

# Form und Inhalt in der Musik – Wittgensteins Beitrag zu einem zentralen musikphilosophischen Problem

Katrin Eggers, Hannover, Deutschland

katrin-eggers@gmx.de

„Auf eine solche Darstellung sind wir versucht zu antworten: ‚Musik vermittelt uns sich selbst.‘“ (EPhB II, 273)

In der musikologischen Literatur sind Aussagen wie diese als Bekenntnis Wittgensteins zum sogenannten musikalischen Formalismus interpretiert worden, man ordnete ihn u.a. aufgrund seiner Nähe zu Johannes Brahms der sogenannten „Autonomieästhetik“ zu.

Einer der zentralen musikästhetischen Diskurse des 19. Jahrhunderts ist der Streit zwischen „Ausdrucksästhetik“ und „Autonomieästhetik: Auf der einen Seite wurden Ahnungen und Gefühle in der Musik zugelassen, auf der anderen verbannt. Vertreter der Ausdruckästhetik ergingen sich in mitunter grotesker Ausprägung in Programmheften und ästhetischen Betrachtungen des erstarkten bürgerlichen Konzertbetriebes. Diese Richtung brachte jedoch auch die von Franz Brendel ausgerufene „Neudeutsche Schule“ hervor, in der Richard Wagner, Franz Liszt und andere die Idee von an außermusikalische Programme und Assoziationen gebundenen sinfonischen Dichtungen entwickelten.

In der „Autonomieästhetik“ verfocht als prominenter Vertreter Eduard Hanslick die seit E.T.A. Hoffmann anhand der Sinfonik Beethovens entwickelte Idee der „absoluten Musik“: Alles, was nicht in der Musik selbst begründet lag, war als außermusikalischer Zusatz abzulehnen, statt dessen lag jeglicher musikalischer Inhalt in der erscheinenden Form begründet. In seiner Abhandlung *Vom Musikalisch Schönen* befindet er:

„Die Musik besteht aus Tonreihen, Tonformen, diese haben keinen anderen Inhalt, als sich selbst. [...] die Musik spricht nicht bloß durch Töne, sie spricht auch nur Töne“ (Hanslick 1891, 162f.).

Er beharrte darauf: „Bei der Tonkunst gibt es keinen Inhalt gegenüber der Form, weil sie keine Form hat außerhalb des Inhalts“ (ebd. 167). Seine polemisch überspitzte Formulierung von Musik als „tönend bewegten Formen“ brachte ihm den (nicht ganz berechtigten) Vorwurf des „Formalismus“ ein.

Hanslicks „Selbstbedeutung“ bleibt streng genommen nur eine *Scheinlösung* mit dem Ziel, sich von einer irrationalen Gefühlsschwelgerei fernzuhalten, wie Susanne K. Langer feststellt (ohne dann allerdings eine alternative Lösung anzubieten):

„Das Thema einer musikalischen Komposition ist ihr wesentlicher Inhalt.‘ Hanslick wußte, daß dies eine Ausflucht war; seine Nachfolger aber fanden es immer schwieriger, sich der Frage nach dem Inhalt zu entziehen, und so wurde die törichte Fiktion der Selbstbedeutung zum Rang einer Lehre erhoben.“ (Langer 1965, 233)

Eine Hanslick-Lektüre Wittgensteins ist nicht nachweisbar, wahrscheinlicher ist, dass er seine Ansichten von dem Hanslick-Schüler und „Hausfreund“ Joseph Labor gehört hat. Für seinen Beitrag zur Form-Inhalt-Debatte ist eine frühere, Hanslick und Wittgenstein gemeinsame Quelle

naheliegender, die Wittgenstein offensichtlich studiert hat: Schopenhauers Abhandlung *Zur Metaphysik der Musik*. Er bezieht sich ausdrücklich auf eine bestimmte Stelle dieses Textes (VB, 497f.), in der Schopenhauer die „Selbstbedeutung“ der Musik verhandelt, sich gegen die Aufladung bestimmter Stellen mit Gefühlsbegriffen wendet und schließt:

„daher ist es besser, sie in ihrer Unmittelbarkeit und rein aufzufassen.“ (Schopenhauer 1859, 523f.)

Diesen letzten Satz hat Wittgenstein offenbar in seinem Sinne weiterentwickelt, wenn er den Gedanken „abstoßend“ findet, dass „manchmal gesagt worden [ist], daß Musik Gefühle der Freude, Traurigkeit, des Triumphes etc. vermittelt“ (EPhB II, 237). Und er reagiert wie Schopenhauer auf das willkürliche Interpretieren mit einer offenen Formulierung:

„Auf eine solche Darstellung sind wir versucht zu antworten: ‚Musik vermittelt uns *sich selbst*.‘“ (ebd.)

Aufgrund der Bedrängnis durch falsch verstandene Gefühligkeit sei man „versucht zu antworten“ – das beschreibt genau das Dilemma, das Susanne Langer andeutet: Es bleibt eine verlockende Fiktion. Wittgenstein behauptet an keiner Stelle, eine musikalische Phrase bedeute sich selbst. Wann immer es um eine Variation dieser Bemerkung geht, steht sie in Anführungszeichen – bei Wittgenstein bekanntlich untrügliches Anzeichen dafür, dass es sich um einen noch zu untersuchenden Ausdruck handelt.

Er expliziert seine Überlegung u.a. an der musikalischen Phrase:

„Ich denke an eine ganz kurze von nur zwei Takten. Du sagst ‚Was liegt nicht alles in ihr!‘ Aber es ist nur, sozusagen, eine optische Täuschung, wenn du denkst, beim Hören gehe vor, was in ihr liegt.“ (Z, Nr. 173)

Die „optische Täuschung“ entsteht, weil es Gesprächssituationen oder Anlässe gibt, in denen tatsächlich von einer Art separatem Ausdruck gesprochen wird. So kann Wittgenstein z.B. behaupten, bestimmte Themen von Brahms hätten etwas von Keller (vergl. VÄ IV § 6). Es gibt aber, nach Wittgenstein, „zwei verschiedene Gebrauchsarten von ‚Verstehen‘“ (Vergl. PU I, § 532), denn

„Wir reden vom Verstehen eines Satzes in dem Sinne, in welchem er durch einen andern ersetzt werden kann, der das Gleiche sagt; aber auch in dem Sinne, in welchem er durch keinen andern ersetzt werden kann. (So wenig wie ein musikalisches Thema durch ein anderes.)“ (PU I, § 531)

Aspekte des Ausdrucks können verglichen werden, nicht aber der Ausdruck einer ganz bestimmten Phrase. Hier scheinen Form und Inhalt (bzw. Ausdruck) tatsächlich wie Hanslick sagt in „dunkler, untrennbarer Einheit verschmolzen“. Die zwei unterschiedlichen Gebrauchsweisen von „den Ausdruck der Phrase verstehen“ (vergl. Hobuß 1998, Schulte 1987) sind daher auf der einen Seite das Feststellen des Ausdrucks mit einer anschließenden Erklärung, die Wittgenstein *transitiv* nennt. Auf der anderen Seite gibt es aber Fälle, in der keine Beschreibung vorbereitet, sondern

eine solche geradezu verweigert wird: Eine thematische Wendung der Musik kann „verstanden“ werden, ohne dass man angeben können muss, worin dieses Verstehen besteht. Wittgenstein bezeichnet das als *intransitiven* Gebrauch.

Problematisch ist, dass der Ausdruck „diese Phrase drückt etwas aus“ sowohl intransitiv als auch transitiv verstanden werden kann; Dieselbe Oberflächengrammatik führt zur Verschleierung unterschiedlicher Gebrauchsweisen. In Bezug auf Musik liegt das zum einen daran, so Wittgenstein, dass sie kein Naturphänomen, sondern eine kulturell gewachsene Größe ist. Die Annahme, etwas liege in einer Phrase verborgen, bedingt so bereits den ersten Fehlschluss auf dem Weg einer Trennung von Form und Inhalt:

„Brahms hat alles herausgebracht, was in dem Thema liegt.“ Aber wäre es in dem Thema gewesen, wenn er's nicht herausgebracht hätte? – D.h: wenn das Ganze da ist, so ist es als habe die Entwicklung in dem Thema gelegen. ‚Es liegt schon irgendwie in dem Thema, er holt es nur heraus.‘ – Wir sind geneigt zu sagen: „diese Entwicklung liegt bereits in dem Thema.“ [...] Wir hätten auch sagen können. Dies ist die natürliche Entwicklung des Themas. – Und inwiefern ist sie natürlich? Um dies zu beantworten, dazu genügt es nicht daß wir das Thema genau anschauen, sondern (vor allem) die Entwicklungen anderer musikalischer Themen.“ (BEE, MS 121, 10. Mai 1938)

„Wir sind geneigt, zu sagen“ – Mit anderen Worten: nahelegend, aber womöglich irreführend. In diesem Fall geht es nämlich nicht um ein intransitives Verständnis der Entwicklungsmöglichkeiten eines Thema, vielmehr ist ein transitives Erklärungsmuster gefragt. Es handelt sich eben *nicht* um die „natürliche Entwicklung des Themas“. Das Thema ist kein Subjekt, das sich gewissermaßen selbst entfaltet, sondern wurde von Brahms in einem gewissen Zusammenhang konstruiert. Um zu zeigen, warum Brahms die eine oder andere Entfaltung vornehmen kann, müssen wir, so Wittgenstein, zwar *auch* das Thema „genau anschauen“, gleichsam prüfen, welche inneren Begrenzungen es zwar nicht „von Natur aus“, aber von der Art seiner Konstruktion her mit sich bringt. Vielmehr aber sollte verglichen, wie musikalische Themen *überhaupt* zu Brahms Zeiten und von ihm entwickelt werden, d.h. welchen Regelbildungen und Regelsystemen diese Entwicklung untersteht. Denn:

„Ist nicht Harmonielehre wenigstens teilweise Phänomenologie also Grammatik?“ (BEE, MS 108, 19. Dezember 1930)

Die Entwicklungsmöglichkeiten liegen demnach nicht in der Eigenschaft des Themas, sondern sind schon vorher bestimmt durch die Art der Harmonielehre, die festlegt, was überhaupt ein Thema sein kann und wie es sich entwickeln darf, um in seiner Zeit verstanden zu werden. (Harmonielehre ist für Wittgenstein eine kulturelle Setzung ohne letzte Begründung, vergl. BF I, Nr. 74.)

Intransitive Situationen zielen dagegen nicht auf Vergleichsaspekte:

„wenn wir uns eine Melodie wiederholen und sie ihren vollen Eindruck auf uns machen lassen und dabei sagen: ‚Diese Melodie sagt etwas‘, und es ist, als ob wir finden müßten, was sie sagt. Und doch weiß ich, daß sie nichts sagt, was ich in Worten oder Bildern ausdrücken könnte. Und wenn ich mich nach dieser Einsicht darein ergebe zu sagen ‚Sie drückt nur einen musikalischen Gedanken aus‘, dann würde das nicht mehr bedeuten als ‚Sie drückt sich selbst aus.‘“ (EPHb II, 256.)

„Mit anderen Worten, das Wort [...] scheint hier transitiv, genauer noch, reflexiv gebraucht zu sein, d.h. wir sehen seine Anwendung hier als einen besonderen Fall des transitiven Gebrauchs an.“ (EPHb II, 248)

Hierbei handelt es sich nach Wittgenstein um eine „Schleife“ des Denkens, die „begradigt“ werden muss (EPHb II, 248). Denn „wir sind geneigt“, die Frage: „welche Bedeutung?“ oder „was bedeutet diese Melodie“ mit „eben *dies*“ zu beantworten, und auf die gemeinte Stelle zu verweisen, anstatt zu antworten: „ich habe kein bestimmtes Merkmal gemeint, ich habe nur der Melodie zugehört“ (vergl. EPHb II, 248). Der erste Ausdruck erweckt jedoch den Anschein einer transitiven Deutung „und es ist, als ob wir finden müßten, was sie sagt“ (s.o.).

„Die ist nun eine charakteristische Situation für uns, wenn wir über philosophische Probleme nachdenken. Es gibt viele Verwirrungen, die auf diese Weise entstehen, nämlich daß ein Wort einen transitiven Gebrauch und einen intransitiven Gebrauch hat und daß wir den letzteren für einen bestimmten Fall des ersteren halten, indem wir das Wort, wenn es intransitiv gebraucht ist, durch eine reflexive Konstruktion erklären.“ (EPHb II, 248f.)

Die Melodie „drückt sich selbst aus“ scheint zu evozieren, sie würde transitiv mit etwas verglichen, nämlich mit sich selbst. Das bezeichnet Wittgenstein als die Idee, es gäbe einen reflexiven Vergleich:

„Ein transitiver Gebrauch fordere eine Spezifizierung ein, deren einziger Anhaltspunkt eben wieder die Melodie „selbst“ ist. Dieser Vorgang erscheint dann grammatisch analog zu der Angabe von Merkmalen. Es scheint, als würde der Melodie eine neue Eigenschaft zugesprochen, während in Wahrheit nur eine Betrachtungsweise auf sich selbst zurückgebogen wird.“ (EPHb II, 248f.)

Diese Handlungsweise erklärt Wittgenstein damit, dass mit der Bemerkung „diese Melodie sagt sich mir selbst“ hintergründig ein anderes Ziel verfolgt wird, als der Melodie Eigenschaften zuzuordnen:

„Wir gebrauchen die reflexive Form der Rede oft, um Nachdruck auf etwas zu legen. Und in all solchen Fällen können unsere reflexiven Ausdrücke ‚begradigt‘ werden.“ (EPHb II, 249).

Die Form der Aussage „Das ist das“ dient, so Wittgenstein, dazu, Nachdruck auf das „das“ legen (EPHb II, 250). Die „begradigte“ Version von „die Melodie drückt nur sich selbst aus“, die man reflexiv verwendet, um so viel Nachdruck wie möglich auf die Melodie zu legen, wird tatsächlich nicht anders gebraucht, als wenn man sagte: „Diese Melodie ist ungeheuer ausdrucksvoll“ oder „sie ist mir bedeutsam“. Die bogenförmig, rückgebogene reflexive Illusion ist dabei äußerst suggestiv, wie eine ohne diesen Kontext eher rätselhafte, und in der Literatur bisher ausgeklammerte Bemerkung Wittgensteins gegenüber John King unterstreicht:

„Einmal legte ich den zweiten, dritten und vierten Satz von Beethovens Cis-moll-Quartett, op. 131 auf; gespielt wurde er, wenn ich mich nicht irre, von dem Lerner-Quartett. Er [Wittgenstein] hörte sehr gespannt zu, und am Schluß der Aufnahme war er überaus erregt. Er sprang auf, als wäre ihm plötzlich etwas eingefallen, und sagte: ‚Wie leicht kommt man doch auf den Gedanken, man habe begriffen, was Beethoven gerade sagt‘ (hier greif er nach Bleistift und Papier), ‚man denkt, man habe

die Projektion verstanden' (und hier zeichnete er drei Viertel eines Kreises, etwa so:)



„und dann plötzlich' (hier fügte er eine Art Buckel hinzu:)



„merkt man, daß man gar nichts begriffen hat.“ (Rhees 1992, 108f.)

Weil man beim Hören den Eindruck gewinnen kann, „man habe begriffen, was Beethoven gerade sagt“, wird von einer transitiven Bedeutung, also einer Beziehung der Phrase zu etwas ausgegangen – in Wittgensteins Worten: einer Projektion, was nichts anderes ist als eine Abbildung von Parametern einer Sache auf eine andere. Innerhalb dieses Prozesses transitiver Bezugnahme möchte der Hörer gerne den Bezugspunkt der Projektion benennen können und kommt schließlich in einer Art „Schleife“ auf die Phrase selbst zurück. Es entsteht eine reflexive Illusion, die aber nicht aufgeht, wie Wittgenstein in seiner Zeichnung verdeutlicht: Es ergibt sich kein „rundes Bild“.

So gewendet kann Wittgenstein ohne jeden metaphysischen Hintergrund behaupten, „in diesem Sinne muss am Schluss jede Sprache für sich selbst sprechen“ (s.u.). Ausdrucksvolle Musik spricht „für sich selbst“ bzw. der Ausdruck der Musik „zeigt sich“ als Form, die auf komplexe Weise Bestandteil unserer Lebensform ist:

„Wenn man eine bestimmte Auffassung eines Musikstücks rechtfertigen will, und die Frage beantworten, warum man es gerade so gespielt wünscht, ist man versucht, zu sagen: ich verstehe es eben, ich verstehe, was es sagt. Man kommt aber in Verlegenheit, wenn man sagen soll, was es sagt. Man kann dann nur entweder einen Vorgang angeben, dem man das Musikstück vergleicht und der in irgendeinem Sinn den Rhythmus hat, der unserer Auffassung entspricht oder man führt das Musikstück in dem gewünschten Rhythmus vor uns lässt diesen für sich selbst sprechen. Und in diesem Sinne muss am Schluss jede Sprache für sich selbst sprechen.“ (BEE, TS 302.)

Was ist aber mit dem intransitiven Gebrauch anzufangen, wenn der Nachdruck auf das ausdrucksvolle oder bedeutungsvolle der Melodie nicht ausreicht und der reflexive Gebrauch zwar vermieden wird, aber das Ergebnis gerade nicht befriedigt? Wird die Redeweise von „ausdrucksvollen“ Melodien oder Phrasen nicht willkürlich und inhaltsleer? In diesem Fall wäre es aber gleichgültig, wie eine Phrase interpretiert, also gespielt wird:

„Aber wenn du sie spielst, dann spielst du sie doch nicht *irgendwie*, du spielst sie in dieser bestimmten Weise, indem du ein *crescendo* hier bringst, ein *diminuendo* hier, eine Zäsur an dieser Stelle, etc.“ (EPH II, 256f.)

Eine intransitive Formulierung „das Thema ist ausdrucksvoll“ ist deshalb nicht beliebig, sondern im Gegenteil höchst spezifisch, weil es des Hintergrundes einer großen Anzahl an transitiven Vergleichsmomenten einer musikalischen Kultur bedarf, um solche Aussagen treffen zu können.

#### Literatur

- Hanslick, Eduard 1891 [1989] *Vom Musikalisch Schönen*. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Hobuß, Steffi 1998 *Wittgenstein über Expressivität. Der Ausdruck in Körpersprache und Kunst*, Hannover: Internationalismus-Verlag.
- Langer, Susanne 1965 *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*, Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Rhees, Rush (ed.) 1992 *Ludwig Wittgenstein: Portraits und Gespräche*. Hermine Wittgenstein, Fania Pascal, F.R. Leavis, John King, M. O'C Drury, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Schopenhauer, Arthur 1859 [1988], *Die Welt als Wille und Vorstellung II*, ed. by Ludger Lütkehaus, Zürich: Hoffmann.
- Schulte, Joachim 1987 *Erlebnis und Ausdruck, Wittgensteins Philosophie der Psychologie*, München: Philosophia-Verlag.
- Wittgenstein, Ludwig: BF, Z, VB = 1970 *Über Gewißheit. Bemerkung über die Farben*. Zettel. Vermischte Bemerkungen, ed. by G.E.M. Anscombe and G.H. von Wright, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- PU = 1972 *Philosophische Untersuchungen*, ed. by G. E. M. Anscombe et al., Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- EPHB = 1985 *Das Blaue Buch. Eine Philosophische Betrachtung* (Das Braune Buch), hrsg. v. Rush Rees, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- BEE = 2000 Nachlass: *The Bergen Electronic Edition, the complete edition on CD-ROM*, Oxford: Oxford University Press.
- VÄ = 2005 *Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychoanalyse und religiösen Glauben*, ed. by Cyril Barrett, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.