

Wie ist Musik? Christian Grünys Reflexion auf eine eigensinnige Praxis

Fabian Goppelsröder

Abstract:

In seiner Studie analysiert Christian Grünys Musik als eigenständiges Sinngeschehen. Um diesem Eigensinn nachzuspüren, vermeidet er ein umfassendes theoretisches System. Seine 'philosophischen Konstellationen' sind der Versuch, das eigene Denken der Bewegung seines Gegenstands "anzumessen" und so "aufscheinen" zu lassen, "was sonst nicht sichtbar würde."

How to cite:

Goppelsröder, Fabian: „Wie ist Musik? Christian Grünys Reflexion auf eine eigensinnige Praxis [Review on: Grünys, Christian: Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2014 und Grünys, Christian; Matteo Nanni (Hg): Rhythmus, Balance, Metrum. Formen raumzeitlicher Organisation in den Künsten. Bielefeld: transcript, 2014.]“. In: KULT_online 41 (2015).

DOI: <https://doi.org/10.22029/ko.2015.881>

© beim Autor und bei KULT_online

Wie ist Musik? Christian Grünys Reflexion auf eine eigensinnige Praxis

Fabian Goppelsröder

Grüny, Christian: Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2014. 379 Seiten, broschiert, 39.90 Euro. ISBN-13: 978-3942393546

Grüny, Christian; Matteo Nanni (Hg): Rhythmus, Balance, Metrum. Formen raumzeitlicher Organisation in den Künsten. Bielefeld: transcript 2014. 214 Seiten, broschiert, 27.90 Euro. ISBN-13: 978-3-8376-2546-2

Unter den im deutschen Sprachraum zuletzt zahlreichen musikphilosophischen Publikationen ist die grundlegende Studie des Wittener Philosophen Christian Grüny die vielleicht eigenständigste und überraschendste. "Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik" ist keine Theorie des musikalischen Kunstwerks. Das Buch sucht seinen ganz eigenen Zugang zum Thema.

Anders als Gunnar Hindrichs' "Autonomie des Klangs" verfolgt Grüny keine Ontologie des Musikwerks in der Perspektive einer ästhetischen Vernunft. Und anders als Daniel Martin Feige in seiner "Philosophie des Jazz" wird ihm das Thema auch nicht zum Aufhänger einer philosophisch eher dünnen Skizze. Anstatt auf ihr 'Wesen' zu zielen, versucht Grüny Musik als "relativ stabile", weder völlig situative noch aus der Zeit gehobene Praxis zu beschreiben (S. 9). Die Frage danach, was Musik eigentlich ist, wird durch diejenige nach ihrem "Wie" ersetzt und der Versuch einer Antwort in fünf Kapitel zu "Differenzen", "Resonanz", "Geste und Rhythmus", "Raumzeit" und "Materialität" gegliedert. Ein Aufbau, der pyramidal verstanden werden kann: sind die ersten beiden Blöcke als eine Art Hinführung auf die zentralen Ausführungen zu Geste und Rhythmus zu lesen, so stellen die beiden letzten Kapitel eine Präzisierung und Konkretisierung dieser Überlegungen für die philosophisch-ästhetischen Grundfragen nach Raum, Zeit und Materialität dar. Die vorsichtige, alle hegemoniale Zurichtung vermeiden wollende Vorgehensweise Grünys spiegelt sich dabei in dem nicht als Understatement zu verstehenden Untertitel des Buches: "Philosophische Konstellationen zur Musik". Nicht philosophische Erklärung, sondern die "Anmessung" des eigenen Denkens an die Bewegung seines Gegenstands soll etwas an der Musik "aufscheinen" lassen, "was sonst nicht sichtbar würde." (S. 15). Was Grüny so allerdings vor allem entdeckt ist eine grundlegende Musikalität der Philosophie selbst.

In dieser implizit bleibenden Volte liegt die besondere Pointe des Buches. Musik ist Grüny kein definiertes Ereignis, dessen Charakteristik es genauer herauszuarbeiten gilt. Sie interessiert

ihn als Sinngeschehen. Von hier aus werden die Begriffe zur näheren Beschreibung ihres "Wie" entwickelt. So ist auch die auf den ersten Blick überraschende Eröffnung der Studie konsequent. Das den eigentlichen Kapiteln vorangestellte "Vorspiel" ist nicht nur die kleinteilig sensible Analyse einer auf Klang vollständig verzichtenden Tanzperformance; es ist auch Demonstration dessen, was Grüny an seinem Thema als "musikalische Zusammenhänge", als eine Art performativ-musikalischer Logos interessiert. "Both sitting duett" von Jonathan Burrows und Matteo Fargion beschreibt er als "Musikstück für Bewegungen" (S. 25), das sich gerade nicht auf ein tonales Ereignis reduzieren lässt. Stattdessen zeigt sich die Interaktion der beiden Akteure als "Geflecht von Parallelen, Wiederholungen, subtilen Verschiebungen" (S. 19), welches den "Eindruck einer großen Schönheit" schafft (S. 25). Was immer Grüny in dieser Bestimmung genau zu fassen sucht – seiner Beschreibung ist schon implizit, was in den folgenden Kapiteln genauer ausgearbeitet wird: Musik ist nicht das Gegenstück zur Stille. Sie ist temporäre Gestalt, unabgeschlossener und wohl unabschließbarer Prozess der Herausbildung und Auflösung fragiler Sinnstrukturen. So ist es gar nicht mehr so überraschend, dass Grünys entscheidender theoretischer Bezugspunkt nicht aus der Musik-, sondern aus der Bildphilosophie stammt: Entlang Gottfried Boehms 'Ikonischer Differenz' meint er die Ereignis- bzw. Vollzugsstruktur auch des musikalischen Geschehens am konsequentesten denken zu können. Wie in der Betrachtung eines Bildes das Sujet sich erst als Figur von ihrem Grund differenziert, so realisiert sich Musik in dem Moment, in dem sie erklingt und gehört wird; als ihre Stille integrierende Differenz (S. 45). Und wie das Bild in seiner Gegenständlichkeit Teil der Welt ist und durch seine Imagination zugleich über diese hinausgeht, so schwingt auch in der Kunstmusik der alltägliche Klangteppich weiter und wird zugleich von ihr geschieden. Ein Ansatz mit Konsequenzen für den musikphilosophischen Begriffsapparat: mit ihm "müssen oder besser: können einige der zentralen Begriffspaare, mit denen sie (die Musik, FG) gewöhnlich beschrieben wird, neu gefasst werden: Produktion und Rezeption, Tonfolge und Tonsystem, Rhythmus und Metrum, Raum und Zeit und Materialität und Sinn. In allen diesen Fällen kann von der Grundfigur der musikalischen Differenz ausgegangen werden und nicht von den Unterscheidungen selbst, die feste Entgegensetzungen suggerieren." (S. 51). Grünys Methode der "Anmessung" führt in eine grundlegende Dynamisierung philosophischen Denkens. Statt alte Begriffsraaster durch neue zu ersetzen wird die bestehende Begriffsarchitektur in Schwingung versetzt. Erst ein solches 'weiches', nicht endgültiges, sondern prozessuales Denken ist in der Lage, der grundlegenden Bewegtheit des musikalischen Sinngeschehens überhaupt nahe zu kommen. So fokussiert Grüny auch nicht zunächst das "Tonsystem", welches er als kulturgeschichtlich kontingente Domestizierung einer 'wilden' Mikroharmonik analysiert (S. 57). Er versucht Musik vielmehr gerade in ihrer 'wilden Energie' zu beschreiben.

Mit der Figur der "Resonanz" wird der Rezeption von Musik als kontextabhängigem Geschehen ein denkerischer Rahmen gegeben. Hören ist hier kein passives Aufnehmen vorgegebener Muster. Den Ort musikalischen Sinns versteht Grüny im Anschluss an Wellmer vielmehr als einen Ort des Spiels, den weder Komponist noch Interpret in seiner Gänze beherrschen (S. 131). Entlang unterschiedlicher und häufig überraschender Bezüge auf Deweys Philosophie ästhetischer Erfahrung, Langers Symboltheorie oder Daniel Sterns Entwicklungspsychologie

wird so die Unbestimmtheit des musikalischen Ereignisses zu einem Konstituens seiner spezifischen Erfahrung. Dabei lässt die resonatorische Musikauffassung die Opposition von Produktion und Rezeption letztlich überhaupt kollabieren. Auch sie darf nicht als fixe Gegenüberstellung, sondern als sich aus ihrer Mitte heraus differenzierende verstanden werden.

So aber wird das zentrale Problem deutlich, welches die Beschreibung von Musik als Differenz- und Resonanzphänomen (S. 139) mit sich bringt: Welche Ordnungsform schafft hier noch jene temporäre Gestalt, die als musikalischer Sinn gefasst werden soll?

Es überrascht kaum, dass Grüny an dieser Stelle auf den Rhythmus zu sprechen kommt. Schon Benveniste sieht Rhythmus – im Unterschied zum Schema – als ‚Form im Moment ihres Formwerdens‘, als dynamische Ordnung. Als solche ist er durch die verschiedenen Künste immer wieder thematisiert und nicht zuletzt in dem 2014 von Grüny selbst mitherausgegebenen Band "Rhythmus, Balance, Metrum. Formen raumzeitlicher Organisation in den Künsten" untersucht worden (Christian Grüny und Matteo Nanni (Hg): Rhythmus, Balance, Metrum. Formen raumzeitlicher Organisation in den Künsten. Bielefeld 2014).

Hier finden sich viele der auch in "Kunst des Übergangs" wichtigen Referenzen. Wer etwa dem Thema in seiner ganzen Breite nachgehen will, wird mit Texten zur Geschichte der Rhythmen (Jean Claude Schmidt), zur posttonalen Rhythmik (Claus-Steffen Mahnkopf) oder unterschiedlichen rhythmischen Kulturen (Steffen A. Schmidt) fündig. Insbesondere spitzt Christopher Hastys Beitrag "Rhythmusexperimente – Halt und Bewegung" das Problem des "Maßnahmen(s) von innen" (S. 165) auf erhellende Weise zu. Entlang konkreter Beispielanalysen entwickelt Hasty Rhythmus als Maß jenes Prozesses, in welchem sich das Ereignis auf die Welt ein- und abstimmt. Anstatt eines vorgegebenen Rasters ordnet der Rhythmus in der Kontinuität des Vollzugs, von innen heraus. In "Kunst des Übergangs" verbindet Grüny diesen Gedanken mit der Figur der Geste, die er nicht als bedeutende Körperbewegung versteht, sondern im Anschluss an Robert Hatten als "significant energetic shaping through time" (S. 147). Eine Signifikanz, die konsequent nicht als lexikalisierbare Bedeutung, sondern als im Prozess gegeben beschrieben werden muss. Sie zeigt sich nicht durch Deutung und Interpretation, sondern im Nachvollzug. Rhythmus und Geste werden so zur Ordnungsform von Musik als Differenz- und Resonanzphänomen, und damit zum Kern von Grünys Studie.

Die Konsequenzen dieser anderen Musikauffassung machen insbesondere die letzten beiden Kapitel des Buches deutlich. Gegen den Versuch unter anderem Stockhausens, Musik als reine Zeitkunst vorzustellen, wird ihre Bindung an Raum und Körper ausgeführt (Kap. IV.2). Ohne Mystifizierung analysiert Grüny den Ereignischarakter von Musik (Kap. IV.4); und ohne ihre Geistigkeit zu verleugnen, betont er ihre Materialität, ihre sich nie auflösende Widerständigkeit (Kap. V.2). In einer Variante der adornitischen Sentenz vom 'Vorrang des Objekts' zeigt sich Musik so als Kunst des Übergangs (Kap. V.4). Weder beliebig noch vollständig determiniert besetzt sie einen Zwischenraum, der mit den gewohnten Kategorien und Begriffen nicht zu greifen sei. In ihm entsteht musikalischer Sinn zwischen "diffusem Bewegtsein und klar zu artikulierender Bedeutung" (S. 352). Die einzige Möglichkeit, diesen musikalischen Sinn zu verstehen, ist auch für die Philosophie der "resonatorische Nachvollzug". Nicht zuletzt in dieser

Konsequenz für das eigene Tun geht Grüny über den größten Teil der musikphilosophischen Traktate hinaus.

"Kunst des Übergangs" öffnet so eine eigene und neue Perspektive auf Musik. Dass die 350 Seiten schwere Qualifikationsarbeit auch ihre Längen hat, liegt in der Natur der Sache. Doch gelingt es Grüny immer wieder, die detailreich nachgezeichneten Debatten und musikphilosophischen Positionen überraschend zu pointieren und so für unkonventionelle Anschlüsse und Assoziationen zu öffnen. Eine Offenheit, die keine Ungenauigkeit, sondern die besondere Strenge dieser Konstellationen markiert.