

XXIII. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Philosophie  
28. September - 2. Oktober 2014, Münster

*Sektion Ästhetik und Kunstphilosophie*

## **Die Zeitlichkeit der Musik als Form der Zeitlichkeit des Subjekts: Hegel über Musik und Geschichte**

**Daniel Martin Feige**

Münstersches Informations- und Archivsystem multimedialer Inhalte (MIAMI)

URN: urn:nbn:de:hbz:6-42329410638

Die Zeitlichkeit der Musik als Form der Zeitlichkeit des Subjekts: Hegel über Musik  
und Geschichte

Sektion „Ästhetik und Kunstphilosophie“ am 29.09.2014

Form oder Gehalt? Oder: Eine falsche Alternative

Die gegenwärtige Musikphilosophie ist in weiten Teilen von einer Alternative bestimmt: Musik wird entweder (a) als selbstgenügsames Spiel klanglicher Formen oder (b) als besondere Form der Artikulation von Gehalten begriffen. Als wohl wichtigste historische Grundlage der ersten (a) Position, die man auch als *formalistische Auffassung der Musik* bezeichnen könnte, kann Eduard Hanslicks These gelten, der Inhalt der Musik sei nichts als „tönend bewegte Formen“.<sup>2</sup> Explizit wird eine derartige Auffassung heute vom amerikanischen Musikphilosophen Peter Kivy vertreten.<sup>3</sup> Die zweite Position (b), die man auch als *gehaltstheoretische Explikation von Musik* bezeichnen könnte, hat durch die New Musicology in den letzten Jahrzehnten eine Renaissance erlebt,<sup>4</sup> sie rückt die sozialen Gebrauchsweisen von Musik in den Blick, die dabei so verstanden werden, dass sie sowohl Ausdruck gesellschaftlicher Zustände, als auch an deren Reproduktion beteiligt sind. Aus dem Kreis der analytischen Musikästhetik kann man dem gehaltstheoretischen Lager etwa Autoren wie Jerrold Levinson zurechnen, der mit seiner Persona-Theorie den Gedanken formuliert hat, dass wir Musik im Lichte der Gesten einer imaginierten Person verstehen,<sup>5</sup> und Kendall Walton, der behauptet hat, Musik sei über fiktionale Welten.<sup>6</sup> Anders als den mitunter soziologisch orientierten Vertretern der New Musicology geht es diesen Autoren der analytischen Musikästhetik vor allem darum, gegen den Formalismus geltend zu machen, dass Musik über anderes und mehr sein kann als über rein innermusikalische Formen.

---

<sup>1</sup> Sektion: Ästhetik und Kunstphilosophie, 29.09.2014, XXIII. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Philosophie 2014 in Münster.

<sup>2</sup> Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991, S. 32.

<sup>3</sup> Vgl. exemplarisch etwa die Beiträge in Peter Kivy, *The Fine Art of Repetition*, Cambridge: Cambridge University Press 1993.

<sup>4</sup> Hier sind etwa so unterschiedliche Arbeiten wie die Arbeiten von Nicholas Cook, Susan McClary und Rose Rosengard Subotnik zu nennen.

<sup>5</sup> Vgl. etwa Jerrold Levinson, *Music, Art and Metaphysics*, Oxford: Oxford University Press 2011.

<sup>6</sup> Vgl. Kendall Walton, *Listening with Imagination. Is Music Representational?*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1 (1994), S. 47-61.

Bei der Alternative zwischen Formalismus und gehaltstheoretischer Explikation von Musik handelt es sich nicht allein um eine Alternative, die für die Ausdrucksmöglichkeiten bzw. die Abwesenheit solcher Möglichkeiten zu argumentieren versucht, sondern auch und vor allem um eine Explikation des Werts bzw. der Rolle der Musik in der menschlichen Welt. Und gerade unter diesem Gesichtspunkt sollte klar sein, dass es sich hier um eine *falsche* Alternative handelt. Pocht eine gehaltstheoretische Explikation (b) zwar zu Recht darauf, dass Musik in irgendeiner Kontinuität zur sonstigen menschlichen Welt steht, kann sie nicht länger verständlich machen, warum das, was uns die Musik sagt, nicht auch in anderer Weise gesagt werden könnte. Aber auch die scheinbar schwächere Position, derzufolge Musik niemals gänzlich autonom im Sinne des Formalismus sein könne, da sie immer Ausdruck gesellschaftlicher Zustände sei, ist nicht überzeugend. Denn erstens würde auch der Formalist diese These gar nicht bestreiten, da es sich hier allein um eine notwendige Bedingung für Musik und sogar für jedwede ästhetische Praxis handelt, aber nicht um eine hinreichende Bedingung. Dass es Musik nur im Rahmen historisch-kultureller Praktiken gibt, zeitigt noch keine Konsequenzen für die Frage, ob es sich bei ihr um ein autonomes Geschehen handelt, denn diese These betrifft nur Voraussetzungen der Musikerfahrung. Zweitens wäre es ein Fehlschluss, von der Tatsache, dass etwas Ausdruck von etwas ist, darauf zu schließen, dass es das, wovon es Ausdruck ist, auch selbst ausdrückt;<sup>7</sup> ein Werk, dessen Entstehung Ausdruck der ökonomischen Not seines Komponisten ist, muss nicht notwendigerweise und wird nur in ausgesprochen seltenen Fällen ein Werk sein, das ökonomische Not ausdrückt. Aber auch der musikästhetische Formalismus (a) kann nicht überzeugen. Legt er zu Recht den Finger darauf, dass was auch immer der Wert der Musik sein mag, nur ausgehend von einem Nachvollzug musikalischer Formen her verständlich gemacht werden kann, so verzeichnet er unser Verständnis dieser Formen. Er kann nicht länger den Beitrag einer derart von der sonstigen menschlichen Welt losgelösten Praxis für unser Selbst- und Weltverhältnis insgesamt erläutern. Kurz gesagt: *Löst eine gehaltstheoretische Explikation von Musik diese letztlich in musikexterne Begriffe auf, kapselt der musikästhetische Formalismus die Musik von der sonstigen menschlichen Welt ab.* Es bedarf eines anderen theoretischen Registers als des Registers von Fragen, das nur danach fragt, ob Musik etwas ausdrücken könne oder nicht, um angemessen über Musik nachzudenken. Ein solches Register stellt meines Erachtens Hegels in seinen Vorlesungen über die Ästhetik entwickelte Philosophie der Musik bereit.<sup>8</sup> Im

---

<sup>7</sup> Diese Lektion lässt sich von Nelson Goodman lernen. Vgl. Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, Kapitel 2.

<sup>8</sup> Vgl. Georg W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik. Band 3*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, Dritter Teil, dritter Abschnitt, zweites Kapitel.

Folgenden werde ich versuchen, sie als systematische Position zu profilieren, die eine veritable Alternative zu der skizzierten falschen Alternative darstellt.<sup>9</sup>

### Das Durchspielen des Subjekts. Hegel über den Wert der Musik

Anders als die skizzierten Ansätze interessiert sich Hegel dabei weniger für Fragen einer allgemeinen Musikästhetik, sondern allein für eine Philosophie der Musik als Kunstform. Dass man beides trennen kann, lässt sich daraus ersehen, dass Fragen der Musikphilosophie *quer* zu Fragen der Kunstphilosophie liegen: Es gibt offensichtlich Kunst, die keine Musik ist, wie es Musik gibt, die keine Kunst ist; der Gegenstandsbereich der allgemeinen Musikästhetik und der Kunstphilosophie sind nicht deckungsgleich. Zwei Bemerkungen scheinen mir wichtig mit Blick auf diese Unterscheidung, um sie richtig zu verstehen. Erstens (i) ist mit dem Satz, dass es Musik gibt, die keine Kunst ist, *kein* Werturteil über solche Musik gefällt. Denn aus der Tatsache, dass etwas keine künstlerische Musik ist, folgt nicht, dass es schlechte Musik ist; es handelt sich hier schlicht und einfach um eine kategorial *andere* Art von Musik als bei solcher Musik, der wir einen künstlerischen Anspruch zugestehen würden. Und solche Musik kann dann auch in anderen Hinsichten als gelungen oder misslungen beurteilt werden als solchen Hinsichten, die mit Kunst etwas zu tun hätten – etwa als Animation zum Tanzen oder als Soundtrack bei der alltäglichen U-Bahn-Fahrt.<sup>10</sup> Es ist also nicht so, dass nur künstlerische Musik gelungen genannt werden kann, wenn auch künstlerische Musik in anderer Hinsicht gelingt als Musik gelingen kann, die keine künstlerische Musik ist; im letzten Fall müsste man über die Frage sprechen, inwieweit sie geeignet ist, bestimmte kunstexterne Zwecke besser oder schlechter zu erfüllen. Hegel geht es demgegenüber allein um die „in ihrem Zwecke wie in ihren Mitteln freie [Musik]“. <sup>11</sup> Ob Musik in die eine Klasse oder die andere Klasse fällt, ist dabei nicht unabhängig vom Gebrauch dieser Musik zu erläutern – schließlich kann man auch Bachs Fugen oder Coltranes Album Ballads als Hintergrundmusik hören, wo es doch offensichtlich für künstlerische Musik wesentlich ist, ihren Formen und Verläufen gründlich zu folgen. Gebraucht man Bachs Fugen oder Coltranes Album in dieser Weise, gebraucht man die Musik aber in bestimmter Hinsicht nicht als die,

---

<sup>9</sup> Ich folge mit den hier vorgestellten Überlegungen insgesamt dem produktiven Vorschlag, den Richard Eldridge mit Blick auf Hegels Beitrag zu aktuellen Debatten der Musikästhetik unterbreitet hat. Vgl. Richard Eldridge, Hegel on Music, in: Stephen Houlgate (Hg.), *Hegel and the Arts*, Evanston: Northwestern University Press 2007, S. 119-145.

<sup>10</sup> Vgl. zu einem derartigen Gebrauch von Musik auch die Analysen in Stefan Niklas, *Die Kopfhörerin. Mobiles Musikhören als ästhetische Erfahrung*, Paderborn: Fink 2014.

<sup>11</sup> Georg W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik, Band 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 20.

die sie ist. Anders gesagt: Es gibt Gebrauchsweisen solcher Musik, die sie als künstlerische behandeln, was man nicht von allen Arten von Musik sagen kann. Zweitens (ii) ist mit der Unterscheidung zwischen künstlerischer Musik und anderen Arten von Musik keine inhaltliche Entscheidung gefällt, *welche* Werke und Performances in die eine oder die andere Klasse gehören. Mehr noch: Eine stabile Einteilung ist hier nicht zu haben, weil sich Status und Funktion von Musik verändern können; was im Barock Tanzmusik war, ist heute ins Register der Kunstmusik gerückt, wie in Teilen der Popmusik der sechziger Jahre heute künstlerischer Valenzen hervorgetreten sind. Dass hier keine dauerhafte Einteilung zu haben ist, impliziert dabei weder, dass die Grenzen zwischen Kunst und ästhetischen Phänomenen nicht stabil ist,<sup>12</sup> noch impliziert diese Tatsache einen Subjektivismus, demzufolge etwas als Kunstwerk zu behandeln bloß Ausdruck der eigenen kontingenten Vorlieben wäre. Vielmehr impliziert diese Tatsache, dass im Rahmen der geschichtlichen Entwicklung der Musik, die von vielfältigen Urteilen über Musik und nicht zuletzt dem Streit um Status und Funktion spezifischer Musik getragen ist, neue Aspekte an der Musik der Vergangenheit entdeckbar werden – dazu am Ende dieser Überlegungen mehr. Von der Unterscheidung zwischen künstlerischer Musik und solcher Musik, die keinen künstlerischen Anspruch hat, muss natürlich zwischen gelungener und misslungener künstlerischer Musik unterschieden werden. Misslingen stellt hier eine Privation des Gelingens dar, insofern der Kunstbegriff ein normativer Begriff ist.

Was aber heißt es, dass künstlerische Musik gelingt?<sup>13</sup> Hegels Vorschlag lässt sich im Register der einleitend skizzierten Alternative folgendermaßen verorten: Mit dem Formalismus (a) stimmt Hegel darin überein, dass das Verstehen und die Wertschätzung von Musik nur ausgehend von einem Nachvollzug musikalischer Formen gedacht werden kann und in bestimmter Hinsicht auch in gar nichts anderem als diesem Nachvollzug besteht. Denn jede andere und weitere Bestimmung wäre eine *externe* Bestimmung der Musik. Gleichwohl stimmt er mit der gehaltstheoretischen Fraktion (b) darin überein, dass Musik etwas ausdrücken kann, was über musikalische Formen in der Weise, wie sie der Formalismus konzipiert, hinausgeht. Wie gehen beide Thesen zusammen? Sie gehen derart zusammen, dass Hegel einen *nicht-formalistischen Begriff der musikalischen Form* entwickelt. Zur Erläuterung: Der Begriff der musikalischen Form darf an dieser Stelle natürlich nicht im

---

<sup>12</sup> Vgl. als Argumentation für diese Unterscheidung auch Daniel M. Feige, Zum Verhältnis von Kunsttheorie und allgemeiner Ästhetik: Sinnlichkeit als konstitutive Dimension der Kunst?, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 56 (2011), S. 123-142.

<sup>13</sup> Ich verzichte im Folgenden aus Gründen der Lesbarkeit auf das vorangestellte „künstlerisch“, meine aber immer dann, wenn ich Musik sage, künstlerische Musik.

Sinne dessen verstanden werden, wie er in weiten Teilen in der Tradition europäischer Kunstmusik verwendet wurde – also etwa für ganz manifeste musikalische Formen wie z.B. die Sonatenhauptsatzform. Er muss vielmehr im Sinne dessen verstanden werden, was Adorno das Formgesetz des Kunstwerks genannt hat:<sup>14</sup> Jedes Kunstwerk handelt vor dem Hintergrund anderer Kunstwerke, in deren Tradition es sich stellt und an die es affirmativ oder ablehnend anknüpft, aus sich heraus aus, was seine Elemente und Eigenschaften sind. Jedes Kunstwerk spricht sozusagen seine eigene Sprache – aber eine Sprache, die zugleich keine Sprache ist, da sie nicht übersetzbar ist.<sup>15</sup> In diesem Sinne gibt es kein Dahinter oder Jenseits dessen, was das jeweilige Werk oder die jeweilige Performance an seiner oder ihrer Oberfläche leistet; dass uns Kunstwerke tiefe Einsichten vermitteln, kann nur insofern verständlich gemacht werden, als sich diese Tiefe nur für denjenigen, der konsequent bei der Oberfläche der Kunstwerke verweilt, zeigt – und das heißt eben, dass er auf der Ebene des Nachvollzugs der Form des Kunstwerks verweilt. All dies gesteht Hegel den Formalisten zu. Nicht-formalistisch ist gleichwohl sein Begriff der musikalischen Form deshalb, weil *die Musik die Form des sie erfahrenden Subjekts selbst exemplifiziert und dabei der Form des Subjekts selbst Kontur verleiht*. Die Musik hat also durchaus etwas Analoges zu einem Inhalt, wenn auch dieser Inhalt weder nach dem Vorbild des sprachlichen Ausdrückens von Gehalten, noch nach dem Vorbild der Darstellungsqualitäten von Bildern zu begreifen ist. Denn auch dann, wenn man nicht bestreiten muss, dass Musik in besonderen Kontexten und Verwendung durchaus Gehalte im engeren Sinne ausdrücken kann, so ist es sicher so, dass das sicher nur in sehr speziellen Fällen geschieht.<sup>16</sup> Das liegt gleichwohl nicht daran, dass in der Musik besondere und dabei unübersetzbare Gehalte artikuliert würden – Hegel würde zu solchen Arten von Gehalten weniger bemerken, dass sie mysteriös bleiben, sondern vielmehr, dass ihre Annahme widersinnig ist –, sondern daran, dass das, worum es in der Musik geht, das Bewegtwerden des Subjekts selbst ist. Was künstlerische Musik somit leistet, ist Folgendes: *Wir spielen im Lichte des Nachvollzugs musikalischer Formen unsere existenzialen Bewegtheiten durch*. Hegel führt diese Fähigkeit der Musik zunächst darauf zurück, dass schon das musikalische Material selbst durch und durch zeitlich ist. Es ist damit besonders gut geeignet, die Bewegtheit des Subjekts selbst und nicht bloß seiner äußeren

---

<sup>14</sup> Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, etwa S. 205ff.

<sup>15</sup> Donald Davidson hat überzeugend dafür argumentiert, dass etwas nur dann eine Sprache sein kann, wenn es übersetzbar ist. Vgl. dazu die Beiträge in Donald Davidson, *Wahrheit und Bedeutung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.

<sup>16</sup> Matthias Vogel argumentiert gleichwohl für den stärkeren Punkt, dass Musik prinzipiell nicht in der Lage sei, etwas derartiges zu leisten. Vgl. Matthias Vogel, Nachvollzug und die Erfahrung musikalischen Sinns, in: Alexander Becker und Matthias Vogel (Hg.), *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 314-368.

Umstände anzusprechen. Als erste Leitkunst der romantischen Kunstform sind räumliche Verhältnisse anders als in der Architektur und Skulptur, in der sie noch buchstäblich sind, schon in der Malerei in ein Scheinen transfiguriert;<sup>17</sup> in der Musik sind sie nach Hegels Auffassung dann derart in zeitliche Formen aufgehoben, dass das Subjekt im Medium des musikalischen Klangs nur noch mit seinen inneren Bewegtheiten selbst konfrontiert ist. Er hält in diesem Sinne fest: „Da nun die Zeit und nicht die Räumlichkeit als solche das wesentliche Element abgibt, in welchem der Ton in Rücksicht auf seine musikalische Geltung Existenz gewinnt und die Zeit des Tons zugleich die des Subjekts ist, so dringt der Ton schon dieser Grundlage nach in das Selbst ein, faßt dasselbe in seinem einfachsten Dasein nach und setzt das Ich durch die zeitliche Bewegung und deren Rhythmus in Bewegung“.<sup>18</sup> Aber Musik greift natürlich am Ende des Tages nicht die Bewegtheiten eines solchermaßen reinen und formalen Subjekts auf, sondern formt die Bewegtheiten konkreter Subjekte vielmehr derart, dass sie durch eine „Figuration der Töne, als Ausdruck von Empfindungen, noch außerdem eine bestimmtere Erfüllung für das Subjekt, von welcher es gleichfalls berührt und fortgezogen wird hinzubringt.“<sup>19</sup> Mag die Musik mit Blick auf die darstellenden Qualitäten vieler Gemälde auch deutlich ärmer anmuten, so liegt in dieser Armut zugleich eine Steigerung der Ausdrucksmöglichkeiten, wenn Musik nicht „die Gegenständlichkeit selbst, sondern im Gegenteil die Art und Weise widerklingen [lässt], in welcher das innerste Selbst seiner Subjektivität und ideellen Seele nach in sich bewegt ist.“<sup>20</sup> *Musik ist somit als Formung der inneren Bewegtheit des Selbst zu begreifen.*

Warum aber ist sie als *Formung* der inneren Bewegtheit des Selbst zu begreifen und nicht bloß als *Ausdruck* dieser Bewegtheit? Weil die Musik dann nur etwas ausdrücken würde, was schon unabhängig und ohne sie bestünde. Im Sinne von Hegels Bestimmung der Kunst als Gestalt des absoluten Geistes, d.i. als einer Art von Praxis, deren Sinn und Zweck allein in einer Reflexion unserer wesentlichen Orientierungen besteht, leistet auch die Musik mehr und anderes als uns bloß zu vergegenwärtigen, was wir vorher schon wussten. Vielmehr ist die charakteristische aktive Passivität,<sup>21</sup> die für Kunsterfahrungen gilt, und die darin besteht, dass *ich* mich von dem entsprechenden Werk bestimmen *lasse*, mit Blick auf die Musik so zu erläutern, dass der Nachvollzug eines musikalischen Kunstwerks unserer inneren Bewegtheit

---

<sup>17</sup> Vgl. zur romantischen Kunstform Georg W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik. Band 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, Zweiter Teil, dritter Abschnitt.

<sup>18</sup> Georg W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik. Band 3*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 157.

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> Ebd., S. 135.

<sup>21</sup> Ich übernehme diesen Ausdruck von Martin Seel. Vgl. Martin Seel, Aktive Passivität. Über die ästhetische Variante der Freiheit, in: Gunnar Hindrichs und Axel Honneth (Hg.), *Freiheit. Stuttgarter Hegel-Kongress 2011*, Frankfurt am Main 2013, S. 195-214.

jeweils spezifische Kontur verleiht. Man kann auch sagen: Starke Kunsterfahrungen machen einen wesentlichen Teil dessen aus, was wir als diejenigen sind, die wir sind. Beschreibt man diesen Prozess einer ästhetischen Selbstfestlegung als besonderer Gestalt der Vernunft – einer Vernunft, die nach Hegels Auffassung eben auch Formen wie Kunst und Religion zu ihrem irreduziblen Ausdruck zu rechnen hat – als Reflexionsgeschehen,<sup>22</sup> so kann der hier in Anschlag gebrachte Begriff der Reflexion zweierlei nicht meinen. Er kann erstens (i) nicht meinen, dass Musik als Musik notwendig selbstreflexiv derart verfasst wäre, dass sie notwendigerweise eine Thematisierung ihrer eigenen Strukturen wäre. Das ist eine Möglichkeit der Musik und der Kunst überhaupt, aber kein definierendes Merkmal derselben. Zweitens kann er nicht meinen, dass das Subjekt im Nachvollzug der musikalischen Formen noch auf irgendetwas anderes und weiteres reflektieren würde. Das wäre eine bloße Ablenkung von dem entsprechenden künstlerischen Werk oder Ereignis. *Als reflexiv im Sinne eines Durchspielens unserer existenzialen Bewegtheiten muss vielmehr der mimetische Nachvollzug künstlerischer Musik selbst begriffen werden* und das heißt: Reflexivität ist ein Aspekt der *Form* der Kunsterfahrung und nicht ihres *Inhalts*.<sup>23</sup> Hegels Begriff der Reflexion lässt sich somit derart begreiflich machen, dass jede Reflexion wesentlich verkörpert ist – und dass diese Verkörperung in Kunst, Religion und Philosophie als den drei Gestalten des absoluten Geistes eine jeweils unterschiedliche Form gewinnt.<sup>24</sup> Ist sie im Falle der Kunst irreduzibel an den mimetischen Nachvollzug der Form des künstlerischen Objekts oder Ereignisses gebunden, hat sie in der Religion im Medium der Vorstellung statt, wodurch das hier ausgedrückte Geistige eine gewisse Autonomie gegenüber seinen Verkörperungen in dem jeweiligen Ritual, der jeweiligen Erzählung usw. gewinnt. In der Philosophie schließlich hat das Reflexionsgeschehen im Medium des Begriffs statt, der in beliebig viele seiner Verkörperungen übersetzbar ist. Diese Unterscheidung ist nicht so zu verstehen, als gäbe es denselben Inhalt, der dann noch in unterschiedlichen Formen auftauchen könnte; es geht in Kunst, Religion und Philosophie vielmehr *um verschieden geformte Inhalte*. Diese stehen zudem nicht in einem konfliktfreien und gleichberechtigten Verhältnis nebeneinander, sondern die Philosophie stellt nach Hegels Auffassung heute die wesentliche Form eines Selbstverständigungsgeschehens dar, weil Kunst und Religion geschichtlich im Lichte der Gegenwart zwar genealogisch unverzichtbare, aber gleichwohl selbst noch defiziente

---

<sup>22</sup> Vgl. als grundlegende Explikation dieses Gedankens auch Daniel M. Feige, *Kunst als Selbstverständigung*, Münster: Mentis 2012.

<sup>23</sup> Der hier in Anschlag gebrachte Begriff der Form ist verwandt mit Michael Thompsons Begriff der Form, unterscheidet sich aber von diesem darin, dass er hier als wesentlich sich geschichtlich entwickelnd gedachte wird. Vgl. Michael Thompson, *Leben und Handeln*, Berlin: Suhrkamp 2011, v.a. die Einleitung.

<sup>24</sup> Vgl. zum Begriff des absoluten Geistes auch die Darstellung in Georg W. F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften. Band 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 366ff.



geformte Inhalte entwickelt haben. Ausgehend von dem Gedanken einer aus geschichtlichen wie systematischen Gründen gleichermaßen gegebenen hierarchischen Gliederung des Reichs des absoluten Geistes komme ich zum letzten Teil meiner Überlegungen, der Frage, inwieweit Hegels Modell der Musik als Durchspielen unserer existenzialen Bewegtheiten tatsächlich die Geschichtlichkeit von Musik verständlich machen kann.

### Musik und Geschichte, oder: Mit und gegen Hegel

Schon bei den Bemerkungen zur spezifischen Form der Musik habe ich auf Diskussionen zurückgegriffen, die jünger sind als Hegel. Das liegt daran, dass ich zwar den systematischen Grundgedanken von Hegels Musikphilosophie für richtig halte, einige Aspekte seiner Ausbuchstabierung allerdings für tendenziell problematisch. Vornehmlich sind zwei solcher Aspekte zu nennen. Erstens (i) ist Hegels Fixierung auf funktionsharmonische Zusammenhänge ebenso wie seine Thesen zur Melodie als Vollendung des musikalischen Ausdrucks im Lichte der Neuen Musik nicht länger ohne Vorbehalt akzeptierbar.<sup>25</sup> Zudem ist nicht erst mit der Genese des Jazz das Werkparadigma als Paradigma künstlerischer Musik als solcher problematisch.<sup>26</sup> Zweitens (ii) ist Hegels Bestimmung der Musik als Kunst im Reigen der Künste einem letztlich problematischen Verständnis der Konturen der einzelnen Künste überhaupt verpflichtet.<sup>27</sup> Hegel hat den Zusammenhang der Künste bekanntermaßen in Begriffen eines Systems der Künste erläutert und die einzelnen Künste auf einem Spektrum verortet, das sich anhand des Kriteriums entfaltet, inwieweit die für eine Kunst konstitutiven Materialien in der Lage sind, Geistiges zu artikulieren. Problematisch an dieser Konzeption eines Systems der Künste ist zum einen, dass es den Künsten feste Spielräume dessen zuschreibt, was sie zu artikulieren in der Lage sind.<sup>28</sup> Problematisch ist zum anderen, dass diese Konzeption den vielfältigen Austauschprozessen zwischen den Künsten nur unzureichend Rechnung tragen kann. Man kann diese beiden Einseitigkeiten darauf zurückführen, dass Hegel anders als es sein erklärtes Ziel ist, den Begriff des künstlerischen

---

<sup>25</sup> Vgl. Georg W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik. Band 3*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 159ff. Gunnar Hindrichs hat in seiner Monographie zur Philosophie der Musik jüngst einen komplexeren Begriff des musikalischen Materials verteidigt als ihn Hegel formuliert. Vgl. Gunnar Hindrichs, *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Berlin: Suhrkamp 2013, Erstes Kapitel.

<sup>26</sup> Vgl. dazu insgesamt Daniel M. Feige, *Philosophie des Jazz*, Berlin: Suhrkamp 2014, Kapitel 3. Christian Grüny hat in seiner Monographie zur Philosophie der Musik jüngst zudem herausgearbeitet, dass der Rhythmus als eigenständiges Prinzip der Strukturierung von Musik begriffen werden muss. Vgl. Christian Grüny, *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik*, Velbrück: Weilerswist 2014, Kapitel 3.

<sup>27</sup> Vgl. dazu auch Daniel M. Feige, *Kunst als Selbstverständigung*, Münster: Mentis 2012, Teil 3.

<sup>28</sup> Vgl. auch die Kritik Noël Carrolls an der These der Medienspezifität. Noël Carroll, *The Philosophy of Motion Pictures*, Malden/Ma.: Blackwell 2008, Kapitel 2.

Materials nicht konsequent geschichtlich denkt. Mit anderen Worten: Er verfolgt in der Rekonstruktion der einzelnen Künste und ihrer Entwicklung nicht den Gedanken, dass durch jedes gelungene Werk das, was das Material einer Kunst ist, neu ausgehandelt wird. Liest man die These vom Ende der Kunst, aus der diese Konsequenz bei Hegel folgt, hingegen deflationistisch in einer Weise so, dass sie nur meint, dass es nicht länger die Kunst ist, die uns eine privilegiert und letzte Aussicht auf uns selbst geben kann, sondern dass sie eine Form unter anderen ist, im Rahmen derer wir uns selbst im Medium eines Anderen thematisieren, so zeichnet sich ein anderes Bild der Geschichtlichkeit der Musik ab, als Hegel es zeichnet. Dieses Bild besteht darin, dass man das innige Verhältnis, das Hegel zwischen der Bewegung der Musik und der Bewegung des Selbst behauptet, nicht als ein solches begreift, das dem Begriff künstlerischer Musik *zugrundeliegt*, sondern vielmehr als ein solches, das erst in und durch gelingende musikalische Werke *herausgearbeitet* wird. Kurz gesagt: Künstlerische Musik ist nicht durch vor ihrer Geschichte liegende Prinzipien bestimmt – etwas, das auch Hegel nicht behauptet –, sondern ist nichts anderes als das, was sich in und durch die Geschichte künstlerischen Gelingens herausgestellt hat. Diese Geschichte ist dabei konstitutiv ungeschlossen, als der Sinn selbst der bisherigen Musik im Lichte zukünftigen künstlerischen Gelingens prinzipiell zur Disposition steht. Abschließend möchte ich zumindest kurz den Gedanken skizzieren, was es heißen könnte, die These, dass die Bewegung der Musik als Exemplifikation der inneren Bewegung des Selbst zu verstehen sei, nicht formal, sondern geschichtlich bestimmt zu denken.

Dazu muss man eine Konkretisierung der Redeweise von einem Formgesetz der Kunst mit Blick auf die temporale Dimension der Musik in Angriff nehmen. Mit Blick auf ihre Zeitlichkeit lässt sich festhalten, dass Musik sich derart entwickelt, dass ihre sukzessive aufeinander folgenden Elemente sich zugleich wechselseitig bestimmen. Im Lichte der späteren Elemente gewinnen die jeweils früheren Elemente erst ihren Sinn. Elemente der Musik sind somit keine isolierten Atome, die dann noch in unterschiedliche musikalische Performances eingefügt werden könnten, sondern bilden in den jeweiligen musikalischen Performances einen jeweils anderen Sinnzusammenhang. Kommen später neue Elemente hinzu, ändern sich wiederum der Sinn aller vorangehenden Elemente. Und die musikalischen Performances – seien es Improvisationen oder Darbietungen eines Werks – sind dabei wiederum nicht abschließend in ihrem Sinn bestimmt, sondern ihr Sinn wird im Lichte weiterer Improvisationen und Werke neu- und weiterbestimmt; sie können damit selbst wiederum als Elemente einer Geschichte der Musik begriffen werden. Anders als man zunächst denken könnte, gilt eine derartige Logik auch für die Darbietung von Werken in der

Tradition europäischer Kunstmusik.<sup>29</sup> Denn was es heißt, ein Werk aufzuführen, ist etwas, das erst in und durch jede gelungene Interpretation neu- und weiterbestimmt wird. Das Werk ist somit vor jeder seiner Darbietungen in bestimmter Weise unbestimmt im Sinne einer jeweils bestimmten Unbestimmtheit. Die sich hier abzeichnende Zeitlichkeit der Musik kann man als *retroaktive* Zeitlichkeit beschreiben. Retroaktiv ist eine solche Zeitlichkeit, weil spätere Ereignisse in den Sinn früherer Ereignisse eingehen,<sup>30</sup> es ist also eine Zeitlichkeit, die eine Art von Neubestimmung der Vergangenheit im Lichte der Gegenwart kennt. Dadurch aber erweist sich zugleich der Sinn eines Elements – sei es ein Zug in einer Improvisation, eine Darbietung eines Werks oder die Komposition eines Werks – als niemals abschließend bestimmt. Das ist nicht so, weil der Sinn hier jenseits unseres Zugriffs liegen würde oder in jedem Moment unerschöpflich wäre – letzteres wäre bloß schlechte Unendlichkeit –; es ist vielmehr so, weil er durch jedes weitere Element – ein weiterer Zug, eine weiterer Darbietung, eine weitere Komposition – erneut und jeweils anders herausgearbeitet wird. Spezifiziert man in dieser Weise die Zeitlichkeit der Musik, so wird es möglich, den Sinn des Gedankens, dass sich das Subjekt in der Erfahrung von Musik in seinen inneren Bewegtheiten durchspielt, nicht länger als Beschreibung einer der Geschichte enthobenen und letztlich transzendentalen Charakterisierung von Musik zu verstehen. Es wird vielmehr möglich, ihn als einen Gedanken zu verstehen, der selbst in und durch jedes neue künstlerisch gelungene musikalische Ereignis in seinem Sinn neu- und weiterbestimmt wird. Erst dann wird es möglich, künstlerische Musik tatsächlich anhand dessen, was sie intern leistet, zu begreifen – denn eine Bestimmung der Musik als Kunstform wäre nichts anderes als die konstitutiv unabgeschlossene Geschichte künstlerischen Gelingens.

---

<sup>29</sup> Vgl. Daniel M. Feige, *Philosophie des Jazz*, Berlin: Suhrkamp 2014, Kapitel 3.3.

<sup>30</sup> Ein derartiges Geschichtsmodell kann sich nicht allein auf Hegel berufen, sondern auch auf Gadammers Konzept der Wirkungsgeschichte sowie auf Dantos Analyse erzählender Sätze. Vgl. Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: Mohr Siebeck 1990, S. 305ff. Arthur C. Danto, *Analytische Philosophie der Geschichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, Kapitel 8.

## Literaturverzeichnis

- Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.
- Noël Carroll, *The Philosophy of Motion Pictures*, Malden/Ma.: Blackwell 2008.
- Arthur C. Danto, *Analytische Philosophie der Geschichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.
- Donald Davidson, *Wahrheit und Bedeutung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.
- Richard Eldridge, Hegel on Music, in: Stephen Houlgate (Hg.), *Hegel and the Arts*, Evanston: Northwestern University Press 2007, S. 119-145.
- Daniel M. Feige, *Kunst als Selbstverständigung*, Münster: Mentis 2012.
- Daniel M. Feige, *Philosophie des Jazz*, Berlin: Suhrkamp 2014.
- Daniel M. Feige, Zum Verhältnis von Kunsttheorie und allgemeiner Ästhetik: Sinnlichkeit als konstitutive Dimension der Kunst?, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 56 (2011), S. 123-142.
- Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: Mohr Siebeck 1990.
- Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.
- Christian Grüny, *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik*, Velbrück: Weilerswist 2014, Kapitel 3.
- Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991.
- Georg W. F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften. Band 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.
- Georg W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik. Band 1-3*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.
- Gunnar Hindrichs, *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Berlin: Suhrkamp 2013, Erstes Kapitel.
- Peter Kivy, *The Fine Art of Repetition*, Cambridge: Cambridge University Press 1993.
- Jerrold Levinson, *Music, Art and Metaphysics*, Oxford: Oxford University Press 2011.
- Stefan Niklas, *Die Kopfhörerin. Mobiles Musikhören als ästhetische Erfahrung*, Paderborn: Fink 2014.
- Martin Seel, Aktive Passivität. Über die ästhetische Variante der Freiheit, in: Gunnar Hindrichs und Axel Honneth (Hg.), *Freiheit. Stuttgarter Hegel-Kongress 2011*, Frankfurt am Main 2013, S. 195-214.
- Michael Thompson, *Leben und Handeln*, Berlin: Suhrkamp 2011.
- Matthias Vogel, Nachvollzug und die Erfahrung musikalischen Sinns, in: Alexander Becker und Matthias Vogel (Hg.), *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 314-368.
- Kendall Walton, Listening with Imagination. Is Music Representational?, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1 (1994), S. 47-61.