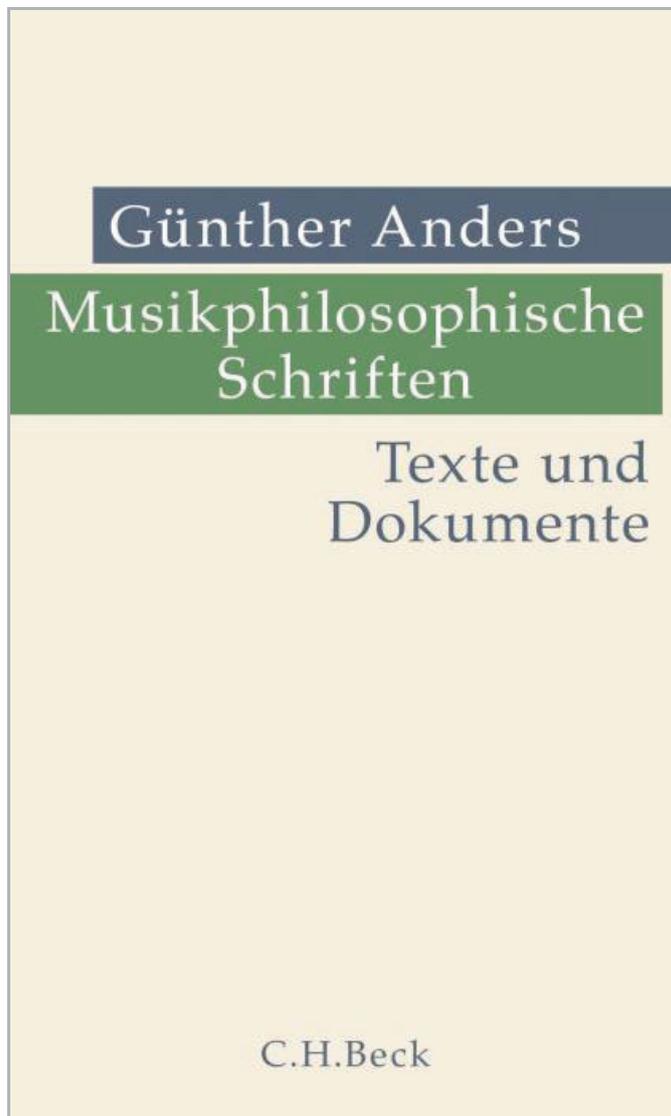


Unverkäufliche Leseprobe



Günther Anders
Musikphilosophische Schriften
Texte und Dokumente

2023. 417 S.
ISBN 978-3-406-80520-2

Weitere Informationen finden Sie hier:
<https://www.chbeck.de/35474997>

© Verlag C.H.Beck oHG, München
Diese Leseprobe ist urheberrechtlich geschützt.
Sie können gerne darauf verlinken.

Günther Anders
Musikphilosophische Schriften

Günther Anders

Musikphilosophische Schriften

Texte und Dokumente

*Herausgegeben von
Reinhard Ellensohn*

C.H.Beck

Der vorliegende Band entstand im Rahmen des vom Österreichischen
Forschungsfonds FWF geförderten Forschungsprojekts «Günther
Anders: Erschließung und Kontextualisierung ausgewählter Schriften
aus dem Nachlass» unter der Leitung von Konrad Paul Liessmann,
Institut für Philosophie der Universität Wien, und Bernhard Fetz,
Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien.

2. Auflage. 2023

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2017

Satz: Fotosatz Amann, Memmingen

Druck und Bindung: Pustet, Regensburg

Umschlaggestaltung: Kunst oder Reklame, München

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)

Printed in Germany

978 3 406 80520 2



klimaneutral produziert

www.chbeck.de/nachhaltig *www.chbeck.de*

Inhalt

Vorwort	_____	9
---------	-------	---

PHILOSOPHISCHE UNTERSUCHUNGEN ÜBER MUSIKALISCHE SITUATIONEN

[1930/31]

Einleitung. § 1: Motiv und Gang der Untersuchung	_____	15
--	-------	----

<i>I. Negative Bestimmung der musikalischen Situationen</i>	—	35
---	---	----

§ 2: Ungeschichtlichkeit der musikalischen Existenz und der musikalischen Situation; echte Repräsentation der Existenz durch die Situation	—	35
--	---	----

§ 3: Historischer Exkurs (Hegel, Kierkegaard) zum vorangehenden Paragraphen	_____	39
--	-------	----

§ 4: Enklaven im Kontinuum menschlichen Lebens und die musikalische Situation als Enklave	_____	44
--	-------	----

§ 5: Die musikalischen Zeitakte als unhistorische; Ausfall der Erinnerung; Retention und <Orientierung> [Etagevidenz]	_____	49
---	-------	----

§ 6: Verhältnis von Abbild und Erinnerung; Unabbildbarkeit der Musik; statt Erinnerung Wiederholung; zyklische Zeit	_____	53
---	-------	----

§ 7: Die musikalische Situation als Mitvollzugs- situation; Einheit von Akt und Stimmung	_____	56
---	-------	----

§ 8: Der Mitvollzug und die Kantische «Produktive Einbildungskraft»	_____	61
--	-------	----

<i>II. Positive Bestimmung der musikalischen Situationen</i>	64
§ 9: Die (metaphorischen) Charakterisierungen des musikalischen Bewegungssinnes; Umstimmung und Verwandlung der Existenz durch den faktischen Mitvollzug der Bewegungen	65
§ 10: Exkurs über Umstimmung und Verwandlung	69
§ 11: Der Begriff der Dimension; Verwandlung des Menschen in eine seiner Dimensionen	72
§ 12: Erstes Verwandlungsbeispiel («Tristan»): Verwandlung der Dimension des Grundes zum Medium, <i>in</i> dem die musikalische Existenz lebt; Aufschlusshaftigkeit bzw. kognitive Funktion der Musik; Verhältnis von produktiver und kognitiver Funktion des Mitvollzugs	77
§ 13: Zweites Verwandlungsbeispiel (Mozart). Die «Gelöstheit» und ihr Spielraum; die zweite Dimension des melodischen Bogens (außerhalb der eindimensionalen Tonreihe)	83
§ 14: Raumtheoretischer Exkurs	90
 <i>III. Rückfrage nach dem Element des Tones; weshalb sich die Verwandlungssituation im Element des Tones verwirklicht</i>	 95
§ 15: Zwei historische Exkurse über die Koordination von Ton und Subjekt: die Hegelsche Zuordnung von Empfindung und Klang (resp. Ton); die griechische Zuordnung von Ethos und Musik	95
§ 16: Phänomenologie von Ton und tonmeinendem Akt; das Er-tönen; Tonvorstellung als virtuelles Singen; die Stimme als Gelöstheit; Indifferenz von Verlautbaren und Hören; das Verhältnis dieser Indifferenz zur «produktiven Einbildungskraft»; virtuelles und vergebliches Singen; Divergenz des Bewegungscharakters von Stimme und Musik; Spielraumunterschied von Hörbarem und Anstimmbarem	100

§ 17: Das <i>Lauschen</i> als repräsentative und spezifische akustische Möglichkeit; es geht auf Ertönen, nicht auf Töne; das Nirgendwohin des Lauschens und die Stille; Lauschen und Ahnung	112
IV. Der Begriff der «objektiven» Musik, des musikalischen Gegenstandes und die Situation des Mit-gegenständlich-seins	
§ 18: Dialektik der Objektivierung: Objektivierung ist nicht eo ipso ein Sich-objektivieren der Subjektivität; Machen und Sich-ausdrücken; das Sich-einholen der Subjektivität im gemachten Objekt	122
§ 19: Der theologisch-metaphysische Hintergrund für die Konzeption einer Mensch-unabhängigen Musik bei Augustin; der Verlust der menschlichen «Proportion»	127
§ 20: Die Explikation des Proportionsverlustes in Kants «Analytik des Erhabenen»; Beispiele für Zeitparalysierungen und für Überschreitungen der dem Menschen verständlichen Zeiteinheiten: Josquin, Bach	131
Dokumente zu «Philosophische Untersuchungen über musikalische Situationen» [1936/37]	141

MUSIKSOZIOLOGIE

Problemformulierungen zur Diskussion über Musiksoziologie [1931]	177
«Ästhetische Wertmaßstäbe entsprechen ausschließlich Klassen-Interessen und dienen diesen» [Eröffnungreferat, Berlin 1931]	193
Musiksoziologie / Opposition [Notizen 1931]	200

PUBLIZIERTE TEXTE ZUR MUSIK

Busoni [1924] _____	207
Der Atonale [1924] _____	209
Zur Phänomenologie des Zuhörens. (Erläutert am Hören impressionistischer Musik) [1927] _____	211
Polemische Gefolgschaft [1927] _____	226
Unsere Musik – wie ein Inder sie hört [1927] _____	231
Pariser Musikbriefe [1927/28] _____	235
Spuk und Radio [1930] _____	248
Ausprache [zu Wolfgang Stechow «Raum und Zeit in der graphischen und musikalischen Illustration»] [1930] _____	251
Dilthey als Musikphilosoph [1933] _____	253
The Acoustic Stereoscope / Das akustische Stereoskop [1949] _____	256/263
Anmerkungen _____	271
Nachwort: Günther Anders und die Musik _____	336
Editorische Notiz _____	381

ANHANG

Literaturverzeichnis zu «Philosophische Untersuchungen über musikalische Situationen» _____	387
Literaturverzeichnis zu «Problemformulierungen zur Diskussion über Musiksoziologie» _____	395
Literaturverzeichnis des Herausgebers _____	398
Siglen _____	407
Verzeichnis der Erstveröffentlichungen _____	411
Abbildungsnachweis _____	412
Personenregister _____	413

Vorwort

Der vorliegende Band versammelt sämtliche Texte zur Musik von Günther Anders aus den 1920er und 1930er Jahren, einschließlich einiger Materialien und Dokumente. Der wichtigste und umfangreichste Text ist die (nicht eingereichte und daher unpubliziert gebliebene) Habilitationsschrift «Philosophische Untersuchungen über musikalische Situationen» (Typoskript, 184 Blatt) aus den Jahren 1930/31, von der sich ein gebundenes, handschriftlich korrigiertes Exemplar im Nachlass von Anders im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien befindet (LIT 237/W13). Der Text wird ergänzt durch folgende Dokumente: der Kurzfassung eines Projektantrags von Anders an die John Simon Guggenheim Memorial Foundation New York aus dem Jahr 1936 (Typoskript, 2 Blatt; das Original befindet sich im Archiv der Foundation in New York) und einem darauffolgenden Brief Anders' an die Foundation vom Januar 1937 (Briefdurchschlag, 2 Blatt), dem ein neunseitiger «Report on my book on the «Philosophy of Music»» beigelegt ist (Typoskriptdurchschlag, 9 Blatt; beide Originale befinden sich im Anders-Nachlass, LIT 237/W14/3-4).

Unmittelbar nach der Habilitationsschrift entstanden der Aufsatz «Problemformulierungen zur Diskussion über Musiksoziologie» (Typoskript, handschriftlich korrigiert, 7 Blatt) sowie einige Notizen zur Musiksoziologie (Manuskripte, 10 Blatt). Diese Manu- bzw. Typoskripte hat Anders in einem Briefumschlag mit der eigenhändigen Aufschrift «Einlage in Musikphilosophie» versammelt (Anders-Nachlass, LIT 237/W14/1 u. 6-7). Die in diesem Band wiedergegebenen Notizen unter dem Titel «Musiksoziologie / Opposition» entstanden im Zuge von Anders' Teilnahme an Hanns Eislers «Arbeitsgemeinschaft «Über

dialektischen Materialismus und Musik»): Bei der zweiten Sitzung 1931 in Berlin hielt Anders das Einleitungsreferat zum Diskussthemata «Ästhetische Wertmaßstäbe entsprechen ausschließlich Klassen-Interessen und dienen diesen». Das Originalprotokoll des Referats und der daran anschließenden Diskussion befindet sich im Archiv der Akademie der Künste Berlin (Hanns-Eisler-Archiv, Nr. 2580; Typoskript, 22 Blatt). Im vorliegenden Band wird nur das Referat von Anders wiedergegeben (Blatt 1–6).

Der dritte und letzte Abschnitt versammelt schließlich Anders' publizierte Texte zur Musik aus den 1920er und 1930er Jahren in chronologischer Reihenfolge. Der Aufsatz «The Acoustic Stereoscope»/«Das akustische Stereoskop» aus dem Jahr 1949 wurde aufgrund der thematischen Verwandtschaft zu «Spuk und Radio» mit aufgenommen.

Für Unterstützung und Hinweise dankt der Herausgeber Bernhard Fetz, Konrad Paul Liessmann, Günter Lachawitz, Kerstin Putz, Christian Dries, Christina Nurawar Sani und Gerhard Oberschlick – diesem, als Nachlassverwalter von Günther Anders, auch für die Genehmigung der Publikation.

Reinhard Ellensohn



«Meistersinger im Luxembourg-Park, GSt. 1927»
Zeichnung von Günther Anders [Stern], Paris 1927

PHILOSOPHISCHE UNTERSUCHUNGEN
ÜBER MUSIKALISCHE SITUATIONEN

[1930/31]

Einleitung. § 1: Motiv und Gang der Untersuchung

Musikphilosophie, sofern sie Anspruch auf den Namen Philosophie macht, hat sich über ihr *Warum* auszuweisen; das heißt sie hat deutlich zu machen, inwiefern für sie Musik nicht nur als beliebiger *Gegenstand* auftritt, sondern als *Motiv*, das Philosophieren in Bewegung bringt. Ehe hier diese Warum-Frage beantwortet wird, soll ein Beispiel angeführt werden, das ein Philosophieren nicht nur *über* das Faktum, sondern *aus* dem Faktum der Musik darstellt.

Für Augustin¹ taucht in den «Confessiones» Musik primär als *tentatio*, als versucherische Situation in der Art der *voluptas* oder der *gloria* auf.^[2] Im *superare* und *confiteri* der als Musik drohenden *voluptas carnis*, speziell *aurium*, wird Musik durchsichtig gemacht: was nämlich das eigentlich Versucherische an ihr sei, und worin ihr eigentliches Sein, das heißt hier: ihr Sein, abgesehen von ihrer notwendig schlechten *suavitas* für die Kreaturen, bestehe.^[3] Die Bewältigung der musikphilosophischen Schwierigkeiten, ja der Was-ist-Frage, findet also im Vollzug der Bewältigung der Musik selbst statt, die als *tentatio* die Existenz schwierig macht.^[4] Auch das nachträgliche *confiteri* der eigenen, aber doch für den Menschen überhaupt repräsentativen *tentationes* und das Bekennen der – ohne eigenes Verdienst – überstandenen Gefahren, ist *superare*: Zeugnis und helfende Mahnung für die anderen *infirmi*.⁵ Die weit mehr als theoretische Schwierigkeit bestimmt Augustin dahin, dass ihn «*amplius cantus, quam res quae canitur, moveat*»;^[6] unter dem Gesichtspunkt der schuldhaften *delectatio carnis* wird der *cantus*, das heißt die aktuelle Inkarnation und die ausdrücklich leiblich-sinnliche Verwirklichung der Musik, im Unterschied zu dem im Musizieren gemeinten Textgehalt, der «*res*», sichtbar.^[7] Diese Trennung aber ist nur die theoretische Formulierung einer grundsätzlichen *praktischen* Trennung und Absage von dieser Schicht des *caro*,^[8] der *suavitas* etc. Die Un-

terscheidung ist der theoretische Ausdruck für eine Verabschiedung.⁹ –

Rechtmäßiges und eindeutiges *Motiv* bzw. eindeutige Fragen sind nicht dasselbe. Vielmehr ist das Motiv selbst eine Situation; eine Situation, aus der man sich erst ausdrücklich herausfragen muss, um sie zu vereindeutigen. Jede dieser Einzelfragen gehört aber bereits der Untersuchung selbst zu, die ihrerseits allerdings von der Situation nicht völlig getrennt ist; denn es macht wiederum die Situation selbst mit aus, dass sie sich in ihrer Vieldeutigkeit und auf Grund ihrer Vieldeutigkeit aus sich selbst herausfinde; dieses Motiv des Sich-herausfindens wird konkret als Untersuchung.

Auch die vorstehenden Untersuchungen sind durch keine eindeutige Frage motiviert, sondern durch eine bestimmte Situation, die ihrerseits erst die Fragen motiviert; diese Situation besteht in dem notwendigen *Zugleich-sein* des In-der-Welt-seins und des In-Musik-seins in *einer* Existenz, als *eine* Existenz; besteht darin, dass man einerseits in der Welt, im Medium eigenen geschichtlichen Lebens lebt, Welt und Leben vergleichsweise versteht (oder sich geradezu thematisch in diesem Verstehen bewegt – das heißt philosophiert); dass man andererseits nicht in Welt, sondern «*in Musik*» ist, wobei das Wort Musik kein in der Welt treffbares Weltstück anzeigt, kurz: dass man in Bestimmungen lebt, die die durchschnittlichen ontologischen Fundamentalcharaktere menschlichen Daseins erschüttern, ja aufheben, und ihrerseits eine eigene Existenzart anzeigen. Diese Existenzart positiv deutlich zu machen, ist die Aufgabe der Arbeit als ganzer.

Die Situation des *Zugleich* ist als solche eine Vieldeutigkeit, sie ist noch keine Frage. Dennoch kann sie nicht nur – wie jeder beliebige Gegenstand – befragt werden, sie ist als *Zugleich* jene unartikulierte Unruhe, die jede spezielle Frage-Unruhe überhaupt erst bedingt.¹⁰ Gerade in dieser ihrer Unbestimmtheit und Ziellosigkeit ist sie quälender als jede Spezialfrage – weiß doch der in der *Zugleich*-Situation stehende Mensch noch nicht einmal, weshalb die beiden Möglichkeiten nicht zugleich bestehen sollten. Die eine Möglichkeit wird hier nicht an der anderen ge-

messen, von der anderen gerichtet – wie wir es eben bei Augustin gesehen hatten, der vom Boden der spirituellen *res quae canitur* angehen konnte gegen den *cantus*; für den das Zugleich-sein von geistlichen und weltlichen Möglichkeiten eo ipso die Verurteilung der einen Möglichkeit in sich schloss. So wenig hier die eine Möglichkeit der anderen zu weichen hat, so wenig ein *superare* Motiv der Untersuchung ist, so wenig eine Harmonisierung beider Möglichkeiten. Sub specie Harmonisierung sind ja beide Möglichkeiten bereits *einer* gemeinsamen idealen Seinsmöglichkeit (Gebildetsein, Persönlichkeitsein) untergeordnet, in ihr aufgehoben und gesichert. Ihr Zugleich stellt dann keine elementare Zweideutigkeit mehr dar, sondern Bewährung der Bildung als Prozess an einer Schwierigkeit. Die Tatsache, dass die Fragwürdigkeit und Doppeldeutigkeit *vor* der Artikulation zum Sonderproblem liegt, macht also die Fragwürdigkeit und Unruhe erst eigentlich aus: sie ist gleichsam noch so sehr Frage, dass sie primär noch nicht weiß, wie sie und was sie überhaupt fragen soll. Vor allem «Inwiefern?», «Warum?» etc. steht das staunende, argwöhnende und gleichsam konstant bestürzte *Dass*.¹¹ Dieses *Dass* ist noch nicht die Situation selbst; es steht zwischen Situation und Frage. Seine Unruhe und seine in keine Frage, geschweige denn in eine Antwort aufgelöste *Starre* gründet in der Situation selbst; in der Situation, die ein Nichtweiterkönnen und zugleich – da das Leben nun einmal über das Nichtweiterkönnen fortgeht – ein Weiterkönnen ist. Im *Dass*-Satz kommt die Situation noch nicht im mindesten zur Lösung; aber sie spricht sich eben dennoch schon aus, sie stellt sich erstmalig fest, stellt sich zur Rede und umreißt sich erstmalig thematisch – wenn auch noch so vage.

Aus diesem Grunde zählen wir die Motive der folgenden Untersuchung, sofern sie sich erstmalig differenzieren, nicht als Fragesätze, sondern in ihrer ursprünglichen sprachlichen *Dass*-Form auf: dass man (in der Musik) aus der «Welt» herausfällt, dass man dennoch irgendwo ist; dass man jeweils aus dem Kontinuum des eigenen Lebens herausgerissen wird; dass man, selbst in diesem Hiatus, noch im Medium der Zeit bleibt; dass das eigene (personalgeschichtliche) Leben vor der anderen Wirklichkeit imaginär wird; dass es nur Zwischenraum wird zwischen

den Situationen des In-Musik-seins; dass man nicht mehr «man selbst» bleibt; dass man verwandelt wird; dass man zu sich selbst zurückkehren muss; dass Musik in jedem Ton etwas besage und dennoch – im Satzsinn – nichts aussage; dass sie Aufschluss zu geben scheint; dass sie dennoch verschweigt, was sie aufschließt, was sich aufschließt; dass man etwas versteht – und dennoch ἄνευ λόγου.^[12]

In diesem abgesperrten Staunen, mit dem die Philosophie ansetzt, kann sie freilich nicht stehen bleiben. Wie es sich in eine Frage auflösen, in eine Fragerichtung ausrichten kann, bleibt in der Situation der konstanten Bestürztheit (die sich immer neu in den starren Dass-Sätzen ausspricht und sich zugleich in sie verrennt) erst einmal unerfindlich. Diese Unerfindlichkeit ist selbst Symptom dafür, dass der Dass-Satz keine bloße theoretische Lücke und Undeutlichkeit, kein bloßes Noch-nicht-wissen anzeigt, sondern eine Vieldeutigkeit, zu der die Existenz als solche verurteilt ist. Da also der Ausgang dieser Untersuchungen keine bestimmte Frage ist, kann auch nichts in einer Antwort erledigt und erklärt werden. Was aber statt einer erledigenden Erklärung einsetzen kann, ist eine erste *Klärung* des ganzen Phänomenbereiches selbst, eine erste phänomenologische Durchartikulierung. Freilich ist hier die phänomenologische Analyse nicht Methode einer gleichsam uninteressierten und in ἐποχή^[13] lebenden theoretischen Existenz, die, von keiner zugespitzten Frage beunruhigt, beliebige Aprioritäten registrierte; sie ist umgekehrt der erste Ausweg aus jener Fraglichkeitssituation, die sich *noch nicht* einmal zur Eindeutigkeit einer Frage zuzuspitzen vermag. Sie steht nicht außerhalb metaphysischer Fragestellung; sie kann nur noch keine Frage *stellen* (das heißt sie frei ergreifen, isolieren), weil sie noch in der Frage selbst *steht*.

Eine Frage ist also schon ebenso Auflösung des Staunens wie die Antwort eine Auflösung der Frage ist. Und wie der Dass-Satz schon zur Frage denaturiert werden kann, so kann ihrerseits die Frage ihres eigentümlich akuten, an die Fragesituation gebundenen Fragesinns entkleidet und zum starren und disponiblen *Problem* verfestigt werden. Von solchen (entweder direkt tradierten oder aus anderen Problemgebieten der Philosophie

auf das Modell Musik übertragenen) Problemen geht nun gewöhnlich die Musikphilosophie aus; insbesondere von Problemen, deren Alternativen bereits Vorurteile enthalten und damit den primären Zugang zum Phänomen Musik verhindern. Man denke an die Alternativen: musikalischer Gegenstand – musikalischer Akt; Musikwissenschaft – Musikpsychologie; Objektivismus – Subjektivismus; Form – Inhalt; spezifisch musikalisch – nicht spezifisch musikalisch. Die in diesen Alternativen gebundenen Probleme werden sich zwar zum Teil im Laufe unserer Frageentwicklung gleichfalls einstellen; aber sie können nicht ohne weiteres übernommen werden. Damit ist gesagt, dass sich die Untersuchungen vorerst noch nicht einrangieren in die angeblich eindeutigen, als Einordnungsprinzipien unschwer verwendbaren Alternativen.

Diese Neutralität gilt nun besonders der Objektivismus-Subjektivismus-Alternative gegenüber. Die Frage, ob es sich im folgenden um die «Musik selbst» handle oder um die «subjektiven» Tatsachen (des Musikalisch-seins, der musikalischen Situation, der Stimmung, des Singens, des Hörens etc.), setzt immer schon eine Vorentscheidung über das musikontologische Problem voraus, das, wo es überhaupt gestellt wird, unvermittelt als musikalisches Objektivitätsproblem formuliert wird; und zwar so, dass das objektiv Seiende eo ipso mit dem in der musikalischen Intention «gemeinten» Gegenstände identifiziert wird. Eine Ontologie hat sich dann, um den Augustinischen Terminus zu verwenden, mit der «res quae canitur», nicht mit dem «cantus» zu beschäftigen. Diese Vorentscheidung, die durch die gesamte heutige Musikphilosophie geht, gilt es zu vermeiden; ob die aus völlig heterogenen Gebieten übernommene Einteilung in objektiv und subjektiv hier angemessen ist, ist selbst fraglich. Ob die Musik also *cantus* (menschlicher Akt) sei, oder ideeller Gegenstand bzw. Gegenstandsbereich an sich, ob etwa die musikalische Zeit die psychologische sei, oder eine spezifische, an der der Mensch nur teilnehme, ob etwa der musikalische Ausdruck nur in expressivem Ausdruck bestehe, oder in einem objektiven «kaleidoskopischen» Formenspiel,¹⁴ ob – um ein ganz konkretes Beispiel zu geben – der Leitton nur für uns evident in die Tonika

eingehet, oder ob er im Stücke selbst, in seiner objektiven Gestalt, diese objektive Funktion einnehme – alle diese letztlich auf die Alternative subjektiv-objektiv hinauslaufenden Fragen müssen erst einmal in der Schwebel gelassen werden. Eine Analyse des musikphilosophischen Fundamentalbegriffes, des «*Mitvollzuges mit ...*» zeigt, dass der Mitvollzug kein pures Gerichtetsein auf einen Gegenstand ist, dass das Mitvollzogene nicht ohne weiteres und immer Objekt ist, kurz: dass das übliche Ich-Gegenstandsmodell hier selbst überprüft werden muss. Es wäre durchaus möglich, dass gerade das Spezifische der Musik in dieser *Indifferenz* bestünde, die man nicht zu vereindeutigen, sondern deutlich zu machen hätte.

Dieses Weder-Noch wird durch folgendes verständlicher: nicht nur die theoretische Subjekt-Objekt-Alternative könnte den Ansatz der Musikphilosophie unterbinden, die gleiche Gefahr birgt die *praktische* Subjekt-Objekt-Alternative von *Tun* und *Werk* in sich. Es ist der Aristotelische Begriff der ἐνέργεια, der an dieser Alternative vorbeiführt, bzw. der diejenigen Vollzüge bezeichnet, deren ἔργον im ἐνεργεῖν derart enthalten ist, dass μή ἐστὶν ἄλλο τι ἔργον παρὰ τὴν ἐνέργειαν.¹⁵ Geht hier (zum Beispiel im ὄραν, im θεωρεῖν)^[16] das ἔργον im *Vollzug* auf, ja sind beide identisch, so kann es auch keine isolierte *Betrachtung* des ἔργον geben, vielmehr nur eine Reproduktion, einen Mitvollzug des (das ἔργον in sich enthaltenden) Vollzuges selbst. Sowohl die Aristotelische Charakterisierung des Musizierens als διαγωγή (die διαγωγή ist ἐνέργεια)¹⁷ als auch der Ansatz des Rhythmus, das heißt der bestimmten zeitlichen Vollzugsform als ἐνέργεια der μέλη,¹⁸ als schließlich der Ausdruck Musizieren selbst legen nahe, dass dieser ἐνέργεια-Begriff auch in die Musik gehört. Der Ausgang unserer Untersuchungen von der musikalischen Situation ist jedenfalls nicht nur Ausgang von der subjektiven Stimmungsbasis, sondern zielt auch auf die ἐνέργεια, die das ἔργον in sich schließt.^[19] So notwendig das Zusammensehen von Vollzug und Werk, Situation und Gegenstand ist, so notwendig ist es andererseits, diesen Unterschied zwischen beiden bzw. die verschiedenen Weisen ihrer Zusammengehörigkeit aufzuklären. Leitlinie unserer Untersuchung wird es also sein, diese Bezie-

hungen aufzuspüren, aufzusteigen von der musikalischen Situation zum musikalischen Gegenstande. –

Die Dass-Sätze, die hier als erste Formulierungen unseres Arbeitsausganges aufgezählt wurden, drücken eine Unvereinbarkeit, besser: Unvereintheit des üblichen Lebens «in der Welt» und des Lebens «in der Musik» aus; sie betonen, dass die Musik hier nicht als ein unter anderen vorkommendes Weltstück verstanden wird. Es ist damit nicht gesagt, dass die musikalische Existenz, die ja notwendig immer nur *auch* musikalische Existenz ist, stets zu der oben charakterisierten Zweiweltigkeit verurteilt war; bzw. dass Musik niemals ein «Weltstück» darstellt. Selbst heute ist ja Musik auch Welt: als geläufige Melodie, als Konzert, Marsch, tradiertes Gut, Element der allgemeinen Bildung etc. Als solche kommt sie in unserer Welt vor. So kann man sie selbst dann noch treffen, wenn man ihren spezifischen Kunstwerkcharakter ausdrücklich zugesteht, da es eben heute in der Welt auch selbstverständlich Kunstwerke gibt; aber die musikalische Welt (als etwas, *worin* man lebt) und ihr spezieller Seinssinn wird in diesem Treffen gerade neutralisiert. Musikalische Existenz lebt in Musik, erst sekundär in bestimmten Werken; höchstens diese Werke sind derart neutralisiert treffbar; die Musik als solche, als das, worin man ist, trifft man niemals. Der Tatsache, dass Musik nicht nur in der Welt, sondern für bestimmte Existenz selbst Welt ist, wird durch den Ausdruck: spezifischer Gegenstand nicht wirklich Rechnung getragen. Was der Titel zugesteht, verschleiert er zugleich. Denn dasjenige, worin man lebt, kann weder jemals Spezies, noch Gegenstand sein.

Von diesem Welt-Stück-sein ist ein anderes zu unterscheiden: Sprengsel von Musik, Floskeln, Motive, Melodien können einbrechen in das alltägliche Leben, das sich nicht in der Musik, sondern in der Welt bewegt. Dieser Einbruch besagt noch nicht eo ipso die totale Verwandlung und Umstimmung der menschlichen Situation in eine musikalische Situation, deren Welt eben die Musik wäre. Dem Element fehlt es gleichsam an Kraft, die «Welt» zu verdrängen und das Reich der Musik, dem es eigentlich zugehört, nach sich zu ziehen: «Swann n'avait ... pas tort», heißt es bei Marcel Proust, «de croire que la phrase de la sonate

existât *réellement*.»²⁰ Die Phrase bleibt zwar ein erratisches, in dieser Welt unselbstverständliches und beunruhigendes Etwas («d'un autre monde, d'un autre ordre»),²¹ gewinnt aber trotzdem den Seins-Sinn eines Weltgegenstandes, der immer wieder begegnet, der das Leben begleitet, ja der geradezu eine Konstante des Lebens darstellt; da er immer wieder begegnen kann, auf Grund seiner Wiederholbarkeit, kommt ihm feste identische Existenz zu. An Stelle der exterritorialen Situation im Leben, die das In-Musik-sein darstellt, ist sie exterritorialer Gegenstand in der Welt. –

Freilich kam in anderen Kulturen Musik und Musizieren in einem viel echteren Sinne in der Welt bzw. als weltzugehöriger Vollzug vor, als heute: als medizinische oder magische Praktik oder als kultische, religiöse oder Kriegsmusik. Als solche war sie nicht nur auffindbares Bestandteil des Lebens, vielmehr machte sie primär das Ganze des menschlichen Lebens und seine Welt mit aus. Das heißt, sie unterstand Kategorien, denen die ganze Welt und das ganze Leben unterstand, so zum Beispiel dem Tabu, das ebenso die kosmologische wie die musikalische Systembildung bestimmte. So war Musik Element der kosmologischen Welt selbst, war Musizieren Teilhandlung des menschlichen Handlungsganzen, wirksame Handlung im Weltganzen – diese kategoriale Zusammengehörigkeit ist etwas völlig anderes als das Auch-vorkommen der Musik in dieser Welt. Gerade die kultischen Funktionen, die wie alle anderen auch die musikalischen Formen zu Formeln stereotypisierten, um ihre magische Wirkungskraft zu erhalten und zu garantieren, machen diese Formeln zu disponiblen *Objekten*, die nun in der magischen Welt ebenso vorkommen, wie andere Gegenstände auch.²² Die Musik gehört hier in diese Welt und dieses Leben, weil Welt und Leben eben von vornherein magische und gar nicht ausdrücklich «diese» sind. Diese Zugehörigkeit gilt selbst dort, wo (scheinbar der heutigen Situation entsprechend) die Musik als *σχολή* und *ἀνάπαυσις* betrieben, besser, *rezipiert* wurde²³: οὐ γὰρ ὁ Ζεὺς αὐτὸς ἄδει καὶ κιθαρίζει.^[24] Denn diese *σχολή* kommt eben selbst in der Welt vor, sie ist kosmologisches Prinzip, an dem der

ἐλεύθερος²⁵ eo ipso teilnimmt – sie ist kein Ausfall aus Welt und Leben. – Die Geschichte der Ablösung kann hier nicht verfolgt werden; es war die Säkularisierung, speziell die Säkularisierung der textgebundenen religiösen Vokalmusik zur reinen Instrumentalmusik im 17. Jahrhundert, die das Residuum Kunst endgültig auf sich stellte, es zum nunmehr auch philosophisch legitimierten «autonomen Gebiet» abstempelte und ihr in dieser Welt höchstens noch «Gelegenheit» gab. Nun musste die Musik, jedenfalls die ausgesprochene Kunstmusik, etwa als Symphoniekonzert, sich in dieser Welt wieder einrichten und sich als freie und insulare Situation in die Erscheinungen des Tages einschalten. – Man versucht heute, diese Nachträglichkeit der Zugehörigkeit zu Welt und Leben durch ausdrückliche «Gebrauchsmusik» wieder aufzuheben.^[26] Aber dass dieses Rückholen der Kunst, die praktisches Element in der praktischen Welt werden soll, wirkliche Rückverpflanzung bedeutet, ist zweifelhaft, weil eben dieses Leben und diese Welt bereits von vornherein als praktisch angesetzt sind. Nur in einer nicht nur praktischen, zum Beispiel magischen oder religiösen Welt kann die nicht nur praktische Musik Lebenselement sein. –

Die Arbeit beginnt also mit einer Analyse der *musikalischen Situation*, dem jeweiligen In-Musik-sein, das sich erst einmal negativ als insulare Situation innerhalb des geschichtlichen Lebens des Menschen herausstellt. Menschliches Sein in der musikalischen Situation ist weder Leben innerhalb der Kontinuität seines Lebens, noch Leben in der Welt. Und sofern menschliche Existenz nicht nur gelegentlich in diesen insularen Situationen lebt, sondern grundsätzlich, ist seine Existenz als ganze *unhistorisch*, wie die musikalischen Bewegungsarten selbst.²⁷ Die Aufklärung der Bewegungsarten und diejenige der Ungeschichtlichkeit sind die ersten Themen der Untersuchung.

Ad 1) Die Bewegungsarten, die in den verschiedensten Musikphilosophien durchweg *regulativ* als Bewegungen *κατὰ τόπον*,^[28] als Wachstum, als bloße zeitliche Auseinanderentwicklung (gleichsam «Zeitübersetzung» zeitneutraler Strukturen) angesetzt worden waren, *vollzieht* der Mensch *mit*. Dieser

Mitvollzug, dessen Beziehung zur Kantischen Einbildungskraft untersucht wird, ist wie diese weder einfach ein so oder so Gestimmt- und Bewegt-sein *durch* den musikalischen Gegenstand, noch nur ein reines Betrachten des in sich aufgebauten und «stimmigen»²⁹ musikalischen Gegenstandes. Beide Möglichkeiten können jeweils das Übergewicht erhalten. Sie werden im Verlauf der Untersuchung entworfen und gedeutet werden. Im Teilnehmen und Mitmachen der Bewegungen (und zwar solcher, die dem Menschen sonst ungegeben und unbekannt sind) ist nun der Mensch *verwandelt*³⁰: die Bewegungsarten, die als Charaktere der Musik selbst regulativ bleiben und regulativ verstanden werden dürfen, müssen als Bewegungsarten der im Mitvollzug aufgehenden menschlichen Existenz unmetaphorisch genommen werden. Diese Mitvollzüge (der verschiedensten Bewegungsarten) erfordern ihrerseits wieder eine zur Situation wesentlich gehörige Bereitschaft; oder genauer: jeweils verschiedene *Bereitschaftshaltungen*. Als solche Haltungen werden erst einmal behandelt: das «Aufgelöstsein in ...» und die «Gelöstheit».

Ad 2) Die musikalische Situation als Enklave ist weder ein einfaches Absinken des Menschen aus dem Kontinuum des geschichtlichen Lebens wie der Schlaf; sie ist auch keine Sistierung oder Lücke wie die Situation des Schrecks, denn sie ist *bei* etwas und mit etwas beschäftigt wie das Spiel; aber sie ist wiederum kein bloßes spielerisches Intermezzo, in dem sich das ernste Leben Freiheit von sich selbst und Freiheit von Welt erlaubte, in dem es sich statt in Welt in einem abgeschnittenen, künstlich gemachten Schema bewegte; denn wiewohl Leben und Welt im üblichen Verstande in der musikalischen Situation fortfallen, wiewohl der Mensch bei etwas künstlich Gemachtem verweilt, schließen sich doch außerhalb der Situation verschlossene Dimensionen von Welt oder Leben in der abgeschnittenen Situation auf Grund des künstlich Gemachten gerade auf: Musik besagt etwas, ohne freilich etwas auszusagen. Die musikalische Situation ist eine kognitive Situation. Aber als solche ist sie von allen anderen kognitiven Situationen verschieden: also etwa von der der Liebe im Augustin-Pascal-Schelerschen Sinne.^[31] Auch diese sind Verwandlungen des Menschen, die Voraussetzungen bzw. Voraus-

lagen für die Erfahrung bestimmter Seinsdimensionen darstellen; aber sie sind nur für dieses Seiende unmittelbar offen, ohne, wie die musikalische Situation, zugleich, ja eigentlich thematisch, bei einem Gegenstande zu verweilen, ohne ein Produkt, ein Werk dazwischenzuschieben: denn der Mensch, der in der Musik etwas durch die Musik Transparentes erfährt, ist doch ganz thematisch gerade auf diese Musik selbst, auf ihre Struktur und Gestalt gerichtet; ist so auf sie gerichtet, als wäre diese nur sie selbst und nicht Transparent von etwas anderem. Das Verhältnis des Werkes zu dem, was im Werk (bzw. in der Situation) sich aufschließt, ist weder durch die Kategorie des Symbols, noch des Ausdrucks erschöpfend zu erfassen. Es wird selbst einer Analyse unterworfen werden müssen.

Die Ansetzung der musikalischen Situation als einer kognitiven steht im engsten Zusammenhange mit der *Schellingschen* Theorie von der Kunst als «Organon» der Philosophie.³² Allerdings ist bei *Schelling* das, was für die Philosophie in der Kunst transparent wird (bzw. die metaphysische Funktion des Kunstproduktes), bereits apriorisch «postuliert»³³: es ist die «*Identität des Bewussten und Bewusstlosen im Ich*».³⁴ Die postulierte künstlerische Produktion bzw. die produktive Anschauung ist «*Bewusstseyn dieser Identität*», das heißt: es wird eo ipso etwas Bestimmtes transparent; nicht zwar das bewusstlose Selbst (das ist bei *Schelling* soviel wie Ich als Natur, als Objektivität), aber doch der «absolute» Gegensatz zwischen beiden.³⁵ Mit der Setzung des Gegenstandes aber reflektiert das Produkt bzw. der produktive Akt «jenes absolut Identische, was selbst im Ich schon sich getrennt hat».³⁶ Möglich ist diese Transparenz dadurch, dass die Produktion (bzw. das Kunstwerk selbst) die zweite *Realisierung* dieser – gewöhnlich aufgehobenen – Identität darstellt, weil die künstlerische Produktion jene sonderbare Verwandlung des Ich selbst darstellt, die darin besteht, dass sie zugleich ein bewusstes, freies *und* ein naturhaft unbewusstes Hervorbringen ist.³⁷

Diese Theorie begründet zwar die Kunst als *Dokument* der Identität, sie macht indessen nicht begreiflich, dass Kunst jeweils etwas Anderes und Verschiedenes transparent werden zu lassen

scheint. Es ist bei Schelling stets die Identität von Natur und Freiheit, die manifest wird – ein einziges Kunstwerk würde durch sein Faktum die gleiche Dokumentfunktion ausüben vermögen, wie die historischen Kunstwerke in ihrer Vielzahl: so taucht auch bei Schelling der Gedanke des eigentlich *einen* Kunstwerks auf;³⁸ mit diesem Gedanken ist aber im Grunde genommen auf konkrete Interpretation dessen, was jeweils in Kunstwerken durchsichtig wird, bewusst verzichtet. –

Der Mitvollzug musikalischer Bewegungen ist stets zugleich Teilnahme an *bestimmten* Dimensionen oder Verwirklichung bestimmter menschlicher Möglichkeiten; nicht nur der natürlichen, wie es etwa im Mitvollzug spätromantischer Musik der Fall ist; denn hier tritt als *spezifische* Möglichkeit ein Analogon von dem auf, was *Schelling* als *die* Möglichkeit postuliert hatte. Hier wird etwas zum Medium und zu «Welt», was dem «in Welt» lebenden Leben gewöhnlich unsichtbar bleibt, weil es nicht Welt ist, *in der* man lebt; die Welt nämlich, die man (als auch Welt-seiendes, als «Natur» oder «Objektivität» im Schellingschen Sinne) selbst *ist*, das eigene «bewusstlose», zum Beispiel organisch-vegetative Funktionieren. Die Identität dieses *ontisch* Seienden mit dem «In einer Welt» Lebenden, also *ontologischen* Dasein, ist freilich niemals manifest, es sei denn in der musikalischen Situation selbst, in der man selbst als Ontischer zum Medium wird, *in dem* man ist. Dieser Fall der Verwandlung heiße die Verwandlung des <Grundes zum Medium>.^[39]

Die hier als Musik bzw. in Musik sich verwirklichende Welt wird nicht gegenständlich betrachtet; kein Ausdruck scheint etwa für den Mitvollzug der Tristan-Musik inadäquater als der Hanslicksche «Anschauung».^[40] Daher wurde auch statt des Titels «Welt» «Medium» gewählt: denn so sehr das Medium schon etwas anderes ist als die Zuständlichkeit der Subjektivität selbst, so ist es doch erst erste Phase des «Anders-werdens»^[41] und von der Subjektivität noch nicht im gleichen Sinne distanziert und abgelöst wie Weltgegenstände im üblichen Sinne. Der Mensch ist aufgelöst in das Medium. Das Zuhören der Tristan-Musik ist weder ungegenständlicher Zustand, noch vergegen-

ständigender Akt, sondern ein Drittes. – Aber diese Verwandlung ist nur eine unter anderen und die Dimension, die das gewöhnlich «in einer Welt» lebende Ich nun *als* Medium an sich *erfährt* (in diesem Erfahren besteht das Kognitive) ist nicht Dimension *jedes* Mitvollzugs. So wird zum Beispiel im Mitvollzug der Mozartschen Musik eine Möglichkeit der «*Gelöstheit*» entdeckt, oder besser: verwirklicht und in der Verwirklichung entdeckt, die als eigene Möglichkeit sonst dem Menschen unbekannt bleibt. Diese Gelöstheit ist insofern eine Verwandlung der Existenz, als sich in ihr (analog wie im Tanz) die Freiheit der Bewegung und der Ambitus dieser Freiheit als unmittelbare *Bewegtheit* ausspielt; also so, als wäre sie frei von jenen Gegenständen, auf die sonst die Freiheit der Bewegung ausgeht; sie ist *freies* Ausspielen dieser *Freiheit*. Wurde im ersten Fall der verborgene Grund in der Situation *entdeckt*, so wird umgekehrt hier die radikale Möglichkeit der Freiheit *verwirklicht* und in der Verwirklichung «erfahren».

Da nun aber die Musiken nicht einfach narkotische Mittel sind, die diese Verwandlungen anregen oder bewirken, muss zweierlei gefragt werden. *Erstens* hat man von den Situationen, die scheinbar mit Musik nichts mehr zu tun haben, zurückzufragen: Warum sie sich überhaupt im Medium des Tones bzw. der Musik verwirklichen. *Zweitens*: Ob von den Situationen selbst her zu verstehen sei, dass Musik stets einen gewissen objektiven Systemcharakter habe, der von sich aus Ansprüche stellt, dass sie einen Gegenstands- und Gestaltscharakter besitzt, der einen völlig von der Situation emanzipierten Bestand zu haben scheint.

Ad 1) Die erste Frage, weshalb sich die musikalischen Verwandlungssituationen gerade im Elemente des Tones verwirklichen, ist durch die Hegelsche Untersuchung, weshalb «Empfindung» und «Ton» koordiniert seien, gleichsam schon vorgefragt worden. Zu ihrer Beantwortung, die noch vorläufig und unverbindlich bleibt, da sie sich erst einmal nur am Modell der zweiten Verwandlungssituation orientiert, wird eine Analyse des Tones durchgeführt. In ihr erweist sich der Ton als ἡμιγενής,^[42] als halb im Werden, das heißt als *Er-tönen*; seine Wirklichkeit als Verwirklichung; die Ton- bzw. musikalische Intention als (virtuel-

les) Ertönenmachen, das heißt als virtuelles *Singen*. Auf Grund dieses ersten Resultates wird nun die leitende Frage umformuliert: weshalb die Verwandlung gerade von der menschlichen Stimme im Verlautbaren übernommen werde. Zur Beantwortung dieser Frage wird eine anthropologische Deutung der Stimme eingeschaltet; wird also gefragt, was es für den Menschen bedeute, dass er eine Stimme habe. Dabei erscheint die Stimme als die Wirklichkeit der menschlichen Möglichkeit, «gelöst» zu sein, seiner Möglichkeit, aus der Stummheit und Verlorenheit bloßen ontischen Existierens herauszukommen, aus ihr sich zu befreien, ja, konstant von ihr frei zu sein, doch ohne sich deshalb schon in etwas aufzulösen oder als etwas zu objektivieren. Sie ist Freiheit freilich nicht im engen Sinne der moralischen Tat, die schon immer in einer Welt ist und in dieser handelt, oder im Sinne der freien Produktion, die Weltgegenstände in die Welt stellt und in diesen sich als Welt wiederbegegnet: das bloß Ontisch-Welt-seiende ruft nicht «in *der* Welt», sondern «in *die* Welt». ⁴³ Die Verwandlungssituation der Gelöstheit ist also die totale Verwirklichung einer Möglichkeit, die partikular den Menschen bereits außerhalb der Situation mitausmacht, ja die *in* etwas am Menschen, nämlich in der Stimme, schon ihrerseits eine «Wirklichkeit» besitzt. – Begreiflicherweise vollzieht sich nun das totale Sich-hineinlegen der Existenz in die Gelöstheit im Medium der Stimme, da diese eben selbst schon die Gelöstheit, wenn auch nicht als alleinige Tonart der Existenz, darstellt. – Der Frage, warum die Verwandlungssituation sich im Ton verwirkliche, wird nun auch die Situation der Aufgelöstheit unterworfen. Die Möglichkeit der Auflösung, die nicht nur subjektiver Zustand, aber auch nicht distanzierteres Betrachten eines Gegenstandes ist, sondern die dem Gegenstand entgegenkommt und diesen sich entgegenkommen lässt, ist verwirklicht in der menschlichen Wirklichkeit des *Lauschens*, das eine Indifferenz von Aktivität und Passivität, ein intensiv konzentriertes Bereitsein für ... darstellt. Auch das Lauschen geht auf Stimmen, auf Ertönen, nicht auf gleichsam feststehende und daseiende Töne.

Ad 2) Aber auch diese Koordinierungen und diese Rückverankerungen der Situationen im Singen und Lauschen führen noch

nicht eigentlich bis zur Musik selbst, sofern man unter ihr ein selbständiges «Reich der Töne» oder die selbständig in sich gestalteten und gegliederten Werke versteht. Die Verwandlungssituation vollzieht sich ja nicht nur mit Hilfe des Akustischen, sondern innerhalb relativ konsolidierter Systeme, in bestimmten, festgewordenen Gestalten. Das Faktum dieser festen Formen hatte bei der Darstellung und Deutung der Situationen notwendig erst einmal hintangestellt werden müssen. Diese Einschränkung muss nun aber ebenso aufgehoben werden wie die vorige und das Faktum der musikalischen Strukturen von den Situationen selbst her sichtbar gemacht werden können. Das heißt, es muss gezeigt werden, dass der Titel «Musik» in dem zusammengesetzten Ausdruck «In-Musik-sein» von vornherein kein vages Medium, sondern jeweils *eine* (in einem bestimmten System beheimatete) Musik bezeichnet, die Struktur und Gestalt besitzt und dennoch ein *Medium* darstellt, *in dem* die musikalische Existenz lebt. Die Alternative von Medium und gestaltetem Gegenstand ist eben hier insofern unzulänglich, als das Mitvollziehen der Musik weder lediglich ein Darinnenstehen in einem ungegenständlichen Medium, noch nur ein Fixieren einer außerhalb- und gegenüberstehenden, vom Hörer abgegrenzten Gestalt bedeutet. –

Das Verhältnis der musikalischen Systeme und der musikalischen Formenlehre zu den Situationen wird nun allerdings in den vorliegenden Untersuchungen nicht mehr bearbeitet. Indessen blieb ein Desiderat, das in gewissem Sinne zwischen die Theorie der Situationen und diejenige der musikalischen Gegenstände gehört. Eine außerordentlich wesentliche Situation war nämlich bisher unbehandelt geblieben: dasjenige In-Musik-sein, dessen Musik im engen Sinne «*objektiv*», in vorzüglichem Sinne Gegenstand ist, die Situation des Mitvollzugs einer strengsten Form, etwa einer Fuge. Gewiss objektivieren sich auch die anderen Situationen; hier aber macht die Objektivierung die Situation derart aus, dass diese für sich als Situation genommen gar nicht fassbar ist. –

Es scheint formal den Begriff der Objektivierung auszumachen, dass ein *Subjektives* objektiviert werde. Mit diesem

Rückbezug der Objektivität auf die Subjektivität ist der ursprüngliche Richtungssinn der Objektivierung zerstört; Objektivierung als «Anders-werden» bedeutet umgekehrt gerade das Nicht-bei-sich-sein der Subjektivität. Die Objektivierung ist selbst keine Objektivierung der Subjektivität, sondern ein Modus der Existenz, der gleich ursprünglich ist wie die Subjektivität selbst. Nun ist freilich Objektivierung ein sehr genereller Ausdruck: bescheidet man sich bei der Frage, *was* am Subjekt vom Subjekt objektiviert werde, so verändert sich zwar der Objektivationsgehalt, nicht aber der Objektivierungssinn. Auf diesen kommt es hier an. Denn die verschiedenen Musiken und Situationen unterscheiden sich nicht so sehr nach dem objektivierten Gehalt, sondern nach Grad und Sinn der Objektivierung. Die Stimme ist nicht ebenso Objektivierung oder Objektiviertes wie eine Plastik. Sie ist der «Übergang»,⁴⁴ das Anderswerden selbst, in dem die Unmittelbarkeit noch lebendig innewohnt; sie ist nicht Mittel, durch das die Unmittelbarkeit sekundär zur Erscheinung gebracht werden kann, sondern die Unmittelbarkeit selbst, so *ferne* sie bereits Vermittlung ist. Dieses Stadium der Vermittlung braucht in gewissem Sinne nicht erst eigens vom Subjekt mitvollzogen zu werden – besteht doch noch gar keine Trennung zwischen Unmittelbarkeit und Gegenstand, ist doch die Stimme der Vollzug selbst. Dennoch gibt es auch hier ein Objekt, etwa die Arie oder das Lied, aber dieses Objekt ist nicht Spiegel der Subjektivität im allgemeinsten Verstande, sondern Resultat der bereits *gelösten* Existenz, der Stimme, die sich nun ablöst und als für sich bestehende Gestalt präsentiert. Objektivierung ist hier die Frucht der Gelöstheit; diese (und mit ihr die Objektivierung selbst) sind nicht Mittel, die Subjektivität darzustellen, sondern gerade Modi, in denen die Subjektivität sich selbst nicht meint. Nicht *sich* als Gelösten genießt nun der Singende, er ist ganz beim Objekt; aber das Objekt ist eben spezifisches Objekt der Gelöstheit.

In vorzüglichstem Sinne gilt nun aber die These, dass Objektivität nicht Objektivierung der Subjektivität bedeute, bei den – schon im gewöhnlichen musikhistorischen Sprachgebrauch – «objektiv» heißen Formen. Während im vorigen Fall der

Übergang als Stimme noch selbst Realität werden durfte, ist sie nunmehr nur noch «Notbehelf», nur noch nachträgliche «Übersetzung» (Busoni),^[45] um den abgelösten Gegenstand zu reproduzieren. Denn nur in diesem lebt nun die Existenz, das heißt sie ist nun als *ganze* Objektivierung, so sehr Objektivierung, dass dieser selbst als Übergang gar keine Realität mehr zuerkannt wird: die Existenz lebt in der Objektivierung, um im Objekt zu leben. Dass sie aber im Objekt leben kann, das heißt etwa: an einer Fuge im höchsten Grade beteiligt sein kann, obwohl diese schon nicht mehr das «Anderswerden», sondern das Andere selbst ist, besagt zweierlei. Erstens: Die Situation des In-Musikseins besteht nun in der Objektivierung und in der Objektfixiertheit als solcher: der Unterschied zwischen Situation und objektivierter Situation ist hinfällig; die Existenz «holt» sich in ihrem Produkt, in ihrem Anderen, das sie gemacht hat, gleichsam nachträglich wieder «ein», sie «erreicht» sich wieder;⁴⁶ sie wird zu dem, was sie machte; was sie machte, als wäre es nicht gemacht, sondern ein für sich bestehendes, kein Gewordensein und keine Gewordenheitsweise mehr verratendes Objekt.⁴⁷ Zweitens: Dass nun aber das völlige Rückholen des autark gewordenen Produktes, das Reproduzieren eben noch möglich ist, gründet im Medium des Produktes, im Medium des Tones. Eine konstruierte Maschine – obwohl für den Menschen nicht weniger symptomatisch als eine Fuge – kann von ihm im Sinne des Mitvollzugs nicht mehr eingeholt und zurückgeholt werden, ihre Funktion übersteigt den Ambitus möglichen menschlichen Mitvollzugs. Bei den hier wesentlichen Konstruktionen der Musik liegt es jedoch anders. Sie sind eben doch noch immer Konstruktionen in der Zeit, verwirklichen sich noch immer in jenem Medium, das eben nach Kant der *innere* Sinn heißt,^[48] wenn auch die Zeit hier schon überaus verändert und objektiviert ist; und die Konstruktion bleibt doch immer im Medium des Tones, der bei seiner Objektiviertheit zwar durch die sinnlich ertönende Stimme noch nicht verwirklicht, aber doch eben schon «angestimmt» wird; der in ihr zwar nicht produzierbar, aber – wie das Ideengebilde durch sinnliche Darstellung – reproduzierbar ist. Das Paradox, dass die als völlig objektive Gebilde geschaffenen Werke noch

mitvollziehbar sind, löst sich also dadurch auf, dass die radikalste Objektivierung in einem Medium stattfindet, das als solches, als Medium des Ertönens *nicht* radikal objektiviert ist.⁴⁹ Der Objektivitätsgrad der einzelnen Werke übertrifft denjenigen ihres Elements, in dem sie stehen; und so bleiben sie noch immer mitvollziehbar zusammen mit ihrem Element, dem Tone. Denn dieser ist unter allen Umständen mitvollziehbar.

Aber aus einem noch anderen Grunde ist nun diese Musik und ihr Ton (der nicht mehr als Ertönen gemeint ist) vom Menschen angemessen zu verwirklichen oder – da die Musik als «wirklich» bereits angesetzt ist – in dieser ihrer Wirklichkeit eben *noch einmal* zu verwirklichen. In vielen Fällen wird die «Objektivität» der Darstellung dadurch gestärkt und gesichert, dass nun nicht mehr die Stimme, sondern schon ein Objekt *Mittel* der Darstellung wird, ein Objekt, das sich zwischen Stimme und den musikalischen Gegenstand schiebt: das *Instrument*.

Dass der Mensch Instrumente spielt bzw. spielen kann, gilt es also ebenso zu deuten, wie dass er eine Stimme hat. Auch das Instrument hat zwar in gewissem Sinne eine Stimme, aber doch nur καθ' ὁμοιότητα.⁵⁰ In der Situation der «Objektivierung» oder «Abgelöstheit» ist eben die Stimme, wiewohl sie schon die Gelöstheit der Existenz darstellt, doch noch allzusehr der Subjektivität eingebettet, als dass sie bis zum abgelösten Gegenstand hinzuführen stets das geeignetste Organon wäre. Das Im-objektivieren-sein drückt sich schon *im* objektivierten Organon im Instrumente aus; im Organon selbst, etwa in der Orgel, ist nun das «objektive Reich» der φωναὶ ἀφανεῖς^[51] in den ruhenden Tasten bereits vorgebildet; der Raum der Töne braucht nicht eigens als Spielraum durch das Sich-ausspielen der Töne gestiftet zu werden.

Allerdings kommt dem Instrument noch eine andere Bedeutung zu: erreicht es doch den Höhepunkt seiner Nuancierung gerade in der Romantik, in der Spätromantik und dem Impressionismus, deren Stil dem eben dargestellten «Objektivismus» offensichtlich entgegensteht. Das Instrument ist nicht nur das Mittel, um selbst schon den äußernden Akt zu objektivieren, es ist – dialektisch wie die Stimme – zugleich eine Erweiterung der

Subjektivität. Dennoch hat es seinen Grund, wenn das Instrument gerade in diesen beiden entgegengesetzten Funktionen auftritt: es erscheint nämlich dort, wo, um mit Augustin zu sprechen,⁵² die «Proportion» des Menschen überstiegen wird; sie wird einmal überstiegen in Richtung auf das Objekt, das nun als solches seine eigene Proportion besitzt. So wird etwa in der niederländischen Kontrapunktik manches Thema derart auseinandergezogen, dass es vom Menschen als Einheit nicht mehr aufgenommen und mitvollzogen werden kann. Die andere Übersteigerung vollzieht sich in entgegengesetzter Richtung: für das totale *Sich*-ausdrücken genügt nicht mehr das *eine* Ventil, das der Existenz stets zur Verfügung steht, damit sie sich unter anderem auch ausspreche, genügt nicht mehr die *vox humana*; denn diese repräsentiert zwar den Menschen, sofern er sich ausspricht, aber nicht sofern er in einer Situation steht, die nichts ist als ein *Sich*-aussprechen. Nun muss alles, eben auch das Nicht-menschliche zur Stimme *gemacht* werden; nun wird nicht deshalb das Instrument zu Hilfe gerufen, weil das sinnliche Ertönen der Stimme durch den Ton des Instrumentes korrigiert werden sollte, sondern umgekehrt, weil die Stimme nun als ψόφος τίς ... ἐμψύχου^[53] nicht mehr ausreicht, unterstützt und ergänzt zu werden verlangt.

Der angekündigte Leitfaden: von der Situation zum Gegenstand wurde hier in knappen Zügen skizziert. Auf Grund von Hegel-Analysen erschloss sich uns dieser Weg, bestimmten sich seine einzelnen Phasen. Diese Phasen der Objektivierung (der «Vermittlung», des «Anderswerdens») können schematisch etwa so dargestellt werden:

Erste Phase: Die Unmittelbarkeit als Stimmung, sofern sie ihr eigenes Vernehmen ist, ihr Vernehmen, wie ihr zumute ist.⁵⁴

Zweite Phase: Die Wirklichkeit der Stimme, in der die Unmittelbarkeit sich äußert. Sie bleibt als interjektionshafte Stimme der Unmittelbarkeit noch verwachsen.^[55]

Dritte Phase: Die freie, einen Spielraum sich ausspielende Stimme des Menschen als «Gelöstheit».

Vierte Phase: Die Vermittlung ist nunmehr kein *Sich*-vermitteln der Unmittelbarkeit mehr, sie vermittelt eben gerade das An-

dere, den *Gegenstand*: die Objektivierung als solche geht nicht nur auf den musikalischen Gegenstand, sie vollzieht sich bereits in einem gegenständlichen Organon: im Instrument.

Schon durch dieses Schema und die vorgehende Darstellung ist deutlich, in welche Komplikationen und Verschlingungen die Behandlung des musikalischen Objektivitätsproblems hineinführt. Eine Musikphilosophie, die sich einfach auf ein objektives oder ideales Reich der Töne und der Tonformen zurückzieht und festlegt, um dem Vorwurf des Subjektivismus zu entgehen, ist nicht weniger im Unrecht als der musikphilosophische Subjektivismus selbst. Freilich steht das Faktum objekthafter Strukturen fest; kann es von den Situationen selbst her nicht verstanden werden, enthält die Theorie der Situationen nicht selbst schon die Lehre von der «Einbildungskraft» und der «Anticipation der Wahrnehmung»^[56] ihrer musikalischen Objekte in sich, so eröffnet sich zwischen der Theorie der Situationen und der Musiktheorie im engeren Sinne wieder die gleiche Kluft, die bisher zwischen Musikpsychologie und Musiktheorie bestanden hatte; das hieße, die Situationstheorie erwiese sich als eine Sackgasse. Mehr als der Übergang braucht freilich nicht gezeigt und vorgemacht zu werden. In den musikalischen Strukturen selbst ist eine Dimension erreicht, die mit gleich sachlichem Recht zum Ausgangspunkt der Musikphilosophie hätte gemacht werden können, wie die musikalischen Situationen selbst; zum Ausgangspunkt freilich, von dem man zu den Situationen hätte herabsteigen müssen. Dass das nicht geschah, gründet darin, dass in diesen Untersuchungen ein Ausgangspunkt überhaupt nicht *gemacht* wurde.

I. NEGATIVE BESTIMMUNG DER MUSIKALISCHEN SITUATIONEN

§ 2: Ungeschichtlichkeit der musikalischen Existenz und der musikalischen Situation; echte Repräsentation der Existenz durch die Situation

Sofern menschliche Existenz durch Musik bestimmt, sofern sie ein In-Musik-sein ist, heiße sie «musikalische Existenz». Dieser Ausdruck ist nicht bedeutungsidentisch mit Musikalisch-sein, das lediglich eine gewisse gesonderte Begabung darstellt. Der Ausdruck zielt vielmehr auf die Existenz des Menschen, sofern sie als *ganze* unter dem Zeichen der Musik steht, deren Welt Musik ist. Sowohl der (dem Heideggerschen «In-der-Welt-sein» nachgebildete) Ausdruck In-Musik-sein, wie derjenige «Leben, dessen Welt Musik ist», machen Schwierigkeiten, durch deren Diskutierung man bereits mitten in der Untersuchung selbst steht. Der Heideggersche Titel zeigt kein räumlich-ontisches Darinnensein an, sondern ein «Existenzial».⁵⁷ Gleich wenig wie für das In-der-Welt-sein die Welt, ist für die musikalische Existenz die Musik ein Ding; Welt wie Musik fungieren vielmehr als Bestimmungen dieser Existenzen selbst. Damit ist noch nichts gegen den Gegenstands- und Gestaltscharakter der tradierten Musikwerke präjudiziert. Im Gegenteil: die einzelnen Werke liegen (als Vorauslage) jeder musikalischen Existenz zuvor. Aber diese gehen nun in einen Raum musikalischen Geschehens oder, wie es Richard Wagner⁵⁸ ausdrückt, in die musikalische «Schallwelt» ein, die nun keine Stucksumme musikalischer Gegenstände mehr darstellt: jedes Werk öffnet den unbegrenzten Schallraum, in dem die Existenz nun lebt, ganz; jenen Schallraum, in dem

noch unübersehbar anderes «geschehen» kann, als was in den historischen Werken bereits vorliegt. Ist die musikalische Existenz in Musik, so kann sie nicht einfach (höchstens privat) als Modifikation des In-der-Welt-seins aufgefasst werden. Die Möglichkeit, das spezifische Nicht-in-der-Welt-sein, das das (von Heidegger selbst nicht behandelte) ästhetische Verhalten mitausmacht, zu übersehen, ist durch eine pure Anwendung seines Begriffes sehr nahegelegt.⁵⁹

Sofern unter «Leben» das eigene *geschichtliche* Leben verstanden wird, dem es auf sein Sein und Gewesensein ankommt, das sich in der Erinnerung mit sich selbst identifiziert, kann gegenüber der musikalischen Existenz mit Recht von Leben nicht gesprochen werden. Musikalische Existenz besagt hier also noch nicht «die Existenz in das Musizieren hineinstellen» bzw. diese hineingestellte Existenz selbst.⁶⁰ Ob diese sehr speziell definierte Existenz (im Heideggerschen Sinne) ohne weiteres in etwas anderes, in Musik, «gestellt» werden kann, und was das bedeute, ist fragwürdig. Eine Formulierung, wie diejenige Bukofzers,^[61] dem Musizierenden «soll es im Vollzug um sein Sein (sein alltägliches Dasein wie sein geistiges Selbst) gehen», ist nichts als eine unerlaubte Anwendung des Heideggerschen Daseinsbegriffes⁶² auf die musikalische Existenz. Inwiefern ist die musikalische Situation und die musikalische Existenz ungeschichtlich?

[Unter geschichtlicher Existenz verstehen wir diejenige, die unter sich selbst primär ihr eigenes Leben versteht, mit dem sie sich erinnernd identifiziert; die also mit «Ich» nicht irgend einen formalen Pol von Akten oder das Prinzip der Freiheit oder auch die reale psychologische Person meint, sondern alles, was ihr passiert ist, das unter Umständen zum Lebensprozess auseinandergezogene Medium der Erinnerung, das sie ist, und in dem sie zugleich lebt. Die geschichtliche Existenz ist nicht wie das Ich der Reflexionsphilosophie insofern gespalten, als sie sich selbst als «sich» *vergegenständlicht*, sondern sofern sie sich selbst *medialisiert*: es lebt im Medium eigenen Lebens. Erinnerung – nicht als gesonderter, gelegentlich rückstoßender Akt, sondern als dauerndes Prinzip der Identifizierung, hält und erhält konstant dieses in der Zeit verlaufende Leben als «dieses mein Leben».

Diese Erinnerung («wie es in diesem Leben in der Welt gewesen ist») konkretisiert sich zur Erfahrenheit, die wiederum keine gesonderte Verallgemeinerung einzelner Begebnisse, kein ausdrückliches Konsequenzziehen aus dem gelebten Leben darstellt, sondern einen Lebensmodus des geschichtlich lebenden (und gelebt habenden) Lebens selbst, das nun – in einem hier nicht näher präzisierbaren Sinne – um sich selbst Bescheid weiß und bei sich selbst ist.]

Ein solches Leben hat die musikalische Existenz *nicht*. Zwar ist auch sie gleichsam verurteilt, als ein «gerade ich» ein eigenes Leben zu absolvieren, aber dieses Leben wird nicht zu seinem eigenen *Medium*: die Existenz, die in Musik ist, lebt an sich vorbei. Das heißt nicht, dass sie sich nicht selbst reflektiere; sie medialisiert sich nicht, und nutzt gleichsam die Zeit, in die sie hineingestellt ist und die eigentliches Prinzip dieses Lebens ist, aus, um Zeit zu haben, bei etwas anderem zu sein.

[Diese Ungeschichtlichkeit kommt freilich nicht allein der musikalischen Existenz zu: auch der Mensch, der in der Mathematik lebt, lebt an seinem Leben vorbei; sein einmal beendetes Leben ist schließlich nur eine Kette zwar «gelebter» (aber nicht als *ein*, als *mein* Leben identifizierter) Ereignisse; er ist nicht bei sich, sondern entsubjektiviert, anonym bleibend oder anonymisiert.^[63] Die Existenz ist nicht von sich aus zeithaft, sondern wird gleichsam von der Zeit nur mitgenommen; oder ihr wird Zeit (zu etwas anderem) zur Verfügung gestellt. Was diese Existenz erlebte, ist gleichsam trotz dieser Existenz selbst ihr angelebt worden, weil auch für diese nicht von sich aus zeitliche Existenz die Zeit weitergeht, das heißt weil auch ihr immer etwas passiert, weil es auch ihr notwendig immer irgendwie «geht». Diese Existenz geht also nicht von sich aus als Lebensgang, sondern die Zeit gängelt sie, «es geht ihr» und es geht ihr immer so oder so. Das heißt auch ihr passiert stets etwas, ohne dass die Summe jeweils ein Leben ausmache, ohne dass sie zur Erfahrung zusammenwüchse. Steht nun aber der Mathematiker insofern nicht im Medium eigenen Lebens, als die mathematische Welt etwas schlechthin zeitneutrales darstellt, so ist das Verhältnis der musikalischen Existenz zur Zeit weit komplizierter.]

Denn die musikalische Existenz lebt trotz ihrer Ungeschichtlichkeit, die sie mit der mathematischen gemein hat, ausdrücklich in Zeit. Aber eben nicht in «meiner» Zeit. Sie verliert ihre Zeit nicht (jedenfalls nicht immer) durch Fixiertheit an ein zeitneutrales Gebiet. Sie lebt in der *musikalischen Zeit*. Diese aber ist kein Kontinuum, das nun als Medium für ein eigenes rückblickendes oder vorsehendes Leben Eignung besäße; das zu einem Gestern und Morgen sich ausweiten könnte. Die Zeit ist abgesperrt: spielte beim Untergang der «Titanic» die Kapelle, so verhinderte sie nicht nur den Einbruch der realen Lebenszeit, sondern deren Abbruch, und hielt ihn draußen; von jenem musikalischen Zeitleben aus, das ein Thema in da capo noch einmal aufzunehmen wagte, war die Aussicht auf den Tod versperrt.

Unbegreiflich findet es *G. Mahler*, «daß man im täglichen Leben doch seinen alten gewohnten Trott weitergeht».⁶⁴ Solange die musikalische Situation dauert, ist der Mensch trotz aller immanenten Rückweisungen und Vorweisungen der Musik selbst immer im *Jetzt*; aber wiederum nicht im Jetzt als der Gegenwart innerhalb der historischen Zeit, sondern in einem schlechthin unhistorischen. Dabei macht es nichts aus, ob dieses Jetzt schon oft und früher Jetzt einer Musik gewesen war, ob es das Jetzt eines einmaligen und in den Rahmen des Lebens unplazierbaren Einfalls darstellt, ob das Jetzt und sein Horizont geradezu gestalthaft abgesteckt ist (wie bei der achttaktigen Motiveinheit) oder ob es sich um ein Jetzt handelt, das seiner Bewegtheit nach eigentlich niemals zu enden brauchte («unendliche Melodie»).[⁶⁵] Alle diese grundsätzlich *einzelnen* Situationen haben miteinander nichts zu tun; die eine weiß gleichsam nichts von der Existenz oder dem Gewesensein einer anderen: die Existenz selbst ist nie anders als jeweils Einzelsituation, als jeweiliger Querschnitt; sie hat wesentlich keine Dauer; keine Längsrichtung. Und so kann die Analyse der Situation, die Gegenstand unserer Untersuchung ist, als Analyse der Existenz gelten, da diese durch jene legitim repräsentiert wird. Legitimer, als etwa das Geschichtliche durch eine einzelne persönlich-*geschichtliche* Situation vertreten werden könnte.

§ 3: *Historischer Exkurs (Hegel, Kierkegaard)*
zum vorangehenden Paragraphen

In seinen knappen Bemerkungen zum Musikverstehen hat Dilthey⁶⁶ die musikalische Existenz in aller Bestimmtheit formuliert: «Das erste ist» (sc. für den Musiker) «die Tonwelt ..., das was für ihn immer da ist, in das sich alles umwandelt, was ihm begegnet ...» Diese Existenz ist unhistorisch: «Das Genie ist eben das Leben in der Tonsphäre, als wäre sie allein da, ein *Vergessen* jedes Schicksals ... in dieser Tonwelt ...» Aber dieses Vergessen, das heißt dieser Lebensverlust, stellt doch keinen schlechthinnigen Verlust dar. Dieses Vergessen, fährt Dilthey nämlich fort, ist «so doch, daß alles dieses» (also das verlorene Schicksal selbst) «darin ist». Das Motiv dieses scheinbaren Paradoxes ist nur durch Rückgang auf das zu verstehen, was für Dilthey als *Gegenstand* der Musik gilt. Dieser Gegenstand ist das *Leben*⁶⁷: «In der Instrumentalmusik ist kein bestimmter Gegenstand, sondern ein unendlicher, d. h. unbestimmter. Dieser ist aber nur im Leben selbst gegeben.»^[68] Das heißt: Sofern das «unendliche» Leben in der Musik seine, wie immer prägnante Unbestimmtheit bewahrt, kann es sich als schon objektiviertes Leben oder als geschichtlich bestimmtes und artikuliertes Medium *beiseitelassen*, kann es sich als bestimmtes und endliches *vergessen*. Hegelsch ausgedrückt: Sofern das Ich in seine Unmittelbarkeit zurücksinkt, kann es die «Vermittlung», das heißt sein «einfaches Werden», das heißt die «sich bewegende Sichselbstgleichheit»⁶⁹ aufgeben, «weil das Unmittelbare ... *das Selbst* ... in ihm selbst hat.»⁷⁰ Dieses Vergessen ist mithin letzten Endes kein Vergessen, sondern der *negative* Ausdruck für das Beisichbleiben des Lebens in seiner wesentlichen Unbestimmtheit, für das Rücksinken des gewöhnlich in Bestimmungen und bestimmten Schicksalen Lebenden in seine eigene Unbestimmtheit. Ein Vergessen ist es nur im Urteil des geschichtlichen, sich selbst in seinen Bestimmungen haltenden Lebens, nur sofern die musikalische Situation eingesprengt ist in das Kontinuum des Schicksals (wie die Nacht in die Reihe der Tage). Aber sofern musikalische Existenz von vornherein in ihrer Tonsphäre lebt, sind «diese Welt»

und eigenes Schicksal kontingent. Nicht nur jeweils in den musikalischen Situationen vergessen, sondern – trotz ihrer faktischen Gelebtheit – niemals wirklich ergriffen. Dass das Rücksinken des Lebens zu sich selbst sub specie der Geschichte als ihr Vergessen beurteilt wird, hat zwar seinen guten Sinn – denn Urteil und Deutung taucht von sich aus im Medium des versunkenen Lebens nicht auf – der Tag deutet die Nacht, nicht umgekehrt; «es selbst (sc. das Erwachen) ist das *Urteil* der individuellen Seele ...»⁷¹ Aber an sich ist das Leben in der musikalischen Situation nicht etwa *nicht mehr*, sondern *noch nicht* bestimmtes Schicksal und bestimmter Gegenstand. Wie freilich dieses Bei-sich-sein und diese Unendlichkeit und Unbestimmtheit des Lebens im Ausdruck und in der bestimmten Artikulierung der Musik *erhalten* bleiben kann, ist eine Frage, die bei Dilthey nicht geklärt wird. Auch Kierkegaard, der gleichfalls in Nachfolge Hegels⁷² argumentiert, die Sprache habe «die Reflexion in sich aufgenommen; deshalb kann sie das Unmittelbare nicht ausdrücken»,⁷³ bleibt im Negativen: er erklärt zwar, welches Medium seines Erachtens für die Unmittelbarkeit nicht freistehe (dass die Sprache ein solches Medium sei, ist angesichts der Tatsache Lyrik fragwürdig), aber er macht nicht positiv begreiflich, dass überhaupt ein Medium – also die Musik – in Betracht komme; er deutet nicht eigentlich die *Ausdrückbarkeit* des Unmittelbaren; besser: das Unmittelbarbleiben des im (schon reflektiven) Sich-ausdrücken sich bereits vermittelnden Unmittelbaren. Nur bei Hegel selbst wird das Paradox durchdiskutiert. Durch Einbezug des Problems selbst in seinen Begriff beantwortet nämlich Hegel die Frage, wie denn das Unmittelbare sich selbst in der Äußerung, im *Erscheinen*, im Ausdruck (den Musik doch darstellt) halten könne, ohne doch als Äußerung und Ausdruck schon *Vermittlung* zu sein. Im Begriff der «*Empfindung*»⁷⁴ ist diese Alternative selbst bereits dialektisch paralysiert, da ihr zwar schon Bewegung, Bestimmtheit, Erscheinung, aber eben doch noch nicht Vermittlung zukomme: die Bewegtheit der Empfindung ist noch kein wahrhaft dialektischer Schritt, kein Umschlagen; sie bleibt in Oszillation, in der «Form des dumpfen Webens».⁷⁵ Sie ist noch keine Vermittlung der Unmittelbarkeit, sondern nur die «Erweiterung der

Subjektivität».⁷⁶ Dennoch macht dieser Ansatz, dass Unmittelbarkeit überhaupt als *bestimmte* da sein kann, ja als solche sogar «*erscheinen*»⁷⁷ kann (obwohl doch «Erscheinung» sonst gerade die «unendliche Vermittlung» darstellt),⁷⁸ erst das eigentlich Dialektische aus. Dieses besteht darin, dass die Mittelbarkeit virtuell doch schon der Unmittelbarkeit, die Bestimmtheit der Unbestimmtheit zukommt, *ohne* dass der Umschlag als solcher stattzufinden brauchte. Empfindung ist die Konkretion der Möglichkeit, dass die Unmittelbarkeit zur Vermittlung werden *kann*, ohne doch selbst schon Vermittlung zu werden. In der Tat ist so auch der Begriff der Empfindung bei Hegel konzipiert. Er folgt in der «Encyclopädie» der Interpretation von Schlafen und Wachen: Die wache Seele findet die «Inhalts-Bestimmtheiten ihrer schlafenden Natur, welche als in ihrer Substanz *an sich* in derselben sind, *in sich selbst* und zwar für sich.»⁷⁹ Und diese Bestimmtheit (das Schlafenkönnen des Wachenden), dieses Unmittelbar-sein-können des in der Vermittlung Lebenden ist für sich die *Empfindung*. Sofern nun diese trotz ihrer Bewegtheit noch nicht im Kontinuum der Vermittlung lebt, bricht sie unvermittelt ab, ist sie «vorübergehend».⁸⁰ Sie ist in der Zeit, sofern sie *abbricht*, sofern sie endlich ist; und stiftet also nicht, wie die Vermittlung bzw. die Geschichte, Zeit als *ihre Zeit*, das heißt als formales positives Prinzip ihres Bestandes, sondern verfällt nur dem Medium Zeit, sofern sie gerade *keinen* Bestand hat. Sie lebt in *negativer* Zeitbestimmung, das heißt in nichtgeschichtlicher Zeitbestimmung. Diese Konzeption der Empfindung und mit ihr die Theorie der nichtgeschichtlichen Empfindungszeit wird nun von direkter Wirkung auf die Hegelsche und Kierkegaardsche Musiktheorie. Denn die Empfindung: «die sich erweiternde Subjektivität des Ich, die zwar zu einem Inhalt fortgeht, denselben aber noch in dieser unmittelbaren Beschlossenheit im Ich ... läßt»,⁸¹ ist für Hegel ausdrücklich die eigentliche Sphäre der Musik.

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de