

BERICHT

Überlegungen zu einer zeitgemäßen Musikästhetik in Erwiderung zu Gunnar Hindrichs, *Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Berlin: Suhrkamp 2014

Andreas Domann / Beate Kutschke

1. Vorgeschichte

Die Frage nach dem, was ein musikalisches Kunstwerk eigentlich ist, was sein Wesen und seinen Begriff ausmacht und wie es sich gegen andere Phänomene abgrenzen lässt, ist seit der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts immer wieder diskutiert worden. Zu Beginn der 1960er Jahre erschien von Roman Ingarden unter dem – zweifellos unpräzisen – Titel *Ontologie der Musik* eine Ontologie des musikalischen Werkes (nicht der Musik als solcher!), in der er das Werk als einen »rein intentionalen Gegenstand« deutete¹ und damit beabsichtigte, die »Struktur des ästhetischen Erlebnisses und der in ihm enthaltenen Erkenntnisleistungen bezüglich des in der ästhetischen Erfahrung sich enthüllenden ästhetischen Wertes zu klären«.²

Mit dem Konzept des Werkes als eines intentionalen Gegenstandes bot Ingarden ein gutes Erklärungsmodell für das Dilemma, dass wir in Bezug auf – notierte, nicht unbedingt improvisierte und elektronische – Musik dem gängigen Musikdiskurs nach zwischen drei ›Manifestationsweisen‹ von Musik unterscheiden – dem Notat, d. h. der Partitur, der Aufführung sowie dem musikalischen Werk –, *materialiter* jedoch nur die Partituren und Aufführungen existieren, wohingegen die ›Seinsweise‹ von dem, was wir musikalisches Werk nennen, alles andere als geklärt ist. Über diese Sachlage kann auch nicht hinwegtäuschen, dass wir uns sinnvoll über bestimmte musikalische Kunstwerke verständigen können, solange wir nicht versuchen allgemein zu definieren, was ein musikalisches Kunstwerk generell ist. Was Ingarden in seiner Ontologie des musikalischen Werkes angesichts dieses Dilemmas anbot, war eine Theorie vom Sein, die dem musikalischen Werk eine spezifische, *nicht-materielle* Seinsweise zuschreibt; denn letztlich läuft seine Bestimmung des musikalischen Werkes als eines rein intentionalen Gegenstandes darauf hinaus, dass musikalische Werke nicht materialiter existieren, sondern mentale *Effekte* von intentionalen, kulturellen und diskursiven Praktiken sind. Ihre Existenz ist eine rein mentale oder kognitive.

¹ Roman Ingarden, *Untersuchung zur Ontologie der Musik. Musikwerk – Bild – Architektur – Film*, Tübingen 1962, S. 105.

² Ebenda, S. VIII.

Ingardens Ontologie des musikalischen Werkes weist somit implizit auf ein zentrales Merkmal der Textgattung ›Ontologie‹ hin: Welche Gegenstände und Phänomene eine ontologische Abhandlung behandelt, hängt ganz davon ab, welches – und sei es auch nur implizite – Konzept von Sein und Existenz der/die jeweilige Autor/in besitzt. (Weil unterschiedliche Zeichenverwender/innen unterschiedlichen Konzepten hierzu anhängen, ist es möglich, dass ein/e Sprecher/in einem Phänomen Existenz zuspricht, während ein/e andere/r Sprecher/in die Existenz desselben Phänomens bestreitet.) Auf der Grundlage eines Existenzbegriffs, der Existenz nur materiellen Phänomenen zuschreibt, existieren musikalische Werke nicht (und eine Ontologie über sie verfassen zu wollen, wäre müßig); auf der Grundlage eines Existenzbegriffs, der Existenz auch kognitiven-mental Phänomenen zuschreibt, existieren musikalische Werke sehr wohl.

Aufgrund des großen Gewichts, das Ingarden auf die – um einen eher altmodischen Begriff zu verwenden – ›Geistigkeit‹ des musikalischen Kunstwerks legt, ist seine Theorie auch mit konstruktivistischen und nominalistisch⁴-semiotischen Ansätzen kompatibel. Aus konstruktivistischer Perspektive beschrieben, lässt sich Ingardens Position so verstehen, dass er empfiehlt, ›musikalische Kunstwerke‹ als kognitive Konstrukte, Gedankeninhalte zu begreifen. Auf deren Existenz – so muss unserer Meinung nach ergänzt werden – können wir allerdings nur mittelbar, nämlich über unsere Diskurse über die Gegenstände und unsere Behauptungen, dass wir solche Gedankeninhalte besäßen, rückschließen. (Mittels unserer Diskurse können sie auch in höchstem Maße praxisrelevant sein, etwa dann z. B., wenn Komponistinnen und Komponisten die Rechte an ihren Werken an einen Verlag verkaufen und mit dem Erlös aus diesem Verkauf ihren Lebensunterhalt bestreiten.) Aus nominalistisch-semiotischer Perspektive beschrieben, nehmen wir mittels des Wortes ›Musikwerk‹ auf ein Konzept Bezug, das wir denken und über das wir uns – zu verschiedenen Zeiten je anders – verständern können, das jedoch, wie gesagt, *materialiter* nicht existiert und nie existieren wird, wie auch Einhörner nie existierten, obwohl wir ein recht klares Konzept von diesen ›Wesen‹ haben. Vor diesem Hintergrund ist die Tatsache, dass wir ein Konzept des musikalischen Kunstwerks besitzen, ohne dass es *materialiter* existiert, also eigentlich alles andere als aufregend.

Im Vergleich zu den Abhandlungen, die in der deutschsprachigen Musikwissenschaft entstanden und zu bestimmen suchten, was ein musikalisches Kunstwerk sei⁵, wurden in den vergangenen fünf Dekaden seit Ingardens Abhandlung von der angloamerikanischen Musikphilosophie – Musikwissenschaftlerinnen und Philosophen – umfangreiche Studien vorgelegt, deren Fokus weitaus stärker auf Fragestellungen zu Sein und Existenz von musikalischen Werken lag⁶, freilich ohne dass Ingarden dabei explizit eine zentrale Rolle spielte. Lydia Goehr hat die ihrer Auffassung nach zentralen Positionen – sie widmet ein ganzes Kapitel jeweils derjenigen von Nelson Goodman und derjenigen von Jerrold Levinson – in ihrem *Imaginary Museum of Musical Works* von 1994 als Ausgangsbasis für ihre Arbeit vorgestellt – und natürlich auch sich von diesen abgegrenzt;

³ Unserem Sprachgebrauch und Konzept von Existenz nach gibt es keine ‚halbe Existenz‘ o. ä. Ein Ding oder Phänomen existiert entweder oder es existiert nicht, ähnlich wie Säugetiere und Menschen nicht ‚ein bisschen schwanger‘ sein können. Sie sind entweder schwanger oder nicht schwanger. Über verschiedene Formen oder Modi von Existenz lässt sich somit nach McDowell nur deshalb reden, weil unterschiedliche Sprecher/innen Existenz unterschiedlich definieren. Innerhalb dieser Definition gibt es jedoch, wie gesagt, nur zwei Alternativen: Ein Phänomen existiert oder es existiert nicht.

⁴ Mit ›nominalistisch‹ ist im vorliegenden Review-Essay diejenige Variante nominalistischen Denkens gemeint, die allgemeine Konzepte – wie ›das Auto‹ im Unterschied zu konkreten Autos – als ein Konstrukt begreift (zu den verschiedenen Varianten nominalistischer Positionen siehe Holm Bräuer, »Nominalismus«, in: *Online-Wörterbuch Philosophie*, hg. von Wulff D. Rehfus, Göttingen 2003, <http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerterbuch/>, letzter Zugang am 19.4.2015).

⁵ Siehe zu den hier formulierten Positionen zum ›Sein‹ des musikalischen Werkes Walter Wiora, *Das musikalische Kunstwerk*, Tutzing 1983; Wilhelm Seidel, *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte* (Erträge der Forschung 246), Darmstadt 1987; Heinz von Loesch, *Der Werkbegriff in der protestantischen Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts. Ein Mißverständnis* (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung 11. Studien zur Geschichte der Musiktheorie 1), Hildesheim u. a. 2001.

⁶ Nelson Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis, Cambridge 1976; Peter Kivy, *Introduction to a Philosophy of*

- Music*, Oxford 2002; ders., *Sounding Off*, Oxford 2012; Jerryd Levinson, *Music, Art, and Metaphysics*, Oxford 2011; Roger Scruton, *Understanding music: philosophy and interpretation*, London 2009.
- 7 Gunnar Hindrichs, *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Berlin 2014. Im Folgenden: Hindrichs.
- 8 N. Goodman, *Languages of Art* (wie Anm. 6), S. 173.

diese Reihe greift Gunnar Hindrichs als einen der Ausgangspunkte für seine eigene Ontologie an einer Stelle seiner Einleitung – auf den Seiten 26 bis 31 – mit kritischem Impetus auf und verlängert sie um die Position von Goehr sowie eine neuere, nach Goehr formulierte Theorie zum Sein des Musikwerks, diejenige von Peter Kivy.⁷

Bezogen auf Ingardens Perspektive lassen sich die Positionen von Goodman, Levinson, Goehr und Kivy als mit derjenigen Ingardens korrespondierend oder als zu ihr kontrastierend, also nominalistisch-konstruktivistisch oder platonistisch orientiert, klassifizieren. (Die Autoren/innen bezeichnen sich selber zum Teil als Nominalisten bzw. Platonisten verschiedener Couleur.) Dabei ist interessanterweise keine chronologische Entwicklung – etwa von einer platonistischen zu einer nominalistisch-konstruktivistischen Orientierung oder umgekehrt – festzustellen, sondern beide Orientierungen wechseln einander ab. Um Hindrichs' Ansatz besser in Bezug auf die vorhandenen Ontologien zum musikalischen Werk zu verorten, werden diese im Folgenden kurz vorgestellt – und zwar nicht im Sinne von Hindrichs oder Goehr, deren Zusammenfassungen ihrer ›Vorgänger‹ im Dienste ihrer jeweils eigenen Projekte auf eine Abgrenzung und Kritik fokussiert sind, sondern im Sinne der Autorin und des Autors dieses Review-Essays.

In den *Languages of Art* von 1968 schlägt der Nominalist (und somit Anti-Platonist) Nelson Goodman folgende viel zitierte Definition des musikalischen Werkes vor: Das Werk sei »the compliance-class«⁸ der Partitur, d. h. seine Existenzform ist die Menge der Aufführungen, die den Vorgaben in der Partitur entsprechen und die wir somit als ›getreu der Partitur‹ bezeichnen würden. Goodman leitet diese Definition streng logisch aus zeichentheoretischen Überlegungen zur Funktionsweise von Notaten her. Er blendet dabei freilich aus, dass das musikalische Notationssystem insbesondere bezüglich der rhythmisch-metrischen Gestaltung einer Komposition gar nicht das vorgibt, was tatsächlich zu spielen ist, sondern dass die Partitur vielmehr als eine ›Erinnerungsstütze‹ fungiert, anhand derer der Ausführende die tatsächlich zu spielenden Dauergestalten – oder genauer: ein Spektrum an möglichen Dauergestalten – rekonstruiert; er tut dies auf der Grundlage seines Wissens, wie eine bestimmte rhythmisch-metrische Konfiguration in einem gegebenen musikstilistischen Kontext – dem vergangenen stilistischen Kontext aus der Zeit der Komposition oder den aktuellen stilistischen Präferenzen – ›umzusetzen‹ ist. (Deshalb wird die Interpretation eines Chopin-Nocturnes von Horowitz vonseiten seiner Hörerinnen und Hörer allgemein als gültige Wiedergabe der Partitur, also *compliant*, anerkannt, obwohl sie von dem Notat extrem abweicht, wie der Vergleich mit einer Midi-Aufnahme vor Augen führt, die wir zwar wider Willen als *compliant* klassifizieren würden, aber kaum als Musik im emphatischen Sinn.) Das Gleiche gilt für die Intonation (und jeder Musiker weiß, dass trotz der disjunktiven Notation von Tonhöhen der Übergang zwischen einem sehr hoch intonierten *B* und einem sehr tief intonierten *H* fließend ist).

Praktisch bedeutet dies, dass das, was ein *compliant* der Partitur ist, sich nicht aus der Partitur, sondern aus den ästhetischen Vorstellungen

der Ausführenden und dem Urteil von Hörenden in autoritativen Positionen (Musikmanagern, Intendantinnen, Rezessenten) ableitet, die beurteilen, was ihrer Vorstellung des Werkes entspricht und was nicht. Ähnliches gilt natürlich auch für die Frage, was ein Kunstwerk ist und was nicht. Goodman hat zu Recht darauf hingewiesen, dass »[n]othing here depends upon the internal structure of a symbol«.⁹

»Compare a momentary electrocardiogram with a Hokusai drawing of Mt. Fujiyama. The black wiggly lines on white backgrounds may be exactly the same in the two cases. Yet the one is a diagram and the other a picture. What makes the difference? Obviously, some feature of the different schemes in which the two marks function as symbols [oder Zeichen¹⁰]. But, since both schemes are dense (and assumed disjoint), what feature? The answer does not lie in what is symbolized; mountains can be diagrammed and heartbeats pictured. The difference is syntactic: the constitutive aspects of the diagrammatic as compared with the pictorial character are *expressly* and *narrowly restricted*« [unsere Hervorhebungen].¹¹

Auch hier unterschlägt Goodman freilich wieder, dass der jeweilige Modus der Zeichenoperationen – analog oder digital, Fokus auf expressive Qualitäten oder nicht – nicht in den Zeichen selber begründet ist, sondern von der Wahl der Zeicheninterpreten abhängt. Es sind die Zeicheninterpreten, die entscheiden, welche Zeichenoperationen sie anwenden wollen, und zwar in Abhängigkeit davon, welche Zeichenoperationen sie für den jeweiligen Gegenstand und die Funktion, die sie ihm zuschreiben – Kunst oder Diagramm –, angemessen halten.

Der Schwachpunkt von Goodmans Theorie ist also, dass er nur das Verhältnis zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem analysiert, nicht jedoch die Rolle, die den Zeicheninterpreten – den Hörerinnen, Ausführenden, Komponisten, Rezessentinnen etc. – bei der Bestimmung dieses Verhältnisses zukommt. Denkt man die Zeicheninterpreten jedoch mit – und das muss man tun, damit Goodmans Theorien mehr als nur Metaphysik sind, in der Zeichen magisch-autonom operieren –, dann zeigt sich die deutliche Nähe zu Ingardens Position: Beide verweisen auf die autoritative Rolle der Zeicheninterpreten, d.h. der Hörerinnen und Hörer, für die Genese desjenigen, was wir Werk nennen, und über das wir uns verstündigen können.

Gegenüber Goodman ist der Ansatz, den Jerrold Levinson in seiner Essaysammlung *Music, Art, and Metaphysics* von 1990 vorstellt, eher platonistisch zu nennen. Levinson unterscheidet nicht zwischen dem intentional-semiotischen Effekt oder kognitiven Konstrukt ›Werk‹ – diese Idee von musikalischem Werk lehnt er ab¹² – auf der einen und seinen realen Aufführungen auf der anderen Seite, sondern zwischen der Aufführung als konkreter »sound structure« und dem darauf bezogenen distinkten musikalischen Werk. Zwei Kriterien scheinen dabei der Auffassung Levinsons nach für die Seins- oder Existenzweise des musikalischen Werks zentral zu sein:

Das musikalische Werk – das ist das erste Kriterium – ist das Produkt eines das Werk herstellenden Individuums; eine mit Beethovens Klavierquintett op. 16 identische, im Paläozoikum ›natürlich‹ vorkommende Klangstruktur wäre mit Beethovens Werk somit Levinsons Auffassung nach nicht identisch¹³; und zwei identische Klangstrukturen von zwei

⁹ Ebenda, S. 231.

¹⁰ Der Zeichen- und Symbolbegriff wird häufig synonym gebraucht. Goodman verwendet den Begriff ›symbol‹. In diesem Text wird der Begriff ›Zeichen‹ bevorzugt, weil der Symbolbegriff im Deutschen u.a. auch Konnotationen des Tiefssinnigen, Hermetischen und Geheimen hat. Insofern ist er Synonym zu Emblem, Sinnbild, Wahrzeichen, Erkenntniszeichen und Allegorie. Der Zeichenbegriff empfiehlt sich auch deshalb, weil er – zumindest bei Charles S. Pierce – das Symbol neben Ikon und Index mit einschließt, also umfassender ist.

¹¹ N. Goodman, *Languages of Art* (wie Anm. 6), S. 229.

¹² Jerrold Levinson, *Music, Art, and Metaphysics*, Oxford² 2011, S. 63.

¹³ Ebenda, S. 65.

¹⁴ Ebenda, S. 68.

¹⁵ Siehe Anm. 3.

¹⁶ Vgl. obiges Zitat sowie J. Levinson, *Music, Art, and Metaphysics*, S. 65.

¹⁷ Ebenda.

¹⁸ Ebenda, S. 68.

¹⁹ Ebenda, S. 78.

²⁰ Ebenda, S. 73.

unterschiedlichen Komponisten/innen stellten seiner Meinung nach nicht dasselbe Werk dar. Levinson schreibt: »If musical works were just sound structures, then, if two distinct composers determine the same sound structure, they necessarily compose the same musical work. But distinct composers determining the same sound structure in fact inevitably produce different musical works.«¹⁴

Geht man, wie oben dargelegt, davon aus, dass unserem Sprachgebrauch und Verständnis nach ein Phänomen zwei gegensätzliche Modi – ›Existenz‹ vs. ›Nicht-Existenz‹ – besitzt¹⁵, verschiedene Zeichenverwender/innen jedoch Unterschiedliches unter Existenz verstehen können, dann stellt sich die Frage, in welchen Formen musikalische Werke der Auffassung Levinsons nach existieren. Eine materielle Existenzform als Klangstruktur, also als Aufführung, sowie als Partitur, also als Notat, lehnt Levinson ausdrücklich ab.¹⁶ Genauso schließt er zu Beginn des hier behandelten Essays eine kognitiv-mentale Existenzform aus.¹⁷

Gleichzeitig behauptet Levinson jedoch, dass Kunstwerke wie physikalische und mentale Phänomene an Zeit und Raum gebunden seien, also doch eine materielle oder kognitive Existenz haben. Das zweite, die Existenz- und Seinsweise des musikalischen Werkes bestimmende Kriterium lautet dementsprechend: Ein Werk existiert nicht vor und unabhängig von seiner Komposition: »Musical works must be such that they do not exist prior to the composer's compositional activity, but are brought into existence by that activity.«¹⁸

Levinsons Standpunkt erinnert damit ein wenig an das Konzept von Universalien in der scholastischen Philosophie des Mittelalters, das die sog. ›gemäßigten Realisten‹ – im Unterschied zu den radikaleren ›Realisten‹ damals besaßen: Die Universalie, also ein Allgemeinbegriff – in unserem Falle das Werk –, existiert nicht in unseren Köpfen als bloßer Begriff (wie die ›Nominalisten‹ behaupteten), sondern hat seinen Ort in den jeweiligen konkreten Individuationen bzw. den Einzeldingen. D.h., anders als die Realisten, die die Universalie (oder den Allgemeinbegriff) eines Einzeldings – eines Apfels z. B. – vor und unabhängig von den konkreten Äpfeln erblickten, manifestierte sich gemäß der ›gemäßigten Realisten‹ die Universalie ›Apfel‹ in den Äpfeln selbst (wohingegen für die Nominalisten im Mittelalter die Universalien nur sprachliche Konstrukte waren). Der Unterschied von Levinsons Position zu den ›gemäßigten Realisten‹ der Scholastik besteht allerdings darin, dass zwar auch er das Allgemeine, das Werk, als etwas denkt, das nur in seinen Individuationen – also in der Partitur und in den Aufführungen – besteht, das Werk zugleich jedoch etwas ist, das zunächst erschaffen werden muss: »The type that is a musical work must be capable of being created, must be individuated by context of composition, and must be inclusive of means of performance.«¹⁹

Die ›means of performance‹ – die Aufführungsmittel – sind die Instrumente, wie sie vom Komponisten für ein bestimmtes Werk vorgeschrieben werden²⁰ und die vom Komponisten in der Partitur festgehalten werden. Dies – so ist aus Levinsons Ausführungen zu folgern – erfordert dann oftmals Kenntnisse, wie die Angaben, die in einer Partitur gemacht

werden, historisch korrekt zu verstehen sind: »Scores are generally taken to be definitive of musical works, at least in conjunction with the conventions of notational interpretation assumed to be operative at the time of composition.«²¹ Um ein Werk in all seinen ästhetischen Eigenschaften reproduzieren und wahrnehmen zu können, gelten ihm seine ursprünglichen, vom Komponisten gewollten Aufführungsmittel als essentiell.²² Obgleich all diese Aufführungsmittel – und hier bleiben seine Ausführungen stellenweise vage – nie vollkommen in der Partitur bestimmt werden (die Aufführungsmittel eines spezifischen Werkes wandeln sich im Laufe der Musikgeschichte; hier gibt es vor allem epochenspezifische Unterschiede), sollen sie dennoch unbedingt dem Werk angehören. Denn andernfalls wäre das Werk Levinson zufolge nicht mehr als eine reine Klangstruktur.²³ Nur indem er zugleich auch auf die Aufführungsmittel verweist, so betont er, geht er mit der Bestimmung des Werkes über die Realisation einer Klangstruktur hinaus: »Musical works must be such that specific means of performance or sound production are integral to them.«²⁴ Das Werk ist damit, so meint Levinson, in seiner Distinktheit durch den jeweiligen historischen Kontext²⁵ und die jeweiligen Klang- und Aufführungsmittel determiniert.²⁶ Seine Kurzformel lautet daher: »(MW) S/PM structure-as-indicated-by-X-at-t«²⁷, wobei S/PM für »means of performance or sound« steht, X den Komponisten und t den Zeitpunkt der Komposition bedeutet.

Alles in allem ist Levinsons Position aus unserer Perspektive nichts weiter als rätselhaft. Er schließt alle uns denkbaren Existenzformen des musikalischen Werkes, die sich materialiter manifestieren und insofern nachweisbar sind (in Zeichenpraktiken wie konkreten Aufführungen, materiellen Partituren und verbalsprachlichen Äußerungen als Manifestationen mentaler Konstruktionen und/oder Vorstellungen), aus, behauptet aber dennoch, dass musikalische Werke jenseits der uns bekannten Existenzformen existieren. Sein Argument weist einige Ähnlichkeit mit demjenigen von Theologen auf: Es gibt dem theologischen Diskurs gemäß einen Gott. Zu seinem Wesen gehört dazu, dass seine Existenz nicht nachweisbar ist, und trotzdem besteht er in mehr und anderem als in Vorstellungen; er ist also keine mentale Konstruktion. Oder anders formuliert: Levinson erzeugt hier mit verbalsprachlichen Mitteln eine logische Paradoxie. (Mit verbalsprachlichen Mitteln erzeugte logische Paradoxien sind Effekte von Zeichen- und Diskurspraktiken. Sie existieren mental und diskursiv, nicht materialiter; sie können freilich wie jede mental-diskursive Konstruktion gravierende materielle, reale Konsequenzen haben. Dann z. B., wenn die Überzeugung, dass eine bestimmte ethnische Gruppe als Menschen minderwertig oder ›mit dem Teufel im Bunde sei‹, zu Lynchjustiz oder Pogromen gegen Angehörige dieser Gruppe führt.) Kivy hat Levinsons Position 2002 als *qualified platonist* bezeichnet²⁸ – was insofern nachvollziehbar ist, als für Levinson der Komponist notwendig ist, weil er das Werk ›ins Leben ruft‹, Platon jedoch die Existenz von überzeitlichen und ungeschaffenen Ideen behauptet. In dem vorliegenden Review-Essay werden wir philosophische Positionen, die eine Existenzform des musikalischen Werkes behaupten, die sich sowohl

²¹ Ebenda, S. 74.

²² Ebenda, S. 76f.

²³ Ebenda, S. 75.

²⁴ Ebenda, S. 78.

²⁵ Ebenda, S. 73.

²⁶ Ebenda, S. 78.

²⁷ Ebenda, S. 79.

²⁸ P. Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music*, S. 222.

von der materiellen als auch der mentalen Existenz unterscheiden, ohne dass diese dritte Existenzform weiter bestimmt wird, als platonistisch bezeichnen, weil in Analogie zu Platons Vorstellung, dass Ideen unabhängig von Raum und Zeit existieren, diesen Positionen nach Werke unabhängig von Materie und denkenden Subjekten existieren sollen.

Im Unterschied zu Levinson sucht Lydia Goehr nicht nach einem mehr oder minder metaphysischen Ort, wo das Sein des Werkes angesiedelt ist. Das Werk ist für sie Produkt einer sich historisch verändernden diskursiven Praxis. Ausgangspunkt für ihre Studie von 1994 ist die Idee, den Werkbegriff als »open concept« zu verstehen, und zwar im Sinne des Nominalisten Ludwig Wittgenstein: Das, was »Werk« bedeutet, steht nicht fest, sondern die Inhalte des Konzepts sind abhängig vom Gebrauch des Wortes. Je nach »Sprachspiel« können seine Bedeutung bzw. die Dinge, auf die mit dem Wort Bezug genommen wird, variieren, wobei die jeweiligen Bedeutungen zugleich durch gemeinsame Merkmale (»Familienähnlichkeiten«) zusammengehalten werden.²⁹ Entscheidend ist dabei, dass aufgrund der zeitlichen, regionalen und kulturellen Relativität von Sprachspielen davon ausgegangen werden muss, dass sich das Konzept des musikalischen Werkes im Laufe der Zeit gewandelt hat. Oder anders, zeichentheoretisch formuliert: Da Worten wie dem Wort ›Werk‹ mittels der kommunikativen verbalsprachlichen Praxis insofern eine ›Bedeutung‹ zugewiesen wird, als sie in bestimmten Kontexten auf bestimmte Vorstellungen bezogen werden, ändert auch der Werkbegriff (also das Wort ›Werk‹) je nach kommunikativer Praxis seine ›Bedeutung‹. Goehr weist dies implizit nach, indem sie zeigt, dass das Werkkonzept zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt begann, die musikkulturelle Praxis zu regulieren, und damit die historische Relativität des Werkkonzepts herausstellt. In unserer Lesart vervollständigt Goehrs Theorie somit Ingardens und Goodmans Ansatz, indem sie die Rolle des Rezipienten des musikalischen Kunstwerks, d. h. des Zeicheninterpreten und Subjektes intentionaler Akte, in historischer Hinsicht differenziert. Die Existenz- oder Seinsweise des musikalischen Werks ist somit bei Goehr – ähnlich wie bei Ingarden – das mentale Konstrukt.

Das jüngste Beispiel der von Hindrichs ausgewählten ›Vorgänger-Autoren/innen‹, Peter Kivy, bezieht in seiner *Introduction to a Philosophy of Music* von 2002 ausdrücklich eine ontologisch-realistiche Position, also eine Position, die von der realen Existenz von musikalischen Werken ausgeht und die er im Sinne des Universalienrealismus »extreme platonism« labelt.³⁰ Er nimmt damit eine Gegenposition zu dem Nominalisten Goodman, jedoch auch zu dem gemäßigten Realisten bzw. »qualified platonist« (Kivy) Levinson ein. D. h., er geht in unserem Verständnis davon aus, dass musikalische Werke ähnlich wie die Zahl ‚2‘ Universalien seien – und zwar mit der Begründung, dass nominalistische Sichtweisen, wie diejenige Goodmans, nicht greifen würden und Levinsons Position in sich widersprüchlich ist –, was zweifellos zutrifft, wie wir oben gezeigt haben. Bezuglich Goodman argumentiert er dafür, dass Goodmans Vorstellung, dass die *compliance class* das Werk sei, Spezialfälle ausschlösse wie denjenigen Fall, dass eine Partitur an einem niemand bekannten und in aller

²⁹ Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Rev. Ed., Oxford 2007, S. 90–106.

³⁰ P. Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music*, S. 210–211.

Zukunft nie entdeckten Ort verwahrt sei. Eine solche Partitur habe keine *compliance class*, so Kivy, und könne somit nach Goodman nicht als Werk klassifiziert werden, obwohl, so betont er, ein Konsens unter uns bestehe, dass eine solche Partitur ein Werk sei.

Dass der Fall, wie ihn Kivy beschreibt, paradox erscheint, liegt unserer Auffassung nach weniger daran, dass Goodmans Bestimmung des Werks als *compliance class* unzutreffend ist, wie Kivy meint, als daran, dass der Fall auf der Basis der Sichtweise von Kivy, also einer platonistischen Sichtweise konstruiert wurde. Ein Nominalist oder Konstruktivist käme gar nicht auf die Idee, davon auszugehen, dass eine unbekannte Komposition *a priori*, d. h. ohne dass die Komposition hinsichtlich ihres Werkcharakters von einer Spezialistin geprüft und als Werk klassifiziert worden sei, ein Werk sein könne. Ganz im Gegenteil ginge der Nominalist-Konstruktivist davon aus, dass die Komposition zunächst von einer Spezialistin mit einer exzellenten Klangvorstellung gelesen werden muss, die im Anschluss an die Lektüre und die mit der Lektüre verbundene Imagination der Musik als aufgeführte und klingende in Rückkopplung mit ihren ästhetischen Wertvorstellungen beurteilt, ob es sich bei dem Stück tatsächlich um ein Werk im musikästhetischen Sinn oder nur um eine dilettantische Zusammenstellung von Notenzeichen auf einem Notenpapier handelt. Indem die Spezialistin sich jedoch das Werk als klingende Aufführung vorstellt, hat sie bereits mental einen *compliant* der Partitur hergestellt und der Widerspruch zu Goodmans Definition, dass ein Werk mit der *compliance class* der Partitur identisch ist, wäre aufgehoben. Die *compliance class* enthielte in diesem Fall allerdings nur ein Element, nämlich die imaginierte Aufführung der Spezialistin. (Anhand dieses Falles zeigt sich, dass die Einwände, mit denen die Platonisten beabsichtigen, die Sichtweise der Nominalisten und Konstruktivisten infrage zu stellen, nur Einwände aus der Perspektive der Platonisten sind.) Zwar könnten die Verfechter des Gedankenexperiments gegen unsere Goodmans Theorie verteidigende Argumentation einwenden, dass Goodman mit *compliance class* nur alle *tatsächlichen, erklingenden* Aufführungen in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, nicht mentale Nachvollzüge der Partitur meinte. Dieser Einwand ist jedoch nicht stichhaltig, weil aus seinen Ausführungen in den *Languages of Art* diese Einschränkung des Begriffs der *compliance class* nicht erkennbar ist.

Wieweit ist Kivys eigene Position jedoch tragfähig? Unserer Einschätzung nach gilt eine ähnliche Problematik wie für die Position Levinsons. Wir sollen glauben, dass Werke in irgendeiner Form existieren; Kivy behauptet zugleich jedoch, dass die Existenzweise raum- und zeitlos sei. Musikalische Werke besetzen seiner Auffassung nach »a spaceless, time-less realm with which we cannot causally interact; that is to say, a world of objects that neither we nor anything else in the physical world of time and space can do anything to, as well as a world of objects that cannot do anything to us or our world«.³¹ Mehr noch: Anders als Levinson macht er keinen Hehl daraus, dass seine Position paradox ist. Er empfiehlt »to accept extreme Platonism, with all of its seemingly counterintuitive implications, and try to understand them and to live with them. [...] [E]xtreme

³¹ Ebenda, S. 222.

³² Ebenda, S. 222f.

³³ Eine Ontologie der Musik ist mit einer Ontologie des musikalischen Werkes gleichzusetzen, weil im »Begriff des Musikwerkes [...]« Hindrichs' Auffassung nach »das Prinzip der europäischen Musik selbst zu seiner Artikulation« (Hindrichs, S.17) gelangt. Sein Programm ist: »Die Philosophie der Musik muß sich um die Grundverfassung des Seienden bemühen, das die ästhetisch bestimmten Verhältnisse der Töne vergegenständlicht. Sie untersucht den eigensinnigen Ort der Musik selbst, dessen Regionen die verschiedenen Zugänge des nicht-philosophischen Musikverständnisses erkunden. Dadurch wird sie zur Ontologie des musikalischen Kunstwerkes« (ebenda, S. 25).

³⁴ Ebenda, S. 26f.

³⁵ Ebenda, S. 27f.

³⁶ Ebenda, S. 28f.

³⁷ Ebenda, S. 31.

Platonism [...] is [...] the most startlingly counterintuitive. But it is also, it appears to me, the most philosophically interesting.«³² Paradoxe Positionen als Effekte verbalsprachlicher Konstrukten mögen zweifellos in intellektueller Hinsicht interessant sein; dass sie wissenschaftliche Probleme zu lösen helfen, bezweifeln wir freilich.

2. Ausgangspunkte

Vor dem Hintergrund, dass die Frage nach den jeweiligen Vorteilen einer platonistisch oder nominalistisch orientierten Position hinsichtlich des ontischen Status musicalischer Werke gegenwärtig im musikphilosophischen Diskurs nicht entschieden ist – auch wenn unseres Erachtens hinsichtlich der Plausibilität der Argumente ein deutlicher Vorsprung aufseiten der Philosophen/innen besteht, die zur platonistischen Position alternative Vorschläge machen –, so ist es nicht abwegig, dass Hindrichs in seinem jüngst vorgelegten Suhrkamp-Band versucht, eine Theorie zu verfassen³³, die beide etablierten Ausrichtungen – die platonistisch-essentialistische und die nominalistisch-konstruktivistische – überwindet. Dass Hindrichs dabei alle Ansätze von Goodman über Levinson und Goehr bis zu Kivy in der einen oder anderen Hinsicht kritisieren muss, ergibt sich aus dem Anliegen einer eigenen Ontologie: Für seine Kritik an Goodman greift er auf Kivy zurück³⁴; Kivy wiederum kritisiert er, indem er wie Kivy mit Goodman verfährt: Er benennt eine Reihe von Annahmen über musikalische Werke, die Kivy aus seiner Vorstellung ableitet, dass das Werk als ein von Raum und Zeit losgelöster Typ zu verstehen sei, der durch Aufführungen als Tokens ergänzt wird. Hindrichs zeigt nachvollziehbar, dass die Eigenschaften, die Kivy dem Werk als Typ zuschreibt – Existenz vor der Komposition des Werkes, Unzerstörbarkeit, Abkopplung des Werkes von seiner Instrumentation und dem persönlichen Ausdruck des/r Komponisten/in³⁵ – mit unseren gängigen Vorstellungen von musicalischen Werken nicht kohärent gemacht werden können. An Levinson moniert er – durchaus nachvollziehbar – dessen Annahme, dass die »sound structures« als abstrakte Gegenstände »nur durch die Tätigkeit eines konkreten Seienden, nämlich die Handlung eines Komponisten« existieren. Dadurch entstehe folgendes Dilemma: »Einerseits kann der zeitlose Typ (die Struktur) *per definitionem* in keiner kausalen Verbindung zu raumzeitlichen Dingen (dem Komponisten) stehen, andererseits soll er dies als abgebildeter Typ aber dennoch tun.«³⁶

Obwohl Hindrichs mit seiner Kritik an Kivys ahistorischer Position – das Werk sei nach Kivy aus Zeit und Raum herausgelöst – implizit Goehrs Impetus zustimmt, kritisiert er Goehrs historisierende Perspektive. Diese führe nämlich dazu, dass Goehrs Projekt »keine Ontologie des Werkes, sondern eine Theorie von der Funktion seines Begriffes« sei.

»[D]er Begriff des musicalischen Werkes bestimmt nicht das musicalische Werk, sondern tut nur so, ‚als ob‘ er es bestimmen würde. Statt das Werk zu bestimmen, bestimmt er hingegen – regulativ – einen Komplex musicalischer Praktiken vom 18. bis frühen 20. Jahrhundert, indem er dessen Ideal formuliert. [...] Die Ontologie des Werkes muß so in Wahrheit der Gebrauchstheorie der Bedeutung weichen, und diese geht zuletzt in die Erkundung der Begriffshistorie über.«³⁷

Hindrichs erkennt somit ganz zutreffend, dass Goehr keine Ontologie des Musikwerks im herkömmlichen Sinn verfasst hat³⁸, sondern eine Ontologie, die die strikte, weltfremde Abgrenzung philosophisch-analytischer von historischen Fragestellungen überwindet. Er gesteht jedoch nicht zu, dass darin ihr Programm nicht scheitert, sondern *gerade reüssiert*, eben weil sie gezeigt hat, dass ontologisches Denken *im traditionellen Sinn*, d. h. ein Denken, das die historische Veränderbarkeit der Welt in der Theoriebildung nicht mit berücksichtigt und stattdessen so tut, als wenn die Dinge immer so waren und immer so sein werden, wie wir sie heute wahrnehmen, die sprach- und kulturpraktischen Realitäten ignoriert.

Was ist nun aber Hindrichs' eigener ›dritter‹ Ansatz, wenn er sowohl die platonistisch-essentialistischen als auch die nominalistisch-konstruktivistisch-historisierenden Ansätze für Sackgassen hält? Inwiefern geht er über alle bisher verfassten Ontologien musikalischer Werke hinaus? Wie integriert er eine historisch-relative Perspektive, die die von Hindrichs aufgezeigten Schwächen in Kivys Argumentation ausgleicht, ohne das Projekt ›Ontologie des musikalischen Werkes‹ ganz aufzugeben zu müssen, wie dies Goehr der Auffassung Hindrichs' nach tat?

Hindrichs' Lösungsansatz nach bestehe die eigentliche Herausforderung in der Bestimmung des musikalischen Werkes bei gleichzeitiger Vermeidung beider antagonistischer Positionen. Es gälte zum einen, auf die platonistische Wesensschau und die normative Festlegung des Werkbegriffs zu verzichten, und zum anderen, jedoch auch nicht aus Verlegenheit – wie Lydia Goehr – in der Historisierung des Werkbegriffs Zuflucht zu suchen oder das Kunstwerk als rein soziales oder diskursives Phänomen zu beschreiben. Orientiert man sich an diesen Ausführungen, so liegt die Frage nahe, ob es das Ziel von Hindrichs' Monographie also ist, eine Theorie des Seins des musikalischen Werkes zu verfassen. Lässt sich diese Frage nach der Lektüre der Monographie beantworten? Wir sehen uns hierzu nicht in der Lage.

Einerseits verwendet Hindrichs die von ihm gewählte Terminologie nicht konsistent. Er verwendet sowohl ›Ontologie des Musikwerkes‹ wie er auch von ›Musikontologie‹ spricht, um die Projekte anderer Autorinnen und Autoren und sein eigenes Projekt zu beschreiben: Er kritisiert auf Seite 31 Goehr, weil sie keine »Ontologie des Werkes«, sondern eine »Gebrauchstheorie der Bedeutung« verfasst habe, meint wenige Zeilen später jedoch, dass eine »Ontologie der Musik« verfasst werden solle und bezieht sich auf »gängige Musikontologien« zurück, obwohl er bisher nur Ontologien musikalischer Werke besprochen hat. Und wiederum wenige Zeilen später erklärt er, dass »eine Ontologie des Kunstwerks [...] eine Ontologie des Ästhetischen sein müsste«³⁹, wohingegen auf Seite 32 er sein eigenes Projekt wieder als Musikontologie definiert und auf Seite 34 in Aussicht stellt, eine »Ontologie des musikalischen Werkes aus ästhetischer Vernunft«⁴⁰ vorzulegen. Mit dem vorübergehenden Fokus auf Musik und Musikontologie (statt auf musikalische Werke und die Ontologie musikalischer Werke) knüpft er wiederum implizit an seine Ausführungen auf Seite 13 an, wo sein Fokus nicht auf dem musikalischen Werk und

38 Ebenda, S. 31.

39 Ebenda, S. 31.

40 Ebenda, S. 34.

⁴¹ Ebenda, S. 13.

⁴² In den Hauptkapiteln finden sich nur zwei Stellen hierzu: Auf Seite 77, § 46, grenzt Hindrichs sein Ziel einer »Ontologie des Musikwerks« von einer »allgemeinen Ontologie« ab. Auf Seite 103, § 69, redet er jedoch von einer »Ontologie der Musik«, die hier offenbar sein Untersuchungsziel darstellt.

⁴³ Ebenda, S. 5 (Inhaltsverzeichnis).

⁴⁴ Ebenda, S. 227.

⁴⁵ Ebenda, z.B. S. 235.

⁴⁶ Ebenda, S. 251.

⁴⁷ Ebenda, S. 7.

⁴⁸ Ebenda, S. 7. Die von uns in Bezug auf die Einleitung beschriebene terminologische Unschärfe ist somit zu präzisieren. Sie besteht nicht nur darin, dass Hindrichs zwei Termini – »Ontologie des Musikwerks« und »Musikontologie« – synonym verwendet, sondern dass er »Ontologie des Musikwerks« auch zusätzlich äquivok gebraucht. Er bezieht »Ontologie des Musikwerks« einerseits auf die Ontologien von Levinson, Goehr und Kivy. Andererseits bezeichnet er mit dem Begriff jedoch auch sein eigenes Werk, das, wie gesagt, jedoch ganz andere Zielsetzungen verfolgt.

⁴⁹ Ebenda, S. 13.

dessen Sein, sondern auf der Musik generell liegt. Musik sei »Seiendes eigener Art«: ein »ästhetisch Seiendes, das ästhetisch verstanden werden muß«.⁴¹ (Auch in den Hauptkapiteln wird die skizzierte Diffusität im Übrigen nicht aufgehoben.⁴²)

Andererseits – und damit setzen wir unsere Antwort auf die Frage, was das Projekt von Hindrichs' Monographie ist, fort – legt es die Konzeption seines Buchs nahe, dass ihm letztlich vorschwebt, eine Musikontologie und/oder Ontologie des Musikwerkes zu entwerfen, die er mit dem gleichen Gattungsnamen versieht wie die von ihm herangezogenen Schriften von Levinson, Goehr und Kivy, jedoch anders als diese ausdrücklichen »Ontologien des Musikwerks« eine ganz andere Fragestellung verfolgt: nämlich *nicht* diejenige, die Existenzweise des Musikwerks zu klären, sondern zu beschreiben, durch welche Merkmale, die er Grundbegriffe und Kategorien nennt, ein Musikwerk als Manifestation – folgt man seinen Beispielen – westlicher, nicht-populärer Musik charakterisiert ist. Bei den Grundbegriffen und Kategorien, die Hindrichs in der Einleitung verspricht zu entwickeln, handelt es sich offenbar um diejenigen Aspekte von musikalischen Werken – übergeordnete Klassen, Gruppen oder Typen ästhetischer Eigenschaften –, die er in den Kapitelüberschriften benennt: »das musikalische Material«, den »musikalischen Klang«, »die musikalische Zeit«, den »musikalischen Raum«, den »musikalischen Sinn« und den »musikalischen Gedanken«.⁴³ (Den musikalischen Sinn klassifiziert er z. B. als eine Kategorie⁴⁴ und den musikalischen Gedanken als einen [Grund-]Begriff.⁴⁵ Zur diesbezüglichen Terminologie Hindrichs' s. u.)

Überblickt man die Gesamtanlage des Buches, dann hinterlässt sie somit den Eindruck, dass sie sich an den etablierten Darstellungen des Paradigmas des musikalischen Kunstwerkes und westlicher Musik orientiert – und zwar bis hin zum Begriff des musikalischen »Gedankens«, der sich nach Hindrichs allerdings nicht in Musik im Allgemeinen, sondern ausschließlich im Werk darstellen soll.⁴⁶ Entsprechend weist Hindrichs gleich zu Beginn im Vorwort darauf hin, dass der »Kernbezug einer Ontologie aus ästhetischer Vernunft [...] das Kunstwerk« ist:⁴⁷ »Den Fluchtpunkt dieses Buches bildet daher die Idee des musikalischen Kunstwerkes.«⁴⁸

Gleichzeitig sind die in den Kapitelüberschriften benannten Grundbegriffe jedoch keineswegs spezifisch für das musikalische Kunstwerk; sie lassen sich gleichermaßen auf andere Musikformen ohne Werkcharakter beziehen. Sie charakterisieren z. B. dem allgemeinen Konsens nach u. a. auch improvisierte Musik. Letztere wird jedoch durch Hindrichs' Fokus auf das musikalische Werk – »[d]er Ort des [musikästhetischen] Eigensinns ist«, wie oben zitiert, »das musikalische Kunstwerk«⁴⁹ nach Hindrichs – ausgeblendet. Musik und das musikalische Werk scheinen in seiner Monographie synonym zu sein. (Und dies dürfte der Grund dafür sein, warum Hindrichs hinsichtlich seiner Wortwahl inkonsistent ist und wahllos »Musikontologie« und »Ontologie des Musikwerks« im Wechsel miteinander verwendet.) Mit dieser Ausrichtung der Monographie ist verbunden, dass die Frage, die bisherige Ontologien des musikalischen Werkes behandelt haben – nämlich die Frage, inwiefern es sinnvoll ist zu sagen,

dass musikalische Werke existieren –, in Hindrichs' Buch *nicht* behandelt wird und insofern Hindrichs auch keinen dritten Ansatz als Alternative zu den platonistisch-essentialistischen und nominalistisch-konstruktivistisch-historisierenden Ansätzen von Goodman, Levinson, Goehr und Kivy anbietet, die er auf den Seiten von 26 bis 31 als ungenügend charakterisiert.⁵⁰

Was zeigt Hindrichs in seinem Buch also tatsächlich? Der Philosoph legt den Akzent auf die ›Andersartigkeit‹ oder ›Spezifität‹ von Musik (nicht musikalischen Werken!); sie sei, wie oben bereits zitiert, »ästhetisch Seiendes, das ästhetisch verstanden werden muß«.⁵¹ Geht man davon aus, dass ästhetische Gegenstände nicht *als solche* existieren⁵², sondern dass erst die Weise, in der ein Individuum ein Phänomen *als* ein ästhetisches Phänomen wahrnimmt, das Phänomen zu einem ästhetischen werden lässt, so ist die Charakterisierung von Musik – genauer der europäischen Kunstmusik, so schränkt er implizit auf Seite 17 ein und lässt sich aus den von ihm angeführten Beispielen schlussfolgern⁵³ – als »ästhetisch Seiendes, das ästhetisch verstanden werden muß«, nichts weniger als eine Tautologie: Ein ästhetisches Phänomen zu sein, ist – genauso wie moralisches Gut- oder Schlechtsein – keine Eigenschaft von Dingen und Phänomenen, sondern Resultat von Attribuierung. Ein Phänomen ist somit dann ein ästhetisches Phänomen, wenn es als solches verstanden wird. Wenn dies jedoch so ist, dass ästhetische Qualitäten von Phänomenen nicht besessen, sondern ihnen zugeschrieben werden, dann legt Hindrichs in seiner Ontologie (der Musik oder des musikalischen Werkes?) lediglich seine eigenen Zuschreibungen zur ›Musik‹, nicht das »Seiende eigener Art« als solches dar.

Nimmt man die gesamte Monographie, nicht nur wie bisher die Einleitung in den Blick, so scheint Hindrichs' Vorwurf, die anderen Autoren/innen hätten Ontologien des musikalischen Kunstwerks »aus theoretischer Vernunft« verfasst, allerdings eher ein argumentatorischer Vorwand zu sein, um seinen eigenen ästhetischen Fokus einzuführen und zu untermauern. Bei den »Kategorien des Ästhetischen«, deren Bestimmung die anderen Philosophinnen und Philosophen angeblich bisher versäumt haben, dürfte es sich nämlich um das Hauptanliegen von Hindrichs' Monographie handeln. Die musikalischen Kategorien bestimmen Hindrichs zufolge, »was das Werk ist: raumzeitlich geregelter, vierfach sinnvoller Klang«.⁵⁴ So scheint zunächst, auch wenn Hindrichs dies nicht explizit darlegt, sein Projekt so zu verstehen zu sein, dass er seine Aufmerksamkeit auf Aspekte oder Dimensionen richtet, die musikalische Werke und/oder europäische Musik in der Regel haben bzw. die wir ihnen zuschreiben – ›Sinn‹ z. B. wird von Dingen und Phänomenen wie Musik nicht besessen, sondern es handelt sich um einen Effekt, der daraus entsteht, dass er von einem/einer Zeichenverwender/in dem Musikstück zugeschrieben wird, als Bezeichnendes auf ein Bezeichnetes, den Sinn, Bezug zu nehmen –, doch bleibt unklar, was er mit diesen Aspekten oder Typen von Aspekten tun möchte. Er schreibt ausdrücklich, dass er *nach* den »Kategorien des Ästhetischen« *fragen* möchte. Was genau heißt es, *nach etwas zu fragen*?

⁵⁰ In dieser Hinsicht ähnelt Hindrichs' Ansatz übrigens den Überlegungen von Hans-Georg Gadamer, die mit dem expliziten Ziel, eine »Ontologie des Kunstwerkes« zu verfassen, der »Frage nach der Seinsweise des Kunstwerkes« nachgehen. Auch Gadamer interessiert sich nicht für die Existenzweise eines Werkes im Sinne von Levinson u. a., sondern für Bestimmungen seines Seins. Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (GW 1), Tübingen 1990, S. 108.

⁵¹ Hindrichs, S. 13.

⁵² Das Paradigma für Phänomene, deren Kunstwerkcharakter nicht in den Phänomenen selber liegt, sondern ihnen in bestimmten Kontexten zugeschrieben wird, ist das *Pissoir* Marcel Duchamps.

⁵³ Hindrichs redet in seiner Monographie durchweg von ›Musik‹ oder ›europäischer Musik‹, als Beispiele nennt er – eigenständig oder Musikschriftsteller/innen aufgreifend – jedoch nur etablierte Vertreter der westlichen Avantgarde. Auf den Seiten 56–81 sind diese: Reger, Hindemith, Orff, Ferneyhough, Xenakis, Lachenmann, Grisey, Cage, die *musique concrète*, Russolo und Stockhausen. Populäre Musik scheint Hindrichs somit systematisch auszuklammern.

⁵⁴ Ebenda, S. 227. Hindrichs spielt hier auf den vierfachen Schriftsinn der theologischen Hermeneutik an. Ebenda, S. 219–224.

Sicherlich verwenden wir verwandte Formulierungen im Alltag. Wir sagen, dass wir jemanden ›nach dem Weg fragen‹. Bei dieser Formulierung handelt es sich offenbar um eine Ellipse. Was wir tatsächlich meinen, wenn wir sagen, dass wir nach dem Weg fragen, ist, dass wir eine/n Passanten/in fragen, ob es sich um diesen oder jenen Weg und um den für uns ›richtigen‹ Weg handelt, also einen Weg, der zu dem von uns definierten Ziel führt. Führt eine solche Vervollständigung der Ellipse bezogen auf Hindrichs' Formulierung zu einem klareren Verständnis? Will Hindrichs in seiner Monographie eine andere Person fragen, ob es sich bei den von ihm benannten Kategorien um die ›richtigen‹ ästhetischen Kategorien handelt? Eine solche Vervollständigung macht offensichtlich wenig Sinn und vermutlich meint Hindrichs mit seiner Formulierung ganz einfach, dass er selber auf der Basis der Musikstücke, die sich in seinem individuellen Pool an Musikstücken, seinem *imaginary museum* befinden, Kategorien *entwickeln* möchte, die er als ästhetische Kategorien begreift und bei denen es sich ganz offensichtlich, wie gesagt, um Aspekte handelt, die musikalische Werke besitzen (wie z. B. eine Zeitdimension) oder die wir ihnen zuschreiben (wie z. B. den musikalischen Sinn).

Damit ist das Problem, dass Hindrichs nicht ausdrücklich benennt, wie die Hauptkapitel seiner Monographie auf das in der Einleitung benannte Programm zu beziehen sind, jedoch noch nicht vollständig beschrieben. Zwei Seiten später, auf Seite 34, legt Hindrichs nämlich dar, dass er »im folgenden die Grundbegriffe einer [...] Ontologie des musikalischen Kunstwerkes aus ästhetischer Vernunft [...] entwickeln« werde und dass Philosophie – Hindrichs spricht hier nun ausdrücklich von ›Philosophie‹, nicht von ›Musikontologie‹ oder ›Ontologie des musikalischen Werkes‹ und meint damit *seine Philosophie* – »die Grundbegriffe des Zusammenhangs, der sich als *Idee* des musikalischen Kunstwerks darstellt« [kursiv von uns, A. D. und B. K.], »entfaltet«.⁵⁵

Wenn die Entwicklung von Grundbegriffen das zentrale Anliegen von Hindrichs' Monographie ist und die Bestimmung der ästhetischen Kategorien eine so zentrale Aufgabe darstellt, dass ihr Versäumnis einen gravierenden Mangel in Ontologien musikalischer Werke darstellt, wie Hindrichs argumentiert hat, dann drängt sich die Frage auf, in welchem Verhältnis Grundbegriffe und ästhetische Kategorien stehen – beide scheinen basal zu sein –, worin sie sich unterscheiden oder ob sie gar identisch sind. Hindrichs reflektiert diesen grundlegenden Aspekt seines Werkes nicht; aus der weiteren Verwendung der beiden Begriffe im Verlauf des Buches lässt sich lediglich schließen, dass Hindrichs' Auffassung nach zwischen Grundbegriffen und Kategorien zu unterscheiden ist, wobei Grundbegriffe jedoch auch im Einzelfall als Kategorien klassifiziert werden können. Im zweiten Kapitel zum musikalischen Klang ist der musikalische Klang sowohl Grundbegriff als auch Kategorie⁵⁶; im Kapitel zum musikalischen Gedanken klassifiziert er musikalischen Sinn als eine Kategorie⁵⁷ und den musikalischen Gedanken als einen (Grund-)Begriff.⁵⁸

Für Hindrichs' Kritik an Goehrs *Imaginary Museum* bedeutet sein Fokus auf Grundbegriffe und Kategorien jedoch, dass sein Projekt sich gar

⁵⁵ Ebenda, S. 34.

⁵⁶ Vgl. ebenda, S. 77 und 104.

⁵⁷ Ebenda, S. 227.

⁵⁸ Ebenda, z. B. S. 235.

nicht gegen Goehr wendet, sondern auf Goehr aufbaut. Indem sich sein Erkenntnisinteresse nämlich auf ‚Grundbegriffe‘ und auf einen ‚Zusammenhang‘ richtet, der die Idee des musikalischen Kunstwerks darstellt, stellt er – entgegen seiner Intention – das musikalische Werk *de facto* als ein Konzept, eine mentale Konstruktion dar, deren Grundbegriffe und Kategorien sich – wie Goehr überzeugend gezeigt hat – wissenschaftlich valide, d. h. nicht rein subjektiv aus verbalsprachlichen Diskursen über konkrete musikalische Werke herleiten lassen.

Welche Gründe gibt Hindrichs jedoch dafür an, einen ontologischen Ansatz zu verfolgen? Er fragt nach dem besonderen Sein des Kunstwerkes gegenüber dem Sein anderer Dinge. Er verteidigt sich damit in einer langen und komplexen Tradition der Philosophie, die nach dem »Seienden als Seienden«⁵⁹ fragt und innerhalb der Philosophie einst für sich die unanfechtbare Vorrangsstellung beanspruchen konnte. Inzwischen ist die philosophische Schule der Ontologie (mit all ihren inneren Richtungen und Strömungen) mehr und mehr von anderen überlagert und abgelöst worden, sodass sich die Frage aufdrängen mag, weshalb Hindrichs sich an der ontologischen Schule orientiert. Doch folgt er hier allein seinem Erkenntnisinteresse: Er fragt nach den Eigenschaften des musikalischen Kunstwerks und findet solche, die ihn dazu verleiten, für das musikalische Kunstwerk eine eigene Ontologie zu erarbeiten.

Im Folgenden skizzieren wir die Argumentationslinien, die Hindrichs’ Monographie zugrunde liegen. Unsere Vorstellung seiner Gedanken – häufig mittels einer im großen und ganzen wortwörtlichen Wiederholung der von ihm gewählten Formulierungen – ist allerdings nicht so zu verstehen, dass wir mit seiner Argumentation einverstanden sind, geschweige denn, dass sie uns immer als nachvollziehbar erscheinen. Für einen Nachvollzug sind die von Hindrichs gewählten Formulierungen und Termini häufig zu vage (auch erscheinen uns manche Formulierungen in grammatischer und idiomatischer Hinsicht sehr weit vom deutschen Sprachgebrauch und der internen Logik der Sprache abzuweichen).

Hindrichs lässt es bei dem bloßen Postulat, dass bezogen auf musikalische Werke und/oder Musik nicht eine *allgemeine*, sondern *spezifische* Lehre des Seins ausgearbeitet werden sollte, nicht bewenden, sondern begründet seine Notwendigkeit mit der Entwicklung der Vernunft in der Moderne. Er lässt sich dabei von der These leiten, dass die Musik »in der Ausdifferenzierung der Vernunft ästhetischen Eigensinn gewonnen« hat⁶⁰ – dies sei der wesentliche Unterschied zur Kunstauffassung der Antike⁶¹ –, und beruft sich auf eine Diagnose über die Entwicklung der Vernunft in der Moderne, nach der sich in ihr einzelne Vernunftsphären ausdifferenziert hätten.

»Dem Denken der Moderne ist die einheitliche Ordnung der leidenschaftlichen Einsicht zerbrochen^[62], weil seine Vernunft sich selber in unterschiedliche Gestalten zergliedert.^[63] Das moderne Denken hat sich als theoretische, praktische und ästhetische Vernunft ausdifferenziert^[64], ohne daß es seine Ausdifferenzierung derart auf gemeinsame Prinzipien zurückzuführen vermöchte, daß sich der Vollzug einer von ihnen in dem Vollzug einer der anderen wiedererkennen ließe. Paradigmatisch dargelegt haben diese Ausdifferenzierung Kants drei Kritiken, in denen die Vernunft ihre Ansprüche prüft.«⁶⁵

⁵⁹ Aristoteles Met. 1003a.

⁶⁰ Hindrichs, S. 13. Hindrichs’ Behauptung, dass das Musikwerk Eigensinn besäße, ist aus semiotischer Perspektive höchst problematisch. Sinn und Bedeutung – wir verwenden hier beide Begriffe synonym, weil die spezifische Bedeutung von ‚Sinn‘ im Unterschied zu ‚Bedeutung‘ zwar behauptet, unseres Erachtens jedoch nicht überzeugend nachgewiesen wurde – wird nicht besessen, sondern von Zeichenverwendern einem Objekt oder Phänomen, das als Bezeichnendes fungieren soll, zugeschrieben.

⁶¹ Ebenda, S. 14.

⁶² Dieser Teilsatz ist grammatisch falsch und damit nicht klar verständlich. »Einsehen« ist transitiv, d.h. es erfordert ein Objekt: Was oder in was wurde eingesehen?

⁶³ Vernunft ist kein Subjekt und kann sich somit nicht selber zergliedern. Hindrichs meint hier vielleicht, dass es Philosophen (Hindrichs und wen noch?) gibt, die zwischen verschiedenen Klassen von Denkprozessen unterscheiden, die sie jedoch gleichzeitig unter dem Oberbegriff ‚Vernunft‘ subsummieren.

⁶⁴ Siehe Einwand in Anm. 63.

⁶⁵ Hindrichs, S. 12. Auch hier gilt: Vernunft ist kein Subjekt und kann somit nichts prüfen. Hindrichs meint offenbar, dass Kant seine *eigenen* Ansprüche bezüglich der Leistung von Vernunft im Rahmen von drei *Kritiken* geprüft hat.

⁶⁶ Siehe hierzu die überblicksartige Darstellung von Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin 2002.

⁶⁷ Siehe Anm. 60.

⁶⁸ Hindrichs, S. 12.

⁶⁹ Es ist nicht nachvollziehbar, warum Hindrichs die Antike mit der Moderne vergleicht und die Jahrhunderte zwischen beiden Epochen auslässt, obwohl er der Argumentation nach – »in der Antike noch nicht, in der Moderne aber dann...« – eine histori-

sche Entwicklung zu skizzieren scheint.

⁷⁰ Hindrichs, S. 14.

⁷¹ Die Formulierung suggeriert eine parallele historische Entwicklung zwischen einer behaupteten Ausdifferenzierung der Vernunft und den versteckbaren Bereichen des Seienden. Macht man sich klar, dass eine Ausdifferenzierung des Seins Resultat von denkenden Subjekten ist, die in Analogie zur Anwendung verschiedener Vernunftsmodi auch die sie umgebende Welt, das Sein, in verschiedene Klassen einteilen, dann stellen die beiden von Hindrichs benannten, eine parallele Entwicklung konstituierenden Strände lediglich zwei Seiten der selben Sache dar.

⁷² Durch die Passivkonstruktion vermeidet Hindrichs, das Subjekt dieses Vorganges zu benennen. Welche philosophischen Strömungen oder Personenkreise erfassen die versteckbaren Bereiche in Ontologien? Bezieht sich Hindrichs hier auf eine Tradition oder meint er nur sich selbst?

⁷³ Hindrichs, S. 13. Diese Schlussfolgerung ist, führt man sich die tatsächlichen, in der Formulierung von Hindrichs jedoch verstellten Zusammenhänge vor Augen (siehe Anm. 63), nichts weiter als tautologisch.

⁷⁴ Ebenda, S. 14.

⁷⁵ Das von Hindrichs gewählte Bild ist in sich in zweifacher Hinsicht schief. Ein Ort wird nicht gebildet, sondern ein Phänomen wie ein musikalisches Werk kann vielleicht den Ort darstellen oder der Ort sein, an dem etwas geschieht. Auch „entspricht“ der Ort nicht der Ausdifferenzierung, wie Hindrichs schreibt, sondern *an diesem Ort*, d.h. im musikalischen Werk, manifestiert sich *eine der Vernunftarten* (nicht die Ausdifferenzierung der Vernunft).

⁷⁶ Hindrichs, S. 14.

⁷⁷ Ebenda, S. 34.

⁷⁸ Ebenda, S. 34.

Kurz, in der Moderne, also einer Epoche, die je nach Disziplin und Theorie im 15. oder auch erst im ausgehenden 19. Jahrhundert beginnt und Ende der 1960er Jahre durch die Postmoderne abgelöst wurde⁶⁶, hätten die theoretische, praktische und ästhetische Vernunft – und somit auch die Musik – »Eigensinn«⁶⁷ gewonnen.⁶⁸ In der Antike – sowie, so muss um der logischen Stimmigkeit willen vom Leser ergänzt werden, in den neun bis dreizehn Jahrhunderten zwischen Antike und Moderne⁶⁹ – habe es dagegen einen »Eigensinn« der Musik noch nicht gegeben, weil die »antike Auffassung vom Kunstwerk [...] eine ganz andere ontologische Stoßrichtung als die moderne Auffassung [hat]. Sie betrachtet es als ein besonderes Seiendes in einer allgemeinen Ordnung, das unter deren Gesetzen steht.«⁷⁰ Hindrichs will nun den Vernunftsphären, einschließlich der ästhetischen, zu der die Musik zu zählen ist, eigene Ontologien zuordnen. Er behauptet, dass diese Ausdifferenzierung nicht bezüglich der Vernunft, sondern auch bezüglich des Seins stattgefunden habe. Hindrichs geht gewissermaßen davon aus, dass das Sein einen Wandel durchgemacht hat, der analog zur Entwicklung der Vernunft erfolgte. Mit der Ausdifferenzierung der Vernunft in unterschiedliche Sphären soll sich zugleich das Sein in unterschiedliche »Bereiche des Seienden« [s. u.] differenziert haben:

»Wenn man [...] mit dem ›Sinn‹ eines Seienden das bezeichnet, was dessen zu verstehende Seinsweise betrifft, dann lässt sich sagen, daß sich die versteckbaren Bereiche des Seienden selbst den Formen der Vernunft gemäß ausdifferenziert haben.⁷¹ Sie werden in Ontologien erfasst⁷², die an die ausdifferenzierten Urteilsformen gebunden sind. Den ungleichen Zusammenhängen vernünftigen Denkens entsprechen so ungleiche Zusammenhänge des Seienden, die dessen verschiedene Weisen zu sein darstellen.«⁷³

Hieraus leitet er dann den »Eigensinn der Musik« ab.⁷⁴ Das musikalische Kunstwerk sei »die Vergegenständlichung des Eigensinnes. Es bildet mithin den ontologischen Ort⁷⁵, der der Ausdifferenzierung der Vernunft entspricht. Das musikalische Kunstwerk verleiht dem freigesetzten ästhetischen Eigensinn der Musik Sein.«⁷⁶

Worauf gründet jedoch Hindrichs' Behauptung, dass, wenn sich die Vernunft ausdifferenziert, auch zu verschiedenen Phänomenen wie Musik und Theorie, die gemäß der Ausdifferenzierung der Vernunft von eben jener Vernunft in verschiedene Klassen eingeteilt werden können, jeweils spezifische Ontologien zu verfassen sind? Letztlich behauptet er bloß, dass von Philosophinnen und Philosophen so zu verfahren ist, nachweisen kann er es nicht. Anstelle eines Nachweises folgt seine »Explikation« des musikalischen Werkes.⁷⁷ Diese stellt letztlich jedoch keine eigene Lehre des Seins dar, sondern ist die Zusammenfassung der in den vergangenen etwa hundert Jahren konsolidierten diskursiven Praxis über das Werk, deren »Grundbegriffe«⁷⁸ selber zu Konstituenten von Hindrichs' Ontologie des Werkes umgedeutet werden.

3. Grundgedanken, Grundbegriffe, Kategorien

a) Die Autonomie des Werkes

Hindrichs widmet der Autonomie des Werkes zwar kein eigenes Kapitel; er diskutiert das Konzept jedoch so eingehend, dass es als einer der Grundgedanken bewertet werden muss; der Titel seines Werkes ist dementsprechend auch *Die Autonomie des Klanges*. Sein zentrales Postulat, das alles Folgende fundiert – allerdings erst gegen Ende der Abhandlung formuliert wird –, ist, dass – dem im Laufe des 19. Jahrhunderts etablierten Musikdiskurs nach, so wäre in unserem Sinne zu ergänzen – die »Idee des autonomen Werkes [...] den Idealtypus der europäischen Musik« bildet.⁷⁹ Das moderne Werk sei – diesem Musikdiskurs nach, so ergänzen wir wieder – autonom und selbstgesetzlich. »Nur dadurch vermag es den ästhetischen Eigensinn darzubieten, der sich in der Ausdifferenzierung der Vernunft artikuliert hat.«⁸⁰ Die Autonomie als fundamentale Eigenschaft musikalischer Werke wird von Hindrichs behauptet, jedoch nicht aus der Sache heraus begründet, sondern letztlich nur begrifflich entfaltet: Wenn Hindrichs die Autonomie des Werkes mit etwa dessen Eigengesetzlichkeit begründen will, so ist dies kein Argument, sondern eine Tautologie. Schlüssig wäre Autonomie, so wie Hindrichs sie offenbar versteht, nur dann nachzuweisen, wenn gezeigt werden könnte, dass ein Musikwerk wenigstens zum Teil von Faktoren mitbestimmt ist, die von menschlicher Subjektivität und Lebenspraxis unabhängig sind, also tatsächlich das Produkt einer allein innermusikalischen Eigengesetzlichkeit sind. Die Vorstellung und Infragestellung von Autonomie hat in den Diskursen über Kunst eine denkbar lange Tradition, deren Entstehung und Entwicklung selbst historisierbar ist. Weshalb es daher triftig sein soll, die Werkautonomie als den »idealtypus der europäischen Musik« zu erachten, bleibt aus der Perspektive der Autorin und des Autors dieses Review-Essays im Verborgenen. Hindrichs übernimmt den Begriff von deren Verfechtern; es fehlt aber jede Diskussion, weshalb bestimmte musikalische Kunstwerke (in Hindrichs' Sinne wären es musikalische Kunstwerke im Allgemeinen) autonom sein sollen. Die Behauptung, ihre Autonomie sei Grundbedingung ihrer Eigengesetzlichkeit, hilft nicht weiter, denn sie ist tautologisch.⁸¹ Sinnvoller und zielführender wäre es unseres Erachtens, historische Belege anzuführen, die nachweisen, dass wir so, wie Hindrichs es beschreibt, tatsächlich über Musik reden.

Ob wir ein Werk als autonom oder heteronom beschreiben, kann nicht aus dem Werk selbst abgeleitet werden, sondern ist die Konsequenz unserer Perspektive und unseres Erkenntnisinteresses, mit dem wir dem Werk begegnen. Darauf, dass es sich bei der Werkautonomie nicht um eine Eigenschaft oder einen Grundbegriff von konkreten Werken handelt, sondern die Behauptung der Werkautonomie aus der gewählten Betrachtungsperspektive – Fokus auf die heteronomen oder autonomen Aspekte eines Werkes – resultiert, und es lediglich an unserer diskursiven Praxis liegt, ob wir uns gerade für den Aspekt der Autonomie oder der Heteronomie interessieren, hat bereits Harry Goldschmidt 1961 abgehoben.⁸² Ebenfalls blendet Hindrichs die Diskussion des Begriffs der »relati-

79 Ebenda, S. 228.

80 Ebenda, S. 14.

81 Ihrer Logik nach entspricht sie in etwa folgendem Argument: ›Einhörner haben ein Horn auf der Stirn, denn sonst wären sie keine Einhörner.‹

82 Dies ist insofern bemerkenswert, weil er damit nicht nur die Werkautonomie zu einem Effekt der Werkbetrachtung erklärt, sondern sich damit vor allem auch gleichermaßen gegen das Postulat wendet, Musik müsse einen wie auch immer gearteten Realitätsbezug aufweisen (Harry Goldschmidt, »Zur Methodologie der musikalischen Analyse«, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 3/4 [1961], S. 3–30).

⁸³ Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, S. 173–204.

⁸⁴ Hindrichs, S. 64.

⁸⁵ Albrecht von Massow, »Autonome Musik«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 22. Auslieferung, hg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart 1994, S. 1.

⁸⁶ P. Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music*, S. 13.

⁸⁷ Hindrichs, S. 17.

⁸⁸ Orientiert man sich an Google books, so lässt sich die Wendung ›Geistigkeit der Musik‹ zuerst 1802 bei Franz Horn nachweisen (»Abhandlung. Musikalische Fragmente. [Beschluss]«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, No. 52, 22. Sept. 1802, Sp. 841–848, hier Sp. 843). Hier bezieht sich Geistigkeit allerdings auf religiöse, nicht auf mentale Vorgänge. In Friedrich Theodor Vischers »Plan zu einer neuen Gliederung der Ästhetik« (in: *Kritische Gänge*, 1. Band, Tübingen: Ludwig Friedrich Fues 1844, S. 343–396, hier S. 381) ist Geistigkeit eher Synonym für die Ephemerität der Musik, die aus der »Verflüchtigung des Raums in die Zeit« resultiert. Erst 1850 erscheint in einem anonymen Artikel in der Rheinischen Musik-Zeitung die Wendung im von Hindrichs gemeinten Sinn; d.h. Geistigkeit meint hier mentale, rationale Vorgänge im Gegensatz zur ›bloßen‹ Sinnlichkeit (ohne Autor, »Vom Unterricht in der Musik«, in: *Rheinische Musik-Zeitung für Kunstreunde und Künstler* 1, No. 25, 21. Dez. 1850, S. 193–195, hier S. 194).

⁸⁹ Siehe hierzu Bernd Sponheimer, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchung zur Dichotomie von „höherer“ und „niedriger“ Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 30), Kassel u. a. 1987.

ven Autonomie«⁸³ sowie jene Ansätze aus, die das Werk – inspiriert vom weiten Spektrum der Cultural Studies – als Produkt menschlicher Lebenspraxis zu deuten versuchen. Diese nicht in den Blick zu nehmen, lässt die Annahme, ein musikalisches Werk im eigentlichen Sinn besäße Autonomie, als normative wie unbegründete Setzung erscheinen. Nur vorsichtig und in der Tradition Adornos gesteht Hindrichs zu, das soziopolitische Faktoren die Entstehung musikalischer Werke beeinflussen können:

»Folglich steht die Autonomie des Kunstwerkes, deren ersten Grundbegriff der Begriff des musikalischen Materials bildet, in keinem Widerspruch zu seinem gesellschaftlichen Bezug. Im Gegenteil: Das autonome Werk hat den Bezug auf Geschichte und Gesellschaft zu einer seiner Koordinaten. Dieser Bezug unterwirft es keiner Heteronomie – obwohl die sozialhistorische und sogar musikhistorische Forschung in ästhetischer Blindheit das oft tut.«⁸⁴

Hindrichs will das Konzept des Werks – auch um den Preis des Selbstwiderspruchs – von außermusikalischen Einflüssen rein halten. Er entnimmt den Autonomiebegriff umstandslos den Diskursen, wie sie in musikalischen Teilkulturen – dem Diskurs über Kunstmusik und insbesondere über neue Musik – seit den 1920er Jahren geführt werden⁸⁵, und lässt ihn letztlich zu einem Wertkriterium werden, das die eigentliche Kunstmusik⁸⁶ vom bloß Peripheren trennen soll. Dieselbe Funktion erfüllt sein Postulat, dass Musik die Eigenschaft der Geistigkeit besäße – ein Postulat, das allerdings bereits im 19. Jahrhundert für die ›eigentliche‹, ›wahre‹ Musik ›aufkommt‹, die mehr als ›bloße‹ Unterhaltung ist. »Das Prinzip der europäischen Musik besteht in ihrer geistigen Verfassung«⁸⁷, so erklärt Hindrichs. Dass jedes Werk zwar Produkt menschlicher Kreativität und Phantasie ist und insofern die geistige, kognitive Leistung des oder der Schöpfers/in in die Gestaltung des Werkes mit einfließt, ist sicherlich unstrittig. Da Werke jedoch keine Lebewesen mit mentalen Vorgängen sind, ist es eher zweifelhaft, dass Werke selber eine geistige Verfassung besitzen, und die Vorstellung, die Hindrichs hier übernimmt, scheint auch eher auf unscharfe Theoreme und blumige Rhetoriken des 19. Jahrhunderts zurückzugehen.⁸⁸ Doch selbst in der schwächeren Begriffsbedeutung im Sinne von Phantasie oder Kreativität wäre zu fragen, weshalb Geistigkeit das »Prinzip« der europäischen Musik – oder präziser: der Schöpfung europäischer (Kunst-)Musik – sein soll. Zum einen wäre es ebenso plausibel wie zu kurz gegriffen, die Sinnlichkeit zum Prinzip der von Hindrichs vertretenen musikalischen Tradition zu erklären. Zum anderen steht nicht fest, dass sich andere musikalische Kulturen durch weniger Geist auszeichnen: Wie sollte gemessen werden, ob in Thelonious Monks 'Round Midnight oder in Schönbergs *Drei Klavierstücke op. 11* mehr Geist sich aufhält? Zumal, wie oben gezeigt, Geistigkeit, also Bedeutung einem Werk ja gar nicht inhärent ist, sondern dem Werk von Zeichenverwendern im Großen und Ganzen willkürlich zugeschrieben wird – und zwar offenbar dadurch, dass die Geistigkeit, die ursprünglich den Komponisten/innen ›unterstellt‹ wird, assoziativ auch auf ihre Produkte als deren Eigenschaft übertragen wird. Hindrichs steht damit in einer aus dem frühen 19. Jahrhundert stammenden Tradition, in der das Bürgertum die Kunstmusik als kulturelles, identitätsstiftendes Gut gegenüber vermeintlich minderwertigerer Musik und anderen Kunstarten abgrenzte.⁸⁹

b) Das musikalische Material

In enger Anlehnung an Adorno postuliert Hindrichs, dass das Material, das dem Kompositionssprozess vorausliegt, als historisch Gewachsenes Forderungen stellt. Es stellt Hindrichs' Auffassung nach dem Komponisten nicht einfach eine Fülle von technischen Möglichkeiten zur Verfügung, aus denen er nach Geschmack und Belieben frei wählen und seine Komposition formen kann, sondern es beinhaltet »[a]ls vergegenständlichte Subjektivität hingegen [...] Forderungen, denen die Verwirklichung als musikalische Form zu genügen hat«.⁹⁰ Die Vorstellung, dass das Material etwas fordert, ist unserer Auffassung nach quer – auch wenn sie auf Adorno als deren Urheber rekurrieren mag. Das Material kann nichts fordern – und zwar deshalb, weil es kein Subjekt ist. Bestenfalls können Komponierende dem Material zuschreiben, dass es ihrem Empfinden oder ihrer Wahrnehmung nach Forderungen an sie stellt. Es handelt sich dann jedoch immer um Forderungen, die sich der/die Komponist/in selber auf der Basis seiner/ihrer eigenen ästhetischen Maßstäbe ausdenkt und auferlegt. Dass die Idee, dass das Material etwas fordert, eine Schimäre ist, hat bereits über 80 Jahre zuvor Ernst Krenek expliziert. In Auseinandersetzung mit Adorno erwiderte er, diese Vorstellung bedeute ein »ein wenig gespenstisches Eigenleben des Materials«, das »den einzelnen zu einer ganz bestimmten Auswahl von Mitteln zwingt«; sie sei »mehr ein Glaubensartikel als eine Folgerung«, deren »Ablehnung [...] noch lange keinen hohen Eklektizismus« bedingt.⁹¹ Für die Argumentation in Hindrichs' Abhandlung ist dabei problematisch, dass sich der Autor durch die metaphysische, subjektivierende oder animierende Überhöhung des Materials logische Probleme einhandelt, die er selber auch erkennt und benennt (ohne jedoch daraus die Schlussfolgerung zu ziehen, dass seine Formulierung, dass das Material Forderungen stelle, vielleicht den tatsächlichen Sachverhalt nicht zutreffend beschreibt). Hindrichs stellt fest: »Der Komponist unterliegt folglich der Zwangslage, eine Tendenz aufzuspüren, die es ohne seine Arbeit gar nicht gibt.«⁹² Der Beschreibung Hindrichs' nach hat das komponierende Subjekt also einen prekären Status. Es muss sich den von ihm selber imaginerten Direktiven des Materials unterwerfen und es zugleich beherrschen, um den Fortgang der Musikgeschichte nicht zum Erliegen zu bringen:

»Das Andere, im Bezug auf das die musikalische Form ästhetische Überzeugungskraft gewinnt, ist das musikalische Material als kompakte Menge von Forderungen, die es als vergegenständlichte Subjektivität erhebt. Es hatte sich als die ins Werk eingegangene Geschichte erwiesen. Das Andere, im Bezug auf das die musikalische Form ästhetische Überzeugungskraft gewinnt, muß daher genauer als die Geschichte der musikalischen Regelsysteme bestimmt werden, insofern sie sich zu der Forderungsmenge verdichtet hat, die ein musikalisches Werk betrifft.«⁹³

Wie das von Hindrichs beschriebene Spannungsverhältnis zwischen dem Befolgen der Forderungen des Materials und der subjektiven Leistung des Komponisten, das Material zugleich zu beherrschen und weiterzubilden, im konkreten Kompositionssprozess aussehen soll, dürfte freilich nicht leicht anzugeben sein – zumal es völlig im Nebel metaphysischer Spekulation bleibt, zu welcher geschichtlichen Stunde das Material nun wel-

⁹⁰ Hindrichs, S. 53.

⁹¹ Ernst Krenek, »Fortschritt und Reaktion«, in: *Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik* 12 (1930), S. 196–200, hier S. 196.

⁹² Hindrichs, S. 55.

⁹³ Ebenda, S. 229.

che Forderungen stellt. Festzustehen scheint bei Hindrichs indes, dass die Musikgeschichte nur im subjektiven Weiterbilden des Materials voranschreiten kann, also durch das Aufspüren seiner »Tendenz«. Würde diese Tendenz nicht aufgegriffen und fortgeführt, so stagnierte die Musikgeschichte in der immer gleichen kompositorischen Reproduktion des immer gleichen Materialstandes. Diese Einsicht Hindrichs' ist nicht nur altbekannt – es handelt sich um das seit dem 18. Jahrhundert existierende Fortschrittsparadigma, das auch die Künste bis weit in das 20. Jahrhundert hinein beherrschte⁹⁴ –, sondern auch trivial. Dessen Banalität wird sichtbar, wenn sie – frei nach Poppers »Wider die großen Worte« – einer Sprache entkleidet wird, die unablässig einen Überschuss an Sinn suggeriert: Herausragende Komponisten besitzen die ausgezeichnete Gabe, ausgehend von den besten Werken ihrer Vorgänger Neues zu schaffen – und zwar Neues, das vorangegangene Generationen auch nicht im Prinzip hätten komponieren können. Von den »gespenstischen« Forderungen des Materials muss dann nicht mehr die Rede sein, sondern nur noch von den Leistungen eines Individuums.

c) Musikalischer Klang

Als Beispiele für die Aspekte des musikalischen Werkes, die Hindrichs als Kategorien und Grundbegriffe bezeichnet, werden hier der musikalische Klang und die musikalische Zeit diskutiert.⁹⁵ Bezuglich des Grundbegriffs des zweiten Kapitels, dem musikalischen Klang, entwickelt Hindrichs unserer Wahrnehmung nach Kriterien, anhand derer musikalische Klänge gegen nicht-musikalische Klänge abgegrenzt werden können. Diese Unterscheidung ist offensichtlich von Vorneherein problematisch, weil mittlerweile ein Konsens besteht, dass das, was Musik ist, nicht im ›Wesen‹ der Musik ›drinsteckt‹, sondern von dem jeweiligen Urteil von ›Autoritäten‹ abhängt und deswegen eben auch Alltagsgegenstände wie ein Pisssoir (dasjenige von Duchamp) oder zufällige Umweltgeräusche (diejenigen, die im Rahmen einer ›Aufführung‹ von Cage's 4'33" erklingen) zur Kunst erklärt werden können. Hier bestätigt sich noch einmal, dass ein traditioneller ontologischer Ansatz, der anders als Goehr und – partiell – Goodman von historisch wandelbaren musikalischen und semiotischen Praktiken, der Verwebung von Komposition-, Aufführungs- und Notationspraktiken mit Musikdiskursen absieht, die musikkulturelle Realität und Geschichte verfehlt.

Hindrichs kommt dementsprechend selber nach Seitenlanger Diskussion zu einem Schluss, der zwar die historische Relativität von Vorstellungen und Ideen berücksichtigt, jedoch das Gegenteil von dem behauptet, was plausibel ist: »Die Frage nach dem Unterschied zwischen dem musikalischen und dem außermusikalischen Klang hat sich als eine Frage des musikalischen Denkens des zwanzigsten Jahrhunderts erwiesen, insofern es ein Denken in Musik darstellt.«⁹⁶ Diese Schlussfolgerung ist zweifellos unzutreffend. Die Differenzierung zwischen musikalischem und außermusikalischem Klang wurde im musikalischen Denken und Musikdiskurs des 20. Jahrhunderts aufgegeben (vgl. Cage's 4'33"), nicht erst eingeführt!

⁹⁴ Wie weit im Anschluss an die Diskussion der sog. Krise der Moderne und der Ausrufung der Postmoderne seit den ausgehenden 1960er Jahren (Leslie Fiedlers programmatischer Aufsatz »Cross the Border – Close the Gap«, in: Playboy 16 [Dezember 1969], S. 151, 230, 252–254, 256–258) das Fortschrittsparadigma in den Künsten weiterhin eine – wenn vielleicht auch nur subliminale – Rolle spielt, wäre eingehender zu untersuchen. Siehe hierzu Andreas Domann, *Postmoderne und Musik. Eine Diskursanalyse* (Musikphilosophie 4), Freiburg i.Br. und München 2012, S. 30–33 (zu Fiedler), S. 205–208 (zum Fortschrittsbegriff) und S. 220–224 (zum »postmodernen« Fortschrittsbegriff).

⁹⁵ Hindrichs bezeichnet beide sowohl als (Grund-)Begriffe (siehe S. 77 bzw. 108) als auch als Kategorien (siehe S. 76 bzw. 120).

⁹⁶ Ebenda, S. 88.

Obwohl die Unterscheidung zwischen musikalischem und nicht-musikalischen Klang im gegenwärtigen Musikkurst und vor dem Hintergrund der aktuellen kompositorischen Praxis – computergenerierte und gesampelte Klänge und Geräusche – wenig Sinn macht, entwickelt Hindrichs Kriterien zur Bestimmung des musikalischen Klanges – und zwar, indem er die sog. Klangtypen, die Lachenmann ausdrücklich in Bezug auf neue Musik, also atonale Musik, entwickelt hat, übernimmt.⁹⁷ Das tut er, weil er die von Scruton entwickelten Kategorien Melodie, Harmonie und Rhythmik nicht für die Beschreibung aller Musikstile wie z. B. der atonalen Musik geeignet hält. Ist diese Beobachtung zweifellos richtig, so löst Hindrichs das Problem selbstverständlich nicht, indem er Klassifizierungen anwendet, die ebenfalls nur für ein bestimmtes Spektrum an Musikstilen, die nur einen kleinen Ausschnitt der Musikgeschichte nach 1945 ausmachen, geeignet sind. Auch hier bestätigt sich noch einmal, dass das Unternehmen, eine allgemeine Musikontologie oder Ontologie des musikalischen Werkes zu verfassen, zum Scheitern verurteilt ist, weil die Kompositionstechniken und -ästhetiken der vergangenen 1000 Jahre bei Weitem zu diversifiziert sind, um eine sinnvolle allgemeine Beschreibung der Musik zu erlauben.

d) Musikalische Zeit

Um ein weiteres Beispiel für einen Grundbegriff anzuführen: Im Kapitel zur musikalischen Zeit wird noch mehr als in den anderen Kapiteln deutlich, dass eine Musikontologie, in der die historische und kulturelle Pluralität der Musik zu großen Teilen ignoriert wird, nicht sinnvoll verfasst werden kann und die angestrebte Lehre vom Sein der Musik und/oder des musikalischen Werkes somit niemals das Sein der Musik oder des musikalischen Werks *an sich*, sondern immer nur bestimmte, historisch relative Konzepte beschreiben kann. Auf der Grundlage, dass seiner Auffassung nach die »erste Grundbestimmung des autonomen Regelsystems des musikalischen Kunstwerks« darin besteht, dass dieses Regelsystem »ein System von Regeln zur Zeitgestaltung«⁹⁸ sei, unterscheidet Hindrichs zwischen drei Grundformen der Zeitgestaltung, die er ohne weitere Begründung setzt und die eben *gerade nicht* Musik im Allgemeinen charakterisieren, sondern nur jeweils *bestimmte* kompositorische Stile (und damit im Zusammenhang stehende Zeit- und Geschichtsanschauungen⁹⁹) prägen. Diese sind nach Hindrichs das »Zeitmaß als Prozeß« (vor allem in der »Musik vom 16. bis zum frühen 20. Jahrhundert«), das »Zeitmaß als Abbild der Ewigkeit« (vor allem in der »Musik des Mittelalters) und das »Zeitmaß als Momentform« (vor allem in der »Musik seit 1950«).¹⁰⁰ Die Differenzierung zwischen dem Zeitmaß der Ewigkeit und demjenigen der Momentform ist im Übrigen insofern fragwürdig, als eine lange Reihung von Momentformen – sei es in einer Komposition oder in einem Film –, die sich nicht zu einer logischen Folge, einer ›Geschichte‹, zusammenfügen und aufeinander beziehen lassen, bei den Perzipierenden zur Aufhebung der Zeitwahrnehmung (als linearem, teleologischen Prozess) führt und insofern den Eindruck von Zeitlosigkeit und Ewigkeit erzeugt. Dieser Zusammenhang zwischen kompositorischen Mitteln und Zeitwahrneh-

⁹⁷ Ebenda, S. 101.

⁹⁸ Ebenda, S. 115.

⁹⁹ Zum Zusammenhang zwischen kompositorischen Mitteln und Zeit- und Geschichtsanschauungen siehe u.a. Laurenz Lütteken, *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette*, Hamburg und Eisenach 1993; Helga de la Motte-Haber, »Kulturgechichtliche Wandlungen der musikalischen Zeitwahrnehmung«, in: Carl Rudolf Pfaltz (Hg.), *Musik in der Zeit*, Basel und Frankfurt a.M. 1990; Theodor W. Adorno, »Das Altern der Neuen Musik« (1954), in: ders., *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie* (Schriften 14), Frankfurt a.M. 1980, S. 143–167; Beate Kutschke, *Wildes Denken in der Neuen Musik*, Würzburg 2002.

¹⁰⁰ Hindrichs, S. 123.

mung wird vielleicht weniger deutlich bei Stockhausens Konzept der Momentform als bei der Minimal Music, die – vergegenwärtigt man sich die Popularität und weite Verbreitung dieses Stils – zusammen mit dem Postminimalismus von weitaus größerer kompositionsgeschichtlicher Bedeutung für die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts sein dürfte als Stockhausens Momentform. LaMonte Young sowie auch Terry Riley beabsichtigten ausdrücklich, mit ihren Minimal-Kompositionen an die psychedelischen Erfahrungen der Zeitaufhebung und der damit verbundenen Ewigkeitserfahrung anzuknüpfen.¹⁰¹

¹⁰¹ S. z.B. Riley in William Duckworth, *Talking Music*, New York 1995, S. 269; Alfred Frankenstein, Rezension im *San Francisco Chronicle*, in: K. Robert Schwarz, *Minimalists*, London 1996, S. 43; LaMonte Young, *Dream House*, Press Release, Galerie Friedrich, München, Juli 1969, S. 6.

¹⁰² Hindrichs, S. 123.

4. Verabsolutierung der eigenen subjektiven Wahrnehmung

Überblickt man die Liste der Grundbegriffe, die in den Hauptkapiteln behandelt werden – das musikalische Material, der musikalische Klang, die musikalische Zeit, der musikalische Raum, der musikalische Sinn –, so zeigt sich, dass es sich hierbei um diejenigen Eigenschaften handelt, die im Diskurs über Musik und ihre Ästhetik eine zentrale Rolle spielen. Wenn dies jedoch der Fall ist, so stellt sich die Frage, wieweit es sich bei Hindrichs' Monographie überhaupt um eine Ontologie handelt und, sollte dies der Fall sein, wie sie sich von einer Ästhetik unterscheidet. Führt man sich vor Augen, dass das Spektrum der im Rahmen der Textsorte ›Ontologie‹ behandelten Aspekte und Fragestellungen in der Philosophiegeschichte von der Bestimmung des Existenzmodus eines Phänomens bis zur Beschreibung seiner Eigenschaften reichte, so sind die Grenzen zwischen Ontologie und Ästhetik – letztere beschreibt die Eigenschaften von ästhetischen Objekten – zweifellos fließend. Damit stellt sich jedoch auch die Frage, warum Hindrichs seine Monographie der Textsorte ›Ontologie‹ und nicht der Textsorte ›Ästhetik‹ zuordnet, obwohl Hindrichs' Monographie abgesehen von der Einleitung genauso gut auch als Ästhetik gelesen werden kann.

Unserer Einschätzung nach handelt es sich bei Hindrichs' Musikontologie um eine Partikularästhetik, die jedoch den Anspruch erhebt, allgemein gültig zu sein: Hindrichs geht es ausdrücklich um »das« Prinzip »des« Werkes »der« europäischen Musik. Ein Satz wie »Das Zeitmaß als Momentform [...] bestimmt vor allem die Musik seit 1950«¹⁰² offenbart dann jedoch den musikhistorisch relativen Blick Hindrichs', der einen Ausschnitt als das Ganze oder zumindest als den eigentlich relevanten Teil darstellt. Und auch dieser ist nicht allein über das Autonomiedenken angemessen zu verstehen, auch wenn Hindrichs dies bestreiten mag.

Dies berührt die entscheidende Frage nach dem Geltungsbereich seines Ansatzes. Eine Ontologie, also eine Textgattung, die als Lehre vom Sein der Musik oder des Musikwerks die Frage stellt, was ein musikalisches Kunstwerk auszeichnet, kann unserer Auffassung nach nicht allein jene Musik behandeln, die der persönlich favorisierten Ästhetik des Autors genügt. Autoren/innen haben sich unserer Auffassung nach des Versuchs zu enthalten, diese Ästhetik mit Hilfe eines Arsenals philosophischer Kunstgriffe zur Legitimation zu verhelfen, deren Adäquanz in vielen Fäl-

len doch zumindest nicht feststeht.¹⁰³ Statt Wertungen vorzunehmen, wäre es unserer Auffassung nach angemessener, die faktische Pluralität menschlicher Äußerungsmöglichkeiten zur Kenntnis zu nehmen und nicht von der Prämisse der Normativität eines bestimmten musikalischen Materials auszugehen.¹⁰⁴ Mit Nachdruck hat Peter Bürger auf den Umbruchprozess aufmerksam gemacht, der mit den historischen Avantgardebewegungen einsetzt, die das Ende eines immerwährenden und folgerichtigen Stranges der Kunstentwicklung besiegen.¹⁰⁵ Lydia Goehr beruft sich in ihrem von Hindrichs verschmähten Ansatz auf Paul Ziff, der aus dieser Beobachtung zu Recht die Unmöglichkeit einer Wesensbestimmung der Kunst folgerte¹⁰⁶ – ähnlich wie Goodman diese Relativität aus zeichentheoretischen Beobachtungen herleitete. Für den Werkbegriff bedeutet dies, dass er sich aus sich kulturhistorisch wandelnden Diskursen herleiten lässt, jedoch nicht prinzipiell und allgemein – und damit doch wieder nur platonistisch.

Eine zu Hindrichs' Ansatz alternative Ontologie wäre weder eine Ontologie der Musik noch des musikalischen Werks, sondern eine der musikalischen Diskurse und Praktiken – sofern man hier überhaupt noch von »Ontologie« sprechen möchte. Diese enthielte sich jeder Wertung – darin entspricht sie dem Ansatz von Goehr. Die Autoren/innen einer solche Ontologie, die sich auf die Mannigfaltigkeit musikalischer Ausdrucksformen einlassen, hätten sich freilich dem Problem zu stellen, verschiedene Phänomene unterschiedlich zu gewichten, um diese nicht als relativistisch oder nihilistisch zu diskreditieren. Denn aus der Vermeidung, ›richtig‹ und ›falsch‹ in der Kunst festlegen zu wollen, folgt nicht, dass jedem Kunstprodukt gleichermaßen auch Bedeutung zukommt. Charles Taylor zufolge geht authentische Kunst über bloßen Subjektivismus hinaus¹⁰⁷, weil sie einen Bedeutungshorizont voraussetzt¹⁰⁸, der immer etwas Gegebenes ist.¹⁰⁹ Beliebigkeit droht nicht, entscheidend ist aber, dass niemand allein und subjektiv festlegen kann, welchen Dingen Bedeutung kommt.¹¹⁰ Nach Taylor werden durch einen »von vornherein gegebenen« Bedeutungshorizont »manche Dinge wertvoll [...], andere dagegen weniger und wieder andere völlig wertlos, und dies, ehe eine Wahl getroffen wird«.¹¹¹ Taylors Insistieren auf Bedeutung, die eben nicht Sache des einzelnen Subjektes ist und einen gegebenen Horizont voraussetzt, ähnelt fraglos Hindrichs' Rede von den Forderungen des Materials. Beide Autoren stellen berechtigterweise die naive Annahme infrage, jedes beliebige Kunstprodukt könne gleichermaßen den Anspruch auf historische Relevanz besitzen. Taylors Position kann jedoch nach unserer Auffassung in dreifacher Hinsicht der Vorzug gegeben werden:

- (1) Er stellt den Fundierungszusammenhang für die Frage nach künstlerischer Bedeutsamkeit vom Kopf auf die Füße: Das Material »fordert« nichts. Die Instanz, die über das Gelingen eines Werkes entscheidet, sind nicht mehr das Material und die in ihm eingegangene Subjektivität und Geschichte, denen Folge zu leisten ist, sondern ist allein die Rezeption des Werkes: Die Wertschätzung durch den sich erst anschließenden künstlerischen, publizistischen oder wissenschaftlichen Diskurs entscheidet über den historischen Stellenwert des Werkes und

¹⁰³ Siehe hierzu Hindrichs' Bemühungen, Versatzstücke der Philosophiegeschichte so umzudeuten, dass sie sich musikästhetischen Fragen verfügbare machen lassen: so etwa bei seinen immer wiederkehrenden begrifflichen Anleihen an der aristotelisch-thomistischen Tradition oder an der theologischen Hermeneutik (vierfacher Schriftsinn).

¹⁰⁴ Ebenda, S. 53.

¹⁰⁵ Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1974.

¹⁰⁶ L. Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works* (wie Anm.29), S. 95. Paul Ziff, »The Task of Defining a Work of Art«, in: *The Philosophical Review* 62 (1953), S. 58–78.

¹⁰⁷ Charles Taylor, *Das Unbehagen an der Moderne*, übers. von Joachim Schulte, Frankfurt a.M. 1995, S. 42.

¹⁰⁸ Ebenda, S. 77f.

¹⁰⁹ Ebenda, S. 49.

¹¹⁰ Ebenda, S. 46.

¹¹¹ Ebenda, S. 47f.

über dessen Einordnung in einen Bedeutungshorizont. Hans-Georg Gadamer hat auf die hermeneutische Relevanz des Zeitabstandes hingewiesen, der den Unterschied zwischen demjenigen, was als bedeutsam, und demjenigen, was als belanglos klassifiziert wird, sichtbar werden lasse.¹¹²

¹¹² H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode* (wie Anm. 50), S. 301.

- (2) Taylor kommt ohne Metaphysik aus: Da das Material bei ihm kein ‚gespenstisches Eigenleben‘ treiben muss, erübrigts sich das Verfassen einer Ontologie, die in Wahrheit gar keine ist, weil sie nichts über Musik im Allgemeinen sagt, sondern nur subjektive, historisch relative Auffassungen dokumentiert. Der einzige Typus einer Ontologie, der sich im Anschluss an diese Einsicht sinnvoll verfassen ließe, wäre im Grunde – wie oben angedeutet – die Ontologie eines Diskurses über Musik. Das Kunstwerk wird gewissermaßen profanisiert und jeder Vorrangstellung beraubt, womit es dem – insbesondere kulturwissenschaftlich arbeitenden – Historiker verfügbar wird wie jedes andere Relikt der Geschichte auch. Das Problem der Dichotomien zwischen Autonomie / Heteronomie und selbstgesetzlich / fremdbestimmt stellt sich nicht mehr.
- (3) Taylors Ansatz ist offen für Pluralität. Die Prämisse, dass Bedeutung einen gegebenen Horizont erfordert, meint nicht, dass es nur einen Horizont gibt bzw. nur einem der Vorrang gebührt, der allein das Entstehen ‚eigentlicher‘ Kunst gewährleistet. Sie besagt stattdessen, dass Bedeutung genauso wie Werturteile Effekte von Zuschreibungspraktiken sind, die nie im ‚luftleeren Raum‘, sondern immer innerhalb des individuellen soziokulturellen, historisch wandelbaren Horizonts des/derjenigen erfolgen, der die Zuschreibungen vornimmt.

5. Ontologie und Rhetorik

Anders als bei Taylor wird man, wie gesagt, bei der Lektüre jedoch den Eindruck nicht los, dass Hindrichs entgegen seinem eigenen und dem mit der Textgattung einhergehenden Anspruch, bestehende Sachverhalte zu beschreiben (statt sie verbalsprachlich überhaupt erst herzustellen), keine allgemein gültigen, idealtypischen Sachverhalte, sondern seine *eigenen* Anschauungen über Musik und musikalische Werke und die Anschauungen einer ausgewählten Gruppe an Musikschriftstellern/innen – den allgemein anerkannten, seit Langem etablierten und immer wieder zitierten Musikschriftstellern/innen – wiedergibt. Auf den Seiten 56 bis 81 werden Schriften von folgenden Musikwissenschaftlern und Komponisten genannt: Doflein, Mahnkopf, Bloch, Wolff, Leibowitz, Adorno, Krenek, Eisler, Eggebrecht, Knepler, Dahlhaus, Shreffler, Hanslick, Riemann, Ratz, Borio, Blume, Halm, Russolo, Stockhausen und Eimert.

Indem Hindrichs also den älteren und jüngeren Musikkurst über die Musik des 20. Jahrhunderts vorträgt und sich in Ergänzung hierzu implizit auf seine eigene Kompetenz als Teilnehmer am Musikkurst beruft, stellt seine Monographie – wenn auch nicht mit derselben betont historischen Ausrichtung – gewissermaßen ein Fallbeispiel für das dar, was

Goehr in ihrem *Imaginary Museum* entworfen hat (und das einfühlsam lediglich das beschreibt, was unsere alltägliche Praxis ist – auch wenn sich viele Diskursteilnehmer sich dies nicht eingestehen wollen): Auch wenn er seinem Selbstverständnis gemäß eine anti-nominalistische Position bezieht, rekonstruiert er Kerngedanken des Diskurses und rückt jene Aspekte des Diskurses in den Vordergrund, die ihm selber (als kompetentem Diskursteilnehmer) als besonders plausibel erscheinen. Damit verfasst Hindrichs jedoch (wie alle seine Vorgänger, die beanspruchten, Ontologien von Kunst oder Kunstwerken zu verfassen) keine Ontologie im etymologischen Sinn, d. h. er macht keine Aussagen über die *generelle Verfasstheit* des Seins aller musikalischer Werke (in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft), sondern beschreibt lediglich, was er *persönlich* als Teilnehmer eines westlichen Musikdiskurses im ersten Viertel des 21. Jahrhunderts, dessen Denken durch diesen Musikdiskurs und seine Geschichte geprägt wurde, als maßgebliche Grundbegriffe, Kategorien und Kriterien für ein musikalisches Werk und/oder gelungene Musik hält. (Musikalische Werke und ihre Seinsweise sind keine allgemeinen naturwissenschaftlichen Sachverhalte, die mittels Experimenten hergeleitet und beschrieben werden können; deren Beschreibung stellt somit immer die Darlegung der subjektiven Auffassung des/der Autors/in oder – wenn ein Musikdiskurs, d. h. verbalsprachliche Primärquellen, analysiert wird – die Auffassung einer Sprachgemeinschaft zu einer bestimmten Zeit und in einem bestimmten soziokulturellen Raum dar.)

Dass Hindrichs' Monographie als eine im Kern historisch relative Untersuchung jedoch nur schwer erkennbar ist, dürfte daran liegen, dass er – bewusst oder unbewusst – seine subjektiven Vorstellungen und die ihn prägenden Inhalte einer – historisch immer relativen – diskursiven Praxis über Musik und musikalische Werke in eine Theorie des Seins von Musik *umdeutet*. Er tut dies mit einer autoritären – und zum Teil in idiomatischer Hinsicht ›verunglückten‹ und somit nicht wirklich verständlichen¹¹³ – Rhetorik, die seinen Text absolut und objektiv erscheinen lässt (obwohl der Text jedoch nur subjektive und historisch relative Aussagen macht).

Zu den verwendeten rhetorischen Mitteln gehört u.a. die Subjektivierung von Objekten und Sachverhalten. D. h. es ist nicht der Autor Hindrichs, der Objekten und Phänomenen eine Bedeutung und Deutung zuschreibt, sondern es sind dieser Rhetorik nach die Objekte und Phänomene selber, die handeln und sich selbst bestimmen. Hier seien ein paar solcher Formulierungen kurz genannt: »Hierdurch hat sich Musik als Kunst im strengen Sinne *artikuliert*. Unterschieden von der Theorie *macht sie sich als ein Seiendes eigener Art geltend*« [unsere Hervorhebungen].¹¹⁴ »Der musikalische Klang in der Bestimmtheit seiner vollen Komplexität *beansprucht ästhetische Geltung*, weil sonst die ästhetische Notwendigkeit des sinnvollen Klanges im Unbestimmten bleibt« [unsere Hervorhebungen].¹¹⁵ »Der musikalische Klang repräsentiert mithin nichts Außer-musikalisches, sondern wird unter dem Gesichtspunkt dessen, was er *ein-nem zu glauben aufgibt*, als etwas Außermusikalisches verständlich« [unsere Hervorhebungen].¹¹⁶ Auch wenn solche Formulierungen zweifellos in der deutschsprachigen Geisteswissenschaft gang und gäbe sein mö-

¹¹³ Um zwei weitere Beispiele zu nennen: Im Vorwort auf Seite 7 schreibt Hindrichs: »diese Ontologie erfolgt [...] aus [...] Vernunft«. Ontologien, also Lehren oder Theorien des Seins oder Ontologie als philosophische Disziplin, sind nicht Ereignisse, die erfolgen können; sie werden verfasst oder entwickelt bzw. ausgeübt. Auf Seite 13 heißt es: Musik »gibt« »das Thema von Kritik und Geschmack ab«. Idiomatisch vertraut sind uns demgegenüber Wendungen wie »Musik hat Kritik und Geschmack zum Thema« oder »das Thema von Musik ist Kritik und Geschmack«. Macht eine solche Aussage jedoch Sinn? Ist das Thema von Musik Kritik und Geschmack? Meint Hindrichs vielleicht, dass der Diskurs über Musik u.a. um Kritik (der Musik?) und Geschmack kreist?

¹¹⁴ Ebenda, S. 13.

¹¹⁵ Ebenda, S. 262.

¹¹⁶ Ebenda, S. 222.

gen, so ändert dies jedoch nichts daran, dass sie Sachverhalte unzutreffend und irreführend beschreiben (indem sie ein Handlungsvermögen von unbelebten Objekten suggerieren). Musik artikuliert sich nicht und macht sich auch nicht geltend; der musikalische Klang beansprucht nichts, repräsentiert nichts und gibt uns nichts zu glauben auf. Wir, die Zeichenverwender und -interpretinnen sind es, die Musik diese Funktionen zuschreiben können (es jedoch nicht müssen).

Zur autoritären Rhetorik gehört weiterhin die Suggestion von Zwangslagen, die *de facto* jedoch gar keine sind. Diese erfolgt mittels der Wiederholung desselben Gedankens aus verschiedenen Perspektiven und mit einem rhetorischen ›erhobenen Zeigefinger‹, der davor warnt, anders zu verfahren, als es der Autor empfiehlt:

»Das idealtypische Verstehen europäischer Musik begreift das musikalisch Seiende als musikalisches Kunstwerk. Andersherum gesagt: Das Musikwerk ist das Seiende, dessen Idee das idealtypische Verständnis der europäischen Musik anleitet, indem es deren Prinzip in sich aufweist. Die Idee des musikalischen Kunstwerkes *aufzugeben hieße folglich*, den Fixpunkt aufzugeben, aus dem die Fluchlinien des Verständnisses europäischer Musik gezogen werden können. Aus diesem Grunde *muß* eine Musikphilosophie, die solchem Verständnis nicht fremd oder gleichgültig gegenüberstehen will, ihre Untersuchungen auf jenen Fixpunkt richten« [kursiv von AD und BK].¹¹⁷

¹¹⁷ Ebenda, S. 25.

Dass Hindrichs nicht einen Fließtext, sondern kurze Paragraphen ähnlich denjenigen eines Gesetzestextes wählt, dürfte vor diesem Hintergrund kein Zufall sein. Und vielleicht sind die gewählten rhetorischen Mittel ja auch ein prophylaktischer Schutz gegenüber Einwänden, die sich gegen eine philosophische Unternehmung, eine Lehre des Seins der Musik und/oder des musikalischen Werks an sich entwerfen zu wollen, richten, die seriös heute bestenfalls noch in modifizierter Form betrieben werden kann. Hindrichs' Unternehmen erinnert somit aus der Sicht der Verfasser/innen an jene Kritik, die vonseiten der Verfechter des geozentrischen Weltbildes auch noch dann geübt wurde, als die Argumente für das heliozentrische Weltbild immer weniger infrage gestellt werden konnten.

Weil es sich tatsächlich bei Hindrichs' Ontologie der Musik und/oder des musikalischen Werks um nichts weiter als eine Beschreibung einer im westlichen Kulturräum vorkommenden Auffassung von musikalischen Werken handelt, deren historische Relativität mittels einer autoritären Rhetorik überdeckt werden soll, mündet die Monographie letztlich in nicht mehr als die Wiederholung der Kriterien und Wertvorstellungen, die im Musikdiskurs der letzten 100 Jahre etabliert wurden. Damit lernen wir aber nichts Neues über musikalische Werke, sondern wir lesen nur das, was wir schon lange wissen und internalisiert haben.

Summary

The article examines whether ontologies of music or of the musical artwork – i.e. philosophical studies of the nature of its being, becoming and existence – can reasonably be written today in light of our current state of knowledge; and, if they can be written, in what way this can be achieved. It does this on the occasion of the publication of Gunnar Hindrichs' monograph *Die Autonomie des Klangs* [The autonomy of sound] which was released in 2014. In its first part, this review essay reconstructs the positions of those authors of musico-ontological studies that are considered in Hindrichs' book – Nelson Goodman, Jerryld Levin-

son, Peter Kivy and Lydia Goehr – as well as the position of Roman Ingarden. Two groups are identified from among these authors: first, a Platonist-essentialist and, second, a nominalist-constructivist, historically-relativist group. The second part of the review essay investigates Hindrichs' ontology in relation to his critique of the ontologies of the above-mentioned philosophers. It reveals a remarkable discrepancy regarding the various ontologies' purposes: while the latter authors aim at clarifying the way in which it is reasonable to assume and/or speak of the existence of musical works, the purpose of the former author, Hindrichs, is to write an »Ontologie des musikalischen Werkes aus ästhetischer Vernunft« [ontology of musical works based on aesthetic reason]; according to Hindrichs, such an ontology develops the »Grundbegriffe« [fundamental terms; basic concepts] and »Kategorien« [categories] of compositions. The analysis of Hindrichs' »Grundbegriffe« and »Kategorien« shows that, first, the author exclusively focuses on the concept of musical autonomy and, second, does not exceed long-established ideas of new music and musical works. Moreover, the review of the ontologies of music and/or musical works written since Ingarden and discussed in part I of this review essay suggests that, in light of our understanding of the historical relativity of all cultural phenomena, ontologies that aim at explaining music and musical artworks *in general or as such* appear to be out-dated.