

Musik und Bildung.
Erläuterungen zu einer hochaktuellen Studie Petra Steidls¹
von Erwin Schadel (Univ. Bamberg)

Mit der Absicht, tragfähige Impulse für die Ausgestaltung zukünftiger Pädagogik zu erlangen, wendet sich Frau Steidl europäischer Geistes- und Kulturgeschichte zu. Sie befasst sich mit drei prominenten Vertretern, deren musik- und bildungsphilosophische Ansätze sie fokussiert: mit Aurelius Augustinus (354-430), Jean-Jacques Rousseau (1712-78) und Theodor W. Adorno (1903-69). Wie Böhm in seinem Vorwort (V) anmerkt, sind diese drei Autoren „sehr klug ausgewählt ...“, weil jeder von ihnen für eine entscheidende Epoche der europäischen Bildungs- und Musikphilosophie als repräsentativ gelten kann“.

Steidls Studie lässt sich demnach als „exemplarische“ Erörterung verstehen. Um eine authentische Verstehensbasis zu schaffen, illustriert sie in breit gefächerten Analysen die sozio-kulturellen Hintergründe eines jeden der drei Autoren. Bildungsgeschichtlich werden dabei (in Analogie zum jeweiligen Musikverständnis) drei Phasen unterscheiden: 1. bei Augustinus (wie auch in der Antike und im Mittelalter) „die Ausrichtung auf eine objektiv-metaphysische Ordnung hin, die sich ... [als] kosmische Harmonie ausspricht“ (369); 2. bei Rousseau (wie auch in der Aufklärung und Romantik) „die Entfaltung und de[r] Ausdruck der individuellen Subjektivität, ... [wobei eine Verschiebung] „von der (kosmisch-gesellschaftlichen) Harmonie zur individuellen Melodie“ (ebd.) zu beobachten ist; 3. bei Adorno (resp. Schönberg, wie auch allgemein in der Moderne) „die totale Befreiung des Subjekts“ sowohl von metaphysischer Ordnung als auch von den subjektivistischen ‚Wollungen‘ des einzelnen Menschen (369 f.).

Im Folgenden wird (in I.) versucht, systematische Grundzüge jener drei Phasen aus der großen Fülle des von Steidl Dargebotenen herauszuheben. Anschließend geht es (in II.) darum, das Referierte in seiner Wirklichkeitsbedeutung, seiner bildungstheoretischen und sozialphilosophischen Relevanz einzuschätzen.

I. Darstellung systematischer Grundzüge

Um ihre Leser auf das „Panorama“ ihrer vielschichtigen Ausführungen einzustimmen, bietet Steidl zunächst eine knappe ‚Inhaltsübersicht‘ (1 f.) dar, welcher sie ein detailliertes ‚Inhaltsverzeichnis‘ (3-13) folgen lässt. Die Studie selbst ist (nach der Einleitung, 17-22) in drei Kapiteln gegliedert, von denen jedes den Umfang einer Monografie erlangt: **A)** Augustinus (23-192), **B)** Rousseau (193-367) und **C)** Adorno

¹ Vgl. Petra Steidl, Musik und Bildung. Die Verknüpfung musik- und bildungsphilosophischer Konzepte bei A. Augustinus, J. J. Rousseau und Th. W. Adorno (Erziehung - Schule - Gesellschaft. Bd. 53), Ergon Verlag (ISBN 978-3-89913-708-8) Würzburg 2009, IX, 518 S. Es handelt sich hier um eine von Winfried Böhm betreute Dissertation an der Universität Würzburg. - Die Seitenzahlen der Zitate aus dieser Studie werden in den nachfolgenden Ausführung in runden Klammern präsentiert.

(369-495). Es folgen eine Zusammenfassung (497-501), ein Schlusskommentar (503 f.) und ein Literaturverzeichnis (505-518).

Steidls Darlegungsstil ist unpräventiös, auf Anschaulichkeit bedacht und gut lesbar. In ihren Erörterungen ist sie darum bemüht, die behandelten Autoren möglichst in Originalzitate (bei Augustinus und Rousseau in entsprechenden deutschen Übersetzungen) „zu Worte“ kommen zu lassen. In dieser textnahen Interpretation verbürgt sich eine unvoreingenommene Denkeinstellung. Gewisse Redundanzen kommen deswegen zustande, weil sie - um das Lesen nicht durch lästige Querverweise zu erschweren - manche Zitate mehrmals in den Text einfließen lässt².

Ihre Explikationen erweitern sich sozusagen in „konzentrischen Kreisen“. Zur Vororientierung präsentiert sie ihre drei Autoren z.B. erst in knappen Umrissen (19-22), um sich dann in ausführlicher Weise auf sie einzulassen:

A) Augustinus. Unterteilt wird hier in a) *Augustinus zwischen Antike und Christentum*, b) *Bildungs- und Musikphilosophie des A. Augustinus* und c) *Musik als Schöpfungstheologie*.

Teil a) Steidl weist auf Augustinus' „ausgeprägte Sensibilität ... gegenüber der bewegenden Macht der Musik“ (23) hin und umreißt die hellenistisch-römische Musikkultur, die von Pythagoras (28) angeregt wurde, zudem aber auch (neu-)platonische Komponenten aufweist. Augustinus profiliert sich in diesem Umfeld als „Vertreter des Christentums“ (29), indem er Gott als „allmächtigen Künstler“ (33) und dessen Schöpfung als „göttliches Kunstwerk“ (ebd.) auffasst. Steidl expliziert diese Konzeption anhand zahlreicher Augustinus-Zitate (34-60): In diesen wird Gottes ‚Wesen‘ und ‚Wirken‘ erläutert, das sich in die harmonische Ordnungen hinein ausströmt, welche sowohl im Makrokosmos (in der raumzeitlichen Sinnenwelt) wie auch im Mikrokosmos (in der zeitbetreffenden menschlichen Geistinnerlichkeit) zu beobachten sind. Besagte Geistinnerlichkeit stellt in besonderer Weise ein „Ebenbild Gottes“ (52) dar, da sie die formgebende Kraft der immateriellen Zahl in sich zu erkennen vermag (vgl. hierzu das lange Zitat aus *De libero arbitrio*, S. 54). Da proportionierende Zahlen für Musik konstitutiv sind, kann von der sinnlichen Welt, die sich in meinem Geist formenhaft repräsentiert, gesagt werden, sie sei „Musik in mir“ (51). Augustinus spricht diesbezüglich sogar von einem „Lied des Weltalls“ (*carmen universitatis*; 60).

Um sich vom nutzlosen „Wahn der Vielwisserei“ (81) zu befreien, erstrebte Augustinus in seiner Mailänder Zeit einen (methodisch abgesicherten und allgemein nachvollziehbaren) „Aufstieg vom Körperlichen zum Unkörperlichen“ (69), genauer gesagt, zum raum- und zeitlosen Schöpfergott alles Raumzeitlichen. Er beschäftigte sich dabei vor allem mit dem überlieferten Fächer-Kanon der „*septem artes liberales*“, wozu auch die Musik gerechnet wurde (60-82).

Teil b) Steidl geht hier auf Augustinus' Schrift *De musica* ein, in welcher Musik als „die Erkenntnis von der rechten Gestaltung“ (als „*scientia bene modulandi*“, 102) definiert wird. Die ersten fünf Bücher dieser Schrift beziehen sich „ausschließlich mit

² Druckfehler kommen selten vor. Als störend wären zu beseitigen: S. VII, zweiter Abschnitt, 4. und 11. Z. v. o.: *techné*, dafür *téchné*; S. 136, 4. Z. v. o.: Zahlen, dafür Gesundheit; S. 167, 2. Z. v. o.: mögliche, dafür unmögliche; vgl. auch unten die Fußnoten 6 und 8.

metrisch-rhythmischen Analysen“ (90). Sie gleichen „Metrik-Traktate[n]“ (ebd.), welche des öfteren von antiken Grammatikern zusammengestellt wurden, und erwecken „den Eindruck einer überzogenen Silben- und Zahlenklauberei“ (ebd.). Der Dreizahl kommt bei all dem eine besondere Bedeutung zu, insofern sie nach Aristoteles' Bericht über die Pythagoreer und nach Ansicht der vor-pythagoreischen Orphiker „Anfang, Mitte und Ende“ alles Seienden markiert (95; dazu 162⁶²⁹). Erwähnt wird auch das die Oktave kennzeichnende 1:2-Verhältnis, das „Freude und Gefallen“ (100) erweckt, sobald es als solches wahrgenommen wird. Aus dem Gesang der Nachtigall und der Empfänglichkeit für Musik, die bei anderen Tieren beobachtbar ist, wird gefolgert, dass schon in vorbewusster Natur von einer Teilhabe am „unwandelbaren Gesetz der Zahlen“ (107³⁷¹) gesprochen werden kann.

Die genannten Indizien fallen, im systematischen Aspekt, noch etwas dürftig aus. Es verwundert deshalb nicht, wenn Steidl mittelt: „Augustinus hat sich zu den ersten fünf Büchern [von *De musica*] kritisch geäußert; ja er hat sich ... sogar deutlich davon distanziert“ (109; dazu 110 f.). Erst „im sechsten Buch vollzieht Augustinus“, so Steidl, „den entscheidenden Schritt in die rein geistige Welt der Musik“ (113). Er versucht eine „phänomenologische“ Klassifizierung verschiedener Manifestationsformen von Zahlen und spricht dabei - *hinsichtlich des Vergänglichen* - von *numeri ‚corporales‘*, *‚occursores‘*, *‚progressores‘*, *‚recordabiles‘*, *‚sensuales‘* und - *hinsichtlich des Ewigen* - von *numeri ‚rationales‘* bzw. *‚judiciales‘* (114-136).

Diese ‚*numeri rationales*‘ werden, als ‚ewig-geistige Zahlen‘, gegenüber den anderen Arten von Zahlen „als höher geordnete“ (134) vorgestellt. Und Augustinus weiß: „Sobald die Freude der vernünftigen Zahlen wiederhergestellt ist, wendet sich unser ganzes Leben auf Gott hin, ... wobei es dem Körper die Zahlen der [Gesundheit] vermittelt“ (136). Augustinus erweist sich hier als ‚geistiger Erotiker‘³: Er gewahrt - in sich über sich - ein liebreizendes Spiel ‚vernünftiger Zahlen‘ und Proportionen. Dieses ist, wie das ‚Schöne an sich‘ in Platons *Symposion* (210 e - 211 a), transzendent und strukturell unwandelbar. Als ein solches stellt es die unerschöpfliche Quelle für Wohlgestaltetheit dar, welche im gesamten Menschen (in dessen Geistseele und Leib), aber auch im gesamten sinnlichen Kosmos spurenhafte entdeckt werden kann. Was in den genannten Bereichen „gesund“ ist und in sich transparente Proportionen darbietet, verdankt sich jener einen Quelle.

Steidl referiert schließlich die Augustinische Version der vier platonischen Kardinaltugenden, um zu zeigen, dass der Mensch von seiner Wesensverfasstheit sehr wohl in der Lage ist, den inneren Überstieg zu jenem göttlichen Ursprung des Schönen zu vollziehen (144-146)⁴. Jener Ursprung wird am Ende von *De musica* als schöpferische

³ Vgl. ders., *De musica* VI, 16, 52: "Non ... amor temporalium rerum expugnaretur nisi aliqua *suavitate* aeternarum". (Die Liebe zu zeitlichen Dingen kann nur durch einen gewissen [größeren] *Liebreiz* der ewigen überwunden werden.) Vgl. hierzu auch Josef Tscholl, *Gott und das Schöne beim hl. Augustinus*, Heverlee-Leuven 1967.

⁴ Unerwähnt bleibt hierbei allerdings die „musikalische“ Pointe der Platonischen Tugendlehre: Platon verwendet zur Illustration hierfür eine Lyra mit drei aufeinander abgestimmten Saiten, die, zugleich angeschlagen, einen einzigen Wohlklang hervorbringen (*Politeia* 443 d-e): Dem Nährstand ordnet er die ‚*Mäßigkeit*‘ zu, dem Wehrstand die ‚*Tapferkeit*‘ und dem Lehrstand

„Dreieinigkeit“ umschrieben (151). Damit ist aber lediglich der Horizont für eine integrale Musikauffassung angedeutet; eine musiktheoretische Konkretion ist in der gesamten Schrift nicht aufzufinden (auch nicht in deren sechstem Buch).

Teil c) Steidl vermutet, dass Augustinus in seiner geplanten, aber nicht realisierten Schrift *De melo* wohl „Aussagen über Intervall- und Melosbildung getroffen hätte“ (152). Ein bemerkenswerter Ansatz hierfür findet sich in seinem Spätwerk *De trinitate* (IV, 2, 4), wo er die ‚harmonia‘ von 1:2 (also die natürliche Oktavproportion) als „natürlich“ Gegebenes darstellt und die Anmerkung macht: „Wer ... mit einem Monochord sachgemäß umzugehen weiß, kann sich davon mit seinen Ohren überzeugen“ (169). In concreto heißt dies: Sobald eine gespannte Monochord-Saite halbiert wird, verdoppelt sich deren Frequenz. Als erstes Tonbildungs-Gesetz ist also erkennbar: Räumliche Saitenlänge und die zeitliche Vibration einer Saite stehen in einem reziproken Verhältnis. Dies gilt entsprechend auch für die weiteren Elementar-Intervalle, die als solche herauszufinden und deren ganzheitliche Entfaltung als distinkt-kohärenter Prozess zu erläutern wäre. Dass Augustinus hierfür bis ins hohe Alter hinein ein Problembewusstsein entwickelt hatte, ergibt sich daraus, dass er in *De civitate* XXII, 24 anmerkt: „Dies alles [die Schönheit des Geschaffenen] würde sich uns wohl noch viel klarer zeigen, wenn wir die Maßverhältnisse, nach welchen alles verknüpft ist, kennen würden. Diesen Maßverhältnissen kann die menschliche Geschicklichkeit, sofern sie bei hervorragenden Erscheinungen Mühe darauf verwendet, vielleicht noch auf die Spur kommen“ (152 f.).

Nach Steidl hat sich meine Studie *Musik als Trinitätssymbol*⁵ der hier formulierten „Aufgabe“ (153) gestellt und herausgearbeitet, „was der Clou augustinischer Musikphilosophie gewesen wäre“ (151). Diese Einschätzung scheint mir grosso modo zutreffend zu sein: Meine Musikstudie ist tatsächlich „aus dem Geiste“ augustinischer Metaphysik (entsprechender Weiterentwicklungen bei Autoren wie Thomas Aquinas, Bonaventura, Cusanus, aber auch kongruenten Konzeptionen bei Proklos und Dionysius Areopagita) „geboren“. Ich will zunächst referieren, was Steidl (151-174) von den vorgegebenen Ansätzen aufnimmt und interpretiert, und versuche dann später (in II.), eine Stellungnahme dazu abzugeben.

Steidl beschränkt sich auf eine Darstellung der elementaren Proportionsverhältnisse, welche im Senarius enthalten sind. Auf Ausführungen über die sich daraus ergebenden Tonleiter-Systeme (das 'diatonische' und 'chromatische') verzichtet sie (171 oben). Sie

die 'Klugheit' bzw. 'Weisheit'. Die 'Gerechtigkeit' eignet keinem dieser drei Stände allein. Sie stellt vielmehr den genannten Wohlklang dar; sie ist also dasjenige, was bloße Vielgeschäftigkeit überwindet, indem sie jeden einzelnen der drei Stände mit den beiden anderen in harmonischer Interaktion verbindet. Diese Konzeption wird von Platon durch eine entsprechende Seelenlehre unterstützt, durch eine Symbolik der Gestaltetheit des menschlichen Leibes veranschaulicht und sogar völkerpsychologisch erläutert; vgl. hierzu im Einzelnen E. Schadel, Polyphonie als Modell für interkulturelles Menschenrechtsverständnis. In: Uwe Voigt (Hg.), Die Menschenrechte im interkulturellen Dialog, Frankfurt/M. u.a 1998, S. 165-205, hier S. 203, hier Fußnote 141.

⁵ Vgl. E. Schadel, Musik als Trinitätssymbol. Einführung in die harmonikale Metaphysik (Schriften zur Triadik und Ontodynamik. Bd. 8), Frankfurt/M. u.a. 1995.

geht auf die (im „exoterischen“ Pythagoreismus überlieferte) *Tetraktys*⁶ (griech. für: Vierzahl) ein, die in 1:2 die Oktave, in 2:3 die Quinte und in 3:4 die Quarte darstellt (154), ferner (ebd.) auf den *Helikon*, einen (bei Ptolemaios beschriebenen) Spannrahmen, welchen man in der Antike und im Mittelalter zum Einstimmen verwendete. Hier wird die Oktave als 6:12 eingestellt und zur Reihe 6:8:9:12 aufgefüllt. Neu ergibt sich hierbei der Ganzton 8:9 neben den schon genannten drei Intervallen, der Oktave 1:2 (= 6:12), der Quinte 2:3 (= 6:9 und 8:12) und der Quarte 3:4 (= 6:8 und 9:12). Zur vollen Ausprägung der Tonalitäts-Basis fehlt jedoch noch die in der Fünffzahl gekennzeichnete Terz. Diese wird in der frühen Neuzeit durch Gioseffo Zarlino (einem Kapellmeister in Venedig) eingeführt, indem er dafür plädierte, den *Senario*⁷ (die Proportionen-Reihe 1:2:3:4:5:6) in die Musiktheorie aufzunehmen (155).

Im Bezug auf die in *De musica* VI, 17, 59 hervorgehobene ‚Trinitas consubstantialis et incommutabilis‘ ergibt sich somit die „Aufgabe“, den *Senario unverkürzt* in einem trinitätsanalogen Sinne auszulegen: Das basale Intervall der Oktave (1:2) erläutert Steidl es (167-169) als Prinzip der senarischen Intervalle. Ihre weiteren Explikationen bergen allerdings einige Unklarheiten⁸. Unter Berücksichtigung des in Fußnote 8 erwähnten Quart-Problems ist es - im vollzugstheoretischen Aspekt - indes durchaus plausibel, wenn erläutert wird: „Der senarische Archetyp alles Musikalischen besteht in der Oktave

⁶ Steidl spricht versehentlich von *Tektratys* (97, 8. Z. v. u.; 154, 2. Z. v. o.; 154, 5. Z. v. o.; 154, 5. Z. v. u.

⁷ Diese Sechszahl war bereits im alten Mesopotamien akzeptiert, wo sich bekanntlich ein Hexagesimalsystem entwickelt hatte. Sie findet sich im Alten Testament, sowohl in den Maßangaben der Arche Noahs (Gen. 6, 15: 300 : 50 : 30 ergibt, aufs Monochord appliziert, einen gedehnten Dur-Dreiklang, z.B. $c - g^1 - e^2$) als auch in den *sechs* Schöpfungstagen, von welchen im 1. Kapitel des Buches Genesis berichtet wird. Augustinus nimmt (was Steidl nicht eigens anmerkt) darauf Bezug, wenn er in *De genesi ad litteram* IV, 7, 14 ausführt: "Wir können *nicht* sagen, dass der Senarius deswegen eine vollkommene Zahl ist, weil Gott in sechs Tagen alle seine Werke vollbracht hat; vielmehr gilt: Gott hat deswegen seine Werke vollbracht, weil der Senarius eine vollkommene Zahl ist".

⁸ Vgl. z.B. die Passage 169, 11.-17. Zeilen v. o.:

„Er [Schadel] unterscheidet ... die Erstquinte (2:3) von der Zweitquinte“ [*hier wäre ,(4:6) einzufügen*], sprich: der Quarte (2:3)" [*hier wäre ,(2:3) in ,(3:4) zu berichtigen*], welche zusammen mit der Erstquinte den Raum der Oktave auffüllt. Indem die Quarte ‚die überschüssige Wirklichkeit (lediglich) ausweitet‘, ausgestaltet [?] und damit nur eine Art ‚Verschmelzungseinheit‘ der bereits erwähnten Ursprungs-Relationen 1:2 und 2:3 repräsentiert, stellt sie also innersearisch keine ‚neue‘ Ursprungs-Relation dar".

Der *zweite* Satz dieses Zitats soll offensichtlich den Charakter der Quarte umschreiben, die allerdings kein ‚Verschmelzungsprodukt‘ darstellt, sondern vielmehr den Unterschied zwischen *unmittelbarem* Hervorgang der Erstquinte (2:3) aus der Oktave (1:2) und *vermitteltem* Hervorgang der gedoppelten Terz (4:5 und 5:6) innerhalb der Zweitquinte (4:6) markiert, welche als oktavierte Erstquinte aufzufassen ist. Besagte Quarte ist in Liedanfängen als ‚Auftakt‘ erfahrbar, der zum Grundton hinführt. Descartes bezeichnet die Quarte als ‚Schatten der Quint‘ (umbra quintae). - Im *ersten* Satz scheint mir in der Formulierung „... von der Zweitquinte, sprich: der Quarte“ eine nicht nachvollziehbarer Gedankenspruch zu liegen, der evtl. durch ein Versehen während der Schlussredaktion bedingt sein könnte.

(1:2). Er unterscheidet sich hiervon in der Erstquinte (2:3) (und gestaltet sich [durch Oktavierung dieser Erstquinte] in die Zweitquinte [4:6] aus). In der gedoppelten Terz (4:5 und 5:6) wird er schließlich sich selbst gemäß (um von dieser Selbstgemäßheit her alle musikalischen Harmonie zu gewährleisten)" (173).

Das heißt: Der eine Seins-Rhythmus, der im senarischen Relationengeflecht zum Ausdruck kommt, gibt drei unterschiedliche Phasen zu erkennen: *A*) das unveränderlich in sich ruhende Oktavintervall 1:2, *B*) die 'per modum intellectûs' unmittelbar daraus hervorgehende Erstquinte 2:3 und *C*) die sich 'per modum amoris' ergebende Doppelterz 4:5 und 5:6, welche die Zweitquinte 4:6 erfüllt. Angedeutet ist damit die primordiale Aktions-Immanenz des hell strahlenden Dur-Dreiklanges. Und Steidl betont mit Recht, dass eben darin ein aussagekräftiges Symbol für "die heute weithin verschüttete Quelle der Freude" (173 f.) wiederentdeckt werden kann.

In einem abschließenden Kapitel (171-192) bietet Steidl bedenkenswerte Ausführungen zu einer Musikpraxis, die sich als Gotteslob versteht und eben deswegen der Stabilisierung des inneren Menschen zu dienen vermag.

B) Rousseau. Die drei Hauptpunkte lauten hier: a) *Rousseau an der Schwelle zur Moderne*, b) *Die Bildungs- und Musikphilosophie des J. J. Rousseau* und c) *Musikphilosophie als Gesellschaftsphilosophie*.

Teil a) Steidl wendet sich hier einem Autor zu des 18. Jahrhunderts zu, der sich „zur Musik berufen [fühlte]“ (193) und in seiner Kritik des Intellektualismus romantische Denkmotive antizipierte. Sein Denken war an der „Frage nach dem Menschen“ (195) orientiert und entfaltete sich vielgestaltig in pädagogischen, gesellschaftlichen und musikästhetischen Erörterungen.

Rousseaus kritische Haltung gegenüber der „zivilisierten“ Gesellschaft artikuliert sich gleich am Anfang seines Erziehungsromanes *Emile*: „Alles ist gut wie es aus den Händen des Schöpfers kommt; alles entartet unter den Händen des Menschen“ (196). Erstrebt wird von ihm deshalb ein „reine[r] Naturzustand“ (198), in welchem die Paradoxie überwunden ist, „dass die Wissenschaften und Künste viel mehr Schaden als Nutzen angerichtet [haben]“ (ebd.). Durch Eliminierung des Entarteten soll das Echte und Ursprüngliche wieder zum Vorschein gebracht werden. Rousseau entwirft deshalb - rein hypothetisch und in „poetische[r] Eingebung“ (204) - eine Geschichtsphilosophie, die Steidl ausführlich referiert. Die Pointe ist dabei, dass sich Rousseau gegen Hobbes wendet, weil dieser „den Menschen von Natur als böse begreift, da er weder Vernunft noch Tugend besitze“ (213).

Rousseau unterscheidet näherhin drei Phasen der Menschheitsgeschichte: „[1.] Der wilde Mensch ist Jäger, [2.] der Mensch des Goldenen Zeitalters Hirte und Schäfer, [3.] der zivilisierte Mensch schließlich Bauer“ (224). Vom Menschen der „glücklichen“ zweiten Phase wird gesagt: „Seine Moral war das unmittelbare Leben, das spontane Aufwallen des Mitgefühls und der Selbstliebe“ (221). Das Unglück begann in der dritten Phase durch denjenigen, der als erster „ein Stück Erde eingezäunt hatte“ (234) und so „soziale Ungleichheit“ (237) initiierte. Es entstand „die dunkle Neigung ... sich gegenseitig zu schaden“ (239). D.h. aber: „Nicht der Naturmensch, wie Bacon und Hobbes behaupten, sondern der Gesellschaftsmensch wird dem Nächsten zum Wolf!“ (ebd.). Eine Entartung der Sprache tritt in der zivilisierten Gesellschaft zutage durch die

„Herrschaft der abstrakten Vernunft ... gegenüber der echten und unmittelbaren Empfindung“ (245). Daraus ergibt sich: „Die Menschen, die ein und dieselbe Sprache zu vereinen scheint, sind in Wirklichkeit Fremde füreinander“ (247).

Teil b) Thematisiert werden hier Rousseaus kulturphilosophische Erläuterungen zur „Sprachgebundenheit der Musik“ (250): Musik entstamme nicht den kargen „nördlichen“ Gegenden, sondern „südlichen“ Gefilden, wo „moralische Bedürfnisse, warme Gefühle und angenehme Leidenschaften [erwachen]“ (251). Dies bezeugt sich in der Antike bei griechischen Autoren, die darlegen, dass „Musik und Dichtung [anfangs] ein und dasselbe waren“ (256)⁹. „Die Griechen konnten singend sprechen“ (267). Nach Rousseau ist insbesondere die vokalreiche italienische Sprache für Musik geeignet; sie ist „eine Sprache der Liebe, ... tragisch, lebhaft [und] aufbrausend“ (263).

Steidl fokussiert anschließend die Antithetik, welche zwischen Rameau und Rousseau hervortrat: „Spricht Rameau von der Natur der Musik, so meint er in erster Linie die Schwingungsverhältnisse, die Physik der Vibration. Spricht Rousseau von der Natur der Musik, so denkt er zunächst an die Regungen des menschlichen Herzens“ (276). Diese sind für ihn naturgemäß. Denn die Natur „inspiriert Gesänge und nicht Akkorde; sie diktiert Melodie und nicht Harmonie“ (277). Nach Rousseau vollzieht sich Musik als ‚Kunst der Zeit‘, als „Bewegung in der Zeit“ und „nur im Nacheinander der einzelnen Töne“ (ebd.), wobei eine ansprechende Melodie freilich stets „mehr [ist] als eine [bloße] Reihung einzelner Töne“ (282). Für ihre Rezeption ist (gewissermaßen als ihr Resonanzraum) eine soziokulturelle Vorprägung notwendig: „Der Italiener braucht italienische Lieder, der Türke türkische“ (280)¹⁰.

Rousseau vertritt das „Konzept einer Nachahmungsästhetik“ (286). Das heißt: Melodiöse Musik ist für ihn "die Nachahmung unsichtbarer menschlicher Regungen“ (288). „Ohne [eine solche nachahmende] Melodie fehlt der Musik ihr eigentliches Sujet“ (291). Steidl geht sogar soweit, Rousseau wegen seiner Ablehnung Rameauscher Harmonielehre „zu den Vorläufern der Avantgardisten [zu] rechnen, die im 20. Jahrhundert das gesamte System über Bord werfen, indem sie sich von der Tonalität verabschieden und gänzlich neue Wege gehen“ (304). Von Rousseau wird weiterhin angemerkt, dass er ‚ein Gegner der Mehrstimmigkeit‘ war, was seiner Auffassung entspringt, dass „sich einzelne Stimmen im Über- und Miteinander zugrunde richten und ein harmonisches System begründen, das jeglicher Natürlichkeit und Aussagekraft entbehrt“ (308).

Teil c) Rousseau schätzt „das Unisono aufgrund seiner Einfachheit und Natürlichkeit“ (314); er fordert deshalb: „Das musikalische Ganze soll jeweils nur *eine* Melodie dem Ohre, nur *eine* Idee dem Geiste mitteilen“ (ebd. [Kursive E.S.]). Das genannte Unisono (das Musizieren in nicht-harmonisierter Einstimmigkeit oder, beim gleichzeitigen Singen von Männern und Frauen, in Oktavparallelen) avanciert zum entscheidenden Paradigma für Rousseaus Gesellschafts- und Staatsphilosophie. Er ist

⁹ Vgl. hierzu besonders (bei Steidl nicht genannt) Hermann Koller, Musik und Dichtung im alten Griechenland, Bern 1963.

¹⁰ Dem widerspricht allerdings, dass Albert Schweitzer, als er in seinem afrikanischen Urwaldhospital in Lambarene den dortigen Eingeborenen auf dem Harmonium Bachsche Kompositionen präsentierte, stets großes Entzücken hervorrufen konnte.

deshalb darum bemüht, nicht-polyphones Musizieren als das „natürliche“ und erstrebenswerte darzustellen. „Das Prinzip der 'Unité de Mélodie' durchzieht seine musiktheoretischen [und staatsphilosophischen] Ausführungen wie ein roter Faden“ (317):

Ein genialer Komponist, in dem ein unlösbares Feuer lodert, „das ihm unaufhörlich neue Melodien eingibt“ (331), „wird alle Begleitung der Singstimme unterordnen“ (316). Die Melodien werden so einen „angenehmen und starken Eindruck“ (331) erwecken. Denn eine solche Kunst „stammt aus dem Herzen und spricht direkt zum Herzen“ (332). Und nach einem Hinweis auf die anrührenden „Romanzen, die die Winzerinnen am Abend nach der Weinlese anstimmen“ (333), erklärt Rousseau, nichts sei ansprechender „als der einstimmige Gesang“; und er fügt indoktrinierend hinzu: „Wenn wir mehrstimmige Akkorde haben müssen, ... geschieht [dies nur], weil wir einen verdorbenen Geschmack haben“ (355). Sogar beim Duett-Singen ist die Einheit der Melodie zu wahren, indem diese „von einer Stimme zur anderen ‚wandert‘“ (351). Demgemäß spricht Rousseau von seinem Prinzip der ‚Unité de Mélodie‘ als einem „wichtigen Gesetz, ... von dem [s]eines Wissens bis zum heutigen Tag kein Theoretiker gesprochen hat und das allein italienische Komponisten empfunden und praktiziert haben“ (350).

Was ergibt sich hieraus bei analoger Anwendung dieses Prinzips auf die Gesellschaft? Dem Menschen, der „frei geboren“ wurde und „überall in Ketten“ liegt (321), soll die angestammte Freiheit wiedergegeben werden. Denn ohne diese müsste er „auf sein Menschentum“ (322) verzichten. Die einzige Möglichkeit, wechselseitige Abhängigkeit zu überwinden, sieht Rousseau darin, die Gleichheit *aller* Menschen anzuerkennen und eine politische Macht zu etablieren, „die größer ist als die Macht eines jeden Einzelwillens“ (ebd.). Jene übergeordnete Macht ist näherhin als Gesetz zu projektieren, „das alle Individuen frei wählen und einmütig“ [sozusagen 'unisono'] „bestimmen können“ (323). Rousseau definiert in diesem Sinne: „Gehorsam dem Gesetz gegenüber, das man sich selbst gegeben hat, ist Freiheit“ (ebd.).

In Entsprechung zur Einheit der Melodie fordert Rousseau einen „Gemeinwillen“ (eine ‚volonté générale‘), der „nur auf das Gemeininteresse“ (325) ausgerichtet ist. Dieser ist in sich homogen und unterscheidet sich darin vom „Gesamtwillen“ (der ‚volonté de tous‘), der eine zusammenhanglose Summe „selbstsüchtiger Einzelinteressen“ darstellt, die „zur Abspaltung vom großen Ganzen“ (324) führen. Während nämlich der Gemeinwille nach Gleichheit strebt, sucht „der Einzelwille ... seiner Natur nach [nach] Bevorzugung“ (325) und Individualität. (Als musikalisches Analogat hierfür wird ein „überladenes, mit künstlich erzeugten Regelsystemen erstarrtes Harmoniegeschwulst“ [362] à la Rameau vorgestellt.)

Der genannte ‚Gemeinwille‘ manifestiert sich im ‚Gesellschaftsvertrag‘. Die Frage ist hier nur: Wie kommt ein solcher Vertrag in concreto zustande? In Entsprechung zur eigenen Initialerfahrung, die Rousseau als eine „plötzliche Eingebung“ umschreibt, welche seine gesamte Weltsicht veränderte¹¹, wird die Befreiung von versklavenden

¹¹ Vgl. Hans Maier, Jean-Jacques Rousseau. In: Heinz v. Rausch (Hg.), Politische Denker II, München 1974, S. 67-84, hier S. 70. - Nach Maier handelt es sich bei jener 'Eingebung' nicht um eine 'Konversion', wie sie Augustinus erlebte, sondern um einen "rein weltlichen Vorgang",

Konventionen - unter Verzicht auf die Künstlichkeit „aufgeklärter“ Rationalität – von einer ‚plötzlichen‘ Einwirkung des Vor- bzw. Über-Rationalen erwartet. Das heißt: Inmitten eines rationalistischen Umfeldes, das nicht in der Lage ist, vorgegebene Vielheiten als organische Einheiten (und als „Melodien“) zu interpretieren, ergibt sich für Rousseau das Ursprüngliche als ein Irrationales. „Lange Debatten, Streitgespräche und Aufruhr“ sind für ihn Symptome rationalistischer Gesinnung; sie „kündigen das Aufkommen der Privatinteressen und den Niedergang des Staates an“ (326). Der realisierte Gemeinwille hingegen ist für ihn „mehr ein Geschenk des Himmels als ein planbares Unterfangen“ (325). Für eine ideale Gesellschaft gilt also: „Was gut und in Ordnung ist, ist es von Natur aus und unabhängig von menschlichen Abmachungen“ (326). Und Rousseau fügt hinzu: „Alle Gerechtigkeit kommt von Gott, und er allein ist ihre Quelle“ (ebd.). Besagter ‚Gott‘ meint in diesem Zusammenhang freilich nicht eine Instanz, zu welcher menschliche Geistinnerlichkeit (so wie es Augustinus darlegt) einen analogen Bezug aufweist; er stellt stattdessen einen mehr oder weniger konfusen ‚Gefühlsgehalt‘ dar (der für eine fideistische Auffassungsweise charakteristisch ist).

Rousseau ist überzeugt davon, dass Rameaus „schematisierende Kategorien“ (338) nicht ausreichen, um einheitliche und in sich kohärente Kompositionen hervorzubringen, die als Vorbild für gesellschaftliche Verbundenheit gelten könnten. Eine solche Kompetenz ist nur von einem „Genie“ zu erwarten, das kraft seiner Sonderbegabung „di prima intenzione“, d.h. „mit einem Schlag“ (343) einheitsstiftende Melodien hervorzubringen vermag. Solche „Geniestreiche“ erschafft es „aus dem Nichts“ (ebd.)¹². So unterwirft es „das gesamte Universum seiner Kunst“ (341), wobei es innerhalb einzelner Völker auch deren „Nationalcharakter“ (340) berücksichtigt. Man kann also sagen: „Das [genialische] Unisono bindet alle [Menschen] zu einer einmütigen Sängergemeinschaft zusammen, so wie es im politischen Staat der Gemeinwille ist, der die Gemeinschaft begründet und führt“ (332).

Wenn Rousseau wegen einer solchen Staatsphilosophie bisweilen als „Vorläufer des modernen Totalitarismus“¹³ aufgefasst wird, so liegt dies unzweifelhaft an der prekären Irrationalität, welche sowohl dem musikalischen ‚Genie‘ als auch dem staatlichen ‚Souverän‘ zugesprochen wird. Wenn dieser sogar als befugt angesehen wird, die ‚blinde Menge‘ „vor den Verführungen der Einzelwillen zu beschützen“ (333), so erinnert dies daran, dass Nazis Zwangsmaßnahmen gegen ihre Kritiker infamerweise als ‚Schutzhaft‘ bezeichneten. Ähnliche Assoziationen ergeben sich, wenn hinsichtlich der Bürger, die

in dem "irdische Natürlichkeit" als Antidot gegen konventionalistischen Zwang und dessen Unnatur aufgefasst wird, *nicht* aber um eine "von Vernunft und Philosophie [auf]gewiesene Erkenntnis" (ebd., S. 71).

¹² Damit aber wird dem menschlichen Genie eine absolute Schöpferkraft zugesprochen. In der Bibel heißt es Gen. 1, 1: „Am Anfang *erschuf* Gott Himmel und Erde“. Dieses ‚*erschuf*‘ (im Hebräischen *'bara'*) ist allerdings *nur* auf den transzendenten Gott, *nicht* aber auf das handwerkliche Herstellen der Menschen zu beziehen; es bezeichnet die souveräne Leichtigkeit des göttlichen Schöpfers, der nicht (wie der Handwerker) etwas bereits Vorhandenes bloß formt oder umformt, sondern beides, den Stoff und die Form, zugleich hervorbringt.

¹³ Vgl. H. Maier, a.a.O. [Fußn. 11], S. 83.

das Gute sehen, aber verwerfen, wie auch der Öffentlichkeit, die das Gute will, aber nicht kennt, gesagt wird: „Beide brauchen Führer“ [!] (ebd.).

C) Adorno. Dieses Kapitel umfasst drei Teile: a) *Adorno und die Radikalität der Moderne*, b) *Die Bildungs- und Musikphilosophie Th. W. Adornos*, c) *Musikphilosophie und Gesellschaftstheorie*.

Teil a) Steidl gibt hier zunächst einen gerafften Überblick über die innere Dynamik der europäischen Bildungs- und Musikphilosophie: 1. Musik, die *Augustinus* als Selbstmitteilung des Göttlichen und als dessen Abglanz konzipierte, wurde allmählich „aus dem ihr angestammten metaphysischen Zusammenhang“ (369) herausgelöst (was zugleich die bildungs- und sozialtheoretischen Koordinaten veränderte). 2. Bei *Rousseau*, berichtet Steidl, sei die subjektiv-individuelle ‚Melodie‘ gegenüber der kosmischen ‚Harmonie‘ priorisiert worden (ebd.). 3. Bei *Schönberg* schließlich führte die Entwicklung in einem ‚konsequenten‘ [!?] Schritt zu einer „totale[n] Befreiung des Subjektes, welches den völligen Abstoß nicht nur von einer ... metaphysisch und kulturgeschichtlich vorgegebenen Ordnung, sondern zugleich von den subjektivistischen Wollungen des einzelnen Menschen meint“ (369 f.). „Legitimiert“ sei damit „auf dem Gebiet der Musik die Atonalität, welche die vollständige Auflösung von Harmonie und Melodie im traditionellen Sinne zum erklärten Ziel hatte“ (370).

In diesem Zusammenhang wird weiter erläutert, Adorno habe in der (zusammen mit Horkheimer abgefassten) *Dialektik der Aufklärung*, in seiner *Philosophie der neuen Musik* und in anderen musikphilosophischen Schriften „Arnold Schönberg zum Befreier der abendländischen Musik [erklärt. Denn:] Dieser dialektische Komponist habe die Musik durch seine Dodekaphonik-Kompositionen dem uralten Spannungsverhältnis von Harmonie und Melodie entrissen [!?!], endlich das musikalische Reich der Freiheit betreten und als wahrer Meister des Kontrapunktes der emanzipierten Musik zu neuer Form und Gestalt verholfen“ (370). Damit aber sei bildungstheoretisch dem Konzept der ‚Erziehung zur Mündigkeit‘ der Weg bereitet worden¹⁴.

Schönberg ist nach Adorno (so wie es Steidl ausdrückt) *deswegen* „Befreier der abendländischen Musik“ (369) oder - was der Wahrheit vielleicht näher kommt - deren „Vollstrecker“ (384), *weil* er der Musik im Kontext des „emanzipiert-aufgeklärten“ Selbstverständnisses nicht mehr zutrauen kann, eine „transzendente“ oder integrale Botschaft zu übermitteln. Ihr kommt es nun einzig und allein zu, die realen „Dissonanzen“ der gesellschaftlichen Verhältnisse widerzuspiegeln. Schönberg „konzipiert [deshalb] nicht ... das Ideal umfassender Tonalität, sondern überlässt sich Schritt für Schritt dem, was im Zusammenstoß des seiner selbst bewussten

¹⁴ Das in den beiden vorangehenden Abschnitten Referierte scheint mir von nicht wenigen Ungeklärtheiten durchsetzt zu sein, z.B.: Wird ‚Metaphysik‘ (aristotelisch) als ‚Wissenschaft vom Seienden‘ oder (kantisch) als ‚System aprioristischer Begriffe‘ aufgefasst? Was heißt in diesem Zusammenhang ‚Dialektik‘ oder ‚dialektisch‘? Stellen ‚Harmonie‘ und ‚Melodie‘ im musikgenetischen Aspekt tatsächlich ein (unauflösbares) Spannungsverhältnis dar? Wird, sobald dieses der Theorie ‚entrissen‘ ist, tatsächlich das ‚Reich der Freiheit‘ und ‚Mündigkeit‘ betreten? Ist ‚a-tonale Musik‘ nicht eine *contradictio in adjecto*, ein hölzernes Eisen? Was kann Musik überhaupt noch „sein“, wenn ihr die Elemente der ‚Harmonie‘ und ‚Melodie‘ ‚entrissen‘ sind? - Diese und ähnliche Fragen versuche ich im abschließenden Teil II. zu erläutern.

kompositorischen Subjekts mit dem gesellschaftlichen Material [!] als Forderung konkret wird“ (384). Er „zieht die Folgerung aus dem [im geschichtlichen Verlauf sich ergebenden] Zergehen *aller* verbindlichen Typen ... der Musik“ (ebd. [Kursive E.S.]). Darin aber ist impliziert: Die Widersprüche, welche im besagten ‚Zusammenstoß‘ hervortreten, werden als solche hypostasiert. Zeitlichkeit, in der Entstehen *und* Vergehen gleichwertig sind und sich wechselseitig stets „aufheben“, wird zum horizontlosen Horizont aller Musik- und Sozialphilosophie proklamiert.

Teil b) In dichten und kenntnisreichen Analysen unterbreitet Steidl hier Adornos Interpretation der Schönberg'schen Zwölftontechnik wie auch deren bildungstheoretischen Implikationen: Unter ‚Ordnung‘ ist nichts Absolutes oder ontologisch Konzipiertes zu verstehen; ‚Ordnung‘ meint vielmehr ein „von Menschen aufgestelltes Regelsystem politisch-gesellschaftlicher Art“ (385). Halbbildung breitet sich in diesem Kontext immer dort aus, „wo der freie Geist des Individuums ohne Fühlung mit der Wirklichkeit konkreter, gesellschaftlicher Lebensgestaltung zur Ideologie wird“ (386). So führt z.B. die vom Lebensvollzug abgespaltene „Absolutsetzung der Geisteskultur“ (388) immer wieder zu „Ausbrüchen ins Chaotische“ (ebd.). Ein „mit dem Einzelnen versöhntes Ganzes“ (393) kommt so nicht zustande, - auch nicht in versiert erscheinender „punktuelle[r] ... Informiertheit“ (394) und in kollektivistischem „Narzissmus“ (395), erst recht nicht im aggressiv-destruktiven „Besser-Wissen-Wollen“ (396). Daraus erwächst die Aufgabe einer Erziehung zur Mündigkeit, die nur in „verwirklichte[r] Demokratie“ (398)¹⁵ möglich ist. Denn hier können vorhandene ‚Verblendungszusammenhänge‘ aufgedeckt und jene ‚Autoritätsgläubigkeit‘ überwunden werden, die im Nazi-Deutschland katastrophale Wirkungen gezeitigt hat. „Aggressionen und Hass können und sollen [dabei] nicht verdrängt, sondern in konstruktive Kraft umgewandelt werden“ (404).

In der nachfolgenden Erörterung wird Adorno als zwiespältiger Befürworter der in sich zwiespältigen Atonalität dargestellt: Die von Rousseau vollzogene Wende von der (kosmischen) Harmonie zu individueller Melodie verlange nun „die völlige Preisgabe der Tonalität“ (417). Vermöge des ‚Prinzips der Dialektik‘ (418) soll der ‚Antagonismus zwischen Objekt und Subjekt‘ (ebd.) - zwischen dem Tonmaterial (als einem gesellschaftlich Präformierten) und dem mündigen, des Widerspruchs fähigen Individuum artikuliert werden. Ein Vermittlung im Sinne der aristotelischen ‚Mesótes‘ ist dabei auszuschließen. Denn die hier erstrebte ‚Synthesis‘ „hat ihre Substantialität einzig daran, dass Widersprüche und Gegensätze, die zwischen Bereichen ... der Musik walten, ausgetragen werden“ (423). Es geht hier eine Realisierung „der Verflochtenheit antithetischer Momente in der Musik“ (430), was bei Rousseau z.B. unterlassen wurde.

Die „Idee einer rationalen Durchorganisation des gesamten musikalischen Materials“ (431) - expliziert in Wagners ‚Gesamtkunstwerk‘ wie auch in einer sich steigernden Chromatisierung (z.B. im bekannten Tristan-Vorspiel) - zeichnet eine Tendenz vor, welche in Schönbergs Willen kulminiert, „den tragenden Gegensatz der abendländischen Musik, den von polyphonen Fugen und homophonen Sonaten [...], aufzuheben“ (ebd.). ‚Auf-heben‘ wird hier allerdings nicht in seiner positiven Konnotation verstanden,

¹⁵ Vgl. hierzu Sokrates' Diktum: „Ein Leben ohne [selbständiges] Forschen ist für den Menschen nicht lebenswert“ (Platon, Apologie 38 a).

sondern als eine „sprengend-antikonventionelle“ Erscheinung (435) erläutert. Das aber heißt: Das zu Ende gedachte ‚Prinzip der Atonalität‘ führt in Schönbergs Zwölftontechnik dazu, „das Naturmaterial in die Gewalt zu nehmen und in engster Fühlung mit dessen Art, aber frei von seinem dämonischen [?] Zwang, es intentional zu durchdringen“ (ebd.).

Der ‚Kristallisationspunkt‘ einer sich von daher ergebenden Musik ist die ‚Dissonanz‘: „Sie verselbständigt sich gänzlich vom tonalen System und rückt ins Zentrum des Geschehens“ (438). Dabei soll gelten: „Die [dissonanten] vieltönigen Klänge tun nicht nur weh, sondern waren und sind in ihrer schneidenden Gebrochenheit immer zugleich auch schön“ (439)¹⁶. Eine nicht unerhebliche Veränderung geschieht dabei im Bereich der ‚Kontrapunktik‘: Während diese traditionellerweise bedeutet, dass die erreichte „Selbständigkeit der simultanen Stimmen ... zugleich harmonischen Sinn ergibt“ (441), besteht atonale Kontrapunktik darin, dass „man den Gedanken an Harmonie ganz vergisst, da die Dichte der Beziehung zwischen mehreren gleichzeitigen Stimmen zu solcher Intensität sich steigern kann, dass sich die Frage nach Harmonie gar nicht mehr stellt“ (ebd.). Ausgangspunkt dieses „funktionalen Kontrapunkts“ (446) ist nicht ein Hören auf dasjenige, *was* innerlich zusammen-gehört, sondern eine rein apriorische Überlegung, *wie* sich einzelne zwölftönige Reihen arrangieren lassen (vgl. 448). Dieses formalstatistische Organisationsprinzip bewirkt eine "Vorformung des Materials, das früher durch Tonalität vorgeformt war“ (451). Das heißt: „Der Schöpfer der Zwölftonmusik stellt [auf apriorische Weise] sein Material selbst her; er entwirft ... und konstruiert [es]“ (ebd.). Er empfängt es *nicht* in rezeptiver Offenheit.

Im Bezug zur marxistischen Theorie einer „Naturbeherrschung“ (455), die aus der "Verewigung eines blinden Naturzustandes" (ebd.) befreien soll, wird Zwölftonmusik - *zunächst!* - als eine ‚geschichtliche Stufe‘ wahrgenommen, „auf der das [menschliche] Bewusstsein das Naturmaterial“ [im Dienst am Menschen, damit dieser in idealer Gemeinschaft zu leben vermag] „in die Gewalt nimmt“ (ebd.). Nachdem aber, z.B. an Stalins „Terror der Schauprozesse“ (ebd.), der Marxismus als inhumanes und totalitäres System überdeutlich in Erscheinung getreten war, begegnete Adorno auch der Zwölftontechnik mit deutlichen Vorbehalten: Er berichtet, dass der späte Schönberg „die Reihe vergewaltigt und Zwölftonmusik komponiert, als ob es gar keine gebe“ (ebd.). Das Existenzrecht des dodekaphonischen Verfahrens wird auf komplexe musikalische Inhalte eingeschränkt, „die sonst nicht zu bewältigen sind“ (457); ansonsten aber, sobald es davon abgelöst wird, „entartet es“ - wie Schönberg selbst betont – „zum Wahnsystem“ (ebd.). Daher müsse, „wer Schönberg die Treue hält, ... warnen vor allen Zwölftonschulen“ (ebd.).

¹⁶ Gegen ein solches Verständnis spricht, dass Schönberg sich gegen eine geschmäckerliche Einschätzung seiner Kompositionen mit einem brüskem "My music is not lovely" zur Wehr setzte (vgl. Th. W. Adorno, Beethoven. Philosophie der Musik, [postum] hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt 1993, S. 271). Kennzeichnend für Schönbergs Musikverständnis sind auch dessen Dikta: „Musik soll nicht schmücken, sondern wahr sein“ und: „Kunst kommt nicht von Können, sondern von [blindem] Müssen“ (zit. in: Th. W. Adorno, Philosophie der neuen Musik, Frankfurt/M. 1978, S. 46).

Teil c) Diese abschließenden Darlegungen widmen sich allgemeineren Themen (dem Subjekt-Objekt-Verhältnis, der möglichen gesellschaftlichen Auswirkung avantgardistischer Musik u.ä.). Steidl reflektiert diese Themen im Horizont dessen, was sie ‚Dialektik‘ nennt. Diesergemäß kann sich *weder* „das Subjekt ins Absolute überhöhen“ (463) und das Objektive vernachlässigen, *noch* ist ein Objektivismus anzustreben, der alles Subjektive liquidiert und damit „gesellschaftlicher Unmündigkeit“ (ebd.) Vorschub leistet. Eine ‚Versöhnung‘ von Subjekt und Objekt kann „*weder* in ihrer Trennung *noch* in ihrer Verschmelzung“ (464) erlangt werden. *Wie* im Horizont des fortwährenden dialektischen Umschlagens die apostrophierte Versöhnung - z.B. durch dialogische Kommunikation - zustande kommen könne, wird von Steidl nur zaghaft angedeutet; sie expliziert dafür ausführlich die negativen Konsequenzen, welche sich aus einer Absolutsetzung entweder des Subjekts oder des Objekts ergeben (465-467). Dabei wird deutlich: Erst in einem reflektiert onto-analogischen Aspekt könnte von ‚Dialogik‘ als Überwindung des Zwiespalts geredet werden, der für neuzeitliche ‚Dialektik‘ kennzeichnend ist¹⁷.

Schönberg wird als ‚mündiger Komponist‘ bezeichnet, weil er sich aller „von außen vorgegebenen Verbindlichkeiten der tonalen Musik entledigt [hat]“ (467) und nur noch demjenigen nachzufolgen trachtet, was „dem [vorher zugerichteten] musikalischen Material innewohnt“ (ebd.). Dabei wird im Komponisten eine Verhaltensweise sichtbar, „die heute bereits die Musik veränderte und morgen Veränderungen in ihrem Verhältnis zur Gesellschaft bewirken mag“ (471). Das will sagen: „Das Austragen der Gegensätze [, das der avancierte Komponist als seine Aufgabe versteht,] fordert eine solide kompositorische Technik, strenge Konsequenz, Selbstdistanz und Kritikfähigkeit“ (472). Diese Forderung verschärft sich bei Zwölfton-Komponisten. „Während beispielsweise bei Mozart die Kontraste durch Tonalität zusammengehalten werden, fehlen bei Schönberg die Brücken: [Adorno erklärt hierzu:] ‚... nichts hilft, als ohne Vorbehalte die innere Synthesis des einander Widersprechenden zu vollziehen‘“ (ebd.). "Das Stiften eines Zusammenhangs [wird] als eigentlicher Sinn von Musik deklariert" (481).

Steidl schildert diesbezüglich die Auf- und Umbrüche in Schönbergs Reifungsprozess (473-476). Sie erläutert: „Die Freiheit und Reife, die Schönberg auszeichnete, zeigt sich auch darin, dass er sich der Utopie der Kunst bewusst war“ (478). Er ist, wie Beethoven, dem Humanen zugeneigt. „Sein Ausdruck ist freilich von Anbeginn bereit, sich in Trotz zu verwandeln gegen eine Welt, die den Schenkenden zurückstößt ... Er reduziert, konstruiert und panzert die Musik ... Seine Liebe musste sich [gegenüber der sie ablehnenden Gesellschaft] reaktiv verhärten“ (479). Seine Maxime war: „Eher sollte man den Extremen sich überlassen, als auf Synthesis ausgehen“ (480).

Oder anders gesagt: „Die Neue Musik führt Protokoll über das [neuzeitliche] Subjekt. Es ist ‚das emanzipierte, vereinsamte, reale der spätbürgerlichen Phase‘“ (483). „Ihre Idee ist Autonomie. [Das heißt:] Sie hält sich an nichts, was ihrem einen Impuls, ihrer eigenen Stimmigkeit, bloß [von außen her] auferlegt wäre ..., sie will durch

¹⁷ Vgl. hierzu im Einzelnen Heinrich Beck, Dialogik – Analogie – Trinität. Ausgewählte Beiträge und Aufsätze des Autors zu seinem 80. Geburtstag hg. v. E. Schadel, Frankfurt/M. u.a. 2009; hier S. 113-130: Die Dialog-Vorlesung. Ein neues hochschuldidaktisches Experiment; mit Anhang: Dialogisierung der Dialektik – Ja!, Dialektisierung der Dialogik – Nein!

rückhaltlose Versenkung in ihr je Einmaliges ... aus Subjektivität heraus objektiv werden“ (484 f.). Eine „falsch verstandene Harmonisierung“ (485), die etwas kritiklos zu beschönigen versucht, lehnt sie auf schroffe Weise ab. Adorno erklärt deshalb: „Die Unmenschlichkeit der Kunst muss die der Welt überbieten um des Menschlichen willen“ (491). Denn es gilt: „Alles Leben ... [muss], um wahres Leben zu werden, durch den Tod hindurchgehen“ (494).

In einer knappen *Zusammenfassung* (497-501) resümiert Steidl die Grundmotive der behandelten drei Autoren, um im *Schlusskommentar* (503 f.) auf die (häufig missachteten) kreativen Potenziale hinzuweisen, welche einem qualifizierten Musikunterricht zukommen, insofern dieser im Schulalltag bereichert und ein ausgewogenes Bildungskonzept gewährleistet.

Das *Literaturverzeichnis* (505-518) ermöglicht einen Zugang zu den behandelten Autoren und Themenbereichen¹⁸.

II. Aspekte zu einer konstruktiv-kritischen Würdigung der Studie

Steidl überzeugt in ihrer Dissertation dadurch, dass sie mit spürbarem inneren Engagement die Zusammenhänge von Musik, Bildung und sozialen Bedingtheiten herausarbeitet. Ihre Erläuterungen evozieren ein weiteres Problemfeld, in welchem gefragt wird, ob und, wenn ja, wie die drei thematisierten Epochen (1. die metaphysisch-kosmologische, 2. die subjektiv-sentimentale und 3. die antimetaphysisch-atonale) miteinander zusammenhängen und durch welche Auf- bzw. Umbrüche sie sich ergeben haben. Die nachfolgenden Erörterungen wollen, um die enorme Aktualität der Steidlschen Studie zu unterstreichen, diese weniger kritisieren als vielmehr ergänzen und abrunden. Inneres Motiv ist hierbei die von Schopenhauer formulierte (aber nicht hinreichend spezifizierte) Intuition, dass es „die wahre Philosophie“ sein würde, wenn es gelänge, „eine vollkommen richtige, vollständige und in das Einzelne gehende Erklärung der Musik ... zu geben“¹⁹.

1. Die metaphysisch-kosmologische Epoche

Bezeichnet Steidl Augustinus' *De musica* als „epochemachend“ (24), so gilt dies weniger hinsichtlich der darin enthaltenen musiktheoretischen Explikationen, die äußerst

¹⁸ Vgl. jedoch S. 505, 1. und 2. Z. v. u.: Hier wird nur eine Auswahlammlung von Michael Schmaus' deutscher Übersetzung des augustinischen Hauptwerkes *De trinitate* genannt. Es existiert aber auch dessen komplette Übersetzung (die einzige im deutschen Sprachraum!) in der 'Bibliothek der Kirchenväter', 2. Reihe, Bde. 13 und 14, München 1935/36. - S. 507, 3. und 4. Z. v. o.: Flasch, Erwin muss Flasch, Kurt heißen. - S. 508, nach ‚Möller, Hartmut‘: hier könnte die für die Thematik der vorliegenden Studie höchst aufschlussreiche Monografie genannt werden: Münxelhaus, Barbara: Pythagoras musicus. Zur Rezeption der pythagoreischen Musiktheorie als quadriviale Wissenschaft im lateinischen Mittelalter (Orpheus. Bd. 19), Bonn - Bad Godesberg 1976.

¹⁹ Vgl. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1. Bd., 3. Buch, § 52 [Ed. W. von Löhneysen. Bd. 1, Darmstadt 1982, S. 369].

dürftig sind, wohl aber hinsichtlich des im 6. Buch eröffneten trinitätsmetaphysischen Horizontes. All dies wird deutlicher, sobald der ideengeschichtlich höchst wirksame Pythagoreismus in den Blick genommen wird²⁰. Dieser manifestierte sich (vom 6. Jahrhundert v. Chr. bis in die Renaissance hinein) z.B. als das eine Gestaltungsprinzip für verschiedenartige Architekturstile²¹ (was als Indiz für die kreativen Potenzen des harmonikalen Ansatzes gelten kann). Die historische Rekonstruktion des antiken Pythagoreismus erweist sich im Einzelnen als höchst kompliziert, weil dessen Überlieferung von zahlreichen Legenden überwuchert wurde, was das Vordringen zu seinem musiktheoretischen „Kern“ nicht unerheblich erschwerte²². Dazu kommt noch, dass sich die antiken Pythagoreer als Geheimbund organisierten, in welchem die „esoterischen“ Lehren nur „Eingeweihten“ auf mündliche Weise tradiert wurden. Die in der Antike kursierenden „exoterischen“ Manuskripte können von daher keinen Anspruch auf „Authentizität“ erheben. (Ein solches Manuskript kaufte sich Platon bei den Erben des Philolaos als Vorlage für seine im *Timaios* durchgeführte Berechnung einer Tonleiter der Weltseele. Wegen der unantastbaren Autorität, welche dem „göttlichen“ Platon zuerkannt wurde, war damit die volle Entfaltung der Musiktheorie für ca. 2000 Jahre blockiert!)

Als wahrhaft „epochemachend“ ist die dem Pythagoras zugeschriebene Entdeckung eines akustischen Experimentier-Instrumentes, des sog. Monochords²³, zu betrachten: Eine über einen Resonanzkasten gespannte Saite wird ganzzahlig unterteilt. Deren

²⁰ Vgl. hierzu z.B.: Rudolf Haase, Geschichte des harmonikalen Pythagoreismus, Wien 1969; Ders., Der messbare Einklang. Grundzüge einer empirischen Weltharmonik, Stuttgart 1976 [Repr. 2002]; Christoph Riedweg, Pythagoras, Leben – Lehre – Nachwirkung, München 2002, S. 81; dazu Erwin Schadel, Musen, Chariten, Orpheus und Pythagoras. Die Präsenz antiker Mythologie und Musikphilosophie in Comenius' pansophischem Friedenskonzept. In: Schadel (Hg.), Johann Amos Comenius - Vordenker eines kreativen Friedens. Deutsch-tschechisches Kolloquium anlässlich des 75. Geburtstages von Heinrich Beck, Universität Bamberg, 13.-15. April 2004, Frankfurt/M. u.a. 2005, S. 419-505; hier bes. 437-470; ferner die in Fußnote 18 genannte Studie von Barbara Münxelhaus. – Informative Einsichten in die theonom orientierte und (von daher) eine alles umfassende „Freundschaft“ erstrebende Lebensweise der Pythagoreer finden sich in: Jamblich, De vita pythagorica (neuerdings als griech.-dt. Ausgabe zugänglich in: Pythagoras. Legende – Lehre – Lebensgestaltung, hg. v. Michael Albrecht u.a., Darmstadt 2002, S. 32-211).

²¹ Vgl. Paul von Naredi-Rainer, Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst, Köln 1982.

²² Einen Eindruck von der komplexen philologischen Pythagoras-Forschung, die kaum die Musiktheorie berührt, vermittelt Leonid Zhmud, Überlegungen zur pythagoreischen Frage. In: Georg Rechenauer (Hg.), Frühgriechisches Denken, Göttingen 2005, S. 135-151.

²³ Vgl. Diogenes Laertius VIII, 12; Boethius, De institutione musica I, 10 f.; hierzu Sigfried Wantzloeben, Das Monochord als Instrument und System, entwicklungsgeschichtlich dargestellt, Diss. Univ. Halle 1911; Jan van der Maas, Das Monochord als Instrument der Harmoniker, Bern 1985; Franz Näf, Das Monochord, Versuchsinstrument zur quantitativen Erklärung von Tonsystemen, Bern u.a. 1999. - Überliefert wird, dass „Pythagoras, als er sich anschickte aus dem Erdenleben abzuschneiden, seinen Jüngern ans Herz gelegt [hat], das Monochord zu spielen (μονοχορδίζειν)“ (Aristeides Quintilianus, Von der Musik, übers. v. Rudolph Schäfke, Berlin-Schöneberg 1957, S. 311).

Halbierung produziert die Oktave 1:2, deren Drittelung die Quinte 2:3 usw. Zu beachten ist dabei, dass das Monochord Raum und Zeit, die beiden Weltdimensionen, in sich vereinigt und diese als reziprokes Verhältnis offenkundig werden lässt: Die Halbierung der (räumlich ausgedehnten) Saite impliziert zugleich eine Verdoppelung der (zeitlich messbaren) Frequenz der vibrierenden Saite. Das heißt: Der *qualitativ* empfundene Sinneseindruck, der durch eine am Monochord eingestellte Proportionseinheit ausgelöst wird, steht in einem unauflösbaren Zusammenhang mit deren *quantitativer* Bestimmtheit²⁴. Angemerkt sei hier auch, dass die in neuzeitlicher Akustik entdeckte „Obertonreihe“, welche an periodisch schwingenden Medien (einer Saite oder Luftsäule) wahrnehmbar ist, die Ergebnisse der antiken Monochord-Experimente nicht widerlegte, sondern vielmehr bestätigte.

Das Experimentieren am Monochord spielte in der frühen Neuzeit eine entscheidende Rolle, als es darum ging, die inneren Schwierigkeiten, die die überlieferte „exoterische“ Tonleiter mit sich brachte, zu überwinden. Diese Tonleiter ging von der „kanonisierten“ Tetraktys aus und wurde durch eine Tetrachord-Schichtung aufgebaut. Ihre Crux bestand in der konsequenten „Ausschaltung“ der sog. Naturterz ($64:80 = 4:5$); an ihrer Stelle wurde ein ‚ditonus‘ (ein doppelter Ganzton) berechnet ($[8:9] \times [8:9] = 64:81$), der zwischen dem 3. und 4. wie auch 7. und 8. Tonschritt das kaum realisierte Restintervall 243:256 bedingt. (Dieses wird in Platons *Timaios* 36 b wortwörtlich genannt.)²⁵ Für eine Rehabilitierung der Naturterz 4:5 – deren Einführung polyphones Musizieren ermöglichen wird – plädierte der paktizierende Musiker Marsilio Ficino in seinem 1484 abgefassten Traktat *De rationibus musicae*. Gioseffo Zarlino (Kapellmeister in San Marco / Venedig) veröffentlichte 1558 seine *Istitutioni Harmoniche*, in welchen er den ‚Senario‘ (die Proportionen-Reihe 1-6) in die Musiktheorie einführte. Der Straßburger Theologe Johannes Lippius nahm diese Anregung auf, indem er in seiner *Synopsis Musicae Novae* (Argentorati 1612) die Proportionen 4:5:6 als „radix“ aller Musik bezeichnete und den Terminus ‚Trias harmonica‘ einführte. Eine beachtenswerte Konsolidierung des basalen ‚Senario‘ gelang schließlich dem theologisch interessierten Astronomen Johannes Kepler, der (wie Lippius) unter stetem Bezug auf Monochord-Experimente in seiner *Harmonice Mundi* (Linz 1619) ein „Bürgerrecht“ für den Quinarius (die Fünffzahl) einforderte. Um eine „Auswahl“ musikalischer sinnvoller Intervall-Proportionen zu bewerkstelligen und um diese zu rechtfertigen, krümmte er die Monochord-Saite zu einem idealen Kreis und fragte sich als Geometer, welche regelmäßigen Figuren diesem eingeschrieben werden können. Er formulierte so (in steter Kontrolle durch das Monochord) eine „apriorisch“ gültige geometrische Begründung der ‚ausgewählten‘ Intervalle: Die Halbierung des Kreises zeigt ihm die Oktave 1:2 an, das regelmäßige Drei- bzw. Sechseck die Erst-Quinte 2:3 bzw. die Zweit-Quinte 4:6, das Quadrat die Quarte 3:4. Als versierter Geometer kennt Kepler (von Euklid her) auch die etwas kompliziertere (aus der Regel des Goldenen Schnitts sich ergebende) Konstruktion des Pentagons, worin er die beiden Naturterzen 4:5 und 5:6 legitimiert sieht. Da ein

²⁴ Im Bezug auf das Verhältnis von Sinnlichkeit und Sinn definiert Thomas Aquinas, *Summa theologiae* I, qu. 78, a. 3, ad 2: „Sensibilia communia ... omnia reducuntur ad quantitatem ... *Figura autem est qualitas circa quantitatem*“.

²⁵ Vgl. im Einzelnen die Berechnung dieser „exoterischen“ Tonleiter in: Wilhelm Stauder, *Einführung in die Akustik*, Wilhelmshaven ²1980, S. 182.

regelmäßiges Siebeneck mit den erlaubten Hilfsmitteln (Zirkel und Lineal) *nicht* konstruiert werden kann (und deswegen, wie Kepler sagt, von Gott nicht „zur Ausschmückung des Kosmos“ verwendet wird) sieht er im ‚Senarius‘ die Auswahl der ‚weltbildenden Proportionen‘ (λόγοι κοσμοποιητικοί) abgeschlossen. Da nun das genannte Pentagon ein Erkennungszeichen des Pythagoreer-Bundes war, lässt sich die These formulieren, dass Kepler – mit eigenen Mitteln und ohne langwierige Einweihung – bis zu dessen „esoterischer“ Harmonie-Lehre vorgedrungen ist²⁶.

Bei der Skalen-Bildung hat Kepler die (oben genannten) Proportionen 64: 81 und 243:256 sorgfältig ausgemerzt. Er verwendet allerdings noch die veräußerlicht ansetzenden Tetrachord-Schichtung; das Problem der chromatischen Tonleiter liegt noch außerhalb seiner Betrachtungen. Doch geht er als Theologe davon aus, dass die ‚harmonia archetypalis‘ einen Trinitätsbezug aufweise. Man kann also (mit genannten Einschränkungen) formulieren: Vermittels seines geometrischen Aufweises der inneren Legitimität der Senarius-Intervalle, die onto-trinitarisch auszulegen sind, weist Kepler auf den entsprechenden Denkansatz der Augustinischen Musikphilosophie zurück. In der Barockzeit war ein solcher Ansatz noch durchaus geläufig²⁷. Da jedoch der subjekt-zentrierten Rationalismus, der in der Frühneuzeit dominant wurde, vom trinitätskritischen Sozinianismus konditioniert war und (von daher) einen „antitrinitarischen Affekt“ entwickelte²⁸, verblasste ein trinitarisches Musikverständnis zusehends, wurde als „uninteressant“ abgetan und deswegen nicht mehr als möglicher Interpretationsschlüssel einer distinkt-kohärenten Tonalitätsanalyse in Erwägung gezogen. Wenn Steidl (unter stillschweigender Voraussetzung, dass der Übergang von der Tetraktýs zum Senarius bereits vollzogen sei), im Augustinus-Kapitel ihrer Studie eine onto-trinitarische Auslegung der senarischen Intervalle vorlegt, so stellt sie sich unzweifelhaft gegen den z. Zt. herrschenden Trend einer vorontologischen Musikauffassung²⁹. Steidls Auslegung ist, so besehen, als „innovativ“ einzuschätzen. Doch sollte zum Zwecke einer vollständigen Durchklärung noch dargestellt werden, was sich aus dem einen senarischen „Kern“ heraus auf organische Weise in weiteren Tonalitätsstrukturen

²⁶ Vgl. hierzu im Einzelnen Erwin Schadel, Keplers Beitrag zur Entwicklung eines senarischen Konzepts von Tonalität. Erläuterungen zu seiner geometrischen Präsentation der Basisintervalle in der Perspektive onto-harmonikaler Integralität. In: Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Wissenschaftsgeschichte. Bd. 28, Wien 2011, S. 37-62; ferner Volker Bialas, Keplers Vorarbeiten zur Weltharmonik. In: Franz Pichler (Hg.), Der Harmoniegedanke gestern und heute. Peuerbach-Symposium 2002, Linz 2003, S. 1-13.

²⁷ Vgl. hierzu Rolf Dammann, Der Musikbegriff im deutschen Barock, Köln 1967; dazu die Erläuterungen in der in Fußnote 5 genannten Studie, S. 35⁶⁰.

²⁸ Vgl. im Einzelnen Erwin Schadel, Antitrinitarischer Sozinianismus als Motiv der Aufklärungsphilosophie. In: Schadel, Kants „Tantalischer Schmerz“, Frankfurt/M. u.a. 1998, S. 31-108.

²⁹ Vgl. hierzu z.B. Carl Dahlhaus / Hans Heinrich Eggebrecht, Was ist Musik? (Taschenbücher der Musikwissenschaft. Bd. 100), Wilhelmshaven 1985. Die beiden Autoren gelten als Koryphäen deutscher Musikologie; ich selbst empfinde ihre Explikationen wie eine „Kapitulationserklärung“ derselben; vgl. meine Ausführungen in der in Fußnote 5 genannten Studie, S. 32-36.

entfaltet hat. Ich will mich hier mit einem Schema und kurzen Erläuterungen hierzu begnügen:

1	Oktave	Quinte	Terz
2	Tonika	Dominante	Subdominante
3	Senarius	Diatonik	Chromatik
4	<i>Harmonie</i> (vor-individuell)	<i>Melodie</i> (individuell)	<i>Polyphonie</i> (über-individuell)

In allen 3 bzw. 4 Zeilen dieses Schemas ist ein *in-ek-kon*-sistenter Vollzugs-Rhythmus³⁰ erkennbar, der es ermöglicht, das gesamte Feld tonaler Strukturen als ein sich „von innen her“ entwickelndes Geflecht analogisch subsistierender Relationen zu erläutern. ‚Analogie‘ meint hierbei nicht, wie bisweilen behauptet wird, eine kalkulierte Ungenauigkeit. Als Begriff entstammt sie vielmehr der Mathematik und gestattet im ontologischen Kontext eine positive Synthese zwischen zwei extremen Seinskonzeptionen; sie vermittelt zwischen „univokem“ Monismus und „äquivokem“ Pluralismus, indem sie deren (partial) berechtigten Anliegen in sich vereinigt. Sie ist von daher in der Lage, die Einheit in der Vielheit (und Verschiedenheit) wie auch die Vielheit (und binnendifferenzierte Verschiedenheit) in der Einheit in vollzugstheoretischer Hinsicht zu analysieren.

Für das obige Schema heißt dies näherhin: Der *in-ek-kon*-sistente Grund-Rhythmus lässt sich ohne konstruktivistische Gewalttätigkeit in mehreren Konstellationen re-konstruieren: jeweils - *von links nach rechts* - innerhalb den einzelnen drei Momenten der Zeilen 1-3 und - *von oben nach unten* - in den Zeilen 1-3, indem man hier erkennt, dass der in Zeile 1 ausgedrückte Senarius die ‚*in-sistente*‘ Voraussetzung für die in Zeile 2 dargebotene ‚*ek-sistente*‘ diatonische Skala darstellt. Diese Skala wird von den drei Kadenzdreiklängen (‚Tonika‘, ‚Dominante‘ und ‚Subdominante‘) ausgeprägt³¹, und repräsentiert zusammen mit dem in Zeile 1 genannten Senarius die beiden Komponenten, aus welchen sich die in Zeile 3 vorgestellte „*kon-sistente*“ chromatische Tonleiter ergibt³².

³⁰ Die ontologische Abbeviatur einer ‚*In-ek-kon*-sistenz‘ bildete ich im Bezug auf Augustinus, De diversis quaestionibus 83, qu. 18: „Omne quod est, aliud est, *quo constat*, aliud, *quo discernitur*, aliud, *quo congruit*“. Steidl zitiert bzw. paraphrasiert diesen Satz, der den Emanationismus der neuplatonischen Hypostasenlehre im ganzheitlichen Aspekt modifizierte, zwar mehrmals (152, 161 und 173⁶⁹¹), lässt dessen prozesstheoretische Bedeutsamkeit jedoch unerläutert.

³¹ Überwunden ist somit die veräußerlicht ansetzende Tetrachord-Schichtung der diatonischen Skala. Denn diese ergibt sich aus einer Autotriadisierung der musikalischen Urtriade, was „genotypisch“ aus $3 \times 3 = 9$ Tönen, „phänotypisch“ jedoch - wegen der Verdoppelungen zweier Töne - nur 7 Tönen zustande kommen lässt: Der Grundton der Dominante ist identisch mit dem Quintton der Tonika; der Quintton der Subdominante fällt mit der Oktave zum Grundton der Tonika zusammen.

³² Ausführliche prozesstheoretische Erläuterungen, die den Berechnungen der einzelnen Tonalitätsdimensionen zugrunde liegen, finden sich in den §§ 29-70 der in Fußnote 5 genannt-

Der ‚*in-ek-kon-sistentiale*‘ Impuls, in welchem sich also die Gesamtheit von Tonalität (in den ersten drei Zeilen des Schemas: *von links nach rechts* und *von oben nach unten*) entfaltet, strömt sogar noch – wie in der Zeile 4 des Schemas angedeutet – über den konstitutiven Bereich, der tonal-harmonisches Musizieren ermöglicht, hinaus: ‚*Harmonie*‘ meint hier eine prinzipiell unbegrenzte Anzahl von Kombinations-Möglichkeiten, auf die der ingeniöse Komponist zurückgreifen kann, um in spezifizierender Auswahl individuelle Melodien zu kreieren. Der gesamte archetypale Harmoniegrund ist somit als „vor-individuelle“ *In-sistenz*-Phase zu kennzeichnen, aus der heraus „individuelle“ Melodien „*ek-sistieren*“, welche in der *konsistenten Phase* der „über-individuellen“ Polyphonie die höchste Blüte des Miteinander-Musizierens zum Ausdruck bringt. Bedingung ist dafür allerdings, dass jede einzelne „Melodie“ des mehrstimmigen Komplexes – sowohl im „horizontalen“ Verlauf wie auch im „vertikalen“ Moment gleichzeitig ertönender Stimmen – im vor-individuellen Harmoniegrund „verwurzelt“ bleibt. Als ‚über-individuell‘ ist Polyphonie deswegen zu bezeichnen, weil diejenigen, die ihre individuelle Melodie aus der basalen Harmonie entnehmen und inmitten der Vielstimmigkeit eigenständig ausprägen, zugleich in den Genuss der anderen Melodien gelangen. Polyphonie kann somit – in sozialphilosophischer Auslegung – als „synergetischer Bund freier Bewegungsgestalten“³³ gekennzeichnet werden.

Für den Fall, dass in Anbetracht der vorgestellten Struktur-Analogien der Vorwurf einer typisch „eurozentrischen“ Musikauffassung erhoben wird, sind, wie mir scheint, folgende drei Gesichtspunkte zu erwägen:

1. Wenn Kepler betont, dass seine harmonikalen Untersuchungen *nicht* „merkantile Berechnungen seien, sondern die Erläuterung der Dinge“ beabsichtigen³⁴, so wurde dies zwar von einem Europäer formuliert; doch hat die Aussage als solche ein universales Format aufzuweisen. Denn mit ‚Dingen‘, genauer: mit dem ‚Sein‘ der Dinge, ist jeder Bewohner des Erdballs irgendwie befasst. Löst er seine Musikauffassung (z.B. aufgrund unbefragt hingegenommener Konventionen) aus diesem Real-Bezug heraus, so fällt diese einer frei schwebenden Beliebigkeit anheim. In der arabischen Musik z.B. werden zwar die Gerüstintervalle (Oktav, Quint und Quart) von

ten Studie *Musik als Trinitätssymbol*. Eine Zusammenfassung der hier vorgelegten Tonalitätsanalyse in: E. Schadel, *Trias Harmonica Radicalis*. Tonale Musik als Integrationssymbol. In: E. Schadel / U. Voigt (Hgg.), *Sein - Erkennen - Handeln*. Interkulturelle, ontologische und ethische Perspektiven. Festschrift für Heinrich Beck zum 65. Geb., Frankfurt/M. u.a. 1994, S. 337-361.

³³ Vgl. die in Fußnote 5 genannte Studie, S. 380. – Karl Popper sieht in der Polyphonie die „Kunst der musikalischen Problemlösung“ im höchsten Maße kultiviert (ders., *Ausgangspunkte. Meine intellektuelle Entwicklung*, Hamburg 1979, S. 92). Er rühmt diese Polyphonie mit einem Zitat aus Keplers ‚*Weltharmonik*‘: „Es gibt kein Wunder, das größer und erhabener ist als jene Gesetze, nach denen man mit mehreren Stimmen in Harmonien singt. [Es sind] Gesetze, die der Antike unbekannt waren, die aber nun endlich entdeckt wurden, vom Menschen, dem Nachahmer seines Schöpfers. So kann der Mensch in einer kurzen Stunde, durch den kunstvollen Zusammenklang vieler Stimmen, eine Vision der Ewigkeit der Welt hervorzubringen; und so erreicht er im süßesten Gefühl des Glücks und der Freude über die Musik – das Echo Gottes – nahezu jene Befriedigung, wie sie Gott selbst, der Schöpfer, in seinen eigenen Werken findet“ (ders., *Auf der Suche nach einer besseren Welt*, München 1987, S. 265).

³⁴ Vgl. Johannes Kepler, *Harmonice mundi*, hg. v. Max Caspar, München 1940, S. 19.

der pythagoreischen Harmonik übernommen; doch entstand hier (wegen einer übersteigerten Mathematisierung der Musiktheorie) ein kurioser Streit um die sog. „neutrale“ Terz, welche zwischen großer und kleiner Naturterz liegen soll. Auf einem 1932 nach Kairo einberufenen panarabischen Musikkongress gab dieses Problem „Anlass zu leidenschaftlichen Auseinandersetzungen“; doch konnte keine verbindliche Lösung ausfindig gemacht werden, weil jeder der anwesenden mathematischen Experten auf seinem Vorschlag beharrte³⁵. Im Sinne einer „archetypischen“ Anlage lassen sich indes weltweit deutliche „Spurenelemente“ senarischer Basis-Intervalle beobachten³⁶. Die sog. ‚Mutterterz‘ (z.B. *g-e*) wird – als Ausdruck von Zärtlichkeit – sowohl von der Tiroler Sennerin als auch von der Pygmäenfrau, die in Zentralafrika ihr Kind ruft, spontan intoniert.

2. Unterscheidet Kepler zwischen ‚merkantilen‘ und ‚harmonikalen‘ Berechnungen, so wird damit etwas angesprochen, was viele Musikliebhaber „in primo limine“ vom theoretischen Nachvollzug tonaler Strukturen zurückschrecken lässt. Es geht um die von Plotin vorgeschlagene Unterscheidung zwischen ‚quantitativer Zahl‘, die auf das bloße *Wieviel* der Dinge ausgerichtet ist, und ‚wesenhafter Zahl‘, die das *Sein* der Dinge berücksichtigt und ausdrückt³⁷. Damit will gesagt sein: In der ersten Art von Zahlen ist die *instrumentelle Vernunft* am Werke, die vermittels abstrakter Zahlen über die (vorher entqualifizierten) Dinge (oder die Erscheinungen des ‚Dings an sich‘) zu verfügen versucht; in der zweiten Art hingegen wird die *vernehmende Vernunft* tätig, die primär die Dinge betrachtet, um eine Einsicht in deren Identitätsakt zu gewinnen. Zahlen und Zahlenverhältnisse werden dabei nicht verabsolutiert; ihnen kommt sekundär die Aufgabe zu, den vorher eingesehenen Seins-Vollzug in differenzierter Weise zu manifestieren, so dass er zu einem verallgemeinerbaren Element des Bewusst-Seins werden kann³⁸. (Am Beispiel des senarischen Dreiklang heißt dies: Die ‚wesenhafte‘ *Eins* ist hier die Oktav-Proportion 1:2, die *Zwei* die daraus hervorgehende Erst-Quinte 2:3 und die *Drei* die durch den Terzton erfüllte Zweit-Quinte 4:5:6. (Da tonale Musik ein subsistierendes Relationen-System darstellt, können Intervall-Proportionen nicht einfach „addiert“ oder „subtrahiert“ werden; ihre wechselseitigen Verhältnisse müssen vielmehr durch „Multiplizieren“ oder „Dividieren“ ermittelt werden.)

³⁵ Vgl. Alexis Chotton, Art. ‚Arabische Musik‘. In: Außereuropäische Musik in Einzeldarstellungen. Mit einer Einf. von Josef Kucherts, München 1980, S. 131-152, Zitat S. 137.

³⁶ Vgl. hierzu die ethnomusikologisch reichhaltigen Befunde in: Werner Danckert, *Tonreich und Symbolzahl in Hochkulturen und in der Primitivenwelt*, Bonn 1966, hier z.B. (S. 51) den notierten „Tageslicht-Gesang“ der Navaho-Indianer, der mit den gleichen Tönen eines Dur-Dreiklanges beginnt, mit welchen Joseph Haydn ins ‚Andante‘ seiner 94. Sinfonie (die „mit dem Paukenschlag“) hineinführt; ferner Hermann Pfrogner, *Lebendige Tonwelt – zum Phänomen Musik*, München-Wien ²1981.

³⁷ Vgl. Plotin, *Enneade* V 5, 4.18; dazu besonders auch *Enneade* VI 6 („Über die Zahlen“).

³⁸ In diesem Sinne betont Kepler, dass Harmonie durch das Numerische nicht hervorgebracht werde, sondern dass dieses „ein Begleiter der hervorgebrachten Harmonie“ sei, „ein zweitrangiges Vernunft-Seiendes“ (ens rationis secundarium; a.a.O. [Fußn. 34], S. 123)

3. Der „Eurozentrismus“-Vorwurf, der tonale Musik zu relativieren versucht, ist u.a. auch von daher zurückzuweisen, dass es keinem Bewohner des Globus „verboten“ ist, Monochord-Experimente durchzuführen, um so eine konkrete Erfahrung der musikalischen Elementar-Intervalle zu gewinnen. Da jedoch unzählig viele Einteilungsmöglichkeiten der Monochord-Seite denkbar sind (so wie auch in der Obertonreihe zahlreiche außersensarische Töne, der 7., 11., 13., 14. usw., nachweisbar sind), ergibt sich zwangsläufig und dringlich das Problem eines Auswahlkriteriums. Solange dieses Problem nämlich vernachlässigt wird, führt dies in eine „schlechte Unendlichkeit“ hinein, wobei sich die Frage nach der Wesensverfasstheit von Musik fortwährend relativiert und schließlich unbeantwortet bleibt³⁹. D.h.: Der von Kepler vollzogenen ‚Auswahl‘ der Basis-Intervalle kommt, im systematischen Aspekt, eine unverzichtbare Bedeutsamkeit zu. Klar wird in diesem Zusammenhang auch: Die Frage, was Musik eigentlich „ist“, kann weder in physikalischer Akustik noch in abstrakter Zahlenlehre beantwortet werden. Eine Antwort kann lediglich von einer onto-logischen Theorie erwartet werden, die beide Bereiche organisch zu verbinden vermag. Musik ‚ist‘ deshalb weder ein reines Naturprodukt noch eine bloße Rechenübung; in ihr sind ‚objektive‘ und ‚subjektive‘ Momente unlösbar miteinander verquickt. Als Kriterium hierfür bewährt sich die universal akzeptierbare Einsicht in die (oben erwähnte) *In-ek-kon-sistenz*. Für den musiktheoretisch weniger Versierten kann die Einsicht in die innere Notwendigkeit dieser distinkt-kohärenten Triadizität im Vollzug des Elementarsatzes, der aus ‚Subjekt‘, ‚Prädikat‘ und ‚Kopula‘ besteht, gewonnen werden: Sage ich z.B.: „Frauen sind klug“, so „machen“ die isolierten einzelnen Worte dieses Satzes von sich aus keinen Sinn. Dieser tritt erst dann hervor, wenn im ‚Subjekt‘ geklärt ist, worüber gesprochen wird, im ‚Prädikat‘, was darüber ausgesagt wird, und in der ‚Kopula‘ der wesenhafte Zusammenhang dieser beiden Elemente ausgedrückt wurde. Da sowohl Musik als auch Sprache im einen basalen Seinsvollzug gründen, lässt sich somit – unter Wahrung spezifischer Eigentümlichkeiten – folgende Analogie formulieren: Das ‚Subjekt‘ der Musik ist die in-sistente Oktave 1:2, deren ‚Prädikat‘ die ek-sistente Erst-Quinte 2:3 und deren ‚Kopula‘ die kon-sistente Doppelterz 4:5 / 5:6. Markiert ist damit das transzendent subsistierende Ineinander von wirkendem ‚Anfang‘, formgebender ‚Mitte‘ und erfüllend-vollendendem ‚Ziel‘. Wie schon oben ausgeführt, verströmt sich dieses Ineinander – gemäß der inneren Ordnung des in-sistenten Senarius – in die ek-sistente Diatonik und die kon-sistente Chromatik hinein. Die drei bezeichneten Felder (Senarius, Diatonik und Chromatik) bezeichnen von daher – auf vollzugstheoretisch einsichtige Weise – das Insgesamt einer onto-analogisch fundierten und damit universal rezipierbaren Tonalität. Diese stellt sozusagen die „Grammatik“ dar, welche verschiedensten Musik-Stilen – innerlich vorgängig - zugrunde liegt und deren allgemein verstehbaren Aussage-Gehalte garantiert.

³⁹ Um einem solchen „Verzicht“ auf Wesenseinsicht vorzubeugen, erläutert Plotin (*Enneade* I 6, 3.31-33): „Es ist charakteristisch für sinnliche Harmonien, dass sie ein [inneres] Maß haben; dieses kommt *nicht* von einer beliebigen Proportion her, sondern von einer solchen, welche bei der Hervorbringung idealer Formen dienlich sein kann“.

Die cartesianische Kluft zwischen apriorisch determinierendem Subjekt (*res cogitans non extensa*) und entqualifiziertem Natur-Objekt (*res extensa non cogitans*) ist in tonaler Musik prinzipiell überwunden, insofern sich in deren Strukturen eine in sich ausgewogene Balance zwischen (subjektivem) Geist und (objektiver) Natur manifestiert. D.h.: Beide Elemente stellen keinen exklusiven Gegensatz dar, sondern fordern und fördern sich auf allen drei Ebenen von Tonalität:

A) Im *Senarischen* hat die Natur den Vorrang, da sie die sog. Obertonreihe darbietet. Der Geist "begegnet" diesem rein quantitativen akustischen Phänomen, indem er es mit ontologisch-qualitativen Erkenntnissen auswählt und durchformt, um darin einen ganzheitlichen Vollzug herauszuheben. Es ist deshalb zu sagen: Tonale Musik ist – auch schon auf der Stufe des senarischen Dreiklangs – *kein* reines Naturprodukt! Sie wird hier bereits von subjektiven Empfindungen und Verstandes-Reflexionen mitbestimmt.

B) Auf der Stufe der 7-tönigen *Diatonik* halten sich Natur und Geist gewissermaßen die Waage. Der Geist, der die mehr „natürlichen“ Elemente des Senarius anhört, formt diese zur mehr „kulturellen“ diatonischen Tonleiter⁴⁰.

C) Im Bereich der 12-tönigen *Chromatik* hat schließlich der Geist den Vorrang gegenüber der Natur, was sich in einer Steigerung der mathematischen Operationen manifestiert. Diese sind zur Bestimmung der temperierten Halbtons nötig, damit dieser als überwölbendes Drittes (das die feinen Differenzen ausgleicht, welche sich beim Durchrechnen der beiden Quintenzirkel ergeben haben) der musikalischen Praxis dienlich sein kann⁴¹. Aber auch in dieser Phase ist der Geist *nicht* völlig losgelöst von natürlichen Vorgaben. Er kann hier nicht beliebig irgendwelche Elemente berechnen. Seine Berechnungen haben sich vielmehr an den Proportionen des Senarius und der diatonischen Tonleiter zu orientieren.

Wird tonale Musik bisweilen als „Dur-Moll-System“ bezeichnet, so ist dies gemäß dem oben Explizierten zu distinguieren: Es kann *nicht* als gänzliche Gleichwertigkeit zwischen „aufstrahlenden“ Dur und des „milderen“ Moll aufgefasst werden. In Entsprechung zum emporstrebenden Impuls der Obertonreihe kommt dem Dur-Tonart eine Priorität zu. Das Dur tritt unmittelbar innerhalb des Senarius hervor. Die Moll-Tonart hingegen entsteht dadurch, dass die senarische Anordnung der großen und kleinen Terz ver mittels einer rechnerischen Operation „umgedreht“ wird; sie ist deshalb dem tertiären Bereich der Chromatik zuzuordnen⁴².

⁴⁰ Vgl. hierzu oben die Fußnote 31; die Berechnung der diatonischen Skale finden sich in der in Fußnote 5 genannten Studie, S. 298-299.

⁴¹ Vgl. hierzu die entsprechenden Tabellen in der in Fußnote 5 genannten Studie, S. 302-305.

⁴² Die Verschiedenheit von Dur und Moll zeigt sich an einem konkreten Frequenz-Beispiel: Nimmt man z.B. 60 Hz als Grundfrequenz an, so ergibt sich für den Dur-Dreiklang 4:5:6 = 240:300:360 Hz. Das heißt: Der von der autogenen Oktave 1:2 = 60:120 überspannte „Wesensgehalt“ (60 Hz) wird im Dur vermittels der 5 innerhalb der Zweitquinte 4:6 als Gleichwertiges „von unten nach oben“ und „von oben nach unten“ mitgeteilt. Beim Moll-Dreiklang ist eine solche „reine“ Kommunikation nicht mehr realisiert. Wir haben hier: 240:288:360 Hz (240:288 Hz = 5:6; 288:360 Hz = 4:5).

2. Die subjektiv-sentimentale Epoche

Subjektives oder deutlicher: subjekt-zentriertes Philosophieren formierte sich zu Beginn der Neuzeit im Kontext des Nominalismus, der intramentale Tätigkeiten und Bewegungen fokussierte und darin das Autonomie-Experiment einspurte, in dem vorausgesetzt wurde, das *nichts* (nichts Seiendes und extramental Sinnhaftes) vorausgesetzt werden dürfe. In der „spendid isolation“ des cartesianischen *cogito* sah sich das abstrakt rasonierende „transzendente“ Subjekt als befähigt an, die Menschen als „maistres et possesseurs de Nature“⁴³ einzusetzen. Rousseau empfand große Abneigung gegen diese „berechnende“ Denkungsart, was (partiell) nachvollziehbar ist. In seiner Kritik des Rationalismus geht es ihm jedoch *nicht* darum, die durch die Sinnenwelt erregten geistinnerlichen Affektionen als den „Stoff“ aufzufassen, der abstraktiver Formung von Begriffen zugrunde liegt. Eine solche Konzeption hätte den cartesianischen Rationalismus sinnvoll zu ergänzen vermocht und ganzheitliches Erkennen ermöglicht. Doch ist ein solch ausgleichend-verbindlicher Denkipuls im Umkreis subjekt-zentriertem Philosophieren längst abhanden gekommen. Rousseau ist emotional „abgestoßen“ von der Inhaltslosigkeit des apriorisch-gewaltsam verfahrenen Rationalismus; er läßt sich an diesem aggressiv auf und formuliert - als „Anti-these“ dazu - seinen subjektiven Sentimentalismus. Damit wird der historische Schritt vom Rationalismus zur Romantik antizipiert; und es ist dabei zu beobachten, dass Rousseau – ohne Unterscheidung zwischen positiver Wesensstruktur und Defizitärem – *jegliche* Form des Rationalismus in Bausch und Bogen ablehnt. Eine in sich strukturierte Argumentation muss dabei zerfallen; dafür werden spontan sich ergebende Empfindungsgehalte ins Feld geführt. Das Empfinden gilt für ihn als das allein „Erstrebenswerte“ und „Natürliche“, das Denken aber als das „Künstliche“ und Abstoßende. Was ‚Natur‘, was ‚Kunst‘ überhaupt sind, bleibt unerörtert, da An-sich-Seiendes als solches nicht mehr thematisiert oder gar problematisiert wird⁴⁴.

In seiner Musiktheorie plädiert Rousseau dementsprechend für die „Natürlichkeit der Musik“ (318), für natürliche ‚Dreiklänge‘, ‚Tonarten‘ u.ä. (ebd.), kurzum für schlichte ‚Melodien‘, welche eine „Überladenheit“ (309) vermeiden, die immer dann entsteht, wenn – wie bei Rameau – die „künstliche“ ‚Harmonie‘ der „natürlichen“ Melodie vorgezogen wird. – Nach den Recherchen des vorangehenden Abschnittes kann Rousseaus Fehlbeurteilung klar werden: ‚Dreiklänge‘ und ‚Tonarten‘ sind – auch wenn sie der Schlichtheits-Forderung entsprechen – keineswegs bloß „natürliche“ Phänomene, sondern implizieren im tonalitäts-genetischen Aspekt, dass der sich rezeptiv verhaltende menschliche Geist in Anbetracht der physikalisch vorliegenden Obertonreihe bereits eine bestimmte Auswahl vorgenommen hat.

⁴³ Vgl. René Descartes, *Discours de la méthode*, Paris 1985, S. 55; für Descartes ist die Natur nichts anderes als ein (beherrschbarer) „Gegenstand der reinen Mathematik“ (*obiectum purae matheseos*; vgl. *Meditationes de prima philosophia* VI, 1). Immanuel Kant bestätigt eine solche Auffassung, wenn er erläutert: „Der Verstand schöpft seine Gesetze (a priori) nicht aus der Natur, sondern schreibt sie ihr vor“ (*Prolegomena*, A 113).

⁴⁴ Vgl. I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, B 332 f. / A 276 f.: „Was die Dinge an sich sein mögen, weiß ich nicht, und brauche es auch nicht zur wissen“; dazu ebd., B 235 / A 190: „Wir haben es doch nur mit unseren Vorstellungen zu tun“.

Werden Rameau und Rousseau „zwei gänzlich verschiedene Musikauffassungen“ (276) zugesprochen, so wäre zu überlegen, ob etwas ‚verschieden‘ *sein* kann, wenn es überhaupt nicht „sein“ würde. Das heißt: eine ‚seins‘-theoretische Musikkonzeption, die oben vorgestellt wurde, ist sehr wohl in der Lage, dasjenige zusammenzufügen, was bei Rameau und Rousseau ‚gänzlich‘ verschieden sein soll. Die ‚Natur der Musik‘, referiert Steidl, besteht nach Rameau in den Schwingungsverhältnissen physikalisch messbarer Vibrationen, nach Rousseau aber in den ‚Regungen des menschlichen Herzens‘ (276). Der gesuchte Zusammenhang lässt sich z.B. in einer Intervall-Charakteristik (so wie sie von Albert Schweitzer z.B. an Bachs Kantaten und Chorälen durchgeführt wurde⁴⁵) ausfindig machen. Die „Nachahmung unsichtbarer menschlicher Regungen“ (288) geschieht demnach im Medium bestimmter (physikalisch messbarer) tonaler Intervallschritte: der ‚objektiv‘-numerischen *Quantität* entspricht hier immer und überall eine ‚subjektiv‘-empfundene ‚*Qualität*‘.

Behauptet Rousseau, ‚Natur‘ diktiere „*Melodie* und nicht *Harmonie*“ (277), so formuliert er von seiner „geschmäcklerischen“ Position aus eine Antithese, die der „Realität“ der Tonalitätsstrukturen nicht entspricht. In beidem markiert sich ein Begründungsverhältnis: Die Melodie ist ein „spezieller“ Ausdruck des „generellen“ Harmoniegrundes. Das harmonische Zusammenspiel mehrerer „spezieller“ Melodien ermöglicht die (von Rousseau abgelehnte) Fülle-Erfahrung einer distinkt-kohärenten ‚*Polyphonie*‘. (Ich habe im Vorangehenden bei der Erläuterung des vier-zeiligen Schemas auf die onto-genetischen Zusammenhänge hingewiesen, die es nahe legen, ‚*Harmonie*‘, ‚*Melodie*‘ und ‚*Polyphonie*‘ als ‚in-ek-kon-sistentiale Integralität‘ zu verstehen.)

Rousseaus Musik- und Sozialphilosophie kann, wie es scheint, als Indiz dafür aufgefasst werden, dass sich ein solch integrales Bewusstsein in „aufgeklärter“ Moderne immer mehr abbaut und – eines vereinseitigten Verstehenshorizontes wegen – konzeptionelle Sprünge in Kauf nimmt: Nachdem Rousseau den ‚*Harmonie*‘-Grund methodisch „entmachtet“ hat, fragt es sich, *woher* die einheitsstiftenden ‚*Melodien*‘ – oder im Politischen: der den Gemeinwillen besiegelnde Gesellschaftsvertrag – kommen können sollen? Unter Zurücklassung genuin ontologischer Argumentation spricht er von ‚*Geniestreichen*‘, welche der geniale Komponist bzw. Souverän „aus dem Nichts“ hervorgehen lassen⁴⁶. Damit korreliert, in gewisser Weise, Rousseaus Neigung zu einem kollektivistisch-totalitären Staatssystem, welche zunächst „unter der Decke“ eines unscharfen ‚*Natur*‘-Begriffs verborgen liegt⁴⁷, welche dann aber sein „wahres“ Gesicht zeigt, wenn ein ‚*unisono*‘-Singen gefordert wird, in welchem ‚*kontrapunktische*‘ Abweichungen wie auch polyphones Musizieren insgesamt als unerwünscht und „unnatürlich“ ausgeschlossen sind. Während Johann Sebastian Bach seine Kunst des polyphonen Musizierens mit einem hochkultivierten Gespräch einzelner vernünftiger Per-

⁴⁵ Vgl. Albert Schweitzer, Johann Sebastian Bach, 11. Auflage, Wiesbaden 1990, hier bes. S. 398-698.

⁴⁶ Vgl. hierzu oben die Fußnote 12.

⁴⁷ Johannes Hirschberger merkt diesbezüglich an: „Der Naturbegriff bei Rousseau ist verschwommen von Anfang an und wird immer unklarer, je mehr er darüber schreibt“ (Geschichte der Philosophie. Teil II, Freiburg u.a. ⁸1969, S. 255).

sonen vergleicht⁴⁸, ist Rousseau ein „Gegner der Mehrstimmigkeit“ (308), der ‚lange Debatten und Streitgespräche‘ als Symptom eines staatsgefährdenden Rationalismus auffasst (326). (Da diese Kritik an Rousseaus Musikverständnis leicht missverstanden werden könnte, sei noch eigens angemerkt: Es sollte *nicht* das Singen einfacher Melodien in Misskredit gebracht werden. Dieses ist und bleibt *eine* Möglichkeit des Musizierens. Kritisiert werden sollte lediglich die ideologische Abschottung gegenüber dem einen Grundgefüge von Harmonie, welches als solches *sowohl* einstimmiges *als auch* mehrstimmiges Musizieren ermöglicht.)

3. Die antimetaphysisch-atonale Epoche

Das letzte Hauptkapitel der Steidlschen Studie referiert – aus dem Blickwinkel des Theodor W. Adorno – ausführlich und facettenreich Schönbergs Zwölftontechnik (369-495). Dadurch könnte der Eindruck erweckt werden, dass sich europäische Musikentwicklung in jener Zwölftontechnik vollendet habe oder – vielleicht auch – zu ihrem Ende gekommen sei. Dass beides nicht zutrifft, zeigt sich, wenn man die musiktheoretischen Hauptströmungen des 20. Jahrhunderts überblickt. Ich will versuchen, diese in groben Strichen nachzuzeichnen⁴⁹ und unterscheide hierbei drei Phasen: 1. einen *Formalpurismus*, 2. einen *Materialpurismus* und 3. eine *integrale Phase*.

Ad 1: Der Formalpurismus (vertreten durch Josef Matthias Hauer, der sich als ein eigentlichen Erfinder der Zwölftontechnik bezeichnete, durch Arnold Schönberg und dessen prominente Schüler Alban Berg und Anton Webern) geht von der cartesianischen Aufspaltung zwischen dem allein determinierenden „Subjekt“ (*res cogitans*) und dem als gänzlich qualitätslos aufgefassten „Objekt“ (*res extensa*) aus. Für das Kompositorische ist damit ein technisch-funktionales „Herrschaftswissen“ vorbereitet, das von der „Idee einer rationalen Durchorganisation des gesamten musikalischen Materials“ (431) geleitet wird. Für atonale Komponisten gilt demnach (in Anlehnung an Kant formuliert): ‚Der sich autonom dünkende Verstand schöpft seine Kompositionsprinzipien (a priori) nicht aus dem Tonmaterial, sondern schreibt sie diesem vor‘⁵⁰. Die Rede vom ‚Tonmaterial‘ bekundet hierbei, dass die bei Rousseau eingeleitete Abkehr von tongenetisch-metaphysischer Musikauffassung nunmehr – um den Preis einer eklatanter Verkennung derselben⁵¹ – vollendet ist. Anti-metaphysische atonale Musik (welche Schönberg lieber als ‚pantonal‘ bezeichnen wollte⁵²) erstrebte eine neue ‚Fasslichkeit‘⁵³ durch „Emanzipation der Dissonanzen“ und Verzicht „auf ein tonales Zent-

⁴⁸ Vgl. Ehrenfried Muthesius, *Logik der Polyphonie. Beiträge zu einer philosophischen Musiktheorie*, Meisenheim 1971, S. 82

⁴⁹ Vgl. hierzu im Einzelnen die §§ 5 und 6 in der in Fußnote 5 genannten Studie.

⁵⁰ Vgl. das Kant-Zitat in Fußnote 43.

⁵¹ Wie oben in II, 1 erörtert, ist besagtes ‚Tonmaterial‘ niemals etwas rein „Objektives“ (bloß physikalisch Vorliegendes), sondern (sondern vom Senarius, über die Diatonik bis hin zur Chromatik, welche der Zwölftontechnik „übernommen“ wurde) stets auch etwas, was vom rezipierenden Geistsubjekt hinsichtlich seiner Harmoniefähigkeit überprüft und beurteilt werden kann.

⁵² Vgl. Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. v. Ivan Vojtěch, Frankfurt/M. 1976, S. 231.

⁵³ Ebd., S. 73.

rum⁵⁴; sie lässt sich als eine Spezifizierung des im frühen 17. Jahrhunderts ausgeprägten subjekt-zentrierten Rationalismus verstehen und kommt, so betrachtet, als „avantgardistischer“ Musikstil um ca. 300 Jahre zu spät!⁵⁵ Sie ist dem in der Moderne dominanten Nominalismus zuzuordnen und verweigert nach dem Kantischen Vorbild die Konstitutions-Analyse von jedwedem Ansichseienden⁵⁶, also auch dessen, was Tonalität an sich „ist“.

Eben deswegen fällt atonale Dodekaphonik, von ihrem Ansatz her einer frei schwebenden Beliebigkeit anheim: Durch die „Nabelschnur“ der Oktave ist sie zwar noch mit dem Basisintervall tonaler Musik verbunden, ignoriert dann aber das organisch daraus hervortretende Feld intern strukturierter Ganzheitlichkeit. Sie übernimmt als „factum brutum“ lediglich das Endprodukt tonaler Selbstentfaltung, das 12-tönige chromatische Total. Während sich Hauer, im systematischen Aspekt, noch des Bedenklichen einer solchen Übernahme bewusst ist⁵⁷, argumentiert man in der Schönberg-Schule rein historistisch (d.h. in einer Weise, die den Keim einer fortwährenden Selbstrelativierung – das Altern des jeweils „Neuen“ - in sich trägt): Die ausufernde Chromatisierung, die von spätromantischen Komponisten praktiziert wurde, habe Schönberg veranlasst, eine „neue ... Ordnung des Tönematerials“ hervorzubringen⁵⁸. Das heißt aber: Wenn die spätromantische Chromatisierung „zufälligerweise“ in 13 oder 14 Halbtönen betrieben worden wäre, hätte Schönberg nicht auf 12, sondern auf 13 oder 14 ‚nur aufeinander bezogene Halbtöne‘ zurückgegriffen!

Für jene ‚neue Ordnung‘ ist es kennzeichnend, dass hier ein formloser Inhalt (eine *materia informis*) und eine inhaltslose Form (eine ontologisch entwurzelte *forma aprioristica*) unversöhnt (und unversöhnbar) nebeneinander stehen. Beide Momente sind, in „dialektisierender“ Manier formuliert, durch ein Nichts, das von sich her *keine* konsistente Vereinigung zu stiften vermag, miteinander verbunden: Die zwölf Halbtöne, die allesamt aus ihrem tonalen Vollzugsgefüge „emanzipiert“, im Klartext gesagt, „gleichgeschaltet“ werden, verlieren dabei jedwede Bedeutsamkeit. Während z.B. der Tastenton C im Diatonischen (neben sich selbst) noch ein distinktes ‚*entweder His oder Deses*‘ und im Chromatischen ein integrales ‚*sowohl His als auch Deses*‘ dar-

⁵⁴ Ebd., S. 74.

⁵⁵ Vgl. im Einzelnen E. Schadel, Neuzeitliche europäische Rationalität und ihr Ausdruck in der Zwölftontechnik. In: Heinrich Beck / Ismael Quiles (Hgg.), Entwicklung zur Menschlichkeit durch Begegnung westlicher und östlicher Kultur. Akten des IV. Interkontinentalen Kolloquiums zur philosophischen In-sistenzanthropologie, 1.-6. Sept. 1986 an der Univ. Bamberg, Frankfurt/M. u.a. 1988, S. 221-240; Disk. S. 311-314.

⁵⁶ Vgl. die Kant-Zitate in Fußnote 44.

⁵⁷ Vgl. Josef Matthias Hauer, Das Wesen des Musikalischen. Grundlagen der Zwölftonmusik, Berlin-Lichterfelde 1966, S. 19 (Anmerkung): „Warum wir uns gerade für die Folge der zwölf Halbtöne entschieden haben – physiologisch allein ist das gewiss nicht bedingt – lässt sich möglicherweise niemals mit Sicherheit ausmachen“.

⁵⁸ Vgl. Josef Rufer, Die Komposition zum zwölf Tönen. 2. durchges. Aufl., Basel u.a. 1966, S. 10. (Rufer war 1925-33 Schönbergs Assistent.)

stellt, ist er innerhalb atonaler Kompositionen *weder His noch Deses*⁵⁹. Er hat jedwede (nuancierende) Aussagekraft verloren.

Für den atonalen Komponisten stellt sich hinsichtlich des vorher „zugerichteten“ Tonmaterials die Aufgabe, gemäß einer Regel, die „mit Naturgesetzen und Physik nichts mehr zu tun [hat, sondern] ... ausschließlich logisch“ sein soll⁶⁰, die „mechanische Rotation der zwölf [Halb-]Töne“⁶¹ zu arrangieren. Sein Streben richtet sich nicht auf inhaltliche ‚Wahrheit‘, sondern lediglich auf formale ‚Richtigkeit‘. Er wird dabei auch weniger von einer positiven Intention als vielmehr von der Negativ-Regel geleitet, dass in den „komponierten“ Tonkonstellationen diejenigen auszumerzen seien, die an das tonale Gravitationsfeld erinnern könnten. Ein Dreiklang, der sich während der ‚mechanischen Rotation‘ des chromatischen Totals ergibt, wird als gravierender „Kunstfehler“ gebrandmarkt. Dies aber impliziert, dass das vordergründig rationale Verfahren des Zwölftontechnikers im Ungrund einer gehörlosen und seinsblinden Irrationalität „gründet“, - was sich u. a. darin bekundet, das Rufer (im Bezug auf Kant) den atonalen Komponisten mit einem (auch bei Rousseau und Schopenhauer dokumentierten) Genie-Kult zu huldigen versucht⁶².

Ad 2: Der kompositorische ‚Materialpurismus‘ ergibt sich im „dialektischen“ Umschlagen des soeben fokussierten ‚Formalpurismus‘: Der sog. Serialismus versuchte (im ersten Jahrzehnt nach dem 2. Weltkrieg) die Schönbergsche Zwölftontechnik noch weiter zu perfektionieren, indem er neben der Tonhöhe noch andere musikalische Parameter (Dauer, Lautstärke, Klangfarbe usw.) reihentechnisch „verarbeitete“. Man „komponierte [nun nur noch mechanisch] ohne zu hören“⁶³ (was für Schönberg, dessen frühe Werke in spätromantischer Sensibilität entstanden sind, sicherlich nur eingeschränkt zutrifft).

Die aberwitzige Determiniertheit des Serialismus wurde von neueren Komponisten selbst abgelehnt, welche dann allerdings einem Gegenextrem, besagtem ‚Materialpurismus‘, verfielen. Jegliches Geräusch (Schnalzen, Knacken, Knallen, Tonbandaufnahmen des Straßen- und Fabriklärms) wurde nun als ‚Musik‘ ausgegeben; und es wurde konsequent in Abrede gestellt, dass dieser irgendwelche formgebenden Strukturen eignen. John Cages erklärte Absicht war es, um ein Beispiel zu nennen, die bisherige Musik aus dem „Käfig“ solcher Strukturen zu befreien. („Käfig“ heißt auf Englisch ‚cage‘!) Als er in einem Interview nach seinen Kompositionsprinzipien gefragt wurde, „wurden ... [seine] Antwortsätze von einem wütenden Schreibmaschinen-

⁵⁹ Vgl. hierzu das Schema in Hermann Pfrogner, *Zeitwende der Musik. Rückblicke – Ausblicke*, München-Wien 1986, S. 202; dazu ebd., S. 252: „[Anton] Webern hat diesen Standpunkt [einer rein funktional konzipierten Zwölftontechnik] am rigorosesten vertreten. Bei Webern ist radikal alles ausgetilgt, was tonale Beziehungen an eigenständigen Formsprachen in sich tragen. Die Notenschrift, die auf jenen Tonbeziehungen fußt, ist hier noch ein lästiges, konventionelles Verständigungsmittel. Sie meint nicht mehr das, was sie anzeigt“.

⁶⁰ Vgl. Herbert Eimert, *Atonale Musiklehre*, Leipzig 1924, S. 34.

⁶¹ Ebd., S. 6.

⁶² Vgl. die in Fußnote 58 genannte Studie, S. 10: „... nur das Werk heiligt die Mittel. Diese Zusammenhänge hat Kant in seiner ‚Kritik der Urteilskraft‘ angesprochen: ‚Genie ist das Talent, das der Kunst die Regeln gibt‘“.

⁶³ Vgl. Hans Vogt, *Neue Musik seit 1945*, Stuttgart 1982, S. 29.

konzert David Tudors [seines Freundes] begleitet; kein Wort war zu verstehen, denn das Klappern der Tasten hatte man technisch verstärkt“⁶⁴.

Ad 3: Nachdem die genannten beiden Extreme bis zum Äußersten ausgereizt waren, intensivierte (in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts) die Suche nach einem integralen Musikverständnis, wobei der Indifferentismus der sog. Postmoderne mithalf, verkrustete musiktheoretische Positionen aufzuweichen. Wie eine 1991 veranstaltete Wiener Tagung dokumentiert⁶⁵, begannen nun zeitgenössische Komponisten und Musiktheoretiker dagegen zu rebellieren, sich von einem der beiden genannten Extreme vereinnahmen zu lassen⁶⁶. Kennzeichnend für den darin sich abzeichnenden Aufbruch zur Rehabilitierung einer ganzheitlich-integralen Musikauffassung ist es, dass sich – nachdem Horkheimer und Adorno in ihrer ‚Dialektik der Aufklärung‘ eindringlichst die desaströsen Folgen der sog. ‚instrumentellen‘ Vernunft demonstriert hatten – allmählich, wenn auch noch mit einigen Behinderungen, eine gesteigerte Sensibilisierung für die sog. ‚kommunikative‘ Vernunft bemerkbar macht. Für diese Denkungsart ist charakteristisch, dass sie Seins- und Sachgehalte zuerst rezipiert, um, im Anschluss daran, die Vollzugsganzheit des Rezipierten zu re-konstruieren. Überwunden wird so die Verstiegtheit subjekt-zentrierter ‚instrumenteller‘ Vernunft, für welche nur das als ‚real‘ gilt, was sie aprioristisch konstruiert hat. Speziell für die Musiktheorie ist von besagter ‚kommunikativer‘ Vernunft zu erwarten, dass sie die wechselseitig sich fördernde Interaktion zwischen den ‚subjektiven‘ und ‚objektiven‘ Elemen-

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 41.

⁶⁵ Vgl. Claus Ganter (Hg.), Harmonik im 20. Jahrhundert [Referate einer Tagung an der Wiener ‚Hochschule für Musik und darstellende Kunst‘, 2.-4. Mai 1991], Wien 1992.

⁶⁶ Der Musikpublizist Theo Hirsbrunner bekundet sein Misstrauen gegenüber „der selbst gewählten Isolation in Forschungsinstituten und Muscia nova-Konzerten“ (ebd., 101); er berichtet diesbezüglich, dass auf einem Darmstädter Avantgardisten-Event von jungen Komponisten „jeder auch noch so diskrete Anklang an die Tonalität mit höhnischem Gelächter quittiert [wurde]“ (ebd., S. 102). Der ungarische Komponist Ivan Eröd erinnert daran, dass noch 1969 „der konsonante Dreiklang Tabu [war]“ (ebd., S. 31). Sein Wiener Kollege Kurt Schwertsik moniert im Rückblick auf das Jahr 1962: „Mich langweilte das Oktaven- und Dreiklangstabus, das meiner Ansicht nach bereits ein Klischee war“ (ebd., S. 162). Hirsbrunner beobachtet, dass der sich ständig vermehrende ‚Kanon des Verbotenen‘ die neue Musik „in pfadloses Niemandsland geführt [hat]“ (ebd., S. 103), dass ferner in der „sich ständig steigenden Umwälzung des chromatischen Totals“ die Entfaltung der Musik blockiert wurde (ebd.). Der 1985 emeritierte Kölner Musikologe Walter Gieseler versucht retrospektiv einen positiven Ausblick zu eröffnen. Er erinnert daran, dass *Harmonia* ‚Wohlgefüghtheit‘ bedeutet und dass von daher – von der frühen griechischen Antike bis zu Bach – die Auffassung kultiviert wurde, dass „klingende Musik ... ein Abbild für das Ineinander von Kosmos, Mensch und Musik selbst“ darstelle (ebd., S. 67). Hinsichtlich der seriellen Technik, welche sich ohne Rücksicht auf Harmonisches ausgeprägt hat, merkt er an: „Hier ist auch verdeckte Harmonie nicht mehr zu konstatieren; sie ist (wie Adorno sagt) irrelevant geworden“ (ebd., S. 64). – Ein repressives Emanzipationsgehabe wird deutlich, wenn Rudolf Frisius und Martin Zenck in ihren Referaten auf einer Grazer Tagung von 1984 den ungarischen Komponisten György Ligetti deswegen als einen „Verräter an der Avantgarde“ bezeichneten, weil er es „gewagt“ hat, ein melodisches Horntrio zu komponieren; vgl. hierzu das von Eckhard Roelcke aufgezeichnete Interview mit Ligetti in: DIE ZEIT, Nr. 22, 28. Mai 1993, S. 57.

ten, welche *beide* zur Wesensverfasstheit von Tonalität gehören, wieder in den Blick nimmt. Eine solche Umänderung der Denkungsart vermag es nun wieder, die erzieherische Weisheit in der alt-pythagoreischen Auffassung entdecken, welche lautet: „Die Betreuung der Menschen muss auf dem Wege der Sinneswahrnehmung beginnen – über das Sehen schöner Formen und Gestalten und das Hören schöner Rhythmen und Melodien -; so wies ... [Pythagoras] der Erziehung durch Musik die erste Stelle zu, [d.h.] der Erziehung durch bestimmte Weisen und Rhythmen, die auf die Wesensart und die Affekte des Menschen heilend wirken“⁶⁷.

Als ein zeitgenössischer Komponist, der sich (nach einer atonalen Versuchsphase) entschieden einem integralen Musikkonzept zugewandt hat, ist Arvo Pärt (* 1935) zu betrachten. Pärt ist ein in Estland lebender Exilrusse, der 1970 der russisch-orthodoxen Kirche beitrug. Er überwindet die Subjekt-Objekt-Spaltung, die in der Zwölftontechnik vorausgesetzt ist, indem er die Rezeptivität des inneren Hörens kultivierte und sich solchermaßen befähigte, aus elementaren Tonalitäts-Elementen „klingende Ikonen“⁶⁸ zu komponieren. In seiner Musik wird die klangliche Schönheit tonaler Intervalle als „Abglanz der Ewigkeit“⁶⁹ dargeboten. „Es ist ein Musik, die nicht überredet, nicht überwältigt ...; von sehr viel Verlorenem spricht sie – aber ... noch viel mehr [von] Verborgenem und Unverlorenem“⁷⁰

Eine unerwartete Bestätigung dafür, dass tonale Musik verschiedene Angriffe, die gegen sie unternommen wurden, unbeschadet übersteht, zeitlosen Bestand hat und Überzeugungskraft ausstrahlt, findet sich beim rumänischen Autor Emil Cioran (1911-1995), der in Paris lebte und als Aphorismen schreibender Nihilist internationale Berühmtheit erlangte. Er erklärt in einer „dialektischen“ Umkehr (die er musiktheoretisch freilich nicht weiter erläuterte): „Als ich in der Kirche Saint-Séverin die Kunst der Fuge [des J. S. Bach] auf der Orgel hörte, sagte ich mir immer wieder: *Das ist die Widerlegung aller meiner Verfluchungen*“⁷¹.

⁶⁷ Vgl. Jamblich, *De vita pythagorica*, § 64.

⁶⁸ Vgl. Peter Michael Hamel, *Durch Musik zum Selbst. Wie man Musik neu erleben und erfahren kann*, München 1984, S. 169.

⁶⁹ So Peter Hamm im Begleitheft zu: Arvo Pärt, *Arbos* (ECM Records, Nr. 1325), München 1986/87.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ E. M. Cioran, *Der zersplitterte Fluch*, Frankfurt/M. 1987, S. 29. [Kursive E.S.]; vgl. auch ders., *Gedankendämmerung*, Frankfurt/M. 1993, S. 63: „Der Sinn der [tonalen] Musik ist, uns darüber zu trösten, dass wir uns von der Natur losgerissen haben ... In der musikalischen Schöpfung wird der Geist von seiner eigenen Autonomie geheilt“. – Erinnerung sei in diesem Zusammen an eine charmante „Intuition“, die der protestantische Theologe Karl Barth in einem „Dankbrief an Mozart“ formulierte: Er vermute, dass die Engel, „wenn sie im Lobe Gottes begriffen sind; ... Bach spielen“; er sei sich aber ganz sicher, „dass sie, wenn sie unter sich sind, Mozart spielen und dass ihnen dann doch auch der liebe Gott besonders gern zuhören“ (Wolfgang Amadeus Mozart (1756 / 1791), Zürich 1956, 10. Aufl. ebd. 1978, S. 12). Cioran scheint sich hierauf zu beziehen, indem er darlegt: „Wenn wir mit Bach die Sehnsucht nach dem Paradies fühlen, so sind wir mit Mozart darin“ (Das Buch der Täuschungen, Frankfurt/Main 1990, S. 92). Mozarts Kompositionen stelle für ihn „die offizielle Musik des Paradieses“ dar (ebd., S. 89).

Nach diesem Ausblick auf neuere und neueste Musiktheorie kann es nun darum gehen, das Adorno-Kapitel in Steidls Studie zu evaluieren. Meine These ist: Steidl hätte, auch von Adorno her, den Weg zu einem positiven musiktheoretischen Ausblick zu skizzieren vermocht, wenn sie den eigentlichen Sinn dessen, was ‚Dialektik‘ heißt, herausgearbeitet hätte. Nach Platon ist mit ‚Dialektik‘ (τὸ διαλεκτικόν; vgl. z.B. Sophistes 253 e) die Kunst einer Dialogführung bezeichnet, die an der problematisierten Sache orientiert ist und dabei allmählich – durch wechselseitiges ‚Geben‘ und ‚Nehmen‘ von Argumenten – deren Wesensverfasstheit aufzuklären vermag. Eine solch „dialogische“ Konnotation ist in Hegelscher ‚Dialektik‘ zum Verschwinden gebracht. In dieser geht es um einen „sich selbst erzeugende[n], sich fortleitenden und in sich zurückkehrenden Gang“⁷², deutlicher gesagt: um die „[Selbst-]Realisierung des [absoluten] Geistes“⁷³. Wie in Kants Kritizismus ist hierbei die Frage nach dem, „was die Dinge an sich sein mögen“⁷⁴, methodisch eliminiert, damit aber auch das An-denken der (vorgängig zu den geistigen Denkakten) in und an sich selbst subsistierenden Seins-Wirklichkeit ausgelöscht. Als „Ersatz“ dafür wird von Hegel die „ungeheure Macht des Negativen“⁷⁵ ins Spiel gebracht. Diese wird hypostasiert, d. h. zum „Seins-Grund“ erklärt. Als „dialektischer“ Dreischritt ergibt sich hierbei: 1. **A** (als „These“) reine Unmittelbarkeit als implikatives Ineinander von ‚Sein‘ und ‚Nichts‘; 2. **A⁺** und **A⁻** (als „Antithese“) der in der Entzweiung einer gebrochenen Mitte hervorgetretene Widerspruch und 3. **A[±]** (als „Synthese“) die „Aufhebung“ dieses Widerspruchs⁷⁶. Der innere Zusammenhang dieses in Natur und Geschichte aufgeführten Schauspiels der sich entzweienden und sich wieder versöhnenden Gegensätze (von welchen Hegel allerdings ungeklärt lässt, ob sie inklusiv-konträr oder exklusiv-kontradiktorisch zu bestimmen seien) wird auf *deduktivem* Wege erzeugt⁷⁷. Dies beinhaltet näherhin, dass – wegen des Ausfalls onto-analogischer Vermittlungen – Zeitliches verewigt und Ewiges verzeitlicht wird. Es ergibt sich die „schlechte“ Unendlichkeit einer Negation der Negation, einer Negation der Negation der Negation usw. Ein solches Verfahren erlangt niemals eine finale Konvenienzbasis, sondern führt ins Nie-Genug hinein.

Adorno (wie auch Horkheimer) geht es darum, einen „positiven“ Begriff von Aufklärung vorzubereiten⁷⁸. Gegenüber der hypostasierten Negation, die den „Nerv“ der Hegelschen Dialektik ausmacht, gibt Adorno zu bedenken: „Auch im Äußersten ist Negation der Negation keine Positivität“⁷⁹. „Entfesselte Dialektik entbehrt ... eines

⁷² G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt/M. 1974, S. 61.

⁷³ Ders., *Wissenschaft der Logik III*, Frankfurt/M. 1983, S. 554.

⁷⁴ Vgl. hierzu oben die Kant-Zitate in Fußnote 44.

⁷⁵ Vgl. *Phänomenologie* (Fußnote 72), S. 36.

⁷⁶ Vgl. hierzu Oscar Daniel Brauer, *Dialektik der Zeit. Untersuchungen zu Hegels Metaphysik der Weltgeschichte*, Stuttgart 1982, S. 110-112.

⁷⁷ Vgl. G.W.F. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Frankfurt/M. 1975, S. 445: Es geht Hegel in seiner philosophischen Methode „um die immanente Entwicklung einer Wissenschaft, um die *Ableitung ihres ganzen Inhalts aus dem ein fachen Begriffe*“.

⁷⁸ Vgl. Max Horkheimer / Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/M. 1998, S. 6: „Die ... an der Aufklärung geübte Kritik soll einen positiven Begriff von ihr vorbereiten, der sie aus der Verstrickung in blinder Herrschaft löst“.

⁷⁹ Vgl. Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt/M. 1982, S. 385.

Festen“⁸⁰. Es ist ihm auch klar: „Der Gedanke, der kein Etwas denkt [sondern Etwas- und Seinsgehalte auf deduktive Weise herleitet] ist keiner“⁸¹. Und wenn Adorno diagnostiziert: „Der neuzeitliche Begriff von Vernunft war einer der Indifferenz“⁸², ist darin u.a. auch eine Kritik an Hegels Unbestimmtheits-Bestimmung, die den Anfang alles „wissenschaftlichen“ Philosophierens ausmachen soll, enthalten⁸³.

In der Erfahrung der Schreckensherrschaft des totalitären Nazi-Regimes gewahrt der hochsensible Adorno die innere Brüchigkeit dessen, was Hegel „Synthese“ nennt. Er sieht sich von daher dazu veranlasst, das Hegelsche Diktum „Das Wahre ist das Ganze“⁸⁴ durch ein „Das Ganze ist das Unwahre“⁸⁵ zu konterkarieren. Damit aber will gesagt sein: Die um die „Synthese“ verkürzte Dialektik – die Dialektik als „das konsequente Bewusstsein von Nichtidentität“⁸⁶ – stellt für Adorno ein geeignetes Medium dar, die in verabsolutierter Kontingenz beobachtbaren Missstände und Verblendungszusammenhänge aufzudecken. Motiviert wird dieses Unterfangen in einem „von Hass geschärften Blick auf das Bestehende“, der für Mitglieder der Frankfurter Schule gewissermaßen ‚obligat‘ war⁸⁷. Durch diesen Hass sollten die erscheinenden Widersprüche gegeneinander „ausgespielt“ und deren wechselseitige Vernichtung vorangetrieben werden. Adorno erklärt in diesem Sinne: „Dialektisches Denken ist der Versuch, den Zwangscharakter der Logik mit deren eigenen Mitteln zu durchbrechen“⁸⁸.

Adornos Dialektik, will, so betrachtet, *auf indirekte Weise* (vielleicht sogar auch unbeabsichtigt) das von Aristoteles formulierte Widerspruchsprinzip⁸⁹ bestätigen! (Der darin ausgesagte Identitätsakt wird von ihm freilich nicht eigens beleuchtet.) Die in reiner Begriffsbewegung gewonnene Hegelsche „Synthese“ lehnt er ab, weil er eine (tiefer fundierende) „Versöhnung“ in petto hatte⁹⁰. Von einer *direkten* onto-logisch erläuterten Versöhnungs-Perspektive scheut Adorno jedoch zurück. Der Grund dafür

⁸⁰ Ebd., S. 48.

⁸¹ Ebd., S. 384.

⁸² Ebd., S. 236.

⁸³ Vgl. G.W.F. Hegel, Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften (1830), § 67: „... Dieses reine Sein ist nun die *reine Abstraktion*, damit das *Absolut-Negative*, welches, gleichfalls unmittelbar genommen, das *Nichts* ist“.

⁸⁴ Vgl. G.W.F. Hegel, Phänomenologie (Fußn. 72), S. 24.

⁸⁵ Vgl. Th. W. Adorno, *Minima moralia*. Reflexionen aus dem beschädigten Leben (Nr. 29). Frankfurt/M. 2007, S. 80; dazu E. Schadel, Zur onto-triadischen Begründung ganzheitlichen Denkens. In: Schadel (Hg.) *Ganzheitliches Denken*, Festschrift für Arnulf Rieber zum 60. Geburtstag, Frankfurt/M. u.a. 1996, S. 13-48; hier bes. 39-42: Hypostasierte Negativität als „Essenz“ dialektischen Ganzheitsverständnisses.

⁸⁶ Vgl. Adorno, *Negative Dialektik* (Fußn. 79), S. 17.

⁸⁷ Vgl. Rolf Wiggershaus, *Die Frankfurter Schule. Geschichte – Theoretische Entwicklung – Politische Bedeutung*, München 1988, S. 298. Erich Fromm ließ sich nicht auf die rigide Denk-Einstellung verpflichten und wurde deshalb aus der Frankfurter Schule ausgeschlossen (vgl. ebd., S. 298-307).

⁸⁸ Vgl., Adorno, *Minima moralia* (Nr. 98) (Fußn. 85), S. 284.

⁸⁹ Vgl., Aristoteles, *Metaphysik* IV, 3 (1005 b.19 f.): „Es ist unmöglich, dass das dasselbe demselben zugleich unter derselben Rücksicht innewohnt und nicht innewohnt“

⁹⁰ Vgl. Horkheimer / Adorno, *Dialektik der Aufklärung* (Fußn. 78), S. 209: „Versöhnung ist der höchste Begriff des Judentums und dessen ganzer Sinn und Erwartung“.

ist historisch in dem von Heidegger veranstalteten „Kultus des Seins“⁹¹ zu suchen, den er als „trübes, weltanschauliches Derivat kritischer Ahnung“⁹² wahrnimmt. In systematischer Hinsicht ist Adornos Philosophierens unzweifelhaft von der im Judentum ausgeprägten ‚negativen Theologie‘ beeinflusst. Die oben erwähnte ‚Versöhnung‘ erwartet er von einem ‚Transzendenten‘⁹³, das von menschlichen Theorien weder manipuliert noch eliminiert werden kann. Adorno verweist auf ein ‚Messianisches Licht‘, das es ermöglicht, „ohne Willkür und Gewalt, ganz aus der Fühlung mit den Gegenständen heraus ... [heilsame] Perspektiven zu eröffnen“⁹⁴ (Onto-logisch präzisiert, meint jenes ‚Messianische Licht‘ das prozesstheoretisch aufzuhellende Ineinander von Sein und Erkennen, das – als Entsprechungsverhältnis – im neuzeitlichen Rationalismus zwar ignoriert wurde, in dem als „vor-kritistisch“ gebrandmarkten Philosophieren jedoch uneingeschränkte Beachtung fand.)

Steidl referiert zwar den ‚messianischen‘ Horizont der Adornoschen Dialektik, indem sie z.B. darlegt: Die Entfremdung zwischen Subjekt und Objekt kann „nur noch im ‚Verbrennen der Erscheinungen‘ aufgehoben werden ... ‚Versöhnung und Apokalypse werden eins‘“ (495). Doch verkennt sie bisweilen, wie mir scheint, das positive Anliegen, das in Adornos negativer Theologie und Dialektik verborgen liegt. Dieses besteht, näher besehen, in der Bewahrung der sog. ‚ontologischen Differenz‘ zwischen Zeitlich-Kontingentem und Ewig-Absolutem, welche in Hegels Dialektizismus konfundiert und einem irrationalen Panlogismus geopfert wird. Damit will gesagt sein: Adorno sucht *hegelkritisch* nach einem absoluten Horizont, welcher der dialektisierenden Wandelbarkeit alles Zeitlichen grundsätzlich entzogen ist. Wenn er von einem apokalyptischen „Verbrennen der Erscheinungen“ spricht, will er jenem absoluten Horizont zum Durchbruch verhelfen; er bleibt hierbei jedoch *hegelkonform*, indem er die

⁹¹ Vgl. Adorno, Negative Dialektik (Fußn. 79). S. 73.

⁹² Vgl. ebd., S. 76.

⁹³ In prinzipieller Hinsicht koinzidiert Adornos innere Ausrichtung auf ein Transzendent mit der der musiktheoretisch orientierten antiken Pythagoreer. Um menschliches Handeln und, im Speziellen, ihre Maxime einer „Freundschaft aller mit allen“ (Jamblich, De vita pythagorica, § 69) letztbegründen zu können, kultivierten sie eine transzendenz-offene Sehweise: „Alles was sie über Tun und Lassen bestimmten, hat sein Ziel in der Übereinstimmung mit dem Göttlichen. Das ist der Ursprung, und jedes Leben ist darauf angelegt, Gott zu folgen; dies aber ist der Sinn dieser Philosophie. Die Menschen tun etwas Lächerliches, wenn sie das Heil sich von anderswoher erwarten“ (ebd., § 137).

⁹⁴ Vgl. Adorno, Minimal moralia (Nr. 153) (Fußn. 85), S. 481; vgl. auch ders., Negative Dialektik (Fußn. 79), S. 191: „Errettung meint die Liebe zu den Dingen“. – Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang auch das Fernsehinterview zu Horkheimers 75. Geburtstag; vgl. Max Horkheimer, Die Sehnsucht nach dem ganz Anderen. In: Horkheimer, Gesammelte Schriften. Bd. 7, Frankfurt/M. 1987, S. 385-404. Horkheimer weiß, dass mit der Abschaffung des Theologischen „das, was wir ‚Sinn‘ nennen, aus dieser Welt“ verschwinden würde (404). Doch hindert ihn das alttestamentliche Bilderverbot, genauere Auskünfte darüber zu geben. Gott ist für ihn der per se „Unnennbare“ (381). Im Bezug auf Gen. 1, 27 referiert er nichtsdestoweniger, „dass Gott den Menschen nach seinem Ebenbild geschaffen ... hat“ (391). Da diese Aussage im Bezug auf einen per se „Unnennbaren“ sinnlos wäre, legt es sich hier nahe, an die Konzeption einer Analogia entis zu erinnern, die unter Wahrung von Verschiedenheiten in diesen ein Gemeinsames aufzuspüren vermag.

Hypostasierung der sich selbst negierenden Negation als ein probates Mittel einsetzt, um seiner Zielsetzung zum Erfolg zu verhelfen. (Die Verbindung beider Sphären – des Ewigen und des Raumzeitlichen – bleibt bei ihm allerdings ein ungelöstes Problem, da er es sich – in Ermangelung einer onto-analogen Perspektive – nicht „vorstellen“ kann, dass sich an sich Unbegrenzt im begrenzten Raumzeitlichen auf begrenzte Weise (aber immerhin begrenzt!) zu manifestieren vermag.) Man kann von daher Steidl grosso modo zustimmen, wenn sie Adorno zum kritischen „Diagnostiker“ der inneren Widersprüche des neuzeitlichen Rationalismus stilisiert. Bedenken hege ich, wenn sie Adorno als ein „Sprachrohr“ der Schönbergschen Zwölftontechnik, in der jener Rationalismus eine spezielle Ausprägung fand, vorzustellen versucht. Dies geschieht z.B., wenn sie erklärt, dass Schönberg, nach Adornos Auffassung, als „Befreier der abendländischen Musik“ einzuschätzen sei, weil er diese „dem uralten Spannungsverhältnis von Harmonie und Melodie entrissen“ und dabei „das musikalische Reich der Freiheit betreten“ habe (370). Oder wenn sie darlegt: „Adorno ... [fordert] die völlige Preisgabe der Tonalität und den entschiedenen Schritt in die freie Atonalität“ (417).

Hierzu sei angemerkt: Die antagonistische Spannung zwischen ‚Harmonie‘ und ‚Melodie‘ ergibt sich in atonaler Musiktheorie deswegen, weil sie den tonalitätsgenetischen Aspekt ablehnt und stattdessen, in usurpatorischer Aktion, eine neue rein rationale Ordnung einzuführen gedenkt. Adornos lapidarer Kommentar dazu lautet: „Die Ordnung, die sich selber proklamiert, ist nichts als das Deckbild des Chaos“⁹⁵. Sollte mit diesem Aphorismus tatsächlich die tonale Musik ‚preisgegeben‘ und die atonale favorisiert werden!? Eine ähnliche innere Abwehr gegenüber praktizierter Zwölftontechnik findet sich in Adornos musikphilosophischen Schriften an etlichen Stellen. Bisweilen „nutzt“ er die Sinnleere der atonalen Musik in sozialkritischer Intention: „Ihre Wahrheit scheint eher darin aufgehoben, dass sie durch organisierte Sinnleere den Sinn der organisierten Gesellschaft, von der sie nichts wissen will, dementiert, als dass sie von sich her eines positiven Sinnes mächtig wäre“⁹⁶.

Adorno spricht diesbezüglich auch von der „Irrationalität der rationalen Technik“⁹⁷. Genauer betrachtet ist es eben diese Antinomie, welche den atonalen Komponisten, der das ‚Reich der Freiheit‘ betreten wollte, in die Unfreiheit des An-sich-selber-Scheitern-Müssens zurückstößt. Denn dessen Problem ist nicht: „Wie kann musikalischer Sinn organisiert, sondern vielmehr: wie kann [rein rationale] Organisation [die in Technikerkreisen häufig als ein Verzicht auf die Sinnfrage aufgefasst wird und sogar deren Verhöhnung impliziert] sinnvoll werden“ können?⁹⁸ Unaufhebbar ist hierbei die Paradoxie, dass „das vollendet funktionale Kunstwerk zum vollendet funktionslosen [wird]“⁹⁹.

Zwölftontechnik wurde (inmitten wild wuchernder spätromantischer Chromatisie-

⁹⁵ Th. W. Adorno, Philosophie der neuen Musik, Frankfurt/M. 1978, S. 10. – Ernst Bloch attestiert Derartiges an Schönbergs Musik auf ironische Weise: er sagt, dass der darin „einzig gebliebene Grundton ... der der Verzweiflung“ sei (Prinzip Hoffnung. Bd. 3, Frankfurt/M. 1973, S. 1283).

⁹⁶ Adorno, Philosophie der neuen Musik (Fußn. 95), S. 28.

⁹⁷ Ebd., S. 100.

⁹⁸ Ebd., S. 67 f.

⁹⁹ Ebd., S. 71.

rungen) zunächst als Tonalitätsersatz begrüßt. Doch vermochte sie den in sie gesetzten Erwartungen (die verlorene Ganzheitlichkeit des Musizierens wieder herzustellen) nicht zu genügen. Adorno kommentiert: „Das ... [kann] ihr [der von Tonalität „befreiten“ Musik] bloß um den Preis der Freiheit [gelingen], und damit misslingt es“¹⁰⁰. Der repressiv durchgeführten „Emanzipation“ bescheinigt er, dass sie – absehen, vom reinigenden Effekt, der ihr hinsichtlich einer bewussteren Wahrnehmung von Tonalität zukommt – „vielleicht selbstmörderisch“ war¹⁰¹.

Dass Adorno in keiner Weise eine ‚Preisgabe der Tonalität‘ befürwortete, wird auch in einer Passage seiner ‚Philosophie der neuen Musik‘ transparent, wo er ohne jede dialektische Verschnörkelung sein geheimes „Ideal“ von Musik zum Ausdruck bringt; er erläutert: „Beethoven hat den Sinn von Tonalität aus subjektiver Freiheit [vermittels der er vorsubjektive Harmonie-Elemente zu weiterer Bearbeitung in sich aufnahm] reproduziert. Die neue Ordnung der Zwölftontechnik [hingegen] löscht virtuell das Subjekt aus“¹⁰². Dieses Auslöschen bringt es mit sich, dass die ingeniose Instanz, die einen musikalischen „*Einfall*“ empfindsam auszugestalten vermag (z.B. ein Beethoven) verschwindet und das musikalische Material dem „*Zufall*“ eines mechanischen Arrangements isolierter Klangreize anheim fällt.

Adornos posthum erschienene Fragmente eines geplanten Beethoven-Buches¹⁰³, dokumentieren, dass er (der unter dem Motto arbeitete: „Beethoven verstehen heißt Tonalität verstehen“¹⁰⁴) um eine nicht-atonale Konstitutions-Analyse musikalischer Strukturen bemüht ist¹⁰⁵. Auf engstem Raum finden sich hier zwei hochaktuelle Aus-

¹⁰⁰ Ebd., S. 69 f.

¹⁰¹ Th. W. Adorno, *Musikalische Schriften I-III*, Frankfurt 1978, S. 193.

¹⁰² *Philosophie der neuen Musik* (Fußn. 95), S. 70. – Zum ‚Tod des Subjekts‘, der vornehmlich im französischen Poststrukturalismus problematisiert wurde, vgl. die kontroverse Diskussion in Herta Nagl-Docekal / Helmuth Vetter (Hgg.), *Tod des Subjekts?* München-Wien 1987. – Im musikalischen Bereich formuliert Josef Matthias Hauer, ein Zwölfton-Statistiker, der im Unterschied zu atonalen Komponisten die Dreiklänge *nicht* tabuisierte: „Die absolute Sachlichkeit der Melodie fordert ... das Opfer der Persönlichkeit“ (ders., *Vom Wesen des Musikalischen* [Fußn. 57], S. 30).

¹⁰³ Vgl. Th. W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte* hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1993.

¹⁰⁴ Ebd., S. 82; vgl. hierzu die neuerdings erschienene Studie: Nikolaus Urbanek, *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos ‚Philosophie der neuen Musik‘ und die Beethoven-Fragmente*, Bielefeld 2010. Unter einer großen Menge fachwissenschaftlicher Erörterungen sind in dieser Studie gelegentlich auch systematisch bedeutsame Aussagen zu entdecken.

¹⁰⁵ Die angebotenen musiktheoretischen Ansätze fallen in concreto allerdings einigermaßen dürftig aus. Was ihnen abgeht, ist eine sich durchtragende Prinzipien-Einsicht, ein „ontohermeneutischer Schlüssel“ zur Interpretation des inneren Aufbaus von Tonalität. Wie mir scheint, sind es hauptsächlich drei Faktoren, welche Adornos Tonalitäts-Analysen erschweren:

1. Adorno hat praktisch keinerlei Erfahrungen mit dem am Monochord experimentierenden Pythagoreismus.

2. Ideen- und mentalitätsgeschichtlich ist Adorno im neuzeitlichen Philosophieren (bes. in dem des 20. Jahrhunderts) anzusiedeln. Die integralen Denkmotive, die in der antiken und

sagen:

1. wird im Bezug auf „unsere“ Gegenwart gesagt: „Die Tonalität, d.h. das System der bürgerlichen Musik, [ist] für uns unwiederbringlich verloren“¹⁰⁶. Ich verstehe diesen Satz so, dass die Tonalität „für uns“ so lange ‚verloren‘ und bedeutungslos ist, als wir sie lediglich als ein von Menschen gesetztes konventionelles („bürgerliches“) System auffassen und dabei nicht erkennen, dass sich in ihr der triadisch strukturierte „transzendente“ Seins-Grund selbst abbildet.

2. heißt es - programmatisch und zukunftsweisend, nicht nur für Musiktheorie, sondern derivativ auch für Sozial- und Bildungsphilosophie - im Bezug auf eine Musik, die an der zeitlosen Seinswirklichkeit partizipiert und eben deswegen das Zeitliche sinnvoll zu strukturieren vermag: „*Das Problem der Tonalität kann gar nicht tief genug gefasst werden*“¹⁰⁷.

mittelalterlichen Philosophie, aber auch noch in der Renaissance ausgeprägt wurden und einer Tonalitäts-Analyse überaus dienlich sein könnten, hat Adorno kaum „zur Kenntnis“ genommen.

3. Wie schon oben angedeutet, ist Adorno insgeheim von der negativen Theologie des Judentums beeinflusst. Der ins Transzendente ausgeworfene Anker, verhindert es, dass er an den Kontingenz-Bedingungen gänzlich verzweifelt und zum Nihilisten wird. Der rigide jüdische Monotheismus behindert ihn freilich auch, für die Tonalitäts-Interpretation die positiven Potenziale eines onto-analogischen Seinsverständnisses zu rezipieren oder den Dreiklang, auf den seine musikologischen Recherchen immer wieder stoßen, als Basis von Musik konstitutiv zu analysieren, zu erkennen und anzuerkennen. Bei einer Betrachtung der ‚Polarität von Subjekt und Objekt‘ z.B. begnügt er sich (was sein inneres Sich-Sträuben anzeigt) mit „kryptischen“ Umschreibungen; er führt zu ‚Subjekt‘ und ‚Objekt‘ aus: „*Weder* sind sie letzte Zweiheit, *noch* verbringt sich hinter ihnen eine letzte Einheit“ (Negative Dialektik [Fußn. 79], S. 176; Kursive E.S.). Zurückgehalten wird hier die positive Aussage: Innerhalb des einen und reinen Seins- und Identitätsvollzuges, der sich z.B. im „*Ich bin, der ich bin*“ von Exodus 3, 14 andeutet, sind Subjekt und Objekt 1. *sowohl* eine Einheit (denn wie sollten sie eine Zweiheit und Verschiedenheit *sein* können, wenn sie überhaupt nicht „sein“ würden?) *als auch* 2. – in ihrem immanentem Hervortreten, das Erkennen ermöglicht – eine Zweiheit und Andersheit; dazu aber kommt noch als 3. ein zwischen beiden Vermittelndes, in welchem deren interaktive Bezogenheit verwirklicht wird.

¹⁰⁶ Adorno, Beethoven (Fußn. 103), S. 25.

¹⁰⁷ Ebd., S. 28 [Kursive E.S.]