

# Musikästhetik

Herausgegeben von Helga de la Motte-Haber

LESEPROBE

Laaber

## FRAGESTELLUNGEN DER ÄSTHETIK UND KUNSTTHEORIE

Helga de la Motte-Haber

### *Geschichte – Ende der Ästhetik?*

Ästhetische Betrachtungen von Kunst verbinden sich mit Fragen, was sie meint, welchen Entstehungsbedingungen und Schaffensprozessen sie sich verdankt, was für Funktionen sie zu erfüllen hat, wie sie wirkt; sie sind Problemen der Wertbestimmung, der Wahrnehmung oder Erfahrung des Rezipienten sowie deren Voraussetzungen gewidmet. Auch musikästhetische Betrachtungen sind damit ausgespannt zwischen Philosophie, Psychologie sowie Soziologie und eng verwoben mit einer Theorie, die den Musikbegriff spezifiziert. Dieses Verständnis von Kunsttheorie, das sich in den letzten 100 Jahren entwickelte und hier zur Diskussion stehen wird, ist weiter gefaßt als jenes, das mit der Bildung des Begriffs ›Ästhetik‹ im 18. Jahrhundert einherging. Es betrifft auch Musikanschauungen, die vor dieser Zeit liegen, und erleichtert einen systematischen Zugriff auf zeitenthobene wiederkehrende Vorstellungen, wie sie prägnant bei den kosmologischen Begründungen hervortreten (vgl. Kap. 2). Bei derartigen systematischen Betrachtungen gilt es allerdings immer, Unterschiede zu berücksichtigen. So betrafen in der Antike kosmologische Spekulationen das Tonssystem, in der Neuzeit hingegen das in den Einzelwerken sich ausprägende Denken eines Komponisten. Deutlich wird daran aber auch, daß es unmöglich geworden ist angesichts der Vielfalt und ständigen Weiterentwicklung der Musik, Ästhetik als eine rein systematische und normative Theorie zu begreifen, wie dies für kurze Zeit zwischen dem Erscheinen von Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* (1750/1758) und Eduard Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) beabsichtigt war. Bereits der Titel des nur wenig später erschienenen Buches von Hermann Lotze, *Geschichte der Ästhetik in Deutschland* (1868), bildet einen kritischen Einspruch. Jeder systematische Ansatz bedarf heute einer historischen Differenzierung. Eine nur geschichtliche Betrachtung allerdings würde das Geflecht der Beziehungen, in das die Ästhetik eingebettet ist, auflösen. Geschichtliche Wandlungen zu betonen, macht

den Gedanken an übergreifende Kategorien unmöglich und relativiert den Anspruch, der mit der Vorstellung autonomer Kunst in die Ästhetik Einzug gehalten hat, nämlich etwas Gültiges ohne Zeitbezug zu sagen.

Über das Verhältnis von Systematik und Geschichte ließe sich lange ohne endgültiges Ergebnis handeln. Die unauflösbare Verbindung ermöglicht zwei Formen der Analyse. Man kann von einem kategorialen Raster als primärem Bezug ausgehen, das in sich historisch aufgefächert wird, oder aber man geht von einer historisch-chronologischen Ordnung aus, die – wie es vor allem in der Rezeptionsgeschichte der Fall ist – Musik nicht nur als datierbares und vielleicht durch einen Zeitgeist zu interpretierendes Faktum behandelt, sondern als ein Phänomen, das sich in ständig neuen Beleuchtungen zeigen kann.

Das Ende der Ästhetik schien 1971 gekommen. Das Büchlein gleichnamigen Titels des Kunsthistorikers Otto Karl Werckmeister<sup>1</sup> knüpft an die Voraussage von Wilhelm Worringer<sup>2</sup> an, der seinerseits mit der Polarität von *Abstraktion und Einfühlung* 1908 noch einen systematischen Versuch wagte, jedoch meinte, daß Kunstgeschichte und Ästhetik unverträgliche Disziplinen seien, weil die mächtig gewordenen geschichtlichen Darstellungen die Auflösungen von systematischen Zusammenhängen beschleunigen, andererseits aber die Ästhetik ohnehin der Überfülle von Kunst nur durch eine Zufallsauswahl Herr werden könne. Das Ende der Ästhetik schien gekommen, weil die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen die alleinige Kontemplation der Kunst der eigenen Lebens Epoche unmöglich mache. In den 1970er Jahren wurde Werckmeisters Titel oft mißverstanden als Ende der Kunst. Dieser auf Georg Wilhelm Friedrich Hegels Philosophie zurückgeführte Satz hatte in dieser Zeit fast den Rang eines geflügelten Wortes. Latent war darin der in den 1960er Jahren spürbare Zerfall des Werkbegriffs aufgefangen, der für die Kunst der letzten 100 Jahre bis zum heutigen Tag nicht rückgängig zu machen war (vgl. Kap. 6). Nebenbei sei bemerkt, daß dies nicht ausschließt, daß geschlossene Stücke geschrieben werden könnten. Ein Musikstück ist nicht zwangsläufig mit einem emphatischen Verständnis von Werk verbunden. Mit dem Ende der Ästhetik beabsichtigte Otto Karl Werckmeister Ideologiekritik an den Theorien von Theodor W. Adorno und Georg Lukács sowie am Utopiebegriff von Ernst Bloch, d.h., er beabsichtigte eine Kritik an jenen Theorien, die die Kunst an ihrem gesellschaftlichen Wert maßen.

1 Otto Karl Werckmeister, *Ende der Ästhetik*, Frankfurt a.M. 1971.

2 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, München 1908.

Ästhetik als Darlegung eines systematischen Zusammenhangs von Kategorien wie Schönheit bzw. Wahrheit, Werk, Künstler-subjekt, ästhetischer Erfahrung oder gesellschaftlicher Notwendigkeit ist seit dem 20. Jahrhundert schon allein deshalb nicht mehr möglich, weil im Laufe der Geschichte der Umfang der einzelnen Kategorien zu groß geworden ist. Allerdings sind in den vergangenen 100 Jahren sehr viele Kunsttheorien erschienen, die sich nur auf einzelne Aspekte beziehen. Dieter Henrich<sup>3</sup> hat dazu 1982 eine Sammlung von Texten publiziert. Sie ist heute nicht mehr als umfassend anzusehen, weil das Erscheinungsjahr eine Grenze setzte und in letzter Zeit mit den verschiedenen Ideen zu einer Rezeptionsästhetik (vgl. Kap. 6) neue Fragestellungen aufgebrochen sind. Obwohl heute das künstlerische Denken, gleich ob von Musikern, Malern oder Schriftstellern, stark auf den Rezeptionsvorgang konzentriert ist, werden im Folgenden nicht nur die damit befaßten Theorien dargestellt, sondern auch jene, die nach Antworten suchten: was Kunst ist, worin sie gründet oder welche Funktionen sie haben könnte.

### *Was ist Kunst? Wo ist sie verankert?*

Diese Frage ist im 18. und 19. Jahrhundert ausführlich erörtert worden. Kontroversen entstanden im Hinblick darauf, ob das Absolute, in dem die Kunst gründet, mit Schönheit oder mit Wahrheit gleichzusetzen sei. Die Frage, was Kunst sei bzw. worin sie gründe, hat jedoch auch in jüngerer Zeit eine große Brisanz behalten. Ontologie, Hermeneutik, Phänomenologie, Strukturalismus, Zeichen- und Widerspiegelungstheorie, sogar die Psychoanalyse konkurrierten um die richtigen Antworten.

Martin Heideggers berühmte Schrift *Der Ursprung des Kunstwerks* (1935) gehört zu den wichtigsten ästhetischen Schriften des 20. Jahrhunderts. Das Kunstwerk begriffen als »sich ins-Werksetzen der Wahrheit des Seienden«, als »die Eröffnung des Seienden im Sein«<sup>4</sup> verweist auf ein ontologisches Verständnis: Kunst als Explikation des Seinsbegriffs. Obwohl Heidegger einen Transzendenzbegriff ablehnte, kann man von einer Metaphysik sprechen, wie dies für jede nicht empirisch prüfbare Ontologie gilt. Im Unterschied zur traditionellen idealistischen Ästhetik, die den »Ursprung« der Musik in einem metaphysisch Schönen sieht, ist für Heidegger Kunst keine in sich geschlossene Welt an und für

3 Dieter Henrich (Hrsg.), *Theorien der Kunst*, Frankfurt a.M. 1982.

4 Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, Stuttgart 1960, S. 33.

sich. Nachdrücklich zu betonen ist ihr prozessualer Charakter: Wahrheit geschieht.

Von dem für Heideggers Philosophie im allgemeinen wichtigen Gedanken des »um zu ...« und von der Idee des »Zeugs« gingen wahrscheinlich während seiner Freiburger Studienzeit wichtige Anregungen auf Heinrich Bessler aus. 1925 erschienen im *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* seine *Grundfragen des musikalischen Hörens*, mit denen er die Unterscheidung von Darbietungs- und umgangsmäßiger Musik prägte. Bessler, der an den legendären ersten Aufführungen mittelalterlicher Musik 1922 in Karlsruhe und 1925 in Hamburg mitgewirkt hatte, stellte dem Anspruch der absoluten Musik einen die ältere Musik charakterisierenden Begriff gegenüber, der an ihren Funktionen orientiert war. Wichtig wurde dieser Begriff zur Charakterisierung des ästhetischen Denkens in den 1920er Jahren insgesamt: Gebrauchs- und angewandte Musik hießen die neuen Ideale.

### *Ist die Kunst Widerschein gesellschaftlicher Wahrheit?*

Vergleichbar der Faszination, die im 19. Jahrhundert von dem Begriff des ›Schönen‹ ausgegangen war, ist im 20. Jahrhundert die herausfordernde Wirkung der Kategorie der ›Wahrheit‹ gewesen. Sie war nicht mehr wie die des ›Schönen‹ dem Verdacht ausgesetzt, nur Schein vorzugaukeln. Das gleiche Wort »Wahrheit« verbindet sich jedoch mit höchst unterschiedlichen Inhalten (s. S. 220ff.) und damit auch unterschiedlichen Antworten auf die Frage: Was ist Musik?

Im Zentrum der ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos<sup>5</sup>, die wie keine zweite der Musik gewidmet ist, steht der Begriff der ›Wahrheit‹, der eine geschichtsphilosophische Interpretation erhält. Wie Heidegger nahm Adorno seinen Ausgangspunkt von der Phänomenologie, gelangte jedoch, pointiert formuliert, zu einer anderen »Wesensbestimmung«. Eine explizite Auseinandersetzung zwischen diesen beiden Philosophen, die das Denken in den 1950er und 1960er Jahren bestimmten, gibt es nicht. Dennoch glaubt man, daß gleich zu Beginn seiner ästhetischen Theorie Adorno nicht von ungefähr sich gegen die »Ursprungsfrage« wendet, wenngleich dezidiert nur gegen die Ontologie, die Helmut Kuhn 1966 vorgelegt hatte.<sup>6</sup> Adornos eigene Position wird mit den Worten umrissen: »Kunst hat ihren Begriff in der geschichtlich sich verändernden Konstellation von Momenten.« Kunst wird als fort-

5 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Gesammelte Schriften 7), hrsg. von G. Adorno & R. Tiedemann, Frankfurt a.M. 1970, S. 11.

6 Helmut Kuhn, *Schriften zur Ästhetik*, München 1966.

schreitende immanente Entfaltung von geistiger Wahrheit begriffen, die ihrerseits eine Erkenntnisfunktion hat. Der Schauplatz dieses Fortschritts war für Adorno seit den 1920er Jahre »das Material«. Dieser spezielle Materialbegriff, der die kompositorische Praxis in den 1950er Jahren stark beeinflusste, meint nicht einen bloß akustischen Stoff. Das Material ist »stimmig« und gehorcht einer fortschreitenden Aufklärung, wenn es dem jeweiligen geschichtlichen Stand entspricht. Dieses Fortschrittsdenken ist Adornos zentrales Anliegen in der *Philosophie der Neuen Musik*.<sup>7</sup> Man kann sich diesen Materialbegriff leicht dahingehend vergegenwärtigen, daß die Emanzipation der Nebenstufen und die Chromatik der Wagnerschen Musik zwangsläufig zur Zwölftontechnik und dann zum seriellen Prinzip führten. Der Komponist muß den Tendenzen des Materials folgen, d.h. musikalisches Material und Satztechnik sind eng miteinander verbunden. Adornos spezieller Materialbegriff engt die Freiheiten von Komponisten ein. Dieses Dogma führte zu heute kaum noch nachvollziehbaren Verurteilungen von Komponisten wie Igor Strawinsky, Paul Hindemith oder Josef Matthias Hauer.

Die späten Schriften Adornos wurden in der Regel auf dem Hintergrund idealistischer Philosophie interpretiert: Wahrheit verstanden als fortschreitende Entfaltung des Geistes. Die je geschichtlich höhere Stufe, auf der das Material stehen muß, bedingt quasi als Ablagerung eine Form von sedimentiertem Geist im Stofflichen. Wie sehr Geistiges dadurch bei Adorno materialisiert erscheint, bleibe als Frage offen. Adorno hatte erst ab 1934 intensive Berührung mit der Hegelschen Philosophie. Seine frühen Schriften sind leichter auf dem Hintergrund der historisch-materialistischen Widerspiegelungslehre zu verstehen.

Wichtige Einflüsse gingen aus von der 1916 erschienenen *Theorie des Romans* und dem 1923 publizierten Buch *Geschichte und Klassenbewußtsein* von Georg Lukács<sup>8</sup>, dem Adorno Mitte der 1920er Jahre persönlich begegnete. Adorno attestierte Lukács, dieser hätte einen »Maßstab philosophischer Ästhetik aufgerichtet, der seitdem nicht wieder verloren ward«.<sup>9</sup> Lukács, der sich in jungen Jahren der kommunistischen Bewegung angeschlossen hatte, setzte sich intensiv mit der leninistischen Widerspiegelungstheorie auseinander. Nicht, daß er sie übernommen hätte! Aber sowohl die marxistische Realismusdefinition, der zufolge sich in Bewußtseinsvorgängen die zugrundeliegenden ökonomischen Verhältnisse spiegeln, als auch die Forderung der Parteilichkeit von Kunst sind wich-

7 Theodor W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, Tübingen 1949.

8 Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* (1916), Berlin 1920; ders., *Ästhetik, Teil I*, Darmstadt-Neuwied 1963. Vgl. auch W. Jung, *Von der Utopie zur Ontologie. Zehn Studien zu Georg Lukács*, Bielefeld 2001.

9 Theodor W. Adorno, *Erpreßte Versöhnung. Zu Georg Lukács: Wider den mißverstandenen Realismus*, in: ders., *Noten zur Literatur II*, Frankfurt a.M. 1961, S. 152.

tige Ausgangspunkte seines Denkens geworden, das starke Auswirkungen auf die sogenannte »Frankfurter Schule« hatte.

Beim jungen Adorno sind somit materialistische Ansätze nicht verwunderlich. Noch in dem zusammen mit Hanns Eisler in den 1940er Jahren verfaßten Filmmusikbuch zeigt sich, daß Adorno Technik als gesellschaftliches Produktionsmittel einerseits und als musikalische Satztechnik andererseits analogisiert. Die Faszination des Satzes vom Sein, das das Bewußtsein bestimmt, war jedoch auch bei ihm nie so groß, daß Adorno je auf einen platten Realismus vertraut hätte. Bereits den Siebzehnjährigen hatte die »Wahrhaftigkeit« der Kunst beschäftigt, der eine Erkenntnisfunktion eher durch eine Antinomie zur – denn durch eine Wiedergabe von – Gesellschaft zuwächst. Ist solche Antinomie mit Autonomie der Kunst gleichzusetzen? In Adornos späten Schriften erscheint die Kunst als der einzige Ort, wo sich Wahrheit realisiert. Davon geht kein Versprechen des Glücks aus. Schon 1937 zeigte er an Beethovens Spätwerk Zertrümmerung, und über die neue Musik bemerkte er: »Die musikalische Sprache dissoziiert sich in Fragmente.«<sup>10</sup>

Lukács rettete – zu seiner Zeit politisch sehr anfechtbar – für seine Theorie die Idee der Autonomie der Kunst. Die schwierige und doch in der marxistischen Theorie wichtige Kategorie der Utopie, zentral für die Musikphilosophie Ernst Blochs<sup>11</sup>, machte durchaus ein fiktionales Prinzip möglich. Nur die Annahme eines kritischen Verhältnisses der Kunst zur Wirklichkeit konnte sie zum Vor-Schein einer besseren Zukunft machen, d.h. zu etwas, das über die Abbildung eines status quo hinausgeht. Mehr und mehr aber neigte Lukács zu einer ontologischen Begründung der Kunst in einer objektiven Wahrheit als einer hinter der existierenden Welt und durch sie verzerrten, noch nicht eingelösten objektiven Realität.

Eine wörtliche Auffassung des Zusammenhangs von gesellschaftlichem Sein und überbauendem Bewußtsein findet sich in den Büchern der polnischen Autorin Zofia Lissa.<sup>12</sup> Ihre Musikästhetik und die Schrift *Über das Spezifische der Musik* datieren aus der Mitte der 1950er Jahre, d.h. aus jener Zeit, in der ein Formalismusverdacht zu einer schweren Last werden konnte. Lissa tendierte zu einer Inhaltsästhetik, d.h. zur Auffassung einer realistischen Abbildung der Wirklichkeit in der Kunst. Die Schwierigkeiten, dies für musikalische Sachverhalte zu belegen, umgeht sie, indem sie die emotionalen Qualitäten von Musik zur Semantisierung von Musik heranzieht; diese Qualitäten beruhen auf emotionalen Reaktionen des Künstlers. Sie konnte sich dabei die rus-

10 Theodor W. Adorno, *Beethoven*, in: ders., *Moments musicaux*, Frankfurt a.M. 1964, S. 16; ders., *Philosophie der Neuen Musik*, S. 78.

11 Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* (1954/55), Frankfurt a.M. 1959; ders., *Zur Philosophie der Musik*, Frankfurt a.M. 1974.

12 Zofia Lissa, *Fragen der Musikästhetik*, Berlin 1954; dies., *Über das Spezifische der Musik*, Berlin 1957.

sische Intonationslehre zunutze machen, die ihrerseits wiederum auf der musikalischen Hermeneutik von Hermann Kretzschmar basiert. Diese semantischen Qualitäten erlauben zugleich auch, die Kunst als zeitenthoben aufzufassen, ein Überdauern auch jenseits der sich wandelnden ökonomischen Verhältnisse vorzusehen, weil diese »Aussagen« auch später noch richtig sein können.

### *Ist Kunst gesellschaftlich brauchbar?*

John Dewey gilt in der Regel als Klassiker der Pädagogik trotz seiner Ablehnung vorgegebener ethischer Werte. An deren Stelle setzte er eine Auffassung, die sittliches Handeln als experimentell begreift. Eine zentrale Rolle im Rahmen seiner umfangreichen Schriften nimmt die Erkenntnistheorie (Logik) ein. Seine Ästhetik *Art as Experience* von 1934, 1980 auf deutsch veröffentlicht, ist ein Alterswerk, dessen Grundbegriff er in seinem als Hauptwerk zu bezeichnenden Buch *Experience and Nature* 1925 dargelegt hatte.<sup>13</sup> Selbst in seinem Schülerkreis wurde seine Ästhetik als eine Rückkehr zu einer idealistischen Position empfunden, von der der junge Dewey als Student ausgegangen war. Das Buch behandelt in der Tat klassische Probleme, wie z.B. die Frage nach der Einteilung und Hierarchie der Künste. Es ist ein Plädoyer für die abstrakte Kunst, mit Betonung auf der Malerei von Paul Cézanne und Henri Matisse, was insofern erstaunlich ist, als Deweys Beschäftigung mit ästhetischen Fragen durch die populistisch-sozialistischen Strömungen im Amerika der 1930er Jahre angeregt worden war. Musik spielt in Deweys Buch nur am Rande eine Rolle. Er bezieht sich nie konkret auf einen Komponisten oder ein Musikstück. Dennoch sind seine Gedanken im Rahmen gegenwärtiger ästhetischer Diskussionen von besonderem Interesse (vgl. S. 319 und 365). Kunst gibt es nach Dewey nur, wenn sie zur Erfahrung eines Menschen wird. Dieser Erfahrungsbegriff ist jedoch nicht als rein subjektive Erfahrung zu begreifen, sondern als eine kommunikative Verschränkung von Subjekt und Objekt. Nicht nur was, sondern auch wie es erfahren wird, ist konstituierend für die Realität, auch für die Realität der Kunst. In seinen Schriften zur Logik hatte Dewey bereits angenommen, daß Erkennen nicht bloße Objekterkenntnis sei, sondern auch vom Prozeß der Aneignung abhängt. Die dahinter stehenden Probleme der Ablehnung eines Materie-Geist-Dualismus bzw. der Dualität von Leib und Seele seien hier nicht erörtert.

13 John Dewey, *Art as Experience* (1934), *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt a.M. 1980; ders., *Experience and Nature* (1925), *Erfahrung und Natur*, Frankfurt a.M. 1995.