

ÜBER DEN ZUSAMMENHANG VON MUSIKALISCHER AUTONOMIE UND GESELLSCHAFTLICHER FUNKTION

THOMAS KABISCH

Staatliche Hochschule für Musik, Trossingen

Izveček: »Avtonomija« še ne pomeni »avtarkije«. Avtonomija se ne začne tam, kjer se konča družbeno vloga. V teoretskih spisih Romana Ingardna in francoskega filozofa Alaina odnos med glasbeno avtonomijo in družbeno vlogo postane notranji princip glasbe same. Razmislek o tej dialektiki, ki je gonilo glasbe, je bistvenega pomena predvsem v časih, ko prevladuje splošni dvom v glasbeno avtonomijo.

Ključne besede: Roman Ingarden, Alain, »mesta nedoločnosti«, Roland Barthes.

Abstract: "Autonomy" does not mean "autarchy". Autonomy does not begin where social function ends. In the theories of Roman Ingarden and of the French philosopher Alain the interrelationship of musical autonomy and social function becomes the inner principle of music itself. To reflect upon these dialectics that keep music going is of the essence particularly in times when musical autonomy is under general suspicion.

Keywords: Roman Ingarden, Alain, Unbestimmtheitsstellen, Roland Barthes.

1

Man kann die Diskussion über Autonomie und gesellschaftliche Funktion der Musik beenden, bevor sie begonnen hat, indem man Autonomie mit Autarkie verwechselt. Wenn Musik nur, sofern sie ein Sonderreich bewohnt, abgetrennt von allen übrigen Praxisformen, so ist die Frage nach ihrer sozialen Funktion sinnlos resp. a priori entschieden. Unter dieser Voraussetzung gibt es keine Abstufungen, keine Grade der Eigengesetzlichkeit von Musik. Unter dieser Voraussetzung sind historische Untersuchungen zu Erscheinungsformen musikalischer Autonomie innerhalb funktional gebundener Musik sinnlos. Aber auch über Musik, die gemeinhin als autonome gilt, etwa über das Werk Franz Liszts, ist unter solchen Prämissen nicht angemessen zu reden¹.

Nur scheinbar einen Ausweg aus dieser Verlegenheit bietet die Vorstellung, Autonomie und soziale Funktion seien komplementäre Aspekte des Musikalischen dergestalt, dass eine Minderung funktionaler Bindung der Musik einen Zuwachs an Autonomie bedeute und vice versa. Nach diesem Verständnis sind Autonomie und Funktionalität handgreifliche Eigenschaften von Kompositionen, konträr, aber von derselben Art. Historiker haben es jedoch oftmals mit Konstellationen zu tun, in denen beide Aspekte auf komplexe Weise

¹ Susan Bernstein, *Virtuosity of the Nineteenth Century: Performing Music and Language in Heine, Liszt, and Baudelaire*, Stanford, Stanford University Press, 1998.

zusammenwirken. In dem Artifizialisierungsschub, den die Musik im „Ereignis Notre Dame“ erfuhr, sind die liturgische Funktion als „decus organale“ („pro servitio divino multiplicando“) und die Autonomie „des Tonsatzes als einer in sich selbst bestehenden, von der jeweiligen Aufführungsmodalität unabhängigen Struktur“ verschränkt². Im Werk Franz Liszts steigen die Anforderungen an das Autonomisierungsvermögen der Musik in dem Maße, wie der Komponist, um seiner Kunst gesellschaftliche Relevanz zu verschaffen, in seinen Paraphrasen, Transkriptionen oder in programmatischen Stücken Materialien verwendet, die eine Bedeutung von außen mitbringen³. Bei Hanns Eisler schließlich werden in funktionalen Kompositionen Verfahren der autonomen Instrumentalmusik eingesetzt, um politische Wirkungen zu differenzieren. Entwickelnde Variation dient im *Roten Wedding* dazu, die aktuelle politische Auseinandersetzung („Agitation“) auf strategische Fragen hin zu öffnen („Propaganda“)⁴.

Die Beispiele demonstrieren, dass es eines differenzierten Verständnisses des Zusammenspiels von Autonomie und Funktion bedarf, um den historischen Gegebenheiten gerecht werden zu können. Hypostasierungen der Teilmomente sind hinderlich. Es gilt, ihren Zusammenhang zu denken.

2

Der Zusammenhang von Autonomie und gesellschaftlicher Funktion der Musik lässt sich auf verschiedene Weise entfalten. Grob gesagt, kann man am einen oder am anderen Ende beginnen: Man kann die Seinsweise des Musikwerks konstruieren und bei einer sozialen Theorie der Musik auskommen, oder eine Theorie der Künste in der Gesellschaft entwerfen und die Eigenarten des Musikalischen innerhalb dieses Rahmens bestimmen⁵. Das erste ist der Weg, den Roman Ingarden eingeschlagen hat in seiner Phänomenologie des Musikwerks; den zweiten Weg beschreitet der französische Philosoph Alain.

Ingarden, der Husserl-Schüler, ist allgemein bekannt. Mir geht es darum zu zeigen, wie durch den Begriff der „Unbestimmtheitsstellen“ das soziale Moment in die Bestimmung des Musikwerks Eingang findet⁶. Der französische Philosoph Alain ist außerhalb Frankreichs,

² Vgl. Andreas Traub, Das Ereignis Notre Dame, *Die Musik des Mittelalters*, hrsg. Hartmut Möller und Rudolf Stephan, Laaber, Laaber Verlag, 1991 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 2), S. 239–271: 254.

³ Vgl. Thomas Kabisch, Konservativ gegen Neudeutsch, oder: Was heißt außermusikalisch?, *Europäische Musikgeschichte*, hrsg. Sabine Ehrmann-Herfort, Ludwig Finscher, Giselher Schubert, Kassel u.a., Bärenreiter Verlag, 2002, S. 831–879.

⁴ Dazu Kabisch, *Zur musikalischen Poetik Hanns Eislers*, Druck i. V.

⁵ Zudem kann man das Musikwerk als Ausgangspunkt für die Theoriebildung benutzen oder dem Musikwerk im Ansatz eine untergeordnete Rolle einräumen.

⁶ Roman Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk - Bild - Architektur - Film*, Tübingen, Niemeyer, 1962. Zum folgenden vgl. das Ingarden betreffende, von Michael Zimmermann geschriebene Kapitel: Phänomenologie des musikalischen Kunstwerks, in: *Musik zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*, hrsg. Carl Dahlhaus und Michael Zimmermann, München, Kassel, Bärenreiter Verlag und Deutscher Taschenbuch Verlag, 1984, S. 443–457.

wenn überhaupt, bekannt aus Fußnoten in frühen Werken Jean-Paul Sartres⁷. Bei Alain wird die Thematik der Autonomisierung ausgeweitet bis hin zur Frage nach dem Zustandekommen des musikalischen Tons. Die Autonomisierungsleistung des Musikalischen setzt voraus, dass heteronome Momente sogar im einzelnen musikalischen Ton wirken. Nicht nur gibt es „le bruit dans la musique“, wie der Titel eines Alainschen Textes lautet. Vielmehr gibt es ohne *bruit* keine Musik⁸.

3

Roman Ingarden wendet sich mit seinen Überlegungen zum Status des Musikwerks gegen psychologistische Reduktionen ebenso wie gegen idealistische Theorien vom Werk als Idee. Gegen die Reduktion des Kunstwerks auf einen „Erlebnis-Inhalt“⁹ stellt er die phänomenologische Unterscheidung zwischen „akustischen Empfindungsdaten, die wir beim Hören erleben“, und den „Tönen, die wir wahrnehmen“¹⁰. „Bereits dieser wahrgenommene, i n d i v i d u e l l e Ton ist somit kein reeller Teil des Wahrnehmungserlebnisses, sondern er wird auf Grund der erlebten Empfindungsdaten in voller Konkretion v e r m e i n t und als identisch derselbe erfasst.“¹¹

Ingarden verteidigt andererseits die Intersubjektivität des Musikwerks und den sozialen Prozess der Identifizierung des Werks gegen den ästhetischen Idealismus. Vor allem dieser Aspekt wird mich im Folgenden interessieren. Das musikalische Kunstwerk ist an eine kulturelle Praxis gebunden. Es ist weder „natürlich“ noch ewig¹². Positiv formuliert: Ingarden macht die Vielfalt der Perspektiven, mit der reale Spieler und Hörer an das Werk herangehen, zum Bestandteil des Werks selbst. Er entwirft also nicht eine Theorie des Musikwerks mit angehängten Überlegungen zu seinem sozialen Ort. Er gibt nicht eine Theorie der Identität des Werks plus Multiplizität von Perspektiven auf das Werk. Vielmehr werden beide Aspekte zusammengedacht. An die Stelle einer idealistisch konzipierten stabilen Identität des Werks tritt die Aktivität des Identifizierens, die von Ausführenden und Hörern vollzogen wird, und mithin eine Werkidentität, die nur in diesen Akten des Identifizierens Bestand hat. Auf Identität wird nicht verzichtet, aber sie wird den Widrigkeiten der Kontingenz ausgesetzt.

Um diesen Mechanismus zu untersuchen, spannt Ingarden ein Dreieck auf aus Werk, Partitur und Ausführung. Der Terminus „Dreieck“ ist ein wenig ungenau, weil die Eckpunkte nicht von derselben Art sind: Die Partitur ist ein Zeichensystem; die Ausführung ist eine individuelle, notwendig vollständig bestimmte Realisation; das Werk ist ein „intentionaler Gegenstand“, wie Ingarden sagt, nicht seinautonom, eben auch nicht ideal wie der Satz des

⁷ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940. Ders., *L'imagination*, Paris, Alcan, 1936.

⁸ Alain, *Préliminaires à l'esthétique*, Paris, Gallimard, 1939. Sämtliche *Propos* sind gesammelt erschienen in zwei Bänden der Bibliothèque de la Pléiade: *Propos I*, Paris, Gallimard, 1956; *Propos II*, Paris, Gallimard, 1970. Alain, *Système des beaux-arts*, Paris, Gallimard, 1926.

⁹ R. Ingarden, op. cit., S. 19.

¹⁰ R. Ingarden, op. cit., S. 20.

¹¹ R. Ingarden, op. cit., S. 21 (Hervorhebungen im Original). Vgl. auch M. Zimmermann, op. cit., S. 443 f. und S. 450.

¹² M. Zimmermann, op. cit., S. 445.

Pythagoras. Trotz dieser Einschränkungen ist das Bild vom „Dreieck“ Partitur-Ausführung-Werk nützlich, weil der Denkweg, den Ingarden beschreitet, über weite Strecken zu verstehen ist als Versuch, das Dreieck daran zu hindern zusammenzuklappen. Die Unterschiede der drei Ecken müssen erhalten bleiben, wenn Autonomie als Autonomisierung, Identität als Identifizierung begriffen wird – wenn es zu einer sozialen Theorie des Musikwerks kommen soll, die sowohl eine *s o z i a l e* ist, als auch eine Theorie der *M u s i k*. Die Partitur ist nicht das Werk, aber auch die einzelne Aufführung ist nicht das Werk. Und das Werk ist nirgends sonst als in deren Wechselverhältnis.

Bekanntlich nennt Ingarden die Aktivität der Musiker die „Seinsquelle“ des Musikwerks, die Partitur das „Seinsfundament“¹³. Das Verhältnis der Partitur als „Seinsfundament“ und der Ausführung als „Seinsquelle“ ist kein bloß additives, komplementäres. Ingarden meint eine Spannung, die sich vielleicht auf die Form eines Paradoxes bringen lässt: Erstens, die Partitur ist ein vollständiges Zeichen des Werks. „Alles steht in der Partitur.“ Zweitens, „Das Beste steht nicht in der Partitur“. Denn sie enthält keinerlei Antizipation der klanglichen Wirklichkeit des Werks.

Wie sind diese beiden Aspekte zusammenzubringen? Ingarden spricht von der Partitur als „Schema“, von der Partitur als System „imperativer Symbole“ und von „Unbestimmtheitsstellen“, die durch die Ausführung auszufüllen sind¹⁴. Dabei handelt es sich nicht um Ergänzungen oder Hinzufügungen, die der „Interpret“ vornimmt dergestalt, dass das realisierte Werk die Summe wäre aus Vorgaben des Komponisten und Vorlieben und Empfindungen des Ausführenden. Solch naturalistische Fehldeutungen gehen an dem, was Ingarden meint, vorbei. Partitur und Ausführung sind so wenig wie Autonomie und Funktion der Musik handgreifliche Gegebenheiten mit Eigenschaften, die addiert oder subtrahiert werden könnten. „Unbestimmtheitsstellen“ sind nicht weiße Flecken auf einer Landkarte, vom Benutzer zu ergänzen. In gewissem Sinne ist die gesamte Partitur, alles das, was durch die Partitur vollständig bestimmt ist, eine große „Unbestimmtheitsstelle“.

Naturalistische Fehldeutungen lassen sich vermeiden, indem man die „Unbestimmtheitsstellen“ innerhalb eines Konzepts der Partitur als Aufgabenstellung begreift. Im Modus der Aufgabenstellung sind die Partitur, in der Zusammenhänge bezeichnet werden, der Einzelton also nur indirekt vorkommt, und die instrumentale Ausführung, die Zusammenhänge nur am Einzelton realisieren kann, miteinander verknüpft. Eine Aufgabenstellung, die lesend der Partitur entnommen wird, ist – anders als eine Gebrauchsanweisung – auf einen produktiven Ausführenden angewiesen. Eine musikalische Aufgabenstellung ist – anders als eine Gebrauchsanweisung – auch niemals eindimensional. Aus der Fülle von Tonbeziehungen, die in der Partitur bezeichnet sind, stellen sich für die Realisierung des einzelnen Tons am Instrument mehrfache, oft widerstreitende Anforderungen¹⁵. Die Partitur als Quelle von Aufgabenstellungen ist als solche tatsächlich vollständig; sie ist aber ebenso vollständig auf Vollzug angewiesen.

¹³ R. Ingarden, op. cit., S. 101.

¹⁴ R. Ingarden, op. cit., S. 116 und passim.

¹⁵ Was eine „Aufgabenstellung“ für den Ausführenden bedeutet, habe ich in verschiedenen Arbeiten untersucht. Thomas Kabisch, Cortots Chopin mit Tovey und Czerny, oder: Wann entsteht beim Etüdenspielen Musik?, *Musiktheorie* 19 (2004), S. 123–140; ders., Sein, Schein, Werden. Anmerkungen zur instrumentalen Virtuosität bei Robert Schumann, *Musiktheorie* 21 (2006), S. 195–208.

Möglich, dass Ingarden, indem er konstatiert, die Partitur „verbleib[e] völlig außerhalb“ des Musikwerks, „über das Ziel hinauschießt“, wie Michael Zimmermann anmerkt¹⁶. Ingardens Schlussfolgerung „Infolgedessen kommt die Partitur bei der ästhetischen Erfassung des Musikwerks gar nicht in Betracht“ gelte, so Zimmermann, nur für Werke, „die sich in erster Linie an ein Publikum von Hörern richten“¹⁷. Doch Ingardens Satz ist, unter der Voraussetzung von Aufgabenstellungen als Verknüpfungsmodus von Partitur und Ausführung, durchaus plausibel zu machen. Wenn eine Quartettvereinigung zu Beginn des Dissonanzenquartetts von Mozart größte Sorgfalt legt auf die klanglich reizvolle Ausarbeitung der Außenstimmen, das satztechnische Gerüst, das durch die beiden Unterstimmen gebildet wird, dagegen unbeachtet lässt, dann ist der harmonische Fortgang, d.h. die Musik, nicht zu verstehen – und zwar auch von demjenigen Hörer nicht, der die Partitur kennt und um den Zusammenhang weiß. Denn dieser Zusammenhang ist nicht klanglich realisiert und also nicht da. Ergänzung in der „Vorstellung“ hilft nicht. Die Partitur ist eine Aufgabenstellung. Wird die Aufgabenstellung von Ausführenden nicht verstanden und ergriffen, dann wird sie nicht Teil des konkretisierten Musikwerks. Das geschieht nicht so selten. Zu den Besonderlichkeiten des zeitgenössischen Musiklebens gehört die Tatsache, dass Hörer und Spieler, die mit (partiell) unverständlichen Aufführungen aufgewachsen sind, nicht nur keinen Mangel empfinden, sondern Verstörung signalisieren, wenn sie mit der Erwartung konfrontiert werden, dass Musik verständlich sein kann und soll¹⁸.

Indem das Musikwerk durch die Partitur nur schematisch bestimmt wird, ist es doppelt geöffnet zur sozialen Wirklichkeit: zum Ausführenden und zu den Hörern. Durch „Auseinandersetzungen zwischen Fachleuten und breitem Publikum“ „über den eigentlichen Gehalt und über den Wert des Werkes“ bildet sich „eine gemeinsame, sozusagen synthetische Auffassung des Werkes aus, welcher dann ein gemeinsamer, intersubjektiver ästhetischer Gegenstand höherer Ordnung entspricht.“¹⁹ Das Musikwerk wird zu einem „Element der kulturellen Welt“²⁰. Brisanz hat diese Aussage wiederum nur, weil sie ein konstitutives Ele-

¹⁶ M. Zimmermann, op. cit., S. 451.

¹⁷ M. Zimmermann, op. cit., S. 451. Das Beispiel, das Zimmermann anführt, um Ingardens These zu widerlegen, überzeugt mich nicht. Im Fall des Cis-Dur-Präludiums aus dem ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers* gehören „die Vorzeichen und das besondere Gefühl der Hand auf den Tasten, das sie suggerieren“, sicherlich zum ästhetischen Gegenstand. Aber die haptische Qualität, die hier durch die Vorzeichnung in der Partitur bezeichnet wird, geht in die Bestimmung des realisierten Einzeltones ein als eine von mehreren Aspekten der musikalisch-pianistischen Aufgabenstellung. Sie ist also „zu hören“. Im übrigen ist die Ausführung für den Hörer im Konzert auch sichtbar. Nichts zwingt dazu, die sichtbaren Anteile des Musizierens aus dem Gesamteindruck des Musikwerks auszuschließen. Die Abstraktion der Schallaufzeichnung ist für Ingarden nicht der Normalfall „ästhetischer Erfassung des Musikwerks.“

¹⁸ „Es traten, wieder einmal, Fälle ein, welche mir zwei Schlüsse offen lassen, die beide zu ziehen etwas deprimierend ist. Nämlich entweder, dass die Beifallkutschenden um viele Grade besser hören als ich, oder dass sie das Nichtverstehenkönnen am meisten schätzen.“ August Halm, Klavierabend von Télémaque Lambrino, *Süddeutsche Zeitung Stuttgart*, 13. Januar 1914.

¹⁹ R. Ingarden, op. cit., S. 132.

²⁰ R. Ingarden, op. cit., S. 132. „So zeigt sich, dass das musikalische Kunstwerk in seiner vollen Konkrektion gar nicht das Werk eines einzelnen (des Komponisten) ist, sondern eine soziale Institution und eine Herausforderung, es immer wieder neu für uns zu entdecken.“ M. Zimmermann, op. cit., S. 457.

ment des Musikwerks betrifft. Soziale und historische Faktoren greifen im Werk selbst. Sie sind nicht äußere Modifikationen eines in sich begründeten Etwas. Mehr noch: Ingarden zeigt nicht nur, wie herrschender Geschmack und Geschmackswandel das Musikwerk in seinem Kern betreffen. Er zeigt, wie das Musikwerk der Gesellschaft Gelegenheit bietet, die Verschiedenartigkeit der einzelnen Auffassungen durch Bezugnahme auf ein Identisches aufeinander zu beziehen. Das Musikwerk reflektiert nicht bloß gesellschaftliche Prägungen. Es ist durch „gemeinsame intersubjektive Auffassung“²¹ ein Medium, in dem gesellschaftliche Beziehungen sich formieren.

Ingardens Theorie hat ihren Ort und ihre Grenzen. Sie ist beschränkt auf Musik, in der der Werk-Begriff eine Rolle spielt. Bereits Zofia Lissa hat darauf hingewiesen, dass er weder für außereuropäische noch für sämtliche Musik des 20. Jahrhunderts Gültigkeit hat²². Doch erstens ist Relativität einer Theorie nicht notwendigerweise ein Mangel. Zweitens verwendet Ingarden einen „schwachen“ Werkbegriff, der mit Schopenhauer und Pfitzner nichts zu tun hat²³. Schließlich ist das „Werk“ bei Ingarden in gewissem Sinn nicht Zweck, sondern Mittel. Es ist Schnittpunkt all jener Aktivitäten, aus denen Musik als ein soziales Phänomen entsteht. Das Werk gibt Anlass, differente Auffassungen in Beziehung zu setzen. Ingarden analysiert es als Medium, durch das die soziale Leistung des Musikalischen, die Leistungen der Musik für die Gesellschaft möglich werden.

4

Emile Chartier, der sich seit Beginn seiner publizistischen Tätigkeit „Alain“ nannte, lebte von 1868 bis 1951. Philosoph von Profession, unterrichtete er seit 1909 am Pariser Gymnasium „Henri IV“. Raymond Aron, Simone Weil, André Maurois, Georges Canguilhem gehörten zu seinen Schülern. Er ist Autor zahlreicher philosophischer Bücher. Berühmt wurde er durch seine *Propos*, kurze Texte, bewusst in einem Zug, ohne nachträgliche Korrektur niedergeschrieben, weil Alain überzeugt war, dass der Vorgang des Schreibens, der Dialog mit der Sprache und mit dem in Wörtern sedimentierten älteren Denken, von größter Bedeutung sei. Die *Propos*, die Fragen der Kunst behandeln, sind unter dem Titel *Préliminaires à l'esthétique* gesammelt erschienen. Sein *Système des beaux-arts* entstand während des Ersten Weltkriegs, an dem er, obwohl Pazifist, teilnahm²⁴.

Alains Überlegungen zur Kunst wurzeln in einer Theorie der Einbildungskraft. Sie nehmen ihren Ausgang von der an Descartes angelehnten These, dass die Einbildungskraft

²¹ R. Ingarden, op. cit., S. 133.

²² Zofia Lissa, Einige kritische Bemerkungen zur Ingardenschen Theorie des musikalischen Werkes, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 3/1 (1972), S. 75–95; repr. in: dies., *Neue Aufsätze zur Musikästhetik*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen's Verlag, 1975, S. 172–207.

²³ „Dieses intellektuelle Leben schwebt, wie eine ätherische Zugabe, ein sich aus der Gärung entwickelnder wohlriechender Duft über dem weltlichen Treiben, dem eigentlich realen, vom Willen geführten Leben der Völker, und neben der Weltgeschichte geht schuldlos, und nicht blutbefleckt die Geschichte der Philosophie, der Wissenschaft und der Künste.“ (Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena*, 1851, zitiert nach Richard Taruskin, *Is There a Baby in the Bathwater?*, *Archiv für Musikwissenschaft* 63 (2006), S. 168, (Anm. 10).

²⁴ Vgl. Anm. 8.

als Resonanzboden körperlicher Sensationen zum Chaos tendiert²⁵. Nur indem sie ein Objekt bekommt, kann sie reguliert werden. Nur im *faire*, im Machen, nicht im einfachen Nachsinnen findet solche Regulierung statt. Die diskursive Rationalität prallt von den Leidenschaften als Reflex körperlicher Reaktionen wirkungslos ab.

In der Kunst verfügt der Mensch, wie Alain sagt, über eine „Sprache, die den Körper von innen heraus befriedet“, indem sie ihn aktiviert und diszipliniert. Besonders mächtig in dieser Hinsicht ist die Musik, „weil sie den ganzen Körper befriedet, indem sie uns einlädt, regelgerecht zu singen, und so Ordnung und Schönheit in jenes hineinträgt, das von Grund auf animalisch ist, den Schrei“²⁶. Nicht eine Rousseauistische Erklärung des Ursprungs der Musik gibt Alain mit diesen Worten, sondern eine Darstellung ihres inneren Mechanismus, der auch und gerade in den großen Werken wirksam ist. Musik ist für ihn in ihrem Kern „regulierter Schrei“²⁷, ist Rationalität, die auf Nicht-Rationales einwirkt, *raison en acte*, Vernunft im Vollzug²⁸. Musik stellt Leidenschaften nicht dar, sondern bringt sie zum Verstummen: „[...] einzig das Handeln löscht Leidenschaften aus, befreit das Herz und schließlich auch das Denken“²⁹.

Alain entwirft also eine nicht-ästhetische Theorie der Kunst. Der Werkcharakter erscheint als Teilmoment innerhalb eines Zusammenhangs, in dem die Funktion der Kunst für die Menschen die erste Rolle spielt.

Sein System der schönen Künste gründet Alain auf die Unterscheidung von *arts de société* (gesellschaftlichen Künsten) und *arts solitaires* (abgesonderten Künsten)³⁰. Diese Grundunterscheidung leitet sich her aus der Verschiedenartigkeit der Widerstände, an und mit denen die Künste arbeiten. Die „gesellschaftlichen Künste“ haben es mit dem *ordre humain*³¹ zu tun, mit den körperlichen Gegebenheiten des Menschen, die „abgesonderten Künste“ mit dem *inflexible ordre extérieur*, der Struktur des Materials³².

²⁵ René Descartes, *Les passions de l'âme*, Paris, Henry Le Gras, 1649; dt. *Die Leidenschaften der Seele*, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1996. Anders als für Seneca sind die Leidenschaften für Descartes sowohl problematisch als auch unverzichtbar und wertvoll.

²⁶ „[...] nous invitant à chanter selon la règle, elle [sc. la musique] pacifie le corps entier par le dedans, faisant ordre et beauté de ce qui est profondément animal, du cri.“ Alain, *Vertu du langage, Préliminaires à l'esthétique* [wie Anm. 8], S. 63 ff.: 64.

²⁷ „Il faut que la musique véritable soit un cri selon la loi.“ (Alain, *Système des beaux-arts* [wie Anm. 8], S. 119.

²⁸ „Et musique est raison en acte.“ Alain, *Vertu du langage, Préliminaires à l'esthétique* [wie Anm. 8], S. 65. An dieser Stelle liegt die Differenz zu anderen französischen Musikkonzeptionen des 20. Jahrhunderts, die wie Alain das „faire“ hervorheben – zu Roland-Manuel und zu Pierre Souvtchinsky, der mit seiner Theorie des „temps ontologique“ bekanntlich Einfluss ausübte auf Igor Strawinsky.

²⁹ „[...] seule l'action efface les passions, délivre le coeur, et enfin la pensée.“ Alain, *Système des beaux-arts*, [wie Anm. 8], S. 340.

³⁰ „[...] étant bien entendu qu'il n'y a pas d'art solitaire à parler absolument.“ Alain, op. cit., S. 42.

³¹ „[...] puisque l'ordre humain est le premier connu, toutes nos idées se forment de là [...] Aussi toute pensée conçoit d'abord l'ordre extérieur d'après l'ordre humain, ordre bien plus flexible que l'autre, et où le désir et la prière peuvent beaucoup.“ Alain, op. cit., S. 40.

³² „Bref, la loi suprême de l'invention humaine est que l'on n'invente qu'en travaillant. Artisan d'abord. Dès que l'inflexible ordre matériel nous donne appui, alors la liberté se montre [...].“ Alain, op. cit., S. 35 f..

Am einen Ende der systematischen Skala befinden sich die *arts mimiques*, die Künste, die durch Gesten und Haltungen wirken (Tanz, höfliche Umgangsformen³³, Akrobatik, Fechtkunst, Reitkunst etc.). Sie sind *plus proche du simple instinct*³⁴, dicht am natürlichen Vorgang, insofern sie sinn- und genussreich nachzuvollziehen sind nur für den, der sie selbst auch betreibt. Sie gelten mehr den Akteuren selbst als den Zuschauern. Zum Bezirk der schönen Künste zählen sie, weil sie zwei Grundbedingungen erfüllen: Sie befreien durch Objektivierung von körperlich verursachten Zuständen der unregelmäßigen Einbildungskraft, von „Ängstlichkeit, Furcht, Verwirrung, Scham“; und sie realisieren den ästhetisch-sozialen Grundmechanismus, indem sie einem subjektiv Allgemeinen zu Realität verhelfen. Der Akteur der *arts mimiques* gibt das „vollendete Modell aller ästhetischen Empfindungen“, insofern „instinktiver Mechanismus und Wollen zusammenstimmen, ohne dass eine Seite auf die andere Zwang ausüben würde.“³⁵ (Alain denkt in vielerlei Hinsicht in der Nachfolge Kants.)

Am entgegengesetzten Ende des Systems stehen Zeichnung und Prosa. Im Zeichnen, *presque sans matière*, und vor allem und schliesslich in der Prosa ist das Extrem einer „Kultur durch Vereinzelung“, einer „Kultur in der Stille“³⁶ ausgebildet. Prosa wendet sich, anders als die Redekunst, nicht an eine Menge. Anders als die Poesie, die primär gehört, nicht gelesen werden will, zwingt der Prosa-Autor den Leser auch nicht in einen zeitlichen Ablauf. „Insofern stehen Poesie und Redekunst der Musik näher, Prosa hingegen der Architektur, Bildhauerkunst und Malerei, die nicht sprechen, wenn man sie nicht befragt.“³⁷ Durch ihre Autonomie öffnet Prosa „tausend Wege; jeder freut sich an ihr entsprechend seiner Anlage“³⁸. Sie verzichtet auf rhetorische Gesten und gesuchte Ausdrücke. Sie benutzt „allgemein verständliche Wörter“ und wirkt durch ihre „Zusammenstellung“³⁹ dergestalt, dass die „Macht der Wörter aus ihrer Position entsteht und aus ihrer Verbindung mit anderen.“⁴⁰

Zwischen den Extremen stehen die *arts vocaux*, die „Stimmkünste“ Dichtkunst, Redekunst und Musik. Ihre Funktion besteht insgesamt darin, „den natürlichen Schrei zu

³³ Im *Petit Robert* 1986 wird „politesse“ folgendermaßen definiert: „Ensemble de règles qui régissent le comportement, le langage considérés les meilleurs dans une société.“

³⁴ Alain, *Système des beaux-arts* (wie Anm. 8), S. 44.

³⁵ „Et il est à propos, afin d'éclairer tous ces arts ensemble, de faire remarquer qu'ils ne sont qu'accessoirement pour le plaisir du spectateur, mis qu'ils ont essentiellement pour fin le plaisir de l'acteur même, lequel, par l'accord du mécanisme instinctif et de la volonté sans contrainte de l'un sur l'autre, se trouve être le modèle achevé de tous les sentiments esthétiques.“ Alain, op. cit., S. 45 f.

³⁶ „Mais le livre et la prose se séparent bien clairement des arts collectifs, et définissent de toute façon la culture par l'isolement et dans le silence.“ Alain, op. cit., S. 43.

³⁷ „Ainsi la poésie et l'éloquence ressemblent plutôt à la musique, et la prose plutôt à l'architecture, à la sculpture, à la peinture, qui ne parlent que si on les interroge.“ Alain, op. cit., S. 308.

³⁸ „[...] par sa structure elle [sc. la pros] offre mille chemins, et chacun s'y plaît selon sa nature [...]“ Alain, op. cit., S. 309.

³⁹ „mots communs“; „assemblage“. Alain, op. cit., S. 306.

⁴⁰ „La vraie puissance des mots résulte donc de leur place, et de leur union avec d'autres.“ Alain, op. cit., S. 306.

regulieren und einzurichten⁴¹. Von den *arts mimiques* unterscheiden sie sich in zweifacher Hinsicht. Zum einen werden „Akteur“ und „Zuschauer“ getrennt. So wird der Grundstein gelegt zu einer *esthétique des formes*. Zum anderen kommt in den Stimmkünsten der *ordre extérieur* zu größerer Bedeutung. Der Objektcharakter, der Werkcharakter des künstlerischen Produkts wird verstärkt; er ersetzt mehr und mehr die unmittelbare soziale Funktion. So verlagert sich der ästhetische Mechanismus Schritt für Schritt ins Innere des Kunstwerks und in die Vorstellung des Hörers/Betrachters⁴².

Die Leistung des Alainschen Systems besteht darin, Unterschiede und Übergänge zwischen *arts de société* und *arts solitaires* dem Denken zugänglich zu machen. Alain kann das Kunstwerk des 19. Jahrhunderts als eine besondere Ausprägung der Dialektik von Autonomisierung und lebensweltlicher Verwurzelung begreifen; aber er kann auch einen ganz andersgearteten Kanon der schönen Künste fruchtbar bedenken, der wie im 18. Jahrhundert auch die Gartenbaukunst etc. einbezieht. Auch das Verhältnis von Tonkunst und Unterhaltungsmusik ist mit den begrifflichen Strukturen dieses Systems der Reflexion zugänglich⁴³.

5

Im *Propos* „Das Geräusch in der Musik“, das 1922 geschrieben wurde, beginnt Alain seinen Denkweg mit einem Geständnis: „Wie ich sehe, bewundert man an den Musikern der heutigen Zeit vor allem ihre Kühnheiten und Neuerungen; mich lässt das kalt. [...] Ich diskutiere nicht über Ihre Geräusche; ich warte nur darauf, dass die Musik über das Geräusch triumphiert.“⁴⁴ Das klingt nach dem Bekenntnis eines Konservativen, der Alain in

⁴¹ „[...] qui ont pour fin de régler et composer le cri naturel.“ Alain, op. cit., S. 46.

⁴² Die „arts vocaux“ stehen dem Pol der „arts mimiques“ noch recht nahe „[...] n'en sont qu'un cas particulier [...]“ Alain, op. cit., S. 44. Erst mit der Architektur und den „arts plastiques“ kommt der Werkcharakter stärker zur Geltung. Die Architektur hat besondere Bedeutung bei Alain der Mittelposition wegen, die sie innerhalb des Feldes einnehmen, das durch die Pole von kollektiver realer Teilhabe („arts de société“) und der Aneignung eines Werks in der reinen Vorstellung („arts solitaires“) aufgespannt ist. Neben dem sozialen Zweck spielt in der Architektur auch die „résistance de la matière“ in Gestalt der Schwerkraft eine zentrale Rolle. Je nach Genre schwankt das relative Gewicht der sozial-funktionalen und der material-werkorientierten Komponente eines Bauwerks. – Die „arts plastiques“ (Bildhauerei, Malerei) waren ursprünglich an die Architektur gebunden und haben sich von ihr gelöst. Ihr Bezug zur Einbildungskraft erfolgt nicht mehr über Stimme, Bewegung oder Gestik für sich genommen, sondern durch eine Verbindung von „geste“ und „vue“, wodurch der ausgeprägte Objektcharakter dieser Künste begründet ist.

⁴³ Das Stichwort „System“ gibt seit den Tagen des Linkshegelianismus Anlass zu Missverständnissen und Verdächtigungen. Für Alain ist das System organisierter Prozess. Es dient dazu, Hypostasierungen von Teilmomenten, Verfestigung einzelner Aspekte gegen den Prozess zu verhindern.

⁴⁴ „Je vois que l'on admire, dans les musiciens de ce temps-ci, les hardiesses et nouveautés; moi je m'en moque. [...] Je ne discute pas sur vos bruits; j'attends la victoire de la musique sur le bruit.“ Alain, *Préliminaires à l'esthétiques* [wie Anm. 8], S. 114f.. Die deutsche Fassung folgt im Wesentlichen der Übersetzung von Albrecht Fabri (Alain, *Spielregeln der Kunst*, Düsseldorf, Karl Rauch Verlag, 1961, S. 115–117), die ich allerdings an einigen Stellen revidiert habe.

ästhetischen Fragen tatsächlich war⁴⁵. Aber der Fortgang der Überlegungen gewinnt dem Gegensatz Geräusch-Musik unerwartete Aspekte ab, und mancher wird sich im folgenden Zitat an einen berühmten Aufsatz von Roland Barthes erinnern fühlen, der den Titel trägt *Le grain de la voix* (Die Rauheit der Stimme)⁴⁶.

„Es gehört Mut dazu, ein Klavier zum Klingen zu bringen, denn was dabei entsteht, sind Geräusche. Alles ist falsch in dem, was man hört; alles ist Pfeifen, Schlagen und Heulen, im Orchester, bei den Singstimmen, selbst im Streichquartett, wenn man genau hinhört; nicht weiter verwunderlich, wenn man bedenkt, dass die Rauheiten des Kolophoniums, Ahornfasern und Schafsdärme alle möglichen Geräusche machen; das Wunder der Musik besteht darin, dass die reine Melodie, die kein Ohr hört, dennoch diese nicht-menschlichen Geräusche übertönt. Wie kann man sich trauen zu singen, mit unserer Kehle, die röchelt und keucht? Die schöne Musik macht dieses Wagnis möglich; und der Sieg ist für ein geübtes Ohr immer schön und überraschend. [...] Dieses Sich-Zeigen der Musik im Geräusch ist bewegend; es ist ohne Zweifel die primäre musikalische Empfindung; man stellt fest, dass Geräusche keinen Sinn haben, und im selben Augenblick haben sie einen; das ist wie ein Wunder. Nur im Geräusch gibt es überhaupt schöne Musik. Vielleicht wird der Hörer so dazu gebracht, Musik Gestalt zu verleihen als entstiege sie einem Chaos. Alles ist Aufruhr und Tumult, und doch wird die Melodie gerettet. Sie ist rein, sie ist ideal und hat nicht mehr Körper als in der Geometrie eine Gerade. Und dennoch hat sie einen Körper, bestehend aus Geräuschen; sie ist wirklich durch ihren Sieg über das Geräusch. Beethoven ist der König unter den Zauberern, die zunächst eine Welt von Geräuschen wachrufen und dann darin Harmonie und Melodie realisieren.“⁴⁷.

Vom Geräusch als unwichtigem Begleitumstand und abstraktem Gegenteil von Musik führt der Denkweg zur Differenz von Geräusch und Musik als Triebkraft des Musikalischen. Die Melodie, wie Alain sie versteht, ist ideal und an sich nicht hörbar. Sie bedarf des Geräuschs, um hörbar zu werden – indem sie im Geräusch eine Differenz setzt. Das Hetero-

⁴⁵ Politisch stand Alain dem „parti radical“ nahe, trat für die Trennung von Kirche und Staat ein („laïcisme“) und war Pazifist.

⁴⁶ Roland Barthes, *Le grain de la voix*, ders., *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982. dt.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag, 1990.

⁴⁷ „Il est bien hardi de faire entendre les sons d'un piano, car ce sont des bruits. Tout est faux dans ce qu'on entend; tout est sifflement, battement et hurlement, dans l'orchestre et dans les voix, dans le quatuor à cordes même, si l'on y fait attention; vous pensez bien que les grains de la colophane, les fibres de l'érable et les boyaux de mouton font tous les bruits possibles; le miracle de la musique est en ceci que la pure mélodie, que nulle oreille n'entend, domine pourtant tous ces bruits inhumains. Comment ose-t-on chanter, par ce larynx gémissant et râlant? Mais la belle musique fait que l'on ose chanter. Et la victoire est toujours belle, toujours nouvelle, toujours suffisante pour une oreille exercée. [...] Cette apparition de la musique dans le bruit est bien émouvante; c'est la première émotion musicale sans doute; on s'assure que des bruits n'ont pas de sens et tout à coup ils prennent un sens; cela est miraculeux. Il n'y a sans doute de belle musique que dans le bruit. Peut-être l'auditeur est-il porté à modeler la musique comme en partant d'un chaos. Tous les bruits sont en révolte et la mélodie est pourtant sauvée; elle est pure, elle est idéale; elle n'a pas plus de corps que la ligne droite. Et pourtant elle a un corps qui est fait de bruit; elle est réelle par sa victoire sur le bruit. Beethoven est le roi de ces magiciens qui évoquent d'abord un monde de bruit et qui y réalisent l'harmonie et la mélodie.“ Alain, *Préliminaires à l'esthétique* [wie Anm. 8], S. 114 ff.

nome, gar das A-nome des *bruit*, wird zur Voraussetzung, damit sich die Eigengesetzlichkeit des Musikalischen für die Sinne realisieren kann.

Die Ähnlichkeiten zu dem genannten Text von Roland Barthes sind verblüffend. Auch Barthes hebt die Bedeutung des Ungebundenen, Elementaren, Undifferenzierten hervor, lobt an Charles Panzera die Dialektik von Körperhaftigkeit und artikulatorischer Ausformung, während er bei Dietrich Fischer-Dieskau die Erdung im *bruit* vermisst⁴⁸.

Musik ist stets, wie es in einem *Propos* von 1935 heißt, „gefährdete Musik“. „Der Ausführende vertritt Beethoven; er gibt uns das Schauspiel der Bedingungen, die der Musik widrig sind; er präsentiert sie uns als widrige; und der Sieg ist ein Sieg. Deshalb denke ich, ist es sehr wichtig, zu sehen, wie die ausführenden Körper unaufhörlich atmen, sich mühen, sich anstrengen, widerstehen und unaufhörlich das Erhabene gefährden. [...] Es braucht die Gegenwart und das Gefühl dieser animalischen Kräfte, die so wild sind wie unsere eigenen. Gefährdete, verlorene, gerettete und wieder verlorene und wieder gefährdete Musik; das ist das Wesen der Musik.“⁴⁹

6

Roman Ingarden gibt eine Analyse des Kräftefelds von Autonomie und Funktionalität sozusagen im funktionierenden Normalbetrieb. Bei Alain bekommt man einen Eindruck von der Dynamik und den Risiken, die der Konflikt der beiden Teilmomente birgt. Beide aber begreifen das Gegenüber von Autonomie und gesellschaftlicher Funktion als innere Relation des Musikalischen. Musik ist, um es mit einem Bild von Michael Zimmermann zu sagen, vergleichbar einem Fesselballon, der von Gravitation und Auftrieb bewegt wird. Setzt einseitig die Gravitation sich durch, so bleibt der Ballon am Boden; behält der Auftrieb allein die Oberhand, so verschwindet das Luftfahrzeug auf Nimmerwiedersehen in höheren Sphären.

Krisen des Musikalischen treten in den letzten Jahrzehnten gehäuft und in verschärfter Form auf. „Ästhetische Autonomie hat eine heute diskreditierte, hoffnungslos akademisch verknöcherte Avantgarde großgemacht und so wesentlich beigetragen zur sozialen und kulturellen Marginalisierung der Musik als einer ernstzunehmenden schönen Kunst“.⁵⁰ Das wäre der Fall des Ballons, der in den Wolken verschwindet. Richard Taruskin wendet

⁴⁸ Die Ähnlichkeiten reichen bis in die Wortwahl. Barthes spricht wie Alain von den „grains“, den Rauheiten der Klangerzeuger, hebt die tierische und pflanzliche Herkunft der Materialien hervor, aus denen Musikinstrumente gemacht sind.

⁴⁹ „L'exécutant remplace Beethoven; il nous donne un spectacle des conditions rebelles à la musique; il nous y rend rebelles; et la victoire est une victoire. C'est pourquoi je pense qu'il importe beaucoup de voir souffler, peiner, s'appliquer et résister tous ces corps exécutants, qui ne cessent pas de menacer le sublime. [...] Il faut la présence et le sentiment de ces forces animales, aussi sauvages que la nôtre propre. Musique menacée, perdue, sauvée, et encore perdue, et encore menacée; c'est l'essence même de la musique.“ Alain, *Préliminaires à l'esthétique* [wie Anm. 8], S. 275–278: 277f. Dieses *Propos* fehlt in der deutschen Ausgabe von 1961.

⁵⁰ „Aesthetic autonomy, in its fostering of a now-discredited and hopelessly academicized avant-garde, has contributed heavily to the social and cultural marginalization of music as a serious fine art.“ R. Taruskin, op. cit, S. 184.

sich – mit Recht, wie mir scheint – gegen Verengungen, die das Autonomie-Konzept im 19. und 20. Jahrhundert erfahren hat: gegen die auf Schopenhauer zurückgehende Vorstellung, Musik stehe jenseits des realen Lebens und entwickle sich, „neben der Weltgeschichte [...] schuldlos, und nicht blutbefleckt“⁵¹; gegen die Verengung der Musikgeschichte auf Kompositionsgeschichte im Sinne Franz Brendels⁵² und gegen die Praxis mancher Musiktheoretiker, musikalische Werke als voraussetzungslose Texte zu behandeln⁵³. Auch die Musik der letzten beiden Jahrhunderte erschließt sich nur mit und durch ihre Kontexte. Gesellschaftliche, gar politische Zusammenhänge gehören zur Musik – nicht nur beiläufig, sondern wesentlich, in je von Fall zu Fall zu bestimmender Dosierung und Manier⁵⁴.

Will man vulgärmaterialistischen Reduktionismus und ideologiekritischen Entlarvungs-sport vermeiden, so verlangt die Akzentuierung der Kontexte, in denen Musik steht, nach Klärung, wie das Zusammenwirken von musikalischer Autonomie und gesellschaftlicher Funktion zu denken sei. Wenn man Taruskins Kritik ernstnimmt, sind Ingarden und Alain aktueller denn je.

⁵¹ Schopenhauer, zitiert nach R. Taruskin, op. cit., S. 168, Anm. 10. Vgl. ebda S. 182.

⁵² R. Taruskin, op. cit. S. 180.

⁵³ Zu erinnern ist an den Streit zwischen Richard Taruskin und Allen Forte über angemessene Analyse Strawinskyscher Werke (vgl. Stephen Hinton, Musikwissenschaft und Musiktheorie oder Die Frage nach der phänomenologischen Jungfräulichkeit, *Musiktheorie* 3 (1988), S. 195–204). Vgl. auch Joseph Kerman, How We Got into Analysis and How to Get Out, *Critical Inquiry* 7 (1980), S. 311–331; repr. in: ders., *Write All These Down. Essays on Music*, Berkeley, University of California Press, 1994, S. 12–32.

⁵⁴ Vgl. R. Taruskin, op. cit., S. 182 f.

O MEDSEBOJNEM RAZMERJU GLASBENE AVTONOMIJE IN DRUŽBENE FUNKCIJE

Povzetek

Kadar družbeno vlogo razumemo kot nasprotno avtonomnemu glasbenemu delu, se avtonomija začne tam, kjer se konča realnost. V tej konfrontaciji je »avtonomija« razumljena bolj kot »avtarkija«, dobro definirano področje z ostrimi mejami, v okviru katerega specifični smotri sledijo specifičnim pravilom.

Razprava se osredotoča na konfrontacijo različnih teorij o glasbi, ki se ukvarjajo z razmerjem med glasbeno avtonomijo in družbeno vlogo kot notranjim principom glasbe same. Na avtonomijo gledajo kot na potencialno možnost in torej razumejo heterogenost kot njeno dopolnilo in nasprotje, ki je potrebno, da postane avtonomija realna. Iz tega sledi, da je avtonomija, ki je odvisna od aktualizacije in intervencije heteronomije, v osnovi proces, proces ustvarjanja avtonomnosti.

Razmišljanje Romana Ingardna o medsebojnem razmerju med glasbenim delom, partituro in izvedbo kulminira v tezi, da »je glasbeno delo v svoji popolni konkretizaciji socialna institucija« (Michael Zimmermann). Istovetnost dela je osnova stalno spreminjajoče se tradicije izvedb in branja partiture. Glasba je »proces odkrivanja in aktualiziranja stalno spreminjajočih se novih možnosti v pojavitve dela, ki so del same sheme vsakega dela« (Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*). Če Ingardnovo teorijo razumemo kot socialno teorijo glasbe, se »mesta nedoločenosti« (*Unbestimmtheitsstellen*) umetniškega dela, ki kličejo po »konkretizaciji«, izkažejo za točno določene probleme, ki so jih morali dojeti in razrešiti poslušalci/izvajalci/bralci, izoblikovani v realnem svetu.

Medtem ko je Ingardnova teorija omejena na zahodno umetno glasbo, je *Sistem lepih umetnosti* (*Système des beaux-arts*), ki ga je med prvo svetovno vojno zarisal francoski filozof Alain, splošnejši. Krajnosti tega sistema predstavljajo »družbene umetnosti« (*arts de société*), kot so ples, uglajenost, prožnost, sabljanje, jahanje ipd., in »individualne umetnosti« (*arts solitaires*), kot so risanje, proza itd. Mesto glasbe je uvrščeno med prvo kategorijo umetnosti, ki temelji na aktivni vlogi in je določena s funkcijo socializiranja človeških bitij, in drugo, ki obsega objektivni obstoj vsake umetnine. Glasba je »krik, ki sledi zakonitostim« (*cri selon la loi*), to je avtonomna organizacija heteronomije. Ta dialektika sega tudi na tehnične podrobnosti v glasbi sami. Čista melodija, ki predstavlja glasbeno avtonomijo, potrebuje hrup, da postane slišna (Alain, *Le bruit dans la musique*).