



2 Naturlaut und Klangnatur

„Οὐδ' αὖ τὸ καταφρονῆσαι κόσμου καὶ θεῶν τῶν ἐν αὐτῷ καὶ τῶν ἄλλων καλῶν ἀγαθόν ἐστι γενέσθαι. [...] εἰ δ' ἄπεστι τοῦ κόσμου, καὶ ὑμῶν ἀπέσται, καὶ οὐδ' ἂν ἔχοιτέ τι λέγειν περὶ αὐτοῦ οὐδὲ τῶν μετ' αὐτόν. [...] οὐδὲ τὸ ζητεῖν περὶ τούτων ἔμφρονος, ἀλλὰ τυφλοῦ τινος καὶ παντάπασιν οὔτε αἰσθησιν οὔτε νοῦν ἔχοντος καὶ πόρρω τοῦ νοητὸν κόσμον ἰδεῖν ὄντος, ὃς τοῦτον οὐ βλέπει. τίς γὰρ ἂν μουσικὸς ἀνὴρ εἶη, ὃς τὴν ἐν νοητῷ ἀρμονίαν ἰδὼν οὐ κινήσεται τῆς ἐν φθόγγου αἰσθητοῖς ἀκούων; ἢ τίς γεωμετρίας καὶ ἀριθμῶν ἔμπειρος, ὃς τὸ σύμμετρον καὶ ἀνάλογον καὶ τεταγμένον ἰδὼν δι' ὀμμάτων οὐχ ἡσθήσεται; [...] ἀργὸς δὲ τίς οὕτως ἔσται τὴν γνώμην καὶ εἰς οὐδὲν ἄλλο κινήσεται, ὥστε ὁρῶν σύμπαντα μὲν τὰ ἐν αἰσθητῷ κάλλη, σύμπασαν δὲ συμμετρίαν καὶ τὴν μεγάλην εὐταξίαν ταύτην καὶ τὸ ἐμφαινόμενον ἐν τοῖς ἄστροις εἶδος καὶ πόρρωθεν οὔσιν οὐκ ἐντεῦθεν ἐνθυμεῖται, καὶ σέβας αὐτὸν λαμβάνει, οἷα ἀφ' οἴων; οὐκ ἄρα οὔτε ταῦτα κατενόησεν, οὔτε ἐκεῖνα εἶδεν.“¹

(Plotin, Enneaden, II 9)

- 1 Plotin, Πρὸς τοὺς γνωστικούς, 16. In: Plotini Opera, hrsg. von Paul Henry und Hans-Rudolf Schwyzer, Bd. I: Porphyrii vita Plotinii; Enneades I–III, Oxford 1964, S. 226–228. „Die Verachtung des Kosmos, der Götter in ihm und des anderen Schönen führt nicht dazu gut zu werden. [...] Ist aber er [= der Gott] der Welt fern, so wird er auch euch fern und fremd sein und ihr werdet nichts zu sagen haben, weder über ihn, den Gott, noch über die Dinge unter ihm. [...] Die Suche danach hat keinen Sinn, sondern derjenige ist blind und hat keinerlei Einsicht, weder in die Vernunft noch in das Wesen des geistigen Kosmos, der diesen nicht sieht. Was wäre das wohl für ein Musiker, der, die Harmonien des Geistigen vor Augen, nicht bewegt würde, wenn er die sinnlich wahrnehmbaren Töne hört? Oder was sollte das für ein der Geometrie und Arithmetik Kundiger sein, der nicht durch Augenschein Symmetrien, Analogien und Regelmäßigkeiten wahrnehmen könnte? [...] Sollte angesichts dessen tatsächlich irgendjemand so träge in seiner Auffassungsgabe sein und derart durch nichts bewegt werden können, daß er beim Anblick all dessen, was schon im Wahrnehmbaren schön ist, der Harmonie des Universums, dieser großen und geregelten Wohlordnung, der Wohlgestalt, die an den Gestirnen auch aus der Ferne in Erscheinung tritt, nicht von



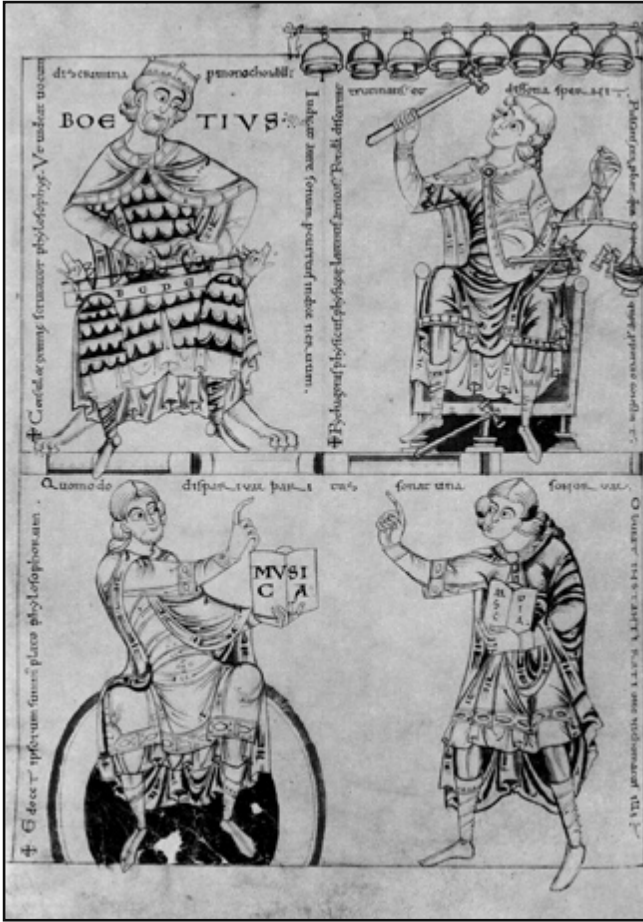


Abb. Antike Philosophen als Autoritäten der mittelalterlichen Musiktheorie (oben: Boëthius, Pythagoras; unten: Platon, Nikomachus), englische Handschrift aus der Mitte des 12. Jahrhunderts (Canterbury), Cambridge University Library I, 1.3, fol. 61v.



1. Präludium in der Antike

„Pythagoras fand heraus, daß auch die Intervalle in der Musik nicht ohne Zahl entstehen.“² Mit diesen völlig unspektakulären, ja dürren Worten hat Xenokrates aus Chalkedon, der Nachfolger des Speusippos in der platonischen Akademie eine Entdeckung beschrieben, deren fundamentale Bedeutung für die Zeitgenossen uns heute so fremd geworden ist, daß wir kaum in der Lage sind uns vorzustellen, welch tiefen Eindruck sie gemacht und hinterlassen hat. Vielleicht sogar vor jenem berühmten Satz der ebenen Geometrie, der noch heute jedes Schulkind mit dem Namen eines Mannes bekannt macht, auf den die Berufsbezeichnung ›Philosoph‹ im wörtlichen Sinne vielleicht besser als auf manche seiner Nachfolger, in demjenigen des allgemeinen Usus nur begrenzt zutrifft, hat die Entdeckung, daß als konsonant, als besonders „harmonisch“ geltende Tonintervalle durch besonders einfache Zahlverhältnisse beschrieben werden können, einem Denkansatz sozusagen den Namen und die Verankerung in der Geschichte menschlichen Denkens gegeben, der als Grundannahme wissenschaftlichen Denkens bis in die Gegenwart wirksam und — wenn auch deutlich modifiziert — gültig geblieben ist. Der mit Pythagoras, seiner Schule und seinem philosophischen Denken verbundenen Annahme, daß Zahlen geeignet sind, Beschreibungssysteme für die Wirklichkeit zu entwerfen, die Gesetze der Mathematik jenes Hilfsmittel sind, die es uns erlauben die Topologie des Umgebungsraumes menschlicher Existenz zu strukturieren und diese Strukturen zum Gegenstand wissenschaftlicher Forschung und Diskussion zu machen, wird wohl kein ernsthafter Wissen-

dort her nachzudenken beginnen und in Ehrfurcht erfassen, wie Wunderbares aus ebensolchem hervorgegangen ist? Dann hat er weder diese Welt begriffen, noch jene gesehen.“

- 2 „Πυθαγόρας, ὡς φησι Ξενοκράτης, εὗρισκε καὶ τὰ ἐν μουσικῇ διαστήματα οὐ χωρὶς ἀριθμοῦ τὴν γένεσιν ἔχοντα.“ Xenokrates, Fragment 9. In: Richard Heinze, Xenokrates. Darstellung der Lehre und Sammlung der Fragmente, (Leipzig 1892) Hildesheim 1965, S. 162. Xenokrates (396–314 v. Chr.), griechischer Philosoph, Schüler Platons.



schaftler, auch wenn er auf anderem Gebiete als dem der Naturwissenschaften tätig ist, widersprechen.

Seit längerem können wir durch die Auswertung der in Mesopotamien und den angrenzenden Gebieten erhalten gebliebenen Tontafeln mit den in Keilschrift aufgezeichneten Texte der langen Abfolge verschiedener Kulturen des Zweistromlandes viel besser ermessen, in wie hohem Maße viele in unserem Geschichtsbild fest mit dem antiken Griechenland verbundene Entdeckungen und Traditionen ihre Wurzeln eher an den Ufern von Euphrat und Tigris haben als auf den Bergen Attikas, den griechischen Inseln oder den Landschaften Süditaliens.³ Aber nicht diese, im durchschnittlichen europäischen Bewußtsein bisher wenig verankerte Einsicht ist es, die uns die fundamentale Bedeutung der Entdeckung des Pythagoras hat fremd werden lassen. Die uneingeschränkte Akzeptanz der Anwendbarkeit mathematischer Modelle und Strukturen auf Strukturen des Umgebungsraums menschlicher Existenz hat, je länger sie bestand und je selbstverständlicher sie für die wissenschaftliche Rede und die Wissenschaftsorganisation geworden ist, das Bewußtsein für etwas eher verdeckt als bewahrt oder gefördert, was für das Denken in der Schule des Pythagoras und darüber hinaus in der gesamten Tradition seiner Lehre die wichtigste, die entscheidende Bedeutung der Entdeckung des Zusammenhanges zwischen Zahlverhältnissen und Tonintervallen ausmachte. Ein durchaus merkwürdiges Detail in der Überlieferung dieser Entdeckung durch Pythagoras mag helfen, sich diesen Punkt zu vergegenwärtigen.

Nikomachos von Gerasa, der die legendenhaft ausgeschmückte Entdeckung „musikalischer Erkenntnis“⁴ unter Rückgriff auf eine Vita des Pythagoras von Iamblichos berichtet,⁵

³ Vgl. z.B. die instruktive Einführung von Walter Burkert in: Ders., Die Griechen und der Orient von Homer bis zu den Magiern, München 2003.

⁴ hier wird selbstverständlich statt ›musikalisch‹ der Terminus ›harmonisch‹ gebraucht: ἁρμονικὴ ἐπιστήμη.

⁵ vgl. Nicomachus Gerasenus, Enchiridion 6. In: Carolus Janus (Hg.), Musici Scriptores Graeci: Aristoteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Gaudentius, Alypius et melo-



erzählt in diesem Zusammenhang, daß Pythagoras beim angestrengten Nachdenken darüber, welches Hilfsmittel geeignet sein könnte, für das Gehör eine Zirkel, Richtschnur oder Waage vergleichbare Rolle zu spielen, durch göttliche Fügung an einer Schmiede vorübergekommen sei, wo er bemerkte, wie durch das Schlagen der Hämmer auf unterschiedliche Eisenstücke harmonische Klänge entstanden. Er erkannte in ihnen die Intervalle der Oktave, der Quinte und der Quarte; das Intervall zwischen Quarte und Quinte betreffend, das für sich selbst genommen dissonant („ἀσύνφωνον“) sei, aber stellte er fest, daß es das größere unter ihnen in der Lage sei auszufüllen.⁶ Froh darüber, daß mit göttlicher Hilfe sein Vorhaben gelingen würde, sei er in die Schmiedewerkstatt hineingelaufen und habe durch vielfältige Versuche festgestellt, daß das Intervall (der Klangunterschied) nicht von der Kraft des den Hammer Schwingenden, nicht von der Form der Hämmer oder ihrer Stellung abhängt, sondern von den Gewichten der Hämmer. Als nächstes wird berichtet, wie Pythagoras den Zusammenhang zwischen der Konsonanz der Intervalle und einfacher Zahlenverhältnisse dadurch hörbar macht, daß er gleichlange und gleichstarke Seile („Saiten“) mit Hilfe von Gewichten, deren Verhältnis angegeben ist, unterschiedlich stark spannt. Die Erzählung läßt ihn mit weiteren Instrumenten experimentieren und erwähnt in diesem Zusammenhang auch das vielleicht berühmteste mit Pythagoras in der Überlieferung verbundene Hilfsmittel, nämlich das Monochord⁷. Das merkwürdige an dieser Geschichte ist nun weniger der in ihr zum Ausdruck kommende, der Antike im allge-

diarum verterum quiddid exstat, (Leipzig 1895) Hildesheim 1962, S. 245f. Nikomachos von Gerasa (ca. 60–120), definiert die Zahl als πλῆθος ὠρισμένον. Die Zahlen waren vor der Schöpfung als Urbild (παράδειγμα ὀρχέτιον) im Geist Gottes präexistent.

6 Gemeint ist die Tatsache, daß der sich als Unterschied von Quarte und Quinte ergebende Ganzton für sich genommen zwar dissonant ist, aber als Ergänzung der Quarte die Quinte ergibt und damit erlaubt, die Oktave aus zwei Quartan (Tetrachorden) die durch einen Ganzton verbunden bzw. getrennt sind zu etablieren.

7 Ein in der Antike κανών genanntes einsaitiges Instrument, häufig mit verstellbarem Steg zur Herstellung unterschiedlicher Intervalle vorgestellt (s. Abb. S. 74).



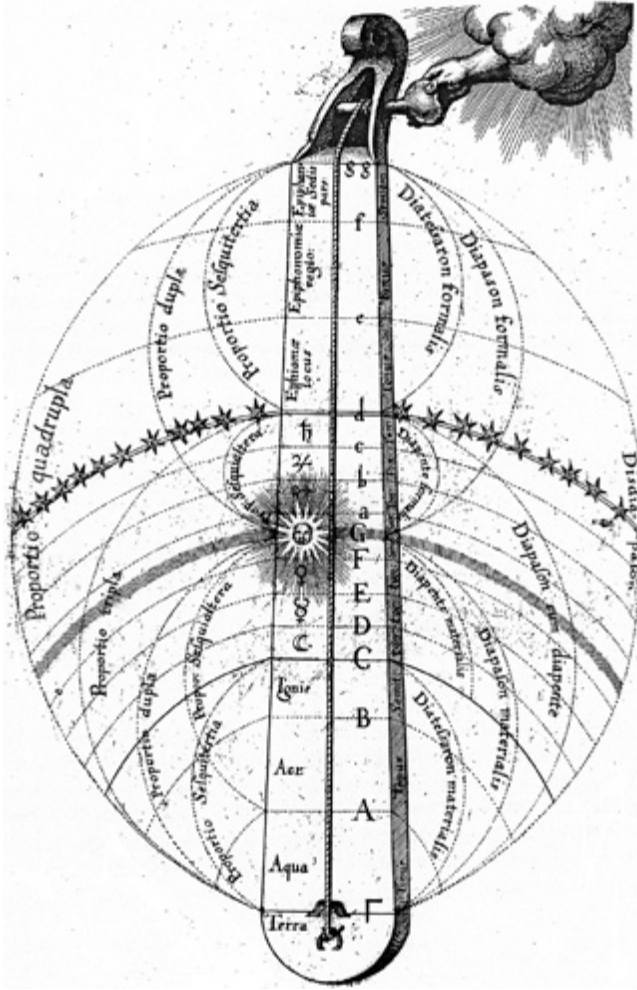



Abb. Das göttliche Monochord, aus: Robert Fludd, *Utriusque cosmi, Maioris scilicet Minores, metaphysica, physica atque technica historia*, Oppenheim 1617, S. 90.




meinen, besonders aber der pythagoräischen Tradition als eher fern und fremd angesehene experimentelle Charakter der „Forschung“ des Pythagoras. Daß heute — ganz im Gegensatz zum Mittelalter, wo Darstellungen des Pythagoras in der Schmiede oder als Schmied gängig waren — sich allenfalls die Erinnerung an die dem antiken Philosophen zugeschriebenen Monochord-Experimente erhalten hat, könnte seinen Grund auch darin haben, daß es allein diese Experimente sind, in denen das, was es zu beweisen gilt, tatsächlich auch eintritt.

Schon in der Antike ist bemerkt worden, daß in nahezu allen geschilderten Fällen Annahmen gemacht werden, die beim praktischen Nachvollzug der dem Pythagoras zugeschriebenen Experimente Klangergebnisse zur Folge haben, die ganz anders ausfallen würden als es die Theorie (scheinbar) erfordert. Ptolemaios läßt in seiner Harmonielehre⁸ erkennen, daß zu seiner Zeit bereits bekannt war, daß die Gewichte, die die Spannung gleichlanger und gleichstarker Saiten so erhöhen, daß diese in die konsonanten Intervallverhältnisse von Oktave, Quinte und Quarte versetzt werden, nicht in den bei lamblich mitgeteilten Verhältnissen, sondern deren Quadraten stehen müssen. Ebenso war nicht verborgen, daß Klang und Gewicht von Metallkörpern sich nicht direkt proportional zueinander verhalten. Allenfalls mit den Gesetzen der Physik im Einklang steht die Version, die einem Schüler des Pythagoras, Hippasos von Metapont zugeschrieben wird; auch Experimente mit unterschiedlich hoch mit Wasser gefüllten Gefäßen sind aus schriftlichen Quellen und bildlichen Darstellungen bekannt.

Was hier zutage tritt, ist eine höchst merkwürdige und bemerkenswerte Spannung: zum einen wird großer Wert auf den experimentellen Charakter gelegt, der zur Entdeckung der Tatsache führte, daß konsonante Intervalle auf einfachen, sich mit den kleinsten natürlichen Zahlen ausdrückbaren Verhältnissen der Schwingungsfrequenz beruhen. Zum anderen ist die




8 Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios. Buch 1, Kapitel η' , hrsg. von Ingemar Düring, Göteborg 1930 (Nachdruck: Hildesheim 1982), S. 16–19.



Überlieferung trotz der durch fortgesetzte Versuche inzwischen bekannten Fakten erstaunlich tolerant gegenüber Beschreibungen von dem Pythagoras zugeschriebenen „Versuchsanordnungen“, die die zutreffenden Verhältnisse ganz offensichtlich verfälschen. Gerade diese, unserem heutigen Verständnis wissenschaftlichen Denkens und Handelns zuwiderlaufende Spannung, diese Verletzung fundamentaler Prämissen korrekten wissenschaftlichen Arbeitens ist es aber, die einen Hinweis darauf gibt, warum die Entdeckung des Pythagoras sich als so immens folgenreich erweisen konnte und warum ihrer hier gedacht werden muß.

Auf der einen, der Seite des Experiments ist deutlich, daß es weniger die Erfordernisse und Fragestellungen praktischer Musikausübung sind, die das Nachdenken und das Handeln in der Schmiedewerkstatt bestimmt haben. Auch wenn Iamblich bzw. Nikomachos in ihren Schilderungen der pythagoräischen Experimente im Folgenden auch auf das antik-griechische Ton-system eingehen, dessen Grundlegung im Tetrachord und die verschiedenen Geschlechter der Tonarten (diatonisch, chromatisch und enharmonisch) erwähnen, schließlich damit enden, daß Pythagoras die Erfindung der Musik geleistet und ihr ein System gegeben, das an seine Schüler vererbt nun zur schönsten Verwendung gebracht werden könnte, die Konzentration auf die in erster Linie den „Rahmen“ musikalischer Praxis ausmachenden Grundkonsonanzen Oktave, Quinte, Quarte läßt wenig Zweifel daran, daß eine wie auch immer geartete musikalische Praxis nur die hörbar gemachte Nutzenanwendung eines Zusammenhanges ist, der nicht nach der Seite dieser Praxis, sondern nach der der ‚Natur‘ ausgerichtet ist.

Wenn die Reihe der ersten vier Zahlen, die untereinander in Punkten angeordnet ein Dreieck aus zehn Punkten ergeben (sog. τετρακτύς), bei den Schülern des Pythagoras in einer berühmten Eidesformel an prominenter Stelle, ja als wichtigster Inbegriff der Lehre ihres Meisters eingesetzt ist, dann gewiß nicht nur deshalb, weil in den Zahlen 1 bis 4 sich die Grundintervalle als Grundkonsonanzen ausdrücken lassen. Alle



in den verschiedensten Zusammenhängen der Naturbeobachtung und Naturerklärung auftauchenden Verweise auf die „harmonischen Grundverhältnisse“ sind daher Beweis für zweierlei: zum einen sind sie Beweis für die Einheit des Kosmos, zum anderen Beweis dafür, daß die Ordnung des Kosmos nicht nur eine geordnete, sondern eine schöne ist.⁹ Wenn aus der universellen Geltung der Ordnung der Tetraktys also folgt, daß nach Hippolyt der ganze Kosmos singt und er „musikalisch zusammengesetzt“ sei, so heißt das eben nicht, daß der Kosmos „musikalisiert“, die Harmonie der Sphären und Planeten sozusagen „ästhetisiert“ würde, sondern daß die Konsonanz von Oktaven, Quinten und Quartan und ihre uns als „harmonisch“ wahrnehmbare Wirkung ebenso wie alle Bewegung des Himmels, harmonische Wachstumsgesetze und Symmetrien erfahrbarer Ausdruck der universellen Gültigkeit einer einzigen Ordnung des Wirklichen ist. Nichts anderes ist es, was Platon in seinem Spätdialog „Timaios“ zu den rätselhaften Betrachtungen über die Weltseele und deren unschwer in den Gesetzen (musikalischer) Harmonik verankerter Struktur bewogen hat. Weder also hat die Musik als (praktisch ausführbare) Struktur der Ordnung der Welt zum Gegenstand, noch ahmt die Ordnung des Wirklichen die Harmonien der Musik nach.

Ist die Begeisterung also nicht nur allzu verständlich, die sich einstellt angesichts der Auffindung eines Punktes, an dem nicht nur abstrakte Erkenntnis und (körperliche) Wahrnehmung zusammenfallen, sondern zudem deutlich wird, daß diese Einheit sich realisiert als größtmögliche Einfachheit auf seiten der Erkenntnis die als Harmonie (Schönheit) erfahrbar wird?

⁹ Daß im Griechischen das Wort >κόσμος< auch für >Schmuck< oder >Zierde< steht, könnte dazu verleiten, hier nur den Reflex auf einen in dieser Sprache ohnehin angelegten bzw. selbstverständlichen Gedanken zu sehen. Ohne leugnen zu wollen, daß bestimmte Wortfelder im Sprachgebrauch dem Denken eine untergründige Tendenz zu geben in der Lage sind, scheint es sich im hier betrachteten Zusammenhang anders verhalten. Es könnte ja auch umgekehrt argumentiert werden, daß gerade die These von der Schönheit der Ordnung der Gesamtwirklichkeit die Wortwahl beeinflußt hat.



Es verwundert kaum, daß angesichts des fundamentalen Charakters der Entdeckung eines Punktes, der beglaubigt, daß die Spekulation über die einheitliche Struktur der Gesamtwirklichkeit nicht einfach ein Traum- und Wunschbild praxis- und weltfremder Klügelei ist, die Details der Auffindung dieser einheitlichen Struktur in wirklichem Metall, an wirklichen Saiten und wirklichen Gefäßen soweit in den Hintergrund treten, daß selbst grobe Fehler tolerierbar werden. Die akustische Versicherung, daß die Welt nicht ein dahintreibendes, allenfalls durch ständige Wiederholungen strukturiertes Chaos ist, hat ihren bei aller Betrachtung von Klängen bestimmenden Einfluß für sehr lange Zeit nicht verloren. Noch Anfang des 14. Jahrhunderts verteidigt Jacobus Leodiensis (Jakob von Lüttich) die spekulative Musik und bis heute haben Bemühungen nicht aufgehört, diese akustische Versicherung allgemein theoretisch zu begründen und aus ihr die Prinzipien einer allgemeingültigen Wissenschaft ebenso zu gewinnen wie die Grundgesetze der Wirklichkeit.¹⁰


Auf der anderen Seite wird einsichtig, warum dieser Theorie die Praxis des „Musizierens“ fern, ja beinahe verdächtig sein muß. Der wahre Klang ist der Klang der Wirklichkeit, jede praktische Hervorbringung von Klängen kann bestenfalls eine Nachahmung dieses Klanges sein. Weil aber die Nachahmung das Original nie erreichen kann, wird dieser Nachahmung immer einen Rest des Falschen, einen Rest Unwahrheit anhaften — ganz zu schweigen von all jenen Ergebnissen musikalischer Betätigung, die zur Belustigung oder zur Unterhaltung ausgeübt, von ihrem kosmischen Vorbild und Maßstab vielleicht nicht einmal eine Ahnung, auf jeden Fall aber schlicht keine Beziehung zu ihm haben. Dies muß besonders betont werden, weil das, was im vorigen Kapitel bereits als „Praxisferne“ der spekulativen Musiktheorie in Antike und frühem Mittelalter Erwähnung fand, nicht mißverstanden werden sollte als bloßes Desinter-

¹⁰ Vgl. dazu z.B. wiederum die vielfältigen Veröffentlichungen von Rudolf Haase und anderen im Umkreis des Hans Kayser-Instituts für harmonikale Grundlagenforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien.




esse am praktischen Vollzug musikalischer Betätigung zugunsten reiner Spekulation. Noch weniger darf man den unleugbaren Abstand zwischen theoretischer Spekulation und musikalischer Praxis im frühen Mittelalter darauf zurückführen, daß diese Theorie — geboren und ausgestaltet im Ensemble antiker Wissenschaft vor dem Hintergrund antiker Kultur — durch den kompromißlosen Auszug der frühchristlichen Gemeinden in ihrer musikalischen Praxis aus der Kultur der Antike dadurch ihre Verbindung zur musikalischen Praxis verloren habe. Im Gegenteil! Die Kompromißlosigkeit des Auszuges der frühchristlichen Gemeinden aus der musikalischen Praxis ihrer paganen Umgebung konnte an der bereits in der Antike formulierten Kritik der spekulativen Musiktheorie an der musikalischen Praxis, nicht zuletzt an den Neuerungen wie sie bereits im vierten vorchristlichen Jahrhundert zu beobachten waren, Anhalt finden.

Bis hierher scheint die Sache in sich schlüssig zu sein, auch in der weitgehend akzeptierten Wortwahl der Antike kommt die Unterscheidung zwischen (spekulativer, wissenschaftlicher) Theorie und Anleitung bzw. Ausübung musikalischer Praxis zum Ausdruck: ersteres ist ἐπιστήμη (›Wissen‹), also Wissenschaft, letzteres ist τέχνη (›Kunstfertigkeit‹), praktische Ausübung. Und noch eine weitere Unterscheidung wird vollzogen: die Wissenschaft bezieht sich auf ἁρμονία (›Harmonie‹), Praxis sind τὰ μουσικά, die Gegenstände und praktischen Kenntnisse, die den echten Musiker auszeichnen, über die er öffentliche Vorträge hält und in denen es Wettkämpfe geben konnte. Instrumentenkunde, Instrumentenbau einerseits, Gesangspraxis, Tonarten- und Rhythmuslehren, auch die Notation klanglicher Gestalten für Stimme und Instrument fällt unter letzteres, was einmal mehr den umfassenden Charakter des Begriffs ›Musik‹ in der Antike belegt. Die Unterscheidung zwischen der ‚Wissenschaft‘ und ‚Kunstfertigkeit‘ wird also nicht an der Grenze zwischen ‚Theorie‘ und ‚Praxis‘ vollzogen, sondern an der Grenze des Gegenstandes der Betrachtung. Die „Technik der Musik“ hat zwar mit der Wissenschaft des Klanges (Harmonik) gemein, daß es in ihr (auch) um klangliche Tatsachen geht. Aber nicht




nur ihre Bindung an Sprachstrukturen, mit denen auch rein instrumentale Musik schon aus Gründen der Rhythmuslehre verknüpft war, nicht nur ihre auch in andere Richtungen die Grenzen klanglicher Gestaltung überschreitende Erstreckung macht den eigentlichen Unterschied zur harmonischen Wissenschaft aus, sondern ihr Bezug auf einen Gegenstand, den die Wissenschaft von der Harmonik so nicht kennen *kann*. Um nun die Terminologie des vorigen Kapitels anzuwenden: diese Wissenschaft hat gerade nicht ‚Klang-Objekte‘ zu Gegenstand. Ihre Prämisse lautet: strenggenommen gibt es gar keine ‚Klang-Objekte‘, weil ‚Klang‘ nichts anderes ist als die hörbare Struktur der Wirklichkeit selbst.


Dies hat zweierlei, beträchtlich einschneidende Konsequenzen:




Wenn ‚Klang‘ die hörbare Struktur der Wirklichkeit selbst, die Konstitution von ‚Klang-Objekten‘ strenggenommen also unzulässig ist, kann es keine inhaltliche, sondern allenfalls eine *rein formale* Beschreibung von Klangstrukturen geben. Es liegt auf der Hand, daß die Struktur dieser Beschreibung mathematisch sein muß — Zahlen also die Mittelstellung zwischen hörbarer Struktur der Wirklichkeit und ihrer Beschreibung einerseits wie der Wirklichkeit selbst einnehmen werden. In einer abgeschwächten Variante wären Zahlen also das „Medium“ der Erkenntnis der Wirklichkeit, in einer starken Variante werden Zahl, Klang und Wirklichkeit eins.




Dies ist aber nur die eine und unproblematischere Seite der Angelegenheit. Die andere birgt ein höchst folgenreiches Dilemma: Wenn ‚Klang‘ als Struktur der Gesamtwirklichkeit in der ‚Natur‘ sozusagen aufgeht, dann sind ‚Klang-Objekte‘ als unterscheidbare Elemente einer wie auch immer gearteten Menge ausgeschlossen. ‚Klang-Objekte‘ könnten allenfalls mimetische, legitimierte Abbilder der Wirklichkeit sein, keinesfalls aber ‚Objekte‘, denen eine eigene Bedeutung zukommt. Ihre Herstellung ist jedoch kaum erstrebenswert, weil sie dadurch, daß sie als Abbilder der Wirklichkeit diese nur im schlechten Sinne verdoppeln, die Erkenntnis, statt sie zu befördern, be-



hindern. Eher sollten Klänge der Wirklichkeit die Hinleitung auf den „wahren Klang“, d.h. auf die wahre Struktur der Wirklichkeit genutzt werden. Noch schlimmer sieht es für die ‚Objekte‘ aus, die als Ergebnis der μουσική τέχνη entstehen. Als Bestandteil sprachlichen Handelns sind sie (im besten Fall) Teil des Erkenntnishandelns der Menschen. Als ‚Klang-Objekte‘ jedoch sind sie (im besten, nahezu ausgeschlossenen Fall) Teil der Mimesis der Gesamtwirklichkeit. Tatsächlich jedoch dient der „Klanganteil“ an diesen ‚Objekten‘ lediglich der gezielten Ausgestaltung und Verfeinerung sprachlichen Handelns. Der klangliche Anteil dieser ‚Objekte‘ schafft damit gleich in zweierlei Hinsicht unzulässige Strukturen: er bezieht sich statt auf die Wirklichkeit selbst auf Sprachstrukturen, d.h. Beschreibungen der Wirklichkeit, die er modifiziert, indem er den Hörer in eine bestimmte „Stimmung versetzt“ oder den Sprachtext auf bestimmte Weise interpretiert, und umgekehrt wird seine Gestalt nicht von der Struktur der Wirklichkeit sondern von der zu erzielenden Wirkung bestimmt. Ebene und Meta-Ebene des Sprechens werden hier also ebenso vermischt wie Gegenstand und Beschreibung. Dieses hier erstmals erkennbare Dilemma musikalischen Handelns gilt es im Bewußtsein zu halten, weil es bei der eingehenden Untersuchung der Neuorientierung der Musik im frühmittelalterlichen Abendland eine beträchtliche, um nicht zu sagen zentrale Rolle spielen wird.



Die andere Konsequenz der Prämisse, daß es ‚Klang-Objekte‘ im strengen Sinne gar nicht geben könne, weil ‚Klang‘ nichts anderes sei als die hörbare Struktur der Wirklichkeit selbst, ist nicht weniger einschneidend. Sie zeigt sich angesichts der Frage nach dem Verhältnis dieser Prämisse zu den doch unstrittig vorhandenen realen Klängen bzw. nach der Hörbarkeit dieser Gesamtstruktur der Wirklichkeit. Die Legenden, die sich um die pythagoräische Entdeckung des Klangs als Grundstruktur der Wirklichkeit ranken, lassen immerhin den Schluß zu, daß die real in der Welt vorhandenen Klänge eine Hinleitung zur Erkenntnis der wahren Struktur des Kosmos ermöglichen. Insofern sind sie, gerade weil eine Existenz



als ‚Kunst-Objekt‘¹¹ für sie ausgeschlossen ist, gern in Anspruch genommene Sprossen auf der Leiter der Erkenntnis. Was aber ist mit der Hörbarkeit dessen, wohin diese Leiter der Erkenntnis erst führen soll?

Die Antworten darauf sind bezeichnender Weise höchst zwiespältig. Iamblich und Nikomachos attestieren immerhin Pythagoras die Fähigkeit, die kosmische Musik, die Harmonie der Sphären zu hören. Wir normal Sterblichen müßten diese Fähigkeit wegen der Beschränktheit unserer Natur entbehren. Platon, der am Ende seines großen Dialoges über das Gemeinwesen einen merkwürdigen Mann aus dem Osten von einer Jenseitsreise berichten läßt,¹² schildert die Sache so, daß jedenfalls die Toten, die die Wiese erreichen, auf der die Spindel der Himmelssphären sich im Schoße der Ananke bewegt, die Harmonie der auf den Himmelssphären sich mitbewegenden Sirenen ebenso hören wie die Hymnen der drei Töchter der Ananke, die, indem sie den Lauf der Sphären mit ihren Händen aufrecht erhalten, Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges erklingen lassen. Cicero, der — sicherlich von Platon beeinflusst und auf diesen reagierend — am Ende seiner Schrift über den Staat auf die Sphärenharmonie zu sprechen kommt, tut dies interessanter Weise im Rahmen einer Traumschilderung.¹³ Wesentlicher noch als die bei dem römischen Autor sich findende Erklärung über die Unhörbarkeit der Sphärenharmonie¹⁴ ist ein

11 Hier nicht im strengen ästhetischen Sinne, sondern im allgemeineren Sinne des „künstlich hergestellten“ gemeint.

12 vgl. Platon, *Politeia* 614b, 616b–617d.

13 vgl. Cicero, *De re publica. Somnium Scipionis* (17–19).


14 „Hoc sonitu oppletae aures hominum obsurduerunt; nec est ullus hebetior sensus in vobis, sicut ubi Nilus ad illa quae Catadupa nominantur praecipitat ex altissimis montibus, ea gens quae illum locum adcolit propter magnitudinem sonitus sensu audiendi caret.“ (Cicero, ebenda, 19; „... indem sie von diesem Ton [der Himmelsbewegungen] erfüllt waren, sind die Ohren der Menschen dafür taub geworden — und es ist in euch [ja auch] kein Sinn abgestumpfter —, wie dort, wo der Nil von den höchsten Bergen zu den sogenannten Catadupa herabstürzt, jenes Volk, welches diesen Ort bewohnt, wegen der Größe des Klanges des Gehörsinns entbehrt.“)

Riß, ein Schnitt, der — bei Platon unmöglich — hier nun die Gesamtwirklichkeit in zwei einander nicht mehr kompatible Bereiche teilt: „supra Lunam sunt aeterna omnia“ (oberhalb des Mondes ist alles ewig), „infra autem iam nihil est nisi mortale et caducum praeter animos munere deorum hominum generi datos“ (darunter aber ist nichts mehr, was nicht sterblich und hinfällig wäre, außer den Seelen, die zum Geschenk gemacht, die Götter dem Menschengeschlecht gaben).¹⁵ Einige gelehrte Männer, so deutet Cicero, offensichtlich die Tradition pythagoräischer Überlieferung, ohne jedoch Namen zu nennen, fortführend, an, hätten diese Grenze durch Experimente an Saiten und Stimmen, durch überragende Geisteskraft und göttliche Studien überwinden können und damit die Rückkehr zu diesem Ort erschlossen.¹⁶

Es ist ein merkwürdiger Ort, der entsteht, wenn Klang als Grundstruktur aller Wirklichkeit jede Diskontinuität des Objekts verliert. Platons Erzählung, die er dem Eer, dem Mann aus dem Osten, der noch eine erstaunliche Karriere in der Geschichte der Musik und in der Geschichte der Philosophie machen sollte, in den Mund legt, ist jedenfalls ein beredtes Beispiel dafür, daß das philosophische Nachdenken über die Struktur der Wirklichkeit noch an einem solchen Ort eine Faszination entfachen kann, die neben aller Seltsamkeit des Inhalts aus der Größe der Aufgabe sich speist. Vielleicht ist es ja die majestätisch gemessene Ruhe, in der sich die stete, immer neue und weiterreichende Synthesen anvisierende Steigerung der Erzählung schließlich im Zusammenklang aus der Harmonie der Sphären des Himmels mit den Hymnengesängen das Menschliche und Irdische mitumfassenden Einheit der Geschichte von Vergan-

¹⁵ Cicero, ebenda, 17

¹⁶ „... quod docti homines nervis imitati atque cantibus, aperuerunt sibi reditum in hunc locum, sicut alii qui praestantibus ingenis in vita humana divina studia coluerunt.“ (Cicero, ebenda, 18; „... dies haben gelehrte Männer mit Saiten und Stimmen [Gesängen'] nachgeahmt; sie haben sich damit die Rückkehr an diesen Ort erschlossen, wie andere, welche mittels überragender Geisteskraft [schon] im menschlichen Leben göttliche Studien getrieben haben.“)



genheit, Gegenwart und Zukunft findet, die gerade jenseits aller späterhin auf die eine oder andere Weise entfalteten Details etwas Ganzem und Vollkommenen Ausdruck verleiht, was den uns näheren Jahrhunderten nur noch als Imperativ, als Traum- und Wunschbild oder als Verlust formulierbar war.

So werden wir ein fernes Echo dieses gewaltigen Zusammentreffens aus Homophonie der Sphären und der Polyphonie der Zeiten im Fortgang der Untersuchung nachtönen hören in der Zusammenschau von moralischem Gesetz und der Erhabenheit des Sternhimmels bei Kant, wir hören es forttönen im monumentalen Beginn der „Weltalter“ bei Schelling, Goethe versichert sich seiner und selbst noch in den ausweglosen Todesnächten der Schützengräben des ersten Weltkrieges, so weiß es Karl Kraus, „vor euch der Feind, hinter euch das Vaterland“ glänzen am Himmel „über euch die ewigen Sterne!“.¹⁷ Mathematik und Dichtung, Mythos und Logos, Klang und Bild gehen bei Platon eine Verbindung ein, die die Welt umfassend, selber nicht mehr „von dieser Welt ist“. Weil aber vor dieser Einheit des Kosmos auch die Lebenden und die Toten als Einheit des Menschengeschlechts sichtbar werden, hat Platon den Schritt über die eigene und die seiner Zeit heilige Tradition hinaus gewagt. Nicht wie Odysseus vorm König der Phäaken spricht hier der Philosoph, nicht bei Homer also holt er sich Versicherung seiner Nachricht. Er verläßt den griechischen Kulturraum gänzlich und – was vielleicht noch erstaunlicher ist – er wendet sich auch nicht zu den sonst von ihm so geschätzten alten Quellen ägyptischen Wissens. Es ist ein Pamphylier, ein Mann aus dem den Griechen so feindlichen Osten, der hier vom Klang der Himmel erzählt.




Kaum deutlicher konnte der Philosoph uns den Ernst und die Weite der Erstreckung dieser Erzählung aus dem Osten zu verstehen geben. Noch wo er in Bildern spricht, läßt er sie hinter sich. Das Sprechen selbst kehrt sich im Gesang der Moi-

¹⁷ Karl Kraus, Die letzten Tage der Menschheit, V. Akt, 54. Szene. In: Ders., Ausgewählte Werke, Bd. 5.1, Berlin 1978, S. 563.

ren aus der Bedeutung um in die Harmonie. Bei Heraklit lesen wir: „ὁ ἄναξ, οὗ τὸ μαντεῖόν ἐστι τὸ ἐν Δελφοῖς, οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει.“¹⁸ Was Platon hier zu vollziehen versucht, ist der Schritt über das ›be-deuten‹ hinaus: der Klang als harmonische Struktur der Gesamtwirklichkeit ‚bedeutet‘ nicht, er *ist*.

Lesen wir den ungefähr ein Vierteljahrtausend jüngeren Text des römischen Autors und Staatsmanns auf diesem Hintergrund ein weiteres Mal, so werden die beträchtlichen Abweichungen und Neuausrichtungen in Ciceros Text deutlich. Man wird es kaum allein dem ganz anderen Sprachcharakter, den das Lateinische im Vergleich zum Griechischen hat, zuschreiben können, daß Ciceros Traumbeschreibung selbst da, wo sie die Bilder des platonischen Originals aufzunehmen und weiterzudenken versucht, einen philosophischen in einen literarischen Text verwandelt. Indem sie sich um Klarheit, was den Blickpunkt des Verfassers angeht, um Klarheit bei der Zuordnung der Himmelssphären und erfaßbare Verhältnisse bei der Beschreibung und Erklärung ihrer Bewegungen bemüht, opfert sie in mehr als einer Hinsicht die Tiefendimension des platonischen Textes. Wo Platon Kosmos und Geschichte im gemeinsamen Erklingen höherer Polyphonie noch zusammendenken konnte, bleibt bei Cicero nur ein ominöser „Ton“, der sich aus den Intervallverhältnissen der Planetengeschwindigkeiten ergibt. Aber nicht einmal den kann der Mensch — wie oben bereits erwähnt — noch hören. Die Entdeckung des Pythagoras, die Wirklichkeit des Klanges konnte nun verbunden mit lieblichen Tonleitern und symphonischen Klängen der Planetenharmonie imaginiert werden. Aber kann das für den Verlust entschädigen, den die Reduktion der Erzählung aus dem Osten zum afrikanischen Traum eines Römers weitab von den Gefahren der Wanderung des Eer mit sich brachte?

¹⁸ Heraklit, Fragment Nr. 93. In: Hermann Diels, Die Fragmente der Vorsokratiker. Griechisch und deutsch. Bd. 1, (Berlin 1903) Berlin 1922, S. 96. „Der Herr, der das Orakel in Delphi besitzt, sagt nichts und birgt nichts, sondern er deutet an.“ Er „be-deutet“.



Immerhin haben wir gesehen, daß Cicero den Preis, den er und seine Nachfolger für die Harmonie der Himmel zu zahlen bereit waren, nicht verschwiegen hat. Mit der scharfen Trennung der Welt „über dem Mond“ und dem sterblichen und hinfälligen Chaos der menschlichen Welt darunter hat er jener Preisgabe der Einheit der Wirklichkeit Ausdruck verliehen, die nur allzugern Platon zum Vorwurf gemacht wird und die der eigentliche Ausgangs- und Angelpunkt der pythagoräischen Entdeckung war. Aber damit wird auch der strikte Gegensatz zu Platon offenbar: die Harmonie der Sphären, der Wohlklang der Himmel ist nun daran gebunden, daß die Geschichte des Menschen, seine Schicksale und seine Erinnerung davon getrennt sind. Kaum je ist dieser χωρισμός, diese strikte Trennung bewegender in Worte gefaßt worden als von Hölderlin. Seinem Hyperion ist die Wandelbarkeit und Hinfälligkeit der sublunaren Welt zur schrecklichen Brandung geworden, die ihn zum blinden Spielball ungewisser Kräfte werden läßt. Die „seligen Genien“ aber, die „droben im Licht“, wandeln, welcher Geist mag es sein, der ewig ihnen blüht, wenn sie, „schicksallos, wie der schlafende Säugling“, in „bescheidener Knospe“ bewahrt bleiben?¹⁹

Merkwürdiger als das erwähnte Ertauben der Menschen für den Klang der Himmel bleibt in Ciceros Traumbild die Tatsache, daß die Menschen nicht gänzlich des Gehörs entbehren. Ein Echo nämlich der Harmonie der Sphären, das die Geräusche der sublunaren Welt durcheilte so wie der Autor es für die Strahlen der Sonne konstatiert, dies ist seinem Traum verwehrt. Vielleicht haben deshalb die Musiker lange und gern die Klänge der Sterne den Mathematikern und Physikern, allenfalls den Dichtern überlassen.

Wo Platon den Schritt von der Diskontinuität der Bedeutung zur kontinuierlichen Fülle des Seins zu vollziehen sucht, da bleibt bei Cicero nur der Schritt in die Bedeutungslosigkeit einer Schönheit, die der Wirklichkeit gegenüber nur mehr als

¹⁹ Friedrich Hölderlin, [Hyperions Schicksalslied] (1799).

⊕

schwer überprüfbares Postulat einer Überwelt auftreten kann und damit den Klang als ‚Klang-Objekt‘ von der Wirklichkeit abtrennen muß.

Ehe diese Spur weiterverfolgt und ihren Spiegelungen in der Philosophie der Neuzeit nachgegangen werden kann, ist es nötig, noch einmal zu Platons Dialog über den Staat zurückzukehren. Die Musik und die Wissenschaft vom Klang bzw. von der Harmonie werden in diesem Werk nämlich nicht nur im Rahmen der gewaltigen Schlußerzählung, sondern auch auf systematische Weise im Rahmen der von Platon formulierten Erziehungsprogramme für die verschiedenen Stände seines Idealstaates behandelt.²⁰ Zunächst wird unter dem Namen ›Musik‹ die, wie in der Antike gebräuchlich, im umfassenden Sinne verstandene Praxis der „klanglich belebten“, im heutigen Sinne „musikalisierten“ Rede und deren Theorie abgehandelt.²¹ Wie kaum anders zu erwarten, behandelt Platon die Fragen der ‚Rede‘, ihres Inhalts und ihrer Bedeutung sehr ausführlich. Auf die Gestalt der ‚Rede‘, insbesondere jene Charakteristika dieser Gestalt, die nach modernem Sprachgebrauch als „musikalischer Anteil“ aufgefaßt würde, geht er sehr viel kürzer ein.²² Mit für heutige Ohren nur mit Mühe nachvollziehbaren Forderungen nach drastischen Einschränkungen für die „musikalische Gestaltung“ und einer alles andere schmeichelhaften Darstellung der Theorie dieser Praxis läßt der Autor keinerlei Zweifel daran aufkommen, daß seiner Ansicht nach ‚Musik‘ und die Theorie der ‚Musik‘ als Praxis allenfalls in den vorwissenschaftlichen Bereich gehören. Diese auch in seinem umfangreichen Spätwerk über die Gesetze noch einmal aufgenommene

20 Vgl. hierzu die ausführliche Darstellung der mathematischen Wissenschaften in der Sicht Platons bei Gernot Böhme, *Platons theoretische Philosophie*, Stuttgart / Weimar 2000. Die gedrängte Darstellung der Harmonielehre (S. 79–86) geht auf den historischen Hintergrund in der Lehre der Schule des Pythagoras ein und stellt die Beziehungen zur Spätphilosophie Platons im „Timaios“ her. Das hier in Rede stehende Grundproblem ist nicht Gegenstand der Darstellung.

21 vgl. Platon, *Politeia*, 376e–398b.

22 vgl. Platon, *ebenda*, 398c–402.

und nur leicht variierte Argumentation²³ hindert den Autor jedoch nicht daran, im Rahmen der Analyse des Systems jener Wissenschaften, die tatsächlich zur Erkenntnis hinführen und nach Gegenstand und Methode zu Recht „mathematische Wissenschaften“ genannt werden können, die Wissenschaft vom Klang bzw. von den Harmonien ausdrücklich zu erwähnen und ihre Einbettung in dieses System zu diskutieren.²⁴

Obwohl Platon die Darstellung der Wissenschaft von den Harmonien äußerst knapp gehalten und auf eine inhaltliche Ausführung sozusagen gänzlich verzichtet hat, muß diese Passage in unserem Zusammenhang Beachtung finden. Hier werden nämlich weitere Aspekte innerhalb der Lehre von den Klängen wenigstens in Umrissen erkennbar, denen bisher nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Gerade diese aber dürften für das Verständnis des Folgenden von nicht zu unterschätzender Bedeutung sein, da sie jenseits des bereits hinreichend betrachteten Unterschieds zwischen Theorie der ‚Musik‘ und der Wissenschaft vom Klang angesiedelt sind. Schon beim oberflächlichen Lesen dieser im Vergleich zur Darstellung der anderen Wissenschaften relativ kurzen Passage über die Harmonielehre fällt ein merkwürdiger Zwiespalt in der Argumentation auf. Zum einen findet sich hier einer der wenigen expliziten Bezüge zur pythagoräischen Theorie im Werk Platons, andererseits scheint der zweite Teil des kurzen Abschnittes sich deutlich gegen jene Experimente zu richten, die Pythagoras (und seine) Schüler auf die Entdeckung des Zusammenfalls von einfachen Zahlproportionen und konsonanten Tonintervallen gebracht haben. Der historische und der sachliche Hintergrund dieser merkwürdigen Diskrepanz ist offenbar leichter aufzuklären, als Platons Basis und Intention bei der Einordnung der Wissenschaft vom Klang als Harmonielehre in das System der mathematischen Wissenschaften zu verstehen. Spätestens in den Schriften des deutlich jüngeren Zeitgenossen Platons, Ari-

²³ vgl. Platon, *Nomoi*, besonders ab 801a.

²⁴ vgl. Platon, *Politeia*, 530c–531c.

stoxenos von Tarent,²⁵ gewinnt eine Tendenz für uns klare, weil schriftlich überlieferte Konturen, die aus einer Problemlage entstanden ist, die offenbar schon an Platons Akademie diskutiert wurde und daher Eingang in das Werk des athenischen Philosophen gefunden hat. Schon Platons Freund Archytas von Tarent (428–347 v. Chr.), über dessen harmonische Forschungen wir durch die Harmonielehre des Ptolemaios unterrichtet sind, der mit der pythagoräischen Schultradition bestens vertraut war und diese weiterentwickelt hat, dürfte bemerkt haben, daß die Erzeugung von Intervallen, die kleiner als Quinte und Quarte sind, durch die Anwendung des arithmetischen bzw. harmonischen Mittels zu höchst problematischen Ergebnissen führt.²⁶ Es wird nämlich unübersehbar, daß auch im Bereich der Harmonielehre eine Katastrophe eintritt, die schon die Geometrie in Form der irrationalen Zahlen ereilt hatte, die Tatsache, daß es keine kleinste Einheit gibt, aus der sich alle weiteren Zahlen bzw. Intervalle herleiten lassen. Im Bereich der Zahlen hatte sich angesichts des irrationalen Charakters von $\sqrt{2}$ schon gezeigt, daß ein Aufbau der Zahlenwelt aus *einem einzigen* (kleinsten) Element unmöglich ist. Immerhin konnte ein „System“ dadurch gerettet werden, daß mittels genau definierter Rechenoperationen irrationale Zahlen zu natürlichen bzw. rationalen Zahlen in Beziehung gesetzt werden können.²⁷ Für die Harmonielehre jedoch sieht die Sache aus zwei Gründen schlimmer aus. Zum einen kann eine solche Operation oder ein Set von Operationen, die aus „inkommensurablen“ Intervallen, d.h. konsonanten Intervallen, deren Addition oder Teilung zu anderen konsonanten Intervallen nicht bruchlos durchführbar ist, eine Struktur von Kommensurabilitäten werden läßt, nicht

25 vgl. Ἀριστοξένου Ἀρμονικὰ στοιχεῖα. The harmonics of Aristoxenus, hrsg. von Henry Stewart Macran, (Oxford 1902) Hildesheim 21990. Zur Textgestalt und Autorschaft vgl. das Vorwort des Herausgebers, besonders ab S. 86.

26 Dies zeigt sich auf eindrucksvolle Weise bei Platons Schilderung der Proportionen im Rahmen der aus „Mischungen“ hervorgehenden Weltseele im Dialog „Timaios“ (35a–36a).

27 Vgl. auch die leider nicht völlig klaren Anmerkungen in Platons Dialog „Theaitet“.

angegeben werden.²⁸ Zum anderen läßt sich das Problem auch nicht durch eine Theorie lösen, die mit zwei unterschiedlich beschaffenen Grundeinheiten rechnet, wie es Platon im Bereich der Zahlentheorie durch die Einführung von ‚Eins‘ und ‚Unbestimmter Zwei‘ vorschlägt.

Das damit unübersehbare und entscheidende Problem der Wissenschaft vom Klang wird von Platon durch seine Darstellung nicht in den Vordergrund gestellt, sondern eher verdeckt. Man könnte bei der Lektüre der entsprechenden Stelle nämlich meinen, Platon ginge es darum, daß man überhaupt Versuche unternimmt und sich an sinnlich wahrnehmbare Töne oder Tonverhältnisse hält. Dem widerspricht nicht, daß Platon bei der Einführung der Harmonielehre sie als Lehre für die Ohren entsprechend der Astronomie als Lehre für die Augen bezeichnet²⁹ und sich gerade dadurch auf die pythagoräische Tradition bezieht, da der Autor bei der Darstellung der Astronomie hinreichend klargestellt hat, daß die mathematischen Wissenschaften ihre Funktion gerade dadurch erfüllen, daß sie eine, modern gesprochen, rationale Kritik am Augenschein ermöglichen. Dies unterstreicht Platon noch einmal ausdrücklich in bezug auf Harmonielehre und Astronomie gleichermaßen, indem er die Aufgabe der Harmonielehre dadurch bestimmt, nicht wirklich gehörte Akkorde und deren Zahlen zu untersuchen, sondern zu klären, welches harmonisch zusammenklingende Zahlen seien.³⁰

28 Das musikgeschichtlich berühmteste und folgenreichste Beispiel dafür ist die bestens bekannte Tatsache, daß die Addition von 12 (reinen) Quinten nicht dasselbe Intervall ergibt wie 7 (reine) Oktaven. Die Differenz heißt „pythagoräisches“ (sic!) Komma.

29 vgl. Platon, *Politeia*, 530d.

30 „τοὺς γὰρ ἐν ταύταις ταῖς συμφωνίαις ταῖς ἀκουόμεναις ἀριθμοὺς ζητοῦσιν, ἀλλ' οὐκ εἰς προβλήματα ἀνίσσιν, ἐπισκοπεῖν τίνες ξύμφωνοι ἀριθμοὶ καὶ τίνες οὐ, καὶ διὰ τὶ ἐκάτεροι.“ (Platon, ebenda, 531c; „... denn in diesen [wirklich] gehörten Akkorden suchen sie Zahlen, aber sie steigen nicht zu den [eigentlichen] Problemen heran um zu suchen, welches harmonische Zahlen sind und welches nicht und wodurch beides [d.h. das eine wie das andere zustandekommt].“)



Hier wird der für unsere Untersuchung entscheidende Punkt sichtbar.³¹ Was sich an dieser Stelle nämlich zeigt, ist eine Unklarheit, die zur entscheidenden Herausforderung in einer Situation wird, wo klangliche Realitäten auf ‚Bedeutungen‘ bezogen werden, die jenseits und unabhängig von irgendwelchen „Systemen“ von Intervallen oder der Frage nach deren Entsprechung bzw. Verankerung in der Wirklichkeit liegen. Wenn Platon hier von „zusammenklingenden Zahlen“ spricht, dann doch offenbar deshalb, weil für ihn die Intervalle selbst gar keine ‚Größen‘, sondern Größen-, richtiger Zahlverhältnisse sind. Wissenschaftssystematisch argumentiert Platon so, daß er den Experimentatoren, die Saiten „ängstigen und quälen“, unterstellt, sie hätten nicht verstanden, daß sie auf diese Weise eine Position jenseits der Wirklichkeit einzunehmen versuchten, oder, wie im „Timaios“ nachzulesen,³² den Unterschied zwischen göttlicher und menschlicher Natur verkannt hätten. Eine Suche nach „kleinsten Intervallen“ und deren Addition ist für ihn daher nicht nur sinnlos, sondern insofern schädlich, als dadurch der Charakter der Klänge als Struktur der Gesamtwirklichkeit nicht etwa erhellt, sondern verdunkelt wird.

Damit aber wird die Frage unausweichlich, was — in bezug auf Klänge — jene „Punkte“ oder „Orte“ sind, zwischen denen die Intervalle gebildet werden. Es liegt nahe, diese „Punkte“ oder „Orte“ mit den Zahlen selbst zu identifizieren. Gleichen

31 Es sei wenigstens kurz darauf hingewiesen, daß m.E. bei der Analyse der in Rede stehenden Platon-Stelle die Tatsache stärker als üblich berücksichtigt werden sollte, daß Platon die Wissenschaft von Klang ausdrücklich als Lehre von der Bewegung einführt. Es scheint, daß er die ihm offenbar wohlbekannten Schwierigkeiten vor allem deshalb in Kauf nimmt, weil er hofft, mittels des Klanges ein rational handhabbares Maß der Bewegung einsetzen zu können. Was das im Rahmen eines philosophischen Diskurses, der ganz entscheidend von der Frage nach der Bewegung als Derivat der Frage nach der Veränderung, dem ‚Werden‘ geprägt ist, bedeutet, kann nur noch ansatzweise nachvollzogen werden. Auf die sich hier abzeichnenden immens interessanten Fragestellungen kann nur aufmerksam gemacht werden, da sie Rahmen wie Zielstellung der hier unternommenen Untersuchung deutlich sprengen.

32 vgl. Platon, Timaios 68d.



„Tönen“ würden gleiche Zahlen zugeordnet, die Unterschiedlichkeit von Tönen wäre damit durch die Unterschiedlichkeit der Zahlen repräsentiert. Hier tut sich aber ein neues Problem auf, das zwar weniger fundamental zu sein scheint, dennoch die Konstruktion der Systeme von Intervallstrukturen in der Antike nicht unwesentlich beeinflusst hat. Es handelt sich dabei um die Frage, ob die Zahlenzuordnung nach den Saiten- bzw. Rohrlängen oder nach den Schwingungszahlen getroffen werden soll. Die Anordnung der „Töne“ von oben nach unten (von kurzen Saiten bzw. Saitenabschnitten zu langen) läßt darauf schließen, daß man eher in Längen als in Frequenzen gedacht hat.³³ Aber dieses Problem ist nicht das schwierigste und vor allem nicht das eigentliche Problem, das die *Identifikation* der Orte, die ein Intervall bilden, mit Zahlen aufwirft. Was sich auf der einen Seite als Quelle des langanhaltenden Erfolges der pythagoräischen Entdeckung darstellt, nämlich das Zusammenfallen einfacher, ausgezeichnete Zahlenverhältnisse mit einer akustischen Realität, die als harmonisch, damit als ‚Schönes‘ wahrgenommen werden kann, erweist sich auf dem Hintergrund der platonischen Präzisierung dieser Entdeckung auf dem Hintergrund seiner Ideen- und Erkenntnislehre als ihre Crux. So sorgfältig Platon darauf zu achten sucht, daß die Erkenntnis immer an einen Ort *innerhalb* der Wirklichkeit gebunden bleibt, es also maximal möglich ist, einen Ort außerhalb dieses Seinszusammenhangs zu postulieren,³⁴ nicht ihn einzunehmen, so wird angesichts der Identifikation der Orte, die ein Intervall bilden, mit Zahlen die Frage nach dem Charakter dieser Intervalle als *Struktur* der Wirklichkeit prekär. Die pythagoräische These „alles ist Zahl“ benutzt ›sein‹ offenbar in anderer Weise als es in jenem oben anhand des Schlußmythos der „Politeia“ gewonnenen Satzes: „Klang als harmonische Struktur der Wirklichkeit ‚bedeutet‘ nicht, er ist“ getan wird. Die Reihe

33 Es liegt nahe, daß im Hinblick auf eine allgemeine Bewegungslehre umgekehrt verfahren werden müßte.

34 „ἐπέκεινα τῆς οὐσίας“ (Platon, Politeia 509b).


der philosophischen Fragen, die sich an dieser Stelle entzünden ist ebenso lang wie die Lösungsversuche, die fast zweieinhalb Jahrtausende Philosophiegeschichte ihnen haben angedeihen lassen.³⁵

Für den Zusammenhang dieses Abschnitts, d.h. die Frage nach dem Zusammenhang von ‚Klang‘ und Realität müssen zwei Konsequenzen festgehalten werden:

In dem Maße wie Klänge zur Struktur der Wirklichkeit selbst werden, verlieren sie die Diskontinuität möglicher ‚Bedeutung‘. Ihre Rekonstruktion als ‚Klang-Objekt‘ führt zu einer Teilung der Gesamtwirklichkeit in inkommensurable Bereiche und ist schon deshalb in der platonischen Theorie inakzeptabel. Die Konstruktion von ‚Klang-Objekten‘, die als Topologie zusammengesetzter, womöglich aus kleinsten Einheiten zu gewinnenden Intervallstrukturen realiter repräsentierbar sein können, muß nach Platon als unzulässige Vermischung von Mimesis und Wirklichkeit zurückgewiesen werden.

Die Identifikation der Klang-Struktur mit der Struktur der Gesamtwirklichkeit führt unausweichlich zu der Frage, was die „Orte“ bzw. „Punkte“, deren Verhältnis die (konsonanten) Intervalle bildet, „sind“ oder wie sie „angesiedelt“ werden müssen. Sie müssen sich von reinen Zahlen schon deswegen unterscheiden, weil für sie eine generische Struktur wie für die Zahlen aus ‚Eins‘ und ‚Unbestimmter Zwei‘ nicht angegeben werden kann. Der Schlußmythos der „Politeia“ wie die Einordnung der Wissenschaft vom Klang in den Kanon der mathematischen Wissenschaften lassen diesen Punkt wohlweislich offen. Er kommt aber auch für Platon sofort in den Blick, wenn es darum geht, die Bewegung in die Einheit der Gesamtwirklichkeit zu integrieren. Die Behauptung, daß das Universum gemäß

35 Ein instruktives Beispiel für die intensive Auseinandersetzung um die sich hier abzeichnenden Probleme sei auf die Diskussion zwischen Speusippos und Xenokrates über das Verhältnis von Ideenlehre und Mathematik verwiesen. Ist die Mathematik die eigentliche Ideenlehre, oder ist sie ein Anwendungsbeispiel? Die Folgen für die Harmonielehre liegen auf der Hand.



einer vollkommenen Ordnung strukturiert ist, einer Ordnung, die durch Zahlen definiert und durch die Mischung der fundamentalen Eigenschaften der Zahl Bestand erhält,³⁶ führt unter der Bedingung dieser Integration zu einer Darstellung, in der die Intervalle zur Struktur der Gesamtwirklichkeit *werden*. Sie sind Konsequenz einer Ordnung, die nicht geschaffen, sondern *vollzogen* wird. Man könnte daraus schließen, daß jene „Orte“, zwischen die die Struktur der Gesamtwirklichkeit als Klang gespannt wird, die Punkte sind, wo der Hintergrund des ordnenden Vollzuges auf einen Urgrund des Seins trifft, der selbst, sofern er wird, nicht Teil der Wirklichkeit ist.

Es war schon anhand der Unterschiede zwischen Platons Schilderung der Harmonie der Wirklichkeit und Ciceros Traum deutlich, daß es die Zeit (das ‚Werden‘) und die Geschichte ist, die beim römischen Autor aus der Harmonie der Sphären geligt ist. Darum ist es nur zu verständlich, daß die weit schwierigeren Implikationen, die die Integration der Bewegung und des ‚Werdens‘ in eine Theorie mathematischer Wissenschaften als Einübung und Lehre der Erkenntnis der Gesamtwirklichkeit mit sich bringen, diese Integration nur zu bald aus einer Lehre der Harmonie ausschloß. Gerade die Unveränderlichkeit der Harmonien der Sphären galt nun als Erweis ihrer dem Chaos der sublunaren Welt übergeordneten Schönheit. Ordnung ist dieser Theorie nicht mehr Vollzug sondern Gegenentwurf, der allenfalls für die Widrigkeiten des menschlichen Lebens entschädigt.

Die historischen Konsequenzen der pythagoräischen Entdeckung waren nichtsdestotrotz äußerst weitreichend. Die Wis-

36 vgl. Platon, *Timaios* 35a–d. Zu den zahlreichen Problemen die der Text des platonischen Spätdialoges aufwirft — er ist nicht umsonst der am häufigsten kommentierte philosophische Text der Antike! — noch immer unverzichtbar: Alfred Edward Taylor, *A Commentary on Plato's Timaeus*, Oxford 1928. Einen bedenkenswerten Ansatz auch in bezug auf den materialen Hintergrund der Weltordnung im „*Timaios*“ verfolgt Sousanna-Maria Nikolaou, *Die Atomlehre Demokrits und Platons Timaios. Eine vergleichende Untersuchung*, Stuttgart / Leipzig 1998, besonders ab S. 154 bzw. 156. Dort auch Referate der neueren Literatur.

senschaft vom Klang konnte in eine solche Relation zur mathematischen Methode und zur Mathematik selbst gesetzt werden, daß ihr Erfahrungshorizont sich soweit von der praktischen Musikausübung entfernte, daß selbst die einschneidendsten Änderungen der musikalischen Praxis den Kern der Entdeckung nicht zu treffen vermochte: die Koinzidenz von mathematischen Relationen und einer Erfahrung von Schönheit, deren Wahrnehmung unmittelbar zu sein scheint.

In gewisser Weise hat Platons Einordnung der Wissenschaft vom Klang in der Ausbildung bis ins Mittelalter überlebt, indem die *ars musica* neben Arithmetik, Geometrie und Astronomie Teil der höheren Wissenschaften (des *Quadriviums*) blieb. Erst im 18. Jahrhundert löste sie sich aus dem Zusammenhang der mathematischen Wissenschaften und gelangte in jenen Bereich, der im Mittelalter dem untergeordneten Teil der Ausbildung zufiel. Die enge Bindung zur Rhetorik und damit die Affektenlehre deuten auf eine Revolution, die im 18. Jahrhundert auch vom philosophischen Nachdenken über die Musik reflektiert werden mußte. ‚Musik‘ als ‚Klang‘ oder ‚Musik‘ als ‚Kunst‘ gerät ganz neu in einen Konnex zur ‚Natur‘, die als *Gegenüber* zur Erkenntnis auch zu Zahlen und deren Strukturen nicht mehr in den Relationen Platons faßbar war.

2. Zwischenspiel

Schon bei der Lektüre jenes Abschnittes aus Platons „*Politeia*“, der sich mit der Harmonik, der Wissenschaft vom Klang im System der mathematischen Wissenschaften beschäftigte, wurde das Frühstadium eines Bruches sichtbar, der spätestens mit der Veröffentlichung der in ihrer Bedeutung kaum zu überschätzenden, glänzenden Abhandlung über die Harmonik des Aristoxenos von Tarent³⁷ scheinbar unwiderruflich vollzogen

³⁷ Vgl. oben Anm. 25. Leider ist die Gesamtdarstellung „Über die Musik“ des Aristoxenos nicht erhalten. Die überlieferten Teile der unter dem vermutlich nicht originalen Titel „Harmonische Elemente“ (ἁρμονικὰ στοιχεία) bekannten Schrift



war. Ohne allzusehr zu übertreiben könnte man sagen, daß um 325 v. Chr. die Ära der unumschränkten Herrschaft einer Musikwissenschaft abrupt endet, die traditionell als Ein- und Unterordnung der Musik unter die Mathematik aufgefaßt wird. Daß jedenfalls für die Zeitgenossen dieser Bruch als tiefgehend angesehen wurde, das zeigte schon die Tatsache, daß für Platon die harsche Zurechtweisung und Kritik eines Denkens, das sich bei Aristoxenos endgültig Bahn bricht, offenbar wichtiger war als die ausgeführte Darstellung seiner Wissenschaft vom Klang im Kanon der mathematischen Wissenschaften. Auch in der Folge haben es sich — trotz aller noch zu erwähnender Versuche der Versöhnung — die Theoretiker, die sich mit der Wissenschaft von der Musik und der Harmonik beschäftigten, bis ins hohe Mittelalter angelegen sein lassen, sich entweder auf die Seite der strengen Schüler des Pythagoras zu stellen wie Boëthius³⁸ oder sich als Schulgenosse des Aristoxenos zu erkennen zu geben wie Manuel Bryennios, der um 1320 noch in der Renaissance des ausgehenden byzantinischen Reiches eine Abhandlung über die Harmonik verfaßt hat.

Wenn also der sich bei Platon schon abzeichnende und im Werk des Aristoteles neue Nahrung findende Bruch sehr ernst genommen werden muß, so ist von entscheidender Bedeutung, sich zu vergegenwärtigen, worum der Streit eigentlich geführt wurde. Dies ist nicht nur deswegen unerläßlich, weil in der Literatur die Hintergründe und der Gegenstand der Auseinandersetzung nicht selten eher verunklärt als erhellt werden.³⁹ Es

und die Reste seiner „Rhythmischen Elemente“ lassen die Größe des Verlustes deutlich erahnen.

38 vgl. Boëthius, *De institutione musica libri quinque*, hrsg. von Gottfried Friedlein, Leipzig 1867 (Nachdruck: Frankfurt am Main 1966, dt. Ders., *Fünf Bücher über die Musik*, hrsg. von Oscar Paul, Hildesheim 1985). Das erwähnte Faktum wird für die Musikentwicklung im Abendland eine immense Bedeutung entfalten!

39 So kann einerseits den Nachfolgern des Pythagoras „mythisches“, den Anhängern des Aristoxenos „rationales“ Denken attestiert, andererseits aber den Pythagoräern ihre Fixierung auf die Mathematik und die Zahlenstruktur der Harmonik verübelt werden.





wird sich bereits hier und — in ganz anderer Weise noch einmal unten — zeigen, daß das Verständnis dieser Auseinandersetzung wichtige Einsichten darüber zu liefern in der Lage ist, was Ausgangspunkt und Gegenstand dieser Untersuchung ist.

Auf geradezu klassische Weise belehrt uns Aristoxenos über die Wissenschaft der Musik wie er sie versteht und macht dabei ohne jede direkte Polemik deutlich, wo die wesentlichen Unterschiede zum Denken der strikten Pythagoräer liegen: „Τῆς περὶ μέλους ἐπιστήμης πολυμεροῦς οὐσης καὶ διηρημένης εἰς πλείους ἰδέας μίαν τινὰ αὐτῶν ὑπολαβεῖν δεῖ τὴν ἀρμονικὴν καλουμένην εἶναι πραγματείαν, τῇ τε τάξει πρώτην οὖσαν ἔχουσάν τε δύναμιν στοιχειώδη. τυγχάνει γὰρ οὖσα τῶν πρώτων θεωρητικῆ ταῦτα δ' ἐστὶν ὅσα συντείνει πρὸς τὴν τῶν συστημάτων τε καὶ τόνων θεωρίαν. προσήκει γὰρ μῆθεν πορρωτέρω τούτων ἀξιοῦν παρὰ τοῦ τὴν εἰρημένην ἔχοντος ἐπιστήμην. τέλος γὰρ τοῦτό ἐστι τῆς πραγματείας ταύτης. τὰ δ' ἀνώτερον ὅσα θεωρεῖται χρωμένης ἤδη τῆς ποιητικῆς τοῖς τε συστήμασι καὶ τοῖς τόνοις οὐκέτι ταύτης ἐστίν, ἀλλὰ τῆς ταύτην τε καὶ τὰς ἄλλας περιεχοῦσης ἐπιστήμης δι' ὧν πάντα θεωρεῖται τὰ κατὰ μουσικὴν. αὕτη δ' ἐστὶν ἡ τοῦ μουσικοῦ ἕξις.“⁴⁰

40 Aristoxένου Ἀρμονικὰ στοιχεῖα, I 1, S. 95. „Die Wissenschaft des Melos ist komplexer Natur und gliedert sich in mehrere [verschiedene] Teile. Als einen unter ihnen müssen wir den sogenannten harmonischen Fachbereich annehmen, dem nach der Ordnung der erste Rang und elementare Bedeutung zukommt. Er nämlich ist die erste theoretische Disziplin: von ihr hängt alles ab, was mit der Theorie der Systeme [Struktur der Intervallbeziehungen] und derer der Töne zusammenhängt. Man sollte [daher] von demjenigen, der Kenntnis dieser Wissenschaft hat, nichts darüber hinaus verlangen. Denn dieses ist das Ziel dieser Disziplin. Die Gegenstände höheren Grades, welche betrachtet werden, sobald die poetische Wissenschaft von den Systemen und den Tönen Gebrauch macht, sind nicht diese [d.h., sie fallen nicht in den Zuständigkeitsbereich dieser Disziplin], sondern sie gehören zu jener Wissenschaft, die dieses [d.h. die Harmonik] und die anderen Wissenschaften einschließt, die die Gesamtheit der mit der Musik zusammenhängenden Fragen umfaßt. Dieses [d.h. der Besitz dieser Wissenschaft] macht die Befähigung des Musikers aus.“



Diese hier sich aussprechende Grundlegung musikalischer Wissenschaft ist tatsächlich ganz anders ausgerichtet als es oben bei Platon⁴¹ sichtbar wurde. Die grundsätzliche Änderung der Ausrichtung läßt sich, anders als es vielleicht erwartet wurde, kaum in Hinsicht auf die Stellung dieser Musikwissenschaft zu Klangexperimenten, auf den Gebrauch der Ohren bei der Entscheidung über die Struktur der Intervallbeziehungen einschränken. Aristoxenos stellt drei grundlegende Thesen auf, die für strenge Pythagoräer so nicht mitvollziehbar waren und auch mit den Prämissen der platonischen Gestalt der Wissenschaft vom Klang und ihrer Einbettung in das System der mathematischen Wissenschaften schwerlich vereinbar sind.

Zum ersten ist der Bereich der Töne und der Intervalle nicht etwa der oberste im Bereich der musikalischen Wissenschaft, sondern so etwas wie eine Propädeutik in Hinblick auf die „Kunst der Melodieschöpfung“ (μελοποιία), d.h. jenen Bereich, der bei Platon mit harten Worten unter den Generalverdacht gestellt wurde, daß er den Täuschungscharakter der Rede noch verstärke.⁴² Daß es sich hier um einen grundlegenden, einen bewußten und außerordentlich folgenreichen Orientierungswechsel handelt, kann nicht zuletzt der Tatsache entnommen werden, daß wissenschaftliche Bücher zur Musik von nun an tatsächlich einem Aufbau folgen, der bei „Tönen“ und „Systemen“ beginnt und schließlich zu mehr oder weniger ausgeführten Hinweisen auf die Melodieschöpfung endet. Gerade an ihr aber ist auch deutlich zu erkennen, daß es Aristoxenos und seinen Schülern keineswegs darum zu tun ist, Handbücher im Sinne der oben erwähnten „musikalischen Technik“

41 Es muß darauf hingewiesen werden, daß es sicher inkorrekt ist, die Auffassungen und Lehren Platons als Allgemeingut derer anzusehen, die sich als Schüler und Fortsetzer der pythagoräischen Tradition verstanden. Platons weit in die Zukunft weisenden Ansätze waren schon seinen Schülern kaum mehr unmittelbar verständlich. Es ist daher nicht verwunderlich, daß sein Werk weit häufiger Berufungsinstanz als tatsächliche Grundlage wissenschaftlicher Fortentwicklung seiner Lehre war.

42 vgl. Platon, Politeia 398c ff.

(τέχνη) zu verfassen. Vielmehr geht es auch hier darum etwas festzuhalten, was als zweite grundlegende These des Aristoxenos gelten kann: die Tatsache, daß es sich bei der von ihm betriebenen Musiktheorie eben keineswegs um bloße Diskussionen von Wahrnehmungen, also um Diskussionen im Bereich der αἴθησις, sondern um wirkliche Wissenschaft, um ἐπιστήμη im Bereich der δῶνοια handelt. Aristeides Quintilianus (2./3. Jahrhundert) hat in seiner drei Bücher umfassenden Schrift über die Musik diesem sonst eher allgemein und kurz abgehandelten Bereich ausführlichere Darlegungen gewidmet. Ihnen läßt sich immerhin soviel entnehmen, daß das Ziel dieser Lehre von der Melodiebildung nicht eine Art „Kompositionstheorie“ oder eine Anleitung zum musikalischen Schreiben war, sondern der Versuch einer Systematisierung von Melodiegestalten, die deskriptiv und analytisch erfaßt werden sollen.⁴³

Was also ist der Kern der Auseinandersetzung? Der Kern der Auseinandersetzung betrifft die Eigenständigkeit der Musik als Gegenstand wissenschaftlicher Rede. Indem Aristoxenos behauptet, es gäbe eine *Erkenntnis* im Bereich der Töne und der sog. „Systeme“ hat er weit mehr und Grundsätzlicheres getan, als es zunächst scheint. Erkenntnis im Bereich der Wissenschaft vom Klang, dies war doch ebenso das Anliegen Platons. Der Unterschied besteht darin, daß die Harmonien im System der mathematischen Wissenschaften bei Platon eine für die Ohren mögliche Hinführung zur eigentlichen Erkenntnis, nämlich in ihnen die Struktur der Gesamtwirklichkeit als die Bewegung umfassende Einheit zu erkennen. Für Aristoxenos jedoch, das zeigt schon die ausdrückliche Erwähnung der Komplexität (eigentlich der „Vielteiligkeit“) seines Gegenstandes, sind die Harmonien Objekte, die aus eigenem Recht und eigener Existenz Anlaß und Inhalt wissenschaftlicher Rede sind. Diese wissenschaft-

43 Daß selbst die Ausrichtung der Musikwissenschaft hin auf diese Melodielehre nicht den Kern der Auseinandersetzung mit den Pythagoräern betroffen haben kann, ist leicht daran zu erkennen, daß Aristides selbst eher zu den Pythagoräern als ihren Gegnern gezählt werden kann.



liche Rede wird sich also nicht durch den Grad ihrer „Rationalität“ oder ihrer mathematischen Durchdringung von den Auffassungen der Pythagoräer unterscheiden, sondern dadurch, daß sie es mit Elementen und Strukturkomplexen zu tun hat, deren Erkenntnis ihre eigenständige Existenz nicht mehr zum Verschwinden bringt.⁴⁴


Dies hat unstreitig Vorteile, aber es birgt ein über die wissenschaftliche Rede von der ‚Musik‘ sogar noch hinausgehendes Problem in sich.

Die Vorteile sind leicht einzusehen: An erster Stelle ist es für die Erforschung der klanglichen Realitäten und eine Theorie von Tönen und Intervallen sicher von Vorteil, nicht mehr uneingeschränkt von Prämissen abhängig zu sein, die innerhalb dieser Theorie nicht diskutierbar sind. Dies zeigt sich vor allem dort, wo diese Prämissen die Theorie der Töne und Intervalle zu Konsequenzen nötigt, die entweder offenkundig absurd, falsch oder so beschaffen sind, daß sie diese Theorie zur bloßen Illustration eines harmonischen Aufbaus der Wirklichkeit werden lassen, der sich gerade angesichts konsequenter Anwendung harmonikaler Prämissen als illusionär erweist. Leichter und gefahrloser läßt sich aus der pythagoräischen Tetraktys in der Astronomie die Existenz einer „Gegenerde“ ableiten, um die Zehnzahl der Himmelskörper zu erfüllen,⁴⁵ als ein har-

⁴⁴ Es ist unübersehbar, daß hier die historische Entwicklung der Musiktheorie der Antike bis zu ihren Ausläufern im Mittelalter nicht nur stark vereinfacht wird, sondern auch der Gegensatz zwischen „Pythagoräern“ und ihren in der Tradition des Aristoxenos stehenden Rivalen weit stärker betont wird, als es den erhaltenen Denkmalen wissenschaftlicher Beschäftigung mit Musik angemessen ist. Das Fundamentalwerk des Klaudios Ptolemaios (2. Jh.) über die Harmonielehre ist ein beeindruckendes Beispiel dafür, zu welcher Synthese der verschiedenen Ansätze ein so bedeutender Gelehrter wie der alexandrinische Astronom, Geograph und Musiktheoretiker gelangen konnte. Die hier vorgenommene Zuspitzung ist dem Wunsch geschuldet, die wirkliche Neuentdeckung in der Schule des Aristoxenos, die den an der Diskussion Beteiligten in der hier mitgeteilten Form offenbar nicht vollständig klar war, herausarbeiten zu können.


⁴⁵ Schon bei Aristoteles ist diese merkwürdige Behauptung überliefert; die Zehnzahl ergibt sich daraus, daß im Mittelpunkt des Weltaufbaus nicht die Erde sondern






monisches System entwerfen, das nichttrivial und dennoch mit den Gesetzen der Mathematik in Übereinstimmung steht.


An zweiter und vielleicht entscheidender Stelle steht der Vorteil, den immensen Problemen einer einheitlichen Theorie der Einheit der Gesamtwirklichkeit dadurch zu entgehen, daß man sich von vornherein auf einen bestimmten Ausschnitt dieser Wirklichkeit beschränkt. Die Ergebnisse der Theorie können dann auf andere Bereiche der Erkenntnis bezogen und zu anderen Segmenten der Wirklichkeit in Beziehung gesetzt werden. Die scharfe Trennung, die strikte Grenzlinie, die in Ciceros Traum-Bild unausweichlich wird, muß unter dieser Voraussetzung nicht mehr zum Zusammenbruch einer mathematisch fundierten wissenschaftlichen Rede von der Harmonie führen. Ob die Harmonien der Klangwissenschaft nur Analogie oder irdische Widerspiegelung der Sphärenharmonie sind, das kann losgelöst von der Theorie der Töne und Intervallsysteme diskutiert und entschieden werden.




Ein weiterer Vorteil — und hier zeigt sich, in wie hohem Maße auch die Musiktheorie in der Schule des Aristoxenos von der pythagoräischen Entdeckung beeinflusst blieb — ist erstaunlicher Weise nie wirklich konsequent genutzt worden. Es handelt sich hier um eine Tatsache, die das Zentrum der Untersuchung betrifft. Der theoretische Ansatz des Aristoxenos hätte es nämlich durchaus zugelassen, eine Musiktheorie zu formulieren, die eine konsequente Anwendung der Struktur dieser Theorie, wie sie der Autor am zitierten Beginn seiner Untersuchung entwirft, wäre. Die Tatsache, daß der antike Autor von komplexen Einheiten und deren Relationen ausgeht, um zur Theorie der Intervallsysteme zu kommen, wirft unübersehbar die Frage auf, wie er es mit dem schon im Rahmen der platonischen Rekonstruktion der Harmonielehre aufgetretenen Di-



ein Feuer sich befindet, dieses umkreisen die „Gegenerde“, Erde, Mond und Sonne, die 5 Planeten bis zum Saturn und am äußeren Rand und als zehntes Objekt die Fixsternschale. Vgl. Aristoteles, *Metaphysik* 986a. sowie die entsprechenden Nachrichten von Porphyrios und Nikomachos.




lemma des Verhältnisses von ‚Intervall‘ und ‚Ton‘ hält. Anders gesagt, auf der Basis dessen, was Aristoxenos vorschwebt, wäre eine Wissenschaft vom Klang denkbar, die den ‚Ton‘ begrifflich so klar bestimmen kann, daß er als Grundelement einer einheitlichen Theorie von ‚Klang-Objekten‘ faßbar wird. Gerade dieses ebenso bemerkenswerte wie schwierige Problem wird ein wesentlicher Punkt bei der Untersuchung der Änderung im musikalischen Denken und der musikalischen Praxis im frühmittelalterlichen Abendland sein müssen.⁴⁶




Aber auch das fundamentale Problem, das die Neuorientierung der Harmonielehre mit sich bringt, verweist auf einen zentralen Punkt unserer Untersuchung. Wenn es nämlich so ist, daß die Erkenntnis im Bereich der Töne und „Systeme“ ihre Gegenstände gerade *nicht* mehr zum Verschwinden bringt, dann wird es nicht nur möglich sein, sie, wie eben gesagt, in der einen oder anderen Weise auf die Sphärenharmonie oder andere Bereiche der Wirklichkeit zu beziehen. Wenn die Harmonielehre einen eigenständigen Gegenstand hat, dann ist sie zur Erklärung darüber genötigt, *was* dieser Gegenstand ist und *wo* sein Ort in der Wirklichkeit ist. Da er offensichtlich eben nicht in der Kontinuität des Seins verschwindet, fragt seine Diskontinuität nach seinem Wesen und seiner *Bedeutung*. Dies ist es, was schon deshalb über die wissenschaftliche Rede vom Klang hinausgeht, weil es die musikalische *Praxis* in mindestens derselben Schärfe trifft, wie die Sprache und die Theorie, die vom Klang redet.

Indem ‚Klang-Objekte‘ auftauchen muß ihr Ort bestimmt werden und — um wieder bei Heraklit anzuknüpfen — nun ist eine Entscheidung nicht zu vermeiden zwischen dem ‚Sprechen‘, dem ‚Verbergen‘ und dem ‚Bedeuten‘. Es ist leicht einzusehen, daß für alle drei der zur Verfügung stehenden Möglichkeiten eine theoretische Ausarbeitung denkbar ist. Es muß aber noch einmal mit allem Nachdruck festgehalten werden: der Hintergrund und der Ort in der Wirklichkeit, die unaus-



⁴⁶ Siehe dazu Abschnitt 4.3.2.



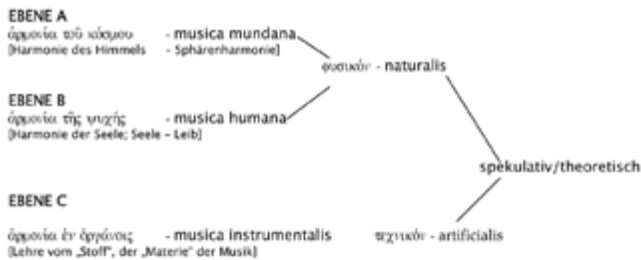
weichlich auf die Tagesordnung jeder Rede und jeder Praxis der ‚Musik‘ gerät, ist nicht davon abhängig, ob man der ‚Musik‘ zugesteht, ein ‚Kunst-Objekt‘ zu sein, oder ob man fordert, daß zwischen der Musik als ‚Klang-Objekt‘ und als ‚Kunst-Objekt‘ eine nachweisliche und benennbare Relation existiert. Die Frage nach dem Ort in der Wirklichkeit und einem Hintergrund dieses Ortes, einem Hintergrund des ‚Klang-Objektes‘ wird immer dann unausweichlich, wenn Klang aus der Kontinuität des Seins in die Diskontinuität des ‚Objektes‘ tritt.

Während letzteres weit in die Zukunft weist und eher untergründig seine Wirksamkeit entfaltet hat, sind die Folgen dessen, was eben als zweiter und entscheidender Vorteil Erwähnung fand, sehr viel greifbarer. Die Möglichkeit, eine mathematisch fundierte und womöglich empirisch abgesicherte Theorie im wesentlichen ohne Rücksicht auf limitierende Grundprämissen auf andere Bereiche der Wirklichkeit zu beziehen und dies zur gegenseitigen Erhellung komplexer Zusammenhänge einer auch durch solche Zusammenhänge nicht mehr eingeschränkten Wirklichkeit nutzen zu können, konnte besonders dort ihre Fruchtbarkeit entfalten, wo aus ontologischen Prämissen phänomenologische Entsprechungen zu gewinnen waren. Wenn die Klangharmonie nicht mehr die Grundstruktur des Seins der Gesamtwirklichkeit, sondern die berechenbare Komplexität von Intervallsystemen oder gar ihre erlebbaren Konsonanzen andere Harmonien der Wirklichkeit (etwa der der Sterne) widerspiegeln, dann werden Systeme von Analogiebeziehungen möglich, die schließlich auch die Form der Rede über diese Analogien durch strukturelle Anpassung in gemeinsame Strukturkomplexe möglich.

Während in der Tradition des an der Lehre des Pythagoras festhaltenden Denkens in der Spätantike nicht zuletzt angesichts der völlig veränderten religionsgeschichtlichen Lage teils mystische, teils eher symbolistische Vorstellungen auch den Bereich mathematischer Grundlegung harmonisch-astronomischer Lehren, ja der Ontologie insgesamt zu durchsetzen beginnen, konnte in einer Weiterentwicklung der rationalen The-


orie eigenständiger und aus eigenem Recht existenter Harmonien, die durchaus auch an bestimmten Überzeugungen der pythagoräischen Tradition festhalten und sie neu in den Blick zu nehmen versuchte, ein System vielfältiger Analogiebildung entwickelt werden, das weithin bis ins hohe Mittelalter akzeptiert blieb.

Der Analogiecharakter des Seienden kann dann durch die Zahlenverhältnisse konsonanter Intervallstrukturen erkennbar gemacht und demonstriert werden. Auch für die Musik selbst und die Rede von ihr können auf diese Weise Analogiestrukturen gebildet werden, die zu verschiedenen „Ebenen“ oder „Schichten“ von Musik und deren Rede führen. Dabei ergibt sich folgendes Bild:⁴⁷




Es ist unschwer zu sehen, daß dieses Schema eine Interpretation immerhin zuläßt, nach der die ganze Welt ein von harmonischen Gesetzen bzw. von Gesetzen der Harmonik strukturierter Kosmos ist, der durch Zahlen zusammengehalten wird. Damit ist eine „pythagoräische Deutung“ des Schemas mindestens nicht ausgeschlossen. An die Stelle der bei Platon entwickelten kontinuierlichen Einheit allen Seins tritt unter den Bedingungen des Auseinandertretens von supra- und sublu- narer Welt ein System von Analogien, die es erlauben, auch in


⁴⁷ griech.: nach Aristeides Quintilianus, De musica libri tres, hrsg. von Reginald Pe- pps Winnington-Ingram, Leipzig 1963, S. 86f., lat.: nach Boëthius, De institutio- ne I.2, S. 187ff.






der Chaotik und der Betrübniß der sublunaren Welt Strukturen des Schönen als Entsprechung von Makrokosmos und Mikrokosmos zu entdecken. Die Ordnungen von Makrokosmos und Mikrokosmos bedingen sich gegenseitig und erweisen sich in ihrer strukturellen Kommensurabilität als Garanten eines ordo, der stabil genug ist, den Platz des Menschen in der Welt zu bestimmen aber auch flexibel genug, ihn von den Fährnissen konkreter Geschichte, ja von Ziel und Angelpunkt dieses ordo freizuhalten.



Damit ist natürlich, ohne daß dies ausdrücklich so formuliert würde, in gewisser Weise eine Antwort auf die Frage nach dem Gegenstand und dem Hintergrund einer als komplexes System von Klängen bzw. Intervallen strukturierten Ordnung von ‚Klang-Objekten‘ gegeben. ‚Klang-Objekte‘ sind diejenigen Klang- und Harmoniekomplexe, die sich in ein System von Analogien einfügen lassen, das sowohl strukturell — so zwischen Himmelsphären und Instrumentalsaiten — wie inhaltlich — so in den Beziehungen zwischen Makro- und Mikrokosmos — bestimmt sein kann. ‚Klang-Objekte‘ haben ihren Hintergrund in der jeweils höheren Ebene, wobei allenfalls offen bleibt, ob es auch zur musica mundana noch einen, womöglich jenseits von ‚Musik‘ oder ‚Harmonien‘ angesiedelten Hintergrund gibt. Dies — um es klarzustellen — ist selbstverständlich eine Interpretation des Schemas, die den Autoren seiner Entstehungszeit in entscheidenden Punkten in dieser Form kaum möglich gewesen wäre, setzt es doch mit der Konstruktion von ‚Klang-Objekten‘ eine Reflexionsebene voraus, die durch das System von auch die Rede über ‚Musik‘ einbeziehenden Analogien nicht mehr abgedeckt ist. Sie ist jedoch, wie bereits zu sehen war, unerlässlich, um nicht nur die Konstruktionsbedingungen und -möglichkeiten von ‚Klang-Objekten‘ erörtern, sondern auch die Entwicklung jener Beziehung nachzeichnen zu können, die sich als Fragestellung und Problem des Umgebungsraumes dieser ‚Klang-Objekte‘ und seiner Topologie, sowie ihre Erscheinung als ‚Kunst-Objekt‘ als unabweisbar erwiesen hat.





Wie erfolgreich, wie flexibel aber auch dieses Konzept der strukturellen Kommensurabilität im Rahmen eines Systems von Analogien gewesen und geblieben ist, das wird nicht nur am bemerkenswert langen Leben dieses Konzepts und an seinem bis ans Ende des Mittelalters reichenden Einfluß deutlich. Noch kurz vor der Revolution, deren philosophische Konsequenzen in bezug auf Klang und Kunst der nächste Abschnitt in den Blick zu nehmen hat, tritt uns mit Johannes Keplers Konzept der Weltharmonik⁴⁸ ein spätes und erstaunliches Beispiel dieses Erfolges und vor allem ein Beispiel der Anpassungsfähigkeit des Gedankens struktureller Kommensurabilität entgegen. Ein vielleicht nicht immer ausreichend gewürdigtes Detail des Keplerschen Konzeptes macht dies deutlich: Am Ende einer Entwicklung, die wir von der auf vorderasiatischen Quellen beruhenden „pythagoräischen Entdeckung“ bis ans Ende der Antike verfolgt haben, steht am Beginn der Neuzeit sozusagen die völlige Umkehrung des ursprünglichen Gedankens. Waren die konsonanten Intervalle der pythagoräischen Schule und ihren Nachfahren erfahrbarer Ausdruck einer Harmonie des Weltalls, dessen Struktur sie abbilden oder mindestens nachzeichnen, so sind für Kepler die Klangharmonien der *Grund* der Gestalt des Kosmos. Für den Schöpfer, so Kepler, habe „der harmonische Schmuck vor dem einfachen geometrischen den Vorrang“⁴⁹. Um jedes Mißverständnis auszuschließen überschreibt er denn auch das IX. Kapitel im V. Buch seines Werkes: „Daß die Exzentrizitäten bei den einzelnen Planeten ihren Ursprung in der Vorsorge für die Harmonien zwischen ihren Bewegungen haben“⁵⁰. Die Bahn der Planeten kann von der Vollkommenheit der Kreisform abweichen, weil nur durch die elliptische Form dieser Bahnen es überhaupt möglich ist, daß jene harmonischen Beziehungen der Planetenbewegungen entstehen, um deren Darstellung es Kepler in seinem monumen-


48 vgl. Johannes Kepler, Weltharmonik, hrsg. von Max Caspar, München 1997.

49 Kepler, ebenda, S. 348.

50 Kepler, ebenda, S. 316.


talien Werk zu tun ist. Von daher ist für ihn die Darstellung der Welt, wie sie Cicero in seinem Traum-Bild schildert, ebenso unerträglich, wie sie es für jeden ehrlichen Schüler Platons wäre. Er kritisiert Cicero sozusagen von der anderen Seite; der, der die Unteilbarkeit der Erkenntnis der Harmonie der Gesamtwirklichkeit die Trennung in supra- und sublunare Welt ebensowenig zulassen kann, wie die die Einheit allen Seins postulierende Lehre Platons. Er nennt deshalb in der Vorrede zum erwähnten V. Buch die Erzählung des Cicero einen „lieblichen pythagoräischen Traum“ dem es versagt sei, „die philosophische Erkenntnis zu fördern“.⁵¹ Er selbst bietet gegen diesen *Traum* das ganze mathematische und naturwissenschaftliche Wissen, vor allem aber seine *Beobachtungen* der Himmelsbewegungen auf. Die Einheit des Universums schien ihm gerettet in der Einheit der Erkenntnis, die es sich versagt, die Wahrnehmung als bloßes Trugbild der Begrenztheit des Lebens unterhalb des Mondes zu denunzieren. Ihm kommt dabei entgegen, daß seit Kopernikus eine Teilung des Kosmos in die Welt oberhalb und unterhalb des Mondes schon deshalb unmöglich ist, weil die Erde selbst als einer der Planeten ihre Bahn in der Harmonie der Sphären zieht. Auch damit scheint sich ein Kreis zu schließen zu jenen Spekulationen der Schule des Pythagoras, daß mitnichten die Erde, sondern ein zentrales Feuer im Zentrum des Kosmos leuchte. Wie den grundsätzlichen Bruch der musikalischen Praxis in den frühchristlichen Gemeinden hat, wie gesehen, das Konzept eines *ordo*, der auf einem System von Analogien in der strukturellen Kommensurabilität von Harmonien beruht, auch den grundstürzenden Einschnitt in der Astronomie der Neuzeit, der, beginnend mit der Entwurzelung der Erde aus dem Zentrum des Kosmos schon bald in die unaufhörliche Explosion eines Weltalls mündete, der gegenüber alle irdischen Maße und Zeiten beinahe verschwinden, bemerkenswerter Weise überstanden.

51 Kepler, ebenda, S. 279.




Dennoch bleiben Fragen gleich nach zwei Seiten: Reicht die Ehrenrettung der Erde durch Aufnahme in die Harmonie jenseitiger, womöglich bloß gedachter Sphären für die wirkliche Einheit der Wirklichkeit aus? Muß man es nicht ernst nehmen, daß die Welt der Menschen mit all ihrer Chaotik ein nicht eliminierbarer Teil der Wirklichkeit ist? Es konnte nicht ausbleiben, daß die Frage nach der Polyphonie der Geschichte, die Frage nach dem Ort von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aus der platonischen Erzählung des Eer sich auf der Tagesordnung des Nachdenkens über die Welt, ihre Struktur und ihren Zustand zurückmelden würde. Eine Harmonie des Universums, die damit erkaufte wäre, daß der Mißklang aller sublunaren Welt, das Chaos der Welt der Menschen von ihr strikt geschieden und allenfalls mit Mißachtung gestraft würde, dies, so Plotin, muß unvermeidlich in unlösbare Widersprüche führen. Dieser spätantike Philosoph, der sich als Wiederentdecker und getreuer Schüler Platons verstand, gilt wie kaum ein zweiter Vertreter seines Faches als weltabgewandt, ja weltflüchtig. Seine direkten Verbindungen zum römischen Kaiserhof und seine Beteiligung an politischen Entscheidungen traten in der Wahrnehmung immer zurück hinter jenen, von seinem Herausgeber und Biographen Porphyrios in hellstes Licht gestellten Zügen seiner Existenz, die ihn einem frühchristlichen Asketen weit ähnlicher machten als einem Mitglied des Kaiserhofs. Er soll so gelebt haben, als habe er sich geschämt einen menschlichen Körper zu haben, berichtet Porphyrios, ganz der Betrachtung und der Sehnsucht nach dem geistigen Kosmos, dem ‚Einen‘ verpflichtet. Um so erstaunlicher ist es, vom ihm jene, diesem Abschnitt vorangestellten Zeilen zu lesen, die wie ein ferner Vorschein dessen sind, was Friedrich Nietzsche mehr als eineinhalbtausend Jahre später seinen Lesern, seinem Buch „für Alle und Keinen“ ins Vorwort schreibt: „Ich beschwöre euch, meine Brüder, bleibt der Erde treu.“⁵² Plotin ist sicher ein unverdäch-


52 Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra. In: Ders., Werke, hrsg. von Karl Schlechta, Bd. 2, Darmstadt 1997, S. 280.



tiger Zeuge für eine Einsicht, die auch der Grund dafür zu sein scheint, daß die zahllosen spekulativen Systeme der ersten nachchristlichen Jahrhunderte, die in der Religionsgeschichte unter dem Namen ›Gnosis‹ mehr schlecht als recht zusammengefaßt werden, es vermeiden, ihren Weltenbauten und Sphärenarchitekturen einen Klanghintergrund zu verleihen. Im selben Maße wie die Acht- und Siebenheiten sich vervielfältigen, wie die Zahl der Himmel und mit ihnen der von ihnen enthaltenen Sphären geradezu inflationär steigt, wird mit ihr die Verachtung der Welt nur zunehmen. So entfernt die ersten und obersten Himmelsgewölbe auch sein mögen, so unfaßbar die Weltabgewandtheit der Sphären der Lichtwelt auch sei — allein die Möglichkeit, sie zum Gegenstand menschlichen Sprechens zu machen, infiziert sie mit der Verworfenheit des Geschöpfes, die der Harmonie der Sphären den Stempel der Lüge aufdrücken müßte. Müßte also nicht zunächst die Erde selber klingen?



Und andererseits: Ein einziges Wort macht auf den Abstand zur Spekulation der Antike aufmerksam, denn, „für den Schöpfer“, so hatte Kepler bemerkt, habe der harmonische vor dem geometrischen Schmuck Vorrang.



Hier wird die Frage unvermeidlich, wie eine Theorie, deren Gegenstand zwar sich von der Klangwirklichkeit musikalischer Praxis eingestandenermaßen erheblich unterscheidet, die Realität des Klanges selbst doch aber kaum völlig ignorieren kann, in einer Umwelt überleben konnte, die sich gerade dadurch auszeichnet, daß sie im Bereich der ‚Musik‘ einen in seiner Radikalität kaum zu überschätzenden Bruch mit ihrer Umgebung vollzogen hat.

Eine erste Antwort erhält man angesichts eines Verses des Buches „Hiob“ im Alten Testament. Im 38. Kapitel dieses in Inhalt und Struktur einmaligen Werkes im biblischen Kanon wird die Antwort festgehalten, die Gott dem Hiob aus dem Wettersturm auf seine Fragen und Anklagen zuteil werden läßt. Entscheidend für die hier gestellte Frage ist Vers 7 dieses in kraftvollen Bildern die Taten Gottes schildernden Kapitels. Wir

lesen dort: „die Morgensterne jubelten zusamt und alle Gottessöhne jauchzten.“⁵³ Diese Fassung des Textes ist auch in der lateinischen Bibelübersetzung zu finden, wo dieser Vers folgendermaßen übersetzt ist: „cum me laudarent simul astra matutina et iubilarent omnes filii Dei“. Schlägt man allerdings in der Septuaginta, der griechischen Fassung des Alten Testaments dieselbe Stelle nach, findet man zu seiner Überraschung folgende Textgestalt: „ὄτε ἐγενήθησαν ἄστρα, ἤνησάν με φωνῇ μεγάλη πάντες ἄγγελοί μου“. Nur zwei Handschriften, die erst in christlicher Zeit gefertigt worden sind, fügen hinter den „Sternen“ in diesen Vers „καὶ ὕμνησαν“ (und sangen) ein. Ebenso ist zu beachten, daß der griechische Text statt der „Gottessöhne“ von „Engeln“ spricht. Was ist daraus zu lernen? Offensichtlich ist es dem im hellenistischen Umfeld Alexandrias in Ägypten ins Griechische übersetzten Text wesentlich, den Lobpreis Gottes, in den der Verfasser des „Hiob“-Buches wie in Vorderasien gebräuchlich auch die Gestirne einstimmen läßt, an die Engel zu binden. Es ist die Bindung an die Sprache und es ist die Nichteliminierbarkeit der strikten Trennung zwischen Schöpfer und Geschöpf, die eine Tradition gerade an einem Ort der philosophischen Gelehrsamkeit aller Traditionen der antiken Welt besonders betonen muß, der Gott nicht ein oberstes Prinzip, ein aus dem Abgrund des Seins in immer neuen Emanationen hervorgehendes Hintergrundleuchten des ἜΝ, des „Einen“, sondern der mit der geschöpflichen Welt völlig unvergleichbare und dennoch in ihr wirksame Schöpfer und Erhalter aller Wirklichkeit ist. So bedarf es mindestens einer Klarstellung des ordo der Wirklichkeit und des Hintergrundes und Bezugspunktes der Kommensurabilität der Harmonien, soll das Schema der Analogien aufrechterhalten werden. Sehr vereinfacht gesagt, wird aus der in Zahlen geordneten, in sich kreisenden und aus sich heraus tönenden Welt ein Kosmos, dessen Harmonie im allgegenwärtigen Lobpreis aller Logos-

53 Übersetzung Martin Buber. Das Original lautet: „נוכבי בקר ויריצו כל־בני־אלהים: „ברך־יחד“.



Wesen, von Engeln und Menschen und all der Kräfte und Gewalten, die das menschliche Fassungsvermögen übersteigen, ertönt. So unvereinbar die beiden Auffassungen in ihrem Ursprung und Hintergrund auch sein mögen, so lassen sich doch in dem Maße Brücken zwischen ihnen bauen, wenn das, was schon die Psalmen des Alten Testaments, die alle Natur ihren Schöpfer loben läßt, nun so auf die ganze Wirklichkeit bezogen wird, daß Gott selbst es ist, der, weil er die Harmonie und Konsonanz der Welt in Makro- und Mikrokosmos schafft und erhält, diese auch tönen lassen kann. So werden von Athanasius über Gregor von Nyssa, über Hieronymus und Ambrosius bis zum im 7. Jahrhundert lebenden Maximus Confessor immer neue Bilder gefunden werden, die beschreiben, wie selbst Sonne, Mond und Sterne zu Instrumenten des Lobgesanges Gottes und des göttlichen Lobes werden, so wie es schon die frühchristliche Jakobs-Liturgie tut, in deren Praefationsgebet vor dem das ganze All durchtönenden Dreimal-Heilig folgende Zeilen sich finden:

„... ὃν ὕμνουσιν οἱ οὐρανοὶ καὶ οἱ οὐρανοὶ τῶν οὐρανῶν καὶ πᾶσαι αἱ δυνάμεις αὐτῶν, ἡλιός τε καὶ σελήνη καὶ πᾶς ὁ τῶν ἄστρον χορός, γῆ, θάλασσα καὶ πάντα τὰ ἐν αὐτοῖς, Ἱερουσαλὴμ ἡ ἐπουράνιος, πανήγυρις ἐκλεκτῶν, ἐκκλησία πρωτοτόκων ἀπογεγραμμένων ἐν οὐρανοῖς, πνεύματα δικαίων καὶ προφητῶν, ψυχὰι μαρτύρων καὶ ἀποστόλων, ἄγγελοι, ἀρχάγγελοι, θρόνοι, κυριότητες, ἀρχαὶ τε καὶ ἐξουσίαι καὶ δυνάμεις φοβεραί, χερουβὶμ τὰ πολυόματα καὶ τὰ ἑξαπτέρυγα σεραφίμ, ἃ ταῖς μὲν δυσὶ πτέρυξι κατακαλύπτει τὰ πρόσωπα ἑαυτῶν, ταῖς δὲ δυσὶ τοὺς πόδας καὶ ταῖς δυσὶν ἰπτάμενα, κέκραγεν [...] ἐκφώνησις τὸν ἐπινίκιον ὕμνον...“⁵⁴

54 La liturgie de Saint Jacques, hrsg. von B.-Charles Mercier (= Patrologia Orientalis, 26), Turnhout 1997, S. 198/200. „... den preisen die Himmel und die Himmel der Himmel und alle ihre Gewalten, die Sonne und der Mond und der ganze Chor der Sterne, Erde, Meer und alles was auf ihnen ist und das himmlische Jerusalem, die Festgemeinde der Auserwählten, die Kirche der Erstgeborenen, welche aufgeschrieben sind im Himmel. Die Geister der Gerechten und der Propheten, die Seelen der Märtyrer und Apostel, Engel, Erzengel, Throne, Obrigkeiten, Herr-



Diesen eindrucksvollen Zeilen einer sicher bis vor das 4. Jahrhundert zurückgehenden Liturgie, die, wohl aus Jerusalem stammend später vor allem in Syrien in Gebrauch war, folgen durch die nächsten Jahrhunderte ähnliche Texte, deren Spuren sich bis in die lateinische Dichtung des Mittelalters verfolgen lassen.

Allerdings wird gerade auf diese Weise ein Faktum verdeckt, das für die hier verfolgte Untersuchung von entscheidender Bedeutung ist. Es kann als durchaus merkwürdig gelten, daß dieses fundamentale Faktum hinter der Frage nach Hintergrund und Gegenstand der hier geschilderten Klangwirklichkeit zurückgetreten ist, denn im hier zitierten Text — also einem, der wie vergleichbare aus anderen Liturgieformularen, den Zeitgenossen genauestens vor Ohren stand — tritt dieses Faktum in der letzten Zeile klar zu Tage: die Schöpfung tönt nicht, sondern die Geschöpfe *rufen*. Damit allerdings ist ein Übergang vollzogen, der jedenfalls im Bereich der ‚Musik‘ vielleicht tiefer geht als die Frage des Hintergrundes der Klangwirklichkeit und ihre Beziehung auf einen jenseits des Seins angesiedelten Bezugspunkt.

In gewisser Weise muß dies dem frühchristlichen Theologen Origenes (185/86–245), einem der Wichtigsten und trotz seiner späteren Verdammung einflußreichsten Autoren seiner Zeit, auch vor Augen gestanden haben. Origenes, der als Kommilitone Plotins in der Schule des Ammonios Sakkas die griechisch-hellenistische, insbesondere die platonische Tradition genauestens studiert hatte, nimmt im sechsten Buch seiner groß angelegten Erwiderung auf den Philosophen Kelsos zur Frage der Planetensphären und damit zu einer möglichen Harmonie zwischen ihnen zwar dezidiert Stellung,⁵⁵ allerdings ver-

schaften, Mächte und furchtbare Gewalten, vieläugige Cherubim und sechsflügelige Seraphim, die mit zwei Flügeln ihr Angesicht bedecken, mit zweien ihre Füße und mit zwei Flügeln schlagen, rufen mit lauter Stimme den Triumphhymnus [= das Dreimalheilig]...“

⁵⁵ vgl. Origenes, Κατὰ Κέλσου VI, 21. In: Ders., Contre Celse, Tome III (Livres V et VI), hrsg. von Marcel Borret, Paris 1969, S. 231f.

meidet er es merkwürdiger Weise in diesem Zusammenhang, direkt auf die Musik bzw. die Klangharmonie einzugehen. Der Grund liegt scheinbar auf der Hand. Die durch Kelsos in Anschlag gebrachte Lehre Platons zu den Planetensphären müsse revidiert werden, so schreibt der christliche Autor, denn „der weit ältere Prophet“ Mose habe überliefert, wie der Erzvater Jakob im Traum den Himmel derart gesehen habe, daß Engel auf *Leitern* in den Himmel hinauf oder vom Himmel hinabgestiegen seien, gestützt von Gott in der Höhe. Origenes, der die Herkunft der Spekulation über die Planetensphären und Himmelsharmonien vermutlich korrekt der persischen Tradition zuordnet⁵⁶ und auf ihre Ausbreitung im Mithraskult hinweist,⁵⁷ bringt durch sein Argument, das scheinbar nur im Bezugswechsel hin auf die durch die selbst für die der Vergangenheit weit zugehöreren Ohren der Antike nicht eben überzeugend durch ihr höheres Alter legitimierte jüdische Tradition besteht, allerdings die Voraussetzung einer *klingenden* Harmonie der Sphären zum Verschwinden. Indem er aber sowohl durch die ausdrückliche Erwähnung Gottes als Ziel und Stütze der Leitern wie durch die Modifikation der Ausgangsfrage, nämlich den Weg der Seelen durch die Himmelssphären, Bezugspunkt und Rahmenbedingungen der Diskussion verändert, erscheint die Frage danach, ob die Planeten- und Himmelsbahnen schalenartigen Sphären zuzuordnen sind oder ob „Leitern“ das Oben des Himmels mit dem Unten der Erde verbinden, nicht mehr in erster Linie als Frage nach der Struktur allen Seins, sondern als Frage danach, welche Stellung Gott in bezug auf die Gesamtwirklichkeit einnimmt. Der damit vollzogene Perspektivwechsel läßt es zwar zu, daß die Stelle der *musica mundana* im Analogienschema der Musik besetzt bleibt, aber die dort nun anzusiedelnde kosmische Liturgie hat sich ebenso sozusagen um 180° gewendet: sie ist nicht allenfalls als ‚Klang-Objekt‘ interpretierbar oder im Abglanz hörbar zu machender Ausdruck der Struktur des Seins,

⁵⁶ Auch Platon hat das ja in gewisser Weise getan!

⁵⁷ vgl. Origenes, ebenda, VI, 22.

sondern aktive Antwort auf ein Handeln, das mit dem Verhältnis von ‚Sein‘ und ‚Werden‘ in der philosophischen Rede nicht mehr erfaßt werden kann.

Zu einem ähnlichen, nur implizit, d.h. durch die unausgesprochenen Konsequenzen der Argumentation die Frage nach dem Klang berührenden Ergebnis kommt ein zweiter, etwas älterer alexandrinischer Autor, der explizit auf die Erzählung des Eer in Platons „Politeia“ eingeht.⁵⁸ Der um die Wende vom zweiten zum dritten Jahrhundert in der ägyptischen Metropole lebende griechische Kirchenvater Klemens ist an der platonischen Erzählung offensichtlich deshalb interessiert, weil er in ihr ein außerbiblisches Zeugnis für die Auferstehung erkennt. In diesem Zusammenhang teilt Klemens mit, daß es sich bei dem merkwürdigen Gewährsmann Platons um keinen anderen als die in Persien Zoroaster genannte Person handelt. Es mag verwundern, daß der Gewährsmann Friedrich Nietzsches, gerade diejenige Gestalt, die der Philosoph des 19. Jahrhunderts zum Zeugen aufruft, um in seinem Namen nicht nur die jüdisch-christliche Tradition, sondern mit ihr auch den griechischen Einspruch gegen die Sophistik durch Sokrates und Platon aufs heftigste und grundsätzlichste zurückzuweisen, mit jener Gestalt identisch sein soll, der Platon seine Vision von der klingenden unteilbaren Gesamtheit der Wirklichkeit in den Mund legt. Daß es gerade der persische philosophisch-religiöse Hintergrund ist, der Klemens bei der Zeugenschaft des Eer wichtig war, läßt sich leicht daran erkennen, daß er in diesem Zusammenhang die Tatsache, daß ein „Eer“ auch in der biblischen Tradition sowohl im Alten wie im Neuen Testament Erwähnung findet,⁵⁹ übergeht. Für den Autor, der sich anderswo in seinem Werk an der Musik und musikalischen Zusammenhängen durchaus interessiert zeigt, ist es an dieser Stelle — und dies zeigt auch der Kontext — offensichtlich von entscheidender Be-

58 vgl. Klemens von Alexandria, *Στρωματεῖς* V, 14. In: ΚΛΗΜΗΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΥΣ, *Μερος Β΄*, Athen 1956, S. 156.

59 vgl. Genesis 38,3–7, Lukas 3,28.

deutung, eine von der biblischen Überlieferung unabhängige Tradition für etwas zu haben, was im Bericht des Platon allenfalls den erzählerischen Rahmen abgibt. Die Wiederkehr des Erzählers Eer von der Wanderung der Toten ins Reich des Lebendigen versucht das Dilemma wenigstens zu entschärfen, daß ein Ort, von dem aus die Gesamtwirklichkeit des Seins auch in ihrer zeitlichen Erstreckung eigentlich unmöglich ist. Für Klemens aber ist der Ort Gottes und die Auferstehung von den Toten mit dem Zentrum aller Wirklichkeit auf eine Weise verknüpft, die einen Klang, selbst die Polyphonie aus der Sphärenharmonie und der Einheit aller Zeiten in den Gesängen der Töchter der Ananke ausschließt. Dennoch ist für ihn wie für Origenes der Unterschied zwischen den Leitern der Vision des Erzvaters Jakob in Beth-El und den Himmelsphären der persischen Tradition Ausdruck eines Unterschiedes, der gerade nicht darin besteht, daß die von Platon anvisierte Einheit der Gesamtwirklichkeit zugunsten einer wie auch immer zu begründenden Fragmentierung zurückgewiesen würde, sondern im Gegenteil diese Gesamtwirklichkeit verteidigt, aber durch eine Struktur, richtiger einen Vorgang erst konstituiert, der gleichzeitig diesseits und deshalb noch jenseits dessen liegt, den Platon meinte, wenigstens noch durch sein berühmt gewordenes „jenseits“⁶⁰ bezeichnen zu können. Daß diese Gesamtheit der Wirklichkeit aber weder klingen, noch im Klang repräsentiert werden kann, das wird sofort offensichtlich, wenn man sich vor Augen führt, daß für Klemens wie für Origenes und ihre Schüler im Zentrum der Wirklichkeit nicht eine Spindel der Ananke, eines „notwendigen Schicksals“ am eisernen Haken hängt, sondern in diesem Zentrum das Kreuz Christi steht, das alle Wirklichkeit strukturiert. Justin der Märtyrer, in dessen „Apologie“ dieser bis in unsere Tage wirksame Gedanke des „Kreuzes der Wirklichkeit“, des Kreuzes, das alle Wirklichkeit strukturiert und deshalb ihrer Erkenntnis Orientierung verleiht, eindrucks-

60 „ἐπέκεινα τῆς οὐσίας“ (Platon, Politeia 509b).

voll vorgetragen wird,⁶¹ verbindet dieses alle Wirklichkeit umfassende Kreuz ebenso mit der alttestamentlichen Überlieferung der Aufrichtung der ehernen Schlange durch Mose⁶² wie mit der Schöpfung.

In doppeltem Sinne also kann dieses die Wirklichkeit strukturierende Kreuz nicht klingen: die unhintergehbare Realität des Kreuzes Christi ist ebensowenig in eine Klangwirklichkeit zu überführen oder zurückzuholen wie eine Schöpfung, der dieser Name gerade deshalb zukommt, weil sie mehr ist als ein geordnetes Chaos.

Es ist also der in der jüdisch-christlichen Tradition nicht zu eliminierende Bezug zum Schöpfungswort, der den sphärischen Harmonien der Himmel so fremd ist, daß Spekulationen darüber, wie etwas klingt, was *nicht* spricht, eigentlich nicht vorstellbar sind. Es ist deshalb weniger verwunderlich als es zunächst scheinen mag, daß Autoren wie Klemens und Origenes, die nicht nur in der antiken philosophischen Tradition bestens unterrichtet waren, sondern mit ihren Zeitgenossen auch um das Erbe dieser Tradition stritten, auf die Klangaspekte der Erzählung des Eer nicht eingehen. So wie der Klang bei Platon schließlich aus der Diskontinuität jeglicher Bedeutung und der Diskontinuität eines wie auch immer gearteten Status als ‚Klang-Objekt‘ in der Kontinuität einer ‚Sein‘ und ‚Werden‘ gleichermaßen strukturierenden Wirklichkeit aufgeht, so wird für die christlichen Autoren eine Existenz von ‚Musik‘ als ‚Klang-Objekt‘ jenseits des Wortes, das alle Wirklichkeit schafft, undenkbar. Sicher können die Sphären noch „musizieren“ und sicher kann die musikalische Praxis der Menschen als Reflex auf dieses alle Schichten und Ebenen der Wirklichkeit einbeziehende Musizieren in das Schema einer Analogie-Struktur einbezogen werden, die ganz so aussieht, als setze sie die antike Tradition nicht nur fort, sondern sei auch mit ihr identisch. Das

61 vgl. Justin, Erste Apologie 60, 3ff., besonders 60, 5. In: Die Apologien Justins des Märtyrers, hrsg. von Gustav Krüger, Tübingen 1915, S. 50f.


62 vgl. Numeri 21,8.

jedoch, was Engel und Gewalten, Erde und Himmel und all die Mitglieder des Chores der Wirklichkeit in der Jakobus-Liturgie tun, ist nicht etwa ein ‚klingen‘, sondern ein ‚rufen‘. Dies ist der fundamentale Unterschied, den es im Bewußtsein zu behalten gilt, weil er ein für alle Mal die Musik in der Tradition der frühchristlichen Gemeinde auf eine Weise an die Wirklichkeit bindet, die nicht ohne ‚Bedeutung‘, nicht ohne das ‚Wort‘ auskommt.


Ist das ‚Klang-Objekt‘ bei Platon in der Kontinuität der Wirklichkeit aufgegangen, so verschwindet es nun als ‚Klang-Objekt‘ in der Realität des ὑμνεῖν (›preisen‹, ›singen‹) oder ψάλλειν (›[Lieder, Psalmen] singen‹). Die Diskontinuität ist nicht an seine Existenz als ‚Objekt‘, sondern an die nicht eliminierbare Diskontinuität der ‚Bedeutung‘ gebunden. Damit wird sich die Frage nicht unbegrenzt beiseite schieben lassen, in welcher Form dieses merkwürdige ‚Objekt‘ jenseits seiner Bedeutung existiert, ob eine solche Existenz widerspruchsfrei behauptet und an welche Voraussetzungen sie gebunden sein wird.

3. Angesichts der Natur — Kants Aufgabe

Mit Immanuel Kants 1790 erschienener „Kritik der Urteilskraft“, so wird man, ohne zu sehr zu übertreiben und die Dinge unzulässig zu vereinfachen, sagen können, ist die Ästhetik als philosophische Disziplin ins Zeitalter der Moderne eingetreten. Wenn es denn einer Begründung oder Untermauerung bedürfte, so reichten schon dieser Satz und die ihn tragenden Begriffe aus, um den ungeheuren Abstand zu jenen Texten und Kontexten, die bis hierher betrachtet und untersucht wurden, in hellstes Licht zu setzen. Der riesige Schritt, der hier im zeitlichen, wie in gewisser Weise auch im inhaltlichen bzw. systematischen Sinne getan wurde, ist also dringend erklärungsbedürftig. Dies um so mehr, als in jenen fast gänzlich übersprungenen Zeitraum von mehr als tausend Jahren jener Bruch in der Musikkultur fällt, der als Beginn und Grundlage westeuropäisch-abendländischer Musik jenes Denken und jene Praxis




erst hat entstehen lassen, das allein Hintergrund und Gegenstand kantischen Nachdenkens über die ästhetische Erfahrung und ihr Verhältnis zu Natur und Erkenntnis im Bereich der Musik sein kann. Zudem kann kaum von der Tatsache abgesehen werden, daß seit dem hohen Mittelalter die theoretische Reflexion über die musikalische Praxis und kompositorisches Denken längst in Umfang und Fundierung einen Grad erreicht hat, der es nicht nur leicht mit den antiken Musiktheoretikern und ihren Systemen musikalischer Gestalten aufnehmen kann – immerhin werden sie teils vermittelt durch die arabische Rezeption der Antike, teils durch Neu- und Wiederentdeckung im Humanismus oder vermittelt durch Griechen, die von der Turkokratie genötigt, aus Interesse oder Neugier ins Abendland gekommen, ihre Tradition weitergeben konnten, eifrig studiert – sondern darüber hinaus angesichts der neuen Herausforderungen auf dem Hintergrund der immer eigenständiger werdenden musikalischen Praxis auch zu völlig neuen Einsichten und Fragestellungen gelangt ist.




Es ließe sich in Hinblick auf Kants Philosophie nun leicht einwenden, daß es dem Königsberger Philosophen ersichtlich nicht um eine Diskussion der ‚Musik‘ auf dem Hintergrund musikalischer Traktate und Schriften gegangen sei, wie sie uns in der reichlich hundert Jahre vor Kants Werk von Athanasius Kircher vorgelegten enzyklopädischen „Musurgia Universalis“ oder theoretischen Reflexionen im Sinne von Rameau oder Mattheson entgegentreten. Kants umfassender Begriff der ästhetischen Erfahrung zielt nicht auf einen eingegrenzten Bereich des Kunstwerkes, nicht auf einen Gegenstand, sondern – ganz im Sinne der im 2. Vorwort der „Kritik der reinen Vernunft“ postulierten kopernikanischen Wende in der Erkenntnis und ihrer Reflexion⁶³ – auf das Individuum, das zur ästhetischen Wahrnehmung befähigt ist.

So richtig dies für Kants Methode auch sein mag und so sinnvoll die Diskussion von Kants ästhetischer Theorie im Be-

63 vgl. Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft, 2. Vorwort.






reich der Musik also jenseits konkreter Praxis musikalischen Denkens und Arbeitens seiner Zeit sein mag, es rechtfertigt nicht den ungeheuren Schritt, der hier von den spätantiken Autoren direkt in eine Zeit getan wird, für die diese Autoren fast völlig unbekannt und die Erinnerung an sie nicht mehr als ein undeutlicher Schatten war. Und hatten nicht die Zeugen der Tradition, ein ebenso vielstimmig gewordener wie unzuverlässiger Chor verschiedenster Völker und Überlieferungen, gerade ihre normative Kraft für eine Wissenschaft verloren, die zu Recht darauf stolz war, sich aus den Fesseln von auf bloßem Herkommen oder bloßem Vorurteil beruhenden Einschränkungen befreit zu haben?



Der Schritt, der die spätantiken Autoren und die Philosophie Kants in ein direktes Verhältnis setzt, hat seinen Grund und seine Rechtfertigung darin, daß es im Zusammenhang der hier vorgenommenen Untersuchung ja keineswegs um eine umfassende Darstellung der musikalischen und philosophisch-ästhetischen Theorie der Musik, sondern um eine sehr spezielle, in den verschiedenen Kontexten und theoretischen Strukturen selten offen zu Tage liegende Frage geht, die sich aufgedrängt hat angesichts der Frage nach einer diskursfähigen Sprache, in der so über ‚Musik‘ geredet werden kann, daß die im ersten Abschnitt erwähnten Brüche und Einschnitte im musikalischen Denken und der musikalischen Praxis gleichermaßen erfaßt, ihre Bedingungen und Folgen über rein historische oder inhaltlich deskriptive Erörterungen hinaus sinnvoll reflektiert und diskutiert werden können.


Angesichts der Liste von Brüchen und Einschnitten, kann es kaum überraschen, daß die Untersuchung der Frage nach der Möglichkeit und der Gestalt eines Hintergrundes von ‚Musik‘ als ‚Objekt‘ jenseits von seiner Beziehung auf ‚Bedeutungen‘ just an der Stelle der Geschichte wieder einsetzt, die durch den dritten Bruch im musikalischen Denken⁶⁴ markiert ist. Dieser durch die Notwendigkeit einer Neustrukturierung der Topolo-

64 Dort übrigens zunächst stärker als in der Praxis.




gie des semantischen und soziologischen Umgebungsraumes musikalischer Praxis in Komposition und Wiedergabe gekennzeichnete Bruch zeichnet sich im Gegensatz zu den übrigen Einschnitten dadurch aus, daß er weit stärker als die übrigen durch außermusikalische Faktoren und Entwicklungen bedingt und gefördert wurde. Er wird deshalb als über die Musikgeschichte ständig begleitende und sie durchaus auch grundlegend erschütternde stilistische Veränderungen hinausgehende Zäsur meist in ihren soziologischen, viel weniger aber in ihren Inhalt und Bezug der Musik betreffenden Konsequenzen zur Kenntnis genommen. Es wäre zwar sicher arg verkürzend und sachlich nicht zu rechtfertigen, wollte man die außermusikalischen Faktoren bei den übrigen Einschnitten außer Acht lassen. Wir werden angesichts der Geschehnisse, die sich am Beginn des Mittelalters im Abendland ereignet haben, solchen Faktoren in bis zu den mehr oder minder zufälligen Wechselfällen konkreter historischer Konstellationen gehender Weise begegnen. Aber hier wie auch in der bewußt entschiedenen Ablehnung aller paganen und eines Gutteils jüdischer Musik in den frühchristlichen Gemeinden wird der Bruch in nicht zu unterschätzendem Maße durch eine Veränderung in der semantischen Struktur der ‚Musik‘ und der Topologie ihres Umgebungsraumes, der von der pragmatischen Dimension der ‚Musik‘ selbst ausgeht, verursacht. Eine ebensolche Veränderung läßt sich ausgehend von der syntaktischen Dimension musikalischen Denkens für die späteren Einschnitte nachweisen.




Die außermusikalische Veränderung, auf die die Praxis der ‚Musik‘ bewußt oder unbewußt reagieren mußte, war die Neuentdeckung eines Gegenüber des Menschen, seines Geschicks und seiner Tätigkeit in Denken und Tun, das die bis dahin gültigen Bezugsrahmen der Wirklichkeit und des Ortes des Menschen in ihr grundlegend veränderte. Man ist gewohnt und man tut sicher gut daran, im berühmten Satz Descartes’ „Cogito ergo sum“ die Gründungsurkunde eines philosophischen Nachdenkens zu sehen, das, im Bemühen einen archimedischen Punkt des Denkens zu finden, großartige Systeme des Denkens auf-



gebaut ebenso wie ihre Niederreißung in Denken und Tun bis in unsere Zeit veranstaltet hat. Vielleicht nicht ganz zu recht ist dadurch die Revolution, die mit der Veröffentlichung und der Rezeption des philosophischen Werkes von Spinoza ausgelöst wurde, ein wenig in den Hintergrund gedrängt worden. Aber gerade sie ist es, die künstlerische Praxis im allgemeinen, ganz besonders aber die Musik in Denken und Ausführung in einem Ausmaße getroffen hat, daß es immer wieder verwundert, wieso diese radikale Veränderung der Struktur und der Topologie des Umgebungsraumes musikalischer Praxis nicht stärker ins Bewußtsein getreten ist. Zusätzlich darf nicht vergessen werden, daß die mit dem Denken Spinozas ausgelöste Revolution vor einem geistesgeschichtlichen Hintergrund sich vollzieht, der noch einer weiteren Veränderung, ja einem Prozeß vollständiger Umstrukturierung des Traditionsrahmens und der kulturellen Verankerung in der Menschheitsgeschichte ausgesetzt war. Worum handelte es sich bei diesem Prozeß? Um ihn zu verstehen, muß man sich vor Augen führen, daß der ästhetische Klassizismus, die Begeisterung für die griechisch-römische Antike in Bau- und Lebensstil und die einsetzende wissenschaftliche Archäologie sich im 18. Jahrhundert vor einem ganz anderen Bezugsrahmen etablierten, als es die Wiederentdeckung und die Berufung auf die antike kulturelle Praxis in der Renaissance des 15./16. Jahrhunderts tat. Dies betrifft mitnichten nur die Tatsache, daß die Renaissance mit weit größerer Hemdsärmeligkeit sich des antiken Erbes bemächtigte, dabei höchst kreativ vorging und nicht zuletzt deshalb folgenreichere Entwicklungen auslösen und mit zukunftsweisenderen Ergebnissen aufwarten konnte,⁶⁵ als es der nach und nach im 18. Jahrhundert sich durchsetzenden wissenschaftlichen Solidität in der Altertumswissenschaft möglich war. Angeregt und tief beeinflußt durch die immens fleißigen und auf solider Basis stehenden wissenschaftlichen Arbeiten englischer Theologen und Altertumsforscher des 17. und frühen 18. Jahrhunderts



65 Man denke nur an die „Erfindung“ und Entwicklung der ‚Oper‘.



wie John Spencer, Ralph Cudworth und William Warburton trat mit der Tradition Ägyptens auch jenseits der seit der Wiederentdeckung in der Renaissance außerordentlich einflußreichen Rolle des hermetischen Schrifttums ein weit älterer und tieferer Hintergrund der Kultur und Religion ins öffentliche Bewußtsein, als es die griechisch-römische Antike war. Zu einem auch für die Neuzeit religionsgeschichtlich höchst bedeutsamen Prozeß konnte diese Erweiterung des historischen Bewußtseins werden, als er es erlaubte, die religionsphilosophischen und theologischen Konsequenzen der Lehre Spinozas als Postulat der Einheit menschlicher Geschichte, menschlicher Religion und Kultur von ihren Anfängen, die man nun in Ägypten erkennen zu können meinte, umzuformulieren. EN KAI PAN — „Eins und Alles“ wurde, wie man Lessing und dem sog. „Pantheismus-Streit“ zwischen Friedrich Heinrich Jacobi und Moses Mendelssohn entnehmen kann, zum emphatisch gebrauchten und aufs heftigste bekämpften Schlagwort einer Epoche, der sich folgerichtig die ‚Natur‘ völlig verändern mußte. Deus sive natura — dies gleichsam säkularisiert und in die Sphäre kultureller, künstlerischer Praxis übersetzt, mußte zu jener grundlegenden Veränderung in der Topologie des Umgebungsraums künstlerischer, besonders aber musikalischer Praxis und zu einer Herausforderung des Nachdenkens über diese Praxis führen, die im Werk Kants und seiner Nachfolger deutliche Spuren hinterlassen hat.

Dabei muß zusätzlich in Rechnung gestellt werden, daß die Frage des Verhältnisses zwischen der ‚Musik‘ und der ‚Natur‘ seit der Renaissance kein unproblematisches gewesen ist und daher immer wieder zum Thema der Diskussion in Theorie und Praxis der Musik gemacht wurde.⁶⁶ Was hier wie ein Widerspruch erscheinen könnte, daß auf der einen Seite das Verhältnis von ‚Natur‘ und ‚Musik‘ Gegenstand vielfältiger Diskussi-

66 Vgl. dazu die ersten Beiträge in: Suzannah Clark / Alexander Rehding (Hg.), *Music Theory and Natural Order from the Renaissance to the Early Twentieth Century*, Cambridge 2001, S. 1–93.



onen im Bereich musikwissenschaftlicher Theoriebildung war, andererseits der epochale Einschnitt der Neuentdeckung der ‚Natur‘ als eines neuartigen Gegenüber des Menschen und seiner Praxis in Wahrnehmung und Erkenntnis kaum in einem der Bedeutung des Einschnittes gerecht werdenden Maße thematisiert wurde, kann als Teil der Erklärung dienen. Gerade weil die Diskussion über das Verhältnis von ‚Musik‘ und ‚Natur‘ bereits in vollem Gange war, als die einschneidenden Folgen des philosophischen Baus Spinozas, der auf merkwürdige Weise Aufbau und Niederreißung eines Systems in einem ist, und der Konsequenzen von Prämissen nach und nach offenbar wurden, konnte leichter verborgen bleiben, daß nicht der Stand der Diskussion, sondern der Bezugspunkt der Diskussion selbst sich grundlegend geändert hatte.⁶⁷

67 Ein vielleicht geradezu anekdotisch wirkendes Beispiel mag das verdeutlichen: In seiner Musiktheorie, Akustik, Kompositionslehre, Musikgeschichte und eben auch den Ort der Musik in der Natur behandelnden stupendes Wissen ebenso wie grobe Fälschungen enthaltenden „Musurgia Universalis“ (1650, Nachdruck: hrsg. von Ulf Scharlau, Hildesheim 1970) kommt der barocke Jesuit und Universalgelehrte Athanasius Kircher auch auf die Tatsache zu sprechen, daß es doch höchst merkwürdig sei, daß im so wunderbar geordneten Aufbau der Natur die Vögel, die doch niedere Wesen seien, über die Gabe verfügten, zu singen und Musik zu machen, höhere (vierbeinige Säuge-)Tiere diese Fähigkeit aber vermissen ließen. Der Autor ist darum sichtlich froh, seinen Lesern mitteilen zu können, daß ihm von Missionaren in Amerika von einem speziellen Faultier berichtet wurde, das die Fertigkeit habe, einen ganzen Hexachord (d.h. eine sechsstufige diatonische Leiter) zu produzieren (S. 27). Was sich bei Kircher noch als ernsthafte Frage nach der Geordnetheit der Welt darstellte, wird 200 Jahre später zur Frage nach der Gültigkeit der Annahme einer Evolution auch im Sinne der Höherentwicklung. Charles Darwin entdeckt in Amerika zwei Affenarten, die nach seiner Auskunft sogar in der Lage sind, exakte Halbtöne zu produzieren. „The quality of the notes is very musical“, schreibt der Autor, der sich allenfalls an der Lautstärke der ansonsten ihm offenbar zusagenden „composition“ der Affen stößt (Charles Darwin, *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*, hrsg. von John Tyler Bonner und Robert M. May, Bd. 2, Princeton 1981, S. 332). Die Evolution im Tierreich scheint in 200 Jahren offenbar der Musikentwicklung in Westeuropa einigermaßen Schritt gehalten zu haben. Was an diesen Beispielen aber jenseits des Anekdotischen deutlich wird, ist, daß es hier ganz offensichtlich um die Stellung der Musik im





Vielleicht ist es angesichts dessen weniger merkwürdig, daß es zwei Dichter der Zeit um 1800 waren, die auf je eigene Weise das Problem deutlich gesehen und — jedenfalls im ersten Fall — auch bemüht waren, sich seiner Lösung anzunehmen. In der 1804 erstmalig erschienenen „Vorschule der Ästhetik“⁶⁸ des zu Unrecht heute im Schatten seiner berühmten Weimarer Zeitgenossen stehenden Jean Paul kommt der Autor gleich zu Beginn auf die beiden großen Gefahren zu sprechen, die die Kunst der Moderne bedrohen: „Nur der Geist eines ganzen Buchs [...] kann die rechte [Definition der Dichtkunst] enthalten. Will man aber eine wörtliche kurze: so ist die alte aristotelische, welche das Wesen der Poesie in einer schönen (geistigen) Nachahmung der Natur bestehen lässet, darum verneinend die beste, weil sie zwei Extreme ausschließet, nämlich den *poetischen Nihilismus* und den *Materialismus*. Bejahend aber wird sie erst durch nähere Bestimmung, was eine *schöne* oder *geistige* Nachahmung eigentlich sei.“⁶⁹

Jean Paul läßt im unmittelbar Folgenden keinen Zweifel daran, wo er den „poetischen Nihilismus“ begründet sieht und daß er ihn eher als Folge eines allgemeinen, philosophisch begründeten oder vollzogenen Nihilismus ansieht. Der Zeitgeist, „der lieber ichsüchtig die Welt und das All vernichtet, um sich nur freien *Spiel-Raum* im Nichts auszuleeren“, muß von der „Nachahmung und dem Studium der Natur verächtlich sprechen“. „Die Willkür der Ich-Sucht“ müsse „sich zuletzt auch an die harten, scharfe Gebote der Wirklichkeit stoßen und daher

Rahmen einer durch Schöpfung oder Evolution vernünftig geordneten Welt geht. Dies ist etwas ganz anderes als die Frage nach der ‚Natur‘, die sich angesichts der Konsequenzen von Spinozas philosophischer These ergibt.

68 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*. In: Ders., *Sämtliche Werke*. Abt. I: Bd. 5, ²Frankfurt am Main 1996. Daß der Autor, in dessen literarischem Werk die Musik und Schilderungen musikalischer Ereignisse einen so breiten Raum einnehmen, im philosophischen Beitrag zur Ästhetik auf die Musik nicht eingeht, bleibt eine noch aufzuklärende Merkwürdigkeit.

69 Jean Paul, ebenda, S. 30. Hervorhebungen vom Autor.





lieber in die Öde der Phantasterei verfliegen, wo sie keine Gesetze zu befolgen findet“.⁷⁰

Es kann mit Grund gefragt werden, in welcher Hinsicht das, was der Autor hier vorträgt, auf einen Bereich überhaupt anwendbar ist, von dem doch offensichtlich schon ohne die grundstürzende Veränderung im Begriff der ›Natur‹ durch Spinoza nicht klar ist, ob und in welchen sinnvollen Konnex er selbst oder seine Bestandteile auf den Gegenstand dieses Begriffes (vorausgesetzt er existiert) sich beziehen läßt. Kann es nicht geradezu zum Charakteristikum der Musik als Tonkunst gemacht werden, all jene Eigenschaften als *positive* zu vereinen, die Jean Paul hier in höchst kritischer Absicht aufzählt? In einem Fragment der Jahre 1797/98 finden wir bei Novalis tatsächlich dies völlig unpolemisch und dennoch mit Nachdruck in folgenden, aus — wie noch zu sehen sein wird — mancherlei Gründen höchst bemerkenswerten Sätzen ausgedrückt: „Nirgends aber ist es auffallender, [...] daß das Schöne, der *Gegenstand* der Kunst uns nicht gegeben wird oder in Erscheinungen schon fertig liegt — als in der Musik. Alle Töne, die die Natur hervorbringt sind rauh — und geistlos — nur der musikalischen Seele dünkt oft das Rauschen des Waldes — das Pfeifen des Windes, der Gesang der Nachtigall, das Plätschern des Bachs melodisch und bedeutsam. Der Musiker nimmt das Wesen seiner Kunst aus sich — *auch nicht der leiseste Verdacht*

70 Jean Paul, ebenda, S. 31. Mit Recht kann bemerkt werden, daß Jean Paul hier natürlich auf dem Hintergrund und in deutlicher Kritik an der Fichteschen Philosophie und daher allenfalls indirekt gegen Spinozas Lehre von der Natur argumentiert. Zehn Jahre vor dem ersten Erscheinen von Jean Pauls „Vorschule“ war Fichtes grundlegende Wissenschaftslehre erschienen, der der häufig allein der Literatur zugerechnete Autor schon 1800 seinem monumentalen Romanwerk „Titan“ als „komischen Anhang“ eine „Clavis Fichtiana“ entgegengehalten hatte. Sie legt nahe, wie Jean Paul aus der Substanz, die als *Causa sui* „Deus sive Natura“ ist, das transzendente ‚Ich‘ Fichtes hervorgehen und dieses jeden Menschen in jenen Zustand versetzen sieht, in dem dieser nur noch um den Preis seiner Vernichtung zwischen sich, der Welt und dem Anderen unterscheiden kann. Vgl. Jean Paul, Der Titan. Clavis Fichtiana seu Leibgeberiana, vor allem §1, §5ff. In: Ders., Sämtliche Werke, Abt. I: Bd. 3, Frankfurt am Main 1996, S. 1032–1056.



von Nachahmung kann ihn treffen. [...] eigentlich aber ist die Kunst des Malers so unabhängig, so ganz a Prior entstanden, als die Kunst des Musikers. Der Maler bedient sich nur einer unendlich schwereren Zeichensprache, als der Musiker — der Maler malt eigentlich mit dem Auge. [...] Sein Bild ist nur seine Chiffer [...] Man vergleiche dieser künstlichen Chiffer — die Note.“⁷¹

Deutlicher kann der Gegensatz kaum formuliert werden. Auch wenn Novalis hier von ›Natur‹ noch erkennbar auf gleichsam traditionelle Weise spricht, in Bezug auf die Musik als ‚Objekt‘ ist seine Argumentation völlig eindeutig. ‚Musik‘, aber auch alle musikalischen Gestalten, alle Motive und Klänge können dann *und nur dann* ‚Klang-Objekte‘ sein bzw. werden, wenn sie *zuvor* ‚Kunst-Objekte‘ geworden oder gewesen sind. Es hieße die Wortwahl von Novalis sicher unzulässig zu strapazieren, wollte man aus dem hier benutzten Wort ›bedeutsam‹ schon auf eine im durch die Semiotik festgelegten Sinne semantische Struktur, eine Bedeutungsstruktur von ‚Musik‘ schließen. Eher wird man Novalis so verstehen können, daß für ihn auch die Laute der Natur erst und nur dadurch ‚Klang-Objekte‘ werden können, weil sie eine Widerspiegelung, mindestens Analogie von etwas sind, das sich des Rekurses auf außerhalb von Kunst und Künstler Liegendes strikt versagt. erinnert man sich vor diesem Hintergrund noch einmal an das im ersten Abschnitt erläuterte Prager Experiment zwischen dem tschechischen Flötisten und dem afrikanischen Musiker, so könnte man dem Europäer mit Novalis vorhalten, er habe eben nur, sozusagen „rauh und geistlos“, etwas nachgeahmt, dessen Wesen er nicht gehört habe — wobei man Letzteres ihm wohl kaum zum Vorwurf machen könne. Soviel jedoch ist klar: hier ist nicht nur die platonische Wiese verlassen, das, was Platon beschreibt, könnte allenfalls die Vision eines Künstlers, und sei es eines göttlichen Künstlers sein. Mit der Wirklichkeit aber dürfte auch dann die Harmonie der Sphären nichts zu tun haben, geschweige denn




71 Novalis, Werke, hrsg. von Gerhard Schulz, 4München 2001, S. 393f. Hervorhebungen vom Autor.

in eine Polyphonie eintreten, die selbst die Fülle der Zeiten umfaßt.⁷²

Es bleibt bei Jean Paul vorderhand offen, wie eine ‚Musik‘ und eine musikalische Praxis beschaffen sein könnte, die nicht dem „poetischen Nihilismus“ verfällt — daß sie einem „Materialismus“ anheimfallen könnte, ist eher wenig wahrscheinlich. Aber auch die Position von Novalis birgt eine unbeantwortete Frage, deren Bedeutung keinesfalls unterschätzt werden darf. Wenn es so ist, daß der *Gegenstand* der Kunst geschaffen und nicht gegeben ist, wie verhält es sich dann mit ihrem ‚Material‘? Offensichtlich ist eine Kunst, vor allem eine Musik, wie sie Novalis vor Augen steht, immun gegen die Veränderung der Natur, die mit der φύσις, über die die altgriechischen Philosophen ihre Werke περὶ φύσεως schrieben oder der natura von Scholastik, frühmoderner Philosophie oder der ‚Natur‘ der sog. Naturwissenschaften nichts, jedenfalls kaum viel zu tun hat. Aber woher bezieht sie das, worauf auch sie keineswegs verzichten kann, nämlich den *Klang*? Oder was ist die Voraussetzung dafür, daß ein Klang zu dem werden kann, was er sein muß, um Bestandteil eines Ganzen zu werden, das als ‚Kunst-Objekt‘ selbst die Wahrnehmung der Welt jenseits der Kunst verändert?

Führt man sich dieses Panorama von Fragen der Philosophie und der Kunst gleichermaßen vor Augen, so kann die Hochachtung vor der Leistung Kants bei der Suche nach einer Lösung für diese ebenso schwierigen wie folgenreichen Probleme nur beträchtlich steigen. Daß die schon oben erwähnte Umwendung der Perspektive vom Begriff des Kunstwerks hin zur äs-

72 Gerade dies würde sie in den Augen von Novalis gänzlich disqualifizieren. Anders als man es annehmen könnte, nimmt die Musik für ihn einen eher untergeordneten Platz ein. Der Autor nennt auch die Gründe: „Tröstlich ist es wenigstens zu wissen, daß dieses mechanische Verhalten dem Geiste unnatürlich und wie alle geistige Unnatur, zeitlich sei.“ (Novalis, ebenda, S. 394) und weiters: „Die physische Größe dürfte nicht der Maßstab der intellektuellen Höhe der Künste sein, und eher kontraindizieren. ‚Musik kennen und haben schon die Tiere — von Malerei haben sie keine Idee.‘“ (Novalis, ebenda, S. 395)



thetischen Erfahrung der bereits in der „Kritik der reinen Vernunft“ eingeschlagenen Denkrichtung und Argumentation folgt, ändert nichts daran, daß mit diesem Perspektivwechsel sich ein Horizont auftut, der sowohl für den Argumentationsrahmen wie für die Struktur des Argumentierens völlig neue Möglichkeiten eröffnet. Wenn im einzelnen Subjekt, im Individuum Grund und Wurzel der ästhetischen Erfahrung zu suchen ist, dann hat nicht nur die Analyse von ihm und seinem Empfindungsvermögen auszugehen, sondern es kann auch kein von vornherein ausgezeichnete „Raum des Ästhetischen“, kein vorab zu definierender Bereich angenommen werden, der der ästhetischen Erfahrung (und nur ihr) zugänglich oder vorbehalten wäre. Die Folgen dieses Perspektivwechsels sind in doppelter Hinsicht einschneidend, denn sie betreffen nicht nur die Kunst, mit ihr die ‚Musik‘, sondern ebenso die Möglichkeit und die Struktur der Rede über Kunst und ‚Musik‘. Mit dem Perspektivwechsel hin auf ein Subjekt und dessen Erfahrungshorizont und Erfahrungsmöglichkeiten ist für die Sprache über Kunst und ‚Musik‘ ein neuer Zusammenhang sprachlichen Handelns und sprachlicher Struktur entstanden, der von nun an nicht mehr ignoriert und dessen eigene Gesetze im Rahmen einer Sprache über ‚Musik‘ und der Möglichkeiten unbedingte Beachtung finden und behalten müssen.

Zunächst jedoch: gleich zu Beginn seiner „Kritik der Urteilskraft“ — ein Begriff, der von entscheidender Bedeutung für sein ganzes Unternehmen ist — macht Kant auf eine Begrenzung aufmerksam, die nicht unterschätzt werden darf: „Das Geschmacksurteil [d.h. das Urteil mit dem unterschieden wird, ob etwas schön ist oder nicht] ist also *kein Erkenntnisurteil*, mithin nicht logisch, sondern *ästhetisch*, worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund *nicht anders als subjektiv* sein kann.“⁷³

Damit ist ein für allemal das Gebiet der Ästhetik, so notwendig oder so nützlich es vielleicht für die menschliche Exi-

73 Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, §1.

stenz auch sein mag, einem defizienten Modus menschlicher Erforschung seiner selbst und der Welt zugeordnet. So sehr Kant im folgenden bemüht sein wird, den Charakter der Entscheidung über das ‚Schöne‘ als ‚Urteil‘ und damit eben in gewisser Weise transsubjektiv auszugestalten, so wird ihm dennoch stets etwas Subjektives anhaften. Er selbst hält dies, den Anspruch auf Allgemeinheit und die eliminierbare Hinordnung des Urteils auf ein Subjekt für eine „Merkwürdigkeit für den Transzendentalphilosophen“, die ihn nötigt, Eigenschaften unseres Erkenntnisvermögens (sic!) zu entdecken,⁷⁴ die ohne dieses Dilemma verborgen geblieben wären.

Was dies in unserem Zusammenhang bedeutet und welche großen Auswirkungen dies hat, das wird sofort erkennbar, wenn man die Terminologie Kants in jene überführt, der bisher gefolgt wurde. Das Argument Kants lautet dann folgendermaßen: Die Entscheidung ob etwas ‚schön‘ ist oder nicht, führt zu einem ›ästhetisch‹ genannten Urteil, das ein ›ästhetisches Objekt‹ schafft. Dieses ›ästhetische Objekt‹ — und dies ist das Entscheidende — ist weder abhängig von seiner natürlichen oder künstlichen „Herkunft“, noch davon, ob es (im Bereich der Musik) als ‚Klang-Objekt‘ oder ‚Kunst-Objekt‘ konstituiert worden ist oder auch nur werden kann.

Dieses Urteil kann nur von einem Subjekt getroffen werden, dennoch kann es aus zwei Gründen allgemeine Gültigkeit besitzen: zum einen weil alle Menschen als Subjekt die Fähigkeit solcher Unterscheidung haben, zum anderen weil Menschen „sonst ... ihre Vorstellungen und selbst das Erkenntnis nicht mitteilen könnten“⁷⁵.

Es fällt in diesem Zusammenhang aber ein weiterer entscheidender Satz: „Das Urteil habe bloß auf dieses Verhältnis [der Erkenntnisvermögen in der Beurteilung eines sinnlichen Gegenstandes] (mithin die *formale Bedingung* der Urteilskraft)

⁷⁴ Kant, ebenda, § 8.


⁷⁵ Kant, ebenda, § 38, Anm. Man beachte den hier als indispensable Notwendigkeit eingefügten Bezug zur Sprache als Medium der Erkenntnis!

Rücksicht genommen und seien rein, d.i. weder mit Begriffen vom Objekt noch Empfindungen als Bestimmungsgründen, vermengt“⁷⁶. Kant sichert hier seine Ausrichtung des Urteils nach zwei Seiten ab: das, was als ästhetischen Urteil über die „Interesselosigkeit“ des Wohlgefallens hinausgeht – nach der Seite des Subjekts – das nimmt auf der Seite des Gegenstandes die Form der Begriffslosigkeit an. Schönheit ist kein Begriff vom Objekt, so ließe sich dies zusammenfassen, aber – gesetzt, wir hätten diesen Satz schon richtig verstanden – was bedeutet er für das ‚ästhetische Objekt‘ in Bezug auf seine reale Existenz? Unter § 49 lernen wir, daß eine „ästhetische Idee“ – also das, was die Schönheit eines Gegenstandes ausmacht – „diejenige Vorstellung der Einbildungskraft“ ist, „die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d.i. ein Begriff adäquat sein kann, folglich keine Sprache erreicht und verständlich machen kann.“⁷⁷

Dieser Satz ist hoch beachtlich. Sozusagen en passant formuliert Kant hier die Gegenposition zu jenen im ersten Abschnitt zitierten Sätzen Heideggers, die das Kunstwerk auf seine einmal festgelegte, in irgendwelchen Materialien gespeicherte Gestalt zu reduzieren versuchten. Es ist nicht ganz korrekt, das hier von Kant Bemerkte von der „ästhetischen Idee“ auf das Kunstwerk als solches zu übertragen. Aber sicher ist doch, daß aus dem Argument Kants eine Bestimmung des Kunstwerks als ‚Kunst-Objekt‘ dahingehend hervorgeht, daß ein Kunstwerk als ‚Kunst-Objekt‘ ohne die Dimension und die Arbeit der *Interpretation* schlechterdings nicht existieren kann. Ein weiteres kommt hinzu: Kant formuliert hier das Strukturschema der Topologie von Erkenntnis und (ästhetischer) Erfahrung. Dieses Strukturschema wird von der *Sprache* bestimmt. Auf der einen Seite, so war eben zu lernen, sind ästhetische Urteile nur möglich, weil Subjekte, die sie fällen, sprachfähig sind; auf der anderen, das ist der Kern der hier gemachten Aussage, ist der Bereich ästhetischer Erfahrung deshalb und viel-

⁷⁶ Kant, ebenda.

⁷⁷ Kant, ebenda, § 49.



leicht nur deshalb nötig, weil es Bereiche der Wirklichkeit und der menschlichen Praxis gibt, „der kein Begriff adäquat“ sein kann. Es ist nicht ausgemacht, ob die Konklusion des Satzes – da wo adäquate ‚Begriffe‘ im kantischen Sinne fehlen, sei a priori auch keine Sprache möglich – tatsächlich zwingend ist. Es wird aber deutlich, daß Kant hier auch gegen Platon argumentiert. Platon hatte in seinem 7. Brief mit Nachdruck darauf hingewiesen,⁷⁸ daß es Bereiche der *Erkenntnis* – und vermutlich die „höchsten“ – gibt, die sich nicht nur der schriftlichen Niederlegung, sondern selbst der sprachlichen Äußerung entziehen. Für Kant ist es aber gerade der Bereich der Αἴσθησις, der als jenseits der Reichweite der Sprache liegend, begriffslos allenfalls das Denken wie das Spiel als „Form der Zweckmäßigkeit ... ohne Vorstellung eines Zwecks“⁷⁹ beschäftigend, eine solche Sonderrolle einnimmt. Kant erreicht damit – und das ist mitnichten wenig! – nicht daran gebunden zu sein, einer Auskunftspflicht über die *Realität* oder auch nur über die Möglichkeit eines Hintergrundes zu unterliegen, auf die sich zu distinkten ‚ästhetischen Objekten‘ gewordene „ästhetische Ideen“ jeweils beziehen. Er hat damit die gedankliche Grundlage für eine Entgrenzung des Ästhetischen und eine Entpflichtung der Kunst von allen Formen einer Widerspiegelung oder Mimesis, wie sie im Anschluß vor allem an Aristoteles seit der Antike immer wieder gefordert wurden. Er hat damit aber auch das Tor zu jenem „poetischen Nihilismus“ aufstoßen helfen, den Jean Paul zu Recht ebenso als Folge bestimmter Prämissen der nachkantischen Philosophie wie als Vorboten eines alle Bereiche des Menschlichen infizierenden und alle seine Beziehungen annihilierenden Nihilismus gefürchtet hat.

Ein auch in unserem Zusammenhang äußerst wichtiger Aspekt der ästhetischen Theorie Kants ist bisher noch gar nicht beachtet worden. Wenn man nämlich danach fragt, wie sich das ästhetische Urteil zur (künstlerischen) Tätigkeit verhält, so

⁷⁸ vgl. Platon, 7. Brief 341c. Die Zweifel an der Echtheit dieses Textes scheinen inzwischen ausgeräumt.

⁷⁹ Kant, Kritik der Urteilskraft, §17.

erhält man von Kant die explizite Antwort, daß ein ästhetisches Urteil keineswegs an wie auch immer geartete menschliche Praxis gebunden ist. Kant läßt keinerlei Zweifel daran, daß auch die ‚Natur‘ und die ihr vorkommenden Erscheinungen, Ereignisse und Dinge dem ästhetischen Urteil zugänglich sind, also ‚schön‘ sein können. Aber dieser Bezug macht eine Ergänzung nötig, die zugelassen zu haben, eine mindestens ebenso beachtliche Tat Kants im Bereich der Philosophie der Kunst war, wie die kopernikanische Wende hin auf das urteilende Subjekt. Diese Ergänzung besteht darin, daß Kant dem ästhetischen Urteil als Gegenstand nicht nur das ‚Schöne‘, das durch die Interesslosigkeit des Wohlgefallens ausgezeichnet ist, zuweist, sondern mit dem „schlechthin Großen“, dem „über alle Vergleichung Großen“, dem durch seine „Unbegrenztheit“ vom ‚Schönen‘ unterschiedenen ‚Erhabenen‘⁸⁰, das dadurch, daß es „jeden Maßstab der Sinne übertrifft“, ja durch „seinen Widerstand gegen das Interesse der Sinne unmittelbar gefällt“⁸¹, von vornherein jeder Form von Gemütlichkeit und Unterhaltung entzogen ist, einen Bereich eröffnet, der auf ganz neue Weise und vor allem ohne jede Abspiegelung den Menschen mit der Natur, als ihm entgegretenden, ja ihm entfremdeten Gegenüber konfrontiert. Er hat damit eine begriffliche Verbindung geschaffen, die in der Kunstgeschichte der Moderne tiefe Spuren hinterlassen hat. Liest man die Ausführungen Kants über das von ihm sogenannte „Dynamisch-Erhabene“⁸², so scheint sich schon hier ein Gefühl auszusprechen, dem Rainer Maria Rilke in der ersten seiner „Duineser Elegien“ unvergleichlichen Ausdruck verliehen hat,⁸³ das aber auch schon in der Antike nicht unbekannt war: „πολλὰ τὰ δεινὰ κούδὲν ἀνθρώπου δεινότερον

80 Kant, ebenda, § 23, § 25.

81 Kant, ebenda, § 29.

82 Kant, ebenda, § 28.


83 „Denn das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang, den wir grade / ertragen, / und wir bewundern es, weil es gelassen / verschmäht, / uns zu zerstören.“ (Rainer Maria Rilke, Duineser Elegien. Erste Elegie. In: Ders., Werke in 3 Bänden, hrsg. von Horst Nalewski, Leipzig 1978, S. 579).

πέλει“⁸⁴. Die Ambivalenz des Wortes δεινός, das mit ›schrecklich‹ ebenso übersetzt werden kann wie mit ›großartig‹ oder ›gewaltig‹ bringt schon im Vers des antiken Dichters Sophokles ans Licht, daß diese ‚Natur‘, die „erhabenen“ sein kann auch die Natur des Menschen sein kann. Den Spuren dieses Konzeptes, das gerade in der Landschaftsmalerei des frühen 19. Jahrhunderts nicht nur in neuen Sujets, sondern auch in einer Revolutionierung des Verhältnisses von Bild und Betrachter, nicht zu vergessen in einer die Fundamente der malerischen Gestaltung nicht unberührt lassenden Veränderung malerischer Mittel und malerischer Techniken wirksam wurde, begegnet man auch jenseits der Malerei immer wieder in der Kunst der Moderne. Wenig beachtet zu werden pflegt, daß Kant mit der bei Friedrich Schiller sogleich aufgenommenen und weiterentwickelten Ausrufung des „Erhabenen“ in Natur und Kunst auch in der Musik Widerhall ausgelöst, vielleicht eine aus einer älteren Nachahmungsästhetik stammenden musikalischen *Praxis* neuen Auftrieb gegeben hat. Johanna Schopenhauer, die Mutter des Philosophen, hat uns in ihren Schilderungen der Auftritte des Abbé Vogler⁸⁵ an Orgel und Klavier einen lebendigen Eindruck hinterlassen, wie ein Musiker-Virtuose an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert dem „Erhabenen“, vorzüglich dem „Dynamisch-Erhabenen“ derartigen Ausdruck verlieh, daß es vorkommen konnte, daß den Besitzern der Instrumente, an denen der rasende Abbé tätig wurde, die Tränen in die Augen traten.⁸⁶

84 Sophokles, *Antigone* Str. 332f.; „Vieles ist gewaltig, aber nichts ist gewaltiger als der Mensch.“

85 Georg Joseph Vogler (1749–1814), Pianist, Orgelvirtuose, Komponist, Musiktheoretiker und Lehrer. Er erfand ein sog. Simplifikationssystem für den Orgelbau (die mehrfache Nutzung der gleichen Pfeifen für verschiedene Register durch Transmission, „Multiplex-Organ“), zu seinen Schülern gehörte Carl Maria von Weber ebenso wie Giacomo Meyerbeer.

86 Zu den bevorzugten Themen der Improvisationskonzerte gehörten nicht nur Gewitter, Land- und Seeschlachten, dramatische Vorfälle der Geschichte, sondern auch das jüngste Gericht. Da er bei seinen Darbietungen die Instrumente nicht nur mit Fingern, sondern auch mit Fäusten und Armen traktierte, kann er wenn nicht als



Man wird, ohne allzusehr in die Regionen ungeschützten Spekulierens geraten zu müssen, sagen können, daß Kant diese Nutzanwendung seiner Philosophie der Kunst in höchstem Maße mißfallen hätte. Er hat keinen Zweifel daran gelassen — und steht deshalb bei Musikern und Musiktheoretikern in keinem sonderlich guten Ruf —, daß er die musikalischen Künste keineswegs zu den bemerkenswertesten und am meisten zu schätzenden Errungenschaften menschlichen Geistes hält. Die bekannte Stelle aus seiner „Kritik der Urteilskraft“, in der er die Musik einem stark parfümierten Taschentuch vergleicht,⁸⁷ mag neben einem gewissen Desinteresse auf eigentlich innermusikalische Fragen tatsächlich einzugehen, dazu beigetragen haben, daß die Bedeutung des Kantischen Ansatzes für die ‚Musik‘, vor allem aber für die Rede über sie eher unterschätzt worden ist. Merkwürdigerweise gerade durch die nicht eben ehrenvolle Einordnung der Musik in den Bereich der „Kunst des schönen Spiels der Empfindungen“ (Unterabteilung: „Gehör“) wird er in bezug auf die Musik noch einmal mit der Frage nach dem Wirklichkeitsbereich konfrontiert, der ihre Existenz als Bezugsrahmen rechtfertigt: „Denn ob sie zwar durch lauter Empfindungen *ohne Begriffe* spricht, mithin nicht wie die Poesie etwas zum Nachdenken übrig bleiben läßt, so bewegt sie doch das Gemüt mannigfaltiger und, obgleich bloß vorübergehend, doch inniglicher; ist aber freilich mehr Genuß als Kultur (das Gedankenspiel, was nebenbei dadurch erregt wird, ist bloß die Wirkung einer *gleichsam mechanischen* Assoziation); und hat, durch Vernunft beurteilt, weniger Wert, als jede andere der schönen Künste. Daher verlangt sie wie jeder Genuß öftern Wechsel und hält die mehrmalige Wiederholung nicht aus, ohne Überdruß zu erzeugen.“⁸⁸

Erfinder, so doch als derjenige gelten, der der sog. Cluster-Technik in der Musik zu einem frühen Durchbruch verholfen hat. Vgl. Johanna Schopenhauer, *Ihr glücklichen Augen. Jugenderinnerungen, Tagebücher, Briefe*, hrsg. von Rolf Weber, Berlin 1979, S. 197ff.

87 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 53.


88 Kant, ebenda.

Es liegt nahe, daß bei solcher Grundeinschätzung Kant in bezug auf die Musik eher an die ältere Affektenlehre anzuknüpfen sucht, als die kurz vorher angestellten Betrachtungen zur formalen Struktur der Musik und ihrer Elemente⁸⁹ auszubauen.


Was aber ist das Fazit der „kopernikanischen Wende“ bei der Konstituierung und Einordnung klanglicher ‚Objekte‘, die Kant mit erstaunlicher Konsequenz vorgenommen hat? Was bedeutet diese für die Ausgangsfrage dieses Abschnitts, nämlich die Frage nach dem Hintergrund von ‚Klang-Objekten‘ jenseits der ‚Bedeutung‘?

Es ist zunächst festzustellen, daß seine theoretische Konstruktion sowohl als Ausgangsbasis für die Argumentation Jean Pauls wie als Rechtfertigung für die in die entgegengesetzte Richtung zielende These von Novalis dienen kann. Dies kann eigentlich nicht überraschen, denn es ist nur die Folge dessen, daß Kant in seiner Argumentation durchaus konsequent ist. Indem er für den Bereich des Musikalischen *jeden* Bezug zum ‚Begriff‘ streicht, wird jeder mögliche Hintergrund, jeder mögliche Wirklichkeitsbereich, der in einer Relation zum „Ästhetischen Objekt“ im Bereich der Musik stehen könnte, zum rein „mechanischen“, eigentlich zum willkürlichen und damit *verzichtbaren* Anhalt in der Welt. Es ist damit aber nicht nur ein großer Schritt in Richtung auf etwas getan, was in der musikwissenschaftlichen Literatur gern etwas ungenau „absolute Musik“ genannt wird. Mit der so eindrucksvoll durchgehaltenen Eliminierung des ‚Begriffs‘ hat Kant — mindestens in bezug auf die Musik — aber auch die Axt an die Wurzel dieser Kunst gelegt: Wir erinnern uns, daß Ausgangspunkt der Argumentation eine doppelte Charakteristik der Sprache war. Die Limitationen ihrer Erstreckung wurden zum Ausgangspunkt der Konstitution eines Bereiches des Ästhetischen, der hinter den Grenzen ihres Zugriffs „viel zu denken veranlaßt“. Andererseits aber wurde die Transsubjektivität des ästhetischen Urteils damit begründet, daß die Subjekte, die solche Urteile fällen, eben zur Spra-

89 vgl. Kant, ebenda, § 51.



che — zur Diskussion ihrer Urteile — fähig sind. Auch wenn die Frage nach dem ‚Begriff‘ die Musiktheorie stärker beschäftigt und in gewisser Weise auch zu dem Ansatz geführt hat, der im folgenden Abschnitt untersucht werden muß, so muß gerade diese strikte Abtrennung der Musik als „ästhetisches Objekt“ von aller Sprache im Gedächtnis behalten werden. Musik als ‚Klang-Objekt‘ und Musik als ‚Kunst-Objekt‘ werden in ihrer gemeinsamen Verwandlung und Angleichung im „ästhetischen Objekt“ an die Entscheidung des ein Urteil vollziehenden Subjekts gebunden,⁹⁰ das in dieser Entscheidung von keinerlei ‚Hintergrund‘ und von keiner transsubjektiven Topologie des Umgebungsraumes dieses zum „ästhetischen Objekt“ gewordenen „Klang-Kunst-Objekts“ eingeschränkt ist. Das hindert nicht, daß dem Urteil selbst eine Allgemeingültigkeit unterstellt wird, auch wenn diese im Einzelnen nicht beweisbar ist. Die Allgemeingültigkeit bezieht sich allein auf das Urteil, einen Klang als „ästhetisches Objekt“ zu konstituieren.



Mit der doppelten Eliminierung der Sprache hat Kant sicher dazu beigetragen, daß einerseits die deskriptiv-formale Untersuchung musikalischer ‚Werke‘, allenfalls die Heranziehung soziologischer und biographischer Fakten der Entstehung dieser ‚Werke‘ als allein der Musik angemessene und transsubjektive Rede ihren Siegeszug antreten konnte ungeachtet der Tatsache, daß auf der anderen Seite mit ebensolchem Nachdruck die doppelte Unzugänglichkeit der ‚Musik‘ und ihres Umgebungsraumes zum Anlaß genommen wurde, im „Unendlichen“, im „Allertiefsten“ oder „Allerhöchsten“ jenes zu sehen, wovon die Musik und eben nur die Musik Auskunft geben kann.


Auf jeden Fall aber zwingt Kants Position zu einer Klärung des Verhältnisses von Sprache und Musik, von Musik und ihrem Umgebungsraum diesseits und jenseits der Sprache. Letzteres läßt die Frage immerhin als nicht unsinnig erscheinen, ob es

⁹⁰ Es verwundert daher kaum, daß die Freiheit des Subjekts nicht nur zu dieser Entscheidung alsbald sich nach ihrer Diskussion in der Reformationszeit auf der Agenda philosophischen Nachdenkens mit Nachdruck zurückmelden wird.


einen womöglich gemeinsamen Hintergrund von Sprache und Musik gibt, der ebenso jenseits des Bedeutungsraumes von Sprache und Musik liegt wie jenseits der subjektivem Urteil zugänglichen Entscheidungen. Die merkwürdige Aversion gegen die Zeit, die schon die spätantiken Theorien über ‚Klang-Objekte‘ begleiteten und die noch in Novalis’ Versuch rein formaler und künstlicher Grundlegung der Musik deutlich spürbar ist, gibt einen Hinweis darauf, daß auch die „kopernikanische Umwendung“ auf das Subjekt die Frage nicht erledigt hat, ob die Entscheidung des Subjekts reine Fiktion ist, oder ob es etwas gibt, über das überhaupt entschieden werden kann.

4. Am Abgrund des Seins


Man kann es natürlich auf den Siegeszug jener „Ich-Philosophie“ zurückführen, die nach Kant im Positiven wie Negativen die philosophische Diskussion in Deutschland und darüber hinaus beherrscht hat, daß der ebenso konsequent durchdacht wie kunstvoll ausbalancierte Bau von Kants Philosophie der Kunst rasch auf Widerspruch stieß und andere Lösungen gesucht wurden. Wenig verwunderlich und dennoch auffällig ist, daß es gerade der Grundansatz, die Wendung zum urteilenden Subjekt ist, der — wo nicht einfach in den Hintergrund verbannt — relativiert oder in gewisser Weise ganz aufgegeben wurde. Es ist nicht leicht, angesichts der Vielstimmigkeit der mehr oder minder gezielt auf Kant reagierenden oder ihn kritisierenden kunstphilosophischen Ansätze der Zeit aufkommender und sich entfaltender Romantik der Willkür zu entgehen, wenn man sich darauf einläßt, statt einen Überblick über die Diskussion zu geben, einen einzelnen dieser Gegenentwürfe in bezug auf die Frage nach der Konstitution von ‚Klang-Objekten‘ und ihres ‚Hintergrundes‘ bzw. der Topologie ihres Umgebungsraumes zu untersuchen. Dies gilt umso mehr, als im Laufe des 18. Jahrhunderts und gegen Ende dieses Jahrhunderts in zunehmendem Maße die ästhetische Bewertung der Musik einem spürbaren Wandel unterliegt. Dieser Wandel rückt



die als herabsetzend empfundenen Ansichten Kants über die Musik eher in die Nähe der älteren Theorie, der Musik Sinnengenuß, allenfalls einer Logik der Affekte unterworfenen Beschäftigung war, für die nur zu leicht der Abstand zum rationalen, „auf den Begriff“ gebrachten Denken sich nachweisen ließ.⁹¹ Der revolutionäre Charakter des kantischen Ansatzes konnte gerade in bezug auf die Musik relativ gut verborgen bleiben, weil — ganz im Sinne der nun auf breiter Front erfolgreichen romantischen Theorie und Praxis der Kunst — nun die Unanwendbarkeit des ‚Begriffs‘ auf die Musik, also das, was bisher als Mangel angesehen wurde, geradezu als Ausweis ihrer besonderen Dignität in Anschlag gebracht wurde. Die These, daß Musik einen wie auch immer gearteten „geistigen Gehalt“ repräsentiere oder gar als angemessene Erscheinungsform des Absoluten anzusehen sei, erzeugt ein beachtliches „Theorievakuum“, das es zu füllen galt, wollte man nicht — was durchaus denkbar schien — die Anwendbarkeit jeglicher sprachlicher Strukturen auf ‚Musik‘ angesichts von deren „Unendlichkeit“ gänzlich bestreiten.



Es sind zwei Gründe, die es m.E. rechtfertigen, an dieser Stelle aus der Vielzahl der theoretischen Ansätze vom Beginn des 19. Jahrhunderts diejenigen Friedrich Wilhelm Joseph Schellings auszuwählen. Eine solche Begründung erscheint vor allem deshalb geboten, weil Schellings „Philosophie der Kunst“, die er 1802/03 an der Universität in Jena und 1804/05 in veränderter Form in Würzburg vorgetragen hatte, erst 1859 aus dem handschriftlichen Nachlaß herausgegeben⁹² und dementsprechend zu Lebzeiten des Philosophen nur in eingeschränktem



⁹¹ Die mathematisch fundierte Hochschätzung der Musik durch Leibniz, die sich in seiner häufig zitierten Briefstelle zur Musik ausspricht, stellt also eher eine Ausnahme dar.

⁹² vgl. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophie der Kunst*. In: Ders., *Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Manfred Frank, Bd. 2: *Schriften 1801–1803*, Frankfurt am Main 1985. Die Seitenzahlen der dieser Edition zugrundeliegenden Cottaschen Ausgabe sind in Klammern beigefügt.

Umfange bekannt war und rezipiert werden konnte. Hinzu kommt, daß zum Zeitpunkt der Edition das geistige Klima und die kunsttheoretischen Debatten des Jahrhundertbeginns bereits so entfernt waren, daß an Schellings Text allenfalls ein altmodischer Zug, eine gewisse Antiquiertheit sowohl in Hinblick auf seine Thesen wie seine Argumentationsstruktur wahrgenommen wurde, ein Eindruck, der sich angesichts der schon für die Zeitgenossen Schellings nicht immer leicht zu durchschauenden Terminologie und der Gedrängtheit des Textes nur noch verstärken mußte.

Beide anzuführende Gründe haben direkt mit der hier zu behandelnden Frage zu tun, weil sie sich zum einen auf den Klang als solchen und zum anderen auf das Problem der Zeit beziehen. In beiden Fällen handelt es sich zweifellos um Zentrenpunkte für die hier anstehenden Fragen nach dem ‚Hintergrund‘ des Klanges als ein Umgebungsraum der ‚Musik‘ jenseits von ‚Bedeutungen‘ und in beiden Fällen finden wir Schellings Philosophie auf Positionen, die sich nicht nur deutlich von ihrer Umgebung abheben, sondern das hier in Rede stehende Problem keineswegs nur en passant, am Rande oder implizit behandeln, wie es bisher schon häufiger anzutreffen war.

Man könnte durchaus versucht sein zu glauben, das Programm von Schellings „Philosophie der Kunst“, das „Kunst“ nicht „als Kunst, als dieses *Besondere*“, sondern als „Universum in der Gestalt der Kunst“ zu konstruieren und deren philosophisch-wissenschaftliche Untersuchung als „Wissenschaft des All in Form oder Potenz der Kunst“⁹³, beschreibe ein von diesem Philosophen für eine kurze Zeit verfolgtes Programm einer Kunstphilosophie oder besser einer Philosophie-Kunst, das er später zugunsten seiner Natur- und Geschichtsphilosophie aufgegeben und mit dieser nur durch die durchgängige Grundlegung in der Identitätsthese verbunden sei. Tatsächlich wird sich nicht leugnen lassen, daß die Jenaer bzw. Würzburger Vorlesung eine Akzentsetzung vornimmt, die man in dieser Form in

93 Schelling, ebenda, S. 196 (I/5, 368).



anderen Schriften und Vorlesungen Schellings so nicht finden wird.⁹⁴ Auch wenn man hier gewisse Konzessionen an einen Zeitgeist sehen zu können meint, der angesichts einer gewissen Abwertung der Kunst gegenüber der Wahrheit des ‚Begriffs‘ schon in dem der Vorlesung vorausgehenden Zentralwerk, dem „System des transzendentalen Idealismus“, der Kunst eine ausdrücklich hervorgehobene Rolle zugewiesen hatte, so wird man doch auf jeden Fall festhalten müssen, daß nicht nur die ihrer Bedeutung für Schellings Philosophie schwerlich zu überschätzende Identitäts-These die Philosophie der Kunst mit dem übrigen Werk verbindet, sondern auch der besondere Bezug zur Natur — also gerade jener Aspekt, der für die hier angestellten Überlegungen von zentraler Bedeutung ist — eine Einbettung der Vorlesung in das Gesamtwerk als nicht sonderlich problematisch erscheinen läßt.

Obwohl es hier keineswegs um ein auch nur annähernd adäquates Referat der Philosophie der Kunst von Schelling gehen kann, ist es für die Untersuchung der beiden Punkte, auf die angesichts der Fragestellung sich das Interesse konzentriert, unvermeidlich, einen Blick auf den Gesamtbau der Schelling-schen Konstruktion zu werfen.⁹⁵ Die Stellung, die der ‚Musik‘

94 Die Tatsache, daß die Vorlesung erst aus dem handschriftlichen Nachlaß publiziert wurde, kann als Argument für diese Auffassung allerdings nicht in Anschlag gebracht werden, da Schelling nach der Veröffentlichung seiner Schrift „Über das Wesen der menschlichen Freiheit“ (1809) von weiteren Veröffentlichungen seiner Werke generell abgesehen hat. Für die Klärung der Frage nach der Stellung der Kunstphilosophie in der Entwicklung von Schellings Denken überhaupt ist letztere Schrift insofern von besonderem Interesse, weil es in ihr — die auf jeden Fall einer der zentralen Texte des Philosophen ist — Anklänge zu jenem vielbeachteten Vortrag vom Oktober 1807 gibt, den Schelling im Rahmen einer Feierstunde anlässlich der Neugründung der Akademie der bildenden Künste unter dem Thema „Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur“ in München gehalten hat.

95 Ich bedauere an dieser Stelle ausdrücklich, daß hier weder der Ort noch der Platz ist, das Denken eines Philosophen, der in vieler Hinsicht stärker ein Philosoph der Zukunft als einer der Vergangenheit zu sein scheint, in einem angemessenen Umfang darstellen zu können. Mir scheint, daß neben der noch immer eher zurückhaltend rezipierten Spätphilosophie die Philosophie der Kunst eine Reihe



in diesem System zugewiesen wird, ist tatsächlich ungewöhnlich, ja überraschend. Ausgangspunkt der ganzen Konstruktion ist folgende These: „Objekt der Konstruktion und dadurch der Philosophie ist überhaupt nur, was fähig ist, als Besonderes das Unendliche in sich aufzunehmen. Die Kunst, um Objekt der Philosophie zu seyn, muß also überhaupt das Unendlich in sich als Besonderem entweder wirklich darstellen oder wenigstens darstellen können. Aber nicht nur findet dieses in Ansehung der Kunst statt, sondern sie steht auch als Darstellung des Unendlich auf der gleichen Höhe mit der Philosophie: — wie diese das Absolute im *Urbild*, so jene das Absolute im *Gegenbild* darstellend.“⁹⁶

Aus dieser These selbst geht die merkwürdige Konstruktion in zwei Reihen nicht direkt hervor, aber diese These steuert sozusagen das Verhältnis beider Reihen und ihrer einzelnen Glieder und deren weitere Untergliederungen. Dies geschieht auf zweierlei Weise. Zum ersten muß man den Singular des letzten der zitierten Sätze durchaus ernstnehmen. Die Schellingsche Identitäts-These, angewendet auf diesen Spezialfall⁹⁷ heißt nämlich, daß das Einzelne, der Anwendungsfall die nur quantitativ gestufte Differenz zwischen Objekt und Subjekt ist, die einzelnen Hervorbringungen der Kunst alle nur Manifestationen des einen Kunstwerks sind und zwar — daher die Reihen — in verschiedenen Potenzen. Im Unterschied zur Vernunft und ihrer Wissenschaft, die bis zur absoluten Identität gelangen können („Urbild“), gelangt die Kunst zur *Indifferenz* („Gegenbild“). Zum zweiten ergibt sich die Notwendigkeit *zweier* Reihen aus der doppelten Möglichkeit dessen, was hier mit „aufnehmen“ umschrieben wird: „Die bildende und die redende

Anhalte bieten könnte, die gegenwärtige philosophische Diskussion dieses Bereiches menschlichen Lebens und menschlicher Tätigkeit nicht nur zu beleben, sondern auch ihr wichtige Argumente zuzuführen in der Lage wäre.

96 Schelling, ebenda, S. 197 (I/5, 369).

97 „Die Indifferenz des Idealen und Realen als Indifferenz stellt sich in der idealen Welt durch die Kunst dar.“ (Schelling, ebenda, S. 208 (I/5, 380)).

⊕


Kunst = der realen und idealen Reihe der Philosophie. Jener steht diejenige Einheit vor, in welcher das Unendliche ins Endliche aufgenommen wird — die Konstruktion dieser Reihe entspricht der *Naturphilosophie* —, dieser steht die andere Einheit vor, in welcher das Endliche ins Unendliche gebildet wird, die Konstruktion dieser Reihe entspricht dem *Idealismus* in dem allgemeinen System der Philosophie. Die erste Einheit werde ich die reale, die andere die ideale nennen, die, welche beide begreift die Indifferenz.“⁹⁸

Es kann nun die Aufzählung der Triaden der beiden Reihen erfolgen: Musik — Malerei — Plastik für die „reale Reihe“ (bildende Künste); Lyrik — Epos — Drama für die „ideale Reihe“ (redende Künste). Die drei Glieder der jeweiligen Reihe verhalten sich zueinander wieder wie die beiden Reihen nebst der Indifferenz als drittem Glied und auch die Untergliederungen der jeweiligen Reihenelemente folgen diesem Schema. Für die Musik heißt dies: Rhythmus — Modulation — Melodie. Es ergibt sich auf diese Weise eine Rangordnung von unten nach oben: Plastik als — merkwürdig genug! — Indifferenz von Musik und Malerei, Drama als Indifferenz von Lyrik und Epos, aber auch Melodie als Indifferenz von Rhythmus und Modulation. Rhythmus entspräche dem Realen, Modulation dem Idealen und so fort. Aber, und dies gilt es zu beachten, auch das jeweils erste Glied der Reihe erhält eine besondere Rolle, weil es besonders nahe am *Ursprung* liegt.⁹⁹


Um das Besondere der Überlegungen Schellings für unsere Frage nach dem ‚Hintergrund‘ von ‚Klang-Objekten‘ besser verstehen zu können, ist es wichtig, sich noch einmal genau vor

98 Schelling, ebenda, S. 199 (I/5, 371)


99 Es ist durchaus nicht leicht zu klären, wo die Festlegung auf die Dreiteilung mit ihren jeweils ebenso unveränderlichen Bestimmungen den Autor zu nur schwer nachvollziehbaren Entscheidungen genötigt hat und wo seine Konstruktion neuartige und interessante Zusammenhänge freilegt. Man könnte sein Modell als einen klassischen Fall der Kunst im Sinne von Kants Definition ansehen, denn mindestens „viel zu denken“ gibt es in jedem Fall.



Augen zu führen, was es mit der „Einbildung“ des „Unendlichen“ ins „Endliche“ und mit der „Indifferenz“ im Rahmen der Schellingschen Konstruktion auf sich hat. Da ‚Kunst‘ nach Schelling das „Absolute“ nicht im „Urbild“ wie die Philosophie, sondern im „Gegenbild“ darstellt, tritt sie in der Differenz zwischen „Realität“ und „Idealität“ in Form der „Indifferenz“ auf. Damit ist einerseits gesagt, daß diese ‚Einheit‘ eine der ‚Identität‘ untergeordnete ist. Zu der letzteren ist allein die Wissenschaft der Vernunft fähig, die deshalb weder der „realen“ noch der „idealen Welt“ angehören kann.¹⁰⁰ Andererseits meint ›Indifferenz‹ bei Schelling eine tatsächliche Ineinsbildung, ein wirkliches Ineinander zweier Elemente. Keines dieser Elemente kann in dieser Durchdringung dann mehr als distinktes Phänomen auftreten. Zur Unterscheidung von Elementen in dieser Einheit ist die Position der Vernunft, die jenseits körperlicher, sinnlich erfaßbarer Gegebenheiten ebenso wie jenseits der reinen Spekulation agiert, zwingend nötig, da ja auch sie es ist, die höhere wirkliche „absolute Identität“ sich vorzustellen vermag.



Wo das „Reale“ und das „Ideale“, alle „Besonderungen“ sich auflösen, herrschen die „Urbilder“, die nur in der Philosophie auftreten. So aber, wie diese als unmittelbare Darstellung der „absoluten Identität“ in der Philosophie erscheinen, so ist die Kunst Darstellung der „Indifferenz“. Insofern nun aber diese der „Identität“ untergeordnet ist, kommen ihr zwei ebenso merkwürdige wie folgenreiche Bestimmungen zu: zum einen hat die Unterordnung der „Indifferenz“ unter die „Identität“ darin ihren Grund und ihr Recht, daß sie jene Verbindung des „Realen“ und des „Idealen“ ist, deren Vollkommenheit insofern Unvollkommen bleibt, als es in ihr noch das Besondere, ein Differentielles gibt. Zum anderen aber rührt die Unterordnung von ihrem besonderen Verhältnis zum „Realen“ des *Körpers* her. Auch hier ist die Gegenbewegung zwischen der Entfaltung der Konstruktion zum Inhalt ihrer Darstellung in Rechnung



100 Schelling, ebenda, S. 209 (I/5, 381).



zu stellen. Bei der Entfaltung in einer Abstufung in Potenzen des Wirklichen geht es gerade nicht um Emanationen der Urbilder oder des Absoluten,¹⁰¹ sondern um die Möglichkeit der Integration immer weiterer Bestimmungen und Wirklichkeitsareale in diese Vorhöfe reiner Ideen. So mag die *Darstellung* dieser „Urbilder“ zwar schon rein werden können, aber solange sie nicht in einem Medium sich vollzieht, das sozusagen zum durchsichtigen Spiegel wird, d.h. sich selbst in dieser Darstellung auflöst, werden einzelne Formen, Reste des Diskreten und Differentiellen verbleiben, die erst in der absoluten Identität verschwinden.¹⁰² Das Gegenbildliche in der ‚Kunst‘ ist als *besondere* Darstellung bestimmt durch das *Differierende* ihrer Medialität, die nicht die homogene Totalität darstellt, welche die ewigen „Urbilder“ hervorbringt, sondern sie an das *Körperliche* und *Diskrete* bindet. Darum zeigt sich die „Ineinsbildung“ des „Realen“ und des „Idealen“, die das Kennzeichen der ‚Kunst‘ nach Schelling ist, als „Indifferenz“, sozusagen als eine Differenz die keine ist.

Das eben benutzte letzte Wort muß aber in seinem ganzen Gewicht ernstgenommen werden. Auch wenn die Darstellung der Kunst, insofern sie sich im „Besonderen“ bewegt, d.h. nicht zur absoluten Identität des „Idealen“ und des „Realen“ gelangt, so gilt andererseits aber, daß die „Indifferenz“, zu der

101 Schellings Ferne zur Philosophie Plotins (in dessen Nähe er merkwürdiger Weise nichtsdestotrotz häufig gestellt wird), dürfte hier ihren Grund haben.

102 „Nur also inwiefern die Natur sich selbst wieder in Totalität und absolute Einheit der Formen verklärte — nur insofern wäre sie ein Spiegel der göttlichen. Jenes aber ist nur in der Vernunft der Fall.“ (Schelling, ebenda, S. 207 (I/5, 379)). Man beachte die sicher keineswegs zufällige Aufnahme eines Bildes, das Paulus im 1. Korintherbrief benutzt, um die gleichzeitig eschatologische wie doppelte gerichtete Fundierung der Erkenntnis zu beschreiben: „βλέπομεν γὰρ ἄρτι δι' ἐσόπτρου ἐν αἰνίγματι, τότε δὲ πρόσωπον πρὸς πρόσωπον ἄρτι γινώσκω ἐκ μέρους, τότε δὲ ἐπιγνώσομαι καθὼς καὶ ἐπεγνώσθην.“ (1. Korinther 13,12. „Wir sehen jetzt durch einen Spiegel ein dunkles Bild; dann aber von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich stückweise, dann aber [wenn das Ende kommt] werde ich erkennen, wie ich erkannt bin.“).






die Kunst gelangt, eine vollständige *sein* muß, in der kein Rest des Metaphorischen oder einer nichtontologischen Bestimmung bleibt: „Denn die Forderung der absoluten Kunstdarstellung ist: Darstellung mit *völliger Indifferenz*, so nämlich, daß das Allgemeine ganz das Besondere, das Besondere zugleich das ganz Allgemeine *ist*, nicht es bedeutet.“¹⁰³

Hier nun finden wir jenen Angelpunkt, der sichtbar macht, wo das Besondere der Schellingschen Position in bezug auf unsere Frage liegt. Er macht mit bemerkenswerter Konsequenz Ernst damit, aus der Neukonstituierung der Natur nach dem grundlegenden Wechsel von Inhalt und Perspektive der Philosophie in der Nachfolge Spinozas und der kopernikanischen Wende in der Erkenntnistheorie Kants und deren Folgen in der Identitätsphilosophie eine Metaontologie zu entwerfen, die gerade weil sie die Vorläufigkeiten der klassischen Metaphysik hinter sich gelassen hat, der Kunst einen Realitätsbezug *jenseits der ‚Bedeutung‘* zu geben in der Lage ist.

Wie dies nun zu verstehen ist, das wird klar anhand eines Phänomens, dessen Fehlen in der Dreigliederung der Musik in Rhythmus – Modulation – Melodie schon aufgefallen sein dürfte. Wieso kann der ‚Klang‘, jenes Phänomen also, dessen Status als ‚Objekt‘ der Anlaß dieses Teils der Untersuchung ist, eine zentrale Rolle in Schellings Konstruktion übernehmen, ohne daß er in seiner Gliederungsreihe der ‚Musik‘ auftaucht? Die Antwort liegt sehr nahe, wenn man sich vor Augen führt, daß der Gebrauch des Wortes ›sein‹, sowohl in bezug auf die „Ineinsbildung“ wie in bezug auf die „Indifferenz“ keinerlei Spalt zum ‚bedeuten‘ läßt. Damit ist der Punkt genau bezeichnet, der Antwort auf unsere Frage gibt: Wenn es einerseits keinerlei Rest des ‚Bedeutens‘ in der „Indifferenz“ gibt, andererseits von der „Ineinsbildung“ als Tatsache ausgegangen werden soll, dann bedarf es eines physischen Phänomens, das den Übergang der „Einbildung“ verwirklicht. Dieses Phänomen ist der *Klang*.

103 Schelling, ebenda, S. 239 (I/5, 411).



So deutlich damit sein dürfte, warum der ‚Klang‘ in Schellings Gliederungsreihe der Musik nicht auftauchen kann, so erklärungsbedürftig ist das immense Gewicht und die ungewöhnliche Erstreckung, die Schelling in seiner Konstruktion diesem Phänomen zugesteht. Dies umso mehr, als immer darauf geachtet werden muß, daß Schelling von ‚Klang‘ eben keineswegs in einem metaphorischen Sinn spricht. Diese Gefahr eines solchen Mißverständnisses ist nicht nur deshalb besonders groß, weil ein derart weiter Erstreckungsbereich für ›Klang‹ aus mythischen oder neoharmonikalen Zusammenhängen bekannt ist, denen nicht nur die systematische Klarheit Schellings mangelt, sondern vor allem der für Schelling nicht dispensierbare Bezug zur metaontologischen Unterscheidung zwischen ‚Existenz‘ und ‚Grund zur Existenz‘ vermieden wird. Die erwähnte Gefahr hat ihren Ursprung auch in den Ausführungen Schellings selbst, der bei der Erklärung der mit dem ‚Klang‘ erfolgenden Bewegung des Übergangs und seiner Bedingungen mit dem Begriff ›Magnetismus‹ operiert. Die in vielem an die moderne physikalische Feldtheorie erinnernde Darstellung eines Phänomens, das an (physikalische) Körper nicht aber ihre physische Ausdehnung gebunden ist, hat Schelling folgendermaßen versucht zu erläutern: „Die Indifferenz der Einbildung des Unendlichen ins Endliche rein als Indifferenz aufgenommen ist *Klang*. Oder: In der Einbildung des Unendlichen ins Endliche kann die Indifferenz, als Indifferenz, nur als *Klang* hervortreten. [...]

In dem Seyn der Materie kann sich also die Einbildung des Unendlichen ins Endliche nicht *rein als solche* darstellen. [...] — Daß es nun aber der Klang sey, wodurch sich die Indifferenz in der Einpflanzung des Unendlichen ins Endliche rein als solches ausspreche, erhellt auf folgende Art.

1) Der Akt der Einpflanzung selbst ist an dem Körper als Magnetismus ausgedrückt (Beweis in der Naturphilosophie), aber der Magnetismus ist ebenso wieder, wie die erste Dimension, mit dem Körper verbunden, also nicht jene Einbildung selbst, nicht rein als solche, sondern Differenz. Rein als solche und als *Indifferenz* ist er sie nur, inwiefern er von dem Körper

abgesondert, als Form für sich ist, als absolute Form. Diese ist nur im Klang, denn dieser ist einerseits lebendig — für sich — andererseits eine bloße Dimension in der Zeit, nicht aber im Raume.“¹⁰⁴


„Klang“ kann stets nur in seinem Verhältnis zu Körpern begriffen werden und dennoch ist er gerade selbst das Übergangsphänomen, einerseits absolute Form, aber in der *Zeit*, nicht im Raume. Mit dieser merkwürdigen doppelten Bestimmung, der die sich bei Schelling direkt anschließenden Betrachtungen über das Verhältnis der Weiterleitung von Schall in Körpern und dem Problem einer eigenständigen Schall-Existenz des ‚Klanges‘, die eigentlich ausgeschlossen sein sollte, versucht der Philosoph im ‚Klang‘ so etwas wie einen „Medium-Operator“ der „Einbildung“ zu etablieren, der andererseits mit dem Körper selbst eine Verbindung eingeht, die diesen selbst sozusagen „von innen verändert“.¹⁰⁵ Bezogen auf die Gesamtwirklichkeit der Körper bzw. die Gesamtheit der Wirklichkeit der Körper könnte unter diesen Voraussetzungen von Schelling eine Interpretation des Körperkosmos erwartet werden, die der platonischen Erzählung am Ende der „*Politeia*“ sehr nahe kommt und sich von ihr allenfalls dadurch unterscheidet, daß Schelling das Heraustreten der mathematischen Differenzierung der Intervalle aus dem Kontinuum reiner Zeit als Akt der Entdifferenzierung in der Erscheinung des Klangfeldes als Medium-Operator der gleichzeitigen Existenz von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft umkehrt.

Tatsächlich geht Schelling auf Pythagoras und die Frage der Sphärenharmonik ein,¹⁰⁶ nicht zuletzt um auch in diesem Zusammenhang den Unterschied von ‚Schall‘ und ‚Klang‘ zu ver-


104 Schelling, ebenda, S. 316f. (I/5, 488f.).

105 „Die Bedingung des Klangs ist die Differenzierung des Begriffs und des Seyns, der Seele und des Leibs in dem Körper, der Akt der Indifferenzierung selbst ist es, in welchem das Ideale in der Wiedereinbildung ins Reale als Klang vernehmbar wird.“ (Schelling, ebenda, S. 318 (I/5, 490))

106 vgl. Schelling, ebenda, S. 330ff. (I/5, 502ff.).



deutlichen. Unmittelbar vor der Erwähnung des Pythagoras findet sich jedoch eine Bemerkung von Schelling, die nicht nur den Unterschied zu Platon deutlich hervortreten läßt, sondern gleichzeitig fast nebenbei eine weitere äußerst wichtige Unterscheidung vornimmt: „Sie [die Kunst] sucht die bloße Form, das Ideale, von welchem aber das Ding selbst doch wieder nur die andere Ansicht ist. Dieß angewendet auf den vorliegenden Fall, so bringt die Musik die Form der Bewegung der Weltkörper, die reine, von dem Gegenstand oder Stoff befreite Form in dem Rhythmus und der Harmonie als solche zur Anschauung. Die Musik ist insofern diejenige Kunst, die am meisten das Körperliche abstreift, indem sie die reine Bewegung selbst als solche, von dem Gegenstand abgezogen, vorstellt und von unsichtbaren, fast geistigen Flügeln getragen wird.“¹⁰⁷






Die Unterscheidung, die hier anhand der „Weltkörper“ vorgenommen wird, hat Schelling kurz zuvor schon sozusagen implizit eingeführt. Unter § 83 behauptet er: „Die Formen der Musik sind Formen der ewigen Dinge, inwiefern sie von der realen Seite betrachtet werden.“¹⁰⁸ Damit ist das Verhältnis der dreifach gegliederten Musik zum ‚Klang‘ geklärt: ‚Klang‘ ist jener Medium-Operator unter dessen Wirkung die in ‚Begriff‘ und ‚Seyn‘ differenzierten Körper im „Realen“ entdifferenziert erscheinen können. Das als ‚Besonderes‘ hervortretende, dennoch der Seite des „Idealen“ zuzurechnende Formale dieser Erscheinung im „Realen“ konstituiert die Musik. Rein als Form angesehen und abstrahiert vom „Realen“ ist die Zeit selbst die allgemeine Form der Einbildung, der „Aktionswirkung“ des Medium-Operators.

Dies erzeugt deutlich andere Relationenkomplexe, als diejenigen, von denen bisher ausgegangen und anhand derer die Frage nach dem ‚Hintergrund‘ von ‚Klang-Objekten‘ jenseits einer ‚Bedeutung‘ gefragt wurde. Daß unter den Prämissen der Schellingschen „Konstruktion“ von ‚Klang-Objekten‘ sinnvoll


¹⁰⁷ Schelling, ebenda, S. 330 (I/5, 502).

¹⁰⁸ Schelling, ebenda, S. 29 (I/5, 501).



gar nicht gesprochen werden kann, dürfte unmittelbar einleuchten. ‚Klang‘ als „Medium-Operator“ würde seine doppelte Bestimmung auch doppelt verlieren, wenn man ihn an die doppelte Differenzierung als ‚Objekt‘ und als „Klang von etwas“ oder „Klang zu etwas“ binden wollte. Gerade aber deshalb drängt sich die Frage auf, ob man in Schellings Theorie des ‚Klangs‘ nicht einen vielleicht bisher nur ungenügend gewürdigten Schritt hin auf dem Weg zu einer mehr als rein metaphorischen Untersuchung des ‚Hintergrundes‘ von ‚Klang-Objekten‘ sehen kann. Eine Bejahung dieser Frage hätte sicher weit mehr zur Folge die ohnehin schwierige Anpassung Schellingscher Terminologie an eine, die so allgemein ist, daß sie die Ansätze Schellings jenseits seiner identitätsphilosophischen Prämissen nutzbringend anwenden kann. Die wichtigste Aufgabe einer solchen Anpassung wäre die Antwort auf die Frage, ob ‚Klang‘ im Sinne Schellings tatsächlich ohne gravierende Einbußen in „Hintergrund des Klanges“ überführt werden kann. Insofern der Terminus ›Hintergrund‹ auf ‚Klang‘ ebenso zu verweisen vermag, wie auf eine wie auch immer geartete, auch jenseits von ‚Bedeutungen‘ angesiedelte Topologie des Umgebungsraumes von ‚Klang-Objekten‘ oder ‚Kunst-Objekten‘ haben wir es hier mit einer Verallgemeinerung zu tun, die ihre Allgemeinheit aber gerade ihrem nicht von vornherein definierten Verhältnis zum physischen Klang verdankt. Wie eben gesehen, war aber gerade dieses der große Vorteil des Schellingschen Ansatzes. Es muß deshalb hier unbeantwortet bleiben, inwieweit die Konstruktion Schellings den Ausgangspunkt bilden könnte, um im Rahmen einer diskursiven Wissenschaft von der Musik jenen Bereich abzudecken, der jenseits physiologisch-physikalischer Zusammenhänge die Topologie des Umgebungsraumes musikalischer Praxis und ihrer akustischen wie graphischen Ergebnisse jenseits semiotischer Strukturen sich auftut.

Daß ein solcher Bereich mit Grund angenommen werden muß, dafür allerdings liefert Schelling gewichtige Argumente, die es gerade dann im Gedächtnis zu behalten gilt, wenn die Untersuchung der ‚Musik‘ den Bereich der ‚Bedeutung‘ erreicht



und sich deshalb Methoden der Semiotik bedient. Das eine dieser Argumente ist die Einsicht in die Tatsache, daß die Existenz der ‚Musik‘ nicht Folge einer Spaltung der Wirklichkeit selbst dergestalt ist, daß es Bereiche in ihr gäbe, die, weil sie zum ‚Begriff‘ inkompatibel und deshalb der Sprache unzugänglich seien, eben der defizienten Form der Kunst bedürften, um menschlicher Erfahrung zugänglich zu werden. Die Behauptung, daß es die Bedingung des ‚Klanges‘ — und hier kann vielleicht der Indifferenzpunkt zwischen dem Wort im Schellingschen Sinne wie im hier ansonsten gebrauchten Sinne liegen — sei, daß eine Differenzierung zwischen ‚Begriff‘ und ‚Sein‘ eingetreten ist, bewirkt die Überwindung der allgemein gebräuchlichen Unterscheidung von ‚Form‘ und ‚Inhalt‘. Es ist ein nachgerade revolutionärer Gedanke, daß es ein Akt der *Indifferenzierung* eines als Medium-Operators wirkenden ‚Hintergrundes‘ ist, der die Form als Resultat der *Realisation* des ‚Klanges‘ erscheinen läßt. Diese Annahme ist nicht zuletzt deshalb so erstaunlich und so bedenkenswert, weil sie auch in Richtung auf die pragmatische Dimension der ‚Musik‘ zum Umdenken zwingt. Folgt man ihr, so ist die ‚Aufführung‘, die klangliche Repräsentation eines ‚Werkes‘ nicht mehr der konkrete Spezialfall einer Menge möglicher Realisationen, deren Indifferenzpunkt dem ‚Werk‘ entspräche. Hier zeigt sich vielmehr eine vielleicht überraschende Übereinstimmung mit einer Tatsache, die im vorigen Abschnitt als schwerwiegendes Problem eines angemessenen Sprechens über Musik erkannt wurde, die Tatsache nämlich, daß die Konstruktion von Äquivalenzklassen eines ‚Werkes‘ mitnichten an bestimmte Regeln der Übereinstimmung von Aufzeichnungssystemen und deren praktischer Umsetzung allein zu binden sind. Anders gesagt: Das Dreieck aus Autor — Interpret/Spieler — Hörer erweist sich deshalb als tatsächliches Dreieck, weil die Interpretation des Gehörten in bezug auf das musikalische Werk ein ebenso indispensabler Vorgang wie der des Aufgezeichneten ist. Mindestens ebenso bedeutsam sind die Folgen dieser Auffassung der ‚Form‘ für die im Bereich der Philosophie wie der Musik geführte Diskussion




um den Strukturalismus bzw. den Formalismus in der Musik. Es kann keineswegs als von vornherein beantwortet gelten, ob und inwieweit die ‚Form‘ der ‚Musik‘, wie sie hier als Resultat einer „Indifferenzierung“ erscheint, als ‚Struktur‘ untersucht werden kann. Es braucht aber wohl kaum zusätzlicher Verdeutlichung, daß diese ‚Form‘ keineswegs leerer Formalismus oder sinnentleertes Spiel mit beliebig gemachten Puzzlesteinen ehemals lebendiger Wirklichkeit ist, die dringend einer Verankerung in einem „Inhalt“ für ihre Elemente und einem weiteren „Inhalt“ für ihre Verknüpfungsregeln bedürften.

Zwei wichtige Probleme aber lassen sich nicht übersehen: Wenn die Differenzierung von ‚Begriff‘ und ‚Sein‘ als Voraussetzung des ‚Klangs‘ jenen Punkt beschreiben soll, der es erlaubt, sprachlich genau den Gegenstand der Musik vom Gegenstand der Sprache über Musik zu unterscheiden, dann muß die Frage zugelassen werden, in welchem Verhältnis die ‚Musik‘ zum ‚Begriff‘ einerseits wie zum ‚Sein‘ steht. Die Parallelisierung dieser beiden Termini wird spätestens dann problematisch, wenn die Sprache selbst nicht mehr vom Nachdenken ausgeschlossen werden kann. Es wurde anhand des Unterschieds von ‚Klang‘ und ‚Schall‘ deutlich, daß die Probleme zwischen dem ‚Sein‘ und der ‚Musik‘ mitnichten beseitigt sind. Als noch schwieriger aber dürfte sich erweisen, die Bedingungen der Sprache derart auf die Topologie des Umgebungsraumes von ‚Musik‘ zu beziehen, daß die Eigenständigkeit des Bereiches jenseits der ‚Bedeutung‘ ebensowenig beschädigt wird wie die Einheit der Wirklichkeit, die es erlaubt, sogar noch diesen Bereich zu artikulieren.


Daß am Abgrund des Seins die *Existenz* der ‚Musik‘ gerettet werden kann ist noch keine Erklärung *des Grundes ihrer Existenz*. Dieser, und das ist das bleibend Verstörende an der Sache, ist von der sprachlichen Existenz und der Existenz der Sprache nicht zu lösen.

5. Von der Künstlichkeit zur Offenbarung


Wenn, wie oben bereits erwähnt, bei allem Respekt vor der schwer auch nur einzuholenden Arbeit Kants das Prinzipielle der von ihm vollzogenen „kopernikanischen Wende“ mindestens in bezug auf die Kunst, im Bereich der philosophischen Ästhetik die Rückbindung an das Urteil des Subjekts als wenig zwingend, ja beinahe unzuverlässiger Grund für den Bau eines Systems der Philosophie der Kunst angesehen wird, so hat die dann notwendige Rückkehr zu einer Gründung eines solchen Baus auf sachlich-inhaltlichem Fundament im wesentlichen zwei Möglichkeiten. Sie kann, ohne daß sie zwingend und ausdrücklich an der aristotelisch-mimetischen Widerspiegelungs- und Nachahmungstheorie festhalten müßte, einen Wirklichkeitsbereich abgrenzen, zu dessen prägenden Eigenschaften seine besondere Beziehung zu Formen der Erfahrung und allenfalls im Vorhof der Erkenntnis verbleibendem Umgang gerechnet werden müßten, die normaler Weise unter dem Begriff ›Kunst‹ bekannt sind. Dieser Wirklichkeitsbereich muß ebenso wenig zwingend ein anderer oder strikt von jenem getrennter sein, den Naturwissenschaft und Philosophie zum Gegenstand haben. Es ließe sich durchaus auch dahingehend argumentieren, daß es lediglich bestimmte Aspekte oder Zusammenhänge der Wirklichkeit und der sie konstituierenden Gegenstände seien, deren Wahrnehmung und deren Erfahrung solcher Ausdrucksformen und Handlungsstrategien bedürfen, wie wir sie in der ‚Kunst‘ vorfinden. Eine in diese Richtung zielende Theorie müßte einerseits den existentiellen Charakter dieses Gegenstandes, mindestens Anlasses der Kunst betonen und gleichzeitig ihr Augenmerk darauf richten, wie die Relationen zwischen diesem Gegenstand und Anlaß zu den Erzeugnissen menschlicher Arbeit, ‚Kunst-Objekten‘ also, beschaffen sind. Im anderen Falle wäre die ‚Kunst‘ selbst und die in ihren Bereich fallenden Ergebnisse menschlicher Anstrengung der konstituierende und strukturierende Hintergrund eines Bereiches der Wirklichkeit, der gerade dadurch von der ‚Natur‘ unterschieden



ist, daß ihm jenseits menschlicher Tätigkeit keinerlei Existenzrecht zukommen kann. Dies würde nicht notwendiger Weise bedeuten, daß von diesem Bereich nicht auch die ‚Natur‘, vor allem aber ihre Anschauung durch den Menschen sich verändern könnte. Zu sich selbst aber käme dieser Bereich der Wirklichkeit, die ‚Kunst‘ nur dadurch, daß sie sich selbst soweit und so autonom als möglich selber schafft. Analog zu dieser Einteilung würde man dann auch die künstlerische Tätigkeit in solche einteilen, die im Sinne des erstgenannten Theorieansatzes die Strategien ihrer Hervorbringung und deren Existenzrecht eher inhaltlich-sachlich zu begründen versuchten, und solchen, die im Gegensatz dazu diese Strategien und das Existenzrecht der Kunst auf formale Weise und formale Strategien zu gründen versuchten.



In beiden Fällen handelt es sich jedoch offenbar um — vorsichtig gesagt — starke Vereinfachungen. Obwohl man Novalis sicher zu Recht als Vertreter einer Kunstauffassung ansehen kann, dem es in hohem Maße um die „Künstlichkeit der Kunst“ und — wie oben zu sehen war — auch jedenfalls im Bereich der Musik auf ihrer formalen Grundlegung zu tun war, so täte man ihm wahrscheinlich Unrecht, ihm unterstellen zu wollen, daß seine theoretische Fundierung einer rein künstlichen Kunst von derart vereinfachten Sätzen hinreichend repräsentiert seien. Noch deutlicher wird das Maß der Vereinfachung, wenn man die Gegenposition mit jener ausgefeilten, sorgfältig ausgearbeiteten und auf ihre Konsequenzen geprüften Philosophie der Kunst von Schelling vergleicht. Die eigentlich unzulässige Vereinfachung läßt aber jenen Punkt besonders deutlich hervortreten, der das Thema dieses Abschnittes direkt berührt. Als Frage formuliert hieße er folgendermaßen: Muß eine Theorie, die den Bereich der ‚Natur‘ aus dem Bereich des tatsächlich (und nicht abgeleiteten) Schönen ausschließt und der Kunst gerade durch ihre Abgrenzung oder Unabhängigkeit von der ‚Natur‘ und womöglich allen Wirklichkeitsbereichen jenseits menschlicher Tätigkeit ihr Existenzrecht verleiht, überhaupt Gegenstand eines Untersuchungsabschnittes sein, der ja gezielt






nach dem ‚Hintergrund‘, nach der Topologie des Umgebungsraumes von ‚Klang-Objekten‘ fragt? Sind, so müßte man fragen, innerhalb einer solchen Theorie ‚Klang-Objekte‘ nicht eigentlich unzulässige Abstraktionen von ‚Kunst-Objekten‘, also Hypostasierungen von Eigenschaften dieser ‚Kunst-Objekte‘, die zu untersuchen nur dann angemessen möglich ist, wenn sie auch als solche Eigenschaften behandelt und analysiert werden? Beantwortet man letztere Frage mit „Ja“, dann wird man erstere Frage guten Gewissens mit „Nein“ beantworten können.

Es ist weniger die Furcht, hier durch allzu rigide Vereinfachung einer auf derart einfache Formeln keineswegs zurückführbaren ästhetischen Theorie Unrecht widerfahren zu lassen, als die Einsicht, daß ein, wenn auch notgedrungen kurzer Blick auf die Hegelsche Ästhetik im Bereich der Musik ein Problem ans Licht der Untersuchung bringt, das bisher noch höchst unzureichend und allenfalls im Windschatten anderer Fragestellungen Beachtung gefunden hat.¹⁰⁹

109 Auch Hegels Philosophie der Kunst ist durch eine großangelegte Edition nach dem Tod des Philosophen auf uns gekommen. Die drei gewichtigen Bände, die Heinrich Gustav Hotho 1835 und noch einmal — leicht verändert — 1842 unter dem Titel „Vorlesungen über die Ästhetik“ (zit. nach Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik I–III. In: Ders., Werke in zwanzig Bänden. Bd. 13–15, redigiert von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main 1986) herausgegeben hat, gelten merkwürdiger Weise bis heute als weithin, ja beinahe uneingeschränkt authentische Wiedergabe der Hegelschen Philosophie der Kunst. Daran wird auch dann allermeist festgehalten, wenn eine der häufig als ärgerlich empfundenen Folgerungen der Ästhetik Hegels, nämlich dessen auch außerhalb der Vorlesungen gut bezeugten These vom „Ende der Kunst“, abgelehnt wird. Auf die schwerwiegenden inhaltlichen und editorischen Probleme der Hothoschen Ausgabe der Heidelberger und Berliner Vorlesungen, die Hegels Auffassung sicher in mehr als nur untergeordneten Fragen unscharf wiedergeben und seine Kunsttheorie in bezug auf das Gesamtwerk harmonisierend verändern, kann und muß hier nicht eingegangen werden. Die wenigen und bescheidenen Ausschnitte aus diesem umfangreichen und vielschichtigen Werk werden hier der Einfachheit halber als Theoriestücke Hegels präsentiert, auch wenn im einzelnen womöglich berechtigte Zweifel angebracht sein können, ob sie nicht von der redigierenden Hand des Herausgebers so stark gestaltet und verändert sind, daß die Autorennennung in die Nähe des Randes des Zulässigen gerät. Die genaue Klärung der editorischen Fragen und der Einordnung der Ästhetik in das Gesamt





Gleich mit den ersten Sätzen der Ästhetik-Vorlesungen nimmt Hegel eine Einschränkung und eine Abgrenzung vor,¹¹⁰ die insbesondere für das Gebiet der Musik und ihre Theorie einschneidende Folgen hat. Das Thema und der Gegenstand der ganzen Unternehmung sei das „Reich des Schönen“, näher aber die „Kunst und zwar die schöne Kunst“. Die Abgrenzung bezieht sich auf den Terminus ›Ästhetik‹, den Hegel eher der Konvention wegen benutzt und deshalb gleich zu Beginn erklärt, daß er ihn keineswegs so verstanden wissen will, wie er seit der Zeit Christian Wolffs, vor allem aber durch Baumgarten und Kant, die er nicht eigens erwähnt, in Gebrauch ist. Es gehe also keineswegs um eine Analyse der durch Kunstwerke bewirkten subjektiven Empfindungen, Gefühle oder Erlebnisse, sondern Ziel der Vorlesungen und daher auch der bessere Titel über den zu bearbeitenden Teil der Wissenschaft sei eine Philosophie der Kunst, genauer, „Philosophie der schönen Kunst“.¹¹¹ Die Frage nach dem „Schönen“ und dessen Reich verbindet Hegel mit Kant, gerade deshalb wird hier der beträchtliche Unterschied zwischen beiden Philosophen sogleich offensichtlich. Hegel verwendet viel Zeit und Mühe darauf, jenes Naturschöne, mit dessen Entdeckung Kant der Kunst, insbesondere der Malerei ganz neue Bereiche erschlossen hatte, von der Betrachtung auszuschließen. Natürlich leugnet Hegel nicht, daß es auch in der Natur ‚Schönes‘ geben könne, nur sei dieses nicht an sich und durch sich selbst schön, sondern nur für uns und für das menschliche Bewußtsein.¹¹² Diese Behauptung ist angesichts des systematischen Aufbaus der Hegelschen Philosophie keineswegs überraschend, da er die Kunst dem absoluten Geist

der Philosophie Hegels muß einer erst nach der Veröffentlichung der einzelnen erhaltenen Vorlesungsmitschriften, der Vorbereitungshefte Hegels und weiteren Forschungen möglichen Untersuchung vorbehalten bleiben. Vgl. das Vorwort von Annemarie Gethmann-Sievert in: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Philosophie der Kunst, hrsg. von Annemarie Gethmann-Sievert, Hamburg 2003, S. XV–XLVI.

110 vgl. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik I, Bd. 13, S. 13.

111 vgl. Hegel, ebenda.

112 vgl. Hegel, ebenda, S. 167

zurechnet. Wenn die Natur nach Hegel das eigene Anderssein der Idee bzw. die Gestalt ihrer Selbstentfremdung ist, so kann der „absolute Geist“, d.h. der in seiner Objektivität von allen äußerlichen Bedingungen befreit wirkende Geist Quelle oder Anhalt in der Natur finden. Der dem „absoluten Geist“ zugeordneten Trias Philosophie – Religion – Kunst entspricht die Trias ihrer „Medien“: Denken – Vorstellen – Anschauen.

Wenn die Ablehnung eines eigenständigen „Naturschönen“ durch Hegel auch innerhalb der Logik seines philosophischen Systems verständlich und zu erwarten ist, so hat sie doch für die hier zu untersuchende Frage nach dem Wirklichkeitsbezug von ‚Klang-Objekten‘ und für die Ansehung der Musik im Allgemeinen tiefgreifende Konsequenzen. Wenn es sich nämlich so verhält, daß „Schönes“ in der ‚Natur‘ allenfalls deshalb ›schön‹ genannt werden kann, weil es *für uns* schön ist, andererseits die „Anschauung“ als Medium der Kunst, „in welcher das Natürliche nur als Ideelles, *Aufgehobenes* gesetzt und der geistige Inhalt nur in Beziehung auf sich selbst“¹¹³ bestimmt wird, dann „erledigt sich hierdurch das Princip der Nachahmung der Natur in der Kunst“¹¹⁴. Die hier formulierte Ablehnung des „Princip der Nachahmung“ bezieht sich keineswegs nur auf eine auf dem aristotelischen Prinzip der Mimesis beruhenden Auffassung der Kunst, wie sie noch Jean Paul mit Nachdruck vertreten hatte.¹¹⁵ Wenn Hegel schreibt, daß sich dieses Prinzip „erledigt“ habe, dann meint er damit selbstverständlich auch all jene, vor allem im 18. Jahrhundert ausführlich diskutierten Theoriebildungen, die statt der äußeren eine „innere Natur“ des Menschen, statt physikalischer Anhalte solche des Geistigen, der Empfindung und der Gefühle als Gegenstand wie als Resonanzkörper künstlerischer Tätigkeit zu etablieren suchten. Auch wenn Hegel die Musik ausdrücklich mit *dem Inneren* des

113 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse, § 557. In: Ders., Hauptwerke in sechs Bänden. Bd. 6, Hamburg 1999, S. 544.

114 Hegel, ebenda, § 558.

115 vgl. Jean Paul, Vorschule der Ästhetik.

Menschen verknüpft,¹¹⁶ so macht er doch durch die nähere Bestimmung, daß es sich um das „reine“, das „objektlose Innere“ handle, klar, daß diese Verknüpfung der Musik sich auf etwas bezieht, was selbst schon „Geist“ ist und deshalb keineswegs etwas dem subjektiven Zuzurechnenden psychologischer oder gefühlsbestimmter Zustände sein kann. Das Entscheidende dieser „Erledigung des Prinzips der Nachahmung“ ist jedoch, daß damit der Musik jeder Anhalt in der Natur, in der außermenschlichen Welt entzogen ist. Dies könnte nachgerade als Befreiung von all jenen Fesseln aufgefaßt werden, die menschliche Phantasie und Imagination hindern, entschieden über jene Grenzen prosaischer Zwänge der Wirklichkeit hinauszuschreiten, die Leben und Kunst schon sonst genug einengen. Nicht zu Unrecht hat man bis ins 20. Jahrhundert hinein deshalb Hegels Kunstphilosophie als frühes und entschiedenes Beispiel einer Rechtfertigung prinzipieller Autonomie der Kunst in Anspruch genommen, das nicht nur im Streit um die sogenannte „absolute Musik“, sondern auch um abstrakte Malerei und weitere Formen nicht-gegenständlicher Kunst einen verlässlichen theoretischen Rahmen zu bieten schien. In Wahrheit tut sich hier jedoch ein äußerst schwieriges Problem für die Theorie der Musik auf. Wenn keinerlei Naturphänomen in Frage kommt, der Musik als Anhalt zu dienen, dann muß die Frage beantwortet werden, was es dann ist, was der ‚Musik‘ als ‚Kunst‘ eine Verankerung in der Wirklichkeit dergestalt verleiht, daß sie Objekt der „Anschauung“, d.h. „Hör-Objekt“ werden kann. Eduard Hanslick, der berühmt-berühmte Musikkritiker und vielleicht etwas unterschätzte Musiktheoretiker hat in seiner 1854 erstmals veröffentlichten Schrift „Vom Musikalisch-Schönen“¹¹⁷, die sich auf weite Strecken wie eine gegen die seinerzeit im Schwange befindliche Inhalts- und Gefühlsästhetik zugespitzte Fortschreibung des Hegelschen Ansatzes in bezug auf die Musik liest,

116 vgl. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik III, Bd. 15, S. 135.


117 vgl. Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. In: Ders., Vom Musikalisch-Schönen. Aufsätze, Musikkritiken, hrsg. von Klaus Mehner, Leipzig 1982, S. 33–145.

denn auch im dritten Teil seines häufig nachgedruckten und bis zum Ende des Jahrhunderts eifrig diskutierten Aufsatzes unter dem Titel „Das Musikalisch-Schöne“ die Formulierung gefunden, die den Anspruch erhebt eine (erste) Antwort auf die gestellte Frage zu sein: „Der Inhalt der Musik sind *tönend bewegte Formen*.“¹¹⁸ Bei näherem Hinsehen aber erweist sich, daß sie zwar eine Antwort auf die Frage bietet, was Gegenstand und strukturierendes Prinzip einer Musik sein kann, die als autonomes menschliches Erzeugnis „absolut“, d.h. frei geworden, in ihrer Objektivität alle Fremdheit und Fremdbestimmung abgestreift und sogar sich im Laufe historischer Entfernung den Rückbindungen an Intention und Willen des Autors zu entziehen beginnt, aber die Frage, was angesichts dieser autonomen Existenz dasjenige ist, was es ihr erlaubt ein Objekt der „Anschauung“, ein „Hör-Objekt“ zu werden, gerade umgeht. Es läßt sich leicht einsehen, daß es der Terminus ›tönend‹ ist, der in diesem Zusammenhang dringend einer Erläuterung bedarf. Ganz am Ende seines Aufsatzes, mit dem letzten Satz dieser Schrift überhaupt gibt Hanslick eine Antwort auf diese Frage, die sich liest, als sei sie von Hegel selbst formuliert worden: „Gegenüber dem *Vorwurf* der Inhaltlosigkeit also hat die Musik Inhalt, allein musikalischen, welcher ein nicht geringerer Funke des göttlichen Feuers ist als das Schöne in jeder andern Kunst. Nur dadurch aber, daß man jeden andern ‚Inhalt‘ der Tonkunst unerbittlich negiert, rettet man deren ‚Gehalt‘. Denn aus dem unbestimmten Gefühle, worauf sich jener Inhalt im besten Fall zurückführt, ist ihr eine geistige Bedeutung nicht abzuleiten, wohl aber aus der bestimmten schönen Tongestaltung als der freien Schöpfung des Geistes aus geistfähigem Material.“¹¹⁹


Da nun haben wir den Begriff, um den das ganze 20. Jahrhundert hindurch erbitterte Schlachten zwischen Theoretikern und Komponisten, Kunstphilosophen und Interpreten geführt worden sind, der damit vielleicht zum einfluß- und folgen-

118 Hanslick, ebenda, S. 74.

119 Hanslick, ebenda, S. 145.



reichsten Rest Hegelscher Ästhetik im 20. Jahrhundert geworden ist. Das, was „tönt“, das was der Musik jenen Anhalt in der Wirklichkeit gibt, daß sie „Objekt der Anschauung“, ‚Hör-Objekt‘ werden kann, ist das „geistfähige Material“. Ob nun mit dem allenfalls im Rahmen des Hegelschen Systems verständlichen Attribut ›geistfähig‹ versehen oder nicht, das ‚Material‘ also ist jener „Stoff“, jene notwendige Verbindung zur wirklichen Welt, ja zur Natur, der es dem Musikalisch-Schönen erlaubt, ein ‚Hör-Objekt‘, sogar ein ‚Klang-Objekt‘ zu werden. Damit wird die Existenz von etwas postuliert, für das der Begriff ›Material‹, der ein wenig an die Bretter- und Kantholzstapel im Lager eines Baumarktes erinnert, gar nicht so unglücklich gewählt scheint. ‚Material‘, das ist eben nicht ein Naturlaut, der zum ‚Klang-Objekt‘ geadelt oder heraufbearbeitet und -strukturiert werden kann. ‚Material‘ ist selbst schon Ergebnis eines Arbeitsprozesses, es ist immer schon unablösbar in kulturelle und historische Strukturen verwoben, es ist alles andere als rohe, ungestaltete Klangmaterie. Es ist damit geradezu das Spiegelbild jenes ‚Hintergrundes‘ von ‚Klang-Objekten‘, dem bisher die Suche galt. ‚Material‘ steht nicht jenseits des ‚Klang-Objektes‘, sondern sozusagen diesseits. Es ist der notwendige Bereich vor dem ‚Kunst-Objekt‘ bzw. hinter ihm. ‚Material‘ ist der ‚Hintergrund‘ und die notwendige Voraussetzung von ‚Kunst-Objekten‘, im Bereich der Musik können ‚Kunst-Objekte‘ als ‚Klang-Objekte‘ erscheinen, ja es ist nicht ausgeschlossen, daß sogar Laute der Natur ‚Klang-Objekte‘ zu sein scheinen. Aber dies können sie nur, weil sie an ‚Kunst-Objekte‘ „erinnern“, die ihre Existenz wiederum dem schon gestalteten, sedimentierten Geist verkörpernden Material verdanken. Da es ‚Klang-Objekte‘ „als solche“ weder geben kann noch darf, ist eine Spekulation darauf, was ein ‚Hintergrund‘ hinter den ‚Klang-Objekten‘ wäre, in bezug auf die Ästhetik völlig vergebliche Anstrengung. Weil schon ‚Klang-Objekte‘ eine reine und dazu abgeleitete Konstruktion sind, haben sie allenfalls einen Vordergrund in ‚Kunst-Objekt‘ und ‚Material‘, aber keinesfalls einen ‚Hintergrund‘ oder einen eigenständigen Umgebungsraum.



Damit ist die Sache aber noch nicht erledigt. Es drängt sich die Frage auf, ob mit der Einführung des ‚Materials‘ nicht der Einstieg in einen recursus ad infinitum stattgefunden hat. Grundlage und Hintergrund aller ‚Musik‘ als ‚Kunst-Objekt‘ ist das ‚Material‘, ohne das schließlich kein ‚Kunst-Objekt‘ entstehen und existieren kann. Das ‚Material‘ selbst aber ist in vieler Hinsicht so etwas wie ein ausgedehntes und zwar in vielerlei Hinsicht dekonstruiertes, in Einzelteile und polyvalente Elemente zerlegtes „Gebiet“, aber eben doch eigentlich selbst so etwas wie ein entobjektiviertes ‚Kunst-Objekt‘. Dies hat Folgen in zweierlei Hinsicht. Zum einen hat es für den systematisch-sachlichen Bereich bedeutsame Auswirkungen. Sie werden für Hegel sichtbar an einem Phänomen, das nicht nur für diesen Philosophen mit beträchtlichen Schwierigkeiten verbunden war und das auch die hier unternommene Untersuchung noch in hohem Maße beschäftigen wird. Dieses Phänomen ist der ‚Ton‘. Zunächst wird der Ton als physikalisches Phänomen als In-sich-Erzittern eines elastischen Körpers beschrieben, dieser Vorgang sei eine „gedoppelte Negation der Äußerlichkeit“¹²⁰. Gemeint ist damit zunächst die Negation des Raumes, diese ist als Zeit das Medium der Musik. Aber auch diese wird – in Hegels Terminologie – negiert, die Zeit wird erfüllt, damit überhaupt etwas geschieht. Wenn also Hegel zufolge das „Resultat diese schwingenden Zitterns“ der Ton ist, „das Material der Musik“¹²¹, dann macht der Rekurs auf die „gedoppelte Negation“ trotz der beträchtlichen terminologischen und sachlichen Schwierigkeiten darauf aufmerksam, daß wir es hier eben keineswegs mit dem direkten Übergang eines physikalischen Vorgangs zu seiner ästhetischen Interpretation zu tun haben. Nun ist zwar der Einzelton noch keineswegs ‚Musik‘, aber auch für ihn setzt Hegel noch einen Zwischenschritt an, der auf eine Differenzierung im Begriff des ›Materials‹ selbst hindeutet. „Der Ton als bloßer Ton“ sei, so Hegel, „inhaltslos, er muß deshalb erst durch eine künstlerische Behandlung

120 Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik III. Bd. 15, S. 134f.

121 Hegel, ebenda.


fähig werden, den Ausdruck eines inneren Lebens aufzunehmen.“¹²² Was es mit diesem merkwürdigen „Inneren“ auf sich hat, wurde oben schon kurz gestreift. Dem muß hier nicht weiter nachgegangen werden. Unerlässlich aber ist die Klärung der Frage, ob die „künstlerische Behandlung“, die dem ‚Ton‘ angedeihen müsse, den Übergang vom ‚Material‘ zum ‚Kunst-Objekt‘ beschreibt oder ob es nicht vielmehr so ist, daß diese Behandlung den ‚Ton‘ erst eigentlich mit jenen Voraussetzungen ausstattet, die ihn befähigen Element und Baustein des Musik-Werkes zu werden. Es scheint so, als ob Hegel in dieser Sache selbst etwas geschwankt hat. Einerseits ist für ihn verständlicher Weise die Unterscheidung des ‚Tons‘ von Naturlauten von entscheidender Bedeutung.¹²³ Andererseits scheint er in bezug auf die unterschiedlichen Formen des Gesangs, selbst in bezug auf die Musik der Vögel davon auszugehen, daß man es hier sozusagen unmittelbar mit dem „Tönen der Seele selbst“¹²⁴ zu tun habe. Man mag hier wie in der Zuweisung der Musik zum „inneren Leben“ einen gewissen Reflex und Nachklang romantischer Kunst- und Musikauffassung vermuten. Die Akzeptanz sogar der außermenschlichen Musik in bezug auf den Gesang scheint für Hegel aber darin gerechtfertigt zu sein, daß in ihr nicht nur der ‚Ton‘ als identifizierbares ‚Material‘ Grundlage und Hintergrund bildet, sondern zudem eine wesentliche Bestimmung des ‚Tones‘ uneingeschränkt zu ihrem Recht kommt, die Beziehung des Tones zu anderen Tönen.¹²⁵ Der uns heute vielleicht etwas merkwürdig anmutende Nachdruck, der darauf gelegt wird, daß ein ‚Ton‘ eigentlich nur dann konstituiert werden kann, wenn er in Beziehung zu anderen steht, scheint wie ein sehr ferner Nachklang von Theorien über den Ton, mit denen diese Untersuchung noch in nicht geringem Umfang zu tun bekommen wird. Gerade dies kann als signifikantes Indiz dafür gelten, daß die Frage nach dem Ton und der Möglichkeit der

122 Hegel, ebenda, S. 159.

123 vgl. Hegel, ebenda, S. 160.

124 Hegel, ebenda, S. 199.




125 vgl. Hegel, ebenda, S. 160.



Konstruktion eines Einzeltons zum einen ein alles andere als einfaches Unternehmen, zum anderen aber ein die Geschichte dieses Phänomens begleitendes Problem darstellt. Auch anhand des Prager Experiments der beiden Bläser, dem im vorigen Abschnitt einige Ausführungen gewidmet wurden, ließ sich die Frage nach dem ‚Ton‘ und seiner Verbindlichkeit als einer der Hintergründe der wechselseitigen Unhörbarkeit der jeweiligen Stücke identifizieren. Eine gewisse Unsicherheit Hegels über den Status des ‚Tons‘ zeigt sich noch einmal deutlich anlässlich der Frage nach dem System der Tonbeziehungen. Da für Hegel das Verhältnis der Töne zueinander wie gesehen von entscheidender Bedeutung für die Konstitution des ‚Tons‘ als solchem ist, bleibt die Frage nach dem Tonsystem und seiner Verbindlichkeit von beträchtlicher Relevanz.¹²⁶ Um so spannender ist die deutliche Unsicherheit, die daraus entsteht, daß Hegel einerseits Pythagoras und das System der natürlichen Obertöne mit ihren mathematischen Beziehungen benutzt, nicht zuletzt um die Musik in die Nähe der Architektur zu rücken. Diese Verbindlichkeit der natürlichen Obertöne verbindet ihn mit Helmholtz, dessen Werk sich auf diesem Hintergrund sozusagen als naturwissenschaftliche Bestätigung und Ausarbeitung von Hegels Ansatz der absoluten Musik lesen ließe. Aber auch aus der Unmöglichkeit das pythagoräische System einigermaßen verlustfrei angesichts nicht nur der genauen Kenntnis der Kommata, sondern vielmehr angesichts einer musikalischen Praxis, die zur Zeit Hegels bereits ca. ein Menschenalter im wesentlichen zur gleichschwebenden Temperatur übergegangen war, zu retten, kann Hegel in gewissem Sinne für seine Theorie noch Kapital schlagen: „... die Bestimmtheit der Töne und ihrer Zusammenstellung in dem *Quantum*, in Zahlenverhältnissen, welche allerdings in der Natur des Tons selbst begründet sind, doch von der Musik in einer Weise gebraucht werden, die erst durch die Kunst selbst gefunden und auf mannigfaltigste nuanciert ist.“¹²⁷


126 vgl. Hegel, ebenda, S. 177ff.

127 Hegel, ebenda, S. 161.




Auch wenn Hegel — für seine Zeit selbstverständlich — an der grundlegenden Unterscheidung zwischen Konsonanz und Dissonanz festhält, erlaubt die Tatsache der durch die künstlerische Praxis notwendig gewordenen verschiedenen Temperatursysteme ihm eine Distanzierung von allen Versuchen ein einziges und ein für allemal richtiges, vor allem „natürliches“ System der Tonbeziehungen. Seine Entscheidung zugunsten von künstlichen (damit natürlich auch veränderbaren), „kunstgerechten“ Systemen macht einmal mehr deutlich, in welchem Maße Hegel der Unterscheidung zwischen ‚Kunst‘ und ‚Natur‘ prinzipiellen Rang einräumt. Die Frage nach dem ‚Ton‘ ist damit allerdings keineswegs gelöst. Aber auch die Frage nach dem ‚Material‘ bleibt damit in einem der wichtigsten Punkte ungeklärt. Wenn das ‚Material‘ — dies scheint Hegel hier anzudeuten — erst „durch die Kunst selbst gefunden“ ist, dann läßt sich die Frage kaum vermeiden, ob alle ‚Kunst‘ nicht eigentlich „Meta-Kunst“, also „Kunst über Kunst“ ist. In bezug auf das ‚Material‘ führte das nicht nur zu dem oben schon befürchteten *recursus ad infinitum*, sondern auch in bezug auf die ‚Kunst‘ zu einer Situation, die sie immer nur als fortschreitend abgeleitete, sich selbst ins Unendliche fortentwickelnde Praxis erweise, die mit dem Verlust des Bezuges auf anderes als sich selbst schließlich auch jegliche Relevanz verliert.


Es scheint nahezuliegen, von hier aus eine Brücke zu jenem merkwürdigen und häufig genug als anstößig empfundenen Teil der Hegelschen Kunstphilosophie zu schlagen, der in Zusammenhang mit dem Postulat der Antiquiertheit, ja des Endes der Kunst steht. Dabei steht außer Frage, daß dieses Postulat für Hegel in Überlegungen, wie sie hier soeben angestellt wurden allenfalls eine Stütze, keineswegs aber seinen Grund hat. Es gründet vielmehr in einem Charakteristikum des gesamten Hegelschen Systems der Geistmetaphysik, das für diese von so zentraler Bedeutung ist, daß alle Versuche, Hegel habe es mit dem „Ende der Kunst“ vielleicht so ernst am Ende nicht gemeint, wohl zum Scheitern verurteilt sein müssen. Dieses entscheidende Charakteristikum ist die Dynamik des gesamten



Systems, eine Dynamik, die im Bereich der Kunst — nicht nur da — ins Historische so hinüberreicht, daß der geschichtliche Ablauf und die Perspektive der „Anschauung“ als Arbeit des Geistes direkt von ihr betroffen werden. Für den Bereich der Musik nimmt diese Dynamik eine Wendung, die es nahelegt, diesem Teil von Hegels Ästhetik, der eigentlich jenseits des Horizontes der hier behandelten Frage liegt, einige Aufmerksamkeit zu widmen. Der Zusammenhang ergibt sich wiederum aus einer Ambivalenz, die in gewisser Weise als Folge der Unklarheit in bezug auf das ‚Material‘ der Kunst angesehen werden kann. Hegel gesteht der ‚Musik‘ nämlich — so überraschend das auch wirken mag — durchaus einen eigenständigen Bereich eines „Inhaltes“ zu: „Indem wir nun aber mit der Melodie in das Bereich der freien künstlerischen Erfindung und des wirklichen musikalischen Schaffens eingetreten sind, handelt es sich sogleich um einen *Inhalt*, der in Rhythmus, Harmonie und Melodie einen kunstgemäßen Ausdruck erhalten soll.“¹²⁸



Die Formulierung ist weniger zweideutig als man im Sinne von Hegels System unterstellen möchte. Sie läuft mit einiger Stringenz auf die Behauptung hinaus, es gäbe einen „Inhalt“, also einen abgetrennten Wirklichkeitsbereich, der nur darauf wartet, daß ihm musikalisch ein „kunstgemäßer Ausdruck“ verliehen wird. Auch wenn man die Unterstellung eines eigenständigen und abgetrennten Wirklichkeitsbereiches für zu weitgehend hält, so bleibt die klare Unterscheidung von „Inhalt“ und „Ausdruck“ bestehen, die nicht ohne weiteres auf die Gegenüberstellung von ‚Material‘ und Musik-Werk übertragen werden kann. Die Problematik wird allerdings dadurch beträchtlich verschärft, daß Hegel im Folgenden selbst einen ganz anderen Fall für einen solchen „Inhalt“ annimmt: „Das andere Mal dagegen reißt die Musik sich von solch einem für sich schon fertigen Inhalte los und *verselbständigt* sich in ihrem eigenen Felde, so daß sie entweder, wenn sie sich’s mit irgendeinem bestimmten Gehalt überhaupt noch zu tun macht, denselben unmittelbar



128 Hegel, ebenda, S. 190.


in Melodien und deren harmonische Durcharbeitung einsenkt oder sich auch durch das ganz unabhängige Klingen und Tönen als solches und die harmonische und melodische Figuration desselben zufriedenzustellen weiß.“¹²⁹

Diese selbständig *gewordene* Musik kann sicher als jener Entwicklungszustand musikalischer Praxis und musikalischen Denkens angesehen werden, der Hanslick bei seinem Debattenbeitrag vor Augen stand und für den die Apologeten der sog. „absoluten Musik“ den Philosophen des Geistes denn auch eifrig bemühen. Sie vergessen dabei gern oder übersehen, daß sie Hegel zwar *historisch* auf ihrer Seite wissen dürfen, daß aber von der Sache für Hegel die Partie doch wahrscheinlich anders steht. So kann Hegel zwar bemerken: „Das Prinzip der Musik macht die subjektive Innerlichkeit aus. Das Innerste aber des konkreten Selbsts ist die Subjektivität als solche, durch keinen festen Gehalt bestimmt und deshalb nicht genötigt, sich hierhin oder dorthin zu bewegen, sondern in ungefesselter Freiheit nur auf sich selbst beruhend. Soll diese Subjektivität nun gleichfalls in der Musik zu ihrem vollen Recht kommen, so muß sie sich von einem gegebenen Text losmachen und sich ihren Inhalt, den Gang und die Art des Ausdrucks, die Einheit und die Entfaltung ihres Werkes, die Durchführung eines Hauptgedankens und episodische Einschaltung und Verzweigung andere usf. rein aus sich selbst entnehmen und sich dabei, insofern hier die Bedeutung des Ganzen nicht durch Worte ausgesprochen wird, auf die rein musikalischen Mittel einschränken. Dies ist der Fall in der Sphäre, die ich früher bereits als die *selbständige* Musik bezeichnet habe.“¹³⁰

In der „selbständigen Musik“ wird diese frei und autonom, sie kommt also gewissermaßen ganz zu sich selbst. Das Moment der Freiheit wird denn auch von Hegel immer wieder beschworen — aber es ist eine mühsam errungene Freiheit und eine Freiheit, die einen hohen Preis hat. Das Moment des Ge-

129 Hegel, ebenda, S. 191.

130 Hegel, ebenda, S. 214.






waltsamen aber, das mit dieser Freiheit und ihrer Erringung verbunden ist, läßt sich kaum übersehen. Sie „reißt sich los“, und dies darf auch als historischer Vorgang begriffen werden. Vielleicht erklärt das Historische des Vorgangs die schon öfter bemerkte Hinneigung des Autors gerade zu jener Form der Musik, die er als „begleitende“ bezeichnet und die als textgebunden er ja eigentlich nur als den minderrangigen Vorhof zur eigentlichen Kunstpraxis auf dem Gebiete der Musik ansieht oder doch ansehen müßte. Man mag hier auch gewisse Vorlieben des Geschmacks und eine gewisse Reserve des Philosophen gegen die zu seiner Zeit herrschende Verklärung der Musik im Rahmen romantischer Kunsttheorien und -publizistik sehen; immerhin bezieht sich Hegel ja anders als Kant und Schelling in seinen Vorlesungen häufiger auf konkrete Werke und Komponisten. So sehr man hier das sozusagen „Aktuelle“, das im Stadium der Entwicklung und der systematischen Ausformung Befindliche einer Vorlesung sicher zu Recht am Werke sehen kann, gerade diese merkwürdige Ambivalenz zwischen der Sympathie für ein eigentlich überwundenes und notwendig zu überwindendes Stadium bei Entwicklung einer Kunst auf dem Weg zu sich selbst und dem schließlich eingetretenen Ergebnis gibt ein instruktives Paradigma für jene historische und sachliche Dynamik der Metaphysik des Geistes und seiner Geschichte, die den Systembauer schließlich dazu bringt, ernsthaft ein Ende der Kunst ins Auge zu fassen.

Die Musik muß, um ganz sie selbst zu werden, sich von ihrem Anhalt am begrifflich zugänglichen „Inhalt“ lösen. Die Musik wird in diesem Prozeß frei und autonom selbst, und das betont Hegel ausdrücklich,¹³¹ von den Intentionen des Autors. Aber diese mühsam errungene Freiheit dünkt ihm keineswegs als großer Gewinn. Angesichts musikalischer Wunderkinder scheint es nicht ausgeschlossen, daß dem Philosophen die „absolute Musik“ am Ende als recht geistlos erschien.¹³² Die

¹³¹ vgl. Hegel, ebenda, S. 217.

¹³² vgl. Hegel, ebenda.



Musik hat deshalb nicht einfach ihren Höhepunkt überschritten, sie ist „nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns“ nicht einfach nur „ein Vergangenes“, das „für uns auch die echte Wahrheit und Lebendigkeit verloren“ hat.¹³³ Indem erst und gerade angesichts ihrer höchsten Ausbildung, angesichts eines Zustandes in dem die musikalische Kunst ganz bei sich selbst angekommen ist, ihr prinzipieller Mangel unübersehbar wird, weist sie auch über sich heraus. Es umgibt diese Behauptung Hegels etwas zutiefst Melancholisches, das auch in anderen berühmt gewordenen Passagen seines philosophischen Werkes sich artikuliert. Und dennoch halten die Zeilen, die sich schon am Anfang der „Vorlesungen über die Ästhetik“ finden, ein anrührendes Gleichgewicht auf dem schmalen Grat aus einer aus systematischer Konsequenz genährten Trostlosigkeit und einer an den Vorläufigkeiten historischer Existenz partizipierender Einsicht, daß zwar „unsere Gegenwart ihrem allgemeinen Zustande nach der Kunst nicht günstig sei“, aber erst in ihrer Vergangenheit die Kunst uns den Raum zu wirklicher Reflexion eröffnet: „Dagegen gibt es eine tiefere Fassung der Wahrheit, in welcher sie nicht mehr dem Sinnlichen so verwandt und freundlich ist, um von diesem Material in angemessener Weise aufgenommen und ausgedrückt werden zu können. Von solcher Art ist die christliche Auffassung der Wahrheit, und vor allem erscheint der Geist unserer heutigen Welt, oder näher unserer Religion und unserer Vernunftbildung, als über die Stufe hinaus, auf welcher die Kunst die höchste Weise ausmacht, sich des Absoluten bewußt zu sein. [...] Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt. [...] Die schönen Tage der griechischen Kunst wie die goldene Zeit des späteren Mittelalters sind vorüber. Die Reflexionsbildung unseres heutigen Lebens macht es uns, sowohl in Beziehung auf den Willen als auch auf das Urteil zum Bedürfnis, allgemeine Gesichtspunkte festzuhalten und danach das Besondere zu regeln, so daß allgemeine Formen, Gesetze, Pflichten, Rechte,

133 Hegel, ebenda, Bd. 13, S. 24.

Maximen als Bestimmungsgründe gelten und das hauptsächlich Regierende sind.“¹³⁴

Man glaubt beinahe einen Wiederhall der Worte zu hören, die Paulus im 1. Korintherbrief unmittelbar vor der oben zitierten Stelle über das Ende von Zungenreden, von Prophetie und Erkenntnis geschrieben hat.¹³⁵ Der Philosoph, der eine „Phänomenologie des Geistes“ schreibt, kommt nicht umhin, zum Erben der Theologie zu werden. Und es kann darum nur der Ausdruck größter Hochachtung sein, wenn Hegel in der „Encyclopädie“ im Abschnitt über der „absoluten Geist“ unter § 563 folgendes schreibt: „Die schöne Kunst [...] hat ihre Zukunft in der wahrhaften Religion. Der beschränkte Gehalt der Idee geht an und für sich in die mit der unendlichen Form identischen Allgemeinheit, — die Anschauung, das unmittelbare an Sinnlichkeit gebundene Wissen, in das sich in sich vermittelnde Wissen, in ein Daseyn, das selbst das Wissen ist, in das *Offenbaren* über, so daß der Inhalt der Idee die Bestimmung der freien Intelligenz zum Princip hat, und als absoluter Geist für den Geist ist.“¹³⁶

Das, was mancher Romantiker gern der Musik unterstellt, eine innere Vergeistigung und eine Offenbarung des geheimen und unendlichen Seins der Natur, das behält der Philosoph mit gutem Grund erst der Aufhebung der Kunst als Zukunft der Offenbarung vor. So wie er Hintergrund und Voraussetzung des ‚Kunst-Objekts‘ im ‚Material‘ gerade nicht jenseits, sondern diesseits der ‚Klang-Objekte‘ ansiedelt, kann die ‚Kunst‘ ihre Beziehung zum „absoluten Geist“ für den ‚Geist‘ nur als Mangel, als unüberbrückbaren Abstand kenntlich machen. ‚Klang-Objekte‘ dürfen keinen Hintergrund haben, denn dieser würde auf einen Grund des ‚Seins‘ verweisen, der jenseits des ‚Geistes‘ einen Ort konstituierte, den es doch auszuschließen gilt. Es läßt sich leicht vermuten, daß die Furcht vor einem solchen

134 Hegel, ebenda, S. 23ff.


135 vgl. 1. Korinther 13,8–13.

136 Hegel, Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse, S. 549.


Ort mit der Auffassung zu tun hat, daß sich Sprache letztendlich immer auf Begriffe bringen, wenn nicht gar auf den ‚Begriff‘ reduzieren läßt. Dies läßt verständlich werden, warum der Hegelsche Ansatz gerade durch die Realität der Musik in ein Dilemma gerät. Die Konsequenz des Philosophen, statt seines Systems lieber die ‚Musik‘ zu opfern, sollte nicht auf die leichte Schulter genommen werden. Auf ganz unerwartete Weise stellt er damit nämlich ein unübersehbares Warnsignal auf, das darauf aufmerksam macht, welch großes Mißverständnis es wäre, wenn man glaubt, man müsse nur den richtigen ‚Begriff‘ für die ‚Musik‘ und ihre ‚Objekte‘ finden, um all die Probleme lösen zu können, die auf dem Weg von Platon bis Hegel den Weg des Nachdenkens gesäumt haben. Eher früher als später müßte ein solches Unterfangen nach beiden Seiten scheitern, nach der Seite der Sprache ebenso wie nach der Seite der Wirklichkeit. Wird Letztere in der Kunst gestrichen, so wird die ‚Kunst‘ keineswegs frei sein, sondern nur das Spiegelbild einer Welt, die sich selber abhanden gekommen ist.




6. Jenseits des Klangs: Φθέγμα ἄλογον — Λόγος ἄφωνος

Man kann eine gewisse Ernüchterung nicht verbergen, wenn man die Ergebnisse bei der Suche nach dem ‚Hintergrund‘ von ‚Klang-Objekten‘, gar einer Topologie ihres Umgebungsraumes in der Rede über ‚Klang‘ und ‚Musik‘ von der Antike bis an die Schwelle der Moderne überblickt. Nur an zwei Stellen dieses Weges waren ernsthafte Versuche erkennbar, einen solchen ‚Hintergrund‘ bewußt ins Auge zu fassen und sich über seinen ontologischen und phänomenologischen Status Rechenschaft abzugeben. Dabei ist es für die Sache selbst in hohem Maße erhellend, wo Platons und Schellings Konzeption eines solchen ‚Hintergrundes‘ ähnlich, ja vergleichbar erscheint. Vielleicht noch aussagekräftiger in bezug auf einen solchen ‚Hintergrund‘ sind jedoch die beträchtlichen Unterschiede, die angesichts des Nachdenkens über Platons und Schellings Entwurf einer Theorie der Gesamtwirklichkeit in bezug auf eine mög-




liche Topologie des Umgebungsraumes von ‚Objekten‘, die aus Klängen gebildet sind, deutlich ans Licht traten. In beiden Fällen ist unverkennbar, wie ‚Klang‘ jenseits des Objektstatus zu einem Medium wird, in dem die Struktur der Gesamtwirklichkeit sich selbst reflektiert oder reflektierbar wird. Das entscheidende Moment für die besondere Rolle, die dem ‚Klang‘ und Klangstrukturen in diesem Zusammenhang zugemessen werden, ist seine Unabtrennbarkeit von Phänomenen der Bewegung und der Zeit. So kann für Platon ‚Klang‘ ebenso zum Ausdruck der Einheit allen Seins, die über die Ordnung des Kosmos hinaus sogar die Geschichte in einer Polyphonie aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft umfaßt, wie zum Maßstab einer allgemeinen, mathematisch fundierten und strukturierten Wissenschaft allgemeiner Bewegung werden. Letzteres setzt die Einsicht voraus, daß es das ‚Sein‘ ist, auf das die Bewegung bezogen werden muß, Bewegung also nicht lediglich erfahrbare Ausdruck eines entweder unfaßbaren oder dem ‚Sein‘ unterlegenen, ja diesem entgegengesetzten und deshalb abzulehnenden ‚Werdens‘ bleiben darf. Was sich bei Platon in wissenschaftssystematischer und inhaltlicher Weise ausspricht, das scheint bei Schelling sich in dem Schritt aus der ontologischen Differenz von ‚Sein‘ und ‚Werden‘ hin zur metaontologischen absoluten Identität der Tatsächlichkeit der Existenz zu vollziehen. Die merkwürdige Affinität, die die Schellingschen Erörterungen des ‚Klang‘ als einer Art von Medium-Operator der Struktur der Wirklichkeit mit Überlegungen und Strukturen der Theoriebildung in der modernen Physik aufzuweisen scheinen, macht aber in diesem Fall, wie im Falle Platons, dessen Darlegung des Ordens der Welt im „Timaios“ gerade wegen des Zusammenfalls von Sprachkraft der Darstellung und Rätselhaftigkeit des Inhalts immer wieder zu Spekulationen über die Vorwegnahme moderner und modernster Theorien des Kosmos durch den antiken Philosophen Anlaß geben, auf eine nicht ungefährliche Problematik der Darstellung aufmerksam. Der Bereich von Theorie und Wirklichkeit, der hier in Rede steht ist derart, betrifft die Grundbereiche des Daseins und der Welt in







so fundamentaler Weise, daß Anklänge an die Grundlagentheorien der physikalischen Wirklichkeit so unerwartet vielleicht nicht sind. Aber wenn schon Quantenphysiker und Adepten der allgemeinen Relativitätstheorie und ihrer Weiterentwicklungen Mühe haben, die Gleichungen, die sie finden, jenseits der Prüfung ihres Zutreffens und der Eingrenzung der Wirklichkeitsbereiche ihrer Anwendbarkeit auch nur einigermaßen zu verstehen, so ist die Gefahr des Mißverständnisses und unzulässiger, allzu interessegeleiteter Interpretation in bezug auf eine philosophische Rede mit mindestens gleichem Erstreckungsanspruch sicher noch größer. Das folgt schon aus der Tatsache, daß diese Rede der Umgangssprache viel näher als die Theoriekomplexe der Physiker ist, weil sie Teile umgangssprachlich gebräuchlicher Begrifflichkeit benutzt und auf eine eigene Form formalisierter Sprachstruktur weithin verzichtet. Erschwerend kommt im hier in Rede stehenden Fall hinzu, daß der ‚Hintergrund‘, die Topologie des Umgebungsraumes von ‚Klang-Objekten‘ gerade jenseits der ‚Bedeutung‘ gesucht wurde. Wäre es angesichts der weithin enttäuschenden Ergebnisse nach der Suche eines solchen ‚Hintergrundes‘ — ganz zu schweigen von einer analysierbaren Topologie des Umgebungsraumes — deshalb nicht sinnvoller, diese Suche abzuberechnen, auch wenn eine endgültige Antwort auf die Frage nach Existenz und Struktur dieses ‚Hintergrundes‘ noch nicht gegeben scheint? Das Nachdenken über die Position Kants, auf der sich ein solcher Abbruch mit der nötigen Konsequenz aber auch dem nötigen Problembewußtsein vollziehen ließe, hat aber gezeigt, daß der Preis für einen solchen Abbruch höher ausfallen würde, als man ihn zu zahlen bereit sein kann. Die auf Kant folgenden Lösungsversuche des von ihm gestellten Problems haben nur zu deutlich gezeigt, daß bei Streichung eines solchen ‚Hintergrundes‘ — und zwar eines ‚Hintergrundes‘ des ‚Klangs‘ *jenseits* der Bedeutung — die Rede über ‚Musik‘ und deren ‚Bedeutung‘ der Gefahr vermutlich nicht entgehen kann, mit ihrem ‚Objekt‘ auch jeden Inhalt und Sinn zu verlieren. Dies zu zeigen, war es nötig, der Position Kants hier einen Raum einzuräumen, der dar-



über hinausgeht zu verdeutlichen, warum die Lösung der Frage nach der Topologie des Umgebungsraumes von ‚Klang‘ und ‚Klang-Objekten‘ seit Giordano Bruno und mehr noch seit Spinoza nicht mehr durch eine Analogietheorie erreicht werden kann, wie sie in der Antike entwickelt wurde, um die inhaltlichen, noch mehr aber die Verständnisschwierigkeiten der platonischen Lösung zu bewältigen. Es ist deutlich geworden, daß das Analogiemodell immerhin als so flexibel sich erwies, daß es (wenn auch vielleicht mehr schlecht als recht) zur jüdisch-christlichen Schöpfungslehre und deren Konsequenzen für die Einheit der Wirklichkeit und deren Struktur wenigstens in eine gewisse Beziehung gesetzt werden konnte. Es hat daher auch bis heute an Versuchen nicht gefehlt, es in neuem Gewand und unter substantieller Ausweitung des Bereichs der für wissenschaftliches Arbeiten zulässigen Methoden neu zu beleben. Aber kollidieren gerade diese Versuche nicht an der Wirklichkeit selbst?



Seit einigen Jahrzehnten hören wir nun tatsächlich, welche Geräusche aus dem Weltall die Erde erreichen. Dennoch wissen wir nicht genau, ob das, was unseren Ohren vernehmbar ist, wirklich jene Klänge sind, die die Materie des Weltalls aussendet. Die Töne der Planeten, die einstmals in gewaltigen Tonleitern und Harmonien den ganzen Kosmos durcheilten, haben sich zurückgezogen in jenen Hintergrund gleichmäßigen Rauschens, in dem vor dem explosionsartig sich weitenden Horizont der Milchstraße, den Ensembles von Galaxien bis zum dunklen Echo der von überall her gleichmäßig zu empfangenden Erinnerung an den gemeinsamen Beginn die Schatten einstiger Weltbauten und mit ihnen die Zeugen einer musikalischen, einer Klang-Ordnung der Welt versunken sind. Die Wiese des Platon, auf der Homophonie der Sphären und Polyphonie der Geschichte zum Klang der Einheit allen Seins vereinigen, scheint von unserer Wirklichkeit mindestens so getrennt wie jener Garten, den wir mit dem persischen Wort ›Paradies‹ bezeichnen. Ob über jenem Ort ein Sternhimmel sich spannt und ob jenseits der Worte noch etwas tönt, das erfahren wir





weder von Platons Mann aus dem Osten noch aus den Analogiegebäuden seiner Nachfahren. Selbst wenn wir auf die *Ver-sicherung* der Einheit der Wirklichkeit verzichten, für die der Klang erfahrbarer Ausdruck ist, so warten wir doch auf *Kunde* aus jenem ‚Hintergrund‘, den wir nur zu gern für den allen Seins halten würden, selbst wenn sie unsere Träume von der Vollkommenheit zerbricht.

Bleibt uns mehr als das, was vor über 800 Jahren schon ein berühmter Mönch des Abendlandes seinen raschelnden Papieren angesichts der verblühenden Rose anvertraute und was, gemessen an der Gesamtwirklichkeit, dann etwas paraphrasiert womöglich mindestens ebenso für die „ewigen Sterne“ und ihre Harmonien gelten müßte: *Stat stella pristina nomine, nomina nuda tenemus*¹³⁷

Jean-François Lyotard hat in seinem bereits im vorigen Abschnitt kurz erwähnten Vortrag „Musique, mutique“¹³⁸, den er im Rahmen eines Kolloquiums 1991 am Collège International de Philosophie gehalten hat, den erstaunlichen und mutigen Versuch unternommen, nicht nur den ‚Hintergrund‘ des ‚Klangs‘ zu rehabilitieren, sondern den Umgebungsraum von ‚Klang-Objekten‘ mit einer Topologie auszustatten, die eine Kehrtwende gegenüber all dem zu beinhalten scheint, was bisher über einen solchen ‚Hintergrund‘ und seine Struktur zu erfahren war. Unter Bezug auf einen kurzen Text des französischen Philosophen und Sprachforschers Pascal Quignard¹³⁹ legt sich Lyo-

137 Der Stern von einst steht nur noch als Name, uns bleiben nur nackte Namen.

138 vgl. Lyotard, *Musique, mutique* (vgl. im vorliegenden Bd. S. 48, Anm. 15). Die folgenden Zitate Lyotards sind alle diesem lediglich zwölfseitigen Text entnommen.

139 „Quelque divers que soient les hommes, les civilisations, les époques, les langues, les œuvres, il semble parfois jusqu'à l'hallucination qu'il monte d'eux une apparence de plainte terrifiée, générale, qui paraît toujours dépouillée et neuve, comme un fond sonore qui rend fou. Langue au-dessous des langues, qui est le son d'un fragment de peur commune, que chacun émet sans doute à sa façon, et plus ou moins, mais qui erre de lèvres en lèvres, sur la protrusion presque sexuelle et toujours dénudée des visages, au cours des millénaires. Terre peut-être élémentaire que durant des ères entières des hommes tenant des morceaux de cailloux ont grommelée, qui est aussi l'enfance même où elle se renou-





tard die Frage vor und bejaht sie(!), ob dieser ‚Hintergrund‘ oder besser „Untergrund“ des ‚Klangs‘ nicht selbst Sprache, Sprache unter oder hinter den Sprachen, ein „Sprach-Grund“ sein könnte, der sich in der gesprochenen Sprache ebenso versucht, in die hörbare Klangwirklichkeit einzuschreiben wie im

velle, et qui nous assemble. Ce son qui geint, rythmique, puis arythmique, puis rythmique ce plaisir de plainte est la vraie clochette des ‚troupeaux qui parlent une langue‘.

Les langues ne peuvent pas se tourner en arrière d'elles-mêmes, se retourner pour montrer la vérité des langues. Il semble que ce son empreint d'épouvante qui nous agroupe, qui lamente un père mort, qui nous associe sans finir sous formes de familles et de sociétés, nous unit sans qu'il enjoigne autre chose que sa force. Lamentations des musiciens baroques dans le chœur, dans l'obscurité du dieu mort. Son de meurtre. C. M. Bowra s'étonnait que parmi les chants primitifs que les ethnologues avaient transcrits on ne comptât que des chants de chasse, peu de guerre, jamais d'amour. A vrai dire il faudrait que nous nous aimions un peu nous-mêmes pour que nous portions quelque estime que ce soit à des êtres qui nous ressemblent. Nous ne ressemblons qu'à nos proies. Et notre ressemblance ne s'est faite que sur leurs images. Il est arrivé peu souvent que sur la haute et vertigineuse échelle des êtres que dressent volontiers les mythes, nous nous préférions. Il ne paraît pas qu'il y ait eu beaucoup d'êtres que les dieux aient créés sur un autre patron que leurs images. Certaines pierres plus symétriques et plus impassibles que d'autres — si nous y associons les virus. A qui ressemblons-nous?

Il y a un grand rouleau — sous l'écume blanche — de similitudes qui à chaque fois que nous en prenons conscience nous effare. Nous désirons tous être si singuliers alors que nous formons des collections jusqu'au dégoût.

Il y a un horizon sonore derrière le fond des lieux. Morceaux de sons d'une peur qui a éclaté jadis comme l'univers et que hèle la dépression, qui s'entrave dans le plaisir, qui s'échappe dans la souffrance. Sons dont la reconnaissance est plus exactement une découverte qui ne s'achève jamais, qui est souvent tardive, et qui ne nous délivre pas d'elle-même. Dans ce savoir nous nous interroignons soudain de nous croire originaux. Cette découverte, si elle nous abandonne au désert, ne nous ôte pas toute inquiétude. Faute qu'on puisse trouver l'original de rien, elle ne nous pousse pas à proprement parler en direction d'autrui. Elle nous voue à une solidarité dont nous ne pouvons nous sauver mais à laquelle soudain nous nous mettons trop prestement à consentir, quelque inévitable qu'elle soit. La perception de ces ombres légères qui passent brusquement sur la face des hommes et des femmes qui nous approchent, et qui sont l'aveu de leur tristesse et de leur mort, à vrai dire nous procure une intense satisfaction.





gesprochenen Wort zu artikulieren. Dies nun ist tatsächlich ein höchst bemerkenswerter Gedanke und ein krasser Wechsel der Perspektive.

Es ist nichts weniger als selbstverständlich, diesen merkwürdigen und alles andere als systematischen Text Quignards,

Au bout de cette considération — pour peu que nous ayons le courage d'humilier une à une les illusions qui conduisent à nous croire essentiellement nous-mêmes — nous ne connaissons plus la solitude. Ce sentiment est riche d'infection. La solitude, si elle étrangle de souffrance le solitaire, est une pierre précieuse qu'aucun trésor n'est capable d'acheter. Et elle voisine le silence comme l'obscurité. Toutes les langues du monde semblent secondaires à l'égard de cette plainte de faim, de détresse, de solitude, de mort, de précarité. Comme les bêtes viennent se frotter dans leur propre puanteur. Les langues qui sont prononcées aiment la masse des voix. Toutes les langues du monde, si puissantes ou habiles qu'elles soient, ne couvrent pas cette «odeur sonore» de l'espèce. Elles ne l'ont jamais couverte et ne la couvriront pas.» (Pascal Quignard, Traité ›Langue‹. In: Ders., Petits traités. Bd. 4, Paris 1990, S. 22ff.)

„Wie verschieden die Menschen, Zivilisationen, Epochen, Sprachen und Werke auch seine mögen, es scheint manchmal beinahe bis zur Halluzination zu gehen, daß aus ihnen eine Art von allgemeiner, schrecklicher Klage aufsteigt, die immer entblößt und neu zu sein scheint, wie eine Geräuschkulisse, ein Klanggrund, der die Besinnung raubt. Eine Sprache unter den Sprachen, die der Klang eines allen gemeinsamen Furchtfragments ist, das zwar jeder auf seine Weise und mehr oder weniger aussendet, das aber von Mund zu Mund irrt, auf der fast sexuellen und immer nackten Vorwölbung der Gesichter im Laufe der Jahrtausende. Ein vielleicht elementarer Schrecken, den Menschen, die Steinbrocken aneinanderschlügen, während ganzer Epochen vor sich hin grummelten, der auch die Kindheit selbst ist, worin sie sich erneuert und der uns versammelt. Dieser Klang, der klagt, rhythmisch, dann arhythmisch, dann wieder rhythmisch, diese Lust an der Klage ist wahrhaftig das Glöckchen von ‚Herden, die eine Sprache sprechen‘.

Sprachen können sich nicht hinter sich zurückwenden, sich umdrehen, um die Wahrheit von Sprachen zu zeigen. Es scheint, daß dieser von Entsetzen geprägte Klang, der uns als Gruppe zusammenführt, der einen toten Vater beklagt, der uns endlos in Form von Familien und Gesellschaften vereint, daß dieser Klang uns eint, ohne daß er irgend etwas anderes gebietet als seine Kraft. Wehklagen von Barockmusikern im Chor, in der gottverlassenen Düsternis nach dem Tod Gottes. Klang des Mordes. Cecil Maurice Bowra wunderte sich, daß man zu den primitiven Gesängen, die die Ethnologen transkribiert haben, nur Jagdlieder zählte, kaum Kriegsgesänge, nie Liebeslieder. Genau genommen wäre es nötig, daß wir uns selbst ein wenig lieben, damit wir eine Wertschätzung für Wesen empfinden





einen Text, der einer ganz anderen Kategorie anzugehören scheint als diejenigen, die bisher betrachtet wurden, als Debattenbeitrag zur Frage nach dem ‚Hintergrund‘ von ‚Klängen‘ und ‚Klang-Objekten‘ zu akzeptieren. Dem Thema nach ist er




können, die uns ähneln. Aber wir ähneln nur unserer Beute. Und unsere Ähnlichkeit ist nur nach ihrem Vorbild gemacht. Es ist nur selten vorgekommen, daß wir uns mochten, und zwar auf der hohen und schwindelerregenden Stufe von Wesen, die so gern in Mythen dargestellt werden. Es hat nicht den Anschein, als ob es viele Wesen gegeben hat, die die Götter nach einer anderen Schablone als ihren Bildern geschaffen hätten. Gewisse Bausteine, die symmetrischer und undurchdringlicher als andere sind — wie zum Beispiel Viren. Wem ähneln wir?

Es gibt eine große Woge — unter dem weißen Schaum — von Ähnlichkeiten, die uns jedesmal, wenn wir uns ihrer bewußt werden, in Bestürzung versetzt. Wir alle möchten gern einzigartig sein, obwohl wir bis zum Ekel Serien bilden.

Hinter dem Hintergrund von Orten gibt es einen Klanghorizont. Klangfetzen einer Furcht, die einst wie das Universum explodiert ist und die die Depression herbeiruft, die in der Lust gehemmt wird, die sich in Leid flüchtet. Klänge, deren Wiedererkennen eher eine Entdeckung ist, die niemals vollendet wird, die oft verspätet kommt und die uns nicht von der Klage befreit. Sobald wir dies erkennen, hören wir plötzlich auf, uns für einzigartig zu halten. Diese Entdeckung, wenn sie uns in der Wüste allein läßt, befreit uns nicht von der Sorge. Da man keinen Ursprung von Nichts finden kann, treibt sie uns genau genommen nicht zum anderen hin. Sie zwingt uns zu einer Solidarität, vor der wir uns nicht retten können, aber der wir nur allzu bereitwillig zustimmen, so unvermeidlich sie auch sein mag. Die Wahrnehmung jener leichten Schatten, die unvermittelt über das Gesicht von sich uns nähernden Männern und Frauen huschen und die das Eingeständnis ihrer Traurigkeit und ihres Todes sind, verschafft uns, ehrlich gesagt, eine intensive Befriedigung.

Am Ende dieser Betrachtung — sofern wir den Mut haben, die Illusionen eine nach der anderen mit Verachtung aufzugeben, die uns glauben lassen, daß wir wesentlich wir selbst sind — *empfinden wir keine Einsamkeit mehr*. Dieses Gefühl hat einen ekelhaften Geruch. Wenn die Einsamkeit den Einsamen durch Leid würgt, ist sie ein kostbarer Stein, den kein noch so großer Schatz kaufen kann. Und sie ist ebenso dem Schweigen wie der Dunkelheit benachbart. Alle Sprachen der Welt scheinen im Hinblick auf die Klage des Hungers, der Verzweiflung, der Einsamkeit des Todes und der Unsicherheit zweitrangig zu sein. So wie die Tiere sich in ihrem Dreck suhlen, sich in ihren eigenen Gestank hineinriechen. Die gesprochenen Sprachen lieben die Stimmenmasse. Alle Sprachen der Welt, so mächtig oder ausgefeilt sie auch sein mögen, können nicht diesen ‚Klanggeruch‘ der Gattung verdecken. Sie haben ihn niemals verdeckt und werden ihn niemals verdecken.“






dies sicherlich. Aber ist das, was er apodiktisch behauptet, denn mehr als eine kühne oder etwas krude These, die eher ausgeführt als begründet wird? Und weiter: Geht es in diesem Text statt um ‚Musik‘ nicht um Sprachen, gesprochene Sprachen? Immerhin, da es um gesprochene Sprache geht, kann es eine Verwandtschaft, eine Verbindung jenseits der Analogie geben, denn auch die gesprochene Sprache „klingt“. Lyotard führt vom Ausgangspunkt seiner Argumentation, der Unterscheidung zwischen dem, was er „Kunst des Werkes“ — der Geste des Materie-Zeitraums — und dem was er die „Kunst des Musikstücks“ nennt — der Geste des Klangzeitraums — hin zu dem Text von Quignard, denn er möchte wissen, was das eine vom anderen unterscheidet und was das Spezifische des Letzteren ist. Indem die Argumentation von Lyotard unter den besonderen Bedingungen der hier gestellten Frage nach der Topologie des Umgebungsraumes des ‚Klang-Objektes‘ (einer abstrahierenden und das Kontinuum aufbrechenden Konstruktion im Klangzeitraum) nachgezeichnet wird, verläuft der Weg gleichsam umgekehrt und kommt deshalb nicht umhin zu unterstellen, daß sich hinter der eher literarisch als wissenschaftlich formulierten und eher gesetzten als verteidigten These ein Argument sich verbirgt, das es wert ist, ernsthaft geprüft, ja berücksichtigt zu werden.

Lyotard macht darauf aufmerksam, daß es einiges zu beachten gilt, will man das Argument dieses Textes verstehen und in einen produktiven Zusammenhang mit der Frage nach dem ‚Hintergrund‘ der ‚Musik‘ stellen. Es gilt zu beachten, daß die Spur in die „Unterwelt“, in den ‚Hintergrund‘ des ‚Klangs‘ kein Weg in die Vergangenheit ist. Die „Sprache unter den Sprachen“, der unhörbare Hauch, für den alles Hörbare nur Spur eines *Zeugnisses* ist, hat *keine Geschichte*. Er wimmert und klagt, irrt von Mund zu Mund, von ‚Werk‘ zu ‚Werk‘. Sein paradoxes Charakteristikum ist es gerade, nichts zu erzählen, immer nur *da* zu sein. Alle Artikulation versucht ihn im Ausdruck zu bändigen, zu besiegen, im schlechteren Fall bloß zu über-tönen. Ein weiteres Paradoxon: er kann nicht gehört werden

und dennoch versucht alle Artikulation, ihn zu entkräften. Er ist ein unvernehmlicher Laut, Hauch des Schreckens, der die Stimme verschlägt. Wer von seiner Spur gestreift wurde, dem wird das Hören allemal zu Tragödie. So sehr die klarsten Sätze der Musik, alle Kunstfertigkeit der Form und der Artikulation diese Klangdüsternis auch zu bannen versuchen, noch aus ihnen dringt das Entsetzen heraus. Und noch einmal muß es wiederholt werden: So sehr die Topologie dieser „Unterwelt des Klanges“ ihre Struktur auch von einer Erinnerung erhält, die jenseits des Subjekts angesiedelt ist, es handelt sich nicht um eine historische Betrachtung. Diese „Sprache unter den Sprachen“, dieser unartikulierte und unartikulierbare Hauch wimmert *immer* unter den Sprachen. Er hat keine Geschichte, er ist eine Klage, die „immer entblößt und neu“ *nichts* erzählt. Jede Artikulation, alle menschlichen Werke und Institutionen können ihn nicht besiegen, er ist — als unterschwelliges Gemurmel — unterdrückt, scheinbar entkräftet, gerade im *Diskurs*, selbst noch in seinen Formen vorhanden: unhörbarer Hauch und dennoch ‚Klang‘. Ein „stummer Klang“, eine lautlose Sprache und dennoch eine „schreckliche Klage [...] Klage des Hungers, der Verzweiflung, des Todes und der Unsicherheit“. Das, was klingt, die stumme Spur elementaren Klanges hat im Entsetzen seine Quelle. Der stimmlose Hauch des Schreckens, nicht einer Furcht, der Anhauch des Entsetzens ist derart stimmlos, daß er die Stimme verschlägt.¹⁴⁰ Eine Klangdüsternis, die — und das ist das zutiefst Beunruhigende — die Sätze der klarsten Musik, Bachs oder Josquins, Schoenbergs, Nonos oder Mozarts Werke ebenso grundiert, wie die Sprach- und Klang-

140 Ich möchte es für durchaus bezeichnend halten, daß ausgerechnet an dieser Stelle sich erneut eine Verbindung zu Jean Paul ergibt. Vielleicht ist es ja die Einsicht in diese Zusammenhänge gewesen, die den Autor der Wende zur Moderne gehindert hat, in seiner „Vorschule der Ästhetik“ auch die Musik zu behandeln, schließt er doch seinen letzten großen Roman mit dem ebenso tief sinnigen wie zutiefst verstörenden Satz: „Alle traten weit von ihm hinweg, nicht aus Furcht, sondern vor Entsetzen.“ (Jean Paul, *Der Komet*. In: Ders., *Sämtliche Werke*, Abt. I, Bd. 6, ²Frankfurt am Main 1996, S. 1004)



äußerungen jeglicher Kreatur. Hier finden wir die Spurt einer Klage hinter allem Reden, dem das Gesprochene gleichsam nur in seiner Inkommensurabilität Ausdruck verleiht und immer in Gefahr bleibt, das alle Schöpfung umfassende Seufzen mehr zu verdrängen, als Laut werden zu lassen. Ein Abstand tut sich auf, ein Abgrund vor einem Sprechen, einem An-Spruch, daß noch die tiefsten Gründe alles Geschaffenen nur ihre Hände emporrecken können.


Ein Sprechen „unter“ der Sprache, ein An-Spruch jenseits menschlichen Sprechens, das alles Geschaffene eint, aber so eint, daß wir, um noch einmal Quignard zu zitieren, „keine Einsamkeit mehr empfinden“. Und doch: „Dieses Gefühl hat einen ekelhaften Geruch.“ Jenseits der Erlösungsbedürftigkeit aller Kreatur verwandelt das Murmeln des ‚Hintergrundes‘, die Spur des unaufhörlichen Seufzens, des Entsetzens, das nicht weniger real ist als alles, was wir sprechen können, sich in den „Dreck“ der Gattung, in eine Welt, der auch mit der nicht-menschlichen Kreatur der Mensch zum „Erdfloh“ wird: „Kein Hirt und eine Herde!“, so schreibt Nietzsche, „Jeder will das Gleiche, jeder ist gleich; wer anders fühlt, geht freiwillig ins Irrenhaus.“ Und noch einen Schritt weiter: „Wir haben das Glück erfunden“ — sagen die letzten Menschen und blinzeln.“¹⁴¹

Hier hat der Status des Sprechens ein tieferes Tal gefunden als alle Systeme versklavender Gleichheit; die „letzten Menschen“ strafen noch den Šigal’ev aus Dostoevskijs „Bösen Geistern“ Lügen, der noch daran scheiterte, den Zwang und das „unglückliche Bewußtsein“ der „Wenigen“, die die Masse mit der Knute in die Gleichheit der Unmenschen treiben, aus der Welt zu schaffen. Wir sollten nicht vergessen, daß hinter allem menschlichen Sprechen auch ein *solches* Entsetzen jenseits des Entsetzens liegen kann: die Spur aus dem Klang-Zeitraum, der Übergang vom ‚Kunst-Objekt‘ zum ‚Klang-Objekt‘ ist nicht notwendig „Luft von anderen Planeten“, das Entsetzen, sinnlos geworden, gibt kein Beispiel. Der Klang-Zeitraum

141 Nietzsche, Also sprach Zarathustra, Zarathustras Vorrede, 5, S. 284f.

hinter allem ‚Werk‘ und allem menschlichen Sprechen ist kein Garant des ‚Werkes‘. Ob wir zu „blinzeln“ beginnen oder ob uns die Spur des ‚Werkes‘, die Geste aus dem Klang-Zeitraum jenseits artikulierbaren Sprechens aus der öden Muffigkeit der Verdammnis, aus der entsetzten, dumpfen Verlassenheit der Masse, dem Gebrüll, das letztes Signum des Lebendig-Seins sich anschickt zu werden, hinausführt, kann nur am Widerhall sich scheiden, den der leere Hauch, der unaufhörlich durch alle Hindernisse hindurchgehend den stummen Klang zu bezeugen im Hörbaren erzeugt.

Wenn die Spur, auf der hier Jean-François Lyotard und ihm Pascal Quignard gefolgt wird, mehr ist als eine paradoxe Metapher, wenn wir also bereit sind einzuräumen, daß es jenseits der „Klangsprachen“ ‚Klang‘ gibt, daß der Umgebungsraum der ‚Klang-Objekte‘ Klang stummer Sprache, lautlose „Klangmaterie“, die etwas ganz anderes ist als das anlässlich von Hegels systematischer Theorie besprochene ‚Material‘ der Komposition, dann rücken ‚Sprache‘, die „spricht“ und das Musik-Werk tatsächlich enger zusammen, als man gemeinhin zuzugeben bereit ist, auch wenn das in ganz anderer Weise geschieht, als man es normalerweise annimmt. So wie im gesprochenen Wort die Spur des Abwesenden und der hallende Schritt des Leeren (Edmond Jabès) vernehmbar wird, so evoziert das Musik-Werk als ‚Klang-Objekt‘ eine Klangwirklichkeit, die nicht vernommen werden kann, weil sie über das Hörbare in ganz anderer Weise hinausgeht als die süßen Planetenklänge aus Ciceros Traum. Die Klangwirklichkeit ist ein ‚Klang‘, eine Geste, eine Spur in und aus dieser Wirklichkeit, in und aus ihrer Zeit, ihrem Raum, den sie nur durch eben diese Spur entfaltet, eine Spur, die dem Autor — ohne den sie unmöglich wäre — stets unverfügbar bleibt. Das ‚Ereignis‘, die Epiphanie im Hörbaren, in der Geschichte ist nicht das, was der Autor wußte, was dieses Ereignis ist und woraus es besteht, bleibt der Intention des Autors verschlossen. Auf welche Art auch immer ein Autor sich verhält, seine „Erwartung“, seine Hoffnung auf einen ‚Satz‘ nicht zum durchschaubaren Objekt gerinnen zu lassen, aus aller An-




strengung der Technik — auf diesen Punkt legt Lyotard besonderen Wert — resultieren klangliche *Formen*. Das musikalische Werk ist hörbar, das Hörbare kann vernommen werden, weil es in einer Klang-Sprache geformt wurde. Die Spur des Klang-Zeitraums ans Ohr des Hörers dringen zu lassen, heißt daher immer, das ‚Zeichen‘ in eine Sprache einzuschreiben. Die Spur „selbst“ mag ein Rätsel bleiben, ihre Epiphanie im Materie-Zeitraum chronologischer Zeit und meßbaren Ortes mag eine Aktualisierung im menschlichen Körper sein, sie affiziert ihn, aber sie wird nicht sein eigen.

Das Hörbare des Musik-Werkes ist ‚musikalisch‘ nur, insofern es das Unhörbare bezeichnet. So eng die „Spur des Abwesenden“, der „hallende Schritt des Wortes“ diesem verwandt scheint — hier wird in aller Deutlichkeit der Abstand des ‚Wortes‘ von der Geste des Musikalischen sichtbar. Jedem ‚Wort‘ ist das Versprechen eingeschrieben, daß es weitere Worte geben wird. Noch die Geschichte des Schweigens wird zum Versprechen des ‚Buches‘.¹⁴² Das Wort, das wir vernehmen, ist Zeugnis, daß es eher ‚etwas‘ als nichts geben wird. Noch der einfachste Satz kündigt an, daß nicht Schluß ist.


Und der ‚Klang‘? Jedem Klang ist das Verklingen unablässig eingeschrieben. So wie der Atem zu Ende geht, so endet der Bogen des Geigers. Der Klavierton verklingt und selbst alle technische Raffinesse der Klangerzeugung und -verarbeitung kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Klang der Musik eher zurück als nach vorn schaut, daß der ‚Klang‘ ein genaueres, weil ungeschminkteres Zeugnis für die Anwesenheit der „Unterwelt der Klänge“ ist als alles Wort. Er kann ihr weniger entfliehen. So sucht alle Musik, noch wo sie sich sträubt, identifizierbares und eindeutiges ‚Objekt‘ zu sein, ein Echo, einen Widerhall jenes Wortes zu erreichen, das die Unterscheidung zwischen dem, was *ist* und der Täuschung so augenscheinlich Tor und Tür öffnenden Alternative des „Sprechens“ oder „Verbergens“ im „Be-Deuten“, möglich macht. Noch in der

142 Dies wird uns im übernächsten Abschnitt ausführlich zu beschäftigen haben.




nicht begrenzbarer Bestimmbarkeit der Interpretation wird sie, wenn sie ‚Musik‘ ist, an der Verpflichtung des Hörens ebenso festhalten wie daran arbeiten, dem Echo das Zeugnis einzuschreiben, daß nicht nur das ‚Wort‘, sondern auch mit dem ‚Klang‘ die Welt wirklich ist.


Die Musik erhält ihren Realismus, wo sie ihren düsteren Untergrund, das stumm-dumpfe Seufzen aller Kreatur nicht zu übertönen und nicht zu verleugnen sucht. Die Spur aus dem Klang-Zeitraum ist immer auch Widerhall einer Geste, die vom unvernünftigen Schmerz affiziert ist. Der Widerhall der Geste enthält die Spur dessen, was der Körper nicht wahrnehmen kann. Und doch erreicht der unhörbare Hauch der Klage das Timbre der Musik. Was wir ›Empfindung‹ nennen, ist vielleicht nichts anderes, als unsere Fähigkeit, den Widerhall der Klage zu erspüren, in der Geste noch das Versprechen und die Mahnung zu empfangen, daß hinter allem *Möglichen*, das die Sprache verheißt, das *Größere* der Wirklichkeit erst seinen Ausgangspunkt nimmt.



Wie man sieht, erweisen sich die Überlegungen, die Jean-François Lyotard über den ‚Hintergrund‘ klanglicher Praxis, über eine „Sprache unter den Sprachen“ anstellt, in einigermaßen frappierender Weise als geeignet, zu Aussagen über den Umgebungsraum von ‚Klang-Objekten‘ und sogar über dessen Topologie zu gelangen. Der Unterschied zu den keineswegs ad acta gelegten Lösungsvorschlägen, die Platon und Schelling für dieses Problem vorgelegt haben, besteht in einem Übergang, dessen Bedeutung kaum überschätzt werden kann, weil erst er in gewisser Weise für das vorgelegte Problem jenen Übergang vollzogen hat, den die musikalische Praxis der frühchristlichen Gemeinden mit ihrer Trennung von der paganen Musik und den Traditionen des jüdischen Tempelkultes als definitiven Bruch durchgesetzt hatten. Dieser Übergang im Bereich des ‚Hintergrundes‘ der ‚Klang-Objekte‘ ist wesentlich ein Perspektivwechsel vom ‚Sein‘ der Wirklichkeit hin zum Zustand von Welt und Mensch, der es nötig macht, nicht nur wie Platon die Polyphonie der Geschichte aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft



als Teil der Einheit der Wirklichkeit zu akzeptieren, nicht nur wie Schelling den ‚Klang‘ als Medium-Operator einer Tatsächlichkeit der Existenz, die in der Geschichte die Einheit noch jenseits von Zeiten und Räumen in die Identität des Absoluten zurückzuholen vermag, sondern das wirkliche Seufzen aller Kreatur als den Umgebungsraum von ‚Klang‘ und ‚Klang-Objekten‘ als Realität und als Verpflichtung zu akzeptieren. Weil es sich aber um das wirkliche Seufzen, um die Wirklichkeit der „Sprache unter den Sprachen“ als „lautloser Ton“, als „nicht-redendes Wort“ handelt, deshalb ist die Topologie dieses Umgebungsraumes von ‚Klängen‘ auch weit komplexer als angenommen. Platon hat diesem Umgebungsraum die Struktur der Einheit allen Seins gegeben und zwar so, daß es diese Einheit ist, die in der schönen Ordnung ihrer Struktur am *Kontinuum* des Klangs erfahrbar wird. Deshalb kann die Untersuchung dieser Ordnung eine der mathematisch fundierten wirklichen Wissenschaften im Kanon jenes Wissens werden, das am Schönen arbeiten kann, weil es im ‚Guten‘ sein unverrückbares Zentrum gefunden hat. Die Topologie des Umgebungsraums des ‚Klangs‘ unter den Bedingungen der Überschreitung des Hörbaren im Klang-Zeitraum und unter den Bedingungen der Verantwortung vor der unaussprechlichen Klage der Kreatur muß einen weit höheren Grad der Komplexität aufweisen. Insofern diese Klage immerwährend und immer *gegenwärtig* ist, besitzt dieser Umgebungsraum eine Struktur des Kontinuierlichen, der alle Zeiten gleich präsent sind. Insofern es aber um das wirkliche Seufzen der Kreatur geht, erhält dieser Raum eine Topologie der Relationen prinzipiell diskreter Elemente, weil keines seiner Individualität beraubt werden kann. Es ist dieses Miteinander aus Diskontinuität und einer Kontinuität, die Quignard in seinem kurzen Text deshalb so nachdrücklich betont, weil sich nur an ihr zeigt, daß dieser komplexe Umgebungsraum keine Verdoppelung der Sprache „nach unten“ oder „nach oben“ ist, das die Topologie dieses Raums bestimmt. Aber auch die Ausgangsunterscheidung von Lyotard muß nun noch in diese topologische Struktur eingebettet werden: als Geste des Klang-



Zeitraums, so hatte Lyotard behauptet, realisiere sich die ‚Musik‘ des Werkes, als Geste des Materie-Zeitraumes realisiere sich die ‚Kunst‘ des Werkes. In den hier verwendeten Begriffen ausgedrückt und bezogen auf die komplexe Topologie des Umgebungsraums des Klanges, nimmt diese Unterscheidung folgenden Charakter an: das ‚Klang-Objekt‘ erlaubt es, die Topologie des Umgebungsraumes als Klang-Zeitraum auf den Materie-Zeitraum, als ‚Kunst-Objekt‘ umgekehrt die Topologie des Umgebungsraumes als Materie-Zeitraum auf den Klang-Zeitraum zu beziehen. Klang (Schall im Schellingschen Sinne) als hörbares Resultat ist damit gerade nicht die Spur aus dem ‚Hintergrund‘ des ‚Klangeres‘. Das wirkliche Zeugnis der Spur aus der Unterwelt der Klänge sucht das Echo dessen, was über die Empfindung, über das Hören des Körpers hinausgeht. In der Vernehmbarkeit der Spur des unaussprechlichen Seufzens wird ein Versprechen hörbar, das jenseits all dessen liegt, was in den Abgründen des Seins, selbst in tiefsten Ur-Grund des Grundes anzusiedeln oder zu finden wäre: die Anwesenheit einer Stimme, deren Zukunft gegenwärtig ist und darum das Zeugnis übersteigt. Um dies zu *bezeugen*, nicht um es auszusprechen, „gibt“ es ‚Musik‘.

