte der 1740er Jahre kränker wurde, wäre dieses Bewusstsein womöglich um so stärker vorhanden gewesen.

nur zu pädagogischen, sondern auch zu künstlerischen Zwecken.“³⁶³ Er konzentrierte sich auf die alte Polyphonie, die uns heute noch fremder erscheint als das BACHSche typisch barocke Werk in seinem großen Umfang. Eine improvisatorische und kompositorische Ästhetik, deren Zugang im Generellen zu finden allein dadurch schwer ist, da man ihn schon in der Musikerziehung erlernen müsse. Ein CHOPIN-Prélude beispielsweise auswendig zu lernen, ist dann doch etwas anderes, als zu erlernen, eine dreistimmige Fuge im Stile BACHS zu improvisieren.

Dennoch ist BACHS spätes Denken sehr modern für die heutige Zeit. Dies liegt zum einen daran, dass wir uns den Luxus eines zeitlichen Abstandes leisten können, der zum anderen bereits auf die Stilepoche der Postmoderne zurückblickt, in welcher unter anderem Komponisten wie der frühe LIGETI ihren Stil in alter Musik zu finden vermochten.³⁶⁴ Bereits 1986 schreibt BERGNER, der in seiner Dissertation herausarbeitet, dass BACHS Präludien des *Wohltemperierten Klaviers* „ihre individuelle, ereignishafte Gestalt nur durch die allgemeine, architektonische-objektive“ gewinne, „umgekehrt [...] die Verwendung des Symmetriegedankens eben zum Einmalig-Individuellen“ strebe: „Die Gegensätze tun sich wohl erst dann auf, wenn man mit den Kriterien späterer Ästhetik an die Bachsche Musik herantritt.“³⁶⁵

Somit liegen im Vorspiel der Analyse zwei Punkte im Bereich einer Musik-(An-)Ästhetik: Erstens war der späte Bach gegenüber seinen Zeitgenossen schon zu großen Teilen obsolet, da sie sich einem neuen Stil zuwandten, während er seine kontrapunktischen Studien mit dem Stile Antico auf komplexe Art und Weise weiterentwickelte. Zweitens ist ein Verständnis für diese Musik auch heute schwer zu fassen, da unsere heutige Musikerziehung romantisch-klassizistisch geprägt ist und der barocke Stil in seiner Vielfalt der ausgefeilten polyphonen Komplexität eine Spezialisierung darstellt.

Hinzu kommt, dass der barocke Stil selbst im Großen und Ganzen (an-)ästhetische Stilmerkmale aufweist. Der Prunk- und Verzierungswahn produziert einen Überschuss an Wahrnehmungspotential. Mit allen möglichen Arten von Trillern verzierte Musik kann sie überladen, wonach sich die Frage nach alter Musizierpraxis stellt. Ein weiteres Kriterium ist eine Musik, die durchfließt, keine Pausen hat und nur an bestimmten Stellen kadenzierend abschließt. Dagegen steht die Ordnung, die Symmetrie, die Konstruktion. Daher soll die

³⁶³ DELAERE MARK, *Der alte Bach: Historische und analytische Bemerkungen zum Musikalischen Opfer*, in: *Bach und die Moderne*, Hrsg.: Dieter Schnebel, Wiesbaden: Harrassowitz 1995 (=Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 65) S. 21-36, S. 24

³⁶⁴ Man denke an seine intensive Beschäftigung mit OCKEGHEM im Zuge der Entwicklung der Mikropolyphonie.

³⁶⁵ BERGNER CHRISTOPH, *Studien zur Form der Präludien des Wohltemperierten Klaviers von Johann Sebastian Bach*, Neuhausen-Stuttgart: Hänssler 1986, S. 161

Analyse von BACHS Musik unter der Perspektive einer strukturell-formalen Integrität folgende Frage verfolgen:

Wo gibt es stabilisierende und destabilisierende, deutliche und getriebene bzw. verschleierte Gestaltungsmomente?

Um zu klären, was als destabilisierend oder instabil gewertet werden kann, muss zunächst geklärt sein, was diese Musik stabilisiert, oder besser: Was wirkt an dieser Musik für den Analysierenden überhaupt als Stabilitätsmoment? Aus meinem Horizont ergeben sich folgende Stabilitätsmomente polyphoner Musik:

- 1) Auditives oder analytisches Erfassen der Themen, Motive, ihrer Abspaltungen und zudem ihr Auftreten über die formale Entwicklung hinweg in Kombination mit weiteren Kontrasubjekten, also thematischem Potential, das die strukturelle Integrität gewährleistet.
- 2) Auditives oder analytisches Erfassen von formalen Abschnitten, in diesem Falle durch das Beschließen einer Linien- bzw. Stimmführung in Zusammenhang eines Spiels mit funktional-tonalen Bezügen und so auch einer kadenzierenden Wirkung mit Tonikabezug.

Ich habe hier auditives und analytisches Erfassen zusammengefasst, weil sie sich ergänzen. Oftmals fallen Merkmale eines Stückes beim Hören auf, einige erschließen sich dann erst durch die Analyse, wobei durch die Analyse wiederum das auditive Erfassen geschärft wird.

Chromatik ist ein wichtiger (an-)ästhetischer Faktor der kontrapunktischen *Bewegung*, ja der Themengestaltung überhaupt. Sie verfärbt nicht nur die Linie oder das harmonische Ergebnis bei zwei oder mehr Stimmen, sie kann auch Entfremdung im großen Stil suggerieren. Tatsächlich birgt sie aber nicht nur eine Verfärbung im Dur-Moll-tonalen System als entfremdende Destabilisierung, sie kann auch dort stabilisieren, wo durch eine Verflechtung vieler Stimmen das Ohr einen Anker braucht. So sieht KURTH „Verquickung“ in deren Wahrnehmung, wenn sie „das Klangliche durchsetzt“, auch wenn die

„Durchsetzung mit Alterationen [...] eine gewaltige Erhitzung der linearen Entwicklung [bewirkt], die bis in die fernsten künstlerischen Wirkungen hinein das Wesen der Chromatik kennzeichnet. Auch die erste durchgreifende Überwindung des klassisch-harmonischen Stils entsteht aus der neu erschwellenden Bewegungsspannkraft der Chromatik, welche die Oberfläche des Klangbilds zu den phantastischen Formen der Alterationsharmonik verzerrt.

Daher deren tiefe Unruhe, die Überhitzung zu Spannungen, in welchen das Losbrechen mächtiger Bewegungen gefesselt liegt (,Tristan'-Harmonik).³⁶⁶

DELAERE sieht in der BACHSchen Chromatik (in Bezug auf das *Thema Regium* des *Musikalischen Opfers*) eine gewisse Notwendigkeit:

„[...] Chromatik [ist] auch günstig für die Wahrnehmung eines Krebsgangs und für die kompositorische Gestaltung harmonischer Mehrdeutigkeit. [...] Harmonische Mehrdeutigkeit ist [...] geradezu notwendig für ein Thema, das eine unwandelbare Grundlage für einen mehrteiligen Zyklus darstellt. Auch ansonsten aber war harmonischer Reichtum das Warenzeichen von Bachs polyphoner Kunst: harmonische Abwechslung, Stufenreichtum, Suggestion von Funktionswechseln mittels Figurationstönen, vollständigen Akkorden, Verbindungen mit hohem tonalen Energiewert und unterschiedlichen Harmonisierungen ein und desselben Themas sind die wichtigsten Qualitäten seiner vertikalen Verknüpfung der melodischen Linien.“³⁶⁷

In der folgenden Analyse wird zu klären sein, inwieweit innerhalb der Abschnitte und ihrem formalen Bezug in Verbindung der horizontalen und vertikalen Verflechtungen Überschuss, Entfremdung, Verwirrung oder Trübung zu stiften imstande möglich ist. Aber auch, inwieweit die horizontale Struktur in ihrer Bewegung entsprechende Merkmale aufweist. Das möchte ich vor allem mit der Methode von Tonhöhen-skizzen zeigen, um visuell vereinfacht darzustellen, vor welche Herausforderung das Ohr gestellt ist, wenn es um die Entflechtung des Stimmgewirrs geht.

Um (an-)ästhetische Kriterien an älterer Musik darzustellen, habe ich meinen Fokus auf das 6-stimmige *Ricercar* aus dem *Musikalischen Opfer* BWV 1079 von 1747 gelegt. Als Notenvorlage dient mir der Urtext aus der Bärenreiter Edition von 1974 in seiner 8. Auflage von 2014. Für den Höreindruck habe ich mich für eine Einspielung von Lorenzo GHIELMI von dem Album *Il Gardellino* aus dem *passacaille* Verlag von 2014 entschieden, weil es eine Cembaloeinspielung ist, die mir aufführungspraktisch sehr gelungen scheint.

Aus Gründen der Fülle des Materials habe ich mich auf ein Stück beschränkt. Vergrößerte man das Spektrum der Werkauswahl, wären als naheliegende Stücke die *Chromatische Fantasie*, die *Kunst der Fuge* (vor allem *Contrapunctus III*) oder auch das *Wohltemperierte Klavier I + II* auf ihr (an-)ästhetisches Potential hin zu überprüfen. Zu erwähnen ist, dass

³⁶⁶ KURTH, 1917/1922 (2. Auflage), S. 51

³⁶⁷ DELAERE, 1995, S. 32

gerade chromatische Themen immer Moll zum Rahmen haben³⁶⁸, was die Natur dieses Rahmens eher mit sich bringt als Dur.

Aus den Kriterien Chromatik und Bewegung ergeben sich weitere Fragen:

- Wie sind die häufigen Sequenzbildungen BACHS im Kontext der Stabilität und Instabilität gebildet?
- Gibt es formal gesehen harmonische Knotenpunkte, die nur angesteuert werden, aber nicht kadenzierend abschließen?
- Ist die Formanlage symmetrisch oder asymmetrisch, wirkt sie geschlossen oder offen?
- Wie steht es mit dem Fluss der Musik? Vermittelt sie das Gefühl, abgeschlossen zu sein, oder steht sie in einem brutalen Konjunktiv durch ihr stetiges Fließen?
- Inwieweit ist das funktional-tonale System ausgereizt oder gar überreizt?

Zur letzten Frage gesellt sich die Frage nach der Stimmung. JIRA diskutiert, inwieweit beispielsweise bei der *Chromatischen Fantasie* eine offene Temperatur von BACH in der Komposition berücksichtigt wurde. Denn wenn offene Temperaturen mit gewichtigeren Spannungsverhältnissen gezieltere, aber weitere Ausflüge in andere Tonartenbereiche³⁶⁹ von der Ausgangstonart gesehen her zulassen, schließt dies trotz dieser Einengung auf eine andere Denkweise, welche die (an-)ästhetischen Verhältnisse im Stück aus dem heutigen wohltemperierten Hörempfinden verstärken würde. Abgesehen davon, dass dann die Ausgangslage vom wohltemperierten Dur-Moll-tonalen System selbst ein Anästhetikum darstellt, wäre es für unsere Ohren zugegebenermaßen interessant wie auch befremdlich. Darüber hinaus wissen wir nicht sicher um die Stimmungen, für die Bach komponierte. In diesem Wandel der Zeit wäre es zudem denkbar, dass gar nicht so viel Wert auf die Stimmung gelegt wurde, denn je nach Gesellschaft und Ort wird das Cembalo anders gestimmt gewesen sein. Zudem muss ich von meinem Horizont aus von einer wohltemperierten Dur-Moll-tonalen Stimmung ausgehen, wohl wissend, dass es nicht ausreicht, um den zu analysierenden Gegenstand vollends verstanden zu haben.

Des Weiteren stellt sich die Frage nach dem Instrumentarium in zweierlei Hinsicht. Erstens, ob es klangliche Unterschiede der Tasteninstrumente, insbesondere des Cembalo und des Spinetts gab, für welche BACH am häufigsten komponierte. Denn unklar war, welches Instrument aufführungstechnisch zur Verfügung stand: „[...] [M]an nahm das (meist einzige) Instrument, das an einem bestimmten Ort gerade zur Verfügung stand. Sofern eine Alternative

³⁶⁸ vgl. *ibid.*, S. 31

³⁶⁹ vgl. JIRA MARTIN, *Verwendete Johann Sebastian Bach beim Komponieren der Chromatischen Fantasie und Fuge d-moll BWV 903 eine offene Temperatur.*, in: *Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch*, Bd. 9, Hrsg.: M. Danckwardt/J. Hoyer, Augsburg: Wißner 2000 S. 37-47, S. 37 f. und S. 46 f.

bestand, wählten die mit der Aufführung Betrauten das Instrument, das ihnen am besten geeignet schien, den Charakter und Geist des ausgesuchten Werkes zum Ausdruck zu bringen.³⁷⁰ Zweitens, welche Aufnahme heute sich zum Hören dieser Musik dann anbietet, denn auf einem guten Klavier oder Flügel ließe sich der Unterschied der Stimmen durch Betonung und Tastenanschlag wesentlich besser herausinterpretieren als auf den alten Instrumenten.³⁷¹ Nur das Clavichord eröffnete hier Möglichkeiten. Deshalb habe ich mich für eine Cembaloeinspielung entschieden. Ich möchte so nah wie möglich am Klang dieser Zeit sein.

Zum Schluss dieser einleitenden Gedanken möchte ich erwähnen, dass ich in den folgenden Kapiteln immer mehr vom wissenschaftlichen Teil dieser Arbeit nun – verbunden mit analytischen Aspekten – zum kompositorischen Denken überschweifen werde. Die abschließende Komposition als künstlerischer Teil dieser Arbeit wird die folgende werkanalytischen Erkenntnisse aufnehmen und weiter thematisieren.

4.2 Vorspiel: Zum (an-)ästhetischen Potential von Chromatik und weiteren musikalischen Momenten aus der Perspektive der Melokinetik.

„Wir tasten im Unterbewußten nach dem Faßbaren.“³⁷² So beschreibt KURTH die psychologische Situation des Hörers. Er geht davon aus, dass Melodien eine Energie in sich tragen, die sich durch unser Empfinden ins Unterbewusstsein durch eine bestimmte Fassbarkeit des Materialwerdens ausweist. So schreibt er weiter:

„Eine sonderbare Mittelstellung zwischen Gegenständlichem und Wesenlosem kennzeichnet unser musikalisches Empfindungsleben. Denn indem der melodischen Aktivität gewisse zur Auslösung andrängende Spannkkräfte in unserer Empfindung zugrunde liegen, tritt zunächst eine Beziehung alles Hörbaren auf ein Geschehen ein und weiter auch eine Beziehung alles Geschehens auf Objekte, wie sie zwar den realen äußeren Verhältnissen nach nicht existieren, die aber bis zur Empfindung hin von einer Art Greifbarkeit sich in uns konkretisieren.“³⁷³

Wichtig ist ihm, den psychischen Vorgang des Hörens insofern verstanden zu wissen, dass Musik als immaterielles Gut in unserer Wahrnehmung zu Materiellem verarbeitet wird. So

³⁷⁰ SIGLIND BRUHN, *J. S. Bachs Wohltemperiertes Klavier. Analyse und Gestaltung*, Waldkirch: Edition Gorz 2006/2013 (2. Auflage), S. 14

³⁷¹ vgl. *Ibid.*, S. 15 ff.

³⁷² KURTH, 1917/1922 (2. Auflage), S. 35

³⁷³ *Ibid.*, S. 35

würden Beschreibungen und Begriffe wie „Klangmaterial“ oder „Tonmaterie“ oder auch „Akkordmassiv, Kompaktheit“ oder „Architektur“ zustande kommen.³⁷⁴ Denn:

„Form in der Musik ist auf den Raum bezogene Bewegungsempfindung.“³⁷⁵

Diese Bewegungsempfindung birgt Energie. KURTH verwendet für eine nähere Beschreibung den Begriff der *Kinetischen Energie*, um das Wesen einer Melodie näher zu bestimmen:

„Melodie ist strömende Kraft. Der eigentliche Grundgehalt einer melodischen Linie ist das Werden, das Andrängen zur Form, das stets rezent in ihr liegt und das als die lebendige Energie in ihr voll empfunden werden muss.“³⁷⁶

Dabei meint er nur das bloße Fortschreiten, ohne die rhythmische Komponente zu berücksichtigen.³⁷⁷ Er lehnt seine Begriffswahl bewusst an den physikalischen Begriff der *Kinetischen Energie*, also *Bewegungsenergie*, an, weil durch diese Analogie seine Theorie einer transportierenden Kraft innerhalb einer Melodie durch ihren Verlauf gut zum Ausdruck gebracht werden würde.³⁷⁸

Ich möchte im Folgenden in Anlehnung an die Sichtweise KURTHS von *Melokinetik* sprechen, was der Melodiebewegung hinsichtlich ihres *sinnhaft* und *sinnlich* erfahrbaren Energiepotentials entsprechen soll. Denn in der technischen Mechanik geht es um Bewegungsgrößen wie Raumverortung, Geschwindigkeit und Beschleunigung, die bestimmten Gesetzen von Kräfteverhältnissen unterliegen. Es geht um Masse und deren Bewegung zueinander und dessen Auswirkung(en). Auch in der Musik und gerade in polyphoner Musik geht es um das Festsetzen, also einen musikalischen Satz, von Tönen bzw. Schwingungen, die in einem bestimmten Verhältnis zueinander stehen. Doch ganz anders als bei den Naturgesetzen, die (oft bis zu einem gewissen Grad) in einer Genauigkeit und Einmaligkeit durchleuchtet und so festgelegt werden, finden wir gerade im künstlerisch-sinnlich Erfahrbaren (gerade von Musik) unglaublich viele Variablen psychologischer Vorgänge (vgl. Kapitel 3.2), die sich schwerlich auf das Prinzip eines technisch-mechanischen Systems vereinheitlichen ließen. Das Problem wäre die Vereinheitlichung einer

³⁷⁴ Ibid., S. 36

³⁷⁵ Ibid.

³⁷⁶ Ibid., S. 10

³⁷⁷ vgl. Ibid., S. 12

³⁷⁸ vgl. Ibid., S. 11 f.

musikalischen Energie. Was wäre musikalische Energie, die strömende Kraft, von der KURTH spricht? Zu berücksichtigen ist der Zeitgeist, der in seiner Schrift Anfang des 20. Jahrhunderts mitschwingt. Unübersehbar sind Zusammenhänge zur Psychologie FREUDS und der Gestalttheoretiker, etwas vermischt mit NIETZSCHE (vgl. Kapitel 3.2 und 2.1): „Erscheinungsformen sind vielmehr bereits das letzte Entwicklungsstadium, in dem sich jeder psychologische Vorgang vollendet; was wir wahrnehmen, ist stets das zutage tretende Ergebnis aus einer Summe von psychischen Geschehnissen, die aus der Tiefe des großen unbewußten Bereichs in unserem psychischen Leben hervorquellen.“ Diese Tiefe ist immer da, die Kraft bzw. Energie einer bestimmten Melodie würde in ihrem Hören aus uns herausgeholt. Somit wäre „die Melodieentwicklung [...] vielmehr ein Spiel von Spannungen“, die durch die „Urkräfte“ unserer „psychologische[n] Vorgänge“ vorbestimmt sei.³⁷⁹

Diese postromantische Sichtweise ist sehr schön formuliert, obgleich sich zwei inhärent paradoxe Probleme aus heutiger Sichtweise ergeben: Erstens wäre Rücksicht zu nehmen auf die neurobiologische Forschung und ihre Ergebnisse, die die Quelle dieser Kräfte naturwissenschaftlich untersucht. Gleichzeitig schwingen viele fragliche Aspekte mit, die – und das ist ja das Wesen (und das Schöne an) der Kunst – nicht einheitlich auf den Punkt definiert werden können, wie zum Beispiel: Was ist die Seele der Musik? Was bedeutet Substanz in der Musik? Was birgt Kraft und Tiefe für jeden Einzelnen in der Musik? Dies wären u.a. Fragen einer philosophischen Ästhetik, welche – wie in Kapitel 1 diskutiert – zeitlich wandelbar sind und damit das Denken über Musik an sich als Wesensform solcher Überlegungen anstiften. Oder Fragen einer Musikpsychologie, denen ich mich in Kapitel 3.2 etwas anzunähern versucht habe.

Der Begriff *Melokinetik* ist als Werkzeug zu verstehen. Als ein Begriff, bei dem die eben erwähnten Gedanken mitschwingen und der daher als Beschreibung und nicht als Zusammenfassung dienen kann, dabei aber die Sichtweise KURTHS immer mit sich trägt.

In der Einleitung zu diesem Großkapitel hatte ich geschrieben, dass uns die Barockmusik fremder als vielleicht gedacht ist, weil sich unsere Musikerziehung und damit unser Musikverständnis im Allgemeinen vorwiegend aus dem Musikdenken des Stils der Wiener Klassik erklärt. KURTH drückt es bezüglich der melodischen Spannwirkung so aus:

„Vom Gefühl für die melodischen Energien sind die linearen Bildungen der alten Polyphonie in viel subtilerer und wirkungsvollerer Weise bestimmt, als es eine Einstellung nach den Kriterien

³⁷⁹ Vgl. *Ibid.*, S. 4

und Stileigentümlichkeiten der uns vertrauten klassischen Melodik nach Bach zu empfinden vermag.³⁸⁰

Er bezieht diesen Ansatz hauptsächlich auf die Anwendung bzw. dem Spiel mit der Leittonspannung und setzt so zur Chromatik an. Ich möchte nochmals auf die Beschreibungen im vorherigen Kapitel zur Chromatik, nun aber etwas tiefer, zurückkommen:

„Jede melodische Chromatik ist Steigerung der kinetischen Energieempfindung.“³⁸¹

„Durchsetzung mit Alterationen bewirkt eine gewaltige Erhitzung der linearen Entwicklung, die bis in die fernsten künstlerischen Wirkungen hinein das Wesen der Chromatik kennzeichnet. Auch die erste durchgreifende Überwindung des klassisch-harmonischen Stils entsteht aus der neu erschwelnden Bewegungsspannkraft der Chromatik, welche die Oberfläche des Klangbilds zu den phantastischen Formen der Alterationsharmonik verzerrt.“³⁸²

Die Kraft der „Erhitzung“ wäre es, die auch später die (a)tonale Wende mit bestimme. Eine (an-)ästhetischen Komponente: Wie wird mit der Melokinetik – gerade von Chromatik – in einem Stück gespielt? Soll sie eher ästhetisch oder eher anästhetisch wirken? Chromatik kann als Verschleierung, also destabilisierend, oder als heraustretendes Merkmal, dann stabilisierend, eingesetzt werden. Konkret: Auf die Dur-Moll-tonale Harmonik bezogen vermag Chromatik zu verschleiern. Wird das Stimmengewirr allerdings so dicht, dass – gerade in der homogenen Klangdichte des Cembalos – eine Themenverfolgung sehr schwierig wird, vermag Chromatik einen Anker für das Ohr zu werfen.

Aber nicht nur die melokinetische Kraft der Chromatik, sondern auch andere Begriffe, die KURTH anspricht, können im Kontext einer Musik-(An-)Ästhetik eine Rolle spielen.

Da wären – zur Analogie der physikalischen Auffassung von Bewegung – die Begriffe *Masse*, *Schwere* oder *Dichte*, die KURTH für die Sinneswahrnehmung beim Aufeinandertreffen mehrerer Töne verwendet. Die Sinnwahrnehmung hätte hier die Chance, Tonbeziehungen, also Intervallbeziehungen oder auch Intervallcharakteristiken, als materielle Gewichtung zu unterscheiden, bevor sie ins Unterbewusstsein verfließen würden.³⁸³ Bei polyphoner Musik sind Überlegungen zur Dichte und Schwere womöglich gute Ansätze, um das Aufeinandertreffen mehrerer Stimmen, die ja alle ihre Eigenständigkeit bewahren sollen, zu beschreiben.

³⁸⁰ Ibid., S. 44 f.

³⁸¹ Ibid., S. 50

³⁸² Ibid., S. 51

³⁸³ vgl. Ibid., S. 37 f.

Zu Prinzipien der *Fortspinnung* motivisch-thematischer Momente meint KURTH: Während in der Wiener Klassik die thematisch-motivische Linienbildung für eine verständliche Gruppenbildung ins Großformale wirke, ließe sich in polyphoner vorklassischer Musik eher ein Verfließen feststellen.³⁸⁴ Ein wichtiger Punkt, wenn man bedenkt, dass der Fluss der Musik bei BACH, sei sie nun polyphoner oder nicht polyphoner Natur, eine unüberhörbare Konstante ist. KURTH verwendet auch den Begriff des *Ausspinnens*:

„Oft sind es bei diesem Verfahren motivischer Ausspinnung (im Gegensatz zur klassischen Arbeitsweise, die mit Vorliebe gerade den charakteristischen Kern aus dem Thema und Motiv herausfaßt), vielmehr unscheinbare Bewegungszüge aus dem Thema, die herausgegriffen und der motivischen Verarbeitung in den Annäherungsbildungen zugrunde gelegt werden und die dann um so eher, indem sie an sich wenig Vortretendes bieten, jene Technik eines allmählichen, unmerklichen Verfließens aus der thematischen Kernbildung fördern.“³⁸⁵

Dies birgt einen anästhetischen Aspekt, sofern man die deutsche Musikerziehung als Perspektive wählt, die in ihrer musiktheoretischen Ausbildung am Ende des 18. Jahrhunderts anknüpft. Dieser Aspekt ist bei KURTH sehr schön beschrieben, weil er zum einen diese Diskrepanz vorzeichnet, zum anderen weil er mit Begriffen wie z.B. „Ausspinnen“ auch ein Vokabular anbietet, das analytisch das Anästhetische schon zu beschreiben vermag.

Daher ist in diesem Kontext für ihn *Form* auch nicht eine bloße Unterscheidung von Abschnitten, die sich etwa auf harmonische oder motivisch-thematische Kriterien bezieht, sondern etwas, das aus der Linienbewegung selbst über das gesamte Stück aus sich heraustreten wird, wie es oben bereits beschrieben wurde.

Ich fasse als Prämissen für die folgende Analyse zusammen:

- 1) *Chromatik* kann als stabilisierender oder destabilisierender Motor innerhalb eines Stimmgewebes wirken. Sie kann die Dur-Moll-Funktionalität durch ihre harmonischen Verführungen verschleiern oder innerhalb eines sehr dichten homogenen Klanges im Gewirr der Stimmen einen auditiven Halt bieten.
- 2) Das Verständnis zur psychologischen Verarbeitung von Schwingungsverhältnissen oder Tonbezügen setzt sich durch Materialisierung derselben durch. Dies hängt auch von der Konzentration auf das Hörerlebnis und die Hörerfahrungen sowie Hörgewohnheiten ab. Dort wo das Bewusstsein zur Musik mehr oder weniger geschärft ist, ist auch die Gefahr größer oder kleiner, das Gehörte bewusster zu verstehen. Hier

³⁸⁴ vgl. *Ibid.*, S. 204 f.

³⁸⁵ *Ibid.*, S. 245

kann Analyse helfen, weil sie sich speziell auf solch eine Schärfung konzentriert: Sie ermöglicht *Erkenntnisse über das Tonmaterial, Dichtegrade* usw.

- 3) Die thematisch-motivische Konzeption in der polyphonen vorklassischen Musik ist keine der Gruppierung, sondern eine des *Verfließens*. Sie zielt nicht darauf ab, mit einer formalen Präzision zu spielen, wie es BEETHOVEN beispielsweise mit einer Scheinreprise macht, sondern lässt zugunsten der Linienentwicklung die Freiheit, Themen oder Motive *auszuspinnen*.
- 4) Die *formale* Entwicklung ist auf die melokinetische Entwicklung hin zu betrachten. Das Übergeordnete ist somit etwas Untergeordnetes, weil es um die Organisation der Linie(n) in ihrem Fluss und nicht um die Organisation in ihrer Gruppierungs- oder Fortspinnungserkennlichkeit geht.³⁸⁶
- 5) Hinter all dem steckt die Kraft der *melokinetischen Energie*. Spannungskräfte der Linien, die das Materielle im Hörerlebnis bestimmen, sich durch Dichte oder Schwere ausweisen und so in ihrer Entwicklung über eine gruppiert-konstruierte Formanlage hin ausspinnen.

Aus der Perspektive dieser fünf Kriterien werde ich meine Analyse angehen. Es wird sich zeigen, wie harmonische oder rhythmische Bezüge in diesem Kontext zu betrachten sind, wie oder ob sie dieser unterliegen. Ich möchte noch erwähnen, dass man das Prinzip des Improvisierens bei der Beschäftigung mit der Musik BACHS nicht vergessen sollte. Dort, wo eine Prämisse des spontanen Einfalls im Kompositionsprozess mitschwingt, wäre der analytische Fokus auf konstruierte Einheiten falsch gelegt. Was uns bei BACH interessieren sollte, sollten seine musikalischen Verkrümmungen, Windungen, Wellungen, Beugungen in einem scheinbar immerwährenden Fluss einer dennoch verständlichen Großformalität sein, die seine Musik so reich und oftmals auch unnahbar machen.

³⁸⁶ vgl. hierzu auch: BERGNER, 1986

Bergner analysiert in seiner Dissertation die Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klavier hin auf ihre Gruppierungserscheinungen. Dies erscheint sinnvoll, da in vielen dieser Stücke Periodizität oder Gruppierungsmodelle wie z.B. Sequenzmodelle auftreten. Über diese analytische Methode kommt er dennoch zum Ergebnis: „Bei Bach steht die Vielheit in der Einheit für eine Bewegung, die sich immer stärker differenziert und deren Ziel gerade nicht die Identität ist, die sich dann auch als abstrakte Übereinstimmung außerhalb des Werkes aufsuchen ließe. Die zunehmende Differenzierung des Materials überschreitet die fixe Ordnung [...]“ (S. 157) Er nähert sich so KURTH zwar nur an, aber muss zugeben, dass man mit Gruppierungsgedanken bei BACH an Grenzen stößt.

4.3 Zum 6-stimmigen Ricercar aus dem Musikalischen Opfer (1747, BWV 1079,5)

Gerade in seinem polyphonen Spätwerk geht BACH an die Grenzen des Kontrapunkts. Grenzen bedeutet in diesem Zusammenhang Grenzen der auditiven Verständlichkeit und ihrer sinnlichen wie sinnhaften Verstehbarkeit.

Mit Sicherheit hatte er in den 1740er Jahren viel Experimentiergeist. Hinzu kommt beim *Musikalischen Opfer* der Ehrgeiz, das *Thema Regium*, das ihm vom preußischen König Friedrich II. zur Improvisation aufgetragen wurde, neben allen möglichen Kanonarten über die 3-stimmige Fassung in eine 6-stimmige Version zu bringen, zu der der König ihn im Mai 1747 bei seinem Besuch bereits herausgefordert hatte.

Wie schwierig es sein mag, zu diesem Thema eine 6-stimmige Fuge zu improvisieren oder zu komponieren, ist nicht so einfach nachzuvollziehen, da man in der barocken mehrstimmigen Improvisationskunst sehr gut ausgebildet sein und viel Erfahrung haben muss. Die Tatsache, dass BACH die 6-stimmige Fassung nachreichen wollte³⁸⁷, lässt zumindest darauf schließen, dass die Komplexität, die ein solches Unterfangen mit sich bringt, nicht gering sein musste. SPRONDEL weist auch auf die interessante Tatsache hin, dass BACH nirgends sonst den Begriff *Ricercar* als Titel für seine Fugen verwendete. Er vermutet, dass diese Wahl auf den Wortsinn „mit Fleiß suchen“ verweisen soll, wie es der Freund BACHS WALTHER in seinem Musikalischen Lexikon von 1732 ausführlicher beschreibt.³⁸⁸

NB1.1: Thema Regium



Das *Thema Regium* kann man zweiteilen, betrachte man es aus der Sicht des harmonischen Tonmaterials. Mit den ersten drei Tönen fundiert der Tonika-Dreiklang. Die nächsten zwei Töne suggerieren einen verminderten Septakkord der VII. Stufe, was ein Tonika-Dominant-Verhältnis als gute Voraussetzung weiterer Verarbeitung mit sich bringen würde, was zu dieser Zeit durchaus gängig war. Doch die nächsten drei Halbtakte sind ausschließlich der Chromatik gewidmet, was aus der vorangegangenen Fundamentierung völlig herausführt, bevor sich die Linie in den letzten zwei Halbtakten wieder kadenzierend stabilisiert. Das Verhältnis von tonaler Stabilisierung und Destabilisierung ist in Viertelschritten: 12:14:9. Hinzu kommt die Überbindung der Halbtakte 5 zu 6, eine völlig neue eher abwartende

³⁸⁷vgl. SPRONDEL, 1999, S. 961

³⁸⁸Ibid., S. 960, Anm.: Allgemein hin ist bekannt, dass der aus der Renaissance entlehnte Titel *Ricercar* in der Barockzeit auf eine polyphone Studienkomposition im Stile Antico hinweist.

Wendung, und die daraus resultierende Beschleunigung der Linie durch Viertelbewegungen aus Takt 6 heraus als Wille zur Stabilisierung. Die Bewegung ist wellenartig, kreisförmig in einem großen Ambitus einer kleinen None gehalten, wobei der erste Teil mit Tonsprüngen den stabilen Rahmen präsentiert, während die Chromatik schrittweise abwärts geführt wird. Der letzte Teil hat beides: Sprünge in schnelleren Notenwerten als Rückkehr zur Stabilisierung und eine schrittweise geführte Tenorklausel als abkadenzierendes Element.

NB1.2: Zweiteiligkeit des Themas: Stabilisierend – Destabilisierend - Stabilisierend



Skizziert man diese Bewegung und lässt man dabei den letzten Ton weg, weil dieser ja bereits vom nächsten „flüchtenden“ Themeneinsatz abgelöst wird, erhält man folgendes Bild:

Abb. 9: *Thema Regium* als Tonhöhen-skizze



Die absteigende chromatische Linie zieht sich über den gesamten verminderten Septakkord der VII. Stufe, beinhaltet von den 19 verwendeten Tönen (den Grundton zähle ich aus Gründen des Flusses innerhalb der Polyphonie nicht mit) 9 Töne, also fast die Hälfte. So eine chromatische Linie hat kaum musikalische Substanz, sie scheint geradezu absteigend in ein Nichts zu führen, mit der Suggestion einer Endlosigkeit. Der König kriegt zwar die Kurve am Leitton, für den Komponisten BACH ergibt sich aber folgendes Entscheidungskriterium:

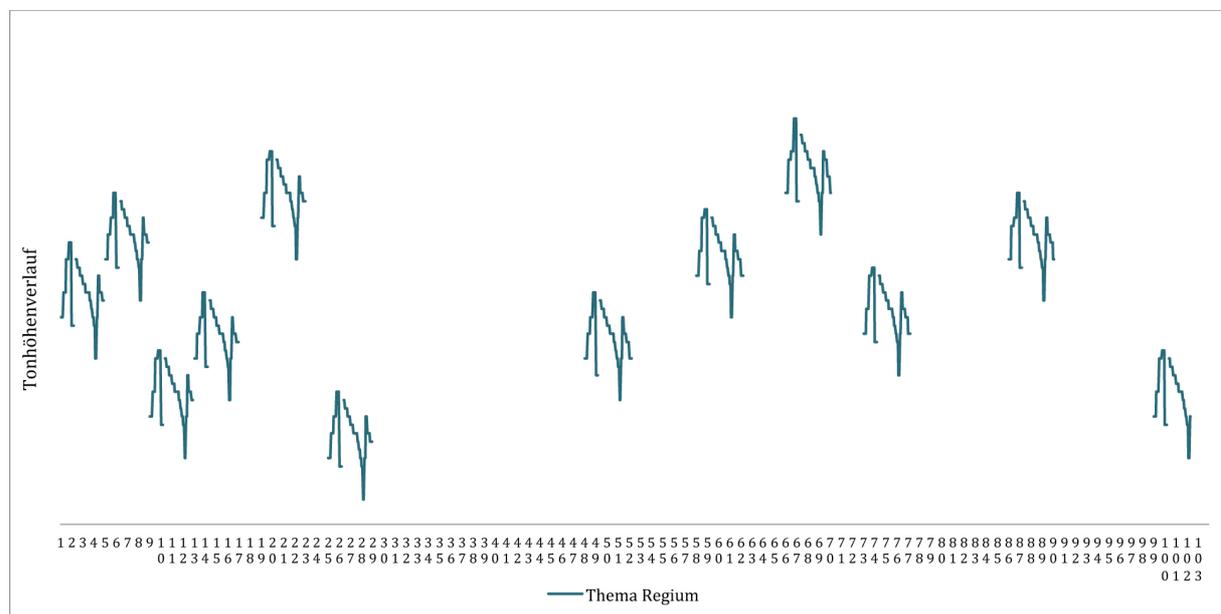
Wie geht man mit einer Inventio (Erfindung) um, in der sich alles um tonale Fundamentierung und deren zwischenzeitige Negation dreht?

Daher ist eine Betrachtung auf dieses 6-stimmige *Ricercar* aus der Perspektive eines kompositorischen Umgangs mit stabilisierenden und destabilisierenden Elementen alles andere als abwegig. Nicht außer Acht zu lassen sind auch die Einführungen neuer Einfälle

von Themen bzw. Linien, die thematisch-motivisches Material über die Stimmen hinweg im imitatorischen Prinzip präsentieren. Daher setze ich in meiner Formenteilung zur Gewinnung des Überblicks auf Abschnittsmomente, in denen auditiv eher deutlich und analytisch noch deutlicher nachvollziehbar wird, dass hier Ruhephasen zur Präsentation einer neuen Inventio und deren Fort- oder Ausspinnung stattfinden.

Um das zu zeigen, habe ich Tonhöhen-skizzen entworfen, die den formalen Prozess fassbarer Einfälle ver- und deren melokinetischer Verläufe nachzeichnen sollen. Abbildung 10.1 zeigt die Einsätze des *Thema Regium* im gesamten Stück:

Abb. 10.1: Einsätze des *Themae Regium*



Das Hauptthema wird insgesamt zwölfmal gebracht. Es ist deutlich zu erkennen, dass BACH am Anfang das Thema in allen Stimmen schulmäßig repräsentiert, wobei er die Lagen am Instrument von der mittleren in die äußeren sukzessive ausbreitet. Zudem schließen die Anfangseinsätze aneinander an, vor dem fünften und sechsten Einsatz erfolgt ein kurzes zweitaktiges Zwischenspiel. Es mag kein Zufall sein, dass BACH in diesen Zwischenspielen durch Achtelbewegungen nach Stabilität sucht, denn nach meinem Höreindruck ergibt sich bereits beim 4. Themeneinsatz das Problem der auditiven Wahrnehmung des *Themae Regium*. Der Einsatz selbst wird von den bereits drei vorhandenen Stimmen überdeckt, man kann erst wieder ins Thema hineinkommen, wenn die Chromatik einsetzt, die sich aus dem Stimmgewirr herauschält und zur Kadenzierung führt (vgl. NB 2.3). Auch ist dieser Abschnitt der letzte Themeneinsatz, in dem er das Kontrasubjekt in seiner ursprünglichen Linienform halten kann. Ab dem 5. Themeneinsatz ist es bereits zum Wohl der

gesamtstrukturellen Vernetzung über die Hälfte verändert (vgl. NB 2.4, die eckige Klammer im Tenor 1 kennzeichnet das, was vom Kontrasubjekt übrig geblieben ist). Er spaltet vom Kontrasubjekt kleine Motive ab, die sich melokinetisch durch das gesamte Stück ziehen, was das Kontrasubjekt zur heimlichen Hauptlinie dieses *Ricercars* macht. Das auffällig stabilste Motiv – und daher wohl als meist verwendetes – hat als Grundrhythmus zwei Achtel, die auf meist unbetonter Zählzeit zu einem betonten Viertel hinführen. Dies schafft eine so prägende Wirkung innerhalb der sich immer mehr verdichtenden Netzstruktur, dass sich inhärente Melodien aus dieser herauschälen (vgl. NB 2.3.2). In den Notenbeispielen 2.1 – 2.5 sollen dies die Kästchen verdeutlichen. Diese kleinen melokinetischen Ansätze verdichten sich sukzessive, je mehr Stimmen hinzugebildet werden. Hier würde ich KURTH widersprechen, der ja die rhythmische Komponente zugunsten der melodischen Bewegungsenergie hinten anstellt. Aber nur durch den rhythmischen roten Faden sind Momente (und deren Fortspinnung) melokinetischer Stabilisierung innerhalb der Netzdichte gewährleistet. Sie wirken wie Knotenpunkte, die aber willkürlich gesetzt scheinen. Gerade diese Willkür aber macht die Spannungsdichte der melokinetischen Entwicklung so interessant, weil sie das Potential eines immerwährenden und ständig wechselnden Flusses gewährleisten kann. Diese Art von Musikdenken finden wir in fokussierter Form erst wieder in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bei REICH, einem Vertreter der *Minimal Music*. Er versinnlichte das afrikanische Prinzip inhärenter Melodien für die Klassische Musik.³⁸⁹

NB 2.1: 2. Themeneinsatz

T. 5 2. Themeneinsatz (auf g)

MS

A Kontrasubjekt

NB 2.2: 3. Themeneinsatz

T. 9 3. Themeneinsatz (auf c)

T2

A Kontrasubjekt

MS Kontrasubjekt

³⁸⁹ Man denke an die Werke *Six Pianos* oder *Clapping Music* als Paradebeispiele.

NB 2.3.1: 4. Themeneinsatz

T. 13 4. Themeneinsatz (auf g)

Kontrasubjekt

NB 2.3.2: Inhärente Melodik im 4. Themeneinsatz

T. 13 4. Themeneinsatz (auf g)

Kontrasubjekt

Inhärente Melodik

NB 2.4.1: 5. Themeneinsatz

T. 19 5. Themeneinsatz (auf c)

Verfremdung des Kontrasubjekts

Befremdlich wirkt beim 6-stimmigen *Ricercar* auch, dass BACH seine Pattern nicht exakt wiederholt, sondern sooft ändert oder auch neue bildet, wie er es aus Gründen seines kompositorischen bzw. improvisatorischen Denkens für richtig hält. Als Beispiel zur rhythmischen Inhärenz, habe ich im Notenbeispiel 2.4.2 die Zusammenfassung des 5. Themeneinsatzes zur Veranschaulichung auf die rhythmische Komponente reduziert.

NB 2.4.2: Inhärente Rhythmik im 5. Themeneinsatz

T. 19 5. Themeneinsatz - Rhythmische Reduktion

Inhärente Rhythmik

NB 2.5: 6. Themeneinsatz

T. 25 6. Themeneinsatz (auf g)

Im 6. Themeneinsatz gönnt er dem Ohr wieder etwas Stabilität. Das *Thema Regium* wird abschließend in der Bassstimme repräsentiert, bildet somit das Fundament und ist durch seine Lage sehr gut wahrzunehmen. Zudem wechselt BACH zwischen den Zwei-Achtel-Viertel-Motiven sukzessiver ab und lässt ihnen durch längere Notenwerte in den anderen Stimmen mehr Platz zum Atmen, was sie wiederum deutlicher wahrnehmbar macht.

Trotz des Fokus auf die Linienbewegung lohnt sich ein Blick auf die harmonische Entwicklung, weil die vertikalen Zusammenhänge sozusagen den Klebstoff, die Knotenpunkte einer polyphonen Struktur bilden, wodurch sie eine Aussage über die melokinetischen Kräfte geben. In Abbildung 11 wird die harmonische Entwicklung der Themeneinsätze nach der Viertelbewegung des *Themae Regium* übersichtlich dargestellt.

Abb. 11: Akkordraaster der harmonischen Einbettung der *Thema Regium*-Einsätze

Auffällig ist, dass BACH die Entwicklung der harmonischen Komplexität mit der Entwicklung der Mehrstimmigkeit verschärft. Das muss er einerseits machen, da mit der Stimmenanzahl auch die Herausforderung der vertikalen Gestaltung wächst. Andererseits spielt er auch hier mit stabilisierenden und destabilisierenden Möglichkeiten, indem er z.B. den 4. Themeneinsatz schon mit einem Trugschluss schließt (D^7 -Es in g-Moll), den 5. Themeneinsatz mit einem Trugschluss beginnt (G^7 -As in c-Moll) und nicht nur die halbverminderten oder verminderten (Sept-)Akkorde bzw. Akkorde mit übermäßigen Elementen (farblich gekennzeichnet) immer häufiger verwendet, sondern insgesamt und besonders zum Ende des letzten Themeneinsatzes hin harmonisch komplexer verdichtet. Dass wenig grundständige Akkorde vorkommen, mag am Thema liegen, dennoch provoziert dies ebenfalls eine Entfernung vom Fundament einer Dur-Moll-Funktionalität, da der Halt durch mehr grundständige Akkordik größer sein würde. Darüber hinaus werden die akkordischen Säulen mit etlichen Vorhalten und Nebennoten umspielt, was für die kontrapunktische Gestaltung ja nicht unüblich ist. Doch nimmt BACH hier oft, gerade aufgrund der Chromatik, funktionalharmonische Störungen in Kauf, was an einer Stelle besonders deutlich wird: In Takt 26, wo bereits die 6-Stimmigkeit erreicht ist, bringt er an der Stelle zum Beginn der chromatischen Bewegung im *Thema Regium* über einem verminderten *cis*-Septakkord im Tenor 1 ein *Es*. Er stört damit die harmonische I-#IV-(II⁰⁵⁶-)V-Bewegung, weil der Akkord, interpretiere man das *Cis* zum *Des* um, was übrigens für eine abwärts schreitenden Chromatik notationstechnisch sinnvoller wäre, einen doppelterzigen *Es*-Sekundakkord ergeben würde. Dieser möchte (ohne das *Fis*) eigentlich nach As-Dur, was von g-Moll sehr weit entfernt wirkt. Der harmonischen Situation ist des Weiteren der halbverminderte *a*-Quintsextakkord wenig zuträglich, weil er die doppeldominantische Leitton-Auflösung des *Cis* zum *D* gerade im Bass verhindert, was wiederum das Thema durch seine chromatische Anlage nicht möglich macht. Das ergibt 3 Störfaktoren innerhalb von zwei Vierteln, wobei einer davon eine atonale Tendenz aufweist.

Wenn auch in dem kurzen Zeitraum diese Störfaktoren schnell vorübergehen, ist dennoch entscheidend, dass BACH hier zweierlei denkt: Einerseits ist ihm die akkordische Fortschreitung im Sinne ihrer Funktionalität bewusst. Andererseits ist es ihm wichtiger, im Tenor 1 eine weitere chromatische Bewegungslinie einzufügen, die, obwohl das *Es* auf einer unbetonten Zählzeit als Dissonanz kontrapunktisch konform ist, wenn auch kurzfristig eine harmonische Destabilisierung in großem Stil hervorruft. Damit liegt der Stellenwert der melodischen Linie deutlich über dem der Harmonik.

NB 3: Takt 26 - Harmonische Fortschreitung versus melokinetischer Flow

$g \longrightarrow Es^{2?} \xrightarrow{b_{10} \quad cis^{07}} (a \frac{6}{5}) D^2$

Diese Doppelchromatik ist kein Einzelfall, denn dort, wo chromatische Bewegungen möglich sind, fügt BACH sie hinzu. Zudem zeigt diese Stelle deutlich, dass ihm der melokinetische Flow wichtiger ist als harmonisch-funktionale Stabilität.

Nach den Einsätzen des *Thema Regium* in allen sechs Stimmen fährt BACH wie gewohnt mit einem Sequenzmodell fort. Die nun aufsteigende Chromatik rückt er als themenverarbeitendes Moment ins Zentrum (Tenor 1). Die Rahmenstimmen ziehen sich nach der Ausbreitung der Lagenverhältnisse in sich zusammen, der Raum wird enger geschnürt (Takt 29 – 31), die Bewegung ist durch Reduzierung der Achtelbewegung nun ruhiger und in ihrer konstant scheinenden Symmetrie viel stabiler. Nach einem kurzen Luftholen in Takt 32 beginnt dieses Prozedere von Neuem, wobei nun die immerwährende Achtel-Viertel-Motiv-Bewegung des Kontrasubjektes im Tenor 2 als stabilisierender Motor dem Ohr den inzwischen so vermissten Halt gibt. Ein großes stabiles Moment ist auch die Bassstimme. Sie bildet eine bloße aufsteigende Tonleiter. Die drei Oberstimmen spulen sich vorhaltetechnisch nach unten. Wohin dieser Weg führt, scheint dennoch unklar. Dies fängt er mit einer Kadenzierung über die Takte 37-39 auf. Nach den sich im Kreis endlos zu drehen

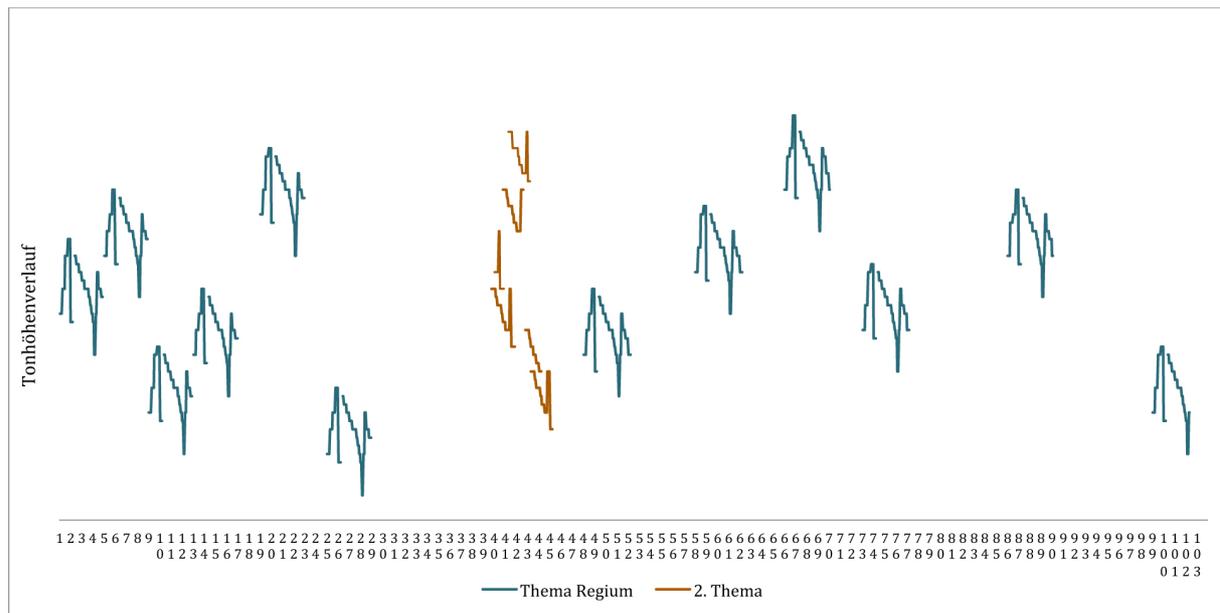
scheinenden Linien wird nach Es-Dur moduliert. Die parallele Dur-Tonart ist erreicht, der erste Formteil abgeschlossen. Fraglich bleibt, warum BACH seinem chromatischen Fokus nicht gerecht bleibt. Denn in Takt 35 und Takt 36 gibt er die chromatische Ausspinnung auf. Das *C* in Takt 35 könnte er locker zum *Cis* machen, das *Es* in Takt 35 ebenso zum *E*. Er würde lediglich übermäßige Akkorde riskieren, was durch die Transparenz der weiten Lage und das Auflösen in der Viertelbewegung kontrapunkttechnisch konform auf die betonte Zählzeit harmonisch nicht weniger stören würde als bei ähnlichen Stellen vorher. In Takt 30 z. B. setzt er im Sopran zugunsten der Chromatik ein *Des* mitten in einen c-Moll-Septnonakkord, was für einen kurzen Moment einen Cluster *C-Des-D* suggeriert. Womöglich möchte er zum Ende des ersten Formteils das Prinzip der destabilisierenden Chromatik innerhalb einer ihrer Linien verlassen, um den stabilisierenden Charakter zur Kadenz hin fließend zu unterstützen.

NB 4.1: Stabilitätsabschnitt: 1. Sequenzmodell

The image shows a musical score for Takt 33, consisting of six staves labeled S, MS, A, T1, T2, and B. The music is in C minor (three flats) and 3/4 time. The score features a sequence of chords and melodic lines across the staves. The T1 staff has some notes with question marks, indicating uncertainty or a specific analytical point. The T2 staff has some notes enclosed in boxes, possibly highlighting specific intervals or patterns. The B staff has a few notes, including a double bar line and a fermata.

Schon im ersten Abschnitts des Stücks wird das Spiel mit stabilisierenden und destabilisierenden Momenten klar. Im großformalen Verlauf wird dieses Spiel noch deutlicher. Ich komme zurück auf die Abbildung 10.1. Im Gesamtbild ergeben die Einsätze in ihrer Lagenwahl selbst eine Wellenform. Die makroformale Identität des Themas passt zu seiner Mikrostruktur. Nicht nur das Erreichen der Paralleltonart, auch die erste echte Ruhepause und Wiederaufnahme der Chromatik in nur einer Stimme ab Takt 39, also einen neuen Ansatz für das Ohr zu gestalten, spricht für die Bezeichnung eines neuen Themas. Zudem verfolgt BACH hier wieder das Prinzip der Imitation. Das 2. Thema ist fast nur pure absteigende Chromatik, die sich mit einem Quartanstieg und einem Quintfall wieder stabilisieren möchte. Deshalb könnte man auch von der nächsten chromatischen Phase sprechen.

Abb. 10.2: Einsätze des 2. Themas



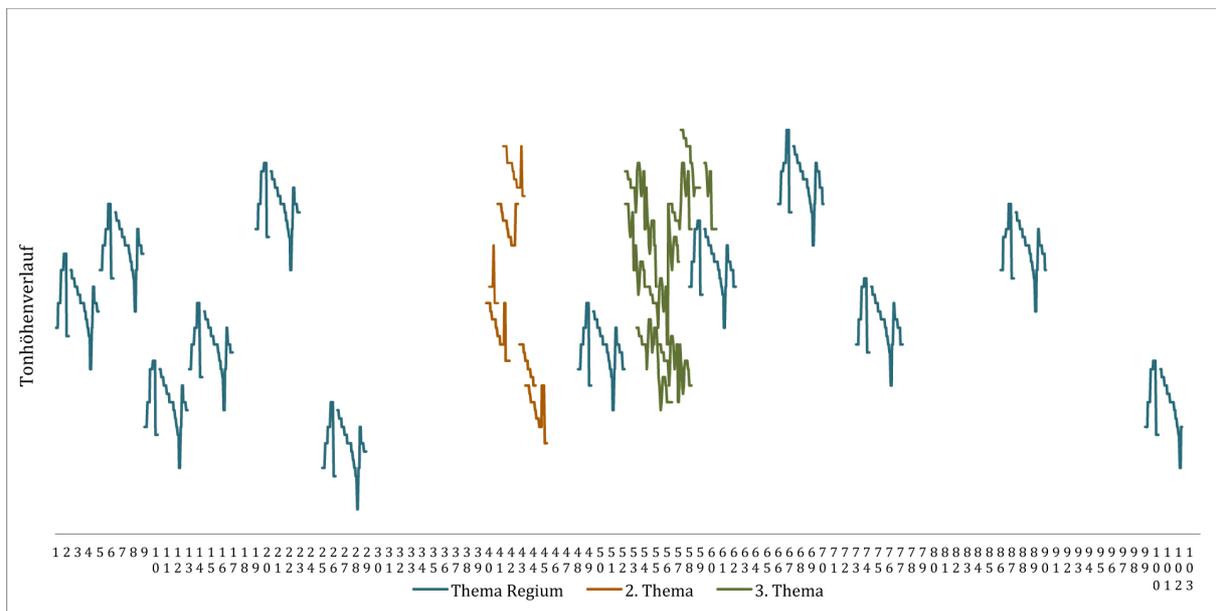
NB 5: Chromatische Themengestaltung 2

Takt 39

Eine Stabilisierung innerhalb der Liniengestaltung ist aber dadurch nicht möglich, dass Bach die Stimmen in Engführung setzt und so das Stimmgewirr der Deutlichkeit eines neuen Themas vorzieht. Auch spaltet er sogleich von der Themenbildung ab und setzt die Schlussformel als Begleitstimme in den Alt (T. 40). Außerdem führt er im Mezzosopran und im Tenor 2 diese Schlussklausel gar nicht mehr an. Wieder führt BACH seine Chromatik nicht konsequent durch. In Takt 41 müsste das *As* zum *A* aufgelöst sein. Wahrscheinlich war ihm eine Konfrontation mit dem *As* als Basston im Tenor 1 zu viel des Guten. Schön zu sehen ist allerdings, dass er strukturell wieder mit der Achtel-Viertel-Bewegung nach oben führend gegen die absteigende Chromatik ankämpft. Diese Bewegung wird nun ausgebaut. In Takt 46 beginnt ein neues Stabilitätsmoment in der Bewegung: Nun sind es nicht zwei, sondern drei Achtel, die auf die nächste betonte Zählzeit abzielen. Dieses Modell taucht bis Takt 52

viermal in Verbindung mit dem bisherigen Material auf, ist also neuer Motor der Stabilität und wird Teil einer nächsten Themengestaltung sein. Bis dahin bringt BACH noch einmal das *Thema Regium*, das aber gänzlich durch die anderen Stimmen verschluckt scheint. Darauf, dass dies Absicht ist, weist ein Scheineinsatz in der Bassstimme in Takt 47 hin. Der Bass spielt den aufsteigenden c-Moll-Dreiklang des *Thema Regium*. Dies wirkt durch dieses Lage so prägnant, das man das Thema vermisst, obwohl es im Tenor 2 auf g eigentlich gänzlich repräsentiert wird.

Abb. 10.3: Einsätze des 3. Themas



Das dritte „Thema“, nun sind wir wieder in g-Moll, ist noch dichter als das zweite gesetzt. Es hat insofern eine überleitende Funktion, da einerseits mit Chromatik gestaltet wird und diese zunächst auch im Sopran als Hauptelement wieder präsentiert wird. Andererseits greift BACH vermehrt auf Achtel-Gestaltung zurück. Eigentlich führt er ab Takt 46 bis 61 die dann in Takt 62 greifende und fortgeführte Achtelbewegung nach und nach ein. Die dritte Themengestaltung beinhaltet Achtelbewegungen über einen Zeitraum von drei Vierteln, aber sie ist noch nicht kontinuierlich angelegt, wie später ab Takt 62. Außerdem befindet sich dieser Abschnitt zwischen zwei Einsätzen des *Themae Regium*. Dieses wird durch die bereits erwähnten Gestaltungsprinzipien verschleiert und rückt zudem durch den Eindruck, dass ab Takt 52 neue Gestaltungsprinzipien in den Vordergrund gestellt werden, weiter in den Hintergrund. Eine weitere Verschleierung findet sich in Takt 48: Im Sopran schimmert gut hörbar eine kurze chromatisch abwärtschreitende Linie B-A-As-G auf. Sie lenkt weiter vom Hauptthema ab und schafft durch ihre gute Hörbarkeit und Kürze Destabilität durch

Scheinstabilität. Der Abschnitt ab Takt 52 ist ein Beispiel für Verschleierung par excellence. Durch die dichte Engführung und die Vorwegnahme von Themenabspaltungen zur Gestaltung des Kontrapunkts verschleiert BACH nicht nur das dritte Themenprinzip, sondern macht es von vornherein sehr schwer wahrnehmbar. Eigentlich beginnt das Thema in Takt 52 im Tenor 1 auf Schlag 4. Ein Viertel vorher präsentiert er aber im besser wahrnehmbaren Sopran die chromatische Abspaltung. Er vermischt die Linien und ihre Teilmomente so stark, dass ihre konkrete Wahrnehmbarkeit fast unmöglich wird: Die melokinetischen Kräfte prallen so sehr aufeinander, dass sie sich in ihrer Wahrnehmbarkeit gegenseitig auszulöschen scheinen.

NB 6: Verschleierungstaktiken im 3. Themeneinsatz

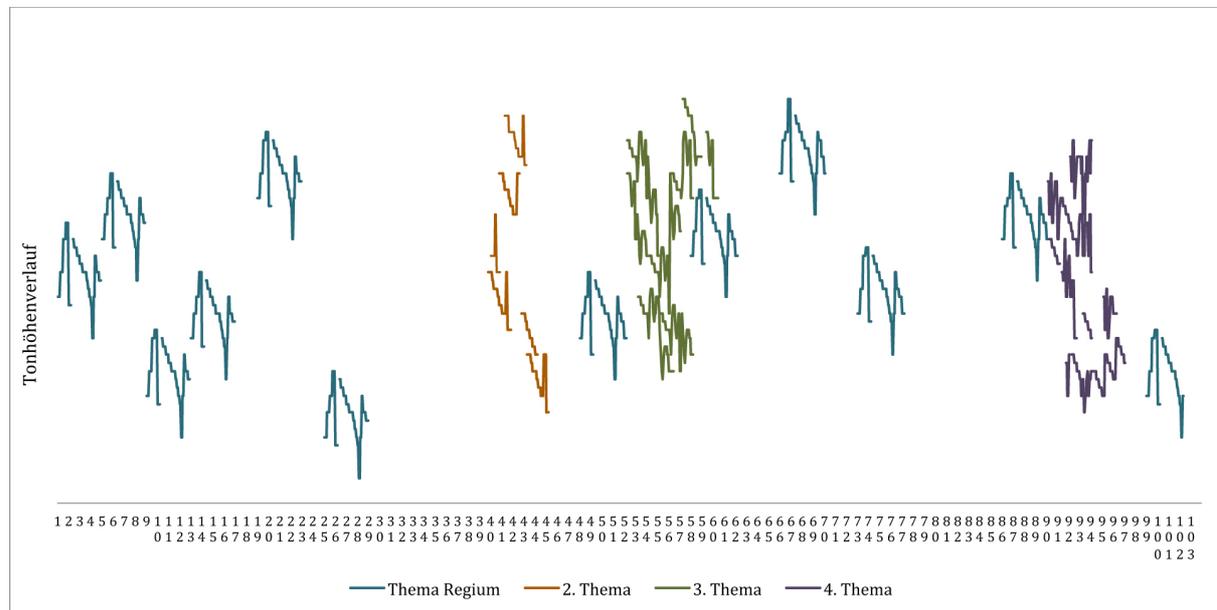
Diese Stelle ist ein wunderschönes Beispiel, welche großartige Kunst BACHS Werk beinhaltet. Er baut mit demselben Material über fünf Stimmen eine Welt, die so abwechslungsreich erscheint, dass sie schon wieder chaotisch wirkt. Ähnlich ist es in der letzten thematischen Einführung, die er ab Takt 90 gestaltet.

Wenn es schon schwierig war, die vorherigen Themeneinsätze als solche zu bezeichnen, ist dies bei meiner Einschätzung eines 4. Themas noch kritischer zu sehen, weil es aus zwei Abspaltungen des vorhergehenden *Themae Regium* einerseits chromatisch ausspinnend, andererseits motivisch stabilisierend funktioniert. Die Engführungskräfte wirken wieder auslöschend. Allerdings wird es nun zum Ende des Stücks hin wesentlich stabiler. Neben dem Achtel-Viertel-Motiv setzt er der Chromatik nun ein Terz/Sekund-Quart-Motiv gegenüber.

Im Verhältnis sind mehr stabilisierende als destabilisierende Momente gegeben. Dennoch braucht es – gerade durch die Engführung – ein bisschen Zeit, bis sich die Situation stabilisiert. Nicht zuletzt deshalb, weil das Ohr nach Allem was bisher war, einer Stabilisierung nicht mehr so optimistisch entgegen hört. Vom Material her erinnert diese Stelle an den Abschnitt der zweiten Themengestaltung (ab T. 39). Die Chromatik tritt aber

durch das Stabilitätsbemühen eher in den Hintergrund, während sie ab Takt 39 eher als destabilisierendes Moment im Vordergrund steht.

Abb. 10.4: Einsätze des „4. Themas“



NB 7: Stabilisierungsprozess einer 4. Themensuggestion

Takt 90

Die Endstabilisierung gewinnt er hauptsächlich durch das Fortspinnen des Terz/Sekund-Quartmotivs. Er nutzt zum Ende hin vier Elemente: Das *Thema Regium* taucht in der Bassstimme auf, was es sehr gut wahrnehmbar und zum abschließenden Fundament macht. Die Chromatik wird im Sopran und Mezzosopran kurz vor der Kadenzierung zur Unterstützung des chromatischen Abfalls im Hauptthema erwähnt, verliert aber gewaltig an destabilisierender Bedeutung, nicht nur, weil sie bloß unterstützend zum Thema wirkt, sondern auch weil nun die zwei wichtigsten stabilisierenden Bausteine das Geschehen

bestimmen: Die Achtel-Viertel-Bewegung des Kontrasubjekts und die Terz-Quartbewegung des *Themae Regium* bilden das hauptsächliche Gestaltungsmaterial der Schlusspassage. Auch hat das *Thema Regium* viel Platz, um wahrgenommen zu werden, nicht zuletzt durch die majestätische Schlusswendung. Somit gewinnt das Hauptthema dann doch noch an Bedeutung, die es nach seiner Präsentation in allen 6 Stimmen nie wieder zu finden schien.

NB 8: Stabilisierung am Ende, fundamntiert durch das *Thema Regium*

The image shows a musical score for Takt 97, consisting of six staves labeled S, MS, A, T1, T2, and B. The score is in a key signature of two flats and a common time signature. The Soprano (S) and Mezzosoprano (MS) parts feature a melodic line with a chromatic passage, marked with 'CH'. The Alto (A) part has a more rhythmic, eighth-note pattern. The Tenor 1 (T1), Tenor 2 (T2), and Bass (B) parts provide harmonic support with various rhythmic patterns. The theme 'Thema Regium' is indicated at the bottom of the score.

Ein weiteres stabiles Moment scheint die kontinuierliche Achtelbewegung von Takt 62 bis 79 zu sein. BACH spinnt über 17 Takte Achtelläufe durch alle Stimmen fort. Oder aus? Er macht beides: In den Takten 62 bis 65 spinnt er sie sequenzartig fort, was stabilisiert. Doch als das *Thema Regium* in Takt 66 im Sopran wieder einsetzt, spinnt er sie aus, weil er das Sequenzmodell verlässt und im Bass und Mezzosopran diese Achtelausspinnung quasi noch verdoppelt. Damit verschleiert er den eigentlich im Sopran gut hörbaren Themeneinsatz bewusst. Sobald das Thema endet, sequenziert er wieder. Diese Achtellauf-Sequenz stabilisiert in der Bassstimme bis Takt 71 wiederum, dreht sich in Takt 72 aber im Kreis und springt in den Sopran, um als Umkehrung einen weiteren Sequenzversuch zu starten. Dieser wird aber schon unterbrochen, wenn die Achtelbewegung in Takt 73 in den Tenor 2 springt. Denn in Takt 73 setzt das *Thema Regium* im Tenor 1 schon wieder ein. Erst mit dem Ende des Themas in Takt 77 sequenziert BACH von Neuem. Während der Einsatz des Themas im Sopran immerhin durch die chromatische Passage noch herausblitzt, wird der weitere Einsatz im Tenor 2 gänzlich von der Achtelbewegung verschluckt. Das liegt auch an der harmonischen Konstellation, die BACH hier wählt. Das Ohr vermisst ein klares Dominant-Tonika-Verhältnis, weil er es entweder nicht bestätigt oder durch zwischengeschaltete Akkorde verschleiert. Wir scheinen uns in As-Dur zu befinden, weil das *Thema Regium*

dominantisch auf Es beginnt. Aber er beginnt die Achtellauf-Passage ab Takt 62 mit f-Moll und endet beim Thema mit seiner gängigen Kadenz des Quintsextakkordes der II. Stufe über die Dominante eines B-Sekundakkordes auf einem gleich wieder dominantisch geführten Es-Sekundakkord. Das Thema beginnt also dominantisch und endet dominantisch, As-Dur wird zudem selbst immer wieder zur Dominante gemacht. Darüber hinaus stören an der chromatischen Linie des Themas etliche verminderte Akkorde eine Tonartfindung. Die ganze Stelle ist harmonisch sehr irritierend und reduziert bzw. fokussiert so auf die Melokinetik der Achtelläufe.

Abb. 12: Akkordraaster der harmonischen Einbettung des *Themae Regium* ab T. 62

Aber auch die Achtelläufe bieten keine wirkliche Sicherheit für das Ohr. Immer wenn man meint, ein Sequenzmodell wird die Situation nun stabilisieren, modelliert er um, springt zudem immer wieder von der einen in die andere Stimme. Was bleibt, ist die *bloße Möglichkeit* eines harmonisch stabilen Raumes und einer stabilen Melokinetik. Diese Stelle steht in einem brutalen Konjunktiv: Trotz zweier Einsätze des Hauptthemas und einer kontinuierlichen Achtelbewegung mit zeitweiser Sequenzfortspinnung deutet sie in ihrem Wesen in all ihrem musikalisch-materiellen Potential auf eine melokinetische Ausspinnung.

Vielleicht spinnt BACH deshalb die Achtelbewegung in Takt 79 in eine von den zwei stabilsten Momenten im gesamten Stück fort.

NB 4.2: Stabilitätsabschnitt: 2. Sequenzmodell

Eine klare Nebennoten-Achtelbewegung, wie sie im Stück sonst nicht vorkommt, wird in derselben netzstrukturellen Bewegung wie Takt 33 ff. gebildet (vgl. NB 4.1). Die Chromatik wird im Tenor 1 (C-Des-D-Es-E-F) nur angeschnitten, ansonsten verlaufen die Stimmen diatonisch in symmetrischer Gegenbewegung.

Abb. 10.5: Melokinetik der Achtelläufe

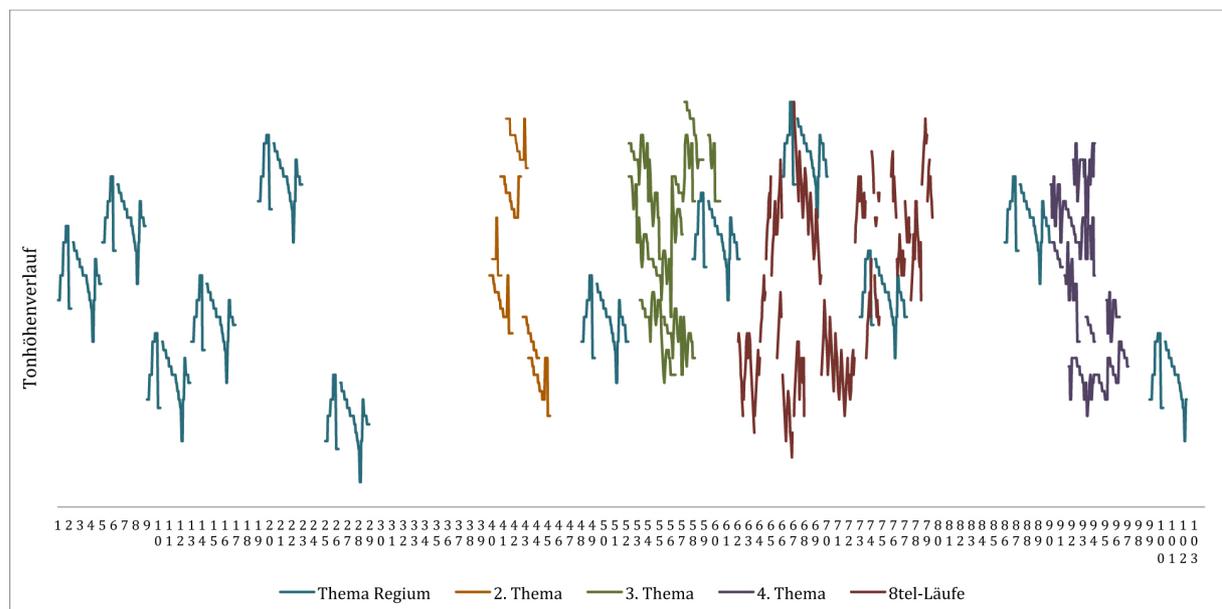


Abb. 10.6: Stabile Sequenzmodelle

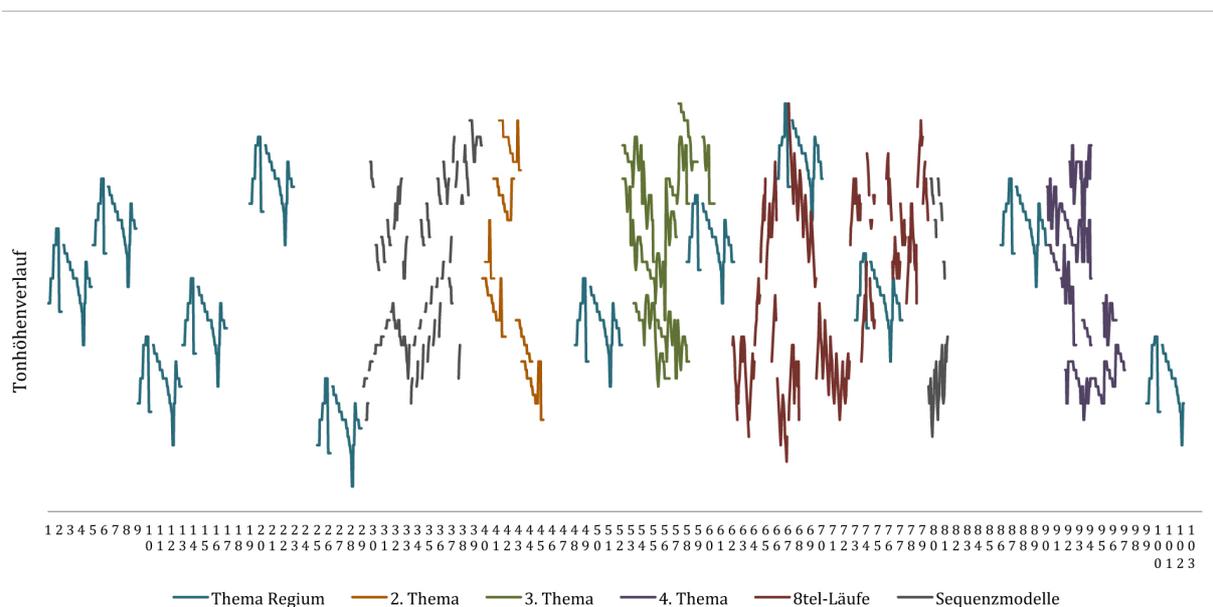
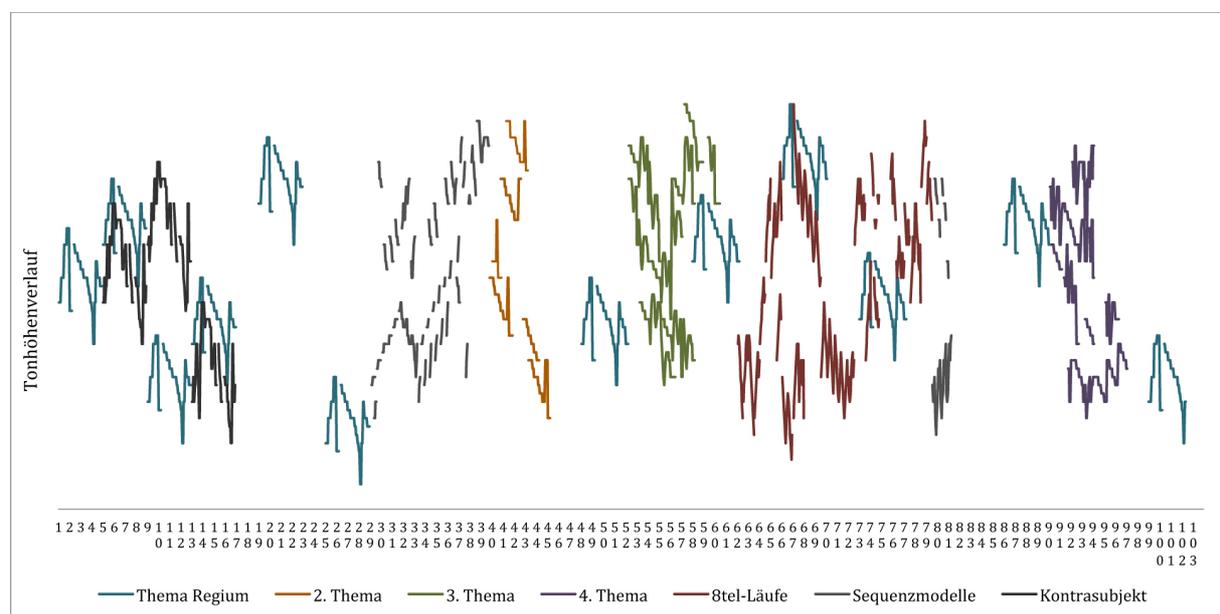


Abbildung 10.6 zeigt nun auch die beiden Stabilitätsabschnitte ab den Takten 33 ff. und 79 ff., wobei ab Takt 81 bis Takt 85, dem nächsten Einsatz des *Themae Regium*, eine Lücke

bleibt. BACH fantasiert hier mit der Achtel-Viertel-Bewegung, bringt wieder kontinuierliche Achtelläufe ins Spiel und verschleiert so – wie ab Takt 66 – das Hauptthema. Dennoch wirkt diese Passage stabiler: Er gönnt sich in Takt 82 eine klare Kadenz nach As-Dur. Hier erst bekommt der Achtelläufe-Abschnitt seine harmonische Bestätigung. Und er nutzt die Phase des *Themae Regium*, um in einer klaren Kadenz (T. 89) nach g-Moll zu modulieren und leitet so eine neue chromatische Phase ein.

Nimmt man das Kontrasubjekt in die Grafik mit hinein, ergibt sich für mich folgender auditiver Nachvollzug der wichtigsten melokinetischen Linien:

Abb. 10.7: Visuelle Darstellung der wichtigsten melokinetischen Linien

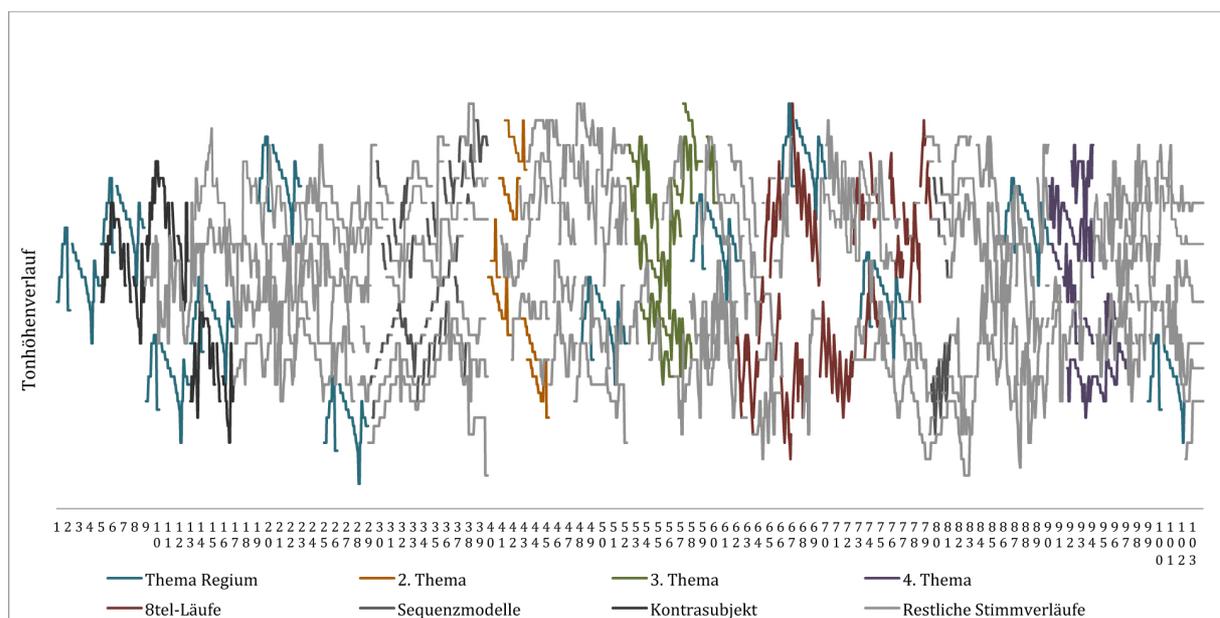


Eine Form dieses *Ricercars* bestimmt sich, auditiv gesehen, durch zwei Kriterien: Erstens durch Ruhephasen, also dort, wo die Stimmen in ihrer Bewegung dadurch anhalten, dass sie aussetzen bzw. reduziert werden. Dies geht mit klaren Kadenz einher, die eine neue Tonart bestimmen. Deshalb teile ich das Stück in fünf melokinetische Phasen ein. Phase 1 ist bestimmt durch die Einsätze des *Themae Regium* durch alle 6 Stimmen plus einer stabilisierenden Sequenzphase, nach der in einer Kadenz in Takt 39 Es-Dur die parallele Dur-Tonart erreicht wird. Hier beginnt im Tenor 1 – die anderen Stimmen pausieren – eine weitere destabilisierende chromatische Phase, die mit dem Ende eines weiteren Einsatzes des *Themae Regium* in Takt 52 nach g-Moll, der Dominanttonart, endet. Es schließt sich eine weitere durch chromatische Modellierung destabilisierende Phase an, die wieder mit dem Ende eines *Themae Regium*-Einsatzes in das zunächst stabil scheinende Sequenzmodell kontinuierlich laufender Achtelbewegungen mündet. In Takt 62 ist die Subdominanttonart f-Moll erreicht.

BACH liefert zwei kurzfristige Momente der Stabilität: Das zweite stabilisierende Sequenzmodell in Takt 79-81 und eine klare Kadenz in die Subdominantparalleltonart As-Dur in Takt 82/83. Das *Thema Regium* ist dennoch wieder sehr schwer wahrzunehmen und mit dessen Ende in Takt 90 wird wieder die Dominanttonart g-Moll erreicht, eine weitere chromatische Destabilisierungsphase beginnt. Diese stabilisiert sich zum Ende hin, weil immer häufiger die stabilisierenden abgespaltenen Motive des Kontrasubjekts und des *Themae Regium*, wie oben näher beschrieben, verwendet werden. Das *Thema Regium* selbst tritt nun in der Bassstimme sehr deutlich wahrnehmbar auf und mit dessen Ende endet dann auch das *Ricercar* in einer deutlichen, mit Quartvorhalt und Dominantseptansteuerung geschmückten Kadenz in c-Moll.

Ergänzt man nun die bisherigen Formabbildungen mit den anderen Linien, ergibt sich folgendes Bild:

Abb. 10.8: Visueller Überblick der gesamten Liniengestaltung als Formmodell



Die Formenteilung selbst ist instabil: Die Phasen stehen in einem willkürlichen Verhältnis zueinander. Stellt man die Taktzahlen gegenüber, ergibt sich folgendes Verhältnis:

39 : 14 : 11 : 29 : 14
 (T. 1-39) (T. 39-52) (T. 52-62) (T. 62-90) (T. 90-103)

Dass es gewagt ist, die chromatische Liniengestaltung der zweiten, dritten und fünften Phase als Thema zu bezeichnen, ist mir durchaus bewusst. Doch bietet es analytisch gesehen Halt, rückt die Chromatik als essentiell gestalterisches Mittel in den Mittelpunkt und sagt etwas über die Gesamtsituation dieses Werkes aus: Das Hauptthema, das *Thema Regium*, ist nach der ersten Formphase auditiv nur mehr sehr schwer nachvollziehbar. Die nötigen Ruhepausen und der harmonische Raum, womit ich die grundarchitektonischen Säulen der Vernetzungsknotenpunkte der Melokinetik meine, sind für das Ohr ganz wichtige Orientierungspunkte. Diese bestimmen die Einteilung. Und an diese Orientierungspunkte, oder nennen wir sie auch Verschlaufpausen, setzt Bach nicht das Hauptthema zur weiteren Orientierung, sondern er spielt mit der destabilisierenden Melokinetik der Chromatik. Das Hauptthema kommt zudem immer am Ende bzw. vor einer neuen imitativ gestalteten Linienphase. Die Wichtigkeit der auditiven Orientierung ist für BACH deshalb hintergründig, weil er mit seinem Experimentier- und Improvisationsgeist das Spiel mit der Chromatik auskostet. Wie Abbildung 10.8 visuell zeigt, ergibt sich mit der kontrapunktischen Gestaltung aller sechs Stimmen ein Spiel mit großer oder geringerer Dichte in der Vernetzungsstruktur. Und dieses Spiel wirkt über seinen Fokus auf die chromatische Gestaltung – harmonisch und melokinetisch unterstützt – überwiegend destabilisierend. BACH entscheidet sich für die Negation der tonal-stabilen Elemente des Themas. An manchen Stellen gibt er dem Ohr zwar Halt, doch sind diese Stellen nicht formentscheidend, sondern wirken wie Anker, um zumindest kurzfristig im Fluss des Versinkens wieder an die Oberfläche zu gelangen.

4.4 Nachspiel: Darstellung einer Musik-(An-)Ästhetik am Beispiel des 6-stimmigen *Ricercar*

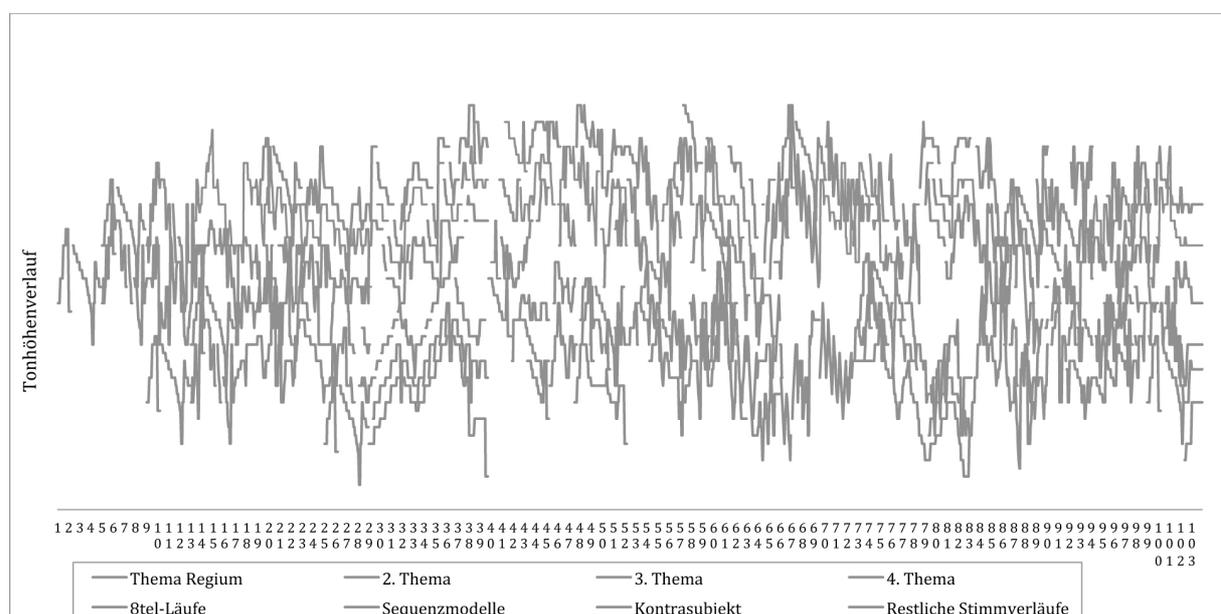
„Der ruhende Ton ist Wille zur Bewegung.“³⁹⁰

Dieser Ansatz KURTHS ist nicht nur die Ausgangslage seiner Theorie der linienhaften Bewegungsenergien als Wesen musikalischen Wirkens, sondern ist ein musikphilosophisches Statement. Das Wirken von Musik durch ihre Bewegungshaftigkeit zu betrachten, macht besonders bei der polyphonen Musik Sinn, da es um die Fortführung von Linien in ihrem Zusammenspiel geht. Diese Bewegungen wahrzunehmen, sie in ihrem Zusammenspiel auditiv zu erfassen, um sie so unter eine interpretative Verständigung zu bringen, kann der zentrale

³⁹⁰ KURTH, 1917/1922 (2. Auflage), S. 30

Punkt einer Ästhetik dieser Musik sein. BACH spielt mit diesen Elementen der Fassbarkeit und damit mit Prinzipien der Verständlichkeit: Die melokinetischen Kräfte wirken so sehr in diesem Stück, dass sie sich ihres energetischen Substanzpotentials zu berauben scheinen. Physikalisch analogisiert: Die Masse des Tons wird durch die Dichte der Töne in ihren Liniengestaltungen negiert. Die Materie der Musik wird zu ihrer Antimaterie, wodurch Trübungen des Wahrnehmungspotentials entstehen. Wenn das *Thema Regium* als auditives Ankermoment prinzipiell verschleiert wird und immer wieder neue Strukturelemente wie die Achtel-Ausspinnungen hervortreten, dann wendet sich der Komponist eindeutig von einer nachhaltigen Fassbarkeit ab und möchte anästhetisieren, was ihm als ästhetische Ausarbeitung zugrunde läge. An auditivem Halt fehlt es auch wegen der Netzarchitektur, also wegen der Konstruktion der harmonischen Momente. Die Ermöglichung klarer Momente durch deutliche Kadenz zur Regulierung der Tonartenwechsel ist eher Seltenheit als Regel. Es ist, als ob sich das Netz des Stimmgewebes im dreidimensionalen Raum windet und von nicht wahrnehmbaren anderen Kräften in seiner Schwerkraft manipuliert wird. In der Astrophysik nennt man diese Materie Dunkle Materie, die nicht wahrnehmbar wirkenden Kräfte Dunkle Energie. Mit KURTH gesprochen wären im 6-stimmigen *Ricercar* Spannungskräfte am Werk, die sich unserem Bewusstsein entziehen, weil die Töne in ihrem Willen zur Bewegung auf das Unbewusste abzielen. Nimmt man Rücksicht auf den homogenen Klang des Cembalos und setzt die Linienentwicklungen der Abbildungen 10.1-10.8 in gleiche Farbe, ohne Rücksicht auf analytisch nachvollziehbare Konstruktionsmomente zu nehmen, wirkt das gesamte *Ricercar* visuell schon kaum mehr nachvollziehbar:

Abb. 10.9: Visueller Überblick der gesamten Liniengestaltung ohne themengestalterische Kennzeichnung



Bei dieser Darstellung ist allerdings zu bedenken, dass manche Momente auditiv besser wahrgenommen sein können als visuell. Z.B. ist die Lage des Soprans und des Basses besser wahrnehmbar, oder Ruhephasen wirken hörbar dort formkonzipierend, wo in der visuellen Darstellung die Bedeutung der Stimmreduktionen nicht wirklich herauskommt.

BACH spielt mit (an-)ästhetischen Kontexten, wenn er sich über das im *Thema Regium* gesetzte Potential von tonal-diatonischer Stabilität und chromatischer Destabilisierung musikalisch auslässt.

Ich fasse die (an-)ästhetischen Prinzipien, die in ihrem Spiel das Wesen dieses Stücks ausmachen, zusammen:

Zunächst wären zwei wahrnehmungspsychologische Faktoren zu nennen:

- 1) Geht man vom wahrnehmungspsychologischen Standpunkt aus, muss uns diese Musik fremd erscheinen. Bei einer musiktheoretischen Ausbildung, die sich auf die Musik zum Ende des 18. Jahrhunderts hin verständigt, fehlt die psychische Klassifikation, der Horizont in der Musikerfahrung, um dieser Musik Selbstverständlichkeit näher zu bringen. Es betrifft hauptsächlich die Fassbarkeit der Improvisationsmerkmale, das Gespür für den Zeitgeist, die Möglichkeit von Möglichkeiten, die gegen das heutige Empfinden und Bemühen von einheitlicher Katalogisierung, Systematisierung oder Kategorisierung stehen.
- 2) Geht man von der musikwahrnehmungspsychologischen Voraussetzung KURTHS aus, bei der die Töne in der Bewegung erst zum Material werden, wenn sie in unser Bewusstsein dringen, setzt BACH Vieles daran, diese Materialwerdung zu verhindern, indem er ein Bewusstwerden durch auditive Unfassbarkeit provoziert. Also geht es um die Stabilisierung und Destabilisierung fassbarer Momente.

Wie diese Provokationen funktionieren, kann aus den analytischen Erkenntnissen heraus folgendermaßen festgehalten werden:

- 1) Das Hauptthema selbst birgt materielles und immaterielles Potential. Einerseits die diatonisch-tonale Stabilität, andererseits chromatische Destabilität. Hier muss sich der Komponist entscheiden, in welche Richtung er arbeitet.
- 2) BACH entscheidet sich, das Destabilisierende in den Vordergrund zu rücken. Wenn man meint, dass ein Formabschnitt zu Ende ist, was stabil durch Kadenzierung und Modulation, Reduzierung der Stimmen und fortführende imitative Arbeit neuer Elemente passiert, wird als fortführendes Material die Chromatik verarbeitet. Durch Engführung entsteht Überreizung, so destabilisiert er immer wieder neue Möglichkeiten von

Stabilitätspotential: Die melokinetischen Kräfte prallen im Stimmgewirr so stark aufeinander, dass sie in ihrer Überreizung irritieren.

- 3) Zudem zielt die Harmonik als architektonisches Gebilde der netzstrukturellen Verknüpfungspunkte auf eine tonale Entfremdung: Vermeidung von Tonikabezügen durch Dominantisierung derselben. Vermeidung von architektonischer Stabilität durch wenig grundständige Akkorde. Dafür häufige Verwendung von (halb-)verminderten Septakkorden, verminderten und übermäßigen Dreiklängen.
- 4) Wenn stabilisierende Momente auftreten, dann spinnen sie sich aus: Das stabile Moment im *Ricercar* ist ein aus dem Kontrasubjekt abgespaltetes Zwei-Achtel-Viertel-Motiv. Es ist der rote Faden, der einem zur Verfügung gestellt wird, um sich im chromatischen Gewirr nicht vollends zu verlieren. Doch dieses Moment wird durch Vermehrung der Achtel bis hin zu einer kontinuierlich laufenden Achtelbewegung so variabel verarbeitet, dass es sich schon wieder als destabilisierendes Moment outet, weil es, wenn es schon als Sequenz nach Stabilisierung strebt, wieder improvisationsfantasierend ummodelliert wird. Es existieren nur zwei kurze Abschnitte im gesamten Stück, die als Sequenzmodelle und in ihrer netzstrukturellen Klarheit ihrer symmetrischen Gegenbewegung Stabilität und so auditiven Halt vermitteln.
- 5) Das Prinzip des Ausspinnens ist allgegenwärtig und damit ist das Wesen des Stücks das des Verfließens.

Ich komme zu folgender Beschreibung:

BACHS 6-stimmiges *Ricercar* aus dem *Musikalischen Opfer* ist ein **(an-)ästhetisches** Werk. Es trägt in seinem ästhetischen Verständnis unserer heutigen Perspektiven und der zentralen Musiktradition Merkmale von (struktureller) **Überreizung**, (tonaler) **Entfremdung**, (thematischer) **Deduktion** oder (materiellen) **Verfließens** im Kontext seines **stabilisierenden und destabilisierenden Thematisierungspotentials** in dessen Verarbeitung zur polyphonen Gestaltung und formalen Konstitution.

In diesem Sinne ist es ein Kunstwerk, das Bezüge zu aktuellen Denkweisen wie z.B. der postmodernen Philosophie oder zeitgenössischen Komposition aufweist. (An-)Ästhetik ist kein Phänomen der neueren Literatur. Es ist immer schon da gewesen. Schon die Musik BACHS transportiert das Spiel des Unfassbaren mit dem Fassbaren. Es befremdet, verschleiern, suggeriert, negiert usw. in seiner Thematisierung.

Das Ästhetische in diesem Stück sind typische Kompositionstechniken der damaligen Zeit: Themenbildung, Abspaltung, Imitation. Das Anästhetische ist die Negierung des Themenmaterials durch seine Verschleierung durch Überlagerung, die Verfremdung nur eines Motives durch Ummodellierung in seinem ständig wechselbaren Fluss und Trübung der Imitation durch ihr eigenes, chromatisches Material im Kontext einer Netzstruktur von sechs Stimmen, die stets zusammen und gleichzeitig immer fern von einander klingen. Es ist dieses dialektische Wirken von (An-)Ästhetik, das dieses *Ricercar*, das eine Suche nach einem Ausreizen kontrapunktischer Darstellung aus seinem Thema selbst herausnimmt, so unglaublich faszinierend und so komplex zu durchschauen macht.

Es hatte sich vor Entstehung dieses Kapitels ergeben, dass eine meiner Abiturklassen dieses 6-stimmige *Ricercar* hören wollte. Thema der aktuellen Unterrichtseinheiten war polyphone Musik und ich erzählte ihnen vom späten BACH. Mich überraschte dann doch, dass alle Schüler diese Musik als sehr befremdlich empfanden. Das Angebot, sich das Stück noch einmal anzuhören, lehnten sie aus „ästhetischen Gründen“ ab. Es kam sogar eine Meldung, dass das Stück stellenweise einen atonalen Eindruck vermittele. Dieses Erlebnis ist deshalb erzählenswert, weil Schüler grundsätzlich sehr ehrlich und unbefangen sind. Ich hätte nicht gedacht, dass meine These über BACH als (An-)Ästhet in so direkter Weise – wenn auch nur in diesem Kleinen und somit wissenschaftlich unbedarften Rahmen – bestätigt würde.

Im nächsten Schritt wäre eine Untersuchung hinsichtlich des (an-)ästhetischen Potentials von BACHS Gesamtwerk interessant. Damit meine ich zunächst die polyphonen Tastenwerke wie die *Chromatische Fantasie*, bei der ja dann der Name schon Programm wäre. Dann natürlich das *Wohltemperierte Klavier I+II*. Erwähnenswert ist aus meiner Rahmenforschung, dass beispielsweise das *Präludium in a-Moll* aus dem *WK II* (BWV 889) (an-)ästhetisches Potential hat sowie z.B. auch die *Gigue* aus der *Englischen Suite Nr. 5 in e-Moll* (BWV 810). Erwähnenswert deshalb, weil letzteres um 1715 entstanden ist und zeigt, dass der (an-)ästhetische BACH nicht nur in den 1740er existiert hat.

Im fünften Kapitel komme ich nun zum künstlerischen Teil dieser Arbeit. Ausgehend von den Erkenntnissen aus den (an-)ästhetischen Studien des *Ricercars* möchte ich einen Remix desselben für Streicher schreiben. Im Zentrum der Überlegungen für diese Komposition steht demnach, wie die von BACH gegebenen Möglichkeiten dieses Materials aus einem Blickwinkel über 250 Jahre später in ihren (an-)ästhetischen Momenten weiter gedacht sein könnten. Das ist das Reizvolle für mich als Komponist in einer Zeit, die von anästhetischen Momenten durchdrungen ist.

DRITTER TEIL

KÜNSTLERISCH

KOMPOSITORISCHE AUSLOTUNG DES MUSIK-(AN-)ÄSTHETISCHEN

5 Künstlerische Reflexion und thematisierende Komposition

Den Grad zwischen der wissenschaftlich-theoretischen und kompositorischen Herausforderung zu finden, reizt ungemein. Im Vorwort habe ich geschrieben, dass mich die Thematik des (An-)Ästhetischen bereits am Ende des Studiums im Zuge meiner Abschlussarbeit im Studiengang Musiktheorie begeisternd erfasst hat. Erst im Nachhinein ist mir klar geworden, dass ich als Komponist die Dialektik des (An-)Ästhetischen in einigen meiner Stücke schon unbewusst angegangen war. Daher möchte ich zu diesem Kapitel einleitend über zwei Werke reflektieren, die in diesem Zeitraum entstanden sind. Nun ein Stück zu schreiben, das sich von vornherein die Aufgabe einer dialektischen (An-)Ästhetik stellt, ist ein weiteres Kapitel in einem jahrelangen Prozess des Suchens und Findens.

5.1 Selbstreflexion als Komponist

Anhand von zwei Werken möchte ich kurz darstellen, inwieweit sich das (An-)Ästhetische in mein kompositorisches Denken eingeschlichen hat. Diese beiden Beispiele schneiden auf unterschiedliche Weise Möglichkeiten dieses kompositorischen Denkens und dessen technische Ausführung an.

Zum Einen geht es um einen Abschnitt im Orchesterstück *cryptic*, in dem unter der zerfließenden Decke einer großen Besetzung immer wieder kleine Momente als Anker für das Ohr herausschimmern. Diese Momente werden erst im Nachhinein in einer Cello-Kadenz in ihrer vollen Nacktheit präsentiert. Zum Anderen geht es um einen Satz aus einem Stück für 15 solistische Streicher, den *mirror-places*, in welchem ich die Darstellung unterschiedlicher Streichereffekte auf kleinen Raum in noch kleineren Zwischenräumen suchte.

Beide Stücke entstanden in meinem Abschlussjahr an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 2009. Es mag kein Zufall sein, dass ich vor der Arbeit an diesen Stücken meine Diplomarbeit über (an-)ästhetische Momente in LIGETIS *Atmosphères* im Studiengang Musiktheorie fertig gestellt habe, denn der Einfluss des (An-)Ästhetischen schlägt sich bei beiden auf seine ganz eigene Art nieder.

5.1.1 *cryptic* (2009) – Erhellung des Verborgenen

Das Orchesterstück *cryptic* entstand im Zuge meiner Abschlussmappe für das Kompositionsstudium im Frühjahr 2009 und hat als Besetzung Cellosolo mit großem Orchester.

Die Grundidee dahinter war die Vorstellung eines Raumes, der völlig abgedunkelt ist. Wir Alle kennen den Prozess, wenn sich das Auge beim Betreten eines dunklen Raumes erst an die Dunkelheit gewöhnen muss. Innerhalb dieses Gewöhnungsprozesses taucht dann nach und nach die Schärfe auf, Dinge in diesem Raum wahrzunehmen. Kleine oder größere Dinge, die im Raum verstreut liegen. So entsteht allmählich ein Bild von dem, was dem Auge zuerst verborgen schien. Diese Umrisse musikalisch umzusetzen, ist ein Gedanke von *cryptic*.

Das Stück wird in der Mitte von einer kurzen Cellokadenz geteilt. In dieser Kadenz werden gestalterische Mittel in ihrer reinen Direktheit präsentiert, wie sie vorher nur geahnt werden sollten.

NB 9: *cryptic* – Cellokadenz (T.84-95)

The musical score for the Cello Solo (Vc. Pr.) from 'cryptic' (T.84-95) is presented in two systems. The first system begins with a bass clef and a 4/4 time signature. It starts with a *non rubato* marking and a dynamic of *fff*. The notation includes triplets and various dynamics: *p*, *f*, *mf*, *p*, *fff*, *fff*, *mf*, *p*, *pp*. Performance instructions include *ric.*, *ord.*, *poco a poco sul pont. molto*, *ord. arco*, *pizz. (abdämpfen)*, and *rubato*. The second system continues the piece with dynamics *mf*, *f*, *ff*, *mf*, *f*, *fff*, and *mf*. The score concludes with a *mf* dynamic.

Das Orchester pausiert. Vorher erfährt der Klangkörper allerdings eine sehr hohe Dichte. Vor allem der Streicherapparat des Orchesters entwickelt eine chaotische Situation, die für das Ohr schwer zu durchdringen ist (vgl. NB 10.1). In diesem Feld schimmern immer wieder Gestaltungselemente durch, die später in der Kadenz wiederkehren (vgl. NB 10.2).

Die Frage war, ob sich diese Elemente als Schimmermomente tatsächlich auditiv durchsetzen. Ich hatte das Glück, dass Mark Stringer das Stück in seiner Dirigierklasse durchnahm und es eine Probe mit dem Universitätsorchester gab. Hier konnte ich hören, dass die verborgenen Elemente tatsächlich durchschimmern. Natürlich hört man Dinge bewusster, wenn man weiß, dass sie da sind. Aber diese Gegebenheit tut der Idee keinen Abbruch.

NB 10.1: *cryptic* – Dichtegrad im Streicherapparat (T. 49-53)

This musical score is a full orchestral score for strings, consisting of 16 staves. The staves are arranged as follows: Violins I (12 Vln. 1, 34 Vln. 1, 56 Vln. 1, 78 Vln. 1, 910 Vln. 1), Violins II (12 Vln. 2, 34 Vln. 2, 56 Vln. 2, 78 Vln. 2), Violas (12 Vln., 34 Vln., 56 Vln.), Cellos (1. Vcl., 2. Vcl., 3. Vcl., 4. Vcl.), and Double Basses (1 Kb., 2 Kb., 3 Kb., 4 Kb.). The score is marked with various dynamics and performance instructions, including 'non cap.', 'rit.', and 'f'. The music is written in a complex, rhythmic style with many slurs and accents.

NB 10.2: *cryptic* – Verborgene Elemente im Dichtegrad (T. 49-53)

This musical score is identical to NB 10.1, but it includes several grey circular annotations highlighting specific musical elements across the string staves. These annotations are placed over various notes and rests in the Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass parts, indicating areas of interest or 'hidden elements' in the score.

Durch mehrmaliges Hören nämlich, werden sich die verborgenen Elemente erschließen; oder vielleicht vermögen beim einmaligen Hören die verborgenen Elemente ins Unbewusste zu dringen und ihre Offenbarung wird in der Cellokadenz umso sinnstiftender.

Die Dialektik des (An-)Ästhetischen wird so auf mehreren Ebenen getroffen: zunächst die Idee von etwas, das aus dem Verborgenen heraustritt, dann das Spiel mit dem auditiv-(nicht)wahrnehmbaren Potential durch mehrmaliges oder einmaliges Hören.

5.1.2 III *intermediate place* (2009) – Ein Versuch im Dazwischen

Ein weiteres erwähnenswertes Stück aus demselben Jahr ist ein Satz aus den *mirror-places*. Das Stück ist für 15 solistische Streicher geschrieben und hat vier Sätze, von denen ich einen herausnehmen möchte. Wie der Titel *intermediate place* bereits aussagt, geht es um eine Projektion von etwas, das irgendwo im Dazwischen liegen könnte.

Auf die Idee hat mich ein Soundtrack von ZIMMER zum Film *The Dark Knight* gebracht. Das Stück trägt den Titel *Why so serious?* und konzentriert sich auf die musikalische Darstellung der Figur des Jokers. ZIMMER schafft mit einem elektronisch verarbeiteten Cello-Glissando unglaubliche Spannung, indem er das Glissando über eine Minute langzieht und nur sehr langsam vom ersten Ton abhebt. Dadurch, dass der Anfangston stehen bleibt, entsteht diese ungemene Spannung. Für mich klingt es, als wollte sich das abhebende Glissando von der Gravitation des Anfangstons befreien, was es aber nur sehr mühevoll schafft.

Interessiert hat mich hier eine Weiterentwicklung dieses Gravitationsprinzips, nicht nur nach oben, sondern auch nach unten. Ein Klang, der irgendwo im Raum zu schweben scheint und dessen strukturelle Bezüge nicht klar sind, weil sie immer wieder verschwimmen. So muss sich der Klang immer wieder neu aufbauen und um seine Integrität kämpfen. Halt bietet zwischendurch nur ein Ton, der immer als Erdungsprinzip auftaucht, das aber ständig zu versagen scheint.

Eine grafische Skizze führte mich zur formalen Einteilung und strukturellen Oberfläche (vgl. Abb. 13). Eine weitere Frage war für mich die Möglichkeit von Kontrasten. Eine Musik, die ausschließlich aus Glissandi besteht, wirkt sehr schnell ermüdend für das Ohr. Kontrastierende Mittel waren für mich als Gegensatz zum Fluss der großformalen Glissando-Bewegung punktuelle Einwürfe, sei es durch Ricochet-Effekte oder Möglichkeiten der Entwicklung durch Mikro-Glissandi, deren Entfaltung aber nicht stattfindet (vgl. NB 11).

Abb. 13: Formale Strukturskizze zum *intermediate place*



NB 11: *intermediate place* – Strukturmomente in den Violinen (T. 17-20)

The musical score for nine violins (V1-V9) spans measures 17 to 20. The notation includes various dynamics and performance instructions:

- V1:** Starts with *ppp* and *mf*. Ends with a triplet and *sul pont.*
- V2:** Features *col legno battuto e ricochet* and *pp*.
- V3:** Includes *in rilievo*, *pp*, *p*, *pp*, and *f*. Contains a triplet and a slur.
- V4:** Features *p* and *pp*. Contains a triplet.
- V5:** Includes *mp*, *sul pont.*, and *pp*. Contains a triplet.
- V6:** Features *pp*, *mf*, and *p*. Contains a triplet and a slur.
- V7:** Includes *mf* and *f*. Contains a triplet and a slur.
- V8:** Features *sul pont.* and *pp*. Ends with a triplet and *f*.
- V9:** Ends with a triplet and *f*.

5.2 Zur thematisierenden Komposition – Reflexion des Schaffensprozesses

Zu Beginn stand eine zentrale Frage im Raum: Inwieweit wäre eine Kohärenz zwischen wissenschaftlichem Teil und künstlerischer Auslotung, also der Komposition, gegeben?

Da der Remix-Gedanke ein ganz zentraler meines bisherigen kompositorischen Schaffens ist, lag es nahe, das analysierte *Ricercar* von BACH in diese Richtung zu denken. Des Weiteren innerhalb des „Remixens“ die wissenschaftlichen Erkenntnisse, in erster Linie also das, was das Anästhetische ausmacht, im musikalischen Ausdruck zu verorten. Unter Remixen verstehe ich den Charakter des gesamten Schöpfungsprozesses, nämlich die Auslotung von dem vorhandenen Material und die Entscheidungen, wie viel vom Ausgangsmaterial in welcher Weise wieder neu aufgebaut sein kann. Das impliziert bereits einen anästhetischen Prozess: Je weiter man sich vom Ausgangsmaterial entfernt, desto anästhetischer wird es. Das (an-)ästhetische Prinzip der Entfremdung ist dem Remixen inhärent. Dieses Prinzip schwang in der Entwicklung des Stücks als Prämisse immer mit. Auch wenn man am dialektischen Prinzip des (An-)Ästhetischen nicht vorbeikommt, so standen doch für mich anästhetische Prinzipien wie Trübungen, Verfremdungen, Entfremdungen oder Verschleierungen des Ausgangsmaterials im Vordergrund. Diese Aspekte sollen den Geist des Stücks ausmachen.

Um die Ideen dazu und ihre Umsetzungen zu verdeutlichen, werde ich im Folgenden auf unterschiedliche musikalische Ebenen wie formale Integrität, Harmonik, Klangbildung usw. eingehen. Ich möchte versuchen, von außen nach innen ein Bild zu entwerfen, das meine Gedanken vom Anfang bis zur fertigen Partitur näher bringen kann. Um dieses Bild gut zu zeichnen, unterstütze ich meine Erklärungen mit den Skizzen, die ich angelegt hatte, denn das Auge sieht dann doch mehr, als sich das Ohr anfangs vorstellen kann.

Doch eine Sache ist mir wichtig anzumerken: Der Schaffensprozess ist für mich keine gerade Linie. Dinge, die am Anfang ausskizziert sind, können – ja müssen vielleicht sogar – wieder geändert werden, wenn sich in der Mitte eine Kurve ergibt, an der man abzubiegen hat. Der Prozess des Komponierens ist nur zum Teil ein logischer. Er ist kein wissenschaftlicher, sondern eher als Weg zu betrachten, auf dem sich viele Abzweigungen, Biegungen oder Abfahrten ergeben. Manchmal ein paar, manchmal ganz viele und manchmal alle gleichzeitig. Hier gehe ich nach Gefühl, nach Vorstellung, nach Empfinden, denn jeder Ton muss seinen Grund haben, auch jede Pause.

Ganz am Anfang meiner Überlegungen war ich schon in einer Sackgasse. Der Umfang des Themas und die Möglichkeiten der Erkenntnisse anästhetisierten mich. Aus dem Rauschen in meinem Kopf sollte ein musikalisches „Rauschen“ werden, in einer Partitur niedergelegt.

Tatsächlich half es mir, die Aspekte der wissenschaftlichen Forschung in einen lyrischen Text zu packen. Durch diesen Text kamen dann die ersten Ideen zur großformalen Anlage und den folgenden musikalischen Verortungen.

Chaos im Kosmos. Kosmos im Chaos. Unschärfe.

Wirrwarr, ein Zustand vollkommener Unordnung.

Ein Schimmern am kosmischen Horizont.

Lichtkegel und Dunkelheit. Beides. In Unschärfe. In einer Unschärferelation.

Relationen. Im Wirrwarr. Auf der Suche. Auf der Suche nach Schärfe. Einer Entschärfung.

Hin, zum Fassbaren, Erkennbaren.

Was fassbar, aber nicht erkennbar ist. Was erkennbar sein könnte, aber nicht fassbar wird. (Ein königliches Thema?)

Weg vom Fassbaren, Erkennbaren.

Ein Entschwinden von Relationen. In ihrer Reduktion. Auf der Suche. Wieder. Doch keine Entschärfung mehr.

Am kosmischen Horizont. Kein Licht mehr. Nicht mal Dunkelheit.

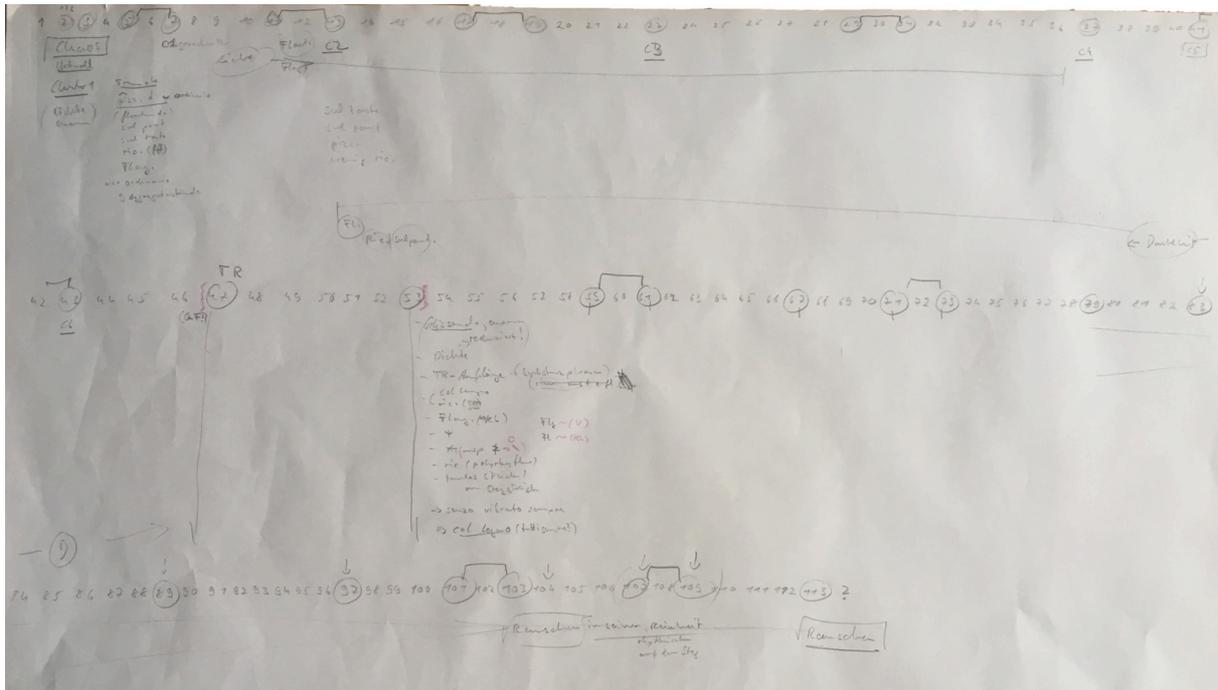
Nur noch Rauschen.

Endlich Neutralität.

Die Frage, die sich immer als erstes stellt, ist jene der Besetzung. Ich habe mich für einen Streicherapparat entschieden, weil das Streichinstrument eine Fülle an subtilen Artikulationsmöglichkeiten bietet. Wenn man mit Überlegungen zu (an-)ästhetischen Momenten konfrontiert ist, liegen einem Schlagwörter wie Statik, Negierung, Reduktion usw. im Ohr. Wie klänge also eine interessante Statik? Wie gestaltet man Negierung? Wie viel wird wo wie reduziert? Meine Klangvorstellungen bezogen sich von Anfang an auf Mikromomente: Gestaltungen im Dazwischen, Gestaltungen im Subtilen, Gestaltungen im Entfernten. Wörter wie Neutralität, Lichtkegel, Fassbarkeiten, Wirrwarr, Unordnung oder Unschärfe standen im Raum.

Denn wie Vieles braucht Musik ihren Raum. Als großformale Anlage diente mir der lyrische Text: Eine Dreiteiligkeit, hin zu etwas, was sein könnte, aber nicht ist, weil es schon wieder weg geht. Eine Dreiteiligkeit im Rahmen eines brutalen Konjunktives als Kontext einer (an-)ästhetischen Dialektik. Orientieren wollte ich mich an der asymmetrischen Taktanlage des *Ricercars*: 39:14:11:29:14. Letztendlich sind es dann aber 113 Takte geworden, in denen bestimmte Aggregatstadien so asymmetrisch wie möglich präsentiert werden. Die verschiedenen Aggregatstadien sind musikalische Zustände, die Möglichkeiten der Verarbeitung des vorhandenen Materials oder Zusätze bilden. In ihren Kombinationen sollen sie einen Ablauf bilden, um Momente des Anästhetischen als Geist des Stückes auszudrücken.

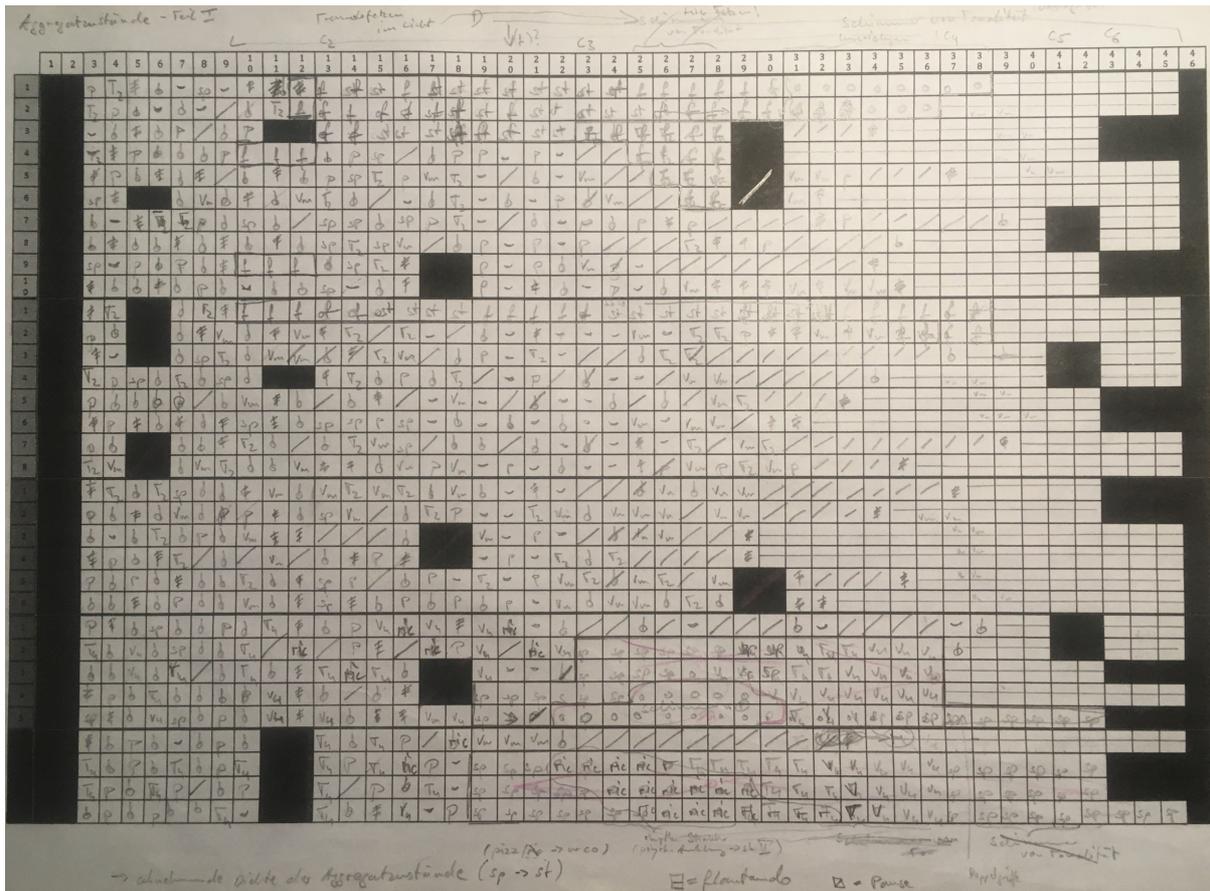
Abb. 14: Formfindung der Komposition



Dieser Ablauf ist in sich selbst wiederum gestört: Es gibt drei wesentliche Elemente im ersten Formteil (T. 1-46): 1) Der tonale Raum bildet sich aus Viertelton-hyperchromatischen Clustern. Diese bilden gleichzeitig die harmonischen Flächen für das Geschehen. 2) Die Flächen selbst sind durch eine Fülle von Artikulationen chaotisiert. Sie bilden, verändern oder wandeln den Aggregatzustand des Klangs in einem sehr scharfen Wirrwarr. 3) In diesem Chaos klingen für kurze Momente Anklänge der Chromatik-Thematisierung des *Ricercars* in verzerrter Weise. Dieser Teil ist dem Chaos, Unschärfe und Unordnung gewidmet.

Das Stück beginnt mit einem Glissando aus dem Nichts, das wie einem Urknall ähnlich gleich in einen vierfachen Forte-Klang mündet, aus dem sich sofort die unterschiedlichen Artikulationen herauschälen. Folgende Artikulationen bilden die Flächen: Arco ordinario, Pizzicato ordinario, Bartok-Pizzicato, Fingernagel-Pizzicato, Tremolo, Viertelton- und Halbton-Triller, molto sul tasto, molto sul ponticello und molto flautando, molto Vibrato, Viertelton-Vibrato in den tiefen Instrumenten. Es soll kein Mosaik entstehen, sondern völlige Desorientierung. Doch die Artikulationen finden sich immer wieder, wie einzelne Elemente, die sich anziehen oder abstoßen. Dabei scheinen die Aggregatzustände in ihrem Wandel eine Linie zu suchen, die in einem massiven Decrescendo über den ersten Formteil aus ihren Clustern heraus nach tonalen Bezügen und artikulatorischem Konsens streben. Zur Ausarbeitung legte ich eine Skizze an, die mir eine Übersicht ermöglichte.

Abb. 15: Aggregatbildungen im ersten Formteil



Die Ziffern auf der linken Spalte geben die Streichinstrumente in ihren Gruppierungen an. Die obere Spalte stellt die Takte dar. Pro Takt wechseln die Artikulationsformen, sie sind in Abkürzungen und Symbolschrift angegeben. Die schrägen Striche bedeuteten Pausen. Je länger die einzelnen Artikulationen miteinander ringen, desto mehr fallen weg. Die schwarzen Flecken zeichnen jene Stellen, in denen sich linienhafte Entwicklungen herausbilden möchten. Sie verblassen aber nur zu Momenten. Diese Linien nehmen Bezug auf den Gedanken der Melokinetik und sind aus den Chromatik-Themen des *Ricercars* entwickelt. Ein weiterer Negierungsmechanismus sind die Clusterveränderungen. Um jegliche Symmetrie oder Gruppierungsbildung zu vermeiden, setzen beide in Takten an, die sich als Primzahlen ausweisen: In Takt 5, 11, 17, 29, 41, 43 die linienhaften Bezüge, in Takt 13, 23, 29, 37, 41 und 43 die Cluster. Es gibt insgesamt sechs Clusterverteilungen im ersten Teil, die die Tonlage für den Artikulationsmelange bilden. Ihre harmonische Bildung sieht folgendermaßen aus:

NB 12: Harmonische Skizze der Clusterbildungen im ersten Formteil

The image shows a handwritten musical score on aged paper, consisting of six systems of staves. Each system is labeled with a cluster name:

- Cluster 1:** Labeled "(Cluster) 12 Klammern". It features a treble clef and a key signature of one flat. The notes are grouped into clusters, with some circled. The bottom staff has markings for instruments: *v.*, *v.*, *VL*, and *VI*.
- Cluster 2:** Continues the notation style with clusters and some circled notes.
- Cluster 3:** Similar notation, with clusters and circled notes.
- Cluster 4:** Continues the notation style.
- Cluster 5 (TR) undoppelte:** Features a different notation style with many small notes and stems, possibly representing a tremolo or rapid oscillation.
- Cluster 6:** Continues the notation style with clusters and circled notes.

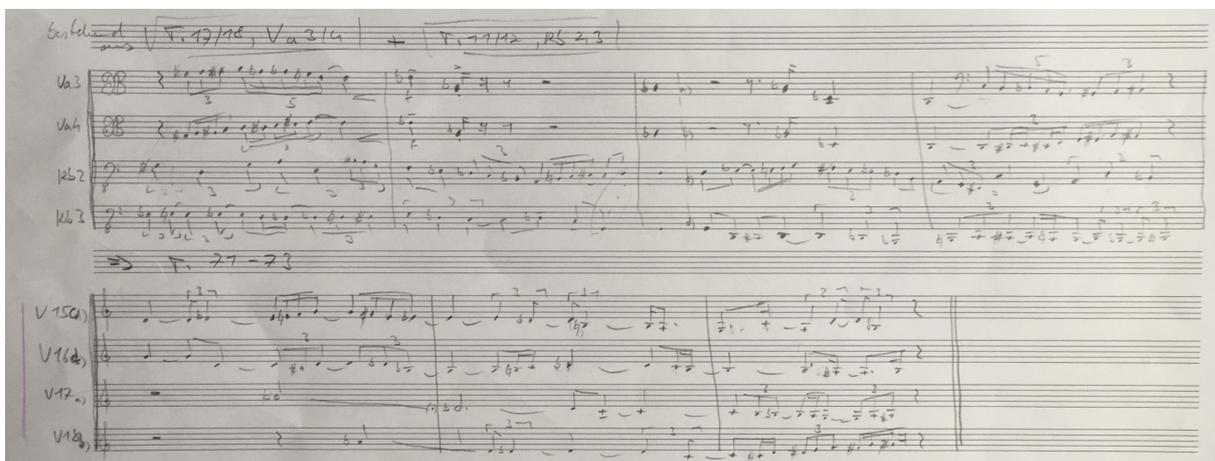
At the bottom of the page, there is a section labeled "Schwimmende in der Dunkelheit" with a few notes on a staff.

Eine Problemstellung, die sich bei den Clusterbildungen ergab, war die Verteilung der Töne im Raum und ihre Bezüge zueinander, eben auch in Hinsicht auf ihre artikulatorischen Verknüpfungen. Dabei sind zwei Töne überwiegend ausgefüllt notiert: Das C und das G, der Grundton und der Quintton der c-Moll-Tonart des *Ricercar*. Auf diese Töne läuft es letztendlich hinaus. Sie streben nach einem möglichen Kadenzanklang in Takt 46.

Im Ablauf bilden sich aus dem Chaos sehr langsam zwei weitere Zustände heraus. Durch künstliche und natürliche Flageolett-Klänge in den obersten Lagen sollen ab Takt 13 in manchen Violinen Lichtkegel herausschimmern. Ab Takt 13 gibt es in den tiefsten Lagen massive *sul ponticello* Klänge in manchen Kontrabässen und Celli, aus denen heraus Ricochet-Effekte mit ihrer rhythmischen Struktur überraschen. Beide greifen auf zentrale Artikulationselemente im zweiten Teil des Stücks vor.

Die linienhaften Momente, die als schwarze Kästchen in Abbildung 15 gekennzeichnet sind, greifen auf die chromatischen Themeneinsätze aus dem *Ricercar* zurück. Sie sind zusätzlich entfremdet und verzerrt. Auch im zweiten Teil des Stücks wird es diese Momente geben. Sie beziehen sich dann auf jene im ersten Teil. Als Beispiel habe ich den zweiten linienhaften Moment herausgegriffen:

NB 13: Linienhafte Momente – Gestaltung und Verarbeitung



Im ersten Formteil haben in Takt 17 die 3. und 4. Bratsche und der 2. und 3. Kontrabass in zwei Takten die linienhaften Anklänge. Die beiden Takte daneben sind die Krebsumkehrungen dieser Linien. Diese bilden die Grundlage für eine weitere Verzerrung im zweiten Formteil, in diesem Fall für die Violinen 15 mit 18. Folgendes Skizzenblatt zeigt die Themengestaltungen aus dem *Ricercar*, die die Grundlage hierfür bilden, des Weiteren ein

Brainstorming über die artikulatorischen Aggregatzustände und Grundüberlegungen der Ricochet-Rhythmen:

Abb. 16: Erstes Skizzenblatt zur Findung der Klangmomente im ersten Formteil

Zellen (thematisch)

⇒ Basieren von oben, da es nicht schneift, sondern zusammen

Thema gestaltl. 2 (1) Thema gestaltl. 3 (2)

Thema gestaltl. 4 (3)

5 in Teil (4) 6 in Teil (5) → mit Gesamtstruktur

Ideen zur Zellengestalt:

- Chromatische Linienextrapolation
- Mikrophasen
- jede Thema → Teilmaße
- Umstrukturierung der Holzbläser

I

1+2

2+3

3+4

4+5

1+2+3+4

1+2+3+4+5

Aggregatzustände

I

- 1) pizz. ord.
- 2) pizz. d
- 3) pizz. v
- 4) Tremolo
- 5) Füller (ord + Ton) (schnell)
- 6) Füller HT
- 7) arco sul tasto
- 8) arco sul pontic.
- 9) Flageolett → Licht
- 10) Ulsrato malta
- 11) Ulsr-Ton - Vibrato → Dunkelheit

Wünsche
Tonalität →

II

- 1) Fels
- 2) M.C.
- 3) (pizz v)
- 4) Substanzphasen im Flutande mit sul pontic.
- 5) # (sch. sparsam)
- 6) Polyrhythmik im Ricochet → 2 Konglomeratbläser

arco ordinario (sch. sparsam) con vibrato sempre
K + ~~...~~ sul tasto

Ricochet in der Violoncello

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9) 10) 11)

Der erste Formteil ist ein Streben nach Fassbarkeit. Chaos möchte sich reguliert wissen. Die Artikulationscluster münden in eine überdeutliche Kadenzierungsmöglichkeit, die sich aber in einer Generalpause verweigert.

Es folgt eine elektronische Einspielung (T. 47-52 ff.). Vielleicht schafft es die Ferne, was das Orchester nicht zu vollbringen vermag. Die Einspielung besteht aus einem elektroakustisch verarbeiteten Cembalo. Sie ringt um das *Thema Regium*. Dieses wird zwar Ton für Ton präsentiert, aber durch elektronische Effekte wie weißes Rauschen, Reverse-Verzerrungen oder Delay-Effekte getrübt. Dabei reagiert der Orchesterklang, in seiner Unfähigkeit selbst zum königlichen Thema zu werden, auf die elektronische Einspielung. Das Cembalo entschwindet in einem Triller-Rauschen.

NB 14: Notationsauszug der elektronischen Einspielung

Nachdem es das Thema Regium nicht geschafft hat, sich auch nur annähernd zu etablieren, kommt es zugleich zum zweiten großen Formteil. Wenn es im ersten um Informationsüberschuss ging, so geht es nun um Deprivation. Es geht darum, dem Ohr nicht durch Chaos, sondern durch Reduktion, durch Entwicklung, die möglich wäre, aber nicht stattfindet, etwas vorzuenthalten. Nun stehen Begriffe wie Reduktion, Entschwinden, Rauschen und Neutralität im Zentrum des musikalischen Ausdrucks.

Der Raum, sowohl in seiner strukturellen Formintegrität als auch in seiner Tonhöhenlage, ist nun ein dehnbarer, einer, der expandiert. Die gewählten Elemente berühren sich nicht mehr so stark. Sie driften voneinander weg, suchen nur immer wieder kurzweilig Berührungspunkte. Die Idee war es, den Gedanken der Melokinetik in seiner Struktur nicht polyphon, sondern formal zu denken (vgl. Abb. 17). Als Elemente der Gestaltung stehen nun das Ricochet und Flageolett, also die nicht zentralen artikulatorischen Momente aus dem ersten Teil, im Vordergrund. Hinzu kommt als Formlinie ein unregelmäßiges Tremolo, das als einzige eine gerade Linie aufweist und sich wie ein roter Faden durchs Orchester zieht. Die Hauptlinie bildet das Ricochet, das zu den linienhaften Momenten (schwarze Kästchen) räumlich gedacht immer wieder hin- und hinausführt. Zu diesen formbildenden Elementen gesellen sich Glissando-Bubbles, die sich im Raum ganz unterschiedlich aufblasen und wieder abklingen. Am Ende münden diese Elemente ins Rauschen, ein tonloses Streichen (vgl. Abb. 18).

Abb. 17: Formvorlage im melokinetischen Sinn des zweiten Formteils

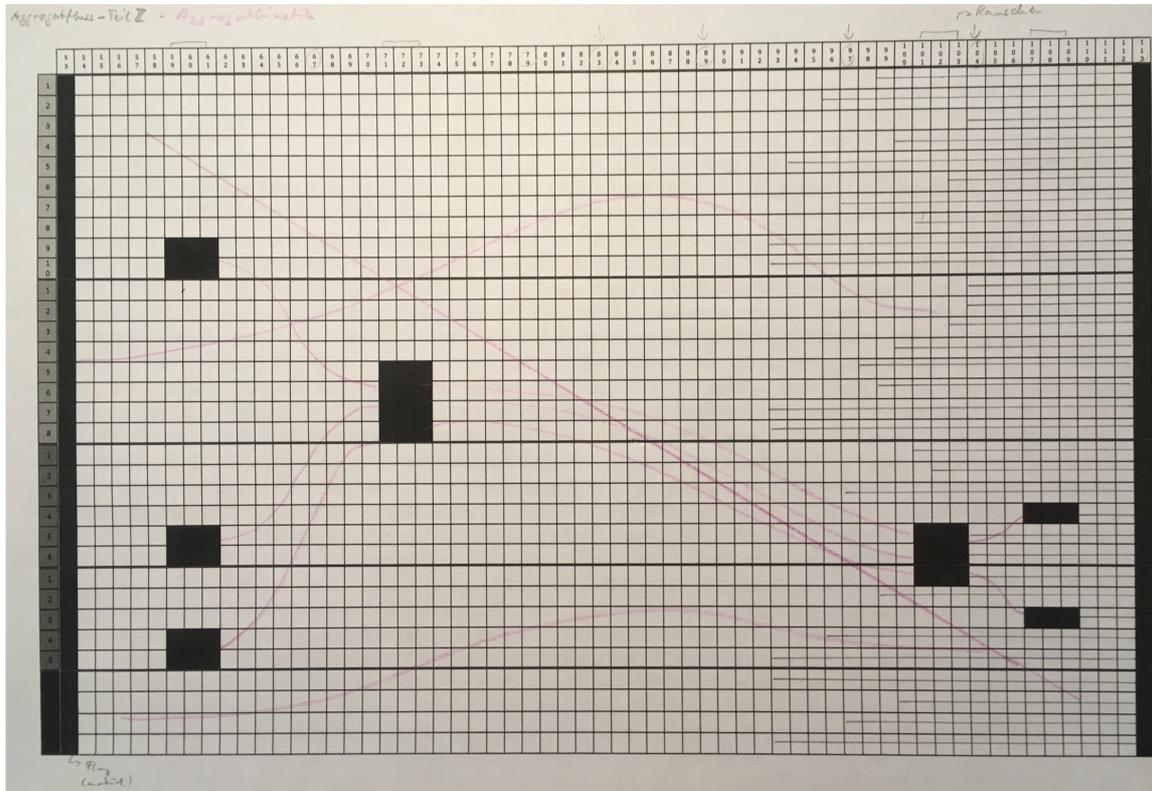
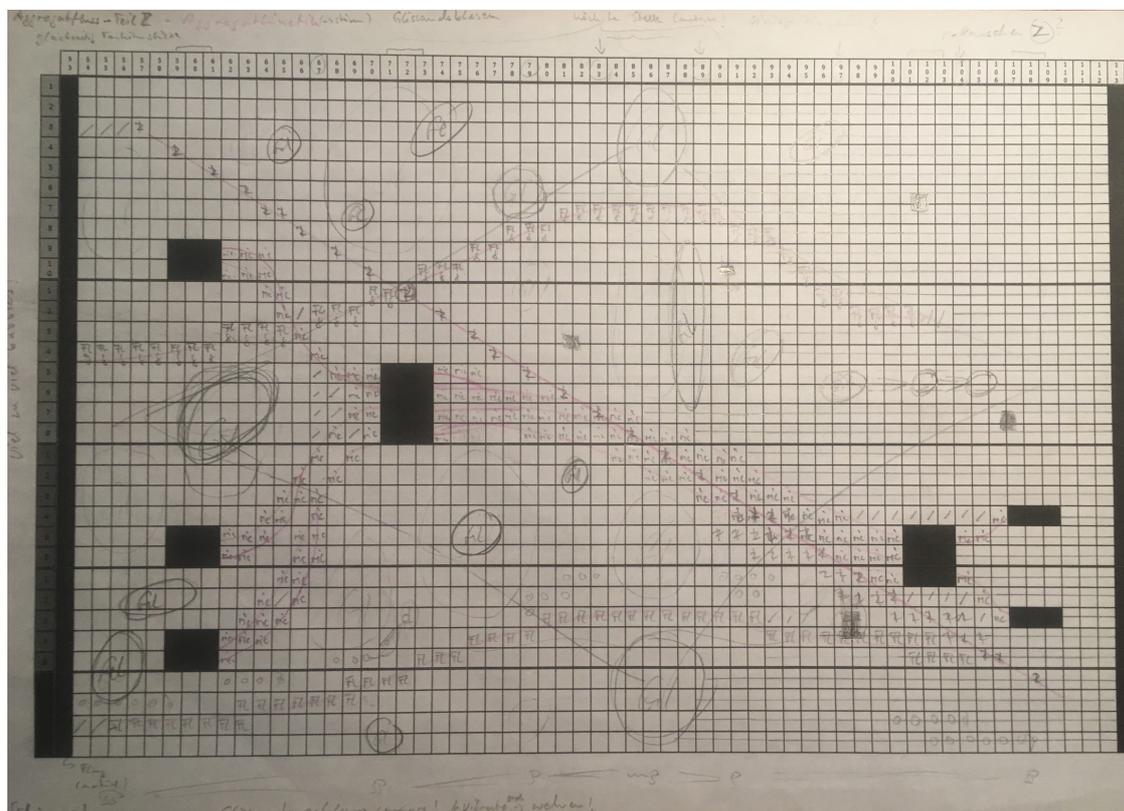
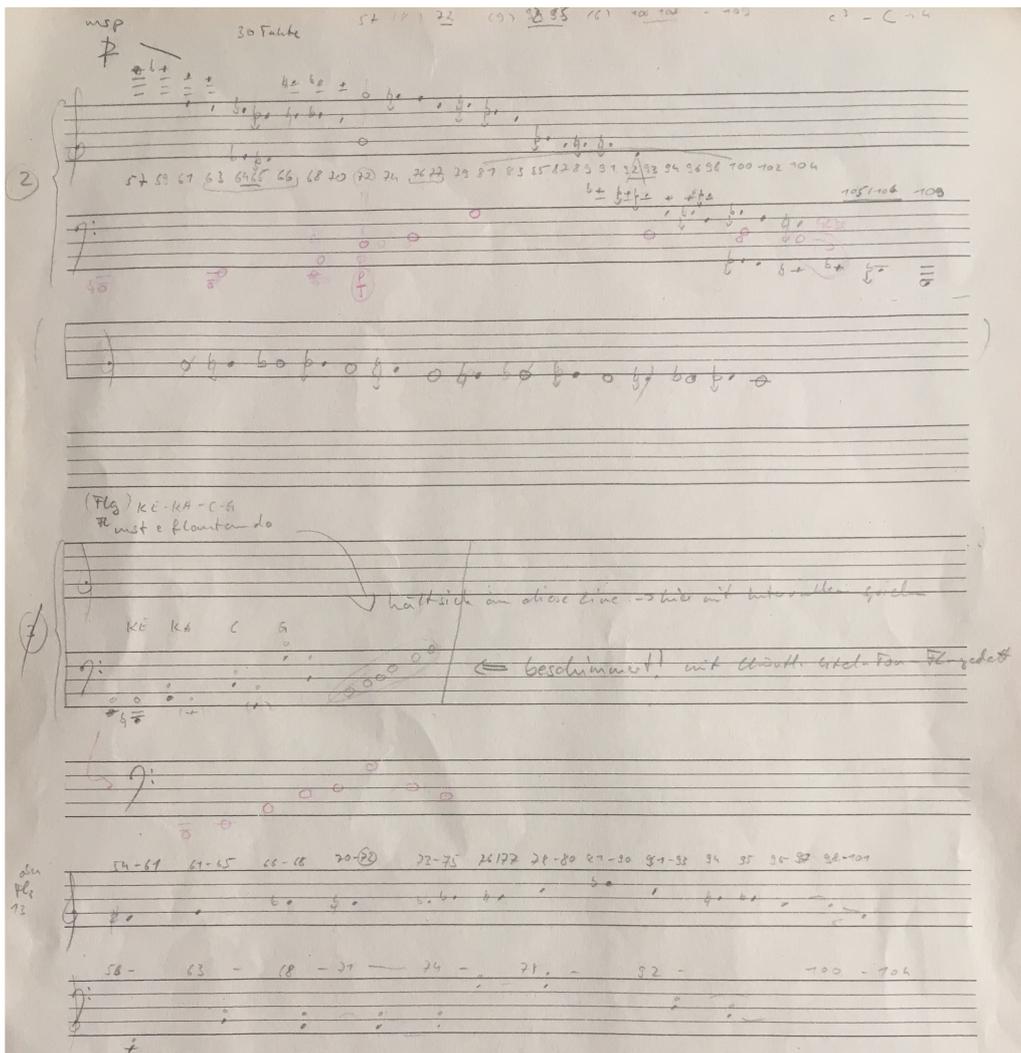


Abb. 18: Strukturelle Formintegrität der einzelnen Elemente im zweiten Formteil



Harmonisch orientiert sich die Linie des unregelmäßigen Tremolos, die Halt durch ihre eigene Statik suggeriert, an einer zweierlei gestörten Chromatik. Einmal durch den Einschub von Vierteltönen, ein anderes Mal durch Sprünge im Raum (vgl. NB 15). An dieser Chromatik sind die weiteren Töne ausgerichtet, die das harmonische Feld in Teil 2 bilden. Allerdings gilt diese harmonische Skizze als Orientierung. Ich wollte mir im zweiten Formteil wesentlich mehr Freiheiten im Ausarbeitungsprozess lassen.

NB 15: Harmonische Skizze der Formlinien im zweiten Formteil



Der erste Teil ist komponiertes Chaos. Der zweite Teil bildet Stimmen im dehnbaren Raum, die verfließen. Das Prinzip des Ausspinnens, das KURTH, wie in Kapitel 4 beschrieben, der BACHSchen Linienführung zuschreibt, schwingt hier wohl grundsätzlich mit, nur makroformal. Vielleicht kann man den zweiten Formteil auch als eine einzige Ausschwingphase bezeichnen, die sich dem Rauschen ergibt.

Auch wenn sich das Stück auf die anästhetischen Momente konzentriert, kommt es um „ästhetische“ Momente nicht herum. Das, was sein könnte, aber nicht ist, das, was ist, aber nicht wird, oder das, was nicht ist, aber mitschwingt. Die Anspielungen auf das Ausgangsmaterial sind sehr dürftig und stellenweise undurchdringlich. Im Prinzip wirkt das *Ricercar* nur in drei Momenten auf die Komposition ein: 1) Der Gedanke zur formalen Asymmetrie. 2) Die chromatischen Themeneinsätze des *Ricercar*, die als linienhafte Momente so verzerrt und verschleiert sind, dass sich sogar in einer Analyse nur schwer Bezüge erkennen lassen werden. Überhaupt Chromatik als Verweigerung jeglicher Form von Tonalität oder Atonalität. 3) Das Thema Regium in seiner getrüben Darstellung.

Diese Darstellung fassbar zu machen, darauf zielt der erste Formteil, der aus dem Nichts herausknallt, ab. Nachdem dieser Versuch einer Fassbarkeit wieder entschwindet, gibt es einen sehr langen Nachhall, der den zweiten Formteil bildet. In diesem Nachhall versuchen sich wieder andere Elemente zu entwickeln, schaffen es aber nicht und entschwinden wiederum im Nichts. Rauschen und Stille. Das Stück trifft dann vielleicht insofern das Prinzip einer (An-)Ästhetik, da es im Ganzen einen bloßen (An-)Klang darstellt.

ANHANG

Literaturverzeichnis

- ALLESCH CHRISTIAN G., *Einführung in die psychologische Ästhetik*, Wien: Facultas 2006 (= UTB, 2773)
- ALLESCH CHRISTIAN G., *Gestaltwahrnehmung als Strukturbildung. Über die Wurzeln einer phänomenologischen Ästhetik in der Erkenntnislehre von Carl Stumpf*, in: *Gestalt und Gestaltung in interdisziplinärer Perspektive*, Hrsg.: Aschermann / Kaiser-el-Safti, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2014 (=Schriftenreihe der Carl Stumpf Gesellschaft, Bd. 4), S. 125-138
- AMMON/BÖHM (HRSG.), *Einleitung*, in: *Texte zur Musikästhetik*, Hrsg.: F. von Ammon/E. Böhm, Stuttgart: Reclam 2011, S. 7-16
- BARCK KARLHEINZ, *Ästhetik/ästhetisch*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Hrsg: Karlheinz Barck u.a., B. 1, Stuttgart: J.B.Metzler 2000/2010, S. 308-400
- BAUMGARTEN ALEXANDER G., *Theoretische Ästhetik*, in: *Philosophische Bibliothek*, Hrsg: H. R. Schweizer, B. 355, Hamburg: Meiner 1750-58/1988 (2. Auflage)
- BECKER/VOGEL (HRSG.), *Einleitung der Herausgeber*, in: *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Hrsg.: A. Becker/M. Vogel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007 (= wissenschaft 1826), S. 7-24
- BENJAMIN WALTER, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Berlin: Suhrkamp 1936/2010
- BERGNER CHRISTOPH, *Studien zur Form der Präludien des Wohltemperierten Klaviers von Johann Sebastian Bach*, Neuhausen-Stuttgart: Hänssler 1986
- BERTRAM GEORG W., *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart: Reclam 2005
- BÖHME GERNOT, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995
- BÖHME GERNOT, *Musik und Atmosphäre*, in: *"Laß singen, Gesell, laß rauschen..." Zur Ästhetik und Anästhetik in der Musik*, Hrsg.: O. Kolleritsch, Wien-Graz: Universal-Edition 1997 (= Studien zur Wertungsforschung B. 32), S. 222-232
- BOZIĆ RENATE, *Stimmen der unendlichen Natur. Olivier Messiaen und die Magie der Inspiration*, in: *"Laß singen, Gesell, laß rauschen..." Zur Ästhetik und Anästhetik in der Musik*, Hrsg.: O. Kolleritsch, Wien-Graz: Universal-Edition 1997 (= Studien zur Wertungsforschung B. 32), S. 167-181
- BRANDSTÄTTER, *Grundfragen der Ästhetik. Bild - Musik - Sprache - Körper*, Köln u.a.: Böhlau 2008 (= UTB, --)
- BUCK-MORSS SUSAN, *Ästhetik und Anästhetik. Erneute Erwägungen zu Walter Benjamins Kunstwerk-Aufsatz*, in: *Das Aufgesprengte Kontinuum. Über die Geschichtsfähigkeit von Musik*, O. Kolleritsch, Wien-Graz: Universal-Edition 1996 (= Studien zur Wertungsforschung B. 31), S. 30-74
- BUDGE ELMAR, *Vom Rauschen der Musik und dem Rauschen der Wälder - oder über den Verlust der Vernunft und das Aufbegehren der Sinne*, in: *"Laß singen, Gesell, laß rauschen..." Zur Ästhetik und Anästhetik in der Musik*, Hrsg.: O. Kolleritsch, Wien-Graz: Universal-Edition 1997 (= Studien zur Wertungsforschung B. 32), S. 14-37
- DAHLHAUS CARL, *Musikästhetik*, Laaber: Laaber-Verlag 1986 (4. Auflage)
- DANCKERT WERNER, *Ursymbole melodischer Gestaltung*, Kassel: Bärenreiter 1932
- DE LA MOTTE-HABER HELGA, *Fragestellungen der Ästhetik und Kunsttheorie*, in: *Musikästhetik, Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft I*, Hrsg.: H. de la Motte-Haber, Laaber: Laaber-Verlag 2004, S. 17-37

DELAERE MARK, *Der alte Bach: Historische und analytische Bemerkungen zum Musikalischen Opfer*, in: *Bach und die Moderne*, Hrsg.: Dieter Schnebel, Wiesbaden: Harrassowitz 1995 (=Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 65), S. 21-36

DEWEY JOHN, *Art as Experience*, New York: Perigee - Penguin Group 1934

EAGLETON TERRY, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Blackwell 2011 (21. Auflage)

EATON MARCIA MUELDER, *Basic Issues in Aesthetics*, Long Grove/IL: Waveland Press 1988

EBELING MARTIN, *Ist der Begriff der Gestalt bei Carl Stumpf mit dem Konzept der musikalischen Energie von Ernst Kurth vereinbar?*, in: *Gestalt und Gestaltung in interdisziplinärer Perspektive*, Hrsg.: Aschermann / Kaiser-el-Safti, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2014 (=Schriftenreihe der Carl Stumpf Gesellschaft, Bd. 4), S. 219-238

EBELING MARTIN, *Konsonanz und Dissonanz*, in: *Musikpsychologie*, Hrsg.: Bruhn / Kopiez / Lehmann, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2008 / 2011 (3. Auflage), S. 499-521

EBERT MAXIMILIAN, *Zwischen Sein und Nicht-Sein. Zur Formdiskussion von Györgys Ligetis Atmosphères und deren (an-)ästhetischen Interpretationsmöglichkeiten*, Saarbrücken: PFAU 2011

EBERT MAXIMILIAN, *Über eine Kongruenzsituation zwischen (An-)Ästhetik und Musik: Wolfgang Welschs "Ästhetisches Denken" und György Ligetis Atmosphères*, in: *Zwischen Bearbeitung und Recycling. Zur Situation der neuen Musik, im Kontext der postmodernen Diskussion über Kunst und Ästhetik der Kunst*, Hrsg.: D. Torkewitz, Wien: praesens 2016 (=Wiener Veröffentlichungen zur Theorie und Interpretation der Musik, Bd. 3) S. 111-132

EICHEL CHRISTINE, *Wahrheit als Wahrnehmung des Imaginären. Vexierspiele der Selbstvergewisserung in einer "ornamentalen Kultur"*, in: *"Laß singen, Gesell, laß rauschen..." Zur Ästhetik und Anästhetik in der Musik*, Hrsg.: O. Kolleritsch, Wien-Graz: Universal-Edition 1997 (= Studien zur Wertungsforschung B. 32), S. 95-110

ENGELN HENNING, *Der Film im Kopf*, in: *GEOkompakt: Das Rätsel der Zeit*, Nr. 27, Editor, Place Published: Publisher 2011, S. 66-73

FITZEK HERBERT, *Gestaltpsychologie kompakt. Grundlinien einer Psychologie für die Praxis*, Wiesbaden: Springer 2014

FLOROS CONSTANTIN, *Der irisierende Klang. Anmerkungen zu Ligetis Atmosphères*, in: *"Laß singen, Gesell, laß rauschen..." Zur Ästhetik und Anästhetik in der Musik*, Hrsg.: O. Kolleritsch, Wien-Graz: Universal-Edition 1997 (= Studien zur Wertungsforschung B. 32), S. 182-193

FÓMINA SILVIA, *Auf dem Weg zu einer nicht-synthetisierbaren Polyphonie. Ausblick auf die Grammatik einer Sprache als Ausdruck einer differenzierten Körperlichkeit*, in: *"Laß singen, Gesell, laß rauschen..." Zur Ästhetik und Anästhetik in der Musik*, Hrsg.: O. Kolleritsch, Wien-Graz: Universal-Edition 1997 (= Studien zur Wertungsforschung B. 32), S. 38-69

FUBINI ENRICO, *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart: J.B. Metzler 1964/2008

GELFAND STANLEY A., *Hearing. An Introduction to Psychological and Physiological Acoustic*, New York / Basel: Taylor & Francis 1990 (2. Auflage)

GETHMANN-SIEFERT ANNEMARIE, *Einführung in die Ästhetik*, München: Wilhelm Fink 1995 (= UTB, 1875)

HARF RAINER / WITTE, SEBASTIAN, *Die Welt der Sinne*, in: *GEOkompakt: Das Wunder Mensch*, Nr. 59 (2019), S. 74-85

HASLMAYR HARALD, *Anklang und Zuspil. An/ästhetische Motive im späten Denken von Martin Heidegger*, in: *"Laß singen, Gesell, laß rauschen..." Zur Ästhetik und Anästhetik in der Musik*, Hrsg.: O. Kolleritsch, Wien-Graz: Universal-Edition 1997 (= Studien zur Wertungsforschung B. 32), S. 24-37

HATTINGER WOLFGANG, *Wenn das Rauschen nicht mehr aufhört...* in: *"Laß singen, Gesell, laß rauschen..." Zur Ästhetik und Anästhetik in der Musik*, Hrsg.: O. Kolleritsch, Wien-Graz: Universal-Edition 1997 (= Studien zur Wertungsforschung B. 32), S. 233-246

HEIDEGGER MARTIN, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart: Reclam 1960/2008

HERRMANN ULRIKE, *Kein Kapitalismus ist auch keine Lösung. Die Krise der heutigen Ökonomie oder Was wir von Smith, Marx und Keynes lernen können*, Frankfurt a. M.: Westend 2016

HIEKEL JÖRN PETER, *Momente der Irritation. Adriana Hölskys und Helmut Lachenmanns Umgang mit musikalischen Darstellungsformen des Anästhetischen*, in: *"Laß singen, Gesell, laß rauschen..." Zur Ästhetik und Anästhetik in der Musik*, Hrsg.: O. Kolleritsch, Wien-Graz: Universal-Edition 1997 (= Studien zur Wertungsforschung B. 32), S. 111-140

IRVIN SHERRI, *The Pervasiveness of the Aesthetic in Ordinary Experience*, in: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 48, No. 1 (2008), pp. 29-44

JAUß HANS ROBERT, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt: Suhrkamp 1982

JIRA MARTIN, *Verwendete Johann Sebastian Bach beim Komponieren der Chromatischen Fantasie und Fuge d-moll BWV 903 eine offene Temperatur.*, in: *Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch, Bd. 9*, Hrsg.: M. Danckwardt/J. Hoyer, Augsburg: Wißner 2000, S. 37-47

KADISH MORTIMER R., *John Dewey and the Theory of the Aesthetic Practice*, in: *New Studies in the Philosophy of John Dewey*, Steven M. Cahn, University of Vermont: 1977, S. 75-116

KEIL WERNER, *Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie*, Paderborn: Wilhelm Fink 2007 (= UTB, 8359)

KOLLERITSCH OTTO, *"Laß singen Gesell, laß rauschen..." Zur Ästhetik und Anästhetik in der Musik. Vorbemerkung zum Thema*, in: *"Laß singen, Gesell, laß rauschen..." Zur Ästhetik und Anästhetik in der Musik*, Hrsg.: O. Kolleritsch, Wien-Graz: Universal-Edition 1997 (= Studien zur Wertungsforschung B. 32), S. 8-13

KRETZ SEBASTIAN, *Wie wirklich ist die Wirklichkeit?*, in: *GEOkompakt: Unsere Sinne. Wie wir die Welt wahrnehmen.*, Nr. 36 (2013), S. 100-107

KRUSE ANDREAS, *Die Grenzgänge des Johann Sebastian Bach*, Berlin/Heidelberg: Springer 2013/2014 (2. Auflage)

KURTH ERNST, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Berlin: Max Hesses 1917/1922 (2. Auflage)

LINGNER MICHAEL, *Theorie-Sampling: Wie es euch gefällt ... Jenseits von High und Low Culture: "WIE MÜSSTE EINE MUSIK BESCHAFFEN SEIN, WELCHE DIONYSISCHEN URSPRUNGS WÄRE?"*, 2003
http://www.ask23.de/draft/archiv/ml_publicationen/kt95-7.html -Verfügbar gemacht von aks23, Stand: 09.09.2013

LISSA ZOFIA, *Neue Aufsätze zur Musikästhetik*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1975 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, 38, Hrsg.: R. Schaal)

LYOTARD JEAN-FRANÇOIS, *Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?*, in: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Peter Engelmann, Stuttgart: Reclam 1990, S. 33-48

MAAG GEORG, *Erfahrung*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Hrsg: Karlheinz Barck u.a., B. 2, Stuttgart: J.B.Metzler 2000/2010, S. 260-275

MAEGAARD JAN, *Grenzüberschreitungen*, in: "Laß singen, Gesell, laß rauschen..." *Zur Ästhetik und Anästhetik in der Musik*, Hrsg.: O. Kolleritsch, Wien-Graz: Universal-Edition 1997 (= Studien zur Wertungsforschung B. 32), S. 141-149

MARQUARD ODO, *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, München: Wilhelm Fink 1989

MARQUARD ODO, *Musik in der Philosophie*, in: *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*, Norbert Dubowy, Pfaffenhofen: Ludwig Pfaffenhofen 1990, S. 9-12

MARSONER KARIN, "Es kann der Mensch nicht schaffen, nur verarbeiten, was er auf seiner Erde vorfindet". *Das Naturerlebnis in Busonis Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, in: "Laß singen, Gesell, laß rauschen..." *Zur Ästhetik und Anästhetik in der Musik*, Hrsg.: O. Kolleritsch, Wien-Graz: Universal-Edition 1997 (= Studien zur Wertungsforschung B. 32), S. 209-221

MERRY TRINA, <http://www.trinamerryartist.com>, 07.02.2017

MEYER THEO, *Nietzsche und die Kunst*, Tübingen; Basel: Francke 1993 (= *UTB*, 1414)

MYERS DAVID G., *Psychologie*, Heidelberg: Springer 2005

NEUBERT STEFAN, *Eine Einführung in die thematische Vielfalt von Deweys Philosophie und ihrer heutigen Rezeption*, © Universität Köln, 2004, https://http://www.hf.uni-koeln.de/data/dewey/File/Neubert_Einfuehrung.pdf, 07.04.2014

NIETZSCHE FRIEDRICH, *Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre*, in: *Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden*, Hrsg: Karl Schlechta, B. III, München - Wien: Hanser 1954 (43000. Aufl. 1999), S. 415-925

NIETZSCHE FRIEDRICH, *Der Wanderer und sein Schatten*, Paderborn: Salzwasser 2011

NIETZSCHE FRIEDRICH, *Die dionysische Weltanschauung*, 1869
<http://www.nietzschesource.org/eKGWB/DW/print>, Stand: 09.09.13

NIETZSCHE FRIEDRICH, *Die Geburt der Tragödie*, in: *Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden*, Hrsg: Karl Schlechta, B. I, München - Wien: Hanser 1954 (43000. Aufl. 1999), S. 7-134

NIETZSCHE FRIEDRICH, *Nachgelassene Fragmente*, 1878 [http://www.nietzschesource.org/?-eKGWB/NF-1878,28\[47\]](http://www.nietzschesource.org/?-eKGWB/NF-1878,28[47]), Stand: 30.10.2013

PICKLES JAMES O., *An Introduction to the Physiology of Hearing*, London: Emerald Group 2012 (4. Auflage)

PÖLTNER GÜNTHER, *Philosophische Ästhetik*, Stuttgart: Kohlhammer-Urban 2008 (= *Grundkurs Philosophie*, B. 16)

PRECHT RICHARD DAVID, *Jäger, Hirten, Kritiker. Eine Utopie für die digitale Gesellschaft*, München: Goldmann 2018

RATERS MARIE-LUISE, *Wozu Kunst? Zur Rolle des Kunstwerks in John Deweys System der Erfahrung*, in: *Musik & Ästhetik*, H. 34 (2004), S. 49-62

RATERS-MOHR MARIE-LUISE, *Intensität und Widerstand. Metaphysik, Gesellschaftstheorie und Ästhetik in John Deweys "Art as Experience"*, Bonn: Bouvier 1994 (= *Neuzeit und Gegenwart. Philosophische Studien*, B. 12)

RATTLE SIMON, Thomas Grube: *Trip to Asia*, DVD, BoomtownSounds 2008

REDMANN BERND, *Entwurf einer Theorie und Methodologie der Musikanalyse*, Laaber: Laaber-Verlag 2002 (= *Schriften zur musikalischen Hermeneutik*, 9)

REICHER MARIA E., *Einführung in die philosophische Ästhetik*, Darmstadt: WBG 2015 (3. Auflage)

- REID THOMAS, *Die unbewußte Tätigkeit als Modell der Wahrnehmung*, in: *Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen*, Hrsg.: L. Wiesing, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1782/2015, S. 107-126
- ROBINSON JENEFER, *Introduction: New Ways of Thinking about Musical Meaning*, in: *Music and Meaning*, Ed.: J. Robinson, Ithaca/London: Cornell University Press 1997, S. 1-22
- RUSSELL BERTRAND, *Philosophie des Abendlandes. Ihr Zusammendhang mit der politischen und der sozialen Entwicklung*, Zürich: Europaverlag 1950, (5. Auflage 2002)
- SAFRANSKI RÜDIGER, *Nietzsche. Biographie seines Denkens*, München - Wien: Hanser 2000
- SALBER FITZEK /, *Gestaltpsychologie. Geschichte und Praxis*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996/2012
- SCHNEIDER NORBERT, *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne*, Stuttgart: Reclam 1996/2005 (2. Auflage)
- SCHOPENHAUER ARTHUR, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Köln: Anaconda 2009/1859
- SCHWEPPENHÄUSER GERHARD, *Ästhetik. Philosophische Grundlagen und Schlüsselbegriffe*, Frankfurt a. M.: Campus 2007
- SCRUTON ROGER, *The Aesthetics of Music*, New York: Oxford University Press 1997
- SEEL MARTIN, *Ästhetik des Erscheinens*, München Wien 2000: Suhrkamp (Lizenzausgabe nach Carl Hanser) 2003
- SEEL MARTIN, *Über das Rauschen innerhalb und außerhalb der Kunst*, in: *"Laß singen, Gesell, laß rauschen..." Zur Ästhetik und Anästhetik in der Musik*, Hrsg.: O. Kolleritsch, Wien-Graz: Universal-Edition 1997 (= Studien zur Wertungsforschung B. 32), S. 70-94
- SIGLIND BRUHN, *J. S. Bachs Wohltemperiertes Klavier. Analyse und Gestaltung*, Waldkirch: Edition Gorz 2006/2013 (2. Auflage)
- SOLOMON ROBERT C. UND HIGGINS KATHLEEN, *Eine kurze Geschichte der Philosophie*, München: Piper 1997
- SORGNER/FÜRBETH (HRSG.), *Einleitung*, in: *Musik in der deutschen Philosophie*, Hrsg.: S. L. Sorgner/O. Fürbeth, Stuttgart: J.B. Metzler 2003, S. 1-19
- SPIERLING VOLKER, *Kleiner Geschichte der Philosophie*, München: Piper 1990
- SPRONDEL FRIEDRICH, *Das rätselhafte Spätwerk: Musikalisches Opfer, Kunst der Fuge, Kanons*, in: *Bach-Handbuch*, Hrsg.: K. Kuster, Kassel: Bärenreiter 1999, S. 937-975
- STAHNKE MANFRED, *Ein Tonsystem für eine "Internetoper"*, in: *Positionen*, Hrsg: G. Nauck, B. 48, Mühlenbeck: Verlag Positionen 2001, S. 27-32
- STAHNKE MANFRED, *Über den Nachhall des Donnersturzes der europäischen Kunstkathedrale in "Form" mehrer Briefentwürfe*, in: *"Laß singen, Gesell, laß rauschen..." Zur Ästhetik und Anästhetik in der Musik*, Hrsg.: O. Kolleritsch, Wien-Graz: Universal-Edition 1997 (= Studien zur Wertungsforschung B. 32), S. 194-208
- STOÏANOVA IVANKA, *Rauschen - Urklang - Urgrund. Wolfgang Rihm: Die Eroberung von Mexico*, in: *"Laß singen, Gesell, laß rauschen..." Zur Ästhetik und Anästhetik in der Musik*, Hrsg.: O. Kolleritsch, Wien-Graz: Universal-Edition 1997 (= Studien zur Wertungsforschung B. 32), S. 150-166
- WELSCH WOLFGANG, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart: Reclam 1990/2003 (6. Auflage)
- WELSCH WOLFGANG, *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart: Reclam 1996

WELSCH WOLFGANG, *Philosophie und Kunst - Eine wechselhafte Beziehung*, Erschienen in: "Äesthetics and Beyond", Changohun, PR CHina: Jilin People's Publishing House, 2007, <http://www2.uni-jena.de/welsch/PHILOKUN.pdf>, Stand: 27.01.2011

WIEGMAN DIET, *David Deformed*, 1983, http://dietwiegman.tumblr.com/light_sculptures, 07.02.2017

WIESING LAMBERT, *Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003/2015 (6. Auflage)

ZELTNER PHILIP M., *John Dewey's Aesthetic Philosophy*, in: *Philosophical Currents*, Hrsg: David H. DeGroot, Vol. 12, Amsterdam: 1975

ZIMBARDO PHILIP G. (HRSG. HOPPE-GRAFF / KELLER), *Psychologie*, Berlin: Springer 1988/1995 (6. Auflage)

Verzeichnis der Abbildungen und Notenbeispiele

Abbildungen

| | | |
|------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Abb. 1: | <i>matter/form</i> -Schema – nach dem Analyseraster RATERS-MOHRs | 45 |
| Abb. 2: | Interpretationsschema <i>Work of Art</i> nach den Ausführungen DEWEY, RATERS-MOHR und ZELTNER | 50 |
| Abb. 3: | Gedankenskizze zur Vereinbarkeit der Wahrnehmungsästhetiken von WELSCH, SEEL und BÖHME | 92 |
| Abb. 4: | Beispiele von Gesetzen der Gestaltpsychologie nach FITZEK / SALBER | 96 |
| Abb. 5: | Kombination von Gesetzen der Gestaltpsychologie | 96 |
| Abb. 6: | Das (an-)ästhetische Verständigungsmodell | 104 |
| Abb. 7.1: | Diet Wiegman, <i>Salto Mortale</i> , 1984 | 109 |
| Abb. 7.2: | Diet Wiegman, <i>David Deformed</i> , 1983 | 109 |
| Abb. 8: | REDMANNs Interaktionsmodell schematisch | 113 |
| Abb. 9: | <i>Thema Regium</i> als Tonhöhenkizze | 126 |
| Abb. 10.1: | Einsätze des <i>Thema Regium</i> | 127 |
| Abb. 10.2: | Einsätze des 2. Themas | 134 |
| Abb. 10.3: | Einsätze des 3. Themas | 135 |
| Abb. 10.4: | Einsätze des „4. Themas“ | 137 |
| Abb. 10.5: | Melokinetik der Achttelläufe | 140 |
| Abb. 10.6: | Stabile Sequenzmodelle | 140 |
| Abb. 10.7: | Visuelle Darstellung der wichtigsten melokinetischen Linien | 141 |
| Abb. 10.8: | Visueller Überblick der gesamten Liniengestaltung als Formmodell | 142 |
| Abb. 10.9: | Visueller Überblick der gesamten Liniengestaltung ohne themengestalterische Kennzeichnung | 144 |
| Abb. 11: | Akkordraster der harmonischen Einbettung der <i>Thema Regium</i> -Einsätze | 131 |
| Abb. 12: | Akkordraster der harmonischen Einbettung des <i>Thema Regium</i> ab T. 62 | 139 |
| Abb. 13: | Formale Strukturskizze zum <i>intermediate place</i> | 153 |
| Abb. 14: | Formfindung der Komposition | 156 |
| Abb. 15: | Aggregatbildungen im ersten Formteil | 157 |
| Abb. 16: | Erstes Skizzenblatt zur Findung der Klangmomente im ersten Formteil | 160 |
| Abb. 17: | Formvorlage im melokinetischen Sinn des zweiten Formteils | 162 |
| Abb. 18: | Strukturelle Formintegrität der einzelnen Elemente im zweiten Formteil | 162 |

Notenbeispiele

| | | |
|-----------|-------------------------------------------------------------------------------|-----|
| NB1.1: | Thema Regium | 125 |
| NB1.2: | Zweiteiligkeit des Themas: Stabilisierend – Destabilisierend – Stabilisierend | 126 |
| NB 2.1: | 2. Themeneinsatz | 128 |
| NB 2.2: | 3. Themeneinsatz | 128 |
| NB 2.3.1: | 4. Themeneinsatz | 129 |
| NB 2.3.2: | Inhärente Melokinetik im 4. Themeneinsatz | 129 |
| NB 2.4.1: | 5. Themeneinsatz | 129 |
| NB 2.4.2: | Inhärente Rhythmik im 5. Themeneinsatz | 130 |
| NB 2.5: | 6. Themeneinsatz | 130 |
| NB 3: | Takt 26 - Harmonische Fortschreitung versus melokinetischer Flow | 132 |
| NB 4.1: | Stabilitätsabschnitt: 1. Sequenzmodell | 133 |
| NB 4.2: | Stabilitätsabschnitt: 2. Sequenzmodell | 139 |
| NB 5: | Chromatische Themengestaltung 2 | 134 |
| NB 6: | Verschleierungstaktiken im 3. Themeneinsatz | 136 |
| NB 7: | Stabilisierungsprozess einer 4. Themensuggestion | 137 |
| NB 8: | Stabilisierung am Ende, fundamntiert durch das <i>Thema Regium</i> | 138 |
| NB 9: | <i>cryptic</i> – Cellokadenz (T.84-95) | 150 |
| NB 10.1: | <i>cryptic</i> – Dichtegrad im Streicherapparat (T. 49-53) | 151 |
| NB 10.2: | <i>cryptic</i> – Verborgene Elemente im Dichtegrad (T. 49-53) | 151 |
| NB 11: | <i>intermediate place</i> – Strukturmomente in den Violinen (T. 17-20) | 153 |
| NB 12: | Harmonische Skizze der Clusterbildungen im ersten Formteil | 158 |
| NB 13: | Linienhafte Momente – Gestaltung und Verarbeitung | 159 |
| NB 14: | Notationsauszug der elektronischen Einspielung | 161 |
| NB 15: | Harmonische Skizze der Formlinien im zweiten Formteil | 163 |

Das verzerrte Opfer

Zur kosmischen Anästhetik

Zur Dissertation an der *Hochschule für Musik und Theater Hamburg*

für 33 solistische Streicher

18 Violinen
6 Violas
5 Violoncelli
4 Kontrabässe

Artikulation und Abkürzungen

Die Artikulationsangaben wechseln grundständig. Das bedeutet, dass kein *ordinario* hingeschrieben ist, wenn bspw. ein *sul ponticello* zu einem *molto Vibrato* wechselt, wird das *molto Vibrato ordinario* und nicht mehr *sul ponticello* gespielt. Dies gilt ebenso für *pizz.-ord.* und alle weiteren Artikulationswechsel.

Gerade im ersten Teil des Stücks gelten die Artikulationsangaben pro Takt.

Die accelerandierenden *pizz.-Stellen* sind aus Platzgründen in der Partitur oft in 16tel-Notation geschrieben. Das *Accelerando* ist trotzdem so schnell wie möglich auszuführen.

Das *Ricochet* ist sehr perkussiv und schnell auszuführen. Bei längeren Notenwerten den Bogen langsamer fallen lassen, bei Bögen über die Notenlänge hinaus ausfedern lassen. Das Tempo des Federns richtet sich nach der Notenlänge, je kürzer desto schneller, je länger desto ruhiger.

Triller sind stets *ordinario* auszuführen.

| | |
|---------|--------------------------------------------------------------------------|
| mst | molto sul tasto |
| mSP | molto sul ponticello |
| ord | (arco) ordinario |
| mV | molto Vibrato, stets ordinario |
| fl | flautando |
| mfl | molto flautando |
| sV | senza Vibrato |
| p. a p. | poco a poco |
| V4 | langames Viertelton-Vibrato |
| ric. | ricochet |
| port. | portamento |
| cl bat. | col legno battuto |
| gliss. | Glissando (stets etwas exponentiell ausführen, der Situation angemessen) |

Eine allgemeine Anmerkung

Die Handys im Publikum sollen während der Aufführung des Stücks eingeschaltet und laut gestellt sein.

Chaos im Kosmos. Kosmos im Chaos. Unschärfe.
Wirrwarr, ein Zustand vollkommener Unordnung.
Ein Schimmern am kosmischen Horizont.

Lichtkegel und Dunkelheit. Beides. In Unschärfe. In einer Unschärferelation.
Relationen. Im Wirrwarr. Auf der Suche. Auf der Suche nach Schärfe. Einer Entschärfung.

Hin, zum Fassbaren, Erkennbaren.
Was fassbar, aber nicht erkennbar ist. Was erkennbar sein könnte, aber nicht fassbar wird. (Ein königliches Thema?)
Weg, vom Fassbaren, Erkennbaren.

Ein Entschwinden von Relationen. In ihrer Reduktion. Auf der Suche. Wieder. Doch keine Entschärfung mehr.
Am kosmischen Horizont. Kein Licht mehr. Nicht mal Dunkelheit.

Nur noch Rauschen.
Endlich Neutralität.

Das verzerrte Opfer

Zur kosmischen Anästhetik

Meinem Doktorvater Manfred Stahnke

Maximilian Ebert
(*1978)

ca. ♩ = 54 bpm zur Orientierung

The score is written for a large string ensemble. It begins with a tempo marking of ca. ♩ = 54 bpm. The time signature is 4/4. The score is divided into four measures, with measure numbers 4, 5, and 6 indicated at the top. Each measure contains a box with a letter: A, B, C, and D. The notation includes various dynamics (p, f, mf, mv, msp, pp, >f), articulations (pizz., ord.), and performance instructions such as 'mit heftigem Bogendruck hässlich' and 'etwas hervorstechen'. The score is arranged in systems for Violine 1-18, Viola 1-6, Violoncello 1-5, and Kontrabass 1-4.

7 8 9 10 11

Staff V1: *f*, *msp*, *f*, *msp*

Staff V2: *f*, *msp*, *f*, *msp*

Staff V3: *pizz. (rubato)*, *f*, *f*, *f*, *pizz. (rubato)*, *ord.*, *etwas hervorstechen*

Staff V4: *pizz. (rubato)*, *f*, *msp*, *ord.*

Staff V5: *f*, *msp*, *f*, *msp*

Staff V6: *pizz.*, *pizz. (rubato)*, *f*, *msp*, *ord.*

Staff V7: *msp*, *pizz. (rubato)*, *f*, *msp*, *ord.*

Staff V8: *pizz. (rubato)*, *f*, *msp*, *ord.*

Staff V9: *f*, *pizz. (rubato)*, *f*, *msp*, *ord.*

Staff V10: *f*, *pizz. (rubato)*, *f*, *msp*, *ord.*

Staff V11: *msp*, *msp*, *msp*, *pp*, *ord.*

Staff V12: *msp*, *msp*, *msp*, *pp*, *ord.*

Staff V13: *msp*, *msp*, *msp*, *pp*, *ord.*

Staff V14: *msp*, *msp*, *msp*, *pp*, *ord.*, *etwas hervorstechen*, *arco ord.*

Staff V15: *pizz. (rubato)*, *f*, *f*, *f*, *msp*, *ord.*

Staff V16: *msp*, *msp*, *msp*, *pp*, *ord.*

Staff V17: *msp*, *msp*, *msp*, *pp*, *ord.*

Staff V18: *msp*, *msp*, *msp*, *pp*, *ord.*

Staff Va1: *msp*, *msp*, *msp*, *pp*, *ord.*

Staff Va2: *msp*, *msp*, *msp*, *pp*, *ord.*

Staff Va3: *pizz. (rubato)*, *f*, *f*, *f*, *msp*, *ord.*

Staff Va4: *msp*, *msp*, *msp*, *pp*, *ord.*

Staff Va5: *msp*, *msp*, *msp*, *pp*, *ord.*

Staff Va6: *pizz. (rubato)*, *f*, *f*, *f*, *msp*, *ord.*

Staff Vc1: *msp*, *msp*, *msp*, *pp*, *ord.*

Staff Vc2: *msp*, *msp*, *msp*, *pp*, *ord.*

Staff Vc3: *msp*, *msp*, *msp*, *pp*, *ord.*

Staff Vc4: *msp*, *msp*, *msp*, *pp*, *ord.*

Staff Vc5: *msp*, *msp*, *msp*, *pp*, *ord.*

Staff Kb1: *f*, *pizz. (rubato)*, *f*, *msp*, *ord.*, *etwas hervorstechen*

Staff Kb2: *pizz. (rubato)*, *f*, *msp*, *ord.*, *etwas hervorstechen*

Staff Kb3: *pizz. (rubato)*, *f*, *msp*, *ord.*, *etwas hervorstechen*

Staff Kb4: *f*, *pizz. (rubato)*, *f*, *msp*, *ord.*, *etwas hervorstechen*

D

E
5/4

This page of a musical score contains 20 staves, labeled V1 through Kb4. The score is divided into measures 36, 38, 39, and 40, followed by section E in 5/4 time. The instruments are:

- V1-V18: Violins (V1-V10) and Violas (V11-V18)
- Va1-Va6: Woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons)
- Vc1-Vc5: Violoncellos and Double Basses
- Kb1-Kb4: Keyboard instruments (Pianos, Harps)

The score includes various musical notations such as dynamics (p, pp, mf, f, ff, mV, msp, mst), articulation (accents, slurs), and performance instructions (mst, ord). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 5/4. The page number 7 is located in the top right corner.

This page contains a musical score for measures 44 and 45. The score is written for a large ensemble of instruments, including strings (Violins I-VI, Violas I-III, Cellos I-III, Double Basses I-IV) and keyboard instruments (Kb1-Kb4). The time signature is 4/4. The key signature is one flat (F major or D minor). The score includes various musical notations such as dynamics (pp, ppp, f, ff, mf, msp), articulation (accents, slurs), and performance instructions (mst, ord.).

Violins (V1-V6): Violins I (V1-V2) and Violins II (V3-V6). V1-V2 play sustained chords. V3-V6 have melodic lines with triplets and slurs.

Violas (V7-V12): Violas I (V7-V8) and Violas II (V9-V12). V7-V8 play melodic lines with triplets. V9-V12 play sustained chords.

Cellos (V13-V18): Cellos I (V13-V14) and Cellos II (V15-V18). V13-V14 play melodic lines with triplets. V15-V18 play sustained chords.

Double Basses (Va1-Va6): Double Basses I (Va1-Va2) and Double Basses II (Va3-Va6). Va1-Va2 play melodic lines with triplets. Va3-Va6 play sustained chords.

Keyboard Instruments (Kb1-Kb4): Four keyboard instruments (Kb1-Kb4) playing sustained chords and melodic lines.

Dynamic Markings: pp, ppp, f, ff, mf, msp.

Performance Instructions: mst, ord.

V1

V2

V3

V4

V5

V6

V7

V8

V9

V10

V11

V12

V13

V14

V15

V16

V17

V18

Va1

Va2

Va3

Va4

Va5

Va6

Vc1

Vc2

Vc3

Vc4

Vc5

Kb1

Kb2

Kb3

Kb4



This page contains the musical score for measures 65 through 72. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Violins (V1-V8):** Violin I (V1-V4) and Violin II (V5-V8). Measures 65-66 show a melodic line with dynamics *mp* and *p*. Measures 67-68 feature a sustained chord with *pp* dynamics.
- Violas (V9-V12):** Viola I (V9-V10) and Viola II (V11-V12). Similar to the violins, they play a melodic line in measures 65-66 and a sustained chord in measures 67-68.
- Violas (V13-V18):** Viola III (V13-V14) and Viola IV (V15-V18). These parts include more complex rhythmic patterns and dynamics ranging from *ppp* to *mp*.
- Violas (Va1-Va6):** Viola I (Va1-Va2) and Viola II (Va3-Va6). These parts are primarily sustained chords with *ppp* dynamics.
- Violoncellos (Vc1-Vc3):** Cello I (Vc1-Vc2) and Cello II (Vc3). They play sustained chords with *ppp* dynamics.
- Double Basses (Kb1-Kb4):** Double Bass I (Kb1-Kb2) and Double Bass II (Kb3-Kb4). They play sustained chords with *pp* dynamics.
- Musicians (mst):** Mutes (mst) are indicated for measures 67-68.

Key performance markings include:

- Dynamic markings:** *ppp*, *pp*, *mp*, *p*, *mf*, *f*.
- Articulation and Phrasing:** *ric. el bat.* (ritardando), *ord. sV* (second ending), *sim.* (simile), *gliss.* (glissando), *rubato*, and *simile*.
- Tempo/Character:** *rit.* (ritardando) and *rit. ord.* (ritardando order).

This page of a musical score contains measures 73 through 81. It features a large ensemble of instruments, including strings (Violins I-IV, Violas, Cellos, Double Basses) and woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons). The score is written in a standard musical notation with various dynamics, articulations, and performance instructions.

Measures 73-75: Violins I-IV play a melodic line with dynamics *msp* and *p*. Flutes and Oboes play a similar line with dynamics *mf* and *mf*. Clarinets and Bassoons play a rhythmic pattern with dynamics *mp* and *p*. Violas, Cellos, and Double Basses play a rhythmic pattern with dynamics *mp* and *p*.

Measures 76-78: Violins I-IV play a melodic line with dynamics *mf* and *mf*. Flutes and Oboes play a melodic line with dynamics *mf* and *mf*. Clarinets and Bassoons play a rhythmic pattern with dynamics *mp* and *p*. Violas, Cellos, and Double Basses play a rhythmic pattern with dynamics *mp* and *p*.

Measures 79-81: Violins I-IV play a melodic line with dynamics *pp* and *p*. Flutes and Oboes play a melodic line with dynamics *pp* and *p*. Clarinets and Bassoons play a rhythmic pattern with dynamics *mp* and *p*. Violas, Cellos, and Double Basses play a rhythmic pattern with dynamics *mp* and *p*.

Performance Instructions: *ord.* (order), *gliss.* (glissando), *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), *pp* (pianissimo), *ric. ond.* (rhythmic oscillation), *sim.* (simultaneous), *tonlos streichen* (play without tone), *mat e V* (mutes and violins).

This page of a musical score, numbered 13, covers measures 82 through 91. The score is arranged for a string orchestra and includes parts for Violins I-VI, Violas I-III, Cellos I-III, Double Basses I-III, and Keyboards I-IV. The notation is dense, featuring numerous glissandos (marked 'gliss.') and dynamic markings ranging from *ppp* to *ff*. Performance instructions such as 'cl ord.', 'gliss.', and 'tonlos streichen' are present throughout. The score is divided into measures 82-84, 85-87, 88-89, and 90-91, with a section marker 'J' above measure 84. The bottom of the page shows the keyboard parts (Kb1-Kb4) with their respective staves and dynamics.

This page contains a musical score for measures 92 through 101. The score is organized into systems for various instruments:

- Violins (V1-V18):** V1-V2 are blank. V3-V4 have dynamics *msp*, *p*, and *pp*, with markings for *gliss.* and *tonlos streichen*. V5-V12 are blank. V13-V14 have dynamics *p*, *mf*, and *pp*, with *gliss.* markings. V15-V16 have dynamics *msp*, *mf*, and *p*, with *gliss.* markings. V17-V18 are blank.
- Violas (Va1-Va6):** Va1-Va3 have dynamics *pp* and *ppp*, with *tonlos streichen* markings. Va4-Va6 have dynamics *ff*, *p*, *ppp*, *f*, and *pp*, with *ric. el bat.* and *sim.* markings.
- Violoncellos (Vc1-Vc5):** Vc1-Vc2 have dynamics *f*, *pp*, *ff*, *f*, *pp*, *ppp*, and *p*, with *mst e V* markings. Vc3-Vc5 have dynamics *mp*, *p*, *f*, *pp*, *mp*, and *p*.
- Double Basses (Kb1-Kb4):** Kb1-Kb2 have dynamics *pp* and *ppp*, with *tonlos streichen* markings. Kb3-Kb4 have dynamics *f* and *ppp*, with *mst e V* and *gliss.* markings.

Additional markings include *ord. sV* and *ppp* throughout the string parts.

V1
 V2
 V3
 V4
 V5
 V6
 V7
 V8 tonlos streichen
pp
 V9 tonlos streichen
pp
 V10 tonlos streichen
pp
 V11 tonlos streichen
pp
 V12 tonlos streichen
pp
 V13
 V14
 V15 *mf* *gliss.* *p* *msp* *gliss.* *p*
 V16 *mf* *gliss.* *p* *msp* *gliss.* *p*
 V17
 V18
 Va1
 Va2
 Va3
 Va4
 Va5 *mp* *p* *pp* *a* *mp* *ric. ord.* *pp* *3* *sim.* *ric. el bat.* *ppp* *ric. ord.* *pp* *3* *sim.* *tonlos streichen* *pp*
 Va6 *f* *p* *pp* *f* *pp* *tonlos streichen* *pp*
 Vc1 *p* *f* *p* *pppp* *ric. ord.* *pp* *3* *sim.* *tonlos streichen* *pp*
 Vc2 *ppp* *ric. el bat.* *ppp* *3* *sim.* *ric. ord.* *pp* *3* *sim.*
 Vc3 *msp* *pp* *ric. ord.* *pp* *3* *sim.*
 Vc4 *msp* *pp* *tonlos streichen* *pp*
 Vc5 *p* *ppp* *gliss.* *p* *msp* *ppp* *gliss.* *p* *msp* *ppp*
 Kb1
 Kb2
 Kb3 *mit e V* *ppp* *rubato* *simile* *ppp* *gliss.* *tonlos streichen* *pp*
 Kb4 *mit e V* *ppp* *rubato* *simile* *ppp* *gliss.* *tonlos streichen* *pp*

This page of a musical score covers measures 107 to 115. It features 24 staves for various instruments: Violins (V1-V14), Violas (Va1-Va6), Cellos (Vc1-Vc5), and Contrabasses (Kb1-Kb4). The score is divided into measures 107-112 and 113-115. Measures 107-112 are mostly blank, with some woodwind parts (V15-V18) containing notes and dynamic markings like *pp* and *pppp*. Measures 113-115 are marked "Stille" (Silence) and contain specific woodwind parts with notes, slurs, and dynamic markings such as *pppp* and *pp*. The woodwind parts include instructions like "tonlos streichen" (mute) and "ric. el bat." (ritardando). The string parts are mostly blank, with some woodwinds (V15-V18) having notes and dynamic markings like *pp* and *pppp*. The woodwind parts include instructions like "tonlos streichen" (mute) and "ric. el bat." (ritardando).

maximilian-ebert.com