

Ulrich Müller

# Mensch und Musik

Eine Philosophie  
klangzeitlicher Selbstverwirklichung



Königshausen & Neumann

Ulrich Müller  
—  
Mensch und Musik

**Der Autor** Ulrich Müller studierte Philosophie, Germanistik und Musik. Er promovierte 1986 an der Freien Universität Berlin mit einer Arbeit über Adorno. Müller arbeitet als Gymnasiallehrer in Berlin. Bei K&N ist bereits von ihm erschienen *Frieden und Freiheit* (2013), *Nathans Baum* (2017) sowie *Friedensfreiheitliche Erkenntnis und Wissenschaft* (2021).

Ulrich Müller

# Mensch und Musik

Eine Philosophie klangzeitlicher  
Selbstverwirklichung

Königshausen & Neumann

Umschlagabbildung:

August Macke: Farbige Komposition  
(Hommage à Johann Sebastian Bach), 1912

Wikicommons:

[https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:August\\_Macke\\_008.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:August_Macke_008.jpg)

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2024

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-8717-2

eISBN 978-3-8260-8718-9

[www.koenigshausen-neumann.de](http://www.koenigshausen-neumann.de)

[www.ebook.de](http://www.ebook.de)

[www.buchhandel.de](http://www.buchhandel.de)

[www.buchkatalog.de](http://www.buchkatalog.de)

*Denn das Subjekt ist das einzige Moment von  
Nichtmechanischem, von Leben, das in die Kunstwerke  
hineinragt; nirgends sonst finden sie, was sie zum Lebendigen  
geleitet.*

Theodor W. Adorno

*Die Zeitlichkeit der Uhr und die Zeitlichkeit in der Musik.  
Sie sind durchaus nicht gleiche Begriffe.*

Ludwig Wittgenstein

*Music makes time audible,  
and its form and continuity sensible.*

Susanne K. Langer



# Inhaltsverzeichnis

*Was an der Musik begrifflich-begreiflich ist, ist gar nicht Musik selbst.*

Rudolf Otto

<b>Einleitung</b> .....	9
<b>I. Zur Existenzweise von Musik:</b>	
<b>Die hörbar fließende Zeit</b> .....	21
1. Zu den Unterschieden von musikzeitlichem Nacheinander und musikräumlichem Zusammen .....	21
2. Zu den Gemeinsamkeiten von musikzeitlichem Nacheinander und musikräumlichem Zusammen .....	31
<b>II. Zum Bewusstsein von Musik:</b>	
<b>Über das Zeitbewusstsein des hörenden Subjekts</b> .....	45
1. Bewusst-Musikalisches als Klingendes und Tönendes .....	45
2. Musikalische Selbstverwirklichung .....	61
3. Musikalisches Selbstbewusstsein .....	69
4. Musikalisches Raumbewusstsein .....	75
5. Das musikalische Sachurteil .....	88
6. Zur Beziehung von Musik, Sprache und Gehirn .....	95
7. Musikalisches Zeitbewusstsein .....	114
<b>III. Ästhetisch-freiheitliches Bewerten von Musik</b> .....	127
1. Fassliche Vielfalt als allgemeines musikalisches Wertkriterium .....	127



2. Interessierte und interesselose musikalische Selbstverwirklichung .....	139
3. Musikalische Freiheit der Subjektivität als Befreiung von praktischen Klangzwecken .....	145
4. Gelungene Selbstverwirklichung als harmonische Wechselbeziehung zwischen fühlendem <i>Mithören</i> und begreifendem <i>Anhören</i> .....	151
<b>IV. <i>Fazit:</i></b> <b>Kategorien musikalischer Selbstverwirklichung.....</b>	<b>161</b>
<b>V. <i>Epilog:</i></b> <b>Friedensfreiheitliche Musikerfahrung.....</b>	<b>173</b>
<b>Anhang.....</b>	<b>177</b>
Literatur- und Quellenverzeichnis .....	177

## Einleitung

*Ist die Musik nicht so etwas wie eine verzauberte Zeitlichkeit?*

Vladimir Jankélévitch

*Liebe Leserin, lieber Leser,*

mit der Musik verhält es sich wie mit der Zeit. Wenn wir uns mitten in ihr befinden oder sie aktiv gestalten, wissen wir immer genau, womit wir es zu tun haben: einer Melodie, einer Improvisation oder einer Sinfonie dort, der Nacht, dem Monat Mai oder einem Urlaub hier. Aber wenn wir auch nur annähernd erklären sollen, was *die* Zeit und *die* Musik sind, reagieren wir erstaunlich ratlos. Und je länger wir darüber nachdenken, desto dunkler erscheint uns das, womit wir ständig umgehen. Was wir einigermaßen sicher zu wissen glauben, ist, dass sowohl die Zeit als auch die Musik flüchtig, vorübergehend und infolgedessen nicht wirklich *greifbar* sind. Aber sind sie deshalb auch nicht *begreifbar*?

Musik, zumindest tiefergehend faszinierende, große und gute, besitzt immer ein unbegreifliches, irrationales Moment. Rational kann nur ihre Theorie sein. So fragt unsere Musikphilosophie nach den *allgemeinen Bedingungen hörbaren musikalischen Erklings*: Was sind die relativ stabilen Merkmale klingender Musik selber (I.), ihrer Erkenntnis (II.) und nicht zuletzt auch ihrer ästhetischen Bewertung (III.)? Die hier gesuchten Kategorien einer Theorie der Bedingungen möglicher Musiken haben alle einen anthropologischen Charakter: Sie lassen sich auf die Strukturen menschlicher Subjektivität zurückführen. Allgemein gesagt geht es um die theoretisch zu erbringenden Vorgaben, die begrifflich machen sollen, wie gelungen-stimmige Musik entsteht, wie sie erklingen kann und ebenso, wie sie gedeutet, erläutert und untersucht werden muss. Konkreter gesagt geht es dabei um die allgemeinen Begriffspaare Form und Gefühl, Fiktionsbildung und Materialbewusstsein, vorher und nachher, nacheinander und zusammen,

Innenwelt und Außenwelt, Tönen und Klingen, Selbst und Anderes, subjektive Einbildung und objektive Verwirklichung, Hören und Gehörtes, Einheit und Vielfalt, Ordnung und Chaos, um nur die wichtigsten zu nennen.

Und hat nicht Musik, die allen Philosophierenden als *die typische Zeitkunst* gilt, notwendig auch einen Raum: einen *äußeren*, in dem sie erklingt, und einen *inneren*, der durch verschiedene Tonhöhen sowie Zusammenklänge ausgefüllt ist? Je nach Verlauf der Musik können ihre hörbare Form der Zeit, das *lineare Nacheinander*, und ihre hörbare Form des Raums, das *vertikale Zusammen*, beliebig ausgedehnt sein. So bezeichnen wir Melodien mit großer zeitlicher Ausdehnung als „unendlich“, während wir solchen, die eine hohe räumliche Ausdehnung haben, einen großen Tonumfang (Ambitus) bescheinigen. Beide Formen musikalischer Ausdehnung lassen sich musikwissenschaftlich präzise messen, bzw. bestimmen.

Doch was bedeutet es eigentlich, dass sich Musik zeitlich und räumlich ausdehnt, so wie sich nach gängiger Auffassung der Kosmos seit dem Urknall zeiträumlich ausgedehnt hat? Und wie verhalten sich die beiden grundverschiedenen Arten musikklanglicher Ausdehnung von Zeit und Raum, z.B. Länge und Ambitus einer Melodie, zueinander? Treten beide zusammen auf oder nacheinander? Und wenn letzteres, in welcher Reihenfolge? Schließlich: Warum gibt es zu Zeit und Raum kein Drittes, Viertes oder Fünftes und stattdessen nur Eines?

Solche grundlegenden Fragen stellen nicht nur Philosophen, sondern auch Mathematikerinnen, Physiker und Historikerinnen. Allein deshalb wird sich das Raumzeitliche der Musik nicht *monodisziplinär*, sondern nur *interdisziplinär* erklären lassen. Insbesondere die Neurowissenschaft bringt sie mit verschiedensten Hirnarealen in Verbindung. Musik ist eben kein ausschließlich physikalisches Phänomen, das wir in Dezibel und akustischen Schwingungsverhältnissen zureichend ausmessen können. Genauso wenig ist sie nur nach dem geometrischen Idealmaß des Goldenen Schnitts zu verstehen. Auch durch die bloß historische Einordnung ihrer Formen, Techniken und Materialien lässt sie sich kaum erklären: Indem wir etwa Beethovens *E-Dur-Sonate Opus 109* daraufhin untersuchen, welche überlieferten Formmodelle und Techniken darin verwendet werden (frühromantisches *Fantasiestück*, *lombardischer Rhythmus* und *Kontrapunktik* im Kopfsatz, ein *Passacaglia*-Thema im Bass des 2. Satzes, *Variationen*- und *Nocturne*-

Formen im 3. Satz etc.), behandeln wir das Werk zwar als Kulturprodukt, das in seinen verschiedenen Dimensionen historisch beschreibbar ist. Doch wir erklären es damit noch nicht in seiner *individuellen Besonderheit* als *subjektiv hervorgebrachtes*, Gefühle wie Gedanken auslösendes Kunstwerk.

Nun könnten Sie, liebe Leserin und lieber Leser, hier zurecht einwenden, dass doch auch historisch gewachsene Musikformen geistige Hervorbringungen seien, die von Individuen, wenngleich von vielen und zu verschiedenen Zeiten, entwickelt worden sind. So richtig dieser Einwand ist, er übersieht zwei wichtige Aspekte: Zum einen erfolgt die historische Beschreibung immer aus der Außenperspektive einer dritten Person, die das betrachtete Werk nach standardisierten Gesichtspunkten (Fugentechnik, Liedform, Blues-Schema etc.) analysiert. Wenn sich nun Musik, Kunst überhaupt, im historisch Beschreibbaren erschöpfte, dann gäbe es in ihr nicht wirklich *Neues*. Das Neue ist aber gerade ein Lebenselixier der Künste, wie alles Ästhetischen und Kreativen. Und was natürlich noch viel wichtiger ist: Die ausschließlich historische Betrachtung eines Musikstücks vernachlässigt dessen *Einmaligkeit* und *Einzigartigkeit*. Deren mehr oder weniger starke Ausprägung dürfte auch für den ästhetischen Wert des jeweiligen Produkts verantwortlich sein. Es handelt sich dabei ja schließlich um die klangzeitlich-emotionale und -geistige Selbstverwirklichung eines lebendigen Subjekts. Und dieser Vorgang kann nur aus der Innenperspektive der ersten Person angemessen erfasst werden, die eigentlich gar keine Perspektive ist, sondern vielmehr ursprünglich-zeitliches Erleben. Denn hier ist immer schon der Mensch im Spiel: Das eigentümlich Menschliche betrifft zentral jene beiden zusammengehörigen Aspekte alles Künstlerischen, das *Kreative* und das *Individuelle*, das sich weder aus historischer, noch sonstiger wissenschaftlicher Perspektive ausreichend erklären lässt. Dafür benötigen wir neben einem feinen *Wahrnehmungssensorium* notwendig auch philosophische *Reflexion* im Sinne von Argumentation. Nur sie ermöglicht uns spezifisch-subjektive, erlebnisgegründete, *Interpretationen*, aus denen dann auch noch musikwissenschaftlich begründete *Er-Deutungen* des musikalisch Gehörten, bzw. des analysierten Notentextes, werden können.

Dessen unbeschadet lässt sich die subjektive *Erlebnisperspektive* betroffener Hörer\*innen nie vollständig in die objektivierende *Beobachterperspektive* analysierender Musikwissenschaftler\*innen über-

setzen. Ansonsten bräuchten wir Musik ja gar nicht mehr *anhören*, sondern nur noch *untersuchen*, was allen Musizierenden wie Musikinteressierten vollkommen unsinnig erscheinen muss. Liegt ihre Faszinationskraft doch gerade im begrifflich Unfassbaren von hörbarer Atmosphäre, klingendem Spannungsreichtum und aufwühlender Gefühlswirkung, An- und Berührung. Davor sollte Philosophie aber keineswegs ins Irrationale ausweichen. Vielmehr obliegt ihr die vernünftige Anerkennung dessen, was sich an ästhetischen Wirkungen jenseits von Naturkausalitäten und in größtmöglicher Freiheit der beteiligten Subjekte wahrnehmen lässt. Eben dies hat sie zu reflektieren.

Solche Interpretationen musikalischer Bedeutung und Wirkung enthalten also geradezu zwangsläufig einen subjektiven Faktor. Daher sind sie auch selten alternativlos, aber keinesfalls willkürlich. Denn sie müssen sich, um plausibel *nach- und mitvollziehbar* zu sein, im Rahmen des empirisch Hör- und Beobachtbaren bewegen: Sie dürfen den wissenschaftlich belegten und historisch analysierten Fakten in der Musik zumindest nicht widersprechen. Dennoch können sie selbst als *argumentierende Deutungen* ein spekulatives Moment kaum vermeiden. Musikalische Interpreten wissen nie sicher und genau, ob sie den von der Komponistin gemeinten Inhalt auch „richtig“ erfassen und ihre beabsichtigt wuchtige Wirkung wirklich erzielen können. Auch dann, wenn sie die Möglichkeit haben, sie darüber zu befragen, ist keineswegs garantiert, sogar eher unwahrscheinlich, dass deren konstruktive *Absichten* die tatsächlichen Interpretationsmöglichkeiten ihres Werks auch schon vollständig ausschöpfen. Vielmehr können wir *Kreativität* geradezu als die Fähigkeit definieren, solche neuen *Möglichkeiten zu entdecken*.

Ich schlage daher vor, auf Absichtlichkeit (oder *Intentionalität*) als Grundbegriff zu verzichten, weil er die ästhetische Interpretation zu sehr an eindeutigen Zielen orientiert, eine Idee, die der Kunst, insbesondere der inhaltlich abstrakten Musik, nicht wirklich angemessen ist. Denn in ästhetischer Einstellung handeln wir *kreativ*: aus größtmöglicher, weil uninteressierter und zielloser, *Freiheit* heraus. Statt mit *Intention* werde ich im Folgenden mit dem umfassenderen Begriff *Konstruktion* arbeiten. Demnach ist jedes Musikstück ein subjektives Konstrukt. Sie können, liebe Leser\*innen, wenn Ihnen dieser Begriff zu handwerklich oder technisch klingt, dafür auch Komposition, Kreation, Hervorbringung, Erzeugung, subjektives Produkt, musikalisches

Artefakt oder schlicht menschlich-musikalische Erfindung sagen. Entsprechend handelt es sich auch bei jeder *Interpretation* von Musik, sei es eine aufführende, sei es eine hörende oder sei es eine verbale, um die Rekonstruktion einer bereits geleisteten und bestehenden Klangkonstruktion, also um die subjektiv-kreative *Neu-Konstruktion* einer subjektiv-kreativen *Erst-Konstruktion*.

In diesem Verständnis von Musik als *Konstruktion gewordener Kreativität* eines Subjekts, das sich in ihr durch zeiträumliche Ausdehnung tönend verwirklicht, folgen wir der Philosophie Kants, nach der Zeit und Raum etwas ursprünglich Subjektives sind: Als erfahrungsunabhängige Funktionen unserer Wahrnehmung müssen wir sie spontan aus uns selbst heraus erzeugen.<sup>1</sup> Danach bezeichnet die Subjektivität von Raum und Zeit auch die Möglichkeit, in der Musik Verhältnisse eines tönenden Nacheinanders (musikalische Zeit) und Zugleichs (musikalischer Raum) geistig-sinnlich, sozusagen mit Hirn, Herz und Hand, hervorzubringen.

Anders jedoch als Kant verstehen wir Zeit, gerade im Hinblick auf die von ihm unterschätzte Musik<sup>2</sup>, nicht nur als einen bloß *formalen* Wahrnehmungsfaktor, sondern vielmehr auch als einen *inhaltlichen*, als die Gesamtheit psychischer Erlebnisse: Gefühle, Stimmungen, Wünsche, Triebe, Empfindungen und Gedanken. So verwirklicht, bzw. „verzeitlicht“ sich ein Subjekt musikalisch nicht nur in formalen *Zeitverhältnissen* wie Rhythmen, Tempi, Beziehungen von Tondauern etc., sondern auch im *Ausdruck* von erfundenen mentalen Befindlichkeiten, Charakteren, Bewegungsantrieben etc., den Inhalten seiner klingenden Zeitsetzungen (System Z). Allerdings dürfen wir hier nicht dem Irrtum unterliegen, das musikalisch Ausgedrückte sei der *direkte Ausdruck des*

- 
- 1 Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, Frankfurt a.M. 1974, S. 78, A 30, B 46: „Die Zeit ist kein empirischer Begriff, der irgend von einer Erfahrung abgezogen worden. Denn das Zugleichsein oder Aufeinanderfolgen würde selbst nicht in die Wahrnehmung kommen, wenn die Vorstellung der Zeit nicht a priori zum Grunde läge. Nur unter deren Voraussetzung kann man sich vorstellen: daß einiges zu einer und derselben Zeit (zugleich) oder in verschiedenen Zeiten (nach einander) sei.“
  - 2 Zu Kants ungerechtfertigter Abwertung der Musik siehe Albrecht von Massow: *Die unterschätzte Kunst. Musik seit der Ersten Aufklärung*, Köln 2019, insbesondere S. 13ff. und 176ff. Eine entgegengesetzte Auffassung vertritt in historischer Perspektive und unter besonderer Berücksichtigung von Kants Überlegungen zu Tonempfindungen Piero Giordanetti: *Kant und die Musik*, Würzburg 2005, insbesondere S. 156–188.

*Selbst* im Sinne der momentanen psychischen Situation der aktuell Komponierenden, Interpretierenden oder Hörenden. Gegen solche kurzschlüssigen Vorurteile hat Susanne K. Langer bereits Mitte des 20. Jahrhunderts darauf hingewiesen, dass der besondere Ausdruck einer Musik durch die tönend distanzierte „Formulierung und Darstellung von Gemütsbewegungen“<sup>3</sup>, das heißt, durch „symbolische Formen“<sup>4</sup> kommuniziert wird. Und diese Tonformen sind ganz andere als die, mit denen dieselben Gemütsbewegungen im täglichen Leben ausgedrückt werden. Dasselbe gilt für die Ausdrucksfunktion des Raumes in der Musik, für Tonhöhenunterschiede, Akkordaufbauten, Positionierungen der Instrumente etc., die letztlich aus ihrer Zeit nur abgeleitet sind: Das räumliche Zugleich von Tönen und Klängen resultiert aus der *Negation ihres Nacheinanders*. Somit verkörpert beispielsweise ein Akkord das Nicht-Nacheinander seiner Einzeltöne. Aber auch noch als tönendes Zugleich, als Zusammen und also Nicht-Nacheinander, unterliegt er noch dem Nacheinander des gehörten musikalischen Flusses. Insofern ist die Zeit musikalisch elementarer, weil subjektiv ursprünglicher, als der Raum.

Folgerichtig ist auch nicht nur die Zeit in der Musik, sondern genauso ihr Raum an der außenweltlichen Gestaltung klingend vermittelter Emotionen beteiligt. So kann ein spannungsreicher Akkord, z.B. ein überlegt eingesetzter verkürzter Dominantnonakkord, Schmerz, innere Zerrissenheit oder Verzweiflung ausdrücken; die auf der Stelle tretende

---

3 Susanne T. Langer: *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*, Frankfurt a.M. 1984, S. 219.

4 *Ibid.*, S. 221. Nach Langer liegt die ganze Kraft künstlerischer Symbolik letztlich darin, dass „the great examples of any art exhibit [...] an image of life that suggests some new basic concepts for biology and psychology“, eine These, der ich mich in ganzem Umfang allerdings nicht anzuschließen vermag, siehe Susanne K. Langer: *Mind. An Essay on Human Feeling*, Vol. I, Baltimore 1967, S. 151. Gleichwohl stimme ich Langer voll und ganz zu, dass das musikalische Symbol von seinem jeweiligen *Klangkontext* und nicht von einem *Symbolsystem* abhängig ist: „A work of art is a single symbol, not a system of significant elements which may be variously compounded“, S. 84. Außerdem wurde zurecht hervorgehoben, dass „Philosophie laut Langer von der Analyse der Kunst lernen kann“, „die Kontinuität zwischen dem elementaren Gewahrsein und den abstraktesten Formen des Denkens“ zu erkunden, Christian Grüny: *Der Mythos des inneren Lebens. Susanne K. Langer über die Rolle der Musik für unser Selbstverständnis*, in: Daniel Martin Feige, Gesa zur Nieden (Hg.): *Musik und Subjektivität*, Bielefeld 2022, S. 207.

Melodiestimme des „Todes“ in Franz Schuberts Lied „Der Tod und das Mädchen“ empfundene Erstarrung. Aber auch eine noch so ausgeprägte musikalisch-räumliche Statik, ein lang ausgehaltener Klang<sup>5</sup> in Meditationsmusik, kann das Moment der zeitlichen Bewegung, die im Hintergrund stets präsent ist, nicht abstreifen.

Was nun bedeutet dieser *grundlegende Zeitcharakter der Musik* für ihr Verständnis? Wenn wir die Zeit, wie beschrieben, mit und gegen Kant in der Psyche von Subjekten verankern, so müssen wir die Musik, die stufenweise aus ihr heraus erschaffen wird, als die *zweckfrei und bewusst erfundene oder nachempfundene subjektive Zeit* von Musizierenden, Komponierenden, Ausführenden und Hörenden, begreifen, die im vollendeten Musikprodukt zur *objektiven Raum-Zeit* geworden ist. Das Hören ist an allen Phasen dieses musikalischen Handelns zentral beteiligt. Wenn der eine Partitur analysierende Musikwissenschaftler das jeweils Besondere des notierten Klanggebildes erfassen will, muss er es innerlich *hören*.

Um die *spezifisch individuelle Subjektivität* eines Musikstücks zu verstehen, dürfen wir uns daher auch nicht auf die *Analyse* seiner Form beschränken. Denn die technisch beschreibbaren Details seiner Struktur und die historisch ableitbaren Bestandstücke seines Aufbaus erklären die besondere emotionale und kognitive *Bedeutung* des subjektiv Hervorgebrachten noch längst nicht. Dazu müsste vielmehr das gesamte Spektrum der Gefühle und gedanklichen Assoziationen, das von den immer wieder anders  *klingenden* Formverhältnissen musikalisch ausgelöst wird, als deren *hörend nach- und mitvollziehbare Deutung* hinzugezogen werden. Denn „Musik ist“, wie Nietzsche richtig sieht, „nicht an und für sich so bedeutungsvoll für unser Inneres, so tief erregend, daß sie als *unmittelbare* Sprache des Gefühls gelten dürfte; sondern

---

5 Zum Begriff des musikalischen Klangs siehe Gunnar Hindrichs: *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Berlin 2014, S. 107: „Ein musikalischer Klang ist ein identifizierbares tonsystematisch Hörbares von bestimmtem Typ mit einer meist variierenden Gesamtphysiognomie. [...] Das musikalische Kunstwerk [...] beinhaltet viele musikalische Klänge als seine Momente und fügt sie zu einem umfassenden Klang zusammen.“ Allerdings sollten wir das Klangobjekt nicht als selber „zusammenfügende“ Klangkraft *vermenschlichen*, sondern vielmehr als die objektive Verwirklichung menschlichen Tönens *durch* ein musikalisch aktives *Subjekt* begreifen. Überdies bezeichnet das *Kunstwerk* nicht die einzige Möglichkeit für ein musizierendes Subjekt, sich klangzeitlich zu verwirklichen.



ihre uralte Verbindung mit der Poesie hat so viel Symbolik in die rhythmische Bewegung, in Stärke und Schwäche des Tones gelegt, daß wir jetzt *wähnen*, sie spräche direkt *zum* Inneren und käme *aus* dem Inneren.“<sup>6</sup>

Da erklingende Musik jedoch auch nicht aus *diskreten*, voneinander getrennten, Formelementen besteht, sondern aus deren *lückenloser zeitlicher Verknüpfung*, muss auch dem kontinuierlichen In-einander-Übergehen verschiedenen, mit musikalischen Mitteln ausgedrückten, Fühlens, Denkens und Gestimmt-Seins in den Hörer\*innen Rechnung getragen werden. Der mehr oder weniger schnelle Wechsel von Klangkonstellationen bewirkt auch einen entsprechenden Wechsel der dadurch freigesetzten Ausdrucksnuancen. Letztlich bildet ein Musikstück also das durch und durch dynamische Klangkontinuum eines zwar begrenzten, aber in sich einheitlichen Ganzen der Zeit – gewissermaßen einen psychophysischen Kosmos im Kleinen. Doch wie kann solch ein „kosmisches“ Ganzes, das nicht nur *mehr*, sondern auch wesentlich *anders* ist als die Summe seiner analysierbaren Einzelelemente, ohne analytische Verkürzungen erklärt werden? Anders gefragt: Wie lässt sich das klingende Kontinuum angemessen verstehen, ohne es in getrennte Formelemente, gar Urelemente, und ihnen korrelierende Ausdrucksarten zu *zerschneiden*?

Meine vorläufige Antwort in Kurzform lautet: Wir dürfen die Formelemente des klingenden *Ganzen*, ganz gleich, ob es sich dabei um ein geschlossenes Werk oder um eine offene Improvisation, Klanginstallation oder auch nur ein Vor-sich-hin-Summen handelt, weder als selbstständige, noch als voneinander getrennte *Teile*, sondern nur als *Glieder* der besonderen *Einheit des Ganzen* auffassen. Als Glieder eines Liedes etwa müssten sich Einleitung, A-Teil, B-Teil und Schlussteil sowohl voneinander als auch vom Liedganzen *unterscheiden* lassen, nur eben, ohne klangliche und psychische Lücken zwischen ihnen anzunehmen. Und dann dürften wir solche Glieder eben nicht mehr *quantitativ*, sondern nur noch *qualitativ*, in größtmöglicher Differenzierung, voneinander unterscheiden und bestimmen.

Wie wichtig ein solches Vorgehen ästhetisch ist, zeigt der musikspezifische *Rätselcharakter*. Was *bedeutet* das begriffslose Erklingen

---

6 Friedrich Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, in: Werke Bd. I, Frankfurt a.M., Berlin, Wien 1979, S. 573.

von Musik? Wie erklären wir ihre hörbaren *Wirkungen*? Was hat dies mit der Zeit und dem Raum in ihr zu tun?

Problemlos sprechen wir von Musikstücken wie von dreidimensionalen Gegenständen, etwa Statuen: die „Appassionata“, das Fantasiestück, der Tango, und nicht wie von Prozessen und Tätigkeiten, um die es sich ja bei der aktuellen, lebendigen Realisierung von Musik wirklich handelt, etwa das „Appassionieren“, das „Fantasieren“ oder das „Tanguieren“. Natürlich besitzt die Partitur einer Sinfonie drei verschiedene Dimensionen. Aber ein wirklich räumlicher Abstand zwischen ihnen lässt sich auch beim besten Willen nicht erkennen. Es handelt sich lediglich um nachträgliche Linienziehungen zwischen ihnen, so, als ob sich der Partitur-Raum in drei verschiedene Teile zerschneiden ließe, was zu versuchen natürlich Unsinn wäre. Nicht nur die musikalische Zeit, auch der musikalische Raum muss demnach als ganzheitliches Kontinuum behandelt werden; so wie z.B. Höhe, Breite und Tiefe eines Cellos nur *Glieder* dieses *ganzen* Streichinstruments sein und als solche auch nur *qualitativ*, z.B. hinsichtlich der Art des Instrumentenbaus, der Spieltechniken und Klangentfaltungsmöglichkeiten oder des Tonambitus, begriffen werden können.

Wie verhält sich nun zu solchem musikalischen Raum die musikalische Zeit? Nun, wenn eine Hörerin dem Verlauf der Musik, sagen wir einer Suite für Streichorchester, folgt, dann steht sie als wahrnehmendes, sich in der Zeit verwirklichendes, „verzeitlichendes“, Subjekt dem dreidimensionalen Klangobjekt „Streicher-Suite“ gegenüber, ohne dass es einen trennenden Bereich zwischen der Wahrnehmenden und dem Wahrgenommenen gibt. Abgesehen von unvorhergesehenen Störungen des Hörprozesses ist das hörende Bewusstsein lückenlos beim Gehörten. Es liegt keinerlei *Grenze* oder gar *Abstand* zwischen Hörerin und Musik. Ein *Unterschied* kann nur bestehen zwischen den *Gliedern des Hörprozesses*, den erklingenden Tönen, dem Streichorchester, seinen Spielbewegungen, der aufmerksamen Hörerin, ihren sowie den durch die Musik ausgedrückten Gefühlen, Stimmungen, Wünschen und Gedanken innerhalb eines einheitlichen musikalischen Ganzen, einem raumzeitlichen Kontinuum von Spielen, Klingen, Hören, und dem Bewusstsein der drei beteiligten Seiten von Subjektivität: der Musik, der Spielenden und der Hörenden.

Darauf bezogen lässt sich auch der Titel dieses Buches auf zweifache Weise auslegen: Das „und“ in „Mensch und Musik“ steht erstens