

## **Geflickte Tonlinien oder vibrierende Luft? Phänomenologie der Musik und ästhetischer Konservatismus**

Mit dem Titel „Phänomenologie der Musik“ verband sich einmal ein Versprechen, von dem man heute nur noch Spuren wahrnehmen kann: In den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, als die Phänomenologie als philosophische Methode einen Siegeszug angetreten hatte, der allerdings nicht von langer Dauer sein sollte, wandten sich ihr auch Musiktheoretiker zu und erhofften sich einen frischen Zugang zu ihrem Gegenstand, eine philosophisch anspruchsvolle Möglichkeit, jenseits der technischen Analyse und der wuchernden Hermeneutik grundlegende Fragen an die Musik zu stellen. Auf dem zweiten Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1924 hielt Moritz Geiger einen Grundlagenvortrag über die phänomenologische Methode, Hans Mersmann erläuterte seine Vorstellung einer Phänomenologie der Musik und wurde von Helmut Plessner und Gustav Becking mit zwar kritischen, grundsätzlich aber zustimmenden Kommentaren bedacht.<sup>1</sup> Dass die tatsächliche Rückbindung an die Protagonisten der phänomenologischen Philosophie, Husserl, Heidegger und Scheler dabei in der Regel lose bis inexistent war, unterschied die Phänomenologie der Musik nicht von anderen Versuchen, diese philosophische Disziplin methodisch nutzbar zu machen.

Das Resultat dieses losen Bezugs ist, dass unter dem Titel der Phänomenologie der Musik höchst Unterschiedliches zu finden war; auf der anderen Seite lassen sich verschiedene vom Selbstverständnis dezidiert *musikpsychologische* Ansätze mit guten Gründen als phänomenologisch oder doch zumindest phänomenologieaffin behandeln. So zählt Arne Blum in seiner Aufarbeitung dieses Diskussionszusammenhangs auch Heinrich Riemann mit seiner Lehre von den Tonvorstellungen und Ernst Kurth mit seiner Energetik zum Kreis der phänomenologisch arbeitenden Autoren.<sup>2</sup> Hans Mersmanns Rede von einem „große[n] Dualismus“ zwischen phänomenologisch und psychologisch Arbeitenden erscheint aus der heutigen Perspektive nicht plausibel, und sein Unterscheidungskriterium von Ichbezug vs. Objektorientierung als unbrauchbar<sup>3</sup> – wie nicht zuletzt seine eigene inhaltliche Nähe zu Kurths Musikpsychologie zeigt. Wenn es mir an dieser Stelle um einen bestimmten Zug dieses losen Kreises und seinen Zusammenhang mit der verwendeten Methode geht, so werde ich Blum in seiner Einschätzung folgen. Exemplarisch werde ich mich vor allem mit zwei Autoren beschäftigen: Ernst Kurth und Paul Bekker, mit Seitenblicken auf Heinz Edelstein, Hans Mersmann, Viktor Zuckerkandl und Albert Wellek. Thematisch werde ich mich eingrenzen auf die Auseinandersetzung mit dem musikalischen Raum, die meines Erachtens einige fundamentale Züge besonders klar hervortreten lässt.

Ernst Kurth beginnt seine *Musikpsychologie*, mit der er die Grundlagen seines musikalischen Denkens auf systematische Weise darstellen will, mit einem prägnanten Satz: „Nirgends in der Welt schweift jene eigentümliche Wesenheit umher, die uns als Ton vertraut ist; nur was ihn verursacht, gehört der Außenwelt an; jedermann weiß, daß er kein ‚Ding an sich‘ ist, sondern Erscheinungsform, in der wir gewisse Vorgänge aufnehmen.“<sup>4</sup> Kurths Operieren mit Kantischen Kategorien ist irreführend in bezug auf seinen eigenen Ansatz, führt aber unmittelbar auf die Fährte einer phänomenologischen Lesart. Systematisch beginnt das Buch mit einer klaren Unterscheidung von Innen- und Außenwelt, von Psychologie und Physik, wie

---

<sup>1</sup> Vgl. Zweiter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bericht herausgegeben vom Arbeitsausschuß, Stuttgart 1925.

<sup>2</sup> Vgl. A. Blum, Phänomenologie der Musik. Die Anfänge der musikalischen Phänomenologie im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, Univ.-Diss. Witten/Herdecke 2006.

<sup>3</sup> Vgl. H. Mersmann, Versuch einer Phänomenologie der Musik, in: ZfMW 5 (1922/23), S. 226-269, hier 226f.

<sup>4</sup> E. Kurth, Musikpsychologie, Hildesheim u. New York <sup>2</sup>1969 S. 1.

sie auch für die klassischen tonpsychologischen Arbeiten selbstverständlich war. Mit der Erweiterung der Ton- zur Musikpsychologie wird dabei ein Anspruch explizit, den im Prinzip schon Helmholtz formuliert hatte, wenn er festhält, dass „die Tonempfindungen [...] das Material der Kunst bilden“<sup>5</sup>: Für Kurth ist die gesamte Musik ein psychologisches Phänomen. „Draußen“ sind neutral zu registrierende Schallwellen, Töne gibt es nur im Kopf, nicht in der Welt. Damit erobert er sich einen homogenen Untersuchungsraum, in dem das energetische Geschehen, das er beschreibt, genuin musikalisch verstanden werden kann. Zu sagen, Töne seien Träger von Energien, ist dann nicht die Vermischung psychologischer Kategorien mit denen einer gegenstandsorientierten Musikbetrachtung und damit eine unzulässige Projektion oder eine bloße Metapher, sondern eine sachliche Charakterisierung der Musik. Mit der problematischen Eingemeindung von Musiktheorie und Musikphilosophie in die Psychologie schafft sich Kurth so die Möglichkeit, Erfahrungen einzubeziehen, die sich einer Festlegung auf meß- oder lesbare Objektivitäten entziehen und die Differenzierung nach Werk- und Rezeptionsästhetik zu unterlaufen.

Heinz Edelstein, der sich inhaltlich mit Kurth weitgehend einig weiß, weist kritisch darauf hin, dass die Musik in der Erfahrung keineswegs als Bewusstseinsvorgang erlebt wird. Im Gegenteil, auch die Beobachtung, dass es nicht nur einer distanzierten Betrachtung, sondern eines aktiven Mitvollzugs bedürfe, der „das Geschehen des Werkes aus dem Werk selbst heraus mitmacht“<sup>6</sup>, setzt den Unterschied zwischen der primären Bewegung der Musik und ihrem Mitvollzug voraus. Nur für eine Theorie, die ausschließlich mit den Kategorien des Physischen und des Psychischen operiert, ergibt sich die Notwendigkeit einer klaren Zuordnung zu einem dieser Bereiche; phänomenologisch gibt es dazu aber keine Veranlassung. Die an Scheler orientierte Ontologisierung, die Edelstein vornimmt, kann heute nicht recht überzeugen: Man muss „das Musikalische“ nicht als „selbständige[n] Seinsbereich jenseits von Physis und Psyche“<sup>7</sup> verstehen, um sein Eigenrecht anzuerkennen. Es genügt, die Auffassung von etwas Erklingendem *als Musik* von seiner Auffassung *als physikalischer Vorgang* zu unterscheiden und zu bestreiten, dass eine der beiden Auffassungen die andere begründen kann. Wenn die Musik tatsächlich Erscheinung im Kantischen Sinne ist, so hat sie empirische Realität. Nach etwas darüber Hinausgehenden wird, so Kant, „in der Erfahrung niemals gefragt“<sup>8</sup>.

Liest man ihn so, wird Kurth auf neue Weise produktiv. Im Zentrum seines Musikdenkens steht der Begriff der Energie, der eine Erfahrung zu erfassen beansprucht, die grundlegend für die Auffassung der Musik als dynamisches Geschehen sei. Der Schritt von der Ton- zur Musikpsychologie ist für Kurth deswegen so groß, weil zwischen dem Ton als isoliertem Faktum und in den statischen Verschmelzungsexperimenten und dem Ton als Moment einer dynamischen Bewegung ein grundlegender Unterschied besteht. Die Töne in der Musik sind immer Träger einer spezifischen Energie; woher diese stammt, wird noch zu erörtern sein.

Nimmt man diese dynamischen Qualitäten als Ausgangspunkt, so kann nicht von einem für sich bestehenden Raum ausgegangen werden, in den sich die Bewegung der Musik einfügt, sondern umgekehrt: „Die Hauptursache der Raumempfindung in der Musik liegt erst darin, daß ein Kräftespiel sie durchsetzt; wir projizieren diese Bewegung in imaginären Raum, in ein unklar vorgestelltes Auswirkungsfeld [...]“<sup>9</sup>. Eher als von einer Raumvorstellung sei von einem Raumgefühl zu sprechen, das sich gleichwohl offenbar nicht abweisen lässt. Aus der phänomenologischen Perspektive ließe sich konstatieren, daß das Primat der Bewegungs- vor der Raumerfahrung der tatsächlichen leiblichen Erfahrung entspricht und insofern auch in der

---

<sup>5</sup> Hermann v. Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik, Darmstadt 1986, S. 4.

<sup>6</sup> H. Edelstein, Die Musikanschauung Augustins nach seiner Schrift „De musica“, Ohlau 1929, S. 21.

<sup>7</sup> A.a.O., S. 22.

<sup>8</sup> I. Kant, Kritik der reinen Vernunft, Hamburg 1956, B 45.

<sup>9</sup> E. Kurth, Musikpsychologie, a.a.O., S. 119.

Musik keine beliebige Projektion, sondern eine der Alltagserfahrung analoge Erschließungsbewegung bedeutet.<sup>10</sup>

Virulent wird dieser Fortgang von Bewegung zu Raum bereits auf einer sehr elementaren Ebene, nämlich in dem Moment, in dem von musikalischer Form gesprochen werden kann. Formen zu erfassen setzt eine erste Distanzierung voraus, in der die Bewegung als Gestalt vor einem räumlichen Hintergrund aufgefasst wird, kurz: „Form in der Musik ist auf den Raum bezogene Bewegungsempfindung.“<sup>11</sup> Was nicht gelingen wird, ist, diesen Raum zu einem neutralen Medium zu machen, und bereits die immer wieder versuchte Übertragung der drei Dimensionen von Höhe, Breite und Tiefe stößt auf gravierende Schwierigkeiten.<sup>12</sup>

Nimmt man demgegenüber die Ausfaltung der Bewegung zu einer Raumerfahrung ernst, so muss man den Raum selbst mit energetischen Kategorien beschreiben. Es handelt sich dann um einen in sich gegliederten, dynamisierten Raum mit deutlichen Gravitationszentren und spezifischen Verformungen. Die Parallelisierung dieses Raums mit demjenigen der Riemannschen Mathematik oder der Einsteinschen Physik liegt nahe; Siegfried Nadel hat sie ausdrücklich vollzogen, wenn er fordert, man müsse „zu einem hochkomplizierten, vieldimensionalen und vor allem inhomogenen, mit der modernen Physik zu sprechen, ‚gekrümmten‘, nicht-euklidischen Raum greifen“<sup>13</sup>, einem Raum, der ohne die Zeit als vierte Dimension nicht gedacht werden kann.

Als prägnante Beispiele energetischer Phänomene im Tonraum können mit Kurth die Leittonspannung und die Gravitation zum Grundton im Dreiklang dienen; an sie kann auch die Frage gerichtet werden, woher die Energieaufladung der Töne stammt. Kontext für die Behandlung des Phänomen des Leittons bildet die dynamische Auffassung von Dissonanz, genauer von der „konstruktiven Dissonanz, deren Wesen darin beruht, daß sie in Spannungsbeziehung zur Konsonanz tritt und mit dieser Spannungsbeziehung weiter in den Dienst des ganzen Tonarts- und Formzusammenhangs“<sup>14</sup>. Musikalisch betrachtet ist die Dissonanz kein bloßes Intervall geringer Verschmelzung wie für die Tonpsychologie, sondern eine Spannung, die sich zu entladen strebt, die einen Moment in einem dynamischen Spiel von Spannung und Entspannung bildet, eine „Distendenz“<sup>15</sup>, bei der nicht stehengeblieben werden kann.

Der Leitton ist nun diejenige Erscheinung, bei der jene Spannung am deutlichsten hervortritt. Zum Leitton wird ein Ton nur in einem dynamischen und gleichzeitig systematischen Kontext: Dass h danach strebt, zu c überzugehen, ist nur im Rahmen einer Bewegung zu verstehen, die sich im Kontext von C-Dur hält; dann allerdings ist die Erfahrung kaum abweisbar. Die mit Strebung verbundenen Spannungen bezeichnet Kurth treffend als Gravitationsphänomene. Die Skala als Grundeinheit tonaler Beziehungen wird von Gravitationslinien durchzogen; ihre Bewegung ist eine von einem Ausgangspunkt weg, der mit einer gewissen Berechtigung als Boden betrachtet werden kann, zu ihm zurück, mit intermediären Gravitationswirkungen der Subzentren Subdominante und Dominante.

Im Dreiklang, der in sich und im dynamischen Kontext als komplexer Spannungszustand beschrieben wird, bildet der Grundton ein deutliches Zentrum, einen Boden. Liegt nun dieser Grundton nicht als tiefster Ton an der von der Tonhöhe bestimmten Basis des Akkords – hier

---

<sup>10</sup> Vgl. M. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, S. 123-177, 284-346.

<sup>11</sup> E. Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Berlin <sup>5</sup>1956, S. 36. Bei Mersmann findet sich eine fast wörtlich gleichlautende Formulierung: „Form ist Projektion der Kraft in den Raum.“ (Hans Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, Berlin 1926, S. 623)

<sup>12</sup> Zu beobachten neuerdings wieder bei G. Hindrichs, *Der musikalische Raum*, in: *Musik-Konzepte Neue Folge, Sonderband Musikphilosophie* (2007), S. 50-69.

<sup>13</sup> S. Nadel, *Zum Begriff des musikalischen „Raumes“*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 13 (1930/31), S. 329-331, hier 331.

<sup>14</sup> Kurth, *Musikpsychologie*, a.a.O., S. 178.

<sup>15</sup> A.a.O., S. 173. Dass auch konsonante Intervalle kontextabhängig distendent erscheinen können, sei hier einmal ausgeblendet.

kommt zum ersten Mal die alltagspraktisch unmittelbarer einleuchtende räumliche Bestimmung nach Höhe und Tiefe der Töne ins Spiel –, so ergibt sich eine Interferenz zweier Gravitationsphänomene, eine „Spaltung zwischen der Gravitation zum Grundton (der gleichwohl noch Fundament genannt bleibt) und der zum äußeren Untergrund“<sup>16</sup> – ein Phänomen, aus dem sich auf vielfältige Weise musikalisch Funken schlagen lässt. Es wird deutlich, dass nicht nur komplizierte innertonartige Spannungsverhältnisse, sondern unterschiedliche Register von Räumlichkeit im Spiel sind, die weder voneinander getrennt noch zu einem homogenen Ganzen gefügt werden können.

Von diesen energetischen Erscheinungen ist lediglich die Tiefe der Töne nicht auf den systematischen Hintergrund der Tonalität bezogen, ohne den die beschriebenen dynamischen Beziehungen nicht nur nicht zu verstehen sind, sondern schlicht nicht existieren. Kurth weiß natürlich, dass er damit ein historisches Phänomen beschreibt, das nicht mit der Musik schlechthin identifiziert werden kann, und wirft immer wieder Seitenblicke in die Geschichte der allmählichen Entwicklung dieses Systems. In der in der Polyphonie wirksamen Bewegungsenergie sieht er das Prinzip, das sowohl „akkordbildend“ und damit in die harmonische Tonalität hineinführend als auch „akkordzersetzend“ und damit wieder aus ihr herausführend wirken kann.<sup>17</sup>

Hier unterscheidet er sich von Viktor Zuckerkandl, der zahlreiche Anregungen Kurths aufgegriffen und noch einmal systematisch ausgearbeitet hat. Zuckerkandls *Wirklichkeit der Musik* ist eine detailreiche und produktive Aufarbeitung der Musik unter den Bedingungen der Tonalität – deren sein musikalisches Universum ausschließlich aus einer entfalteten harmonisch bestimmten Tonalität besteht, die noch keinerlei Auflösungsstendenzen zeigt. Wenn er am Ende seines Buches festhält, das Gesagte gelte „von dem ordinärsten Gassenhauer und Schmachtfetzen ebenso wie von dem seltensten Meisterwerk“<sup>18</sup>, so gilt das zumindest in bezug auf die Meisterwerke vornehmlich für das 18. und die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts. Eine Randbemerkung, auch die atonale Musik habe es mit Tonarten zu tun, „so sehr sich auch in ihr die ‚Tonart‘ verwandelt hat“<sup>19</sup>, bleibt einigermaßen rätselhaft bzw. erscheint lediglich als Bekräftigung des hegemonialen Anspruchs seiner Theorie, die sich noch 1963 nicht einmal mehr die Frage stellt, inwiefern sie für posttonale Musik modifiziert oder ganz ad acta gelegt werden müsste.

Bei allem historischen Bewusstsein reagiert aber auch Kurth nicht nur ablehnend, sondern offen feindselig gegenüber allen Versuchen, seine Theorie des linearen Kontrapunkts und damit letztlich auch die hier dargestellten musikpsychologischen oder -phänomenologischen Grundlagen auf die atonale Musik zu beziehen. Die Bezeichnung „linearer Kontrapunkt“ sei „skupellos zur Deckung eines harmoniefreien, in neuen Klangbereichen experimentierenden Zusammenflickens von Tonlinien mißbraucht und auf alle möglichen Versuche eines ‚absoluten‘ oder rücksichtslosen, d.h. um alle Zusammenklänge unbekümmerten Kontrapunkts angewandt“<sup>20</sup> worden. Auch wenn er es für möglich hält, „daß sich aus den heutigen Experimenten und Wirren ein neuer, wieder stark linear gehaltener Stil herausbildet“<sup>21</sup>, verwendet er doch auf jene Experimente und Wirren keine weitere Aufmerksamkeit. Die *Musikpsychologie* von 1931 schließlich kennt weder atonale noch Zwölftonmusik, keinen Schönberg, keinen Webern, nicht einmal Strawinsky.

Vor was für Schwierigkeiten die posttonale Musik diese Linie der phänomenologischen Musikbetrachtung stellt, kann etwa an Schönbergs programmatischem Text *Komposition mit*

---

<sup>16</sup> A.a.O., S. 195.

<sup>17</sup> Vgl. E. Kurth, *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*, Bern 1913, S. 310.

<sup>18</sup> Viktor Zuckerkandl, *Die Wirklichkeit der Musik*, Zürich 1963, S. 350.

<sup>19</sup> Zuckerkandl, *Die Wirklichkeit der Musik*, a.a.O., S. 40.

<sup>20</sup> Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, a.a.O., S. XIII.

<sup>21</sup> A.a.O., S. XVIII.

zwölf Tönen abgelesen werden. Dort heißt es in bezug auf den Raum: „[D]ie Einheit des musikalischen Raumes erfordert eine absolute und einheitliche Wahrnehmung. In diesem Raum gibt es [...] kein absolutes Unten, kein Rechts oder Links, Vor- oder Rückwärts.“<sup>22</sup> Damit ist in der Tat dem Kurthschen Ansatz die Wurzel gekappt: Mit einer „absoluten und einheitlichen Wahrnehmung“ ist die Auffassung energetischer Vorgänge schlechthin unvereinbar. Das ist natürlich kein Zufall, denn die Tilgung der tonalen Gravitationseffekte auch für die Wahrnehmung ist die Grundlage dessen, um das es Schönberg geht. Wie in unmittelbarer Reaktion auf diese Zumutung schreibt schließlich Albert Wellek: „Tatsächlich wird das, was wir zurecht als Formbau oder Architektur in der Musik bezeichnen, sehr wesentlich von der Harmonik getragen und konstituiert, und zwar von der tonal rückverbundenen und gefügten: wie das ‚atonale‘ Experiment der jüngst vergangenen musikalischen Epoche gelehrt hat, die zugleich mit der Entformung die Enträumlichung der Musik heraufbrachte.“<sup>23</sup>

Das Beziehungsnetz der Töne, das für Schönberg die Einheit des Musikstückes auf weit umfassendere Weise erzeugt als der tonale Bezugsrahmen, hat mit dem energetischen Raum der tonalen Musik nichts zu tun. Um dieses Funktionsnetz angemessen zu erfassen, ist eine neue Form der Musikwahrnehmung erforderlich. Aus Welleks Perspektive ist die Sache klar: Die Austreibung der Tonalität ist gleichbedeutend mit einer Austreibung der Form, des Raumes und letztlich der Musik selbst. Kein Zweifel, dass das Experiment 1934 bereits der Vergangenheit angehört.

Nun muss man Schönbergs Selbstverortungen und -beschreibungen nicht unbesehen übernehmen. Nicht nur für die freie Atonalität, sondern auch für die Zwölftonmusik müsste erst einmal der Versuch unternommen werden, die Musik in ihrem klanglichen Erscheinen mit phänomenologischen Mitteln zu fassen. Ehe ich aber einige Perspektiven in dieser Richtung formuliere, möchte ich mich einer deutlich anderen Spielart der Phänomenologie der Musik zuwenden, die mit der Herausforderung der Atonalität keinerlei Probleme hat: derjenigen, die Paul Bekker repräsentiert.

Bekker stimmt mit den anderen bisher zitierten Autoren darin überein, dass es ihm primär um die klingende Musik geht; so konstatiert er: „[A]lle Gesetze der Musik müssen *Hörbarkeitsgesetze* sein.“<sup>24</sup> Sein Ansatzpunkt liegt allerdings tiefer als derjenige Kurths, nämlich beim Klang – nicht beim Ton! – als solchem, der als das einzige Urphänomen der Musik verstanden wird. Die prominente Verwendung des Naturbegriffs deutet darauf, dass Bekker diesseits einer bereits auf bestimmte Weise aufgefassten Musik anzusetzen und deren naturhafte Grundlagen zu erforschen beansprucht. Die Phänomenologie der Musik beginnt hier als Naturlehre der Klänge.

Sein Vorgehen könnte man geradezu als materialistisch bezeichnen. Auf die Frage nach dem Material der Musik gibt er eine so schlagend einfache wie hochproblematische Antwort, die hier ganz zitiert sei: „Sie [die musikalischen Formen] sind Formungen eines absolut realen Materiales, eines Materiales, das im naturwissenschaftlichen Sinne genau so gegenständlich und organisch bestimmt ist, wie Stein, Holz, Leinwand, Farbe, eines Materiales, das die verschiedenartigsten Behandlungsmöglichkeiten im rein technischen Sinn zulässt, eines Materiales, mit dem man experimentieren, das man analysieren und messen kann. Dieses Material der Musik ist die Luft, und die Werkzeuge der Musik, die wir kennen, Menschenstimme, Instrumente aller Arten, sind Werkzeuge zur Bearbeitung dieses Materiales.“<sup>25</sup> Bekker geht so weit in diese Richtung, dass er schließlich eine Art Geophysik

---

<sup>22</sup> A. Schönberg, Komposition mit zwölf Tönen, in: ders., Stil und Gedanke, Ffm 1992, S. 105-137, hier 115.

<sup>23</sup> A. Wellek, Der Raum in der Musik, in: Archiv für die gesamte Psychologie 91 (1934), S. 395-443, hier 430f. Das gesunde Empfinden Welleks kann nicht einmal mit Nadels gekrümmtem Raum etwas anfangen (vgl. ebd., S. 418).

<sup>24</sup> P. Bekker, Organische und mechanische Musik, Berlin u. Leipzig 1928, S. 96.

<sup>25</sup> A.a.O., S. 47.

der Musik versucht, die spezifische Ausprägungen der Musik auf klimatische und landschaftliche Gegebenheiten zurückführt.<sup>26</sup>

An diese Naturwissenschaft des Klingenden schließt sich eine hochspekulative These an, die beansprucht, die unterschiedlichen musikalischen Formen auf einen Grundgedanken zurückzuführen, der wiederum von materiellen Voraussetzungen abhängt: demjenigen zwischen Stimme und Instrument, an den sich die Bestimmungen organisch, physiologisch, zeitlich und monodisch auf der einen und mechanisch, physikalisch, räumlich und harmonisch auf der anderen Seite anschließen.<sup>27</sup> Für jede dieser Grundprinzipien oder „Naturreiche des Klanges“ lassen sich Bekker zufolge Gesetzmäßigkeiten aufstellen, wobei die tatsächliche Musik es in der Regel mit einem unterschiedlich akzentuierten Zusammenwirken dieser Prinzipien zu tun hat. Räumlichkeit jedenfalls kommt überhaupt erst mit dem vom Instrumentenbau induzierten und diesen umgekehrt induzierenden harmonischen Zusammenklang ins Spiel.

Wenn Bekker sich nun der tonalen Musik des 19. Jahrhunderts zuwendet, widerspricht er Kurths Ergebnissen nicht, fügt aber eine historische Kontextualisierung hinzu: Die romantische Musik im allerweitesten Sinne ist, so Bekker, Gefühlsmusik, und es wäre genauso verfehlt, diese Dimension zu unterschlagen, wie es unangemessen wäre, ein solches Verständnis auf frühere oder spätere Musik zu übertragen. Die Gefühlsdimension der klassisch-romantischen Tradition ist dabei nicht nur in den großen Formen lokalisiert, sondern bereits in der Grundstruktur, die wiederum wesentlich räumlich bestimmt ist. Über diese Bestimmungen hat sie die Wahrnehmung nachhaltig geformt: „Unser Ohr ist sozusagen ein Organ des Gefühls geworden, und unser gesamtes Tonsystem ist nicht ein eigenorganischer Aufbau, sondern es ist ein Abdruck unseres Gefühlslebens.“<sup>28</sup> Die Reichweite seiner These ist denkbar weit: Die energetischen Verhältnisse, die Kurth, Mersmann und Zuckermandl beschreiben, wären dann insgesamt eine Folge der Gefühlsaufladung durch eine bestimmte musikalische Tradition und ihr Selbstverständnis.

Auch hier paart sich unmittelbare Plausibilität mit dem deutlichen Eindruck, dass mit dieser These etwas nicht stimmen kann. Sie findet sich in einem „Was ist ‚neue‘ Musik?“ betitelten Aufsatz, womit die Stoßrichtung klar ist: Wenn die sich aus der Tonalität ergebenden energetischen Zusammenhänge historisch geworden sind, können sie keine Gesetzmäßigkeiten der Musik als solcher abbilden, sondern haben lediglich historisch angebbare Reichweite. Die Irritationen eines romantisch geprägten Ohrs mögen noch so groß sein, sie sind letztlich nichts anderes als Vorurteile. Wenn Schönberg die Töne „als primäre Klangerscheinungen“<sup>29</sup> nimmt und von ihren Gefühlsaufladungen befreit, ist ein Hören gefordert, das von seinen eigenen Erwartungen an Gefühlskommunikation Abstand nimmt. Die Naturgesetze des Klanges reichen offenbar nicht so weit, dass sie den neuen, für sich genommen homogenen, aber von komplexen Beziehungen durchzogenen Raum ausschließen würden.

Aber sind tatsächlich all die Spannungs- und Gravitationsbeziehungen, die Kurth beschreibt, auf die Gefühlsmusik zurückzuführen? Es findet sich auch eine schwächere These. Diese lautet, dass lediglich die starke emotionale Aufladung etwa der Dissonanz und verbunden damit auch die vehemente, hochemotionalisierte Ablehnung der neuen Musik Resultat der Romantik sind, dass dies aber nicht für das Energetische überhaupt gilt. Entsprechend wird an anderer Stelle „[d]ie Empfindung eines imaginären Klangraumes, des Grundtones als gravitierender Kraft, der Klänge als physikalischer Phänomene, in sich geordnet und bewegt

---

<sup>26</sup> Vgl. a.a.O., S. 99.

<sup>27</sup> Vgl. P. Bekker, Von den Naturreichen des Klanges. Grundriss einer Phänomenologie der Musik, Stuttgart u. Berlin 1925; ders., Organische und mechanische Musik, a.a.O., S. 87ff.

<sup>28</sup> A.a.O., S. 6.

<sup>29</sup> A.a.O., S. 15.

nach den Gesetzen der mechanischen Kräfte“<sup>30</sup> – man beachte das physikalistische Verständnis auch hier – viel grundlegender verortet, nämlich in der räumlichen Orientierung der Harmonik, also der mechanischen, instrumentalen Musik. In diesem Fall könnte man auch die Energetiker als Naturforscher bezeichnen, wenn auch wiederum nur innerhalb eines bestimmten Bereichs. Dann allerdings ist die neue Musik nur dann nicht naturwidrig, wenn sich eine neue Bestimmung des Verhältnisses von organisch und mechanisch, von Zeit und Raum angeben ließe, die auch die hier waltenden Gesetze nicht unbeeinflusst lässt.

Das Wesens- und Gesetzespathos, das selbst aus einem bestimmten Verständnis der Phänomenologie stammt, einmal beiseitegelassen: Was genau an Bekkers Herangehensweise ist es, das es ihm erlaubt, mit posttonaler Musik weit entspannter umzugehen als Kurth und Zuckermandl? Hält man die beiden Ansätze nebeneinander, so ergibt sich ein paradoxes Bild: Es sind gerade die methodisch plausiblen Ausgangspunkte, die Kurth den Blick verstellen, und es ist gerade die grundlegende methodische Fragwürdigkeit, die Bekkers Hellsichtigkeit bedingt.

Kurths Ausgangspunkt war die kategoriale Trennung von physikalisch zu beschreibenden Schallphänomenen und musikalischen Tonverhältnissen. In einer phänomenologischen Reformulierung seiner überkommenen Innen-außen-Unterscheidung heißt das: Musik ist ein Sinnphänomen, kein Naturvorgang. Wie auch immer detailliert man Obertonverhältnisse beschreiben und vor allem messen mag, sie geben keine hinreichende Erklärung der Struktur des Tonsystems. Nicht einmal die scheinbar unausweichliche Identifikation zweier unterschiedlicher Töne miteinander in der Oktave folgt aus dem Schwingungs- oder Obertonverhältnis.<sup>31</sup> Um überhaupt musikalische Sachverhalte fassen zu können, muss man sich auf diese Sinnebene einlassen. Hier von einer psychologischen Verarbeitung (Kurth) oder ästhetischen Formung (Bekker) des natürlichen Materials zu sprechen, ist eher irreführend: Es geht um den Übergang in eine andere Ordnung. Die Gravitationsverhältnisse, die Kurth wie Bekker anerkennen, sind keine Natur-, sondern selbst Sinnphänomene: „Natürlich“ ist nicht einmal der musikalische Ton selbst.

Hat man einmal erkannt, dass von Sinn bei musikalischen Erscheinungen nicht im Sinne rationaler Konstruktion oder hermeneutischer Verstehbarkeit, sondern als erkennbare Gliederung und Artikulation gesprochen werden kann, die ohne interne Gewichtungen und Spannungen kaum zu denken sind, und hat man das an der tonalen Musik erkannt, so liegt es nicht fern, deren Bestimmungen zu verabsolutieren oder doch zumindest auf eine Weise als paradigmatisch zu betrachten, die die Schönbergsche Tabula rasa als Verlust der elementarsten Sinnstrukturen erscheinen lässt. Am Ende dieser Bahn steht der Vorwurf eines bloßen Operierens mit physikalischen Gegebenheiten, deren Verwandtschaft mit der Musik nur noch in der Geschichte ihrer Hervorbringung und einer äußerlichen Klangähnlichkeit besteht.

Bekker hätte genau damit kein Problem, da er von vornherein auf der Ebene schwingender Luft ansetzt und diese kurzerhand zum Material der Musik erklärt. Es ist erfrischend, wie weit man dadurch von Kurths gelegentlichen Mystifikationen einer „dunklen Kraft“<sup>32</sup> entfernt ist, von der die Töne bloße Spuren sind. Dennoch wird man nicht umhin können, hier einen Kategorienfehler zu entdecken: Schallwellen als Material der Musik zu begreifen ist, als wollte man bloße Laute zum Material der Sprache machen. Die lautliche Grundlage der Sprache ist nicht das bloß Hörbare, sondern das systematisch gefasste Lautliche. Phonetik ist nicht Phonologie, und sie kann es auch schlechterdings niemals werden. Damit ist keine Festlegung auf eine bestimmte Struktur verbunden, sondern lediglich die Erkenntnis der Tatsache einer nicht naturhaften Strukturiertheit – wiederum einer Sinnebene. Der Komponist

---

<sup>30</sup> P. Bekker, Von den Naturreichen des Klanges, a.a.O., S. 31.

<sup>31</sup> Vgl. dazu C. Grüny, Das klingende Andere seiner selbst. Bemerkungen zu Oktave und musikalischem Ton, in: Musik & Ästhetik (i.E.).

<sup>32</sup> Kurth, Musikpsychologie, a.a.O., S. 79.

hat es nicht mit Luft zu tun, sondern mit Strukturen und deren Problemen, und auch für den Musiker sind Holz, Fell, Haar und Blech Bedingungen seiner Tätigkeit, mit denen er sich unmittelbar auseinandersetzen hat, aber nicht deren Material. Und das Ohr, das zum Organ des Gefühls mutiert ist, ist keine anatomische Gegebenheit, sondern eine Weise des Hörens. Nur in Bezug auf diese hat der Anspruch auf Weiterentwicklung einen Sinn.

Damit ist kein Urteil über die Plausibilität eines Rückbezugs der je spezifischen Sinnstrukturen auf äußere Bedingungen gesprochen, etwa auf die Entwicklung eines Instrumentariums. Klar wird dann nur, dass sich auch hier der Kurzschluss von materiellen Bedingungen auf musikalische Formen verbietet und stattdessen von komplizierten Umsetzungsverhältnissen mit ungewissem Ausgang auszugehen ist.

Was folgt aus dieser verwickelten Situation für das Projekt einer Phänomenologie der Musik? Zuerst einmal wäre an Bekkers Pluralisierung von Musik anzuschließen, „denn wir sagen zwar alle ‚Musik‘, aber jeder meint etwas anderes“<sup>33</sup>. Mit einer Musik, die den konstruktiven Impuls so weit treibt, dass das letztlich Erklingende kaum mehr als ein Epiphänomen ist, ist anders umzugehen als mit einer, die sich in ihren Gestaltungen wesentlich auf die Sinnlichkeit des Erklingenden selbst verlässt und einlässt – auch dieses Anmessen der Methode an ihren jeweiligen Gegenstand kann man von Bekker lernen. Was in jedem Fall abgewiesen werden sollte, sind methodische Festlegungen, die bestimmte Arten der Musik systematisch ausschließen. Ob man zur Aufarbeitung der musikalischen Sinnebene auf die Begriffe von Bewegung, Dynamik und Energie verzichten kann, mag man bezweifeln – selbst angesichts von ausdrücklich auf Statik setzender Musik wie etwa der Morton Feldmans. Aber sie müssen jeweils neu erprobt und flexibler gehandhabt werden, als Kurth und Zuckermandl dies vorsehen.

Sucht man nach einer allgemeinen Formulierung, um die Haltung einer Phänomenologie der Musik als Ethos der Aufmerksamkeit zu beschreiben, das sich weder von Wesensfragen irremachen lässt noch seine eigene Bedingtheit zur Natur deklariert, so wird man wiederum bei Bekker fündig: Worum es geht, ist „ein Innehalten also und Sich-Besinnen und damit das Auftauchen der Frage ‚Was ist das?‘“<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Bekker, Organische und mechanische Musik, a.a.O., S. 38.

<sup>34</sup> A.a.O., S. 34.