

Malik Sharif, Christina Lessiak,  
Susanne Sackl, Tobias Neuhold (Hg.)

Umfang, Methoden und Ziele  
der Musikwissenschaften

# Musikwissenschaft

Band 18

---

LIT

Malik Sharif, Christina Lessiak,  
Susanne Sackl, Tobias Neuhold (Hg.)

# Umfang, Methoden und Ziele der Musikwissenschaften

Ausgewählte Beiträge  
vom 25. internationalen Symposium  
des Dachverbands der Studierenden  
der Musikwissenschaft –  
Graz 2012

---

LIT

Gedruckt mit Unterstützung der Steiermärkischen  
Landesregierung, Abteilung Wissenschaft und Gesundheit.



**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

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

ISBN 978-3-643-50475-3

©LIT VERLAG GmbH & Co. KG  
Wien 2013  
Krotenthallergasse 10/8  
A-1080 Wien  
Tel. +43 (0) 1-409 56 61  
Fax +43 (0) 1-409 56 97  
E-Mail: [wien@lit-verlag.at](mailto:wien@lit-verlag.at)  
<http://www.lit-verlag.at>

LIT VERLAG Dr. W. Hopf  
Berlin 2013  
Verlagskontakt:  
Fresnostr. 2  
D-48159 Münster  
Tel. +49 (0) 2 51-62 03 20  
Fax +49 (0) 2 51-23 19 72  
E-Mail: [lit@lit-verlag.de](mailto:lit@lit-verlag.de)  
<http://www.lit-verlag.de>

**Auslieferung:**

Deutschland: LIT Verlag Fresnostr. 2, D-48159 Münster  
Tel. +49 (0) 2 51-620 32 22, Fax +49 (0) 2 51-922 60 99, E-Mail: [vertrieb@lit-verlag.de](mailto:vertrieb@lit-verlag.de)  
Österreich: Medienlogistik Pichler-ÖBZ, E-Mail: [mlo@medien-logistik.at](mailto:mlo@medien-logistik.at)  
Schweiz: B + M Buch- und Medienvertrieb, E-Mail: [order@buch-medien.ch](mailto:order@buch-medien.ch)

# INHALTSVERZEICHNIS

Umfang, Methoden und Ziele der Musikwissenschaften:  
Eine Einleitung

Malik Sharif, Christina Lessiak,  
Susanne Sackl und Tobias Neuhold .....S. 7

Über jeden Verdacht erhaben:  
Musik, Räumlichkeiten, Sozialitäten

Nicolas Cook.....S. 16

Gemeinsam-Werden statt Gemeinschaft-Sein:  
Essay über die disziplinäre Einheit der Musikwissenschaft

Malik Sharif.....S. 42

Wagner war französischer Barockkomponist:  
Über musikwissenschaftliches Wissen

Christoph Haffter.....S. 62

Ästhetisches Verstehen und Nacherleben:  
Über Hans Heinrich Eggebrechts These eines begriffslosen  
Verstehens von Musik

Christian Kämpf.....S. 73

Musikwissenschaften als Kriminologie:  
Oder: Zum Schreiben über Musik

Bastian Zimmermann.....S. 92

Topos und Utopos des ›Innere Musikalischen‹:  
Zur Objektivität und Kontextualität von Musik

Jonas Traudes .....S. 107

Die Intertextualität als musikwissenschaftliche Methode

Florian Zeuner .....S. 122

Back to the Sixties: Möglichkeiten der Zitatbildung in der populären Musik am Beispiel von Duffys »Mercy« (2008) Elisabeth Heil.....	S. 140
Konstruktivistische Geschlechtertheorien in der Musikforschung: Methodologische Implikationen in der Analyse von Videoclips und Printmedien Christina Lessiak und Susanne Sackl.....	S. 165
»So, what kind of music do you like?« An Intersectional Theory of Genres as Boundary-Work in the Social Field of Music Martin Winter .....	S. 190
Vor-was? – Vorlass! Musikwissenschaft in Archiven Sabine Töffler.....	S. 209
Autor_innen .....	S. 229

# MUSIKWISSENSCHAFTEN ALS KRIMINOLOGIE: ODER: ZUM SCHREIBEN ÜBER MUSIK

Bastian Zimmermann

Es gibt kein Verfahren, mein Hören zu messen, ohne dass ich als Hörender zurate gezogen würde. Es braucht das Verzeichnen und das Vernehmen, um zu sagen, wie Verzeichnen und Vernehmen zueinander stehen.

(Seel 2009, S. 67).

Ich möchte erneut vortragen. Einen neuen Vortrag beitragen; einen, der sich meinem Vortrag in Graz annimmt, ihn pointiert und um eine kleine Geschichte erweitert. Hatte ich noch im Frühjahr 2012 bei meinem Vortrag »Populäre Musik und Ästhetik – Oder: Das Sprechen über Musik« im Rahmen des DVSM-Symposiums *Über Wege zum Ziel – Reflexionen über Methoden und Erkenntnistheorien der Musikwissenschaften* meine zuvor abgeschlossene Magisterarbeit zur Populären Musik und Ästhetik als Anlass für einige Überlegungen zum Sprechen über Musik genommen, so haben mir die Diskussionen am Rande des Symposiums gezeigt, dass einige meiner Punkte, die ich in Bezug auf die Überthemen der Methoden und Erkenntnistheorien von Musikwissenschaften anbringen wollte, einer besseren Herausstellung bedurften. So kann dieser Text als Replik und als ein weiterer eigenständiger Versuch über die Stellung des Objektes und der Wahrnehmung in den Musikwissenschaften gelesen werden.

(Musik-)wissenschaftliche Methoden, d.h. die zweckgebundenen Wahrnehmungen bzw. Untersuchungen von Musik, produzieren tote Objekte, indem sie die Wahrnehmung der Objekte je nach ihren wissenschaftlichen Nutzen und Zwecken determinieren, beschränken, verengen. So sei es zunächst einmal überspitzt formuliert. Die Methoden allein sind jedoch nicht die Ursache für den potentiellen Mord; hinzu kommt das Sprechen und Schreiben über Musik, das die Methoden ausführt. Der

Frankfurter Philosoph und Essayist Martin Seel stellt dem eine andere, ästhetische Betrachtungsweise gegenüber: »Alles Erscheinen [z.B. eines musikalischen Objekts, B.Z.] mag auf messbaren Verhältnissen beruhen, soviel wir wollen, doch es erfüllt sich nicht in ihnen, sondern darin, wie es für vernehmende Wesen mit einer bestimmten sinnlichen Ausstattung – ist« (Seel 2009, S. 64). Den messbaren bzw. analytischen Verhältnissen stehen demnach ästhetische Praxen im Umgang mit Musik gegenüber.

Ich fasse im Folgenden mit Seel eine Vielzahl musikwissenschaftlicher Methoden wie die Musiksoziologie und -psychologie unter dem Phänomen des Soseins zusammen, also Disziplinen, die das Sosein der Welt, als eine prinzipiell messbare, fixierbare zu erfassen versuchen. Dies steht dem Wahrnehmungsphänomen des Erscheinens, dem selbstzweckhaften Wahrnehmen von Dingen und Situationen, gegenüber:

Den Ausdruck ›Sosein‹ verwende ich dabei als eine Abkürzung für das in propositionaler Erkenntnis aspekthaft fixierbare Soundsosein eines Gegenstands der Wahrnehmung. Den Ausdruck ›Erscheinen‹ dagegen reserviere ich für die Interaktion der am Gegenstand je gegenwärtig vernehmbaren Erscheinungen. (Seel 2003, S. 84)

Erst das Ästhetische selbst, also der Fokus auf die Ebene des Wahrnehmens im individuellen Umgang mit der Musik, birgt Wahrnehmungsinhalte, die dem von mir noch zu behauptenden kriminologischen Blick des Musikwissenschaftlers entgehen, die aber für eine nicht-deterministische Perspektive entscheidenden Anteil nehmen. Nicht nur, dass der Musikwissenschaftler die Musik durchmisst, er verwendet diese Informationen immer auch nur auf bestimmte Zwecke hin. Daher möchte ich nicht nur auf der kaum kommunizierbaren Ebene des Ästhetischen verbleiben, sondern sie insbesondere auch wieder für die wissenschaftliche Wahrnehmung von Musik produktiv machen.

## VOM (ERKENNTNIS-)INTERESSE AN DER MUSIK

Was heißt es über Musik zu schreiben? Im Folgenden möchte ich voraussetzen, dass ein maßgebliches Anliegen im Schreiben über Musik sein sollte, das behandelte Objekt für die Wahrnehmung des Lesers produktiv werden zu lassen. Ein Schreiben über Musik, das diesem Anspruch nicht folgt, sondern die Wahrnehmung der Musik oder die Musik als ein bestimmtes Objekt fixieren möchte, benenne ich als eine deterministische



Perspektive. Damit nehme ich eine ganz spezifische Form des (Erkenntnis-)Interesses ein, die sich deutlich vom Erkenntnisinteresse der musikwissenschaftlichen Hauptdisziplinen, sei es die historische, systematische oder musikethnologische Disziplin mit dem Interesse an Geschichtsschreibung, der Beschreibung und Erklärung sozialer, ökonomischer Sachverhalte oder den messbaren Regelmäßigkeiten von Musikwahrnehmung, abhebt. Diese Erkenntnisinteressen lassen sich im Hinblick auf die phänomenale Fülle eines dargebotenen Stücks als deterministische oder reduktionistische Perspektiven auf Musik oder akustische Lebenswelten zusammenfassen,<sup>1</sup> also eine Perspektive, die versucht das Objekt auf bestimmte Zwecke hin wahrzunehmen, nicht-ästhetische Fragestellungen an sie heranzutragen und hierüber entweder die Musik oder die ihr eigenen Fragestellungen bzw. Methoden zu legitimieren.

In Hinblick auf mein Unternehmen, das Schreiben über Musik wiederum für die Wahrnehmung der Musik produktiv machen zu wollen, muss eine solche deterministische Perspektive auf Musik zurückgewiesen werden. Im gleichen Zug kann sie jedoch auch nicht vollständig verleugnet werden. Ohnehin muss der Schreibende begrifflich abstrahieren, kleine Theorien bauen. Das Erkenntnisinteresse über die Musik, so könnte man vielmehr sagen, wandelt sich zum Interesse an der Musik. Während eine methodologische Wissenschaft ihre Prämissen auf das Objekt überträgt bzw. projiziert, sie also, um wiederum Seel heranzuziehen, den Gegenstand »begrifflich diskriminiert« (Seel 2003, S. 71), muss für mein Ziel zunächst die Wahrnehmung selber in den Blick genommen werden bzw. von der Dimension der Wahrnehmung, dem, genauer gefasst, ästhetischen Wahrnehmen, das um seiner selbst willen getätigt wird, ausgegangen werden: Ich nehme nicht primär aufgrund eines bestimmten (Kunst-)Objektes ästhetisch wahr. Das ästhetische Wahrnehmen gründet sich vielmehr in einer Art Selbstbezüglichkeit, d.h. im Vollzug der Wahrnehmung eines Objektes. Diese phänomenologische Perspektive nimmt Seel in seiner *Ästhetik des Erscheinens* ein, indem er die sinnliche Welt und

---

<sup>1</sup> Auch im Kontext älterer phänomenologischer Arbeiten lässt sich schon der Vorwurf reduktionistischer Perspektiven, z.B. gegenüber der Psychologie, feststellen. Siehe Maurice Merleau-Ponty (2003, S.14). Er bezieht sich hierbei auf Husserl und betont das Moment der Reduktion von psychologischen Ansätzen gegenüber phänomenologischen Ansätzen.

ihre Objekte und Situationen allein als Objekte des Erscheinens für verschiedene Dimensionen bzw. bei Seel Modi der ästhetischen Wahrnehmung nimmt. Mit diesem Fokus auf das Wahrnehmen wird der Status des Objekts und insbesondere des Kunstobjekts von seiner üblichen aktiven, wissenslegitimierenden und den Rezipienten fordernden Stellung zeitweise enthoben. Christoph Menke und Joachim Küpper haben dies in der Einleitung zu *Dimensionen ästhetischer Erfahrung* gekonnt zugespitzt:

Denn sobald die Werke der Kunst aus der Perspektive ihrer Erfahrung in den Blick genommen worden waren, mußte deutlich werden, daß es eine Vielzahl nicht-künstlerischer Gegenstände gibt, an denen sich Erfahrungen machen lassen, die mit den an Kunstwerken gemachten hinreichend viel gemeinsam haben, um sie unter denselben Begriff des Ästhetischen einzuordnen. (Küpper und Menke 2003, S. 9)

Fragen nach der Stellung von (begrifflicher) Erkenntnis im Verhältnis von Subjekt und Objekt können mit der hier getätigten Delegitimation von Kunstobjekten und dem Primat der Wahrnehmung neu gestellt werden. Die Seite der Wahrnehmung kann einen Reichtum an Wahrnehmungsinhalten in sich bergen, den keine psychologische, soziologische, musikanalytische Perspektive aufwiegen könnte. In Hinblick auf ein Schreiben über Musik, das die Wahrnehmung des Lesers für ein Stück Musik oder musikalische Situationen produktiv werden lassen will, sollte die ästhetische Perspektive im Rahmen der Annäherung an den musikalischen Gegenstand daher zwingend sein. Nicht als die alleinige, jedoch im Widerstreit mit der begrifflichen Erkenntnis, die für ein jedes Sprechen unumgänglich ist. Die Auseinandersetzung zwischen Begriff und ästhetischer Wahrnehmung, zwischen dem Willen zu Fixieren und Festzuhalten und dem Willen, dies sein zu lassen, ist der für mich entscheidende Aspekt, der von einer methodischen, zweckgerichteten Perspektive allzu schnell übergangen wird.

Die folgenden drei Abschnitte erzählen zunächst von den Möglichkeiten des ästhetischen Wahrnehmens, um ein größeres, ausdifferenzierteres Verständnis des ästhetischen Wahrnehmens zu erlangen, das für ein sensibles Gespür für Musik im Verhältnis zum Selbst, zu Anderen und

zu Situationen notwendig ist.<sup>2</sup> Anschließend möchte ich das Verhältnis von Musikwissenschaft und ästhetischem Wahrnehmen in einer kleinen kriminologischen Geschichte paraphrasieren, um dann zu fragen, wie eine ästhetische Praxis wieder in die methodologische Wissenschaft zurückfinden kann.

## DAS BLOÛE ERSCHEINEN: MUSIK ALS OBJEKT DER KONTEMPLATION

Unter dem Begriff der Kontemplation lässt sich eine Praxis des Wahrnehmens und Denkens fassen, die man allein um ihrer selbst willen vollzieht. Dabei liegt der Fokus auf dem Vollzug, der um der Gegenwart des Vollzugs wegen getätigt wird. Seel unterscheidet dabei drei Dimensionen, von denen aber nur eine im ästhetischen Wahrnehmen zum Tragen kommt: Neben der theoretischen Kontemplation, d.h. dem selbstzweckhaften Denken und Erkennen, und der praktischen Kontemplation, zum Beispiel der absichtslosen Betrachtung von Menschen, ist es die ästhetische Kontemplation, die sich um das bloße Erscheinen eines Gegenstandes oder einer Situation bemüht. Dabei geht es keinesfalls um ihr Benennen, Deuten und Verstehen. Vielmehr soll darin »von aller Sinnhaftigkeit zugunsten einer Aufmerksamkeit für die pure Sinnlichkeit« (Appen 2007, S. 213) abgesehen werden. Ihre Funktion besteht gerade in der Entfunktionalisierung, d.h. im Absehen von aller Zweckorientiertheit. Sie kultiviert eine Fähigkeit zur Distanz gegenüber sich und einer sozial vermittelten, präformierten Welt, wo es mehr um die Situation der Wahrnehmung selbst, und weniger um bestimmte Eigenschaften des Objekts geht. Eine möglichst große Fülle von Wahrnehmungsinhalten soll in ihrer Unbestimmtheit auch unbestimmt gelassen werden. Dies lässt sich schwer – höchstens literarisch – am Beispiel eines Musikstückes vermitteln und ist

---

<sup>2</sup> Die folgenden drei Abschnitte zu den drei Modi der ästhetischen Wahrnehmung bei Seel entlehnen sich Teilen meiner Magisterarbeit *Populäre Musik und Ästhetik – Aktuelle Fragestellungen und Forschungsstand* bei Prof. Dr. Marion Saxer, eingereicht am 30.06.2011 an der Goethe-Universität Frankfurt. Daher die Diskussion der Theorie Seels anhand einiger Textstellen von Ralf von Appen, dem in der Magisterarbeit mehr Aufmerksamkeit geschenkt wurde.

erfahrungsgemäß nur in wenigen Fällen möglich.<sup>3</sup> Seel ordnet daher die einzelnen Dimensionen der ästhetischen Erfahrung auch nie isoliert voneinander an, sondern sieht sie stets mit den jeweils anderen beiden Dimensionen, jedoch unterschiedlich gewichtet, auftreten.

## DAS ATMOSPHERISCHE ERSCHEINEN: MUSIK ALS OBJEKT DER KORRESPONDENZ

Unter Atmosphäre versteht Appen mit Seel das Erscheinen einer *Situation* in all ihren Wahrnehmungsebenen, also das Erscheinen von Temperatur, Gerüchen, Geräuschen, Sichtbarkeiten, Gesten und Symbolen. Der Begriff der Korrespondenz soll dabei das Verhältnis einer solchen Situation zu den Lebensumständen und -idealen des Wahrnehmenden beschreiben. Es »erscheint als schön, was sinnenfällig zu unserem Selbstbild passt, was so erscheint, wie wir uns sehen oder gern sehen würden, und dadurch eine angenehme Atmosphäre schafft« (Appen 2007, S. 233). Man hat es hier also mit einer Bewertung der Situation bzw. des Gegenstandes zu tun, in der über Gemeinsamkeiten oder Stilfragen erkannt oder gezeigt wird, wem wir uns zugehörig fühlen und wem nicht. Selbst im Erfahren von Natur können die eigene Position und das Verhältnis zur Umgebung relevant werden. Im Ganzen entsteht dadurch ein Bewusstsein für Atmosphären, das ein Wissen um die Bezüge, in der sie wahrgenommen werden, enthält.

Seel unterscheidet innerhalb der Wahrnehmungsdimension zwischen dem beständigen Charakter und der momentanen Atmosphäre. Die Wertung über den Charakter bezieht sich dabei eher auf das wahrgenommene Objekt oder die Situation. Die Wertung über die Atmosphäre nimmt mehr die eigene augenblickliche Situation, das wahrnehmende Subjekt, wahr. Wichtig ist, dass es bei einer korrespondierenden Wahrnehmung eines Charakters, also den scheinbar fixen Eigenschaften eines Objektes, darum geht, dass man *glaubt*, dass es so ist. Das Urteil hängt stark von der eigenen Perspektive auf sich selbst, die Anderen und auf das

---

<sup>3</sup> Natürlich kann man da auch mit bewusstseinsverändernden Mitteln nachhelfen.

Verhältnis zur Welt ab, weshalb es nicht nur am Objekt festgemacht werden kann, sondern vielmehr projektiv zu erfassen ist.

Korresponsives Wahrnehmen, so kann man resümieren, vermittelt dem Wahrnehmenden ein Bild von sich selbst und seiner Position in der Welt: »Atmosphärisch korrespondierende Objekte oder Situationen spiegeln und verändern zugleich unsere persönliche und soziale Identität« (Appen 2007, S. 256). Es geht um ein Bewusstsein für Atmosphären, das ein Wissen um die Bezüge, in der sie wahrgenommen werden, enthält.

## DAS ARTISTISCHE ERSCHEINEN: MUSIK ALS OBJEKT DER IMAGINATION

Imaginatives bzw. artistisches Wahrnehmen bedeutet, etwas als Kunst wahrzunehmen, d.h., etwas als Zeichen zu lesen. Der Begriff Kunst steht hier für keinen eng gefassten Kunstbegriff, sondern soll aufzeigen, dass der Aspekt, etwas als Zeichen zu lesen, einen Akt darstellt, der annimmt, dass der betreffende Gegenstand von jemandem *gemacht* ist. Nur dann liest man etwas als Zeichen. Gleichzeitig besitzt man natürlich die Freiheit, auch vordergründig anders oder nicht-intendierte Objekte, wie die Natur oder zweckentfremdete Gegenstände, als Zeichen zu lesen, wobei dann das Verhältnis *Wer macht hier was zum Zeichen* bedeutsam wird; sei es als Gott, Zufall oder mein Begehren. Damit wäre eine ästhetische Erfahrungsdimension benannt, die die Grundbedingung dafür aufzeigt, überhaupt etwas als (Kunst-)Werk, hier im schlichten Sinne des intentional Gemachten, anzunehmen. Einen ausgearbeiteten Kunstbegriff, der entscheidet bzw. diskutiert, was und wie etwas ein Kunstwerk ist oder sein kann, benötigt das artistische Wahrnehmen nicht; dies ist vielmehr die *Aufgabe* der Kunstdiskurse und -institutionen.

Etwas als Kunst wahrzunehmen heißt, von vornherein ein interpretierbares Objekt anzunehmen. Dabei ist das Ziel von ästhetischer Wahrnehmung nicht, eine ablösbare Erkenntnis zu gewinnen, sondern ihr geht es vielmehr um das generelle Verstehen des Verstehens (und nicht das Verstehen von Kunst oder irgendetwas Anderem in der Welt). Auch hier findet sich die schon genannte Selbstzweckhaftigkeit der ästhetischen Wahrnehmung. Ralf von Appen erläutert mit Seel:

Die Wahrnehmung von etwas als Kunst beschreibt Seel somit [...] als einen Prozess, der sein Telos *in der eigenen Bewegung* hat, einer Bewegung freilich, die darauf zielt und also ihren Sinn darin findet, *die Bewegung der aufgenommenen Werke* zu verfolgen [...] Folge einer solchen Wahrnehmung sei nicht eine klare und distinkte *begriffliche Erkenntnis* eines Sinns, sondern *ästhetische Erfahrung* – verstanden als eine sinnliche Begegnung mit Gegenwarten des menschlichen Lebens. (Appen 2007, S. 261)

Verstehen ist hier demnach nicht-propositional gedacht, wodurch Tanzen oder Kuschneln als intensiver Mit- oder Nachvollzug auch als eine Form des Verstehens von Musik gelten. Schon wenn ich tanze, nehme ich etwas artistisch wahr, ich lese verschiedene Elemente des Objekts als Zeichen und interpretiere sie.

Ein Objekt wird dann Kunst, wenn es »im Medium des Erscheinens als präsentiertes Zeichen wahrgenommen [wird]« (Appen 2007, S. 265). Mit dem artistischen Erscheinen ist ein Prinzip der Vergegenwärtigung benannt, das Erfahrungsgehalte vertrauter und fremder Situationen, die im Alltag in ihrer Komplexität, emotionalen Färbung, Simultanität und Fülle nie vollständig bewusst werden, schließlich im Modus der Erschlossenheit oder Bedeutsamkeit erfasst. Dadurch erhält das Objekt in einer existentiellen Bedeutsamkeit Relevanz für das eigene Leben. Das Potential zur Vergegenwärtigung ist natürlich wieder nicht auf Objekte der Kunst, der Musik beschränkt. Die Sphäre der Kunst gewährt es dem Rezipienten nur viel eher. Auch Alltägliches kann ich im Sinne Seels artistisch wahrnehmen.

## MUSIKWISSENSCHAFTEN ALS KRIMINOLOGIE

Natürlich kann ein analytisches Schreiben über Musik und ein Schreiben, das die Wahrnehmung der Musik produktiv machen will, nicht strikt unterschieden werden. Vielmehr beruhen beide Perspektiven auf ein und derselben Wahrnehmung. Entscheidend ist der Umgang mit der Wahrnehmung, ob und in welcher Weise etwas in der Wahrnehmung fokussiert und nachträglich nutzbar gemacht wird. Seel unterscheidet daher zwei Wahrnehmungspositionen: Etwas kann in seinem Sosein erfasst werden, wo beginnend mit der Identifikation bestimmte Aspekte des Erscheinens erkennend festgehalten werden, oder ein Objekt bzw. eine Situation kann allein in seinem bzw. ihrem Erscheinen wahrgenommen

werden, d.h. die Fixierung auf eine begriffliche Bestimmung wird fallengelassen zugunsten eines Spiels der Erscheinungen in der Wahrnehmung des Rezipienten. »Denn während die eine [Wahrnehmung gerichtet auf das Sosein, B.Z.] den *Bestand* des am Objekt Vorhandenen eruiert, verfolgt die andere das *Spiel* der gleichzeitig am Gegenstand aufscheinenden Erscheinungen.« (Seel 2003, S. 84) Seel exemplifiziert diese Unterscheidung an dem Beispiel eines roten Balls, der auf einer Wiese liegt:

Kein Wahrnehmungsobjekt ist einfach das, als was es hier und jetzt oder über eine längere Zeit vor unseren Sinnen erscheint. [...] Der Ball ist keine Erscheinung, an ihm zeigen sich Erscheinungen. Er ist ein Gegenstand unseres wahrnehmenden Unterscheidens, der mit bestimmten seiner Erscheinungen nicht gleichgesetzt werden darf. (Seel 2003, S. 72)

Seel nimmt hier mit dem Begriff des Erscheinens eine vorläufige Trennung des Objektes der Wahrnehmung und der Wahrnehmung des Objekts vor. Eine Trennung von zwei Teilen, die in der Wahrnehmung aber stets aufeinander angewiesen sind.

Der ästhetisch angeschaute Ball ist *derselbe* Gegenstand wie das kriminologisch untersuchte oder mit Füßen traktierte Objekt. Er hat dieselbe sinnliche Verfassung. [...] Durch die Aufmerksamkeit für das Erscheinen eines Sinnenobjekts kommt nichts hinzu, was nicht schon da wäre [...]. Aber durch sie zeigt sich etwas an dem Gegenstand, das nur vermöge dieser Art der Aufmerksamkeit zugänglich ist. Das ästhetische Verweilen lässt etwas in seiner Fülle sein. (Seel 2003, S. 85)

Die Differenz im Wahrnehmen des Soseins und des Erscheinens zeigt die Möglichkeiten eines deterministischen und nicht-deterministischen Zugriffs auf Objekte oder Situationen auf. Es ist demnach eine Frage des Umgangs oder noch stärker einer Haltung, mit der man der Lebenswelt begegnet. Es geht nicht darum, sich für eine Seite zu entscheiden. Die Wahrnehmung des Soseins und des Erscheinens finden in derselben Wahrnehmung statt. Es sind keine zwei Seiten, die zur Dispositionen stünden. Die Aufmerksamkeit auf das Spiel, die Fülle der Erscheinungen kann nur in Abgrenzung zu einem propositionalen Bestimmen und Erkennen stattfinden. Ich kann ein Objekt erst in seinen Erscheinungen unbestimmt sein lassen, wenn ich es ebenso bestimmen könnte. Eine Entlehnung vom Sinn kann erst auf Sinnhaftigkeit folgen: Das Absehen vom sozialen Kontext einer Teenager-Musik funktioniert erst, wenn sie den Kontext schon besitzt, »wenn wir uns von der Fixierung auf eine Fixierung des Objekts befreien, wenn wir nicht am Festhalten festhalten. Die

Erfahrung der ›vollen‹, unreduzierten Gegenwart eines Gegenstandes ist eine Erfahrung dieses Geschehens« (Seel 2003, S. 91).

## KLEINE ERZÄHLUNG: VOM TOD DER MUSIK

Ein roter Ball liegt in einem Garten. Oskars Ball. Vorhin wurde er noch durch die Gegend geschossen, als Kissen benutzt und schließlich mit Kreide zu einem menschlichen Gesicht geformt. In dem Garten geschah am Vormittag ein Mord. Nun ist gegen Abend der Kommissar gekommen und lässt die Spurensicherer akribisch den roten Ball untersuchen.<sup>4</sup> Jedes wahrgenommene Detail wird notiert, kategorisiert und auf seine mögliche Verwendbarkeit als Indiz überprüft. Die Erscheinungen des Balls werden in einem Sosein fixiert. Ein Großteil musikwissenschaftlicher Analysen und Interpretationen unterliegen solch kriminologischen Anmutungen. Doch was für ein Mord fand statt, dass sich ganze Bücherwände mit solchen Exegesen füllen lassen? Ist die untersuchte Musik schon immer tot? Oder hat irgendwann ein großer Mord stattgefunden, an dem sich die Musikwissenschaften ständig abarbeiten, wie z.B. an der Musikgeschichte? Gibt es ein schon je als tot angenommenes Objekt der Musikwissenschaft und geht damit eine bestimmte Weise, es anzuhören, es zu betrachten, einher? Oder gibt es vor lauter Kommissaren, Polizeipräsidien und der sowieso voranschreitenden Überwachung der Welt durch Kameras gar keine Sensibilität mehr dafür, dass ein Ball beispielsweise auch einfach nur so in der Gegend rumliegen kann und darf, dass man ihn in vielfältigster Weise produktiv gebrauchen und missbrauchen kann? Ist das Kommissar-Sein der Musikwissenschaftler vielleicht sogar schon zu einer neurotischen Haltung pervertiert; zu einer Suche nach Indizien ohne eines je stattgefundenen Mordes? Das Spektrum dieser Fragen zeigt auf, was für eine Fülle von lebensweltlichen Kontexten und impliziten Annahmen das Schaffen eines Kommissars bzw. Musikwissenschaftler begleitet.

---

<sup>4</sup> Die Szenerie entnehme ich Seels *Ästhetik des Erscheinens*, wo sie die gesamte Abhandlung durch immer wieder zum Zuge kommt.



Was ist aber das Ziel des Kommissars? Den Fall zu lösen und den Mörder vor Gericht zu bringen, d.h. die Analyse abzuschließen und das Stück in die Musikgeschichte einzureihen. Sollte das das alleinige Ziel von Musikwissenschaftlern sein? Ein jedes Stück Musik immer wieder vor dem Gericht einer (wahrnehmungs-)fremden Instanz wie der Musikpsychologie, -soziologie und -geschichte zu verhandeln? Wo die Musik auf bestimmte Indizien hin abgetastet wird? Sehr verallgemeinernd lässt sich sagen, dass in einem solchen Umgang das Objekt in den Dienst einer anderen Sache genommen wird. Das ästhetische Ereignis der Musik wird für eine wie auch immer geartete wissenschaftlich-methodische Instanz funktionalisiert, um z.B. vorher aufgestellte Thesen zu verifizieren und zu legitimieren.

Mal angenommen: Musik als wissenschaftliches Objekt muss nicht tot sein und es gibt auch keinen Über-Mord wie die ›Musikgeschichte‹ oder ›die soziologischen und psychologischen Funktionen von Musik‹, dessentwegen es notwendig wäre, Musiken auf vermutete Indizien hin zu untersuchen. Musik wäre hier ein lebendiger Teil der Lebenswelt, in der man sich bewegt. Auch in diesem Kontext kann der Ball akribisch in den Blick genommen werden. Aber als ein Ball, den der Kommissar um seiner selbst willen wahrnimmt, den er anschließend ein wenig durch die Gegend schießt. Also Musik, zu der sich der Kommissar am Feierabend beim Glas Wein dem Ernst des Lebens hingibt und anschließend tanzen geht. Ein Text, der sich diesen Situationen annimmt, schreibt nicht mehr fürs Gericht.<sup>5</sup>

DNA-Untersuchungen bzw. musikalische Analysen oder soziologische, psychologische Untersuchungen liefern solange Ergebnisse, wie man sie betreibt: »Ja. Der Kommissar saß im Sessel und hat sich gegen Ende des Siebten Streichquartetts Schostakowitschs an seinen Liebsten erinnert und daraufhin verschluckt.« Aber dieses Wissen interessiert nun nicht mehr, weil kein Mord stattgefunden hat und auch keiner intendiert ist. Man kann ein Stück Musik mit einer Analyse, d.h. der Strukturierung

---

<sup>5</sup> Eine (etwas ironische) Ausnahme wäre die von Caroline Neußer in ihrem Vortrag »Die Rolle der Musikwissenschaft im rechtswissenschaftlichen Kontext« vorgestellte Instanz des Fachgutachters bei GEMA-Entscheiden vor Gericht. Dieser muss von Fall zu Fall neu entscheiden, was die Grenzen von Musik/Jingle/Geräusch oder Werk/Adaption/Marke inhaltlich bestimmt. Ein völlig neuer Rahmen für musikästhetisches Schrifttum.

und Hierarchisierung seiner Erscheinungen, für die ästhetische Wahrnehmung töten.

Als wäre das nicht genug. Stücke im Kontext medialer Selbstreflexion bringen sich im evokieren einer Wahrnehmung ihres Soseins – also: »So und nicht anders sind sie.« – häufig selber um. Ein Text, der sich dem ästhetisch annimmt, hätte hier nur noch die Funktion des Wiederbelebens.

## ZUM SCHREIBEN ÜBER MUSIK

Was wäre ein neuer Rahmen, in dem man sich dem Objekt nähern sollte, wenn man nun doch noch weiter darüber sprechen und schreiben möchte als Musikwissenschaftler? Was würde den lebendigen Kontext von Musik erhalten und das Schreiben viel näher an das Erlebte der Musik heranbringen? Natürlich die Erfahrung der Musik selbst, der Ort, von dem aus jedes Weitere – und sei es ein kriminologisches Denken – Anschluss findet: Das kriminologische Denken würde den Ort des Erfahrens verlassen, eine Aufnahme davon mitnehmen und diese auf Indizien hin untersuchen. Das angestrebte ästhetische Verhältnis hingegen würde eher an diesem Ort des Erfahrens bleiben bzw. sich von ihm für andere Dinge wie eine Mahlzeit oder Lektüre ein Weilchen entziehen, um dann dorthin wieder zurückzukehren. Die Wege der eigenen Wahrnehmung gilt es nachzuvollziehen. Übertragen auf die Situation des roten Balls wird deutlich, dass der Unterschied in der Wahrnehmung noch nicht einmal ortsabhängig ist. Der Kriminologe untersucht akribisch den Ball nach Indizien, d.h. alle Wahrnehmungsinhalte werden auf einen bestimmten Zweck hin wahrgenommen. Allein der Wechsel in einen ästhetischen Modus der Wahrnehmung würde die Wahrnehmungsinhalte in ein anderes Licht rücken. Ich kann die Fülle der Erscheinungen auf einen oder mehrere Zwecke hin untersuchen oder sie um ihrer selbst willen wahrnehmen. Der Fokus auf die Bewegungen des Wahrnehmens nimmt dabei die eben beschriebenen Wege mit verschiedenen Wahrnehmunggehalten in den Blick. Was hierbei möglich ist, lässt sich sehr anschaulich anhand Seels *Ästhetik des Erscheinens* darlegen. Die dort von ihm unterschiedenen Modi der ästhetischen Wahrnehmung können sowohl eine Grundlage für ein differenziertes Verstehen ästhetischer Wahrneh-

mungsvorgänge bilden als auch eine Grundlage dafür sein, wieder den Weg zur Methode, den eine Wissenschaft zwangsläufig immer ausmacht, neu oder immer wieder mit erneutem Elan zu beschreiten.

Paraphrasiert zu der kleinen Mordgeschichte könnte dies so lauten: Jemand ist tot, die alteingesessenen Methoden greifen aber zu kurz. Und nur mit einem neuen Kategoriensystem aufzuwarten, wäre auch nicht die Lösung. Der Kommissar hat aber auch kaum eine andere Möglichkeit, als methodisch vorzugehen. Im Bereich der Ästhetik, so muss einfach mal festgestellt werden, ist kein Mord geschehen. Es muss keinen Kommissar geben. Trotzdem wird ermittelt. Ohne nun jedoch die Figur eines sorgenfreien Ästheten neben dem Kommissar deklamieren zu wollen, lässt sich fragen, ob die Ermittlungen, die musikwissenschaftliches Arbeiten immer begleiten, nicht sogar davon profitieren würden, wenn die ästhetische Situation in der Fülle ihrer Erscheinungen einen entscheidenden Anteil bei der Findung des Mörders bekommen würde. Kennt man nicht genug filmische Kriminalfälle, bei denen gerade nicht die DNA-Untersuchung, sondern das Gespür, das ästhetische Imaginieren bzw. Sich-Hinein-Versetzen des Kommissars zur Lösung des Falls führt? Im Film *Blow Up*<sup>6</sup> von Michelangelo Antonioni werden im stetigen Vergrößern einer spontan entstandenen Fotografie, auf der ein Toter entdeckt wurde, das indizienhafte Suchen nach kleinsten Details und der verweilende ästhetische Blick sehr nah beieinander gebracht – auch wenn im Film offen bleibt, ob je ein Mord stattgefunden hat.

Es deuten sich also in der Gegenüberstellung von Sosein und Erscheinen zwei Seiten ein und derselben Medaille der Wahrnehmung an, nur dass auf der einen ein Kriminologe, ein Spurensicherer am Werk ist und auf der anderen Seite vielleicht ein Spurenleser. Die Metapher, dass in dem Garten ein Mord geschehen sei und ein Kommissar nun Spuren am Ball sichern muss, um den Mord zu beweisen, lässt sich hervorragend auf die (musik-)wissenschaftliche Praxis übertragen. Ein Text, der im Gestus des Soseins versucht das musikalische Objekt zu bestimmen, seine Eigenschaften sogar noch geschichtlich zu legitimieren bzw. wiederum das Objekt durch seine klassifikatorische Zugehörigkeit zu legiti-

---

<sup>6</sup> *Blow Up*, Regie: Michelangelo Antonioni, England 1966.

mieren (oder delegitimieren)<sup>7</sup>, ist ein Text, der mit Seel sein Objekt begrifflich diskriminiert, ja sogar mittels verschiedenster Legitimationsstrategien vereinnahmt. Ein Schreiben jedoch, das ein Stück Musik für die Wahrnehmung der Leser produktiv machen will, muss sich zwangsläufig der Aufmerksamkeit auf das Erscheinen annehmen. Nicht für immer und ewig. Man würde nie zu einem Begriff gelangen. Aber im Widerstreit beider Wahrnehmungspositionen sollte das Schreiben beginnen und auch wieder aufhören. Im Aushalten der Spannungen zwischen einem Bestimmen und Fixieren durch Begriffe und Methoden und dem damit einhergehenden Verlust der phänomenalen Fülle der Wahrnehmungsdimensionen und Erscheinungen einerseits, und dem Unbestimmt-seinlassen, der Aufmerksamkeit für das ästhetische Geschehen in seinem bloßen, atmosphärischen und imaginativen Erscheinen andererseits, wird ein Schreiben über Musik möglich, das der immer individuellen Wahrnehmung von Musik – und diese Wahrnehmung sollte uns auch an ihr interessieren – gerecht wird.<sup>8</sup>

## LITERATUR

Von Appen, Ralf (2007). *Der Wert der Musik – Zur Ästhetik des Populären*. Bielefeld: Transcript.

Küpper, Joachim und Menke, Christoph (2003). *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt: Suhrkamp.

Merleau-Ponty, Maurice (2003). *Das Primat der Wahrnehmung*. Frankfurt: Suhrkamp.

Seel, Martin (2009). *Theorien*. Frankfurt: S. Fischer.

Seel, Martin (2003). *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt: Suhrkamp.

---

<sup>7</sup> Hier wäre an den unterschiedlichen Umgang mit Neuer Musik und Popmusik in den Musikwissenschaften zu denken. Das Hauptmerkmal sind die unterschiedlichen Weisen den Status eines Objekts zu (de-)legitimieren.

<sup>8</sup> Ein Versuch ein solches Schreiben – anhand des neuen Albums One Pig von Matthew Herbert – produktiv werden zu lassen, findet sich in: Bastian Zimmermann (2012).

Zimmermann, Bastian (2011). *Populäre Musik und Ästhetik – Aktuelle Fragestellungen und Forschungsstand* eingereicht am 30.06.2011 bei Prof. Dr. Marion Saxer an der Goethe-Universität Frankfurt.

Zimmermann, Bastian (2012). »An awkward dance with the other. Matthew Herberts Album *One Pig* zwischen Sound-Art und Popkultur«. *Dissonance* 117, S. 29-33.

## ABSTRACT

### Musicologies as Criminology

#### Or: On Writing about Music

A red ball lies in a garden. Oscar's ball. Earlier, it was kicked around, used as a pillow and finally transformed into a human face with chalk. This morning a murder took place in the garden. Now the evening has come and the commissioner commands the forensics team to meticulously examine the red ball. Every perceived detail is listed, categorized, and assessed for its possible use as evidence. The ball's appearances are fixed. Many musicological analyses and interpretations employ such a criminological perspective. But what kind of murder took place so that entire walls of bookshelves are filled with such exegetical writings?