

1 Andreas Luckner

## 2 Musik – Sprache – Rhythmus

3 Bemerkungen zu Grundfragen der Musikphilosophie

4

5 In der Fußgängerzone einer deutschen Großstadt schlägt ein verwahrlost  
6 aussehender Mann unbeholfen mit zwei Kochlöffeln auf verschieden klingende Hölzer,  
7 die er sich scheinbar selbst zusammengesucht und zu einer Art Xylophon  
8 zusammengebaut hat. Leute halten inne und hören zu. Es wird (viele) Leute geben, die  
9 sich fragen: »Soll das etwa Musik sein?« Und es wird von diesen einige (wenige) geben,  
10 die denken: »Es kann eigentlich nur Musik sein«, denn – was sollte es sonst sein?

11 An dieser kleinen Szene kann man sich vergegenwärtigen, dass es nur sehr  
12 weniger äußerer Voraussetzungen bedarf, um von einem Klangprozess sagen zu können,  
13 dass es sich um Musik handele. Es soll hier freilich nicht um die im engeren Sinne  
14 ästhetische Frage gehen, was *gute* Musik ausmacht, sondern um diejenige, was überhaupt  
15 Musik ist. Andererseits aber setzt die Existenz von Musik, wie das Beispiel ebenfalls  
16 zeigt, den Rahmen von nicht weniger als einer ganzen Kultur voraus. Das, was Musik  
17 ausmacht, liegt am Ende nicht so sehr in Eigenschaften des Klanglichen bzw. dessen  
18 Erzeugung als vielmehr in der Art und Weise, wie wir es hören (und der Interpret der  
19 Musik ist in dieser Hinsicht nur der Erste unter vielen Hörern). So kann es durchaus sein,  
20 dass das hochartifizielle akustische Produkt, welches aus den Lautsprechern des  
21 Kaufhauses quillt, vor dem der Mann mit dem Xylophon seine unbeholfenen Klänge  
22 erzeugt, nicht als Musik wahrgenommen wird, sondern lediglich als Beitrag zum  
23 Lärmpegel der Straße. Wir müssen etwas *als* Musik auffassen, damit es Musik ist; sie ist  
24 etwas, was als solche *verstanden* werden muss. Im Prinzip kann ja auch alles, was  
25 überhaupt klingt, zu Musik werden, wie nicht zuletzt John Cage uns gezeigt hat. Die  
26 philosophisch interessante Frage ist hier freilich nun, wie es kommt, dass Klänge zu  
27 Musik werden.

28 In diesem Zusammenhang ist es zunächst einmal auffällig, dass wir genau wissen,  
29 dass das Abspielen von Aufnahmen selbst der weltbesten Musiker kein Fall von  
30 Musizieren ist. Noch dem welt schlechtesten Musiker aber gegenüber spürt man, dass hier

31 etwas zu verstehen gegeben wird. Der Gedanke liegt hier nahe, dass Musik im Modus des  
32 Ansprechens, der Aufforderung, ja, des Rufes existiert und »Musik hören« etwas damit  
33 zu tun hat, diesem Ruf in irgendeiner Weise zu entsprechen. Man wird bei der Frage nach  
34 dem Wesen der Musik daher nicht umhinkommen, das oft bemerkte enge Verhältnis von  
35 Musik und Sprache näher zu betrachten. Eine Betrachtung der Gemeinsamkeiten, vor  
36 allem aber der Unterschiede von Musik und Sprache kann der Beantwortung der Frage,  
37 was Musik eigentlich und überhaupt ist, daher sehr dienlich sein – und viele  
38 philosophische Theoretiker der Musik wie Schopenhauer, Adorno oder Plessner haben  
39 einen solchen Vergleich an zentralen Stellen ihrer Reflexionen über Musik herangezogen.  
40 Denn schließlich lässt sich die Frage nach dem Wesen der Musik weder auf der Ebene  
41 der Ästhetik (im Sinne einer Philosophie der Kunst) noch gar auf der Ebene der (Psycho-  
42 )Akustik recht angehen. So wie die Frage, was überhaupt ein Bild sei, nicht aufgrund  
43 einer Phä- nomenologie der Farben beantwortet werden kann, so die Frage nach den  
44 Konstituenten von Musik nicht auf der Grundlage einer Phänomenologie von Klängen  
45 (auch wenn dadurch wichtige Voraussetzungen musikalischer Bezugnahme und  
46 Sinngeneese benannt werden); so wie die Frage danach, was ein Bild sei, an Meisterwerken  
47 der Malerei behandelt werden *kann*, aber nicht muss (man kann hierzu auch  
48 Kinderzeichnungen nehmen), ist auch die Frage danach, was ein *Stück* Musik zu einem  
49 solchen macht (und Musik liegt immer in Stücken vor) nicht auf die Analyse  
50 musikalischer (Kunst-)Werke beschränkt. In mancher Hinsicht mag es sein, dass  
51 musikalische Meisterwerke der Musik aufgrund ihrer ästhetischen Komplexität sogar  
52 ungeeignet sind für die Suche nach den elementaren Konstituenten von Musik.

53         Wo die eine gängige Ebene der Reflexion über Musik, die ästhetische, für die  
54 Spezifizierung der Frage, was Musik sei, zu hoch ansetzt, setzt die (psycho-) akustische  
55 zu tief an. Die Frage, was ein akustisches Geschehnis zu einem musikalischen macht, ist  
56 die Frage nach einem Phänomen zwischen Akustik und Ästhetik, und sie ähnelt der Frage,  
57 wie ein Laut Träger sprachlicher Bedeutung werden kann. (Zugleich liegt hier, wie sich  
58 zeigen wird, der fundamentale Unterschied zwischen Sprache und Musik.) Es ist dies  
59 letztlich, wie in diesem Beitrag gezeigt werden soll, die Frage nach der Genese des  
60 Rhythmus (im weiten Sinne von »Rhythmus« als der musikalisch-zeitlichen Form, als  
61 einer intendierten Ordnung des Erklingenden). Angesichts der vielen musikphilosophisch

62 engführenden Versuche, vor allem im angelsächsischen Sprachraum, Musik an die Form  
63 bildenden Kräfte des Tonsystems oder gar der Tonalität zurückzubinden<sup>1</sup>, muss daran  
64 erinnert werden, dass Musik in einem unmetaphorischen Sinne sich auch schon dort  
65 ereignet, wo allein zeitliche Gruppierungen von akustischen Elementen in verbindlicher  
66 Weise vollzogen werden. Das kann, muss aber nicht im Rahmen eines harmonisch-  
67 tonalen, ja noch nicht einmal im Rahmen eines diastematischen Tonsystems geschehen;  
68 obwohl durch und in diesen Systemen freilich sehr viel stärkere Musikform bildende  
69 Kräfte aktivierbar sind als durch bloße Rhythmisierung, ist diese doch das Elementare der  
70 Musik. Schließlich gibt es Musik, die auch ohne den Luxus eines tonischen Systems  
71 auskommt, man denke an Percussionsmusiken, Geräuschkusiken etc.

72 Der Unterschied von Musik und Sprache, wie er hierbei deutlich zu zeigen ist, ist  
73 im Wesentlichen auf die *Isochronie*, die zu klärende eigenartige Zeitverbundenheit des  
74 Erklingenden in der Musik zurückzuführen. Musik ist isochron, Sprache (und mit ihr alle  
75 darstellenden Künste) nicht. Mit dieser Unterscheidung könnte auch die von  
76 Schopenhauer gesehene ontologische Sonderstellung der Musik rekonstruiert werden.  
77 Vorausgeschickt sei, dass dieser Beitrag sich als der Versuch versteht, die Philosophie  
78 der Musik auf die elementare Frage nach der Formierung von Zeitgestalten, d.h. letztlich  
79 auf die Frage »Was ist Rhythmus?« zurückzuführen, nicht aber als Versuch, diese (allzu  
80 schwere) Frage zu beantworten.

81

## 82 I Musik und Sprache

83

84 Wann etwas Musik ist, kann nicht unabhängig von einer Kultur bestimmt werden.  
85 Musik ist nur als Teil einer (wie immer auch sprachbasierten) Kultur denkbar, in der die  
86 Regeln einer Praxis des musikalischen Handelns relativ festgelegt sind. Es gibt keine  
87 Musik in der Natur, so wie es auch keine Bilder und keine Sprache in der Natur gibt. Nur  
88 sprachlich verfasste Wesen können Kultur und damit Musik haben. Und dennoch wird  
89 Musik durchgängig als etwas »vor« der Sprache angesehen werden, ja, etwas, was aus  
90 dem Blickwinkel der sprachlich verfassten Kultur mitunter sogar als deren sprachlicher

---

<sup>1</sup> Stellvertretend für viele seien hier nur Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford 1997 und Peter Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford 2002 genannt.

91 Quellgrund identifiziert wird, im Sinne einer »Geburt der Sprache aus dem Geiste der  
92 Musik« (die freilich immer hypothetisch bleiben muss).<sup>2</sup> Aus dem Blickwinkel einer  
93 sprachlich-verfassten Kultur können aus diesem Grund sogar der Gesang von  
94 Buckelwalen oder Nachtigallen in unmetaphorischer Weise als Musik gelten, was nicht  
95 mit der (viel voraussetzungsreicheren, weil anthropomorphen) These verwechselt werden  
96 darf, dass das, was Buckelwale und Nachtigallen von sich geben, *für diese Wesen* Musik  
97 sei. Musik ist daher, so scheint es, aufs Engste mit Sprache verbunden.

98         Wie kein anderer Philosoph hat Arthur Schopenhauer der Musik höchste Dignität  
99 zugeschrieben, nicht nur in ästhetischer, sondern auch in ontologischer Hinsicht. Dabei  
100 hat er den uns hier interessierenden engen Zusammenhang von Musik und Sprache in  
101 folgender Weise thematisiert: Er schreibt in § 52 von *Die Welt als Wille und Vorstellung*  
102 von 1818, dass die Musik so mächtig auf das Innerste des Menschen wirkt und »dort so  
103 ganz und tief von ihm verstanden« wird, weil sie »eine ganz allgemeine Sprache (ist),  
104 deren Deutlichkeit sogar die der anschaulichen Welt selbst übertrifft«<sup>3</sup>. Wenig später  
105 heißt es, dass die Musik »eine im höchsten Grade allgemeine Sprache (sei), die sich sogar  
106 zur Allgemeinheit der Begriffe ungefähr verhält wie diese zu den einzelnen Dingen«<sup>4</sup>.

107         Versuchen wir, diese Sätze zu verstehen. Bei Musik wie bei (gesprochener)  
108 Sprache handelt es sich, ganz äußerlich betrachtet, um zeitliche Folgen von Lauten<sup>5</sup>, die,  
109 über ihre pure Lautlichkeit hinausgehend, auch noch eine Ausdrucks- und (damit)  
110 Mitteilungsfunktion haben. Mit anderen Worten: Musik und Sprache *sagen* etwas, und  
111 auch in und mit Musik wird »geredet« (im unmetaphorischen, aber freilich weiten Sinne  
112 von Rede als der Artikulation von etwas, was im Prinzip verstanden werden kann). Dies

---

<sup>2</sup> Bekanntlich vertrat Jean-Jacques Rousseau 1762 in seinem »Essai sur l'origine des langues«, dt. als »Essay über den Ursprung der Sprachen, worin auch über Melodie und musikalische Nachahmung gesprochen wird« in: ders., *Musik und Sprache*, hrsg von Peter Gülke, Leipzig 1989, S. 99–168 eine solche These, vor ihm (1725) auch schon Giambattista Vico, *Scienza nuova prima*, deutsch als *Die neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker*. Berlin – New York 2000.

<sup>3</sup> Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Zürich 1988, S. 339.

<sup>4</sup> Ebenda, S. 346

<sup>5</sup> Vgl. hierzu auch Theodor W. Adorno, »Fragment über Musik und Sprache«, in: ders., *Quasi una fantasia* (= Musikalische Schriften, Bd. 2), Frankfurt/M. 1956, S. 9–16, hier S. 9.

113 ist ja überhaupt der Grund dafür, warum man überhaupt auf die Idee gekommen ist,  
114 Sprache mit Musik zu vergleichen.

115 Es gibt also nicht nur in der Sprache, sondern auch in der Musik etwas zu  
116 verstehen. Musik hat, als Musik, einen Sinn, d.h. wir haben es hier mit einer wie auch  
117 immer irgendwie geregelten Gebrauchspraxis zu tun. Und, nicht nur in der Musik gibt es  
118 etwas zu verstehen, sondern *sie* gibt etwas zu verstehen. Musik ist in manchen ihrer  
119 Erscheinungsformen (v. a. bei improvisierter Musik) Medium der Kommunikation;  
120 »Musik ist die universale Sprache der Welt«, »Musik ist die Sprache, die jeder versteht«  
121 usw. heißen hier die betreffenden Klischees. Musiker aus weitest entlegenen  
122 Weltgegenden, die keine gemeinsame Sprache sprechen, können auf musikalischer Ebene  
123 ohne Weiteres miteinander kommunizieren; einer fängt an mit einem rhythmischen oder  
124 melodischen Motiv, das übernimmt ein Anderer usw. Worüber wird hier kommuniziert?  
125 Nun, nur über Musikalisches; hierbei sind keine Übersetzungsvorgänge im Spiel. Freilich  
126 ist diese nichtsprachliche Kommunikationsmöglichkeit allein nichts Musikspezifisches;  
127 die Musiker könnten schließlich auch miteinander tanzen oder lachen, ohne dass sie dabei  
128 die Sprache des Anderen beherrschen können müssen. Aber es ist dieser Ausdrucks- und  
129 Kommunikationsaspekt (der natürlich auch bei Tanz und Gestik vorhanden ist) *in*  
130 *Verbindung* mit der schon genannten Eigenschaft, eine geordnete Folge von Lauten zu  
131 sein (die auf Tanz und Gestik usw. nicht anwendbar ist), der dafür verantwortlich ist, dass  
132 man Musik mit Sprache in eine solch enge Verbindung bringt.

133 Menschen, ob sie nun Musiker sind oder nicht, können einander musikalisch  
134 verstehen. »Verstehen« ist in Bezug auf Musik weder Analogie noch Metapher, es gibt  
135 ein genuines Verstehen *im Medium* der Musik, und es gibt ein Verstehen von  
136 musikalischen (Sinn-)Strukturen. Beides lässt sich nicht trennen. Musik interpretieren  
137 heißt dabei immer, selbst Musik machen<sup>6</sup>, auch der nur Zuhörende »macht« Musik, sofern  
138 er die Musik versteht, denn er muss die Musik *musikalisch* nachvollziehen, indem er  
139 Themen, Motive, Melodien, Rhythmen, eben musikalische Gestalten nachformt, auch  
140 wenn dies nur »im Geiste« ist. Es gibt etwas, das sich nur mit Klängen sagen lässt. Aber

---

<sup>6</sup> Vgl. ebenda, S. 12; in Bezugnahme auf Adorno vgl. auch Helmuth Plessner, »Zur Hermeneutik nichtsprachlichen Ausdrucks«, in: ders., *Ausdruck und menschliche Natur* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 7), Frankfurt/M. 1982, S. 459–479, hier S. 466, 471.

141 es lässt sich sagen, und es wäre nicht erst dann »richtig« gesagt, wenn man es in eine  
142 begriffliche Sprache übersetzen würde.

143 Für die Untermauerung dieser These sollen zwei Wiener Kronzeugen zur Sprache  
144 kommen, die einander auch Zeitgenossen waren (obwohl sie sich nie begegnet sind).  
145 Anton Webern sagte in einem Vortrag Anfang der 1930er Jahre: »Die Musik ist Sprache.  
146 Ein Mensch will in dieser Sprache Gedanken ausdrücken, aber Gedanken, die sich nicht  
147 in Begriffen ausdrücken lassen, sondern musikalische Gedanken.«<sup>7</sup> Ludwig Wittgenstein  
148 schrieb etwa um dieselbe Zeit ins *Braune Buch*: »Diese Melodie sagt *etwas*, und es ist,  
149 als ob wir finden müssten, was sie sagt. Und doch weiß ich, dass sie nichts sagt, was ich  
150 in Worten oder Bildern ausdrücken könnte.«<sup>8</sup>

151 Das Phänomen, dass die Musik zu uns spricht, dass sich in ihr etwas uns mitteilt,  
152 was wir zudem in größter Klarheit verstehen könnten, was sich aber eben nicht in Worte  
153 fassen lässt, war für den schon zitierten Schopenhauer Grund, in seiner Metaphysik der  
154 Musik zu behaupten, dass wir mit der Musik einen direkten Zugang zur Welt besäßen,  
155 wie sie »an sich« ist, also jenseits unserer Vorstellungen bzw. Repräsentationen von ihr.  
156 Bekanntlich nannte Schopenhauer das, was die Welt an sich, in ihrem Innersten,  
157 ausmacht, »Wille«. Dies hat viele Irrtümer produziert; bei »Wille« handelt es sich  
158 zunächst einmal um einen Namen für das, von dem wir aus notwendigen Gründen keinen  
159 Grund mehr angeben können, weil es als der Grund von allem gedacht werden muss, ein  
160 Name des Absoluten also.<sup>9</sup> Das Absolute, der Grund von allem, den Willen darf man sich

---

<sup>7</sup> Anton Webern, *Der Weg zur neuen Musik. Vorträge 1932/1933*, Wien 1960, S. 46.

<sup>8</sup> Ludwig Wittgenstein, *Eine philosophische Betrachtung (Das Braune Buch)*, in: ders., *Das blaue Buch (= Werkausgabe, Bd. 5)*, Frankfurt/M. 1984, S. 117–282, hier S. 256.

<sup>9</sup> Wir können hier freilich nicht in Tiefen und Untiefen der Schopenhauer'schen Willensmetaphysik einsteigen, nur so viel: Die Welt als Vorstellung, also im Prinzip alles das, was wir von ihr systematisch wissen können, steht nicht für sich, sondern hat einen Sitz im Leben, von dem aus diese Welt als Vorstellung zuallererst ihren Sinn bezieht. Dieses Leben, das »An sich« der Welt, ist uns an einer Stelle zugänglich, wo wir nicht nur eine vermittelte Vorstellung von einem Weltgegenstand haben, sondern selbst dieser Gegenstand (und dann eben nicht mehr als Gegenstand, sondern als Subjekt) *sind*: unsere leibliche Existenz. Unsere jeweils eigene leibliche Existenz können wir gleichsam von zwei Seiten erfahren: einerseits vergegenständlicht als Welt Ding in der Vorstellung bzw. Repräsentation des Körpers, andererseits als gefühlter Leib, sozusagen »von innen«. Daher kommt es, dass Schopenhauer die Welt, wie sie jenseits oder vor jeder Vorstellung ist, »Willen« nennt. Dies ist nicht der Wille im Sinne einer Intention qua Gerichtetheit auf einen Zweck; denn insofern Zwecke schon

161 natürlich nicht als einen Gegenstand vorstellen, man kann und sollte das Absolute eben  
162 überhaupt nicht vorstellen, weil eine jede Vorstellung schon in diesem Absoluten gründet.

163 Es ist nun die Musik, in der sich nach Schopenhauer dieses Absolute manifestiert,  
164 dieses uns tragende bewegt-bewegende Sein (namens »Willen«) wird uns in ihr offenbar,  
165 die Musik ist »Abbild« bzw. »Objektivierung« des Willens<sup>10</sup> des *actus purus*, der letztlich  
166 auch Grund unseres Sprechens ist. Musik, in einer Schopenhauer'schen Perspektive, ist  
167 daher Manifestation auch der Möglichkeitsbedingungen des Sprechens überhaupt und  
168 damit Ausdruck von Sprachlichkeit. Was nun offenbar die Musik mit der Sprache näher  
169 hin gemeinsam hat, ist auch bei Schopenhauer eine Ausdrucksfunktion. *Ausdruck* ist nicht  
170 *Darstellung*; die Musik stellt nicht dar, *was der Fall ist*, so wie die anderen Künste und  
171 konstatierende Sprache durch Konstruktion von Vorstellungen tun, sondern *wie es ist* (so  
172 und so) *zu sein*. In ihr drückt sich das aus, was die Welt überhaupt konstituiert; sie ist  
173 Ausdruck dessen, was selbst nicht bestimmbar ist, weil es Grund aller Bestimmungen ist.  
174 Musik stellt nichts dar, zumindest nichts Außermusikalisches, sondern drückt überall nur  
175 »die Quintessenz des Lebens und seiner Vorgänge aus, nie diese selbst«<sup>11</sup>. Der Musiker  
176 »offenbart so das innere Wesen der Welt und spricht die tiefste Wahrheit aus, in einer  
177 Sprache, die seine Vernunft nicht versteht«<sup>12</sup>.

178 Die Musik schert sich nicht um die Welt als Vorstellung, sie spricht von einer  
179 anderen Ebene aus, sie könnte auch existieren, wenn es die Welt als Vorstellung nicht  
180 gäbe. Weil sie abgekoppelt ist von der Welt der Vorstellungen, weil sie nicht darstellt,  
181 kann sie überhaupt die »Sprache der Gefühle« sein; Gefühle sind eben nicht

---

identifizierte (und gewünschte sowie für realisierbar erachtete) Sachverhalte sind, handelt es sich hierbei schon um Vorstellungen. Der »Wille« darf also nicht mit dem Willen in der Vorstellungswelt verwechselt werden; was Schopenhauer mit »Wille« meint, ist vielmehr ein ungerichteter, intentionsloser, blinder Lebensdrang, eine Art vitales Energiefeld, die Quelle möglicher Bewegung. »Wille« ist aber hier genauso der Name des Absoluten wie in anderen Philosophien »das Sein« oder »die Lebensform«.

<sup>10</sup> Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (s. Anm. 3), S. 341.

<sup>11</sup> Ebenda, S. 346.

<sup>12</sup> Ebenda, S. 344. Wenn nun die Musik Manifestation dessen ist, wie die Welt an sich ist, dann ist auch eine Philosophie der Musik von ontologischer Bedeutung und dementsprechend hoch aufgehängt, wie folgende Stelle zeigt: »Gesetzt, es gelänge eine vollkommen richtige, vollständige und in das Einzelne gehende Erklärung der Musik (... so würde diese) sofort auch eine genügende Wiederholung und Erklärung der Welt in Begriffen, (...) also die wahre Philosophie seyn.« (S. 349 f.).

182 Vorstellungen, sondern die in unserer Leiblichkeit erfahrbaren Modifikationen des  
183 Willens. Genau diese vermag die Musik, mit Nelson Goodmans Bestimmung von  
184 »Ausdruck« gesprochen, *metaphorisch zu exemplifizieren*, allerdings nur in größter  
185 Allgemeinheit im Sinne einer abstrakten Subjektivität, nicht in konkreten  
186 Vorstellungen.<sup>13</sup> Die Musik kann offenbar mit Vorstellungen beliebige (gewöhnliche und  
187 ungewöhnliche, aber niemals »unpassende«) Verbindungen eingehen, was man in Film  
188 und Oper allenthalben erfahren kann. Dabei ist es so, dass die Vorstellungen  
189 gewissermaßen nur konkrete Beispiele, Darstellungen dessen sein können, was *allgemein*  
190 in der Musik gesagt (im Sinne von ausgedrückt) wird. So wie schon in der griechischen  
191 Tragödie, wie Nietzsche später in Anschluss an Schopenhauer in der *Geburt der Tragödie*  
192 ausführt, der chorische Gesang das Ursprüngliche ist, aus dem die Handlung auf der  
193 Bühne als ein konkretes Beispiel dessen erwächst, was im Allgemeinen in der *mousiké*  
194 ausgedrückt wird<sup>14</sup>, so auch hier: Wir suchen gewissermaßen zu dem Allgemeinen (und  
195 Unkonkreten), was in der und durch die Musik mit musikalischen Mitteln ausgedrückt  
196 wird, konkrete Beispiele im Sinne von Darstellungen bzw. Vorstellungen.

197 Musik als »Sprache der Gefühle« darf also nicht in dem Sinne verstanden werden,  
198 dass Musik Gefühle *darstellen* würde, so dass der Inhalt der Musik Gefühle seien. Das ist  
199 offensichtlich nicht der Fall, denn es gibt unzählige Beispiele hochstehender Musik, die  
200 mit bestimmten »Gefühlen« gar nicht in Zusammenhang zu bringen ist, nehmen wir etwa  
201 eine Fuge von Bach oder ein serielles Stück des frühen Stockhausen. In solchen Stücken  
202 stellt die Musik nichts dar außer sich selbst. Ihr Inhalt ist nichts anderes als die Form,  
203 freilich die tönend-bewegte Form, wie Eduard Hanslick gegen die Gefühlsästhetiker und  
204 Programmmusiker seiner Zeit völlig zu Recht einwandte, d.h. die sich immer erst  
205 bildende Form. Wer den Inhalt einer Musik jemandem darstellen wollte, müsste ihm die

---

<sup>13</sup> Vgl. Nelson Goodman, *Sprachen der Künste*, Frankfurt/M. 1973, S. 62 ff. Inwieweit die Theorie des Ausdrucks als metaphorischer Exemplifikation auf die Musik ausgeweitet werden kann (in Bezug auf Musik finden sich bei Goodman nur Ausführungen zur Notation) vgl. umfassend und kritisch Simone Mahrenholz, *Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*, Stuttgart 1998.

<sup>14</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (= *Werke*, hrsg. von Karl Schlechta, Bd. 1), München 1969, S. 7–134, hier S. 53.

206 Musik vorspielen. Komponieren ist daher auch nicht die Übersetzung eines Stoffs in  
207 Töne; vielmehr sind die Töne selbst die »un- übersetzbare Ursprache«<sup>15</sup>.

208 Umgekehrt bedeutet dies freilich, dass wir es auf der Ebene der Musik eigentlich  
209 nicht mit Vorstellungen zu tun haben können, mit Objekten, sondern mit den Motiven,  
210 d.h. Willensmodi selbst, d.h. nach Schopenhauer mit den elementaren Strukturen des  
211 Entstehens von Vorstellungen, der Entstehung von Objekten. Musik drückt so gesehen  
212 aus, wie es ist, wenn eine Welt qua Vorstellung entsteht. Wir können das, was die Musik  
213 sagt, aus notwendigen Gründen nicht begreifen, weil hier gewissermaßen der Vorgang  
214 des Begreifens selbst sich manifestiert. Dies ist der Grund für die paradoxen und  
215 romantischen Redeweisen von der Musik, die das Unsagbare sagt, das Unbegreifliche  
216 erschließt usw.

217 Noch Adorno sah 1956 in seinem »Fragment über Musik und Sprache« die  
218 Sprachähnlichkeit der Musik in ihrem Bezug zum Absoluten (als dem selbst nicht in  
219 diskursiv Gründe gebender Rede Verfügbaren). Im Unterschied zur »meinenden Sprache  
220 (...) die das Absolute vermittelt sagen«<sup>16</sup> möchte und dies genau deshalb nicht vermag,  
221 weil ihr das Flüssige des Begriffs in ihren Fixierungen in jedem einzelnen, konkreten  
222 Gemeinten »entgleitet«, trifft die Musik das Absolute durchaus und unmittelbar. Aber  
223 gerade deswegen vermag auch die Musik das Absolute nicht zu vermitteln. Das Absolute  
224 lässt sich per definitionem nicht vermitteln, es kann nicht gesagt werden, nur sich zeigen.  
225 Die Musik verendlicht und vernichtet das Absolute nicht wie die konkretistische Sprache,  
226 aber sie muss es im Unmittelbaren, Begriffslosen belassen. Das Absolute wird zwar  
227 angerufen – Musik ist »entmythologisiertes Gebet«<sup>17</sup> –, aber indem die Musik gleichsam  
228 den göttlichen Namen nennt, verdunkelt das Absolute sich »im gleichen Augenblick (...),  
229 so wie überstarkes Licht das Auge blendet«<sup>18</sup>.

230 Kommen wir von dieser negativ-theologischen Charakterisierung der Musik als  
231 einer »intentionlosen Sprache«<sup>19</sup> noch einmal zurück zur ganz ähnlichen Redeweise von

---

<sup>15</sup> Eduard Hanslick, »Vom Musikalisch-Schönen«, in: ders., *Vom Musikalisch-Schönen. Aufsätze, Musikkritiken*, Leipzig 1982, S. 33–145, hier S. 144.

<sup>16</sup> Adorno, »Fragment« (s. Anm. 5), S 14

<sup>17</sup> Ebenda.

<sup>18</sup> Ebenda.

<sup>19</sup> Ebenda.

232 der Musik als einer Sprache der Gefühle. Weiter oben hatten wir gesagt, dass diese Rede  
233 nicht so verstanden werden darf, dass Musik Gefühle *darstelle*. Sie darf aber auch nicht  
234 so verstanden werden, dass Musik Gefühle *erzeuge*. Die Trauer, die wir einen  
235 Trauermarsch hörend empfinden, ist keine konkrete Trauer, sie ist abstrakte Trauer,  
236 »Trauer an sich«. Der langsame Satz aus Beethovens *Eroica*, ein Trauermarsch, lässt sich  
237 mit bester Laune anhören, und man kann dennoch erschüttert sein von den dynamischen  
238 Kräften, die sich in der Musik eventuell gegeneinander erheben mögen usw. Wir werden  
239 nicht zwangsläufig traurig, wenn wir den Trauermarsch hören, sondern erfahren nur, *wie*  
240 *es ist, traurig zu sein* (es gibt hier weiterhin eine ästhetische Distanz, auch wenn die  
241 anders geartet ist als z.B. bei den Bildenden Künsten). Musik hat also keine konstitutive  
242 Funktion hinsichtlich der *Erzeugung* von Gefühlen und auch nicht hinsichtlich der  
243 *Darstellung*. Musik stellt gar nichts dar außer sich selbst als tönend-bewegte Form. Aber  
244 *indem* sie sich selbst darstellt, nur sich selbst repräsentiert, vermag sie in vielfältigster  
245 Weise auszudrücken, wie es ist, zu sein, traurig, heiter, beschwingt, zornig usw.; sie muss  
246 dies nicht, aber es gehört zu ihrem Wesen, dass sie es kann.

247 Das für die Musik entscheidende Verhältnis von »Willen« und »Vorstellung« bei  
248 Schopenhauer kann im Übrigen ganz anschaulich nachvollzogen werden. Wenn man  
249 etwa ein und dasselbe (im dunklen Raum projizierte) Bild – als Repräsentant einer  
250 Schopenhauer'schen »Vorstellung« – mit verschiedenen Musiken unterlegt, sieht man  
251 dieses selbe Bild als Darstellung von (je nach Musik) völlig Verschiedenem. Das Bild  
252 entwächst in seiner Bedeutung geradezu der dem Bild unterlegten Musik. Der umgekehrte  
253 Vorgang allerdings, nämlich dass ein Bild eine Musik »beeinflusst«, ist dagegen spürbar  
254 nicht möglich, wie man erfahren kann, wenn man die Gegenprobe macht, also  
255 verschiedene Bilder zu ein und derselben Musik zeigt. In diesem Falle sind die  
256 verschiedenen Bilder nur verschiedene Dar- bzw. Vorstellungen von ein und demselben,  
257 nämlich dessen, was allgemein in der Musik »gesagt« wird, welche genau deswegen »das  
258 Eigentliche« ausdrückt, wovon das Bild wiederum nur ein Exempel ist. In jedem Falle  
259 gilt: Man sieht, was man hört. Die Musik hat im Grunde nichts mit den Bildern zu  
260 schaffen, sie illustriert sie nicht, sondern umgekehrt, die Bilder illustrieren die Musik (und  
261 genau hier ist diese Redeweise auch phänomenadäquat). Deswegen ist es zwar möglich,  
262 Bilder durch Musik zu verfremden und zu ironisieren, ja sogar lächerlich zu machen, aber

263 nicht Musik durch Bilder oder Worte. Musik lässt sich, wenn überhaupt, nur durch Musik  
264 ironisieren (in Zitaten, musikalischen Verballhornungen usw.).

265

## 266 II Sprache und Rhythmus

267

268 Wer Musik eine Sprache nennt, kann dies also durchaus mit einigem Recht tun:  
269 Musik und (gesprochene) Sprache sind Folgen von Lauten, die, jeweils über sich  
270 hinausweisend, Verweisungscharakter, näherhin: eine Ausdrucks- und  
271 Mitteilungsfunktion haben. Die Musik sagt etwas, in einem unmetaphorischen Sinn.  
272 Aber, und das ist der Unterschied zu einer jeden Sprache: Sie sagt dabei nichts  
273 Bestimmtes, das Bestimmte muss man sich dazu vorstellen, und genau dies tun wir  
274 mithilfe von Bildern oder sprachlichen Darstellungen von Sachverhalten.

275 Der auffälligste Unterschied zwischen Musik und Sprache ist nun *so* groß – um  
276 nicht zu sagen: fundamental –, dass manche Leute sich fragen, wie man denn überhaupt  
277 darauf kommen konnte, Musik und Sprache zu vergleichen: Selbst wenn es so wäre, wie  
278 oben in Anlehnung an Schopenhauer gesagt wurde, dass mit und durch Musik sich  
279 einerseits ausdrücken lässt, *wie es ist zu sein*, lässt sich doch andererseits mit Musik noch  
280 nicht mal eine Pizza bestellen. In der Musik gibt es keine definiten Begriffe, ja, sie bildet  
281 kein stabiles System von Zeichen aus.<sup>20</sup> Ihr Inhalt, ihr Sinn ist zunächst einmal nichts  
282 weiter als die Form der musikalischen Bewegung, hier ist Hanslick Recht zu geben.  
283 Darüber hinaus – und dies hatte Hanslick dann allerdings nicht mehr im Blick – sind es  
284 diese Formen der Bewegtheit, die auszudrücken vermögen, wie es ist zu sein. Aber es  
285 handelt sich dabei nicht um (decodierbare) Bezeichnungen dieser Seinsweisen, sie stehen  
286 nicht für, sie *sind* diese Seinsweisen, so wie Spuren im Schnee nicht für Abdrücke stehen,  
287 sondern Abdrücke sind. Es gibt in der Musik keine der Sprache vergleichbare stabile  
288 Ebene der musikalischen Semantik, auch wenn eine solche zu identifizieren immer  
289 wieder versucht worden ist. Natürlich gibt es in der Musik vereinzelte semiotische  
290 Funktionen, man denke etwa an den *stile rappresentativo*, die barocke Figurenlehre oder  
291 die Leitmotivtechnik bei Wagner und seinen Nachfolgern, aber dies sind im Wesentlichen  
292 an die Musik herangetragene Bedeutungen, die mit musikalischen Gestalten verknüpft

---

<sup>20</sup> Vgl. hierzu ebenda, S. 9.

293 werden. Musik muss aber offenbar keine solche Bedeutungsebene aufweisen, um Musik  
294 zu sein.

295 Für Sprache ist die Existenz einer abtrennbaren stabilen semantischen Ebene  
296 dagegen konstitutiv. Diese Ebene kann wiederum nur stabil sein, wenn die Regeln des  
297 Gebrauchs von Lauten, also die phonologische Struktur einer Sprache, in einer Weise  
298 strikt geregelt ist, wie dies für die Musik gar nicht denkbar wäre. Es gibt keine Phoneme  
299 in der Musik, d. h. die Laute in der Musik stehen nicht in einem systemisch-differenziellen  
300 Zusammenhang. Es ist gar nicht nötig, sich den komplexen, linguistisch zu  
301 beschreibenden Aufbau einer Sprache vorzuführen, um doch sagen zu können, dass dies  
302 der entscheidende und überaus wichtige Unterschied ist, der auch nicht von einer noch so  
303 »sprechenden« Musik überwunden werden kann.

304 In der Sprache bzw. in den Sprachen gibt es eine relativ stabile phonematische  
305 und morphematische Struktur, die ja nichts anderes ist als die *Fixierung* der Laute in  
306 einem System von differenziellen Beziehungen. Das Erklingen eines sprachlichen Lauts  
307 ist daher grosso modo zu beschreiben als Instanziierung eines Phonems und damit die  
308 Lautfolge im sprachlichen Sinne die Aktualisierung und Fortschreibung des  
309 Sprachsystems – welcher Vorgang keinerlei Entsprechung in der Musik hat. Das System  
310 der phonemischen Differenzen einer Sprache ermöglicht bzw. trägt die morphematische  
311 Struktur, also der Zusammenhang der bedeutungstragenden Einheiten, also der »Worte«  
312 im weitesten Sinne. Es gibt aber keine Worte in der Musik und auch kein Lexikon. Wie  
313 auch immer komplex linguistisch-sprachphilosophisch das Verhältnis von Phonemen,  
314 Morphemen etc. auch gedacht werden muss, hier tut sich eine abgrundtiefe Differenz  
315 zwischen Sprache und Musik auf. Die für die Sprache konstitutive Differenz zwischen  
316 Sprachträger und (getragener) Bedeutung ist nicht notwendig für Musik. Musikalische  
317 Elemente haben lediglich die Eigenschaft, wie fast alles in der Welt, Bedeutung tragen zu  
318 können.

319 Helmuth Plessner hat diesen entscheidenden Unterschied von Musik und Sprache  
320 (in seinen bislang viel zu wenig für die Musiktheorie beachteten Abhandlungen zum  
321 Thema Musik) auf die einfache Formel gebracht: Musik ist einschichtig, Sprache ist  
322 doppelschichtig.<sup>21</sup> Mit bildhaften und etwas altmodischen Worten könnte man sagen: Der

---

<sup>21</sup> Vgl. Plessner, »Zur Hermeneutik nichtsprachlichen Ausdrucks« (s. Anm. 6), S. 472 f.

323 Geist der Sprache lässt sich wie eine zweite Schicht von seinem klingenden Körper (der  
324 ersten Schicht der Phoneme und Morpheme) lösen und kann in einen anderen  
325 Sprachkörper fahren, d.h. er kann *übersetzt* werden. Bei der Musik ist dies nicht der Fall,  
326 hier gibt es nur *eine* Schicht, d. h. keine Differenz von Sprachträger und Bedeutung, von  
327 Form und Inhalt.

328 Nun ist es aber doch so, dass musikalische Elemente, also Klänge bzw. Laute auf  
329 etwas anderes, als sie selbst je sind, verweisen. Sonst würden wir nicht von Musik  
330 sprechen, die als solche immer Formen ausbildet (auch wo es kein Werk mehr geben mag,  
331 gibt es immer noch musikalische Form, auch bei improvisierter, selbst bei aleatorischer  
332 Musik). Ein musikalischer Laut, wenn er denn musikalisch ist – und im Prinzip kann jedes  
333 akustische Ereignis zu einem musikalischen werden –, bezieht sich auf etwas Anderes als  
334 er selbst ist, sonst wäre er eben *nur* akustisches Vorkommnis. Der Unterschied, der mit  
335 der Einsichtigkeit der Musik angesprochen ist, liegt darin, dass der musikalische Laut  
336 nicht auf etwas *Außermusikalisches* verweist. Er verweist auf anderes Musikalisches.  
337 Musik muss nur auf Musikalisches verweisen, um Musik zu sein, etwas, *was in derselben*  
338 *Schicht liegt*. Sprache muss dagegen auf Außersprachliches verweisen können, um  
339 Sprache zu sein. Verweisung ist beiden gemeinsam.

340 Wegen der Einsichtigkeit der Verweisung in der Musik aber sind  
341 Übersetzungen weder möglich noch überhaupt notwendig. Deswegen ist sie auch  
342 allgemein »verständlich«, weil die Verweisungen in derselben Schicht stattfinden, die  
343 auch sinnlich erfahren wird. Das Hören von Musik aus einer fremden Kultur oder einer  
344 vergangenen Epoche ist vom ersten Ton an Bekanntwerden mit den (eventuell sehr  
345 andersartigen) Regeln der Tonverwendung und nicht, wie etwa in der Begegnung mit  
346 einer (nicht bekannten) Fremdsprache, die Erfahrung von etwas Undurchdringlichem.<sup>22</sup>  
347 So gesehen handelt es sich bei der Musik um die Sprache vor der Herausbildung der  
348 geistigen Schicht, man könnte auch sagen: Musik ist Sprache *in statu nascendi*.

349 Die Musik hat kein Inneres, das sie verbergen könnte, sie ist lauterem Wesens,  
350 möchte man sagen, kennt auch keine Möglichkeit der Verstellung oder der Lüge, ist in

---

<sup>22</sup> Das Bekanntwerden mit einer zeitlich oder kulturell räumlich fernen Musik ist daher eher mit dem Erlernen einer Muttersprache zu vergleichen, nicht mit dem Erlernen einer Fremdsprache.

351 gewisser Weise daher auch naiv. Sie ist nirgends und niemals opak und sei sie noch so  
352 fremdartig. Sprachen dagegen haben ein Inneres, und in dieses gelangt man nur, indem  
353 man, wie im Fall der Muttersprache, hineinwächst, oder aber, wie im Falle der  
354 Fremdsprachen, wenn man Übersetzungen in die eigene Sprache vornimmt. Daher  
355 kommt es, dass es Sprache nur im Plural gibt, während umgekehrt Musik in ihren vielen  
356 Gestalten immer nur eine ist.

357 Freilich kann man sich, so wie in fremde Musik, auch in fremde Sprachen  
358 einhören, aber eben nur in die klanglich-musikalische Außengestalt. Wir würden daher  
359 das Wesen der Sprache nicht treffen, wenn wir nur das Musikalische, Prosodische usw.  
360 an ihr betrachteten. Prosodische Analysen der Sprache interessieren ja in der  
361 Sprachwissenschaft im Allgemeinen auch und gerade wegen ihres Beitrags zur Semantik  
362 (also zum inneren Kern der Sprache). Was in der Blickrichtung von Musik auf Sprache  
363 daher als ein *Phonozentrismus* und damit als der Sprache inadäquat kritisiert werden  
364 müsste (ob nun mit Derrida oder anderen), weil die Laute und Klänge als mit dem  
365 eigentlich Bedeutungstragenden verwechselt würden und damit das Wesentliche der  
366 Sprache, nämlich dass wir es mit einem *System* von Zeichen zu tun haben, nicht in den  
367 Blick kommt, wäre es umgekehrt, also von der Sprache auf die Musik blickend, ein  
368 phänomenologisch inadäquater *Semantizismus*, wenn wir mit Mitteln der phonologischen  
369 und morphologischen Analyse an die Musik herangingen. Dem Gegenstand Musik  
370 unangemessen sind daher alle Analysen des Sinns, die hier von einer Übersetzbarkeit  
371 musikalischer Inhalte in Außermusikalisches ausgehen, ja, die von einer (wenn auch nur  
372 prinzipiellen) Differenz von Semantik und Syntax ausgehen. Eine solche Trennbarkeit  
373 existiert für die Musik nicht, es sei denn, sie will Sprache sein (wie in manchen  
374 Erscheinungen zumindest der abendländischen Musiktradition). Eine musikalische  
375 Hermeneutik müsste eigentlich auf einer Ebene ansetzen, auf der so etwas wie Sinn noch  
376 gar nicht vorliegt (was sich nach einem ziemlich paradoxen Unternehmen anhört). Es  
377 wäre eigentlich eine Hermeneutik der *Sinngene*se, ein Verstehen des  
378 Verstehensprozesses, ja des Begriffsprozesses selbst.

379

380 Woran liegt es aber nun eigentlich, dass die Musik einschichtig, die Sprache  
381 doppelschichtig ist? Die Antwort ist: Musik ist *isochron*, Sprache nicht. Mit der Frage

382 nach der Ausbildung von musikalischer Syntax und Form haben wir es letztlich mit dem  
383 Problem innermusikalischer Bezugnahme zu tun. Abgesehen vielleicht von extrem  
384 akademischen Werken der Tonkunst handelt es sich bei der musikalischen Form nicht um  
385 etwas, was *vor* der Musik da stünde und dann nach und nach mit Tönen aufgefüllt würde;  
386 man darf hier musikalische Form nicht mit musikalischen *Formschemata* verwechseln.  
387 Musikalische Form bildet sich bzw. wird gebildet während des Erklings und kann uns  
388 daher nur im Modus der *Protention* und *Retention* gegenwärtig sein, um die  
389 Husserl'schen Ausdrücke hier zu verwenden.<sup>23</sup> Selbst wenn wir ein Stück schon kennen,  
390 wiederholen wir bei erneutem Hören die Formgenese – freilich können uns dabei  
391 äußerliche *Formschemata*, die nicht mit den Formen selbst verwechselt werden dürfen,  
392 wie z.B. die Sonatenhauptsatzform, tatsächlich helfen, die sich bildenden Zeitgestalten  
393 vorzuordnen. Bei hinreichend konzentriertem Zuhören können wir auch ohne dieses  
394 Wissen um die *Formschemata* die Form des Satzes hörend erfassen. Wodurch wird diese  
395 Form aber gebildet? Nun, allein durch die Bezüge, die durch die musikalischen Gestalten  
396 (rhythmische, harmonische, melodische »Motive« im weitesten Sinne) gestiftet werden.  
397 Oder besser, weil diese es nicht selbst tun, durch das hörende, quasi nachkomponierende  
398 InBezug-Setzen dieser Gestalten. Nach welchen Kriterien aber setzen wir diese Bezüge?  
399 Es gibt nur ein Einziges: das von Identität und Differenz, oder, anders gesagt, von  
400 Wiederholung und Abweichung.<sup>24</sup> Wiederholung und Abweichung sind die Modi der  
401 Bezugnahme musikalischer Elemente aufeinander, ohne dass wir hier eine semantische  
402 Beziehung annehmen müssten.

403 Die Bedingung dafür, dass Wiederholung und Abweichung in der Musik  
404 überhaupt Form bildenden Charakter haben kann, ist jedoch ihre *Isochronie*, d. h. der  
405 Umstand, dass der Zeitverlauf der Musik, anders als der Sprache, nicht äußerlich ist. Im  
406 Unterschied zur Sprache, in der Wiederholung und Variation im Prinzip nicht nötig sind,  
407 weil die Formen schon gebildet und in einer relativ stabilen morphematisch-  
408 grammatischen Struktur abgelegt sind, auf die ein Sprecher im Sprechen jederzeit

---

<sup>23</sup> Vgl. Edmund Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (= *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Bd. 9), hrsg. von Martin Heidegger, Halle 1928, S. 367–497, hier S. 384 f.

<sup>24</sup> Um die Verwechslung mit dem musikalischen Terminus zu vermeiden, möchte ich den ansonsten treffenden Ausdruck »Variation« eher sparsam verwenden.

409 zurückgreift, sind Wiederholungen in der Musik *Sinn produzierend*. Eine wiederkehrende  
 410 musikalische Gestalt wieder holt daher nicht einfach etwas, was schon mal gesagt wurde,  
 411 nochmal.<sup>25</sup> In der Sprache dagegen kann, wegen der Zweischichtigkeit, Wiederholung  
 412 einfach nur die Instanziierung oder Repräsentation eines schon (gewissermaßen  
 413 überzeitlich, eben *hyperchron*) gegebenen Sinns sein. Deshalb haben – im Hinblick auf  
 414 den Sprechakt, der hier vollzogen wird – Wiederholungen in der Sprache oft einfach die  
 415 pragmatische Funktion der Bekräftigung des schon einmal geäußerten Sinns oder auch  
 416 die Bewältigung einer akustischen oder psychologische Störung (etwa bei  
 417 Unaufmerksamkeit).<sup>26</sup> In diesem Fall aber wird ein schon gegebener Sinn instanziiert; in  
 418 der Musik ist die Wiederholung nicht Instanziierung bzw. Repräsentation eines  
 419 (abgelegten) Sinns, sondern (ein Beitrag zur) *Konstitution* des (dann musikalischen)  
 420 Sinns. Das ist der tiefere Sinn der Einschichtigkeit der Musik.

421 In der Musik kann es daher streng genommen auch gar keine identische  
 422 Wiederholung eines musikalischen Motivs geben, die wie eine Wiederholung in der  
 423 Sprache wäre. Musikalische Wiederholung ist *immer schon* Abweichung, ist schon  
 424 Variation, nicht einfach redundante Iteration, einfach deswegen, weil die Wiederkehr  
 425 eines Motivs musikalisch-zeitlich nicht identisch ist mit seinem ersten Auftreten, sondern  
 426 sinnproduktiv. Das kann man auch daran sehen, dass umgekehrt bei der Wiederholung  
 427 eines sprachlich geäußerten Satzes ziemlich schnell dazu übergegangen wird, den  
 428 wiederholten Satz nicht mehr als einen konstativen Sprechakt zu verstehen. Ja, im  
 429 Extremfall, bei schneller und hinreichend häufiger Wiederholung stellt sich sogar der  
 430 Effekt ein, dass der Satz geradezu seinen sprachlichen Sinn verliert und mehr und mehr

---

<sup>25</sup> Dann wäre es in der Tat »redundant«; es gibt aber keine Redundanz in der Musik, abgesehen vielleicht vom *Da capo*. Die Vorschrift, das Musikstück als Ganzes oder in sich abgeschlossene Teile eines Musikstücks zu wiederholen, ist freilich nicht in demselben Sinne Form bildend wie die interne, stückkonstitutive, immer schon variierende Wiederholung. Dies scheint mir der Grund dafür zu sein, dass die Anweisung des *Da capo* in der Aufführungspraxis oft nicht befolgt wird, weil sich der musikalische Sinn durch Fortfall der Wiederholung des ganzen Stücks eben nicht ändert.

<sup>26</sup> Die Frage, ob es sich bei magisch-mantrischen oder auch therapeutischen Funktionen der Wiederholung sprachlicher Einheiten nicht wiederum um die Eröffnung des musikalischen Feldes diesseits des Sprachsinns handelt, muss hier unberücksichtigt bleiben. Vgl. hierzu die anschließenden Ausführungen zu dem Beispiel von Steve Reich.

431 die »musikalische Seite« des Gesprochenen hervortritt. Dann aber haben die  
432 Wiederholungen einen anderen, eben musikalischen Sinn, weil hier der  
433 zeitlichrhythmische Verlauf des Klanglichen und die Wiederholungen des Motivs dem  
434 Sinnzusammenhang nicht mehr äußerlich sind, wie dies in der Domäne der Sprache der  
435 Fall ist. Jedes musikalische Motiv hat, wenn es denn wiederholt (und damit schon, wie  
436 gering auch immer, variiert wird) eine Geschichte, die Geschichte des Stücks in seinem  
437 Rücken und »sagt« damit nicht einfach dasselbe wie beim ersten Erklingen. Selbst bei  
438 Tanzmusik ist das so, weshalb sie ja im Prinzip (und wenn die Stimmung gut ist) endlos  
439 weitergehen könnte mit (scheinbar) immer demselben, was in der Sprache als Sprache  
440 unerträglich wäre.

441 Man kann sich die grundlegend andere Funktion der Wiederholung/Variation in  
442 der Musik im Unterschied zur Sprache sehr gut an Minimal-Formen von Musik  
443 klarmachen, wie eben der *minimal music*. In einem seiner frühen Werke, *It's gonna rain*  
444 von 1965, lässt Steve Reich über eine Viertelstunde lang zwei parallele, aber im Tempo  
445 leicht gegeneinander versetzte Tonbandschleifen (loops) laufen, mit dem aus der Rede  
446 eines Straßenpredigers herausgeschnittenen Satz »it's gonna rain«. Selbst wenn es sich  
447 um nur eine Tonbandschleife handeln würde, wäre klar: Die Wiederholung des Satzes  
448 fügt dem sprachlichen Sinn nichts hinzu.<sup>27</sup> Die meisten Hörer fangen daher ziemlich  
449 schnell damit an, das ganze Geschehen musikalisch aufzufassen (wenn sie es nicht von  
450 vornherein getan haben sollten). Musikalisch gesehen ist die Wiederholung des Satzes  
451 zwar nicht einfach redundant, weil durch die Wiederholung die musikalische Form ja erst  
452 entsteht, aber sie ist als Musik eventuell langweilig. Hier kommt einem nun der  
453 Komponist und Musiker Reich entgegen und lässt durch die leichte Phasenverschiebung  
454 der beiden Tonbandschleifen vorher nicht existente musikalische Motive entstehen, was  
455 die musikalische Faktur zu einer sehr lebendigen Angelegenheit macht. Dies kann freilich  
456 nur derjenige hören, der auf die musikalische Seite des Klanggeschehens wechselt. Für

---

<sup>27</sup> Hier sagt man dann schnell: »Die Platte hängt.« Es gibt allerdings, aus Gründen der Hyperchronie, nur in der Sprache das Phänomen der Redundanz. In der Musik gibt es dieses Phänomen im Grunde nicht, es sei denn, es handelt sich um z.B. eine technische Störung bei der Wiedergabe von Musik, die es verhindert, oder doch zumindest erschwert, die Wiederholungen als musikalisch sinnvoll zu erachten. Dies kann es z.B. dann geben, wenn tatsächlich »die Platte hängt« und mit der Wiederholung keine musikalische Intention verbunden ist.

457 denjenigen, der hier die Klänge sozusagen ins »falsche« Ohr bekommt und weiterhin dem  
458 Sprachsinn nachhört, ist dieses Stück nach kurzer Zeit unerträglich, da das spezifisch  
459 Geistige der Sprache durch die identische Wiederholung geradezu mutwillig zerstört wird  
460 (und daher barbarisch wirken mag). Durch die Zerstörung des Sprachsinns tritt der  
461 musikalische Sinn dieses Satzes hervor – der Satz wird zu einem musikalischen Motiv  
462 mit einem bestimmten Rhythmus und kann im Prinzip beliebig lang wiederholt und damit  
463 variiert werden, wodurch ständig neuer, wenn vielleicht auch in diesem und ähnlichen  
464 Beispielen minimaler musikalischer Sinn produziert wird. Man könnte hier geradezu von  
465 einer Dekonstruktion des Sprachsinns sprechen, die den musikalischen Sinn an der Basis  
466 der Sprache freilegt.

467 Wiederholungen haben in der Musik offensichtlich einen andersartigen Status in  
468 Bezug auf die Bildung von Formen als in der Sprache. Das liegt daran bzw. ist dadurch  
469 bedingt, dass der zeitliche Verlauf, der durch die Wiederholung und Variation formend  
470 gegliedert ist, der Musik nicht äußerlich ist, der der Sprache aber schon (auch wenn sie  
471 als gesprochene freilich auch nur in der Zeit verlaufen kann). In ihrer zweiten Schicht ist  
472 die Sprache *hyperchron* (das ist ja gerade, was man mit der Metapher des »Lösens«  
473 treffen möchte, das sich aus der Zeit herauslösende, *repräsentierende* Moment der  
474 Sprache). Musikalischer Sinn dagegen ist wesentlich zeitimmanent, zeitgebunden, ist  
475 *isochron*. Mit anderen Worten: Musik ist wesentlich Gestaltung der Zeit, sie verläuft  
476 dadurch nicht nur in der Zeit, sie *ist* Zeitgestalt<sup>28</sup> – das bedeutet eigentlich »Isochronie«  
477 der Musik. Sprache, gesprochene Sprache oder Rede verläuft zwar auch in der Zeit, aber  
478 ihr Sinn ist jenseits der Zeit, ja, sie macht überhaupt erst möglich, dass wir Zeit als Zeit  
479 erfahren können (Hyperchronie). Sofern wir in die Musik, die ja nichts anderes als Zeit  
480 ist, eintauchen, haben wir durchaus keine Erfahrung der Zeit als eine verlaufende, im  
481 Gegenteil, sie wird gleichsam phänomenal getilgt, d.h. in Deckung gebracht mit  
482 derzeitlichen Formen unseres Lebens und Erlebens. Dies scheint auch der Grund dafür zu  
483 sein, dass Musik diese Wirkung, von der Schopenhauer spricht, auf uns haben kann. Die  
484 Zeit der Musik (genitivus subjectivus und genitivus objectivus) ist zugleich die Zeit des

---

<sup>28</sup> Vgl. hierzu auch die posthum von Albrecht von Massow, Matteo Nanni und Simon Obert hrsg. Aufsätze von Hans-Heinrich Eggebrecht, *Musik als Zeit*, Wilhelmshaven 2001.

485 Subjekts, wie der von Schopenhauer so leidenschaftlich gehasste Hegel in seiner  
486 Musikästhetik schrieb.<sup>29</sup> Deswegen kann die Musik sagen, wie es ist zu sein, denn unsere  
487 Existenzform überhaupt ist durch Zeitlichkeit geprägt.

488

489 Musik ist sprachähnlich, insofern sie es als je bestimmte Zeitgestalt, aufgrund  
490 ihrer Isochronie mithin, die sie mit der Form der Existenz von Personen teilt,  
491 auszudrücken vermag, *wie es ist* zu sein. Alle die vielfältigen kulturellen Möglichkeiten  
492 musikalischen Ausdrucks hängen nun mit dieser wesensmäßigen Besonderheit der Musik  
493 zusammen. Die Musik spricht, was den Ausdruck von Emotionen angeht, in einer  
494 deutlicheren »Sprache« als die begriffliche. Was sich aber musikalisch sagen lässt, lässt  
495 sich nur *isochron* sagen. Was sich sprachlich sagen lässt, verlässt dagegen den Zug der  
496 Zeit, ist *hyperchron* (überzeitig).

497 Das, was Musik allererst zu Musik macht, ist etwas, was – selbst unhörbar – im  
498 Gehörten von diesem untrennbar (und unübersetzbar) als deren rhythmisch-zeitliche  
499 Gestalt existiert. Die Frage, was Musik eigentlich sei, leitet daher über zu der Frage, wie  
500 eine rhythmische Gestalt möglich ist. Musik beruht auf dem Phänomen der Bindung, oder  
501 genauer, um den prozessualen Charakter gegenüber schon gebildeten Formen zu betonen:  
502 dem Phänomen des Bindens. Musik ist ursprünglich die Bindung des Zeitlichen. Musik  
503 als Zeitform, als Zeitgestalt aber ist ihrem Wesen nach Rhythmus. Jede Musik ist in  
504 diesem Sinne rhythmisch, d. h. weist eine zeitliche Ordnung in ihrer Bewegung auf<sup>30</sup>; der  
505 Rhythmus ist gewissermaßen, wie Schelling in seiner *Philosophie der Kunst* schrieb, »die  
506 Musik in der Musik«<sup>31</sup>, der Archetyp der Musik, insofern er die Zeit in sich selbst hat<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* (= *Werke in zwanzig Bänden*, Bde. 13–15), Frankfurt/M. 1970, hier Bd. 15, S. 156.

<sup>30</sup> Wie schon Platon in den *Nomoi* Rhythmus definierte; vgl. Platon, *Nomoi* (= *Werke in acht Bänden*, Bd. 8, 1), hrsg. von Gunther Eigler, Darmstadt 1977, 665a.

<sup>31</sup> Friedrich Wilhelm Josef Schelling, *Philosophie der Kunst* (= *Schelling's Sämtliche Werke*, Bd. 5), Stuttgart – Augsburg 1856 ff., S. 494. Vgl. hierzu auch Berbeli Wanning, »Schelling«, in: Stefan Lorenz Sorgner/Oliver Fürbeth (Hrsg.), *Musik in der deutschen Philosophie*, Stuttgart 2003, S. 77–98, v.a. S. 91 ff. sowie Enrico Fubini, *Geschichte der Musikästhetik – Von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1997, S. 214 f.

<sup>32</sup> Vgl. Schelling, *Philosophie der Kunst* (s. Anm. 31), S. 493.

507 Die Philosophie der Musik wird, vermittelt über den Begriff des Rhythmus, auf der  
508 Grundlage einer Philosophie der Zeit entworfen werden müssen.<sup>33</sup>

509 Anders als der Sinn linguistischer Einheiten (wie Wörter oder Sätze) kann der  
510 Sinn musikalischer Einheiten (Motive, Patterns, Perioden etc.) nicht von dem wie immer  
511 auch rhythmisch gestalteten Verlauf der Zeit abgehoben werden. Aus dieser ihrer  
512 Isochronie folgt, dass wir es in der Musik immer auch mit einem zu gestaltenden  
513 *Verhältnis* zur Zeit zu tun haben. Musik ist Zeitkunst im emphatischen Sinne. Nicht dass  
514 die Musik, wie alles in der Welt, zeitlich ist, macht sie zu einer solchen; wenn wir von  
515 einem klanglichen Prozess als Musik sprechen wollen, ist es erforderlich (und in diesem  
516 Sinne eine notwendige Bedingung von Musik), dass in ihr in Form rhythmischer Gestalt  
517 die Zeitlichkeit selbst herausgestellt ist und damit reflexiv wird. Die Frage »Was ist  
518 Musik?« verweist damit auf die tiefer liegende Frage: »Was ist Rhythmus?« Diese Frage  
519 kann hier nicht beantwortet werden.<sup>34</sup> Sie verweist die Musikphilosophie an die Adresse  
520 einer Wissenschaft der Entstehung von Sinnstrukturen, für welche die Musikphilosophie  
521 durchaus paradigmatischen Charakter haben könnte.

---

<sup>33</sup> Vgl. hierzu Andreas Luckner, *Genealogie der Zeit. Zu Herkunft und Umfang eines Rätsels, dargestellt an Hegels Phänomenologie des Geistes*, Berlin 1994 sowie ders., »Zeit, Begriff und Rhythmus. Hegel, Heidegger und die elementarische Macht der Musik«, in: Richard Klein/Eckhard Kiem/Wolfgang Ette (Hrsg.), *Musik in der Zeit. Zeit in der Musik*, Weilerswist 2000, S. 108–138.

<sup>34</sup> Sehr weit in der Beantwortung dieser Frage scheinen mir – in ganz unterschiedlichen Richtungen – zu kommen (in zeitlicher Reihenfolge): Gilles Deleuze (mit F. Guattari), *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, Berlin 1992 (orig. 1980), v.a. Plateau 11, »De la Ritournelle«; Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse 1982 sowie ders., »Rhythmus«, in: Christoph Wulf (Hrsg.), *Vom Menschen. Handbuch Historischer Anthropologie*, Weinheim 1997, S. 609–618; Robin Durie, »Die Spur und der Rhythmus«, in: Antje Gimmler/Mike Sandbothe/Walther Ch. Zimmerli, *Die Wiederentdeckung der Zeit*, Darmstadt 1997, S. 148–161; Simone Marenholz, »Rhythmus als Oszillation zwischen Inkommensurablen. Fragmente zu einer Theorie der Kreativität«, in: Patrick Primavesi/Simone Mahrenholz (Hrsg.), *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*, Schliengen 2005, S. 155–171; vgl. auch die Ausführungen Patrick Primavesis in der »Einleitung« des Buchs.