

Zeitschrift
für
Musikwissenschaft

Herausgegeben
von der
Deutschen Musikgesellschaft

Neunter Jahrgang
Oktober 1926—September 1927

Schriftleitung
Dr. Alfred Einstein



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig



1390



Z

7390

Inhalt

	Seite
Abert, Hermann †	609
Adler, Guido (Wien), Musikhistorischer Kongress	1
Altman, Wilhelm (Berlin), Wichtigere Erwerbungen der Musikabteilung der Preussischen Staatsbibliothek zu Berlin im Etatsjahre 1926.	642
Bauer, Moriz (Frankfurt a. M.), Formprobleme des späten Beethoven	341
Biehle, Herbert (Berlin), Aufgaben der Gesangskunde	227
Braunstein, Josef (Wien), Gibt es zwei Fassungen von der Ouvertüre Leonore Nr. 2?	349
Dézes, Karl (Erlangen), Van den Borrens „Dufay“	294
Drexler, F. A. (Marneufkirchen), Ein unbekanntes Schreiben von Heinrich Schütz	627
Eimert, Herbert (Köln), Bekenntnis und Methode	95
Einstein, Alfred (München), Das fünfzehnte deutsche Bachfest der Neuen Bachgesellschaft 1926 — Der musikhistorische Kongress in Wien (26.—31. März 1927).	638 494
Geiringer, Karl (Wien), Eine Geburtstagskantate von Pietro Metastasio und Leonardo Leo	270
Gennrich, Friedrich (Frankfurt a. M.), Zur Musikinstrumentenkunde der Nachantike	513
— Trouverelieder und Notettenrepertoire	8, 65
Gerstberger, Karl (München), Die Uraufführung von J. S. Bachs „Kunst der Fuge“	634
Gondolatsch, M. (Sibirien), Die musikalischen Beziehungen zwischen Leipzig und der Oberlausitz	449
Günther, Siegfried (Berlin), Erster deutscher Kongress für Schulmusik	586
Haas, Robert (Wien), Wichtigere Neuerwerbungen der Musiksammlung an der Nationalbibliothek zu Wien	414
Handschin, Jacques (Basel), Ein mittelalterlicher Beitrag zur Lehre von der Sphärenharmonie	193
Heinig, Wilhelm (Hamburg), Musikalische Ausdrucksstudien an Phonogrammen	568
Heinrich, Fritz (Berlin), Vom musikalischen Als Ob	209
Heuß, Alfred (Leipzig), Das Orchester-Escendo bei Beethoven	361
— Mozart als Meister des Archaisierens	566
Higig, Wilhelm (Leipzig), Die Briefe Gottfried Christoph Händels an Beethoven	321
Högler, Fritz (Wien), Bemerkungen zu Zarlinos Theorie	518
Hoheneimser, Richard (Frankfurt a. M.), Cherubiniana	487
Kempers, K. P. Bernet (Haag), Zur Biographie Elemens non Papa's	620
Kisig, Berthold (Bretleben), Briefe Carl Heinrich Grauns	385
— Zwei Briefe Händels an Telemann	543
Kramer, Margarete (Charlottenburg), „Spannung“ und Musik	40
Krohn, Ernst E. (St. Louis), Die Musikwissenschaft in Amerika	365
Lorenz, Alfred (München), Alessandro Scarlattis Opern und Wien	86
Lätge, Wilhelm (Leipzig), Zu Beethovens Leonore-Ouvertüre Nr. 2	235

	Seite
Meyer, Kathi (Frankfurt a. M.), Ein Musiker des Göttinger Hainbunds Joseph Martin Kraus	468
Neemann, Hans (Berlin), Philipp Martin, ein vergessener Lautenist	545
Nettl, Paul (Prag), Giovanni Battista Buonamente	528
Rosenthal, Karl August (Wien), Kanon und Fuge in C. M. v. Webers Jugendmesse	406
— Der Martinskanon	640
Noth, Herman (Stuttgart), Handels Balletoper „Ariodante“	159
Sachs, Curt (Berlin), Erich M. von Hornbostel	308
Schmidt, Joseph (Wonn), Die Messen des Clemens non Papa	129
Schneider, Constantin (Wien), Zur Organisation der musikalischen Quellen- und Denkmälerkunde	258
Steglich, Rudolf (Hannover), Das Händelfest in Münster (2. bis 5. Dezember 1926)	290
Stern, Günther (Hamburg), Zur Phänomenologie des Fußbrems	610
Tutenberg, Fritz (Kiel), Die Durchführungfrage in der vorneuklassischen Sinfonie	90
Vetterl, Karl (Brünn), Der musikalische Nachlaß des Erzherzogs Rudolf im erzbischöflichen Archiv zu Kremsier	168
Vollmann, Ludwig (Leipzig), Das „Als Ob“ in der Musik	284
Wagner, Peter (Freiburg, Schweiz), über die Anfänge des mehrstimmigen Gesangs	2
Wellek, Albert (Wien), Die Farbe-Ton-Forschung und ihr erster Kongreß	576
Werner, Theodor W. (Hannover), Zehnter Jahrestag des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg	631
Weßel, Justus Hermann (Berlin), Musikwissenschaftliche Vorträge auf dem dritten Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Halle a. S., 7.—9. Juni 1927	584
Bücherschau	49, 110, 180, 236, 309, 367, 439, 501, 587, 645
Dissertationen	312, 441, 604
Neuausgaben alter Musikwerke	59, 115, 189, 251, 312, 380, 442, 510, 604, 649
Vorlesungen über Musik an Hochschulen	43, 433, 500
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft	381
Einladung zur Mitgliederversammlung	257
Ortsgruppe Berlin	312, 651
Ortsgruppe Frankfurt a. M.	652
Ortsgruppe Leipzig	253
Ortsgruppe München	253
Mitteilungen	61, 122, 192, 254, 313, 382, 445, 511, 605, 654
Kataloge	64, 128, 192, 384, 448, 512, 608, 660
Zeitschriftenschau	Anhang (Heft 11/12)
Inhaltsverzeichnis	I—XIV

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Erstes Heft

9. Jahrgang

Oktober 1926

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Musikhistorischer Kongreß

Wien, 26.—31. März 1927

Laut der im 8. Jahrgang vorliegender Zeitschrift, S. 299 gemachten Mitteilung findet im Zusammenhang mit der Beethoven-Zentenarfeier ein internationaler musikhistorischer Kongreß statt, zu dem alle Interessenten höflichst eingeladen werden. Künstlerische, wissenschaftliche und gesellschaftliche Veranstaltungen finden statt. Bereits ist eine Anzahl von Referaten gemeldet, die entsprechend dem oben genannten Auftrage folgende Materien umfassen: Im Mittelpunkt steht die Beethoven-Forschung (Probleme seiner Kunst, seiner Abhängigkeit von der Vergangenheit und seiner Einwirkung auf die Folgezeit), doch können auch andere Gebiete der historischen Forschung, besonders die brennenden Fragen des Mittelalters, der Folkloristik (besonders im Zusammenhang mit der Kunst der Wiener Klassiker), ästhetische und kirchenmusikalische Fragen allgemeiner und spezieller Art behandelt werden. Ferner sollen gleichzeitig tagen: die „Deutsche Musikgesellschaft“ (laut noch folgender amtlicher Bekanntmachung); die Société Union Musicologique; die bibliographische Kommission der DMG; ferner soll die Möglichkeit, ein „Corpus scriptorum de musica“ zu schaffen, wie es vor dem Jahre 1914 geplant und schon in die Wege geleitet war, erörtert werden. Auch zu dieser Beratung können sich Interessenten frei melden.

Über das Programm der künstlerischen Veranstaltungen sei vorläufig nur so viel gesagt, daß neben einer Auswahl von Werken Beethovens in Konzert, Kammer und Theater (u. auch der „Missa solemnis“), zwei historische Konzerte (18. Jahrhundert und frühes Mittelalter) stattfinden und je ein dramatisches Werk englischer, französischer und italienischer Herkunft aus dem 17. Jahrhundert zur Aufführung gelangen. Erste Dirigenten und Künstler, sowie das philharmonische Orchester und namhafte Chorvereinigungen werden sich an den Aufführungen beteiligen. Das nähere Programm wird im geeigneten Zeitpunkt veröffentlicht. Dazu kommen Ausstellungen, Besuch (mit Führungen) der Grab- und Erinnerungsstätten in Stadt und Umgebung (Heiligenstadt, Mödling, Baden) und Museen usw.

Zur Phänomenologie des Zuhörens

(Erläutert am Hören impressionistischer Musik)

Von

Günter Stern, Hamburg

I. Problemformulierung

Daß jede Musik verschieden gehört zu werden verlangt: ja, daß das Hören der verschiedensten Musiken etwas jeweils ganz Verschiedenes bedeutet, ist heute nicht nur einfach anerkanntes Allgemeingut des Musikhistorikers, bzw. -theoretikers, sondern ist seine Methodik: der phänomenologische Grundsatz, daß nur von dem jeweils der Sache selbst angemessenen Zugang her die Sache selbst sich gibt und über sie etwas ausgemacht werden kann, ist lebendig bei einer großen Zahl gegenwärtiger Musikforscher — nennen wir nur die zwei Namen Kurth und Curtitt.

Dieses Prinzip, das versteckt und partiell wohl auch früher schon wirksam gewesen war, zog nun aber erst durch seine programmatische Formulierung entscheidende Folgen nach sich: hat es doch ein großes Material von Musik wieder lebendig gemacht, das man auf Grund eines beschränkten — meist der Wiener Klassik entlehnten — Hörbegriffes entweder gar nicht bemerkt, oder wenn bemerkt, zum alten Eisen geworfen hatte; und jener zweifellos ohne historische Interessen konzipierte phänomenologische Grundsatz Husserls hatte seine Fruchtbarkeit gerade in einer historisch orientierten Wissenschaft bewährt.

Nun aber kompliziert dreierlei den Versuch, diesen Grundsatz strikt innezuhalten. Erstens ist es (geschichtsontologisch) fraglich, ob überhaupt einem historischen Objekte jeweils ein (und nur ein) Zugang eigne. Beweist nicht die doppelte Tatsache, daß Historisches — und zwar bei verschiedensten Zugängen — bleibt, und daß dies Bleiben ja die Historizität des historischen Gegenstandes ausmacht, die Ungemessenheit, nach einem einzigen bevorzugten Zugang zu suchen? Dies nur als Problemstellung.

Über den zweiten Komplikationsgrund ist oft genug geklagt worden. Die Rede von „echten Zugängen“ wird als sinnvoll zugestanden. Und als solche werden dann in der musikgeschichtlichen Praxis — wiederum fragwürdig genug — ohne weiteres die der Entstehungszeit des Werkes gleichzeitigen Zugänge in Anspruch genommen. Bezweifelt dagegen wird die Möglichkeit, daß diese echten Zugänge von einem heutigen „echt“ reproduziert werden können. Die Befenner dieser — wenn man will — „geschichtserkenntnistheoretischen“ Schwierigkeiten nehmen sozusagen die Frage nach der Möglichkeit der Erkenntnis Kantischer beim Wort, als Kant selbst es von seiner Position aus getan hätte: war er doch von der Tatsache der Erkenntnis ausgegangen, um sie nachträglich auf ihre Regeln hin zu befragen; während jene deren Möglichkeit erst durch die Ungemessenheit des nicht nur theoretischen Zugangs als gesichert zugeben.

Ist es mithin nach 1 fraglich, ob nach echten Zugängen überhaupt gefragt werden darf; nach 2, ob diese (die einmal realisiert gewesen waren) heute reproduziert werden können, so ist Problem 3 frei von jenem den ersten beiden gemeinsamen geschichtsphilosophischen Motiv; denn es fragt, ob nicht gewisse Zugänge als solche (die also der Sache, d. h. der jeweiligen Musik angemessenen zugestanden werden) durch

grundsätzliche, ihnen immanente Realisierungsschwierigkeiten zum mindesten behindert werden. Unsere Untersuchung ist eine — an einem Beispiel durchgeführte — Antwortung dieser Frage. Beispielsobjekt ist uns vorzüglich das Hören der sog. „impressionistischen“ Musik.

Man höre irgend etwas von Debussy — ganz gleich ob die wenigen Takte der „Pelléas et Mélisande“-Ouverture, ob eine der „Études“ oder ob etwas drittes. Daß diese Musik in etwas, Aktionen höchstens Vorbereitendem und Bedingendem, nicht selbst Aktiven besteht (ganz gleich, ob man ihre oft fast stationäre Zeit, ihren Harmoniesinn oder etwas anderes besonders im Auge hat), darin sind sich Verehrer, Feinde und Forscher einig¹. Und diese „Zuständlichkeit“² verschaffte ihr ja auch den Namen „Impressionismus“, der von der Malerei übernommen, auch dort soviel bedeutet hatte, wie die Darstellung der Gegenstände (nicht qua Gegenstände), sondern in ihrer die Grenzen oft verwischenden Zuständlichkeit. Indes kommt es uns hier gar nicht auf eine vollständige Charakterisierung des Impressionismus an; es genügt aufzuzeigen, und an das allen Geläufige zu appellieren. Was uns interessiert, ist nicht Bestimmung des Gegenstandes, sondern sein Zugang.

Man „hört zu“. Was heißt das: es heißt, daß aus der Unzahl möglicher hörbarer Phänomene eines als Isoliertes und Einziges herausgegriffen wird, so daß es nun (während des Hörens) das einzig Daseiende überhaupt ist; so daß alles andere bei Seite fällt. Dieser attentionale Modus des Zuhörens, dessen Unterschied vom neutralen Nur-Hören ja offenbar ist, ist während jeder Musik durchzuhalten, soll einem nichts entgehen³. Unsere Frage ist nun aber diese: widerstreitet nicht der attentionale Modus des Zuhörens dem rein passiv zuständlichen Charakter der impressionistischen Musik? Oder präziser: verlangt denn nicht diese Musik als subjektiven Eingang ebenfalls eine gewisse Passivität, die als solche das Aufmerken ausschließt? Diese Frage ist nur zu lösen durch phänomenologische Detaildeutungen des Hörens und der Formen der Aufmerksamkeit. Wir sagen „Deutungen“, um ab-

¹ Von den Liedern und allem Vokalen sehr man vorerst ab. Das grundsätzlich aktive Moment, das dem Singen als unmittelbar menschlicher Verätigung stets zukommt (in minimalem Maße sogar jenem Singen, dem es gar nicht auf den „canto“, lediglich auf die „res quae canitur“ ankommt), war auch in der Hochblüte der Debussy-Marche-Phase dem Liede nicht verlorengegangen; man beschränke sich also auf Instrumentales: ein Quartettstück kann in ganz anderem Maße als pures Geschehen gehört werden, als ein gesungenes Lied.

² Daß die impressionistische Musik dem Typ „Zustand“ zugerechnet werden muß, ist offenbar, sobald wir etwa den ausgesprochen gegenständlichen Typ eines Pfiffs mit ihr vergleichen. Der Pfiff, obwohl auch atonischer Natur, ist ausgesprochener Gegenüberstand. Es ist „dort“, während ich „hier“ bin; er „läßt Raum um sich“, „er fällt ihn nicht“. Dagegen sind wir „in“ der impressionistischen Musik; sie ist „hier“ in jenem vieldeutigen Sinne, in dem auch das Wetter eine Situation usw. „hier“ ist.

³ Etwaslich: die impressionistische Musik ist nicht die einzige, die uns nicht als Gegenstand da ist; auch im Marsche sind wir „darin“. Aber dieses motorische identisch-Sein mit dem Marsche ist doch ein ganz anderes als das passive identisch-Sein mit der impressionistischen Musik. In ihr sind wir, wie wir in der Luft, im Wasser, im Walde usw. (Kein Wunder, daß häufig schon die Über-sichten impressionistischer Werke an derartige Assoziationen appellieren.)

⁴ Daß im üblichen Hören die bewußt eingesetzte Attention eine geringe Rolle spielt, weil schneidende Musik von selbst monarthisch wird und nichts gegen sich aufkommen läßt, soll nicht geleugnet werden; dagegen interessiert uns nur das Hören, das nicht nur sozusagen in der Musik schwimmt, um von ihr beeindruckt zu werden, sondern jenes, das eben vom Dirigenten, Kritiker usw. realisiert werden muß.

zuwehren, daß es sich bei einer Untersuchung des musikalischen Hörens lediglich handelte um jene — in der Experimentalpsychologie gewöhnlich bearbeiteten Einzelcharaktere (wie Unterschiedsempfindlichkeit, Ambitusweite usw.); unsere Frage gehört dem Gesamtproblemlkomplex an, wie dem Hören Welt überhaupt da ist. Dies nun wiederum nicht so, als ob es etwa die Welt des Blinden zu untersuchen gälte — dessen also, der lediglich hört. Denn das eigentliche Hören ist das Hören dessen, der eben auch die andere Welt hat; das Hören dessen, der eben auch selbstverständlich jenen — nicht nur musikalischen, nicht nur akustischen Möglichkeiten personalen Lebens unterworfen ist, deren eine die Aufmerksamkeit, die Attention ist.

Da gilt es nun gleich zu Anfang zu betonen, daß Aufmerksam sein in der akustischen Sphäre einen ganz eigentümlichen, von dem Aufmerksam sein z. B. im Optischen völlig sich unterscheidenden Akt darstellt. Der bisher übliche Aufmerksamkeitsbegriff war nun aber fast stets am Modell des Optischen orientiert gewesen, wie denn auch experimentelle Aufmerksamkeitsuntersuchungen vorzüglich in der optischen Sphäre vorliegen; diese einseitige Orientierung war nicht zufällig: ist es doch im Optischen möglich, sich einem Felde so hinzuwenden, daß — rein optisch — andere Felder ausfallen; man kann, wofür die Sprache einen bezeichnenden Ausdruck hat — von einer Sache „absehen“; ein Umstand, der seine Erklärung darin findet, daß prinzipiell stets gewisse Felder möglicher Sichtbarkeit ausgeschaltet sind, wenn ein anderes Feld gesichtet wird: so wird ja beispielsweise das jeweilige „Hinten“ niemals gesehen.

Anders im Akustischen: schon die Tatsache, daß Akustisches nicht in dem Maße wie Optisches lokalisiert ist (höchstens richtungsmäßige Indizes hat), zieht eine ganz andere Weise des Sich-Abwendens bzw. Zuwendens mit sich. Hat der Akt des Sehens von vornherein jeweils nur ein Feld zur Verfügung, so kommt er damit ja schon als solcher dem Isolierungstreiben der Aufmerksamkeit entgegen. Das Hinhören bzw. Heraushören dagegen benötigt als solches schon eine andere ausdrückliche Fähigkeit: es ist bereits ohne den Zusammenhang mit der Konstitution von Ausdruck bzw. Sinneinheiten gar nicht verständlich. Man kann z. B. nur deshalb in belebter, vielgeräuschiger Gesellschaft einem Musikstück zuhören, weil man bereits die Musik als Ausdruckseinheit konstituiert und absetzt gegen die — nunmehr absinkenden — Nebengeräusche.

Von dem Grenzfall: dem Hören von Marschs oder Tanzmusik, die auch akustisch nur voll verstanden wird, wenn sie von der ganzen Person aktiv motorisch, mindestens mit motorischem Impuls mitgemacht wird, wollen wir absehen. Und uns lediglich mit dem — historisch ja sehr späten — „Nur-Zuhören“ beschäftigen. Da kann bereits soviel ganz allgemein gesagt werden: das Zuhören in seinem Charakter „beachtend“ kommt gewissen Musiken mehr zu als anderen, ist gewissen sozusagen selbstverständlicher als anderen. Wer etwa eine 8stimmige Fuge hört, ohne die Gleichzeitigkeit der verschiedenen Phasen des einen musikalischen Gedankens als „identitas multiplex“ präsent zu haben, hört unangemessen. Nicht als ob damit allein der nachrechnenden Analyse die Dignität des angemessenen Hörens zugesprochen werden sollte — es ist ja heute unnötig zu erklären, daß die Alternative von vertikalem Hören und horizontalem Analysieren nicht erschöpfend ist — daß es eben auch primär horizontales Hören gibt.

Zweifelhaft ist es nun aber bereits bei der romantischen Musik (ja eigentlich in gewissem geringstem Maße schon dort, wo die akkordisch begleitende Musik historisch beginnt), inwieweit das Zuhören als aktives angemessen ist.

(Auch schon auf der Gegenstandsseite — also im Musikstück selbst — verfließt ja bezeichnenderweise die selbständige Aktivität der Linie zur Zuständigkeit des Akkords, der selber nun als letzte Qualität aufgefaßt zu werden verlangt, nicht in seinen Teiltönen verstanden werden will.)

Problematischer wird der Sinn aktiven Zuhörens in der Hochromantik, die um die charakteristischen letzten Tristanworte zu verwenden, voll und angemessen, nur im „Ertrinken, Versinken, unbewußt“ gehört wird.

Vollends paradox aber erscheint es nun, gegenüber einer ausgesprochen impressionistischen Musik noch „Zu-Hören“ zu wollen. Die personale Haltung, das „Gerichtet-Sein auf“ scheint ja geradezu zu widersprechen dem (rhythmischen, tonalen usw.) richtungslosen und nur Zuständlichen Bewegungssinn dieser Musik. Sicher, es handelt sich nicht einfach um ein mechanisches Geschehen, das musikalisch sich abwickelt, dem gegenüber man sich sozusagen „tot“ zu verhalten hätte. Die Alternative von Tendenz und Mechanik ist für Möglichkeiten musikalischer Bewegungsweisen ebensowenig erschöpfend, wie in der Lebensphilosophie (die ja auch ursprünglich jeden Bewegungskarakter als lebendig dadurch zu rehabilitieren suchte, daß sie ein finales Prinzip unterlegte). Es gibt ja — ebensowohl in Musikalischem wie im Personalen — ausgesprochen nicht-tendenzhafte, dennoch spezifisch nicht-mechanische Bewegungscharaktere, wie z. B. das „Sich-gehen-lassen“.

Zweifellos ist mit einem derartigen Titel sogar schon ein gewisses Charakteristikum für impressionistische Musik gegeben. Die für Debussy etwa typischen Akkordparallelverschiebungen, das Absinken, das „Gehen-lassen“, der gleichgebauten Akkord von bestimmtem Ausdruck ist typisch dafür. Gleichzeitig ist aber dieses Absinken, dieses Nicht-Gefastsein auf ein bestimmtes Ende, auf bestimmte Weiterführung, die ausgesprochene Leere des Erwartungshorizontes auf der Seite des Hörers nicht nur ein akzidentielles Hemnis für Aufmerksamkeit (so wie Müdigkeit das Durchdenken eines mathematischen Beweisganges hemmt), sondern ein wesensmäßiges: Attention geht ja seiner Natur nach nicht nur auf das jeweils „jetzt“ Gegebene, sondern ist „gespannt“ auf das Kommende. Und auf dieses Kommende ist man beim Hören der impressionistischen Musik eben bezeichnenderweise nicht so gespannt (dies im nur intentionalen wie im affektiven Sinne), da das jeweils Zeitige der Musik eben nicht dramatisch ist, das heißt die Einheit einer Handlung hat.

Wie löst sich nun dies Problem, daß impressionistische Musik einmal ihrem Wesen nach eine nicht-gespannte, eine passive Haltung fordert, daß sie andererseits aber doch angehört werden soll?

II. Die Augustinische Alternative

Wichtiger als vorzeitige Problemlösung ist nun aber mehrseitige Problemformulierung; voll formuliert heißt in der Tat — wie wir sehen werden — halb gewonnen. Wir bleiben also vorerst bei der Klärung der Frage als solcher.

Eines der gerade heute wieder in der Musikwissenschaft entscheidenden musikalischen Kategorienpaare ist das augustinische von *cantus* und *res quae*

canitur¹. Nicht als ob es sich bei dieser Scheidung lediglich handelte um eine doppelte Betrachtungsmöglichkeit, der jedes musikalische Werk unterworfen werden könnte. Es handelt sich dabei ebenso um Zuordnungskategorien: jeweilige Musikphasen gelten als vorzüglich zugehörig, als vorzüglich charakterisiert durch eines von beiden Paargliedern. Befragt wird dabei etwa in diesem Sinne: gehört zu dieser oder jener Musik — ihrem Sinne nach wesensmäßig — die ganz bestimmte sinnliche Qualität der hörbaren Zeitigung des cantus zu, oder ist diese Zeitigung (und damit die Art der Zeitigung, Instrumentenwahl, Tonartwahl usw.) eine vergleichsweise gleichgültige? (Man denke etwa an die Transkriptionstheorie in Busonis' „Von der Einheit der Musik“, S. 150 ff.) Aussagen, die wesentliches über die Relevanz der Musik als gehörter (bzw. der hörbaren Zeitigung nicht bedürftiger) ausmachen, sind nun aber naturgemäß auch entscheidend für den Sinn des Hörens als solchen: was primär „res quae canitur“ ist, wird anders gehört als ausgesprochen. Cantabiles, als ausgesprochener cantus; wird sozusagen durch das „notwendige Übel“ der tatsächlichen Zeitigung hindurchgehört, wie durch eine Brille — ohne daß deren Glas selbst gesehen würde — die Landschaft erscheint. Diese Weise des Hörens, die ja eben als solche bereits ein Absehen, besser: Abhören darstellt, ist als abhörendes naturgemäß stärker attentional, als jenes Hören, das sich ohne weiteres der Vorgegebenheit des Klanges hingeben darf. Die Entscheidung, welchem Gliede des Kategorienpaares der Impressionismus zuzurechnen ist, müßte also auch Aufklärung bringen für das spezifische Hören impressionistischer Musik, selbst über seinen attentionalen Charakter, der uns ja besondere Schwierigkeiten macht.

Nun scheint aber gerade in unserem Beispielfalle die Augustinische Unterscheidung zur Charakterisierung nicht auszureichen. Es ist, wie wir sehen werden, völlig unklar, unter welche der beiden Rubriken gerade die impressionistische Musik fallen soll.

Was steht einer eindeutigen Zuordnung im Wege? Das Hemmnis ist nur dem verständlich, der sich ad hoc die Situation, impressionistische Musik zu hören, verschaffen kann, oder — besser — sie fiktiv für sich zu realisieren vermag. Wem das nicht möglich ist, der kann zum Ersatz sich in die Situation des „Trällerns“ versetzen. Das Trällern ist als Ersatz deshalb relativ angängig, weil sein „Sich-gehen-lassen“, seine Anfangs- und Endlosigkeit, seine additiven Wiederholungen mit der impressionistischen Musik ausgesprochene Ähnlichkeit aufweisen und weil es — wohl fast jedem geläufig — von jedem realisiert werden kann. Steht nun bei derartigen Musik das cantatum oder das canere im Vordergrund? Sicherlich keines von beiden. Das cantatum nicht: Die Beliebigkeit, Situationsabhängigkeit und Einmaligkeit der Trällertöne, stempis und -grenzen stehen einer derartigen Zuordnung im Wege. Sicher aber auch nicht einmal das canere: wie oft ist es einem selbst unklar, ob man noch tatsächlich und hörbar trällert oder ob man, ohne bis zur akustischen Realisierung zu kommen, im Trällern nur darin sei. Die sinnliche Hörbarkeit mit allen ihren Reizen und Timbres sind nun aber zu entscheidend, als daß man ohne sie für eine

¹ Daß es sich in unserem Fall um die res quae auditur handelt, macht für die Bedeutung der Augustinischen Unterscheidung nichts aus: ist es doch gerade der Sinn der „res“, unabhängig von möglichen Akten sein Sein zu haben.

Zuordnung zum „cantus“ stimmen könnte. Es gilt eben, um sich von der Alternative cantus—res unabhängig zu machen, eine Stufe tiefer in die Subjektivität hinauszustiegen; also noch unter den Akt, der ja mit dem Terminus cantus gemeint ist. Ein derartiger Schritt ist ja heute nicht nur in der modernen Psychologie üblich, sondern selbst in der (z. B. phänomenologischen) Philosophie; die ja ebenso wie das Konstitutionsverhältnis: Akt—Gegenstand (hier Singen und Gesungenen), auch dasjenige des (grundsätzlich dem Akt vorausgehenden) Zustandes zum Gegenstand anerkennt und untersucht. Auch wir haben also zurückzugehen auf jenen — nicht nur akustischen — Trällerzustand, aus dem relativ zufällig ein oder ein anderes Mal diese oder jene Phrase aufsteigt und sich in Hörbarkeit umsetzt. Diese Hörbarkeit ist indes sub specie des „Trällerzustandes“ grundsätzlich ebenso unwichtig, wie unter dem Gesichtspunkt des vernehmlich Trällerns das nun auffangbar (etwa phonographisch fixierbare) Geträllerte die objektive Bedeutung der res quae canitur hätte. Umgekehrt: ebensowenig wie dem cantus die objektive Struktur der res quae canitur eignet (sondern eben eine solche der sinnlichen Zeitigung) kommt dem Trällerzustand die sinnlich-akustische Struktur des cantus zu, sondern eine gesamtmotorische. Nun darf allerdings die Tatsache, daß sowohl res quae canitur wie der Zustand eine von der Hörbarkeit abtrennbare Existenz führen, nicht Anlaß sein, irgendeine Gemeinsamkeit zwischen beiden zu suchen; im Gegenteil: die Unabhängigkeit von der Hörbarkeit hat in beiden Fällen geradezu entgegengesetzte Motive. Der „Zustand“ braucht sich nicht in Hörbarkeit umzusetzen, weil er selbst als gesamt sinnlicher Impuls möglicher Hörbarkeiten ist. So mag hörbar oft nur ein anakoluthes anscheinend lächerhaftes Etwas sein — ein Etwas, das nicht nur unverständlich würde, sobald es fixiert als cantatum angesehen würde, sondern bereits, wenn es in der akustisch-kontinuierlichen Weise des cantare überhaupt reproduziert werden sollte. Die Lücken mögen oft weder durch musikalische noch durch akustische Konjekturen verständlich sein, sondern lediglich, wenn auch nicht akustische Bewegheitsmotive des Zustandes mitbegriffen werden. Diese Tatsache ist nun aber von der weitgehendsten Bedeutung; hier erst zeigt sich, daß unsere Frage nach der Zuordnung nicht eine müßige war, sondern inhaltlich zur Deutung der impressionistischen Musik und zum Problem, wie diese Musik gehört zu werden verdient, beiträgt. Die so häufig bemängelte Sprunghaftigkeit, Bindungslosigkeit und Inkonsistenz sind nur insofern Sprunghaftigkeit usw., als man einen Einheitsanspruch im Sinne einer Kontinuität des canere oder eine Konsequenz im Sinne einer „res quae canitur“ von ihnen fordert. Denn oft bilden nicht so sehr die Äußerungen als solche eine Einheit, sondern ihre motorischen Motivationen, die nicht immer bis in die Höhe der Äußerungen emporreichen. Nun wäre es indes falsch, einem derart dem Motor noch verarbeiteten Äußerungskontext den Titel „Kunstwerk“ abzusprechen, da dieses etwas in sich Verständliches sein müsse. Die Einheit eines Werkes besteht ja nicht so sehr in einer sichtbaren Lücken vermeidenden, akademischen Kontur, als vielmehr darin, daß das Hörbare, auch Anakoluthes, selbst die Pausen als Ausdruck eines bewegenden Prinzips verständlich sind.

Nun betrifft allerdings unser ursprüngliches Problem das des „passiven Zuhörens“, das Trällern, so gut wie gar nicht, da es sozusagen grundsätzlich publikumlos ist. Dagegen verdeutlichen die am Beispiele des Trällerns gemachten Analysen — werden sie innerhalb der Grenzen erlaubter Analogisierung auf den musikalischen

Impressionismus übertragen — unsere Fragestellung in hervorragendem Maße: ist überhaupt Zuhören im Sinne eines Aktes, der sich auf den Gegenstand bezieht, dort noch der angemessene Zugang, wo der Einheitsinn des Gegenstandes selbst Einheit eines Zustandes ist? Wird nicht etwas Objektiv-Zuständliches (etwa die Stimmung einer Landschaft) grundsätzlich stets auch nur in einem subjektiven Zustand wahrhaft erfasst? Sicherlich. Und ist nicht dieser Zustand — als relativ passives Zuhören — prinzipiell dem aktiven Zuhören entgegengesetzt? Sicherlich auch.

Wir sehen also: angesichts der alternativen Zuordnungsfrage (canto oder res quae canitur), die sich im Verlauf der Untersuchung als nur scheinbar alternativ entlarvt hatte (durch das dritte Glied: status, ex quo canitur), läßt das Problem des ersten Paragraphen noch nichts von seiner Schärfe ein.

III. Perzeption—Apperzeption

Sicherlich — so wird man als advocatus Diaboli argumentieren —: das Zuhören, daß das der impressionistischen Musik adäquate Subjekte darstellt, wird gerade als Adäquates nicht dem Hören dieser Musik völlig entgegensein; dennoch unterbindet es wohl die genauere Beachtung der gerade für die impressionistische Musik so typischen Einheiten, Hinein usw. Dieses Argument aber ist nicht richtig: denn das attentionale thematisieren dieser Einzelheiten liegt gar nicht im Sinne der Musik selbst; sie sind in ihrer wahren Absicht und ihrer wahren Funktion gehört und aufgefaßt, wenn sie (um die Leibnizsche Formulierung hier¹ anzuwenden) nur perzipiert, nicht wenn sie apperzipiert werden. (Nouveaux essais liv. II, chap. XI, § 4.) Dies darf nicht in dem Sinne verstanden werden, als ob eben Musik nicht in der nachhumpelnden Analyse, sondern im Hören wahrhaft da sei, vielmehr so, daß der Unterschied von Hören und Analyse sich sozusagen innerhalb der Möglichkeiten des Hörens selbst noch einmal wiederholt. Nicht als ob man nun jedes mittelalterliche Werk oder jede Phase der Musik selbst sowohl perzipieren als auch apperzipieren können müsse. Vielleicht ist dies auch der Fall. Und wichtig ist lediglich das eine, daß der echte Zugang mancher Musik (im Gegensatz zu anderer, apperzipierter) die bloße Perzeption ist.

Das mag in dieser Allgemeinheit kaum verständlich sein, machen wir es uns daher klar an einem Beispiel; etwa an einer für den musikalischen Impressionismus so charakteristischen Akkordparallelverschiebung. (Etwa: Debussy, Pelléas et Mélisande. S. 127. Partition piano et chant, Durand éditeur 1907.)

Es handelt sich dort um ein Absinken eines Dominant-Septimenakkordes: nicht um eine Auflösung in den üblichen Dur- oder Molldreiklang, von dem aus die Dominante nicht als ein Provisorisches, ein Unselbständiges, ein Proklytisches wäre (um den hier wohl übertragbaren Ausdruck der griechischen Betonungslehre zu gebrauchen). Das früher Unselbständige ist hier als selbständige Ausdruckseinheit gestiftet; daher darf auch angesichts des auf den ersten Akkord: d g h d f h folgende e f a c es nicht als Übergang zu Bdur angesehen werden; auch er sinkt ja wieder hinab um einen Ton in den scheinbaren Septimenakkord von Adur: es handelt sich

¹ Daß die bekannte Anwendung der Perzeptions—Apperzeptionstheorie auf die Musik, die Leibniz selbst macht (Principes de la nature et de la grace, S. 17), nicht mit unserer identisch ist, ist offenbar.

gar nicht um mehrere Akkorde, sondern um einen einzigen wandernden, nicht anders als bei einer echten Melodie, die auch nicht die Verbindung mehrerer Töne darstellt, sondern die Bewegung eines einzigen.

So weit etwa hätte eine Beschreibung zu gehen. Ihr Objekt ist zwar noch die res quae canitur sicherlich und sicherlich das Objekt, das sich im Hören gibt, aber nicht dieses, wie es sich im Hören gibt. Das heißt: obwohl die Beschreibung gerade dasjenige geben will, was gehört wird, ist das Gehörte im Hören selbst weniger explizit da. Diese Inexpliziertheit, in der zwar das Einzelne nicht gleichgültig ist, dennoch in isolierter Vereinzelnung nicht aufgefaßt wird, ist nun aber kein Manko. Es ist das Kennzeichen jeder Perzeption im Gegensatz zu Apperzeption. Nachdem Gegenstand aber kommt es zu — so auch dem impressionistischen Musikstück — perzipiert zu werden; weil ausgesprochene Apperzeption — durch unangemessene Klarheit und Überdeutlichkeit — zerstörend wirkt: ein impressionistisches Bild von Monet, Signac oder Seurat, in seinen Einzelheiten betrachtet, wird unverständlich.

Nun kann aber Attention stets nur ausgehen (bzw. sich zeitigen) in einer Apperzeption. Das lediglich Perzipierbare widersteht dem Aufmerken: zum dritten Male stehen wir vor dem gleichen Resultat.

IV. Schluß

Auch eine einzelwissenschaftliche Frage nach der Möglichkeit (hier also nach der Möglichkeit des Hörens impressionistischer Musik) kann in wahren kritischen Sinne niemals bedeuten: „ist es möglich oder nicht möglich?“ Sondern sie hat auszugehen von der Tatsache, daß es so etwas wie impressionistische Musik gibt, daß diese gehört, gespielt, dirigiert wird: sie kann lediglich das Wie der Möglichkeit betreffen.

Es ist daher anzunehmen, daß unsere drei ersten Paragraphen, die die Möglichkeit eines angemessenen Zugangs im Hören unwahrscheinlich gemacht hatten, von zu engen und hier nicht zuständigen Apperzeptions=Aufmerksamkeitszustands- und Hörbegriffen ausgegangen waren. Unsere erste Frage modifiziert sich jetzt also: „wie sieht die Attention aus, die sich auf Zuständliches richtet?“

Die Frage ist von universeller Bedeutung; sie betrifft nicht nur das Hören, ebenso das Sehen (eben z. B. der impressionistischen Bildwerke) das Riechen usw. Daher fragen wir auch erst einmal universal: wie ist innerhalb eines passiven Zustandes, insofern dieser den einer Sache angemessenen Zugang darstellt, attentionale Zuwendung möglich? Vielleicht beantwortet sich die Frage am praktischsten, wenn wir sie uns vorerst an einem Sinnesgebiet innerlich exemplifizieren, das noch grundsätzlich als das Hören auf Zuständliches beschränkt ist: so z. B. am Riechen. In welchem Sinne kann ich, wenn ich etwa in einem stark nach irgend etwas riechendem Raume bin, mich attentional auf diesen Geruch einstellen? Was bleibt, abgesehen von der sozusagen privaten Aufmerksamkeit: der Abstellung anderer Intentionen (z. B. durch Augenschließen) an attentionalen Möglichkeiten? Es bleibt etwas, das jener (oft mit dem Ausdruck des Abzielen charakterisierten) Hinwendung geradezu entgegengesetzt ist: ein die Passivität sozusagen erst völlig ermöglichendes Aufgeschlossen sein.

Gewiß, mit diesem Worte ist noch nicht viel gesagt; dennoch, selbst wenn die Unterscheidung eine triviale zu sein scheint, ist ihre Fixierung in wissenschaftlicher Absicht durchaus nicht überflüssig. Hatte doch die breite psychologische Fachliteratur

über Aufmerksamkeit bisher stets nur den ersten attentionalen Typ untersucht. Nun scheint aber unser Resultat insofern auch kein letztes zu sein, als auch die „Aufgeschlossenheit“ nur möglich ist auf Grund eines Aktes des Aufschließens. Ist die Problematik nicht einfach um eine Etage tiefer verschoben? Sicherlich in gewissem Sinne. Aber eben doch nur insofern, als jene Passivität (als ganz bestimmte Seinsweise des Lebens) sich unterscheidet von der sozusagen schlechten Passivität des toten Dinges; insofern als jedes Leiden Tätigkeit ist. Und nicht zufällig benutzt ja die Sprache für jenes Phänomen, auf das wir es absehen, mediale bzw. reflexive, nicht passive Ausdrücke: sich öffnen, „sich gehen lassen“ usw.

Wie aber unterscheidet sich nun dieser Typ der Attention von dem üblichen? Handelt es sich einfach um zwei parallele Möglichkeiten, bedingt die eine die andere, oder sind sie beide verschiedene Ausformungen einer ursprünglichen? Soviel muß doch wohl noch klargestellt werden, ehe wir die spezifische Aufgeschlossenheit gegenüber der impressionistischen Musik charakterisieren.

Aufmerksamkeit als abzielendes Hinschauen, Hinhören auf . . .; also der bisher allein behandelte Typus ist der sekundäre. Er als willensmäßige Einstellung auf etwas, und zwar auf Eines findet (abgesehen von dem Fall des Aufmerksamemachens und von der unnatürlichen und verfälschenden Situation der experimentell-psychologischen Untersuchung) dann und wesensmäßig nur dann statt, wenn man primär bereits gefesselt, offen, aufgeschlossen diesem Einen gegenüber war. Jede Auswahl des Aufmerkens wäre sonst unbegreiflich.

Nun mag man sagen, daß Aufgeschlossenheit als „zuständige Aufmerksamkeit“ (im Gegensatz zur aktiven) nicht nur der impressionistischen Musik angemessen sei. Aber es ist von Wichtigkeit, daß das Mitmachen eines „Brandenburgischen Konzertes“ (das natürlich alles andere als ein uninteressiertes wohlgefälliges Zuhören ist) sich vollkommen unterscheidet von dem Mitsein etwa mit einem Debussyschen Prélude. Sicherlich: auch im Mitmachen als unreflektierter Tat, ist schon die Möglichkeit des reflektiven Zuhörens problematisch. Aber diesem Machen (als Nachfolgen, nicht nur als Getragenwerden) ist doch die Möglichkeit, das zu Verfolgende ins Auge zu fassen, eine unvergleichlich viel leichtere, als in dem Fall des Mitseins. Bezeichnenderweise erscheint in der Partitur Folgen, ein Akt, der ja noch nicht eigentliche Analyse ist, keiner Musik gegenüber so unangebracht, wie der impressionistischen.

Dennoch: Bis zum letzten vorbereitet ist nun die Lösung der Frage. Und zwar dadurch, daß sich das Zuständige, das wir anfangs als den der Sache angemessenen Zugang bezeichnet hatten, nun nicht als irgendein leeres Sein, sondern als „Sein bei“ der Musik, als „Sein mit“ usw. herausgestellt hat. Damit stellt sich dem revidierten Aufmerksamkeitsbegriff der hier einschlägige Zustandsbegriff zur Seite. Was heißt das? Der Unterschied von Akt und Zustand ist kein prinzipieller; jedenfalls kommt inexplizit fast jedem Zustand eine Beziehung auf einen Gegenstand zu, die bisher (als intentionale) nur für den Akt in Anspruch genommen worden war. Nicht, als wenn wir damit an die kausale (Abhängigkeits)beziehung dächten: daß ein bestimmter Zustand herrühre von irgendeinem vorausgehenden Sachverhalt. Der Gedanke an Kausales liegt uns hier ebensofern, wie er hustert bei der Aufzeichnung der Intentionalität ferngelegen hatte. Gemeint ist das Folgende: es gibt z. B. den

Zustand meines bei Person=Keins. Dieser Zustand ist nicht — sozusagen solipsistisch und nur für mich, als pures Sosein von mir realisierbar. Er löst sich aber auch nicht auf in eine Anzahl von Intentionen auf K. Es handelt sich um ein Drittes, das man als indizierenden Zustand bezeichnen könnte.

Um einen derartigen indizierenden Zustand handelt es sich nun aber auch bei dem „Dabeisein bei der Musik“. Um einen Status, der eigentlich derjenige des gewöhnlichen Lebens ist, das weder stets etwas als etwas fixiert noch stets schläft. Beide Möglichkeiten sind in ihm enthalten. Das heißt bei unserem Musikbeispiel: die Möglichkeit, abzufallen in die pure Passivität und die Möglichkeit, dem Fingering des Zustandsänder' folgend, dasjenige, was vorher lediglich „bei“ gewesen war, nun zum intentionalen Gegenüber zu machen. War uns nun der attentionale Bezug zuerst, da wir die niemals realisierte pure Passivität, die gegenstandslose Zuständigkeit im Auge gehabt hatten, als eine vollendete μεταβασις εις άλλο γένος, ein nicht mehr der impressionistischen Musik unangemessener Schritt erschienen, so erscheint uns jetzt die Abwandlung dessen, „bei dem“ wir sind, „in dem“ wir sind, zu dem wir also sogar in der ausdrücklich attentionalen Relation der Hingabe und Aufgeschlossenheit stehen — zu einem etwas, dem wir gegenüberstehen, das wir attentional geradezu leiten, nicht mehr als eine grundsätzliche; ja nicht einmal als außergewöhnlich: wird doch stets Welt, ohne daß wir sie dadurch veränderten, durch den Akt des Aufmerkens aus dem diffusen „Bei mir“, „Um mich“ usw. Seienden zum Gegenüber.

Wir sind am Ende: in der Tat hat im Dirigieren, im Spielen einer impressionistischen Musik eine derartige Inderabwandlung statt. Die Bewegungen des Mitdabeiseins, der ganze zuständige motorische Habitus wird umgesetzt, mitgeteilt der Leitung und Realisierung dieses Geschehens, an dem man selbst Teil hat, dessen man selbst Teil ist. Diese Mitteilung bzw. Überleitung ist aber — und damit kommen wir zu einem tröstlichen Schlusse — keine zufällige oder erzwungene: es ist der originäre Weg, auf dem auch dem Komponisten das motorisch Zuständige sich objektiviert hatte in eine dinganaloge Komposition; es ist der echte Umweg (über Objekt, bzw. Objektseinstellung, bzw. Objektattention), auf dem das aus dem Zustand Geborene auch dem Hörer wieder zum Zustand wird.