

Perspektiven der Musik- philosophie

Herausgegeben von
Wolfgang Fuhrmann
und Claus-Steffen Mahnkopf
suhrkamp taschenbuch
wissenschaft

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft 2361

Musik ist eine Herausforderung für die Philosophie – die von dieser oft nicht angenommen wurde. In den letzten Jahrzehnten hat sich jedoch die Musikphilosophie im deutschsprachigen Raum als ein zunehmend dynamisches interdisziplinäres Feld zwischen Philosophie, Ästhetik und Kunsttheorie, Musikwissenschaft, Musiktheorie und musikalischer Praxis entwickelt. Die Beiträge dieses Bandes, u. a. von Daniel Martin Feige, Gunnar Hindrichs, Richard Klein, Cosima Linke und Matthias Vogel, ziehen erstmals ein Fazit und beleuchten die Perspektiven des mittlerweile ausdifferenzierten Diskurses über diese scheinbar unmittelbarste und zugleich begrifflich am schwersten fassbare künstlerische Ausdrucksform.

Wolfgang Fuhrmann ist Professor für Musiksoziologie und Musikphilosophie an der Universität Leipzig.

Claus-Steffen Mahnkopf ist Professor für Komposition an der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig. Im Suhrkamp Verlag sind erschienen: *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik* (stw 1378, hg. zus. mit Richard Klein), *Philosophie des Orgasmus* (st 4394).

Perspektiven der Musikphilosophie

Herausgegeben von Wolfgang Fuhrmann
und Claus-Steffen Mahnkopf

Suhrkamp

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Erste Auflage 2021

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2361

© Suhrkamp Verlag Berlin 2021

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das
der Übersetzung, des öffentlichen Vortrags
sowie der Übertragung durch Rundfunk
und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Druck und Bindung: C. H. Beck, Nördlingen

Umschlag nach Entwürfen

von Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-29961-6

Inhalt

Vorbemerkung 7

I. Zur Einleitung

Wolfgang Fuhrmann

Braucht die Musikphilosophie die Musikwissenschaft?

Und: Braucht die Musikwissenschaft die Musikphilosophie? 15

II. Grundlegung

Gunnar Hindrichs

Musikphilosophie aus ästhetischer Vernunft 43

Daniel Martin Feige

Das besondere Denken – das Besondere denken.

Musik als Herausforderung für die Philosophie 59

Christian Grüny

Vor und nach der Musik.

Für eine antiessentialistische Philosophie der Musik 81

III. Sinn und Verstehen

Matthias Vogel

Musikverstehen verstehen.

Überlegungen zur Musikphilosophie 105

Thomas Dworschak

Der unmissverständliche Sinn der Musik.

Ein Versuch mit Plessner und Adorno 120

IV. Musik und Sprache

Claus-Steffen Mahnkopf

Die Sprachmächtigkeit der Musik. Eine Skizze des Problems 153

Gabriele Geml

Musikphilosophie und Sprachästhetik 176

V. Musikalische Theorie und Praxis

Nicole Besse

Auragogik oder: Was heißt »Musizieren«? Musikpädagogik
als Fundament philosophisch-ästhetischer Diskurse 205

Nikolaus Urbanek

Herausforderungen spätmoderner Musikphilosophie 231

Cosima Linke

Zum Verhältnis von Musikphilosophie und musikalischer
Analyse. Eduard Hanslick, Roland Barthes
und Albrecht Wellmer 256

Katrin Eggers

Kreis, Netz und Linie. Eine musikphilosophische Perspektive
auf visuelle Verstehensstrategien von Musik 281

VI. Kategorien

Jürgen Stolzenberg

Zur Idee des musikalischen Subjekts 311

Richard Klein

Der goldene Knochen. Schwierigkeiten mit Adornos
Materialbegriff 334

Christoph Türcke

Musik und Erschütterung 356

Über die Autorinnen und Autoren 365

Vorbemerkung

Musik war lange Zeit kein Gegenstand, der weites philosophisches Interesse erregte. Selbst in der Ästhetik fristete er ein Schattendasein: zu abstrakt und unfassbar, mit zu viel technischem Jargon beladen – es schien, als ob diejenigen, die den Unterschied zwischen D-Dur und h-Moll nicht benennen konnten oder den Trugschluss nur aus der Logik kannten, ihr Recht auf Philosophieren über Musik verwirkt hätten.

Gewiss hatte Musik in der philosophischen Tradition seit Pythagoras und Platon eine Rolle gespielt, als Gegenstand von Kosmologie und Politik, dann auch in der Wissenschaftlichen Revolution der Frühen Neuzeit.¹ Seit der Entwicklung der Ästhetik stand sie freilich hinter Literatur und Bildender Kunst zurück, trotz Eduard Hanslicks provokanter Schrift und den zahlreichen Polemiken dagegen, trotz Schopenhauers Metaphysik der Musik und Nietzsches Auseinandersetzung mit dem Fall Wagner, trotz wichtiger Einlassungen etwa von Helmuth Plessner oder Vladimir Jankélévitch – und sogar trotz des so monumentalen wie zentralen Beitrags Theodor W. Adornos zur Philosophie nicht nur der neuen Musik.

Adorno wollte nach seiner Emeritierung neben dem eigenen Komponieren einige Bücher zur Musik und zur Musikphilosophie schreiben, darunter eine Theorie der musikalischen Reproduktion und ein Beethoven-Buch mit dem stolzen Titel *Philosophie der Musik*; dazu ist es nicht gekommen.² Mit Adorno verbinden wir bis heute aber dennoch die Etablierung eigenständiger musikphilosophischer Arbeit jenseits von üblichen Bindestrich-Philosophien, die alles Mögliche, eben darunter auch die Musik, untersuchen: eine musikphilosophische Arbeit, die Musik nicht nur als abstrak-

1 Vgl. Hendrik Floris Cohen, *Quantifying Music. The Science of Music at the First Stage of the Scientific Revolution, 1580-1650*, Dordrecht u. a. 1984 (The University of Western Ontario Series in Philosophy of Science 23).

2 Postum sind die entsprechenden Vorarbeiten veröffentlicht worden: *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte* (Nachgelassene Schriften I.1), hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1993; *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata* (Nachgelassene Schriften I.2), hg. v. Henri Lonitz, Frankfurt/M. 2001.

ten Gegenstand, sondern gerade in seiner Konkretion im Kunstwerk als Medium, ja Instanz von Erkenntnis versteht, die zugleich musikwissenschaftlich und soziologisch informiert ist und sich in den Horizont der modernen Geistes-, Kultur- und Gesellschaftswissenschaften stellt. Damit wurde ein Standard gesetzt, der nach wie vor Respekt gebietet.

Das Adorno'sche (Musik-)Denken beeinflusste über Jahrzehnte den Diskurs in der Wissenschaft und der Ästhetik sowie auch das Musikleben und nicht zuletzt das Komponieren selbst maßgeblich. Erst spät traten Autorinnen und Autoren mit eigenen musikphilosophischen Studien, mit oder ohne Adorno, aus dessen Schatten. Anregend waren hier auch Impulse aus dem in dieser Hinsicht unbefangeneren angelsächsischen Raum mit seinen anderen philosophischen Traditionen; hier entstand, initiiert vor allem durch die Arbeiten Peter Kivys, eine *philosophy of music*. Seit gut zwei Jahrzehnten kann somit von einer lebhaften Entfaltung des philosophischen Gesprächs über Musik im deutschsprachigen Raum gesprochen werden – mit (Neu-)Ausgaben und Übersetzungen, historischen Arbeiten, mit exegetischer Forschung, vor allem aber mit eigenständigen Ansätzen wird heute Musikphilosophie betrieben.³

3 Seit den späten 1990er Jahren sind im deutschsprachigen Raum die folgenden musikphilosophischen Bücher und Bände entstanden: Simone Mahrenholz, *Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*, Stuttgart, Weimar 1997; Gustav Falke, *Johannes Brahms. Wiegenlieder meiner Schmerzen. Philosophischer Realismus*, Berlin 1997; Christoph Asmuth u. a. (Hg.), *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang. Zum Wechselverhältnis von Musik und Philosophie*, Frankfurt/M., New York 1999; Richard Klein, Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.), *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt/M. 1998; Richard Klein, Eckehard Kiem, Wolfram Ette (Hg.), *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, Weilerswist 2000; Gustav Falke, *Johann Sebastian Bach. Philosophie der Musik*, Berlin 2001; Manos Perrakis, *Nietzsches Musikästhetik der Affekte*, Freiburg, München 2001; Piero Giordanetti, *Kant und die Musik*, Würzburg 2005; Claus-Steffen Mahnkopf, *Kritische Theorie der Musik*, Weilerswist 2006; Gustav Falke, *Mozart oder Über das Schöne*, Berlin 2006; Matthias Vogel, Alexander Becker (Hg.), *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt/M. 2007; Ulrich Tadday (Hg.), *Musikphilosophie*, München 2007 (Musik-Konzepte Sonderband); Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, München 2009; Peter Rinderle, *Die Expressivität von Musik*, Paderborn 2010; Nikolaus Urbanek, *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos »Philosophie der Musik« und die Beethoven-Fragmente*, Bielefeld 2010; Katrin Eggers, *Ludwig Wittgenstein als Musikphilosoph*, Freiburg 2011; Jürgen Stolzenberg,

Im Spätherbst 2018 beschlossen wir, die neugeschaffene Professur für Musiksoziologie und Musikphilosophie an der Universität Leipzig – die einzige in Deutschland mit der Denomination »Musikphilosophie« – zum Anlass für eine erste Orientierung innerhalb des mittlerweile blühenden und interdisziplinären Bereichs zu nehmen. Zum Stand des heutigen Musikphilosophierens im deutschen Sprachraum sollte ein Zwischenfazit gezogen und zugleich ein Dialog zwischen einigen seiner wichtigsten Stimmen hergestellt werden. 16 Vertreterinnen und Vertreter aus der Philosophie und der Musikwissenschaft wurden im Jahr darauf nach Leipzig eingeladen, um unter dem optimistischen Tagungstitel *Was ist Musikphilosophie?* unterschiedliche Themen, Probleme und Methoden zu diskutieren. Sehr unterschiedliche theoretische Köpfe trafen da

»Seine Ichheit auch in der Musik heraustreiben«. Formen expressiver Subjektivität in der Musik der Moderne, München 2011; Peter Rinderle, *Musik, Emotionen und Ethik*, Freiburg 2011; Georg Mohr, Johann Kreuzer (Hg.), *Vom Sinn des Hörens. Beiträge zur Philosophie der Musik*, Würzburg 2012; Andreas Domann, *Postmoderne und Musik. Eine Diskursanalyse*, Freiburg, München 2012; Harry Lehmann, *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz 2013; Silke Wulf, *Zeit der Musik. Vom Hören der Wahrheit in Augustinus' »De musica«*, Freiburg, München 2013; Gunnar Hindrichs, *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Berlin 2014; Christian Grüny, *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik*, Weilerswist 2014; Susanne Kogler, *Adorno versus Lyotard. Moderne und postmoderne Ästhetik*, Freiburg, München 2014; Daniel Martin Feige, *Philosophie des Jazz*, Berlin 2014; Richard Klein, *Musikphilosophie zur Einführung*, Hamburg 2014 (erweiterte Neuauflage 2019); Federico Celestini, *Nietzsches Musikphilosophie. Zur Performativität des Denkens*, Paderborn 2016; Claus-Steffen Mahnkopf, *Von der messianischen Freiheit. Weltgesellschaft – Kunst – Musik*, Weilerswist 2016; Stefan Zwinggi, *Musik als affektive Selbstverständigung. Eine integrative Untersuchung über musikalische Expressivität*, Freiburg, München 2016; Andreas Domann, *Philosophie der Musik nach Karl Marx. Ursprünge – Gegenstände – Aktualität*, Freiburg, München 2016; Thomas Dworschak, *Hörbarer Sinn: Philosophische Zugänge zu Grundbegriffen der Musik*, Freiburg, München 2017; Ferdinand Zehentreiter, *Musikästhetik. Ein Konstruktionsprozess*, Hofheim 2017; Cosima Linke, *Konstellationen – Form in neuer Musik und ästhetische Erfahrung im Ausgang von Adorno: Eine musikphilosophische und analytische Untersuchung am Beispiel von Lachenmanns »Schreiben. Musik für Orchester«*, Mainz 2018; Nikolaus Urbanek, Melanie Wald-Fuhrmann (Hg.), *Von der Autonomie des Klangs zur Heteronomie der Musik: Musikwissenschaftliche Antworten auf Musikphilosophie*, Stuttgart 2018; Gabriele Geml, *Adornos Kritische Theorie der Zeit*, Stuttgart 2020; Jürgen Stolzenberg (Hg.), *Ausdruck in der Musik. Theorien und Formationen*, München 2021; Gesa zur Nieden, Daniel Martin Feige (Hg.), *Musik und Subjektivität* (in Vorb.).

aufeinander – und das war gut so. Kunstwerktheoretische, genealogische, rekonstruktive, hermeneutische, subjekttheoretische Ansätze trafen auf Fragestellungen nach Sinn, Sprachhaftigkeit, Bildlichkeit und Grundbegrifflichkeit der Musik. Die gegenwärtige Bedeutung historischer Ansätze bei Plessner, Adorno und anderen war ebenso Thema wie grundsätzliche Fragen nach dem Verhältnis von philosophischer und erfahrungswissenschaftlicher Musikforschung und sogar nach dem Musikbegriff selbst. Insgesamt ergab sich eine facettenreiche Dokumentation des Diskursstands – seiner produktiven und manchmal auch unproduktiven Gegensätze und Spannungen zwischen den beiden Disziplinen wie auch innerhalb der Disziplinen selbst, aber auch der immer spürbaren Faszination und Herausforderung philosophischen Denkens durch den begriffslosen, aber nicht begriffsfreien Gegenstand Musik. Der vorliegende, aus dieser Tagung hervorgegangene Band spiegelt diese Disparatheit der Einstellungen und die gleichsam untergründige Kontinuität mancher Denkfiguren und Ansätze gleichermaßen, weshalb der recht nüchtern klingende Titel *Perspektiven der Musikphilosophie* ganz angemessen ist.

Mit dem Symposium und nun auch mit diesem Band verbinden wir vor allem zwei Wünsche und Hoffnungen. Zum einen geht es uns darum, dass Musikwissenschaft und (über Musik nachdenkende) Philosophie ihre Zurückhaltung und gelegentlichen Animositäten gegenüber dem anderen Fach überwinden und stattdessen die bestehenden Missverständnisse wissenschaftstheoretisch aufarbeiten. Zum anderen hoffen wir, dass der Band dazu beiträgt, das philosophische Nachdenken über Musik stärker im allgemeinen Bewusstsein und auch im intellektuellen Gespräch zu verankern. Das soll kurz näher ausgeführt werden. In keinem anderen Kulturraum werden so viele ideelle und vor allem materielle Ressourcen für das Musik-, das Konzert- und das Opernleben investiert wie im deutschsprachigen. Das ist nicht nur der Tradition geschuldet, sondern auch der »Nachfrage«, dem breiten Bedürfnis nach solcher Kultur. Zugleich, trotzdem oder vielleicht deswegen, haben anspruchsvolle Bücher zur Musik keinen leichten Stand.

In allen anderen Künsten – Fotografie, Film, Theater, Literatur, Architektur oder Bildender Kunst – und auch in den Diskussionen um die Ästhetisierung der Lebenswelt, der urbanen Räume, der politischen Praxis und der allgemeinen Medialisierung der

Welt ist es selbstverständlich, dass Philosophie – vertreten durch Autoritäten, Texte, Positionen, Zentralbegriffe – und die wissenschaftlichen wie praktischen Einzeldisziplinen Hand in Hand arbeiten, einander durchdringen, die gemeinsame Sache dialektisch vermitteln. Die Früchte dieser Arbeit reichen bis in die Massenmedien, die Feuilletons und sogar die Alltagssprache. Nicht so bei der Musik. Es ist, als solle die Musik vor ihrer Versprachlichung, ihrer Theoretisierung, ihrer Verbegrifflichung, kurz: vor einer Art »philosophischer Zurichtung« geschützt werden, als solle ihre Sondersphäre als »begriffloses, eigenständiges Sein« oder auch als Reservat »großer Gefühle« behauptet werden; als wäre man noch im Zeitalter der Romantik, wo die Musik als ein dem Alltag entrücktes Reich des Geistes gepriesen wurde. Solcher Unwille zur Reflexion wird besonders da nicht nur drastisch spürbar, sondern auch regelrecht unproduktiv für das Musikleben, wo Musik im 20. Jahrhundert ihr Publikum vor ganz neue Herausforderungen gestellt hat. Man mag sich nicht ausmalen, um wie viel isolierter die Musik im »Diskurs der Moderne« heute ohne einen Adorno dastehen würde. Gerade die Musik seit 1945 ist auf begleitende Reflexion in höchstem Maße angewiesen: John Cage beispielsweise war ein musikphilosophisches Ereignis fast noch mehr als ein musikhistorisches.

Die Angst vor einer begrifflichen »Vereinnahmung« der Musik mutet geradezu pathologisch an und bedarf der Aufklärung. Musik kann nur gewinnen, wenn sie auch als eine Herausforderung an das Denken begriffen wird (was weder ihren sinnlichen noch ihren emotionalen Reizen in irgendeiner Weise Abbruch tun kann): ein Grund mehr, Musikphilosophie zu betreiben *und* sie mit Musikwissenschaft und musikalischer Praxis zusammenzubringen.⁴ Dazu einzuladen und dem Unternehmen der Musikphilosophie durch diese erste Bestandsaufnahme auch wieder neue Impulse zu verleihen, ist der zweite Wunsch der Herausgeber.

Die Tagung *Was ist Musikphilosophie?* fand im November 2019 in den Räumlichkeiten der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig als Kooperation zwischen dem ZfGM (Zentrum für Gegenwartsmusik) dieser Hochschule,

4 Womit einige Desiderate angesprochen sein mögen, die unser Symposium nicht leisten konnte: musikphilosophische Fragen zur kompositorischen Praxis, zur Aufführungspraxis und Theorie der Interpretation, zur Medialität im weitesten Sinne, zur (Nicht-)Universalität der Musik angesichts einer sich globalisierenden Welt.

dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Leipzig und der Gesellschaft für Musik und Ästhetik statt. Wir danken den genannten Institutionen für ihre finanzielle Unterstützung der Tagung und allen Autorinnen und Autoren für ihre gedankliche und professionelle Disziplin bei der raschen Verwirklichung dieses Bandes, dessen Aufsätze im Nachgang dieses Symposiums entstanden sind.

Während der Korrekturarbeiten starb unerwartet Richard Klein, der die Musikphilosophie im deutschsprachigen Raum über mehr als zwei Jahrzehnte prägte, insbesondere auch als Herausgeber der Zeitschrift *Musik & Ästhetik*. Ihm gilt unser Gedenken.

Wolfgang Fuhrmann und Claus-Steffen Mahnkopf
Leipzig und Potsdam, Juli 2021

I. Zur Einleitung

Braucht die Musikphilosophie die Musikwissenschaft?
Und: Braucht die
Musikwissenschaft die Musikphilosophie?

I

Der Titel dieses Beitrags suggeriert, dass es sich bei Musikphilosophie und Musikwissenschaft um getrennte, eigenständige Disziplinen mit klar sich voneinander unterscheidenden theoretisch-methodischen Paradigmen, Zuständigkeitsbereichen und Erkenntniszielen handele; sonst ließe sich ja kaum danach fragen, ob und inwiefern die beiden aufeinander angewiesen sind. Wie ich zeigen möchte, ist diese Unterscheidung aber keineswegs so leicht zu treffen. Im Folgenden werde ich argumentieren, dass Musikphilosophie nur im Dialog zwischen Philosophie und Musikwissenschaft bestehen kann; es handelt sich eher um eine transdisziplinäre Agora als um ein klar einem dieser beiden akademischen Fächer zuzuordnendes Gebiet. Tatsächlich gibt es nur wenige musikwissenschaftliche Fragen, die keine musikphilosophisch zu klärenden theoretischen Grundlagen haben, und (falls überhaupt) nur wenige musikphilosophische, die ohne musikwissenschaftliches Wissen in Angriff genommen werden sollten.¹

Auf den ersten Blick lässt sich diese intellektuelle Symbiose durch basale Ähnlichkeiten zwischen Musikphilosophie und Musikwissenschaft begründen: Beide beschäftigen sich im Medium des Wortes mit Musik, und beide streben nach Erkenntnissen über diesen Gegenstand (man könnte beide folglich unter »Musikforschung« subsumieren). Fragt man aber weiter, wie diese Beschäftigung jeweils konkret aussieht und auf welche Erkenntnisse sie abzielt, werden doch signifikante Unterschiede deutlich.

1 Im Folgenden wird versucht, männliche und weibliche Formen ungefähr abwechselnd zu verwenden; gemeint sind stets alle Geschlechter. – Für kritische Kommentare zu diesem Text danke ich Daniel Martin Feige, Julia K. Freund, Christian Grüny, Tobias Janz, Richard Klein, Claus-Steffen Mahnkopf und Melanie Wald-Fuhrmann.

Versuchen wir zunächst eine etwas holzschnittartige Unterscheidung. *Musikwissenschaft* kann generell als eine Erfahrungswissenschaft bezeichnet werden, das heißt, ihr Forschungsinteresse gilt in erster Linie der Feststellung empirischer Tatbestände mit Bezug auf die Musik in Geschichte und Gegenwart: Daten, Fakten, Texte, materielle und mediale Erscheinungsweisen. Davon ausgehend erforscht Musikwissenschaft die sozialen und kulturellen Rahmenbedingungen von konkreten Musikformen und -kulturen und bemüht sich um ihre (analytische, soziologische, kulturhistorische ...) Interpretation. Für die meisten dieser Fragestellungen bedarf es hermeneutischer Kompetenz, um Kulturen, Texte, Musikformen und -stücke zu verstehen. Das dafür in Anschlag gebrachte Spektrum an Arbeitstechniken und Methoden ist denkbar divers, es umfasst (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) etwa Quellenkunde und Archivforschung, Edition, Musiktheorie und musikalische Analyse, ethnographische Ansätze, empirische Messungen und soziologische Untersuchungen quantitativer wie qualitativer Natur.

Diese aus Erfahrung gewonnenen Erkenntnisse, auf die es die Musikwissenschaft abgesehen hat, lassen sich im Allgemeinen charakterisieren als Erkenntnisse, die historisch-konkrete Einzelfälle betreffen: Fälle, die singulär, also kontingent (weder notwendig noch zufällig) sind. Auch wenn solche Erkenntnisse gewissermaßen summiert und verallgemeinert (abstrahiert) werden, beispielsweise in einer Gattungsgeschichte der Triosonate oder in einer Langzeitstudie der musikalischen Präferenzen von Jugendlichen, betreffen sie historisch/kulturell einzigartige, unwiederholbare Ereignisse. Die Musikwissenschaft hat allerdings – womit sie im Feld der Kulturwissenschaften einzigartig dasteht – auch einen naturwissenschaftlichen Zweig. Aspekte der Akustik, Gehörphysiologie, Psychoakustik, Instrumentenkunde usw. gehören zum Bereich der sogenannten Systematischen Musikwissenschaft.² Definiert man

2 Zur Problematik der Definition von Systematischer Musikwissenschaft vgl. Heinz von Loesch, »Musikwissenschaft III.2. Historie, Systematik und Ethnologie«, in: Laurenz Lütken (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite Auflage, Kassel, Stuttgart, New York 2016 ff., veröffentlicht November 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14507>>, letzter Zugriff 10. 1. 2021. Systematische Musikwissenschaft gibt es primär im deutschsprachigen Raum, dessen disziplinäre Ordnung nach wie vor dem Modell Guido Adlers verpflichtet ist (vgl. Guido Adler, »Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft«, in: *Vierteljahrsschrift für*

diese Subdisziplin nach den verwendeten empirischen, vor allem quantitativen Methoden, gehören jedoch auch soziokulturell geprägte Forschungsfelder dazu. So ist im deutschen Sprachraum vor allem die Musikpsychologie innerhalb der »Systematik« dominant, deren empirische Methodik (also quantitative wie qualitative Datenerhebung und -analyse) ebenfalls erfahrungswissenschaftlich fundiert ist.³ Zur Systematischen Musikwissenschaft wird außerdem (neben Musiksoziologie und Musiktheorie) gelegentlich auch die Musikästhetik gerechnet.⁴ Jedenfalls wird in diesen soeben genannten Forschungsbereichen, auch wenn sie weder unter die Naturwissenschaften fallen noch (notwendigerweise) empirischer Methodik folgen, eine innere Verwandtschaft zu den naturwissenschaftlichen Bereichen gesehen. Damit wird zumindest suggeriert, dass auch die Musikästhetik auf kulturell/historisch indifferente Erkenntnis abziele. Ob man darin eine tragfähige interdisziplinäre Brücke zur Musikphilosophie verstehen will, hängt sehr davon ab, welche Auffassung von Musikphilosophie man vertritt.

»Musikphilosophie« ist ein Wort neueren Datums (als seine öffentliche Inauguration mag man Theodor W. Adornos *Philosophie der neuen Musik* von 1949 ansehen⁵), dessen Verhältnis zu dem der Musikästhetik noch der Klärung harrt (falls man beide nicht ein-

Musikwissenschaft 1 [1885], S. 5-20). Während die Kunstgeschichte sich von Haus aus nicht mit den Gesetzen der Optik befasst (in Analogie zur Instrumentenkunde gibt es hier aber die Materialkunde) und die Literaturwissenschaft im Allgemeinen nicht die neurophysiologischen Korrelate der Lektüre erforscht, begreift die Musikwissenschaft diese physischen und physiologischen Korrelate der Musik als ihre Untersuchungsgegenstände mit ein. Die Gründe dafür sind in der langen naturphilosophischen Tradition der musikbezogenen Wissensbestände zu suchen, die sich bis auf die Pythagoreer zurückverfolgen lassen.

- 3 Dieser (mehr oder weniger) empirische Zweig, aber auch die Ausdehnung des Forschungsfelds auf alle Musikkulturen der Welt, also weit jenseits der europäischen »Kunstmusik«, macht eine disziplinäre Einordnung der Musikwissenschaft schwierig bis unmöglich.
- 4 Musikästhetik kann natürlich in ihren geschichtlichen Ausprägungen auch ein Gegenstand historisch-hermeneutischer Forschung sein; das ist hier nicht gemeint.
- 5 Die Verbindung der Wörter »Philosophie« und »Musik« findet sich natürlich schon früher, wirkungsvoll etwa im Kapitel »Philosophie der Musik« in Ernst Blochs *Geist der Utopie*, München 1918, wirkungslos bei Otto Schnyder, *Grundzüge einer Philosophie der Musik*, Frauenfeld 1915. Einen eigentlich musikphilosophischen Diskurs begründete jedoch erst Adorno.

fach für identisch hält).⁶ Gehen wir zunächst von der Annahme aus, dass es sich bei Musikphilosophie um einen Zweig der Kunstphilosophie bzw. der philosophischen Ästhetik handele – eine Annahme, die sich dadurch bestätigt finden könnte, dass viele ihrer Vertreter ausgebildete Philosophinnen sind. Wird Musikphilosophie als Teil der Kunstphilosophie verstanden, bewegt sie sich in anderen Diskursen und disziplinären Kontexten als die Systematische Musikwissenschaft, und auch ihre Ausrichtungen sind denkbar divers: Manche Ansätze fühlen sich der analytischen Philosophie verpflichtet, andere der Phänomenologie, dem Hegelianismus, einer reflektierten Adorno-Nachfolge usw. Ähnlich wenig festgelegt ist Musikphilosophie in ihren Gegenständen und Fragestellungen, obwohl es einige Kristallisationspunkte des Interesses gibt, etwa die Fragen nach dem musikalischen Verstehen, dem musikalischen Kunstwerk oder der musikalischen Expressivität. Auf der obersten Ebene gehört Musikphilosophie dann dem Unternehmen der Philosophie zu.

Was allerdings Philosophie ausmacht, ist natürlich nicht leicht zu sagen. Vermutlich wären sich die meisten Philosophen darin einig, dass Philosophieren eher eine ins Offene führende *Tätigkeit* als ein Gebäude fester Lehrsätze ist, dass es im Nachdenken über alles bestehen kann, was nicht als empirisches Faktum anzusehen ist (zum Beispiel im Nachdenken über die Frage, was als ein empirisches Faktum anzusehen sei), und dass es vor allem mit der Klärung (oder Infragestellung), der Legitimation (oder Delegitimation), der Konstruktion (oder Dekonstruktion) von *Begriffen* zu tun hat: deren Definition und Explikation und deren Verhältnisbestimmung oder Ordnung zueinander. Ich zitiere aus einer von Clare Saunders und David Mosley für Studierende verfassten Einführung, die diese Art der Tätigkeit als »*doing philosophy*« (Philosophie betreiben) beschreibt:

6 Vielleicht könnte man den Unterschied so sehen, dass Ausprägungen von Musikästhetik durch den Bezug auf ein spezielles Repertoire (vor allem die europäische Kunstmusik) bestimmt werden, während Musikphilosophie eher auf übergreifende Fragestellungen zielt. Andererseits gibt es Anzeichen dafür, dass jener Begriff einfach durch diesen verdrängt wird; so enthält die renommierte englischsprachige Enzyklopädie *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians* in ihrer neuesten Auflage von 2001 einen Artikel »Philosophy of Music«, der den alten Artikel »Aesthetics of Music« ersetzt hat.

Obwohl die Philosophie ihre eigenen besonderen Forschungsgebiete hat, ist eines ihrer markantesten Merkmale nicht so sehr, *was* man untersucht, sondern *wie* man es untersucht – und genau das unterscheidet die Erfahrung, Philosophie zu studieren, von jedem anderen Gegenstand. In der Philosophie lernen wir, unsere grundlegendsten Ideen und Theorien zu bestimmen und sorgfältig darüber nachzudenken – jene, die all unsere Suche nach Wissen in anderen Gegenstandsbereichen unterstützen. Sie ist als eine Art von »begrifflichem Klemptnern« oder »begrifflichem Konstruieren« bezeichnet worden. Wir blicken hinter unsere alltäglichen Anliegen, um die Systeme und Strukturen zu überprüfen, die unser Denken stützen (und die wir für gewöhnlich voraussetzen), und um ihre Tragfähigkeit zu erproben.

Aufgrund dieses ganz eigenen Ansatzes ist es oft einfacher, das Besondere der Philosophie durch Beispiele des Philosophie-Betreibens [*doing philosophy*] zu erfassen, statt ihr Forschungsfeld zu definieren. Dies hilft uns dabei, besser zu verstehen, wie – selbst wenn ein Forschungsgegenstand zu mehr als einer Disziplin gehört – die Philosophie zu unserem Wissen und unserem Verständnis von der Welt etwas Spezifisches beizutragen hat.⁷

Diese sehr offenen Formulierungen dürften für Philosophinnen unterschiedlichster Couleur zumindest näherungsweise konsensfähig sein. Philosophie, also auch Musikphilosophie, ist zwar in ihren Argumentationen sehr wohl auf empirisch festgestellte Fakten (oder deren Nichtvorhandensein) angewiesen, aber sie sieht wohl kaum ihr Selbstverständnis und ihre Praxis in der Sicherstellung empirischer Fakten begründet.

Um es plakativ zu formulieren: Die Grundlage für eine potentiell wichtige Erkenntnis der Musikwissenschaft – beispielsweise die einzige Quelle eines Frühwerks von Johann Sebastian Bach – kann vor zweihundert Jahren vom Wurm gefressen worden sein. Gilt dies auch für die Grundlage einer wichtigen Erkenntnis der Musikphilosophie? Philosophische Positionen und Thesen können zwar (durch die Veränderung von begrifflichen Grundkonstellationen) historisch obsolet werden – die Rezeptionsgeschichte von Schopenhauers Philosophie ist ein gutes Beispiel für die Konjunktur von Gedankengebäuden; aber auch wenn heute wohl kaum noch jemand an die »Wahrheit« seiner Metaphysik glaubt, bleibt er als Musikphilosoph ein interessanter Gesprächspartner.

7 Clare Saunders, David Mosley, *Doing Philosophy. A Practical Guide for Students*, London 2013, S.3. Alle Übersetzungen fremdsprachiger Zitate in diesem Text stammen vom Verfasser.