

V. Vernunft

Es mag überraschen, wenn ein bereits als antiquiert geglaubter Begriff wie der der Vernunft im Rahmen der ästhetischen Diskussion in weitem Sinne auftaucht. Denn ist es noch statthaft, nach erfolgter Vernunftkritik durch die Postmoderne einen Begriff wie den der Vernunft noch ins Spiel zu bringen? In den siebziger und achtziger Jahren setzte eine Welle der Vernunftkritik ein, die sich mit dem Vernunftbegriff einen Popanz aufbaute, den sie leicht demontieren konnte. Rehabilitiert bzw. nicht aufgegeben wurde der Vernunftbegriff u.a. von einer philosophischen Strömung, die sich durch ein kritisches Verhältnis zur instrumentellen Vernunft auszeichnet. Dies ist u.a. die philosophische Hermeneutik, die Vernunft als einen Funktionsbegriff auffasste und von Substanzdenken befreite. Bislang kursiert in der Philosophie die Auffassung, Vernunft sei eine Entität oder ein Organ.¹ Wer denkt oder in Bezug auf Kant unterstellt, Vernunft sei eine Art Selbstverleugnung der individuellen Person – und ihren Neigungen – zugunsten des Allgemeinen, unterstellt Totalitätsdenken, welches eigentlich nur kraft Vernunft kritisiert werden kann. Wer Kunst in Opposition zur Vernunft denkt, übersieht, dass Künstler nicht selten ihre eigene künstlerische Produktion bzw. Praxis reflektieren und zur Diskussion stellen.

Es ist wichtig, einen verständigen Gebrauch (im Sinne Hegels), der einem unmittelbaren Vitalinteresse entspringt, von einem vernünftigen

1 Thomas Gil (2003) Die Rationalität des Handelns, München, S. 69.

Gebrauch der Musik zu unterscheiden. Es könnte also am Paradigma ästhetischer Praxis eine Unterscheidung zwischen Vernunft und Rationalität nachgezeichnet werden. Die Frage lautet: Aber wie? Ein Vertreter der Vernunft verteidigenden philosophischen Hermeneutik ist Hans Georg Gadamer. Für ihn gehören Vernunft und Sprache zusammen.² Es geht ihm um artikuliert wie artikulierbare Selbst- und Weltverhältnisse, für deren Konstituierung Vernunft eine zentrale Rolle spielt. Vernunft ist, in der hermeneutischen Fassung, einzig die Fähigkeit, mit dem Anderen über Welt sinnvoll zu kommunizieren und in den diskursiven Raum der Gründe, nicht aber der Letztbegründung, einzutreten. Vernunft stellt – so verstanden – eine Art anthropologische Universalie dar hinsichtlich der formalen Bestimmung. Welcher inhaltliche Gebrauch von Vernunft gemacht wird, hängt vom jeweiligen Kulturraum ab. Der Vernunftbegriff würde sich somit zwischen Universalismus und Geschichtlichkeit bewegen.

Vernunft kann ferner als die Fähigkeit gedacht werden, eigenes Denken – und mithin sich selbst – im Allgemeinen zu verorten. Sie ist eine Vermittlungsleistung des Besonderen mit dem Allgemeinen. Der Einzelne soll nicht im Allgemeinen aufgehen, denn das wäre der Verlust jeglicher Kritikmöglichkeit und mithin Totalitarismus. Ob diese Verortung praktisch gelingt oder misslingt, ist eine andere Frage. Nicht umsonst unternahm Kant in seiner Religionsschrift den Versuch, das Böse aus dem Vernunftgebrauch heraus zu begründen.³ Nicht, dass Vernunft per se böse sei, sondern im Vernunftgebrauch, im Verbund mit dem Begehren, besteht die Möglichkeit zum Bösen – durch die handelnde Person. Damit wird der ambivalente Charakter endlicher Vernunft herausgestellt, da sie zwischen der Subjektivität und dem Allgemeinen oszilliert.

2 Vgl. Gadamer (1975), insbesondere der dritte Teil.

3 Immanuel Kant (1956) Die Religion im Gebrauch der bloßen Vernunft, darin die Abhandlung Vom radikal Bösen, in: Wilhelm Weischedel (Hg.), Kant. Werke in zwölf Bänden, Bd. VIII, Frankfurt/Main.

Vernunft setzt die Zwecke, wohingegen die Rationalität die Mittel zur Erreichung dieses Zweckes reflektiert. Rationalität bezieht sich also eher auf die Technik in weitem Sinne, sie besagt eine Optimierung der Zweck-Mittel-Relation. Vernunft wäre hingegen das, was Immanenzen überschreitet, während Rationalität die Mittel reflektiert – also in der Immanenz operiert. Wenn etwa rationales Handeln orientiert am *rational choice Paradigma* für den praktischen Syllogismus zuständig ist, so reflektiert Vernunft diese innere Ordnung des Handelns. Der Ökonom etwa handelt völlig rational, wenn er auf Gewinnmaximierung aus ist und dafür die effizientesten Mittel wählt. Vernünftig wäre zu fragen, ob die Gewinnmaximierung überhaupt ein vorrangiger Zweck ist. Wenn die Vernunft diese Immanenzen überschreitet, so ist sie die Fähigkeit Synthesen zu bilden *par excellence*. Sie kann sich in unterschiedlichen Medien artikulieren,⁴ wobei an den Medien oder in den Medien rational gearbeitet werden kann. Sie ist, als Grundvermögen der Kommunikation schlechthin, immer schon auf das Allgemeine gerichtet, weshalb Kant in ihr auch ein Prinzip zur Universalisierung sah.

Sprache wäre Vernunft schlechthin, wobei Sprache nicht als bloßer Zeichenbestand aufzufassen wäre, sondern als eine bestimmte Tätigkeit, als eine Symbolische Form, die auch eine Weltansicht bedeutet, wie Cassirer zu zeigen versuchte.⁵ Diese Tätigkeit artikuliert sich wiederum in der lebendigen Rede (*parole*), welche nicht nur mündlich stattfinden muss, sondern auch aus dem Fingeralphabet (ASL) bestehen kann. Es müssen also nicht unbedingt gesprochene Worte sein. Sprache ist in dieser Konzeption nicht beliebiges Mittel im Sinne von Werkzeug, sondern ein Medium im Sinne der Mitte. Sie ist eine Mitte zwischen Sprecher und Hörer, sie ist ein Medium zwischen Denken und Welt, sie ist ein Weg zur Welterzeugung. Sie bringt Welt erst zur *Darstellung*. Eben durch die Sprache – als sozialer Interaktion – werden uns Dinge, Ereignisse oder auch Zustände gegenständlich. Daher rührt auch Gadamer

4 Mathias Vogel, *Medien der Vernunft*, Frankfurt a.M. 2001.

5 Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 1 *Die Sprache*, Darmstadt 1994.

Emphase, der zufolge Welt-Haben und Sprache-Haben gleichrangig sind. Der Mensch ist nach Gadamer durch und durch sprachlich; und auch der Taubstumme ist in der Sprache. Sprache überhaupt, von der sich die Einzelsprachen ableiten, ist dann mehr eine Form des Vollzugs statt ein System. Der sprachliche Vollzug geschieht allerdings nach Regeln. Vernünftig wäre, in einem vorläufigen Verständnis demnach, was durch Sprache allgemein rechtfertigbar ist. Vernünftig ist, was sich vermitteln lässt und mit anderen geteilt werden kann. Der universalistische Anspruch, den Kant für die Vernunft einforderte, wird somit zwar eingeschränkt, aber dafür umso plausibler, wenn Kants Rede von subjektiver Allgemeinheit, von der er in der *Kritik der Urteilskraft*⁶ sprach, mit der Vernunft zusammengeführt wird. Hier ist das Subjekt mit seiner Initiative, seinem Blick oder Gehör, unverzichtbar. Es ist für diese Form von Praxis konstitutiv.

Wie aber hängen Musik und Vernunft zusammen? Über den Begriff der Kompositionstechnik, also der Beherrschung des Materials im Rahmen innerer Zweckmäßigkeit würde schon der Begriff der Rationalität genügen, der sich an einem einfachen Beispiel verdeutlichen lässt. Als Paradigma für Rationalität gilt das *rational choice* Paradigma der praktischen Rationalität. In diesem Sinne kann Rationalität als eine Tätigkeit des Verstandes aufgefasst werden, der sich vom Begriff der Vernunft unterscheidet. Der Verstand registriert Kausalität(en) und taugt daher für den praktischen Syllogismus. P möchte X, a ist ein geeignetes Mittel, um a zu realisieren, also tut P X. Die Frage jedoch, woher ein Zweck kommt, ob ein Zweck, der mit Hilfe der reflektierten Mittel erreicht werden kann überhaupt erreicht werden soll, oder welcher Zweck überhaupt erreicht werden soll, wäre ein Geschäft der praktischen Vernunft. Geht es beim Verstand um das *Können*, so geht es der praktischen Vernunft um das *Sollen*. Und dann würde Rationalität zunächst den handwerklichen Aspekt, also die innere Kohärenz eines musikalischen Werkes betreffen.

6 Immanuel Kant (1956) *Kritik der Urteilskraft*, Wilhelm Weischedel (Hg.), Kant. Werke in zwölf Bänden, Bd. X, Frankfurt a.M.

Abgesehen von immanenten Aspekten kann Musik aber auf außermusikalische Ereignisse bezogen werden bzw. Außermusikalisches widerspiegeln.⁷ Dieser Punkt ist nicht selbstverständlich, insofern eingeworfen werden kann, dass Musik selbst keine Sprache sei, denn es lassen sich keine Propositionen mit Musik aufstellen. Musik fehlt es somit an semantischer Kraft.⁸ Diesem Bedenken kann zugestimmt werden, ohne jedoch den Sinneffekt von Musik verabschieden zu müssen. Denn abgesehen davon könnte sie Sprachcharakter haben. Zunächst muss der Begriff der Widerspiegelung expliziert werden. Widerspiegeln heißt hier nicht, die Dinge einfach abzubilden, so wie die naive Sicht eine Photographie für eine Abbildung des auf der Photographie festgehaltenen Gegenstandes hält. Eine Widerspiegelung muss immer interpretiert werden und zwar vermittelt über ein Medium. Zumal geht es hier um die Widerspiegelung durch den Produzenten musikalischer Gebilde.

Dieses Verhältnis ist nicht erst seit der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts thematisiert worden, sondern wurde bereits von Ästhetikern aufgegriffen, welche in dem Ruf stehen, Formalästhetik im Gefolge Kants zu betreiben. Die Anerkennung, welche der Musik damit zuteilwird, ist nicht zu unterschätzen, gerade wenn sie in Verbindung mit Musik gedacht wird. Namentlich Eduard Hanslick hebt den Zug der Vernünftigkeit sowie Geschichtlichkeit der Musik hervor.

Es ist nicht lange her, seit man angefangen hat, Kunstwerke im Zusammenhang mit den Ideen und Ereignissen der Zeit zu betrachten, welche sie erzeugt. Dieser unleugbare Zusammenhang besteht wohl auch für die Musik. Eine Manifestation menschlichen Geistes, muss sie wohl auch in Wechselbeziehungen mit dessen übrigen Tätigkeiten stehen: zu den gleichzeitigen Schöpfungen der dichtenden und bildenden Kunst, den poetischen, sozialen, wissenschaftlichen Zuständen

7 Albrecht Riethmüller (1976) Die Musik als Abbild der Realität. Zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik, in: Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft XV, Wiesbaden.

8 Christoph Penteker (1997) Musikalische Semantik im Werk Gustav Mahlers, in: Studien zur Wiener Schule II, Frankfurt/Main, S. 13 – 126.

ihrer Zeit, endlich den individuellen Erlebnissen und Überzeugungen des Autors.⁹

Damit anerkennt Hanslick das Faktum der Geschichtlichkeit sowie Vernünftigkeit in Form der Widerspiegelung geschichtlicher Verhältnisse, die sich bis ins Politische erstrecken können. Musik legt – so verstanden – Zeugnis ab oder hinterlässt eine Spur des jeweils kulturellen Standes, ohne die Sache direkt abzubilden. Zwar ist diese Korrelation von Musik und Welt ihrer Form nach notwendig, doch in der inhaltlichen Bestimmtheit ist diese Korrelation nicht notwendig, sondern unterliegt dem Akt der Interpretation bzw. Artikulation und der Rekonstruktion von Sinn anhand *möglicher* Gründe.

Adorno jedenfalls hat die Vernünftigkeit des Materials, weil durch Geist hervorgebracht, nicht ohne Weiteres Akzeptiert.¹⁰ Doch sehen wir uns Hanslicks Plädoyer für die Vernünftigkeit des Materials etwas genauer an, um dann eine kritische Prüfung vorzunehmen.

In der Musik ist Sinn und Folge, aber *musikalische*; sie ist Sprache, die wir sprechen und verstehen, jedoch zu übersetzen nicht imstande sind. Es liegt eine tief-sinnige Erkenntnis darin, dass man auch in Tonwerken von „Gedanken“ spricht, und wie in der Rede unterscheidet da das geübte Urteil leicht echte Gedanken von bloßen Redensarten. Ebenso erkennen wir das vernünftig Abgeschlossene einer Tongruppe, indem wir sie einen *Satz* nennen. Fühlen wir doch so genau wie bei jeder logischen Periode, wo ihr Sinn zu Ende ist, obgleich die Wahrheit beider ganz inkommensurabel dasteht [...] In dieser negativen Vernünftigkeit, welche dem Tonsystem durch die Naturgesetze innewohnt, wurzelt dessen weitere Fähigkeit zur Aufnahme positiven Schönheitsgehalts. Das Komponieren ist Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material.¹¹

9 Eduard Hanslick (1984) Vom Musikalisch-Schönen, Leipzig.

10 Adorno (1971) S. 140. Er weist in seinen Reflexionen über den Begriff des Geistes in der Kunst darauf hin, dass Vergeistigung in Form eines Physikalismus den Geist aus der Kunst vertreibt.

11 Hanslick (1984) S. 76 – 77.

Zwar ist hier der hegelsche Zungenschlag nicht zu überhören, doch verwundert an dieser Stelle – und aus heutiger Sicht – der Rekurs auf der Musik innewohnenden Naturgesetzen. Schönberg hätte dem energisch widersprochen. Wie auch für Adorno die Rede von Naturgesetzen in der Musik, und diese werden von der Tonalität verkörpert, letztlich bürgerlicher Ideologie entsprungen sei. Milder formuliert könnte Hanslick damit auch die der Musik inhärierenden Gesetze meinen, die nicht unbedingt physikalische sein müssen. Denn gegen eine strikte Naturalisierung des Musikalisch-Schönen verweigert sich auch Hanslick. Besondere Aufmerksamkeit verdient hier aber Hanslicks Begründung der Vernünftigkeit der Musik. Sie ist vernünftig, weil sie in Beziehung zur Sprache steht.

Das Problem der Nichtübersetzbarkeit scheint ein Argument gegen die Auffassung von Musik als Sprache zu sein. Es zeichnet Sprachen ja aus, dass sie sich ineinander übersetzen lassen; dabei muss nicht alles in jeder Sprache gleichermaßen *gesagt* werden können. Und genauer besehen scheint sich Hanslicks Vernünftigkeitbegriff mit dem weiter oben ausgeführten Begriff der Rationalität zu decken. Denn er beschreibt hier lediglich die innere Zweckmäßigkeit, also musikalische Form. Die Unterscheidung zwischen Rationalität und Vernunft, bezieht sich, wie wir oben sehen konnten, auf die Zweck-Mittel-Relation. Musikalische Rationalität durchformt das Material hinsichtlich seiner Immanenz. Rational ist hier, was sich in einem Schaffen nachvollziehen lässt, also das Wozu etwa einer bestimmten Tongruppe – der innere musikalische Sinn, über den man mittels Analyse halbwegs zuverlässig Auskunft erteilen kann. Rational ist Komponieren, indem es von Regeln geleitet ist.

Vernunft übersteigt diese Immanenz. Daher ist ästhetische Vernunft kein vernünftiges Formprinzip, wie Hanslick etwa meinte, sondern schlichtweg ästhetisch sich *artikulierende* Vernunft. Vernünftig wäre musikalisches Komponieren, sobald es aus dem rein ästhetizistischen Wirkkreis austritt, ihre Immanenz transzendiert und sich ins Verhältnis zum Allgemeinen setzt. Genau aus diesem Grunde kann Adorno zumindest implizit als ein Vernunfttheoretiker in puncto Musik bezeichnet werden. Denn bei allen – seiner Auffassung nach – wichtigen Werken

geht es explizit um die Dialektik zwischen Allgemeinem und Besonderem. Um diese Dialektik kreist, wie Adorno in seinen musikalischen Monographien nachzeichnet, beispielsweise die Musik Mahlers und Bergs,¹² in denen er – zumindest plausible – Korrelationen musikalischer Faktur und Außermusikalischem herstellt. Stellt Vernunft den Standpunkt der Vermittlung von Allgemeinem und Besonderem dar, liegt die von Martin Seel vertretene Auffassung, der zufolge Vernunft Einübung unterschiedlicher Rationalitäten sei,¹³ nicht fern. So wäre das Zweck-Mittel-Verhältnis auf eine andere Ebene gehoben. Die unterschiedlichen Rationalitätsformen werden zu Mitteln der Vernunft. So sind etwa die Religion oder die Kunst mögliche Mittel der Vernunft zur Erreichung bestimmter Zwecke. Als Mittel sind sie allerdings nicht beliebige, sondern gewinnen sich ihre Autonomie durch ihre eigenen Symbolwelten und Sichtweisen. Dann gerät Hanslicks Formulierung, Komponieren sei geistige Arbeit in geistfähigem Material sowie seine Rede von der Naturgesetzlichkeit in eine Schiefelage. Denn genau die Autonomie der einzelnen Tätigkeitsformen stellt eine Emanzipation von der „Naturnotwendigkeit“ dar. Geist ist das, was immanent diese Formen hervorbringt; die Dichotomie zur „Natur“ ist, wie der Begriff der Natur selbst, eine von ihm gesetzte. Vernunft spielt vor allem dort eine Rolle, wo Vermittlungen vollzogen werden, wenn zwischenmenschlich eine Welt eröffnet wird.

Aus genau diesem Grunde wurde das Verhältnis von Sprache und Welt als ein gleichursprüngliches gedacht. Sprache ist dabei nicht nur als ein bestimmtes Zeichensystem zu betrachten, sondern Sprache bzw. Sprachlichkeit zeichnet sich durch die Konstituierung von Welt, auf die man sich gemeinsam beziehen kann aus. Sprache ist so verstanden eine Tätigkeit. Eine Welt ist nur, wenn man sie mit anderen teilen kann. Vernunft ist, da sie eine Hinwendung zum Allgemeinen ist, ein Überschreiten der eigenen gewohnten Perspektive und genau darum geht es in der

12 Vgl. Adorno (1971) Die musikalischen Monographien, in: Gesammelte Schriften 13, Frankfurt/Main.

13 Martin Seel (1977) Die Kunst der Entzweiung, Frankfurt a.M., S. 15.

Neuen Musik. Aus diesem Grund etwa kann es so etwas wie politische bzw. engagierte Musik oder den sozialen Roman geben.

MUSIK – DAS ANDERE DER VERNUNFT?

Unbestritten hat auch Neue Musik mit Emotionen zu tun. Musik setzt bei uns Affekte frei, schon allein deshalb, weil sie uns affiziert. Zudem interpretieren wir Musik als Ausdruck bzw. Darstellung von Emotionen, ohne dass wir selbst diese haben müssen. Vielen Vertretern der Neuen Musik – von Schönberg bis Lachenmann – gilt dies als ein Gemeinplatz. Für Schönberg gab es nur einen Zweck, für den die musikalischen Mittel erarbeitet wurden: sich auszudrücken. Auch bei Helmut Lachenmann spielt der Begriff des Ausdrucks oder der Expressivität eine wichtige Rolle.¹⁴ Und sogar Autoren wie Adorno, umhüllt vom Mythos der Negativität, sehen die Trennung von Intellekt und Gefühl beim Hören auch von Neuer Musik als eine künstliche und nicht akzeptable.¹⁵ Geht man davon aus, dass die Person bzw. ihr Charakter eine affektive Perspektive verkörpert, so gilt es zu berücksichtigen, dass es bei ästhetischen Urteilen immer auch auf ein *Wer* ankommt, der oder die wahrnimmt und urteilt. Und neben der Einbildungskraft, die vonnöten ist, um eine Syntax bzw. eine Form in die Musik hinein hören zu können, bedarf es eben des Gemüts. Nicht umsonst führt Kant zur Bestimmung des Kunstschönen den Geist als belebendes Prinzip ein.¹⁶

Gemäß einer systemtheoretischen Auffassung von Wahrnehmung (wobei ungeklärt bliebe, wie mit diesem Ansatz ästhetische Wahrnehmung begrifflich expliziert werden könne) rezipiert ein aus Strukturen Zusammengesetztes Was (ZNS), und ästhetische Urteile werden reduziert auf dem System gemäße Stellgrößen. Dadurch wird ein Realismus

14 Helmut Lachenmann, Musik als existenzielle Erfahrung,

15 Adorno, Schwierigkeiten beim Hören neuer Musik, S.289.

16 Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, §49, S. 413.

in der Erklärung von Kunstrezeption bzw. ästhetischer Erfahrung suggeriert, der, verglichen mit phänomenologischen Ansätzen, in eine Aporie spätestens dann gerät, wenn er erklären soll, wie er über die semantischen Kapazitäten verfügt, mittels derer er divergierende ästhetische Urteile begrifflich explizieren möchte. Dieser Realismus – wengleich er sich zuweilen als radikaler Konstruktivismus versteht – gibt vor, Musik, – quasi *more geometrico* –, a priori erklären zu können, da die musikrezipierenden Systeme mit identischen biologischen Universalien zur Musikwahrnehmung ausgestattet seien. Begreift man hingegen Musik bzw. musikalische Wahrnehmung vorrangig als eine soziale Praxis, so erhellt, weshalb man hier von einem regelrechten szientistischen Bluff sprechen könnte.

Musikhören und aktives Musizieren sind sicherlich nicht koextensive Begriffe, doch sie sind zumindest miteinander korreliert.¹⁷ Allein innerhalb des abendländischen Kulturraumes lassen sich mannigfaltige Hörweisen sowie Musikstile aufzählen. Und noch überraschender ist die Variationsbreite hinsichtlich der stilistischen Eigenheiten bezogen etwa auf ganze Epochen, wenn man nur die Unterscheidung zwischen Spaltklang und Mischklang in Betracht zieht. Schon hier zeigen sich die normativen Implikationen musikalischer Praxis und deshalb sollte musikalisches Hören als geschichtlich geformtes aufgefasst werden. Dessen ungeachtet spielt die physische Seite des Rezeptionsprozesses eine notwendige Rolle. Ohne Gehör würden wir wohl nicht über Musik reden können. Und ebenso spielt das Gehirn dabei eine notwendige Rolle. Kritisiert wird lediglich der Geltungsanspruch, man könne den Prozess musikalischer Wahrnehmung auf das Gehirn bzw. Physis reduzieren. Es gilt demnach, den methodischen Ort kausaler Erklärungen kritisch zu reflektieren. Tonalität ist keine biologische Universalie, sondern auch eine Frage der Musikerziehung. Spannungsgefälle zwischen Tonika und Dominante sowie eines Halbschlusses werden nicht apriorisch gehört. Schon eine recht schlichte Gitarrenetüde von Fernando Sor wirft für Schüler ein Problem für das Erfassen der Form bzw. der Harmonik als

17 Bernhard Dopheide (1978) Musikhören – Musikerziehung, Darmstadt.

syntaktischer Kategorie auf. Diese Art zu Hören muss erlernt und vermittelt werden – selbstverständlich oder naturwüchsig ist sie nicht.

Emotionale Wirkung wird gelegentlich als das Andere der Vernunft begriffen. Zudem wird die emotionale Wirkung von Musik als eine biologische Universalie angesehen und daher der Biologie eine Vorrangstellung in der Erklärung von durch Musik evozierter Emotionen beansprucht. Gegen die Rede von Emotionen in der musikalischen Wahrnehmung ist überhaupt nichts einzuwenden, zumal wir als Personen die Welt auch aus einer affektiven Perspektive wahrnehmen. Dennoch tendiert eine Reduktion auf Emotionen dahin, Musik als eine vernunftfreie emotionale Liegewiese zu begreifen, was zu den bisherigen Ausführungen nicht kohärent ist. Eine wissenschaftliche Kausalerklärung des Verhältnisses von Musik und Gefühlen ist problematisch, denn Gefühle, die sich während des Hörens einstellen können, sind vielseitig, und das Verhältnis zwischen Musik und bestimmten Emotionen kein notwendiges.

Wäre Kunst oder Musik das Andere der Vernunft, dann befänden sich Emotionen im freien Fall. Der zu Unrecht als Gefühlsgegner kritisierte Hanslick hebt ja hervor, dass Gefühle immer bestimmte und daher auch begrifflich korrelierte Gefühle sind. Jedoch sind Gefühle nicht intrinsisch in die Musik gewoben, so dass sich bei jedem Menschen apriorisch und beliebig bestimmte Gefühle mit der Musik auslösen ließen.

Wer tritt hinzu und getraut sich, ein bestimmtes Gefühl als Inhalt dieser Themen aufzuzeigen? Der eine wird „Liebe“ sagen. Möglich. Der andere meint „Sehnsucht“. Vielleicht. Der Dritte fühlt „Andacht“. Niemand kann das widerlegen.¹⁸

Das Grundsätzliche Problem mit der emotionalen Bewertung von Musik besteht darin, dass Gefühle nicht kriterial in der Musik verankert sind. Zwischen Struktur und Ausdruck besteht kein intrinsisches Verhältnis. Zwar können wir uns persönlich über ein Musikstück mitteilen und es wird auch häufige gemeinsame Auffassungsweisen hinsichtlich einer

18 Hanslick, S. 57.

bestimmten Musik geben, doch es gibt eben auch Differenzen hinsichtlich der Interpretation des emotionalen Gehaltes von Musiken. Während jemand vom Bombast der Wagnerschen Musik begeistert ist, kann eine andere Person von demselben Ausdruck genervt sein.

Würde man Kunst schlechthin auf Emotionen abstellen, dann könnte man vom Anderen der Vernunft reden. Die Deutung von Kunst (und Musik insbesondere) als dem Anderen der Vernunft ist jedoch allein schon deshalb problematisch, weil wir über unsere kunstästhetischen Erfahrungen reden können. Wir können über diese Erfahrungen *reden*, wengleich wir diese Erfahrungen nie *sagen* können. Ohne Vernunft wäre dies schlicht undenkbar. Wir können zudem unser Urteil über ästhetische Gegenstände rechtfertigen und somit Gründe für unser Urteil angeben, die dann wiederum für andere als Gründe in der Wahrnehmung fungieren. Diese Gründe betreffen zunächst die Gestalt oder die Syntax eines Gegenstandes der ästhetischen Betrachtung. So lässt sich beispielsweise unterschiedliche Formauffassungen eines Musikstücks – etwa der Klaviersonate op. 1 von Alban Berg – jeweils begründen. Diese Gründe können kommuniziert werden und die Wahrnehmung anderer leiten. Somit wäre Kunst aber lediglich etwas anderes als Philosophie, aber nicht das Andere der Vernunft; Kunst wäre – als eine Verkörperungsweise von Vernunft – also eher als Komplement zur Philosophie zu denken.

In genau diesem Sinne versucht Hans Ebeling das Verhältnis zwischen Kunst und Philosophie zu bestimmen. Kunst wäre demnach das Andere der Philosophie, nicht, weil sie einen gänzlich anderen Gegenstandsbereich als die Philosophie umfassen würde, sondern weil sie mit gänzlich anderen Mittel sich mit Fragen beschäftigt, mit denen sich auch die Philosophie auseinandersetzt und daher einen Wahrheitsanspruch erhebt.

Die Rede von der ‚anderen‘ Richtigkeit der Kunst ist aber zunächst von der Art, den übergreifenden und konkurrenzlosen Anspruch der Vernunft auf nur eine Wahrheit und nur eine Richtigkeit herauszufordern... Für das philosophische Ar-

gument ist die Eindeutigkeit des Wahren und des Richtigen jedenfalls zwingendes Ziel. Für das poetische Hervorbilden aber die Bewahrung der Mehrdeutigkeit.¹⁹

Es ist aber nicht so, als könne Philosophie die Mehrdeutigkeit nicht denken. Eindeutigkeit ist ein Ziel nur für philosophische bzw. wissenschaftliche Aussagen. Es ist andererseits gerade hermeneutische Philosophie, die sich der Mehrdeutigkeit des Textes sehr wohl bewusst ist. Zwischen Philosophie und Kunst fände nach Ebelings Meinung, eine Art Arbeitsteilung statt, wobei die Kunst die Existenz und die Philosophie die Vernunft vollende.²⁰ Dieser Vollendungsgedanke ist allerdings problematisch und läuft Gefahr, auf eine Transformation des christlichen Verheißungsgedankens verengt zu werden. Zudem ist gar nicht offensichtlich, was da vollendet werden soll. Solche Rhetorik mag jedoch ein Grund für eine Begriffswandlung gewesen sein. Der Vernunftbegriff wurde abgelöst von dem der Rationalität.

EXKURS: ZUR WANDLUNG DES VERNUNFTBEGRIFFS

Gegenwärtig ist in unterschiedlichen Philosophien eine synonyme Verwendungsweise der Begriffe von Vernunft und Rationalität bemerkbar. Wenn der Begriff der Rationalität den Begriff der Vernunft ersetzt haben soll, so ist damit jedoch nicht einfach nur ein Begriffswandel nachzuzeichnen, sondern ein gänzlich anderer Sachverhalt ist an die Stelle

19 Hans Ebeling (1989) *Ästhetik des Abschieds*, Freiburg/München, S. 148 – 49.

20 Ebd. S. 149.

der Vernunft getreten.²¹ In der praktischen Philosophie wird gegenwärtig von „praktischer Rationalität“ statt wie noch bei Kant von „praktischer Vernunft“ gesprochen. Vor allem soll durch den neu konzipierten Rationalitätsbegriff der traditionelle substanzialistische oder organologische Vernunftbegriff, der die Fähigkeit des Menschen, nach selbstgegebenen Zwecken zu denken und zu handeln, funktionalisiert werden. Es sollte schlichtweg eine gänzlich andere Ontologie bzw. Gegenständlichkeit hinsichtlich dessen erreicht werden, was unser begründendes Denken und Handeln ausmacht. Aber dies ist nur die eine Seite der Medaille.

Mit der Transformation des Vernunftbegriffs in den der Rationalität sollte der Totalisierungscharakter der Vernunft und somit auch deren Logozentrismus überwunden werden.²² Der Grund dafür liegt in der Annahme, dass es nicht einfach eine Welt gibt, sondern diese ist partikularisiert in unterschiedliche Weltansichten. Dagegen nimmt sich die Rede von der Einheit der Vernunft schlecht aus. Die Rede von Vernunft ist daher permanenter Kritik ausgesetzt, die aber nicht immer reinsachlich fundiert ist. „Um Vernunft möglichst effektiv bekämpfen zu können“, so Gloy

baut man einen Popanz auf, den es so historisch nie gegeben hat. Unter Einbeziehung aller Differenzen und übertriebener Simplifizierung wird die Vernunft uniformiert und universalisiert, zum monolithischen Singular hochstilisiert und die These vertreten, die gesamte abendländische Philosophie von Parmenides bis Hegel sei nichts anderes als Einheitsphilosophie gewesen, die das Viele, Heterogene, Relative nicht ernst nehmen und zu eliminieren trachte²³.

Gloy spricht damit ein tiefgehendes Problem an, nämlich wie man angesichts der Vielfalt der Kulturen sowie der Kulturrelativität der Sitten

21 Siehe hierzu: Karen Gloy (2003) *Vernunft und das Andere der Vernunft*, Freiburg, S. 11

22 Vgl. Jacques Derrida (1988) *Grammatologie*, Frankfurt a. M.

23 Gloy (2003) S. 17.

noch von einer Einheit der Vernunft sprechen kann. Ein Begriff wie Rationalität klingt dagegen zeitgemäßer und weniger metaphysisch vorbelastet, da auch „kriterial“ überprüfbar. Als rational wird eine Art und Weise des Handelns aufgefasst, die sich „beobachten“ lässt, nämlich als Zweck-Mittel-Relation. Hingegen kann bei niemandem ein Organ wie „Vernunft“ beobachtet werden. Allerdings melden sich hinsichtlich eines kriterialen Rationalitätsbegriffs Bedenken an.²⁴ Dass Rationalität selbst kriterial überprüfbar sei, ist kriterial nicht mehr überprüfbar, sondern eine gesetzte Norm.

Es stellt sich trotzdem die Frage, wie es denn möglich sei, die oben angesprochene Vielfalt als etwas anzuerkennen, was einen Eigenwert hat; denn dazu wäre wieder Vernunft vonnöten. Wie kann es sein, dass eine in sich heterogene Kultur überhaupt als Kultur anerkannt wird? Dies kann erst dann geschehen, wenn die Vielheit vor einem gemeinsamen Horizont erfasst wird, der das „Ganze“ als Regulativ erblicken kann. Denn erst daheraus wird man der Relativität des eigenen Standpunktes gewahr. Auch andere Perspektiven müssen erstmal als Perspektiven in den Blick kommen können. Ohne eine Synthesisleistung, für die eben der Begriff der Vernunft steht, wäre dies nicht möglich.

Wie dem auch sei, der Unterschied zwischen Rationalität und Vernunft wird von zeitgenössischen Autoren als immens wichtig erachtet. So zeichnet sich aus der Perspektive Thomas Gils Rationalität in Form von praktischer Rationalität folgendermaßen aus:

Als „rational“ bezeichnen wir, mit anderen Worten, eine Reihe von Phänomenen und Vorgehensweisen, die bestimmte (noch näher zu untersuchende) Merkmale haben [...] Ich werde nicht von „der“ Vernunft reden, die in der Tradition häufig als ein psychisches Vermögen, eine „*facultas*“, als geistiges Organ (analog zu physischen Organen) gedacht und seit dem Deutschen Idealismus von einem anderen geistigen Vermögen, nämlich dem Verstand, positiv abgesetzt wurde. Vielmehr möchte ich hier konsequent von Rationalität reden und diese als eine

24 So etwa der analytische Philosoph Hilary Putnam (1990) *Vernunft, Wahrheit und Geschichte*, Frankfurt a.M., S. 152.

Methode, eine bestimmte Art des Verfahrens, eine Prozedur denken, die im individuellen und kollektiven Leben der menschlichen Individuen wichtige Funktionen übernehmen kann, ja Mehreres zu leisten vermag.²⁵

Wir sollten aber – näher besehen – von *Rationalitäten* sprechen, so wie Gloy darlegt; also von institutionalisierten rationalen Zweck-Mittel-Relationen. Für nahezu jede Denkform lässt sich ein bestimmter Typus von Rationalität benennen. Wenn der Begriff von Rationalität die Zweck-Mittelrelation (methodisches Vorgehen) betrifft, ist es leicht ersichtlich, dass in unterschiedlichen Praktiken unterschiedliche Mittel und Zwecke zur Disposition stehen. Bernhard Debatin beispielsweise expliziert die innere Logik und mithin Rationalität der Metapher.²⁶ Wenn im Folgenden eine Apologie der Vernunft – oder der Vernünftigkeit – erfolgt, so hat dies seine Motivation aus der Frage nach dem Ganzen als Regulativ bezogen. Nicht Totalisierung ist das Ziel des hier vorgeschlagenen Vernunftbegriffs, sondern einzig, mögliche Gründe für Verbindlichkeit zu finden, die im Effekt auf transkulturelle Verbindlichkeit ausgerichtet sein kann.

Sollte sich Vernunft als der Inbegriff aller Rationalitäten erweisen, dann würde ihre besondere Leistung darin bestehen, diese unterschiedlichen Rationalitäten einander zu vermitteln. Damit käme ihr die Aufgabe der Synthesis heterogener Diskurse oder Rationalitäten zu. Auf Grund dessen ist sie dann die Reflexion der Zwecke, nicht nur der Mittel. Ähnlich sieht Welsch diesen Sachverhalt. Die Vernunft habe es, für Welsch, mit Fragen nach den Verhältnissen der unterschiedlichen Rationalitäten untereinander zu tun, wobei ihr die Aufgabe zukommt, „das Verhältnis der verschiedenen Rationalitäten zu klären und in der rechten Form zu gewährleisten oder gegebenenfalls auch zu korrigieren.“²⁷ Dies setzt jedoch keinen quasi göttlichen Standpunkt voraus. Wenn wir mit

25 Thomas Gil (2003) *Die Rationalität des Handelns*, München, S. 69.

26 Bernhard Debatin, *Die Rationalität der Metapher*, Berlin 1994.

27 Wolfgang Welsch (1996) *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*, Frankfurt a.M., S. 46.

Gadamer unter Vernunft nicht nur das schlechthin Universale denken, sondern ein Universales, das in der Endlichkeit menschlicher Vermittlungsvollzüge wurzelt, so kann sie zunächst am ehesten in Form einer kommunikativen Tätigkeit verstanden werden, die Allgemeinheit oder Universalität erst schafft, und zwar nicht in der faktischen Geltung, sondern im intendierten Geltungsanspruch. Ob dieser Geltungsanspruch dann tatsächlich eingelöst werden kann oder eingelöst wird, ist eine gänzlich andere Frage.

Wenn die hauptsächliche Aufgabe der Vernunft darin besteht, Synthesen unterschiedlicher Perspektiven zu bilden, so geht es schließlich darum, die eigene endliche Perspektive zu transzendieren, das Singuläre vor dem Hintergrund des Allgemeinen zu denken. Die Frage nach der „Wahrheit“ der somit gewonnenen Perspektive ist eine zweitrangige Frage. Wir können diese These begründen, indem wir die Unterscheidung zwischen Rationalität und Vernunft am Beispiel des Musikalischen zu bestimmen versuchen, wo es genau um Synthesen unterschiedlicher Perspektiven geht. Ein nahezu universales Medium dieser Synthesen ist die Sprache. Weiter oben konnten wir sehen, inwiefern Sprache zwar nicht konstituierendes aber rekonstruierendes Medium in der Vermittlung von Musik ist. Folglich muss die Autonomie der Kunst und – spezifischer noch – der Musik in ihrem inneren Formungsprinzip bzw. ihrer Verkörperungsweise gesucht werden.

Mit der Rede von Vernunft und dem Anderen der Vernunft geht aber noch ein anderes Problem einher, wenn die Universalität der Vernunft und Sprache unserer Erfahrung kolonialisiert. Denn wie lässt sich die Rede von Vernunft sinnvoll verorten, wenn ihr Widerpart aufgrund der Universalität der Vernunft zu verschwinden droht? Reicht menschliche Vernunft tatsächlich so weit wie Sprachlichkeit? Karen Gloy jedenfalls macht auf eine Aporie eines übersteigerten Universalitätsanspruchs der Vernunft aufmerksam.

Bei einem Universalitäts- und Totalitätsanspruch der Vernunft, der mit der Selbstreferenz einhergeht, resultiert allerdings das Problem, wie die Vernunft von einem rein internen Standpunkt aus Möglichkeit, Umfang und Grenzen ihrer

selbst bestimmen könne. Wenn sie schlechthin alles umfasst, auch noch das Gegenteil ihrer selbst, wenn sie das Andere der Vernunft als Implikat enthält, verfällt eine solche Selbstaufklärung dem Immanentismus. Der angebliche Tranzensus über die Vernunft hinaus, der für die Grenzziehung erforderlich wäre, erweist sich als Schein.²⁸

Es muss also ein Begriff der Universalität der Vernunft expliziert werden können, der sich nicht in der von Gloy beschriebenen Aporie verfängt. Ein Lösungsvorschlag bestünde darin, die Universalität methodisch oder funktional statt ontologisch zu denken. Dann würde Vernunft ihr Anderes nur insofern „umfassen“, als dass dieses Andere von der Vernunft gedacht werden könne, ohne einen Ursprung zu behaupten. So verstanden ginge es nicht um eine Topographie von Vernunft und dem Anderen der Vernunft im Sinne unterschiedlicher „Bereiche“, sondern um die reflexive Grenze von Vernunft. In diesem Sinne wäre an Gadamer's Begriff der Sprachlichkeit zu denken, der lediglich von *einen Zur-Sprache-Bringen-Können* der Erfahrung des Anderen der Vernunft ausgeht. „Die Sprache ist die Sprache der Vernunft selbst.“²⁹ Erstaunlicherweise begründet Gadamer dies mit dem Akt des Rechtfertigens. Denn da auch zunächst nichtsprachliche Gebilde – wie etwa die Reproduktion eines Notentextes – durch den Interpreten grundsätzlich auf Rechtfertigung hin angelegt sind, setze diese Praxis *Sprachlichkeit* voraus.³⁰ Wäre also das Nichtsprachliche als das Andere der Vernunft aufzufassen, dann ist die Vernunft also nicht der Ursprung des Anderen der Vernunft, sondern Vernunft ist das universale Medium, welches dieses Andere der Vernunft zur Sprache und somit zur Darstellung bringt – wenngleich sich dieses Andere nicht vollständig „sagen“ lässt. Somit wäre ein möglicher Weg skizziert, den von Gloy angemahnten Immanentismus zu umgehen. Das Verhältnis zwischen Vernunft und dem Anderen der Ver-

28 Gloy (2003): S. 15.

29 Hans Georg Gadamer (1975) S. 379.

30 Ebd. S. 377 – 78.

nunft wäre dann letzten Endes als ein hermeneutischer Zirkel zu begreifen. Das Andere der Vernunft müsste somit nicht mehr expliziert, sondern kann auch symbolisiert werden kraft der metaphorischen Artikulation.

MUSIKALISCHE RATIONALITÄT

Wie oben in Bezug auf den Begriff der praktischen Rationalität erwähnt worden ist, ist Rationalität als eine Methode, als ein planmäßiges Vorgehen und Umgehen mit Mitteln zur Realisierung bestimmter Zwecke bestimmbar. Mit der Unterscheidung zwischen Rationalität und Vernunft soll keine Polarisierung herbeigeführt, sondern auf die je spezifische Semantik der Focus gelenkt werden. Zudem besteht das Ziel darin, mittels praxeologischer Rückbindung eine metaphysische Überhöhung von Musik zu vermeiden. Für den Komponisten bedeutet Rationalität zunächst Technik in der Arbeit am Material. Sie ist eine Auseinandersetzung mit dessen Immanenz. Dieser Aspekt hat auch dort Gültigkeit, wo wir es mit Auftragswerken zu tun haben. Autonomie qua inneres Formgesetz ist kein Widerspruch zu ökonomischen Abhängigkeiten, denen die meisten künstlerisch tätigen Personen eben ausgesetzt sind. Und auch diese Immanenz, der Rekurs auf die kohärente Struktur eines musikalischen Werkes, hat mit unserer Lebenswelt zu tun, da musikalische Praxis eine Tätigkeit menschlichen Geistes ist. Dieser „Geist“ ist nicht substantialistischer Art, sondern ebenfalls funktional oder relational und erhält aufgrund des Aktes der Interpretation bzw. des Verstehens durch den Anderen seine „Realität“. Indes soll damit keinem naiven Realismus das Wort geredet werden. Denn wenn auch zugegeben werden kann, dass Geist objektiv sei, so ist damit nicht etwa Eindeutigkeit des Sinns künstlerischer Gebilde gemeint, sondern deren *Erfahrbarkeit* für jedermann. Demnach wären beispielsweise Institutionen wie Sprache und Wissenschaft objektiver Geist, da sie als solche für jeden erfahrbar sind.

Zudem arbeitet das kollektive Gedächtnis der Komponisten am objektiven Geist, also am kulturellen Gedächtnis; ihre Werke werden öffentlich und somit objektiv.

Musikalische Rationalität als Arbeit am Material und an der Form lässt sich studieren und nachvollziehen, indem man etwa eine Analyse eines musikalischen Werkes vornimmt. Dies kann mittels einer Partitur oder mit dem Gehör geschehen. Musikalisch rational wäre die Begründbarkeit des inneren Zusammenhanges sowie die Frage nach der Grundkonzeption oder der ästhetischen Idee des Werkes. Was planmäßig organisiert bzw. kohärent ist, gilt als rational. Rational sind etwa auch Problemlösungsstrategien zur Sicherung künftigen Handelns. Ein Beispiel für innovative musikalische Rationalität ist die Entstehung der musikalischen Notation. So etwa entstand die Neumenschrift zwecks Rationalisierung musikalischer *Alteritätserfahrung*, um die Unterschiede zwischen franconischer und römischer Schule in der Art zu singen festzuhalten.³¹ Daheraus ergaben sich andere Fragestellungen an die Notation als Mittel, wie etwa die nach der besten Darstellungsweise der Rhythmik und der Tonhöhe (Diastematik).³² Diese Mittel wurden im historischen Verlauf zu Medien in einem den bloßen Mittelbegriff übersteigenden Sinn; sie waren konstitutiv für das musikalische Denken selbst. Erst aufgrund der Verschriftlichung war die ausgefeilte Polyphonie möglich. Hier haben wir es mit impliziter Rationalität zu tun, insofern es um planmäßiges Handeln geht. Es soll hier noch auf eine vordergründige Rationalität, in der allein die innere Zweckmäßigkeit einer Komposition thematisch wird. Adorno hat darauf hingewiesen, dass das Vertrauen ins Material schon qua Geschichtlichkeit geistreich bzw. rational sei, falsches Bewusstsein ist. Hierin scheint ein weiterer wichtiger Punkt zu bestehen, insofern ja nicht alles, was Produkt des (objektiven) Geistes ist, geistreich sein muss. Schon Kant kam auf diese Disproportion in seiner *Kritik der Urteilskraft* zu sprechen. So mag denn eine

31 Hierzu: Michael Walter (1994) *Grundlagen der Musik des Mittelalter*, Stuttgart, insbes. S. 17ff.

32 Vgl. Christian Kaden (1984) *Musiksoziologie*, Berlin, S. 7ff.

Komposition nach allen *Regeln der Kunst* angefertigt worden sein, doch sie hat keinen Geist.

Ein besonderes Merkmal ästhetischer Rationalität in der Neuen Musik besteht auch darin, dass sie sich nicht wiederholt. Denn, um auf das Verhältnis zur Tradition zurückzukommen, die bloße Reproduktion wäre lediglich Nachahmung des Bestehenden und keine produktive Nachfolge. Zudem wird gerade in der Neuen Musik von ästhetischer Rationalität eine individuelle Rationalität erwartet, indem nach neuen musikalischen Mitteln gesucht wird. Wird Rationalität jedoch nur als richtige Handhabung eines Werkzeuges gesehen, läuft man Gefahr, den Begriff der Rationalität zu verengen. Analog gilt auch für praktische Rationalität: Wer nämlich egoistisch handelt, der handelt zwar nach Maßgaben der instrumentellen Vernunft rational, insofern der Egoist seine Ziele ungestört – also mit Handlungserfolg – verfolgen kann. Gemessen am Anspruch der Vernunft bliebe die (versuchte) Vermittlung mit dem Allgemeinen sowie eine Reflexion der Zwecke als Zwecke außen vor. Es scheint jedoch so, dass gerade im Ästhetischen der Mittelgebrauch selbst wiederum anderen Zwecksetzungen unterliegt.

Selbst Arnold Schönberg hatte es nicht nur auf innere Zweckmäßigkeit abgesehen. Ebenso ist kompositorische Rationalität in den STRUCTURES für Piano solo von Pierre Boulez nicht nur um ihrer selbst willen da. Freilich ist dies nicht gleichbedeutend mit einer Missionierung oder einer positiven Mitteilung. Dessen bedarf es nicht, um Sinn zu erzeugen. Das Verhältnis von Sinn und Struktur begegnet auch in – auf dem ersten Blick als unsinnig anmutenden – Gebilden eines Kurt Schwitters. In seiner Urlautsonate liegt (abgesehen vom Wort „Rakete“) keinerlei semantischer Gehalt, obwohl es beansprucht, ein Gedicht zu sein. Sinn macht das Gedicht als Geste. Sinn ist nicht unmittelbar mit Semantik oder Bedeutung zu identifizieren. Worauf es letztlich ankommt, ist der durch Interpretation erschließbare mögliche *Handlungssinn*, den es zu rekonstruieren gilt. Der Begriff des Handlungssinns ist besonders geeignet, weil er hilft, Kunst als eine Praxis zu begreifen, in der es auch um die Geschichtlichkeit des Menschen geht. Künstlerische Gebilde sind, ihrer pragmatischen Tiefenstruktur nach, immer auch als

Antworten auf die jeweilige Geschichtlichkeit zu verstehen. Dabei sind dann beispielsweise die musikalischen Strukturen, die rekonstruiert werden, nicht nur in sich sinnvoll organisiert im Hinblick auf den Stand des Materials, sondern zugleich innovativ und explorativ für die personale Welt. Genau diese Leistungen ästhetischer Rationalität kann vor allem Neue Musik für sich reklamieren. Sinnliches, das in sich sinnvoll ist, ist rational. Als Antworthandlungen auf unsere Geschichtlichkeit sind diese musikalischen Strukturen aber noch mehr. Sie sind im Modus des Metaphorischen vernünftige musikalische Artikulationen; musikalische Rationalität im Gebrauche der Vernunft.

MUSIKALISCHE VERNUNFT

Ist Vernunft so universal, dass man sie auf Musik anwenden kann? Der Rationalität zwar nicht entgegengesetzt, so aber diese einschränkend hinsichtlich des Monopolanspruchs reiner Rationalität, ist musikalische Vernunft. Sie ist der Überstieg aus dem rein Musikalischen, welches sich zumindest methodisch herleiten lässt. Eine Konzeption des rein Musikalischen findet sich in Roger Scrutons Begriff der akusmatischen Erfahrung.³³ In der akusmatischen Erfahrung geht es allein um die mit dem Ohr wahrzunehmende klingende Struktur. Und genau diese Form von Erfahrung liegt dem landläufigen Musikbegriff zu Grunde, nämlich dass die klingenden Strukturen für den Hörer da sei.³⁴ In eine ähnliche Richtung, aber ohne unterstellte Teleologie, bestimmt Gunnar Hindrichs das musikalische Werk als ein der Idee nach Erklingendes.³⁵

Schon im geistesschwangeren neunzehnten Jahrhundert bemerkte der Musikkritiker Hanslick, dass Musik geistige Arbeit in geistfähigem Material sei. Diese Formulierung ist zwar sehr vage, doch sie bietet sich

33 Roger Scruton (1997).

34 Dieser Punkt wurde weiter oben in Rekurs auf Raffman und Subotnik hervorgehoben.

35 Vgl. Hindrichs (2014) S. 77.

als Ausgangspunkt an. Fragt Rationalität in erster Linie nach Zweck-Mittel-Relationen, und zwar unter der Voraussetzung, dass Rationalität allein die Güte der einzusetzenden Mittel reflektiert, wäre der Vernunftbegriff einerseits als ein Überstieg dieser Immanenz und würde zumindest ein Abwägen der Zwecke implizieren (man Denke da an Kant „Reich der Zwecke“). Eine weitere Konzeption von Rationalität hatte Martin Seel in seinem Buch „Die Kunst der Entzweigung“ vorgeschlagen, die ich aufgreifen möchte. Sie hängt mit der Konzeption von Rationalität als Mittelwahl eng zusammen. Zweck-Mittel-Relationen finden sich etwa auch in Begründungen; und daher definiert Seel Rationalität als Begründbarkeit. Dies hat seinen Grund darin, dass wir viele Handlungen habituell vollziehen, so dass wir unsere Handlungen auch im Nachhinein rechtfertigen können.

Abgesehen von Materialreflexionen, die mitunter sehr erhellend sein können, reflektieren Komponisten der Neuen Musik ihr Tun hinsichtlich eines Ganzen, einem größeren Zusammenhang, wie etwa Gesellschaft.³⁶ Sie begreifen explizit die Praxis des Komponierens als eine bestimmte Form des Handelns. Musikalische Gebilde werden in Korrelation zur Lebenswelt gesetzt; daher unterliegt das ästhetische Verstehen vorrangig einer Pragmatik, die als produktive Semantik bezeichnet werden kann. Zudem wird das eigene Material kritisch hinterfragt sowie die verwendeten Kategorien – wie etwa der Werkbegriff. Gefragt wird unter aufklärerischer Fragestellung, wie notwendig die von der Tradition übernommenen Kategorien wirklich sind, um komponieren zu können. Dies findet sich etwa bei Cage oder in Komponisten von Lachenmann seinen Niederschlag. Letzterer hat die innere Rationalität auf besondere Weise reflektiert, indem in seinen Kompositionen die bislang unerwünschten Nebengeräusche thematisch werden. Nebengeräusche einzu-

36 Als jüngste Beispiele sind hier Claus-Steffen Mahnkop, *Kritische Theorie der Musik*, Weilerswist 2006 sowie H. Johannes Wallman, *Integrale Moderne*, Saarbrücken 2006 zu nennen. Zu erwähnen in praktischer Hinsicht wären aber vor allem Namen wie Nono und Henze.

setzen, sie als musikalisches Material anzuerkennen, ist keine Äußerlichkeit, sondern der Sache geschuldet, insofern Geräusche notwendig mit dem Musizieren – zumindest auf akustischen Instrumenten – zusammenhängt. Das, was bislang unterdrückt wurde, wird emanzipiert; ein Prozess, der sich übrigens schon bei Mahler findet. Musik kann somit als Modell für Gesellschaft dienen. Dadurch bekommt die absolute Musik eine geschichtliche Komponente. Vernünftig ist Musik, insofern sie sich als zur Gesellschaft beitragendes System versteht, wobei die Gesellschaft das offene prozessuale Ganze wäre. Die Vernunft der Musik bestünde in ihrer Synthesis-Leistung, die keine passive und somit quasi widerfahrende Synthesis ist – wie etwa Kant sie in der Kritik der reinen Vernunft beschreibt, sondern sie ist eine durch die musikalisch handelnde Person explizit initiierte Synthesis heterogener Erfahrungsformen, die sich musikalisch verkörpert.

VON DER SUBVERSION ABSOLUTER MUSIK

Der Begriff der absoluten Musik ist terminologisch auf das neunzehnte Jahrhundert zurückzuführen; dort wurde er in Opposition zum Begriff der Programmmusik verwendet. Absolute Musik ist hier Thema, weil der Aspekt der Immanenz, der Rekurs auf Strukturen mit dem Serialismus der fünfziger Jahre gleichsam zu seiner Vollendung kam. Um den Begriff der absoluten Musik gruppieren sich zumindest drei Konzepte bzw. Lesarten, von denen zwei von besonderem Interesse sind. Absolute Musik wäre zunächst a) die Musik, aufgrund der wir in der Lage sind, das Absolute gleichsam intuitiv zu schauen oder zu erahnen, wobei wir b) beim Aspekt autonomer musikalischer Mittel angelangt wären, welche zunächst nichtsprachlicher Natur sind. Allerdings bliebe zu fragen, ob die Rationalisierung des musikalischen Materials nicht mit einer bestimmten Form der Versprachlichung, nämlich der Verschriftlichung, auf engste zusammenhängt. Absolute Musik würde dann einzig zum Zweck haben, die rein musikalischen Mittel zur Geltung zu bringen. Sie

hätte damit keinen lebensweltlichen Bezug. Dies hat allerdings c) gesellschaftliche Aspekte, die nicht unberücksichtigt bleiben sollte. Der Komponist komponiert nicht mehr nur für die Kirche oder einen Hof; er komponiert auch nicht für den Geschmack eines breiten Publikums, das angenehm unterhalten werden möchte. Für eine detaillierte historische Darstellung des Begriffs der absoluten Musik sei an dieser Stelle auf Carl Dahlhaus verwiesen.³⁷

Die erste Lesart ist metaphysischer Natur und kann auf Schelling zurückgeführt werden. Absolute Musik ist nicht das, was das Subjekt als Subjekt qua Katharsis verherrlichen würde und somit den unmittelbaren Vitalinteressen ein dienstbares Werkzeug wäre. Absolute Musik wäre in dieser Hinsicht vielmehr das, was das Absolute symbolisiert: „Die Formen der Musik sind Formen der ewigen Dinge, inwiefern sie von der realen Seite betrachtet werden.“³⁸ In der absoluten Musik gibt es folglich auch kein Drama. Die Oper hingegen zerfällt in zwei Hälften: das Drama und die Musik. Wenn bei Hanslick Musik noch die Dynamik der Gefühle darzustellen vermag, so darf in der absoluten Musik eben dies keine Rolle spielen. Dieser metaphysisch gefasste Begriff absoluter Musik wird für den weiteren Verlauf nicht weiter interessieren.

Blieben noch die anderen semantischen Anker, von denen der „Immanentismus“ das stärkste Interesse erregt. Begreift man absolute Musik rein als Form gewordenes klangliches Substrat, so bezeichnet dieser Ausdruck genau das, was Hanslick als das Musikalisch-Schöne explizierte, nämlich tönend bewegte Form. Das „Schöne“ ist hier nicht deskriptiv gemeint, in dem Sinne, dass es ein objektiv verbindliches sowie eindeutig erkennbares musikalisches Schönheitsideal gäbe, sondern es geht – im Sinne einer formalen Bedingung – um das, was an Musik als genuin musikalischer gefällt bzw. lohnende Wahrnehmung ist.

Würde man serielle Musik nur als esoterisches Spiel mit Strukturen begreifen, griffe man zu kurz. Sicherlich ist der Strukturbegriff für die

37 Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978.

38 Friedrich W. J. Schelling (1960) *Philosophie der Kunst*, Darmstadt, S. 145.

serielle Musik von zentraler Bedeutung, doch sie ist auf ihn nicht reduzierbar. So sei darauf hingewiesen, dass serielle Musik u.a. ein Resultat der kompositorischen Neuorientierung nach 1945 darstellt.³⁹ Diese Neuorientierung erhellt Adornos Rede von ästhetischer Negativität; erst vor diesem Hintergrund macht negative Ästhetik Sinn. Sicherlich ist der Ausdruck der negativen Ästhetik in Form einer Absage an das „positive“ Lebensgefühl zu verstehen. Und gerade radikale Kunst hat das Moment des Negativen. „Radikale Kunst heute heißt soviel wie finstere, von der Grundfarbe schwarz.“⁴⁰ Der Rekurs auf die Immanenz ist eine Absage an erwarteter Unterhaltung durch Musik, Gewohnheiten wurden aufgesprengt und konventionalisierte Praxis verabschiedet. Wer reine Strukturen setzt, der übt Sabotage am unhinterfragten Alltag. Es gibt – oberflächlich gesehen – keinen Gehalt, der gegen einen anderen gesetzt wird; allein aus der Art und Weise des Anmutens soll eine Zumutung werden, zumal reine Strukturen einer Verschwendung der Produktivkraft gleichkommt. Was betreibt mehr Sabotage, was wendet sich mehr von der Betriebsamkeit ab, was ist ungreifbarer und daher zunächst das schlechthin Andere geschäftiger Rationalität als serielle Musik? Ein Friedenssong etwa hat diese negativen Qualitäten nicht, denn er bewegt sich immer auf dem sicheren Terrain der etablierten musikalischen Kategorien. Es wird dort die rein musikalische Immanenz nicht reflektiert, sondern Musik dient rein als Mittel zur Vermittlung eines außermusikalischen Gehalts.

Auf den ersten Blick scheint es so, als entbehre serielle Musik jeglicher repräsentationalen Funktion. Diesen Anschein erwecken etwa auch Stockhausens „Gruppen für drei Orchester“, in denen es rein um die Struktur sowie die räumliche Anordnung der Instrumente zu gehen scheint. Dies mag sogar die Intention Stockhausens gewesen sein; doch der Sinn eines Gebildes erweist sich nicht allein durch die Intentionen des Autors, sondern aufgrund geschichtlicher Konstellationen und der

39 Christoph Blumröder (2004) Zur Kompositorischen Neuorientierung nach 1945, in: Archiv für Musikwissenschaft, Jg. 61, 2004, Heft 1.

40 Adorno, Ästhetische Theorie, S. 65.

Interpretation musikalischen Handelns durch die Perspektive von außen. Stockhausens Kompositionen wären als absolute Musik zu verstehen, weil sie beanspruchen, keinerlei Verbindung zum Geschichtlichen zu haben, sie rekurren auf nichts.

Hervorzuheben ist der Unterschied der Kategorien, auf welche Webern und Stockhausen ihre Interpretation abstellen. Webern spricht von Thema, Reprise, von Scherzo und Trio, d.h. er bezieht sich auf Begriffe, die auf die musikalische Funktion und musikalischen Sinn abzielen. Die jeweiligen Bedeutungen der Begriffe und die ihnen zugrundeliegenden Kategorien sind historisch gewachsene; sie gehören einer bestimmtem historischen Periode zu und sind mehr oder minder nur innerhalb dieser Periode gültig. Dem Gebrauch dieser Begriffe vorausgesetzt ist die Überzeugung, dass sie die musikalischen Sachverhalte noch treffen – was freilich, wie gezeigt, ohne Vermittlung nicht einsichtig wird. Damit wahrt Webern bewusst die Verbindung mit der vorausgegangenen Musikgeschichte. Stockhausen hingegen beschreibt Eigenschaften einzelner Aspekte des Tonsatzes, Eigenschaften des Tonsatzes als Ganzen, wie er sich ihm hier und jetzt präsentiert. Er will objektive Gegebenheiten des Tonsatzes feststellen, nicht aber die Relation zu Begriffen bestimmen, die durch Konvention gewachsen sind. Damit schneidet er – jedenfalls an der Oberfläche – die Verbindung zur Geschichte ab.⁴¹

Die Rede von „oberflächlich“ verdient hier besondere Aufmerksamkeit, denn dieses Prädikat lässt mehrere Interpretationen zu. Indem es Stockhausen um objektive Strukturen geht, die mit der Behandlung der spezifischen Parameter entstehen, kappt er (dem Anspruch nach) nicht nur die Verbindung zur Musikgeschichte, in der es beim Hören auf andere Hörkategorien ankam, sondern zur Geschichtlichkeit schlechthin. Das Prädikat „oberflächlich“ scheint hier vor allem angebracht, da näher beisehen auch die serielle Musik sowie ihr Absolutes ihren Impuls von der Lebenswelt her erhalten. Mit der kompositorischen Neuorientierung nach 1945 wurde ja mittels kompositorischer Form – also auch der

41 Christian Martin Schmidt (1977) S. 59.

Zweckmäßigkeit musikalischen Komponierens – eine Aussage getätigt. Sicherlich ist dies keine Aussage gemäß der Aristotelischen Logik. Unter „Aussage“ ist hier eher ein „Position-Beziehen“ mit bestimmten Mitteln zu verstehen, eine Art *kommentierendes Handeln*, welches im Falle der Neuen Musik in der Verweigerung bestehen kann.

Das Absolute serieller Musik besteht in der Wissenschaftlichkeit, die Garant für Transsubjektivität sein soll. Damit wird das Subjekt quasi überwunden, da dessen Erfahrung nicht zur Debatte steht – es stellt eher einen Störfaktor dar. Darauf wurde schon weiter oben eingegangen. Dem Ausdruck wird die Konstruktion entgegengestellt.

Das musikalische Denken und die daraus resultierende Sprache, die in Stockhausens Analyse zum Ausdruck kommen, sind technologisch. War die Kunsttheorie bis zum Ende des 18. Jahrhunderts am Modell des Handwerks orientiert und setzte dem das 19. Jahrhundert die Emphase religiöse Kategorien entgegen, so nähert sich die Musiktheorie bei Stockhausen der Wissenschaft an.⁴²

Ob dies als Königsweg zur Aufklärung oder des Vernunftgebrauchs zu verstehen ist, mag dahin gestellt bleiben. Jedenfalls geht damit ein Musikbegriff einher, der an ein Höchstmaß von Rationalität orientiert ist und somit quer zum traditionellen Musikverständnis steht. Unter dem Feigenblatt der Wissenschaftlichkeit macht man sich immun gegen Kritik ästhetischer Art, da im Grunde genommen nur ein Diskurs die Interpretationshoheit zu haben scheint: die positiven Wissenschaften. In der seriellen Musik, so hat es den Anschein, sollen Aussagen über „objektive Tatsachen“ gemacht werden. In gewisser Weise ist diese Musik demnach selbstlos. Zur Debatte stünde im Gegenzug dann, inwiefern Musik noch als eine ästhetische Praxis zu bezeichnen wäre. Ist die Absage an Geschichtlichkeit und vordergründiger Subjektivität zunächst als Emanzipation von gesellschaftlich vorgegeben Funktionen zu verstehen, so droht andererseits – bei blinder Emphase der Wissenschaft –

42 Schmidt (1977) S. 60.

Obskurantismus, als Gegenteil von Aufklärung; durch eine Überhöhung aufklärerischer Mittel.

Das Besondere der Seriellen Musik bestand, so kann positiv festgehalten werden, in der Überschreitung der Immanenz kraft immanenter Rationalität als Kritik musikalischer Vernunft an stumpfer Betriebsamkeit sowie Misstrauen gegenüber dem Allzumenschlichen. Doch auch diese Form der Artikulation hatte ihre Zeit, die nun einmal vergeht.

