

Daniel Zöllner

Musik als „Strukturfindung“

Eine Studie zum Verhältnis von Musik, Bewusstsein und Zeit auf der Grundlage von Heinrich Rombach und Jean Gebser

Dieser Aufsatz hat zwei Ziele: Zum einen soll er das Verhältnis von Musik, Bewusstsein und Zeit erhellen, indem er in der Geschichte der europäischen Musik verschiedene Wege der „Strukturfindung“ im Sinne Rombachs aufzeigt. Da hierzu die von Gebser in seinem Hauptwerk *Ursprung und Gegenwart* aufgewiesenen Strukturen des menschlichen Bewusstseins herangezogen werden, soll der Aufsatz zugleich am Beispiel der Musik zeigen, dass der Grundgedanke Rombachs mit Hilfe der Bewusstseinsgeschichte Gebsters in einen sinnvollen und weiträumigen historischen Kontext gestellt werden kann.

1. Was ist Musik?

Musik lässt sich definieren als ein Versuch, mit den Mitteln des Klanges die Zeit als eine Einheit oder Ganzheit erfahrbar zu machen, die nicht mehr in isolierte Momente und in die Phasen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zersplittert ist. „Die Musik setzt zwischen dem Menschen und der Zeit eine Ordnung der Bewegung, die den Menschen in seiner ganzen Wesenheit erfasst und ihm die Zeit als umfassende Einheit zum Bewusstsein bringt.“¹ Man könnte sagen, dass jede Art von Musik dies versucht – nur verschiedene Arten, *wie* es versucht wird, sind im Laufe der europäischen Musikgeschichte unterscheidbar. Unter diesem Gesichtspunkt zeigt sich die Einheit dessen, was wir mit dem Begriff der Musik bezeichnen (ob es nun der Klang einer Steinzeitflöte oder eine Komposition Stockhausens ist), und zugleich die Möglichkeit einer Untergliederung dieser Einheit.

2. Was ist Zeit?

Wenn Musik der Versuch ist, mit den Mitteln des Klanges die Zeit als eine Einheit oder Ganzheit erfahrbar zu machen, dann stellt sich die Frage nach dem Wesen der Zeit. Ich möchte diese Frage wie folgt beantworten: Zeit ist „Struktur“ in dem präzisen Sinn, den Heinrich Rombach diesem Begriff gegeben hat. Die grundlegende Eigenschaft einer Struktur (und also auch der Zeit) ist eine *Relationalität aller ihrer „Momente“*: „Relationalität meint jenen grundlegenden Zug, wonach sich

¹ Bernd Alois Zimmermann in „Intervall und Zeit“ (1957). Dieses Zitat ist vermutlich als Erweiterung und Präzisierung eines Satzes von Strawinsky anzusehen, den Gebser (vgl. III, 603) zitiert: „Die Musik stiftet Ordnung zwischen dem Menschen und der Zeit.“

die inneren Momente der Struktur nur in dem zu bestimmen vermögen, was sie in bezug aufeinander sind. Ein ‚Moment‘ ist nichts außer der relationalen Bestimmtheit.“²

Was gemeint ist, wenn die Zeit in diesem Sinne als „Struktur“ bestimmt wird, lässt sich vielleicht am besten durch eine Erfahrung verdeutlichen, die manche Menschen kennen: Es gibt Augenblicke, in denen einem Menschen blitzartig sowohl das bisher gelebte als auch das zukünftige Leben in einem völlig neuen Licht erscheinen. Während meistens die Zukunft nur eine Fortsetzung der Vergangenheit ist, wird in solchen Augenblicken erfahrbar, was Feldenkrais so formulierte: „Die Vergangenheit ist Geschichte, das Künftige nur Vermutung; das Heute und Jetzt macht beide zu dem, was sie sind.“³ In dieser Erfahrung wird deutlich, dass die Gegenwart, die meist als schmaler Durchgangspunkt zwischen Vergangenheit und Zukunft erfahren wird, eigentlich erst bestimmt, was und wie alle anderen Momente⁴ der Zeit sind. In diesem Sinne ist die Vergangenheit keineswegs ein für allemal entschieden,⁵ die Zukunft andererseits auch nicht völlig offen. Die Gegenwart entscheidet darüber, was und wie beide sind.

Dies wird auch sichtbar an dem, was Romano Guardini in seinem Vortrag „Die Lebensalter“ die „Dialektik von Lebensphase und Lebensganzem“ nennt: „Jede Phase ist ein Eigenes, das weder aus der vorausgehenden noch der folgenden abgeleitet werden kann. Andererseits ist jede Phase aber ins Ganze eingeordnet und gewinnt ihren vollen Sinn nur, wenn sie sich auch wirklich auf es hin auswirkt.“⁶ Jede Phase – als gegenwärtige – enthält alle anderen in sich (sei es als erwartete, sei es als erinnerte) und wirkt sich auch auf das Ganze hin aus.

Wer in diesem Sinn die Zeit als „Struktur“, als Ganzes sehen kann, der sieht in der Gegenwart nicht länger einen isolierten „Zeiteil“, sondern ein Moment, von dem alle anderen Momente erst ihre Bestimmung erhalten: „[D]ie Gegenwart ist nicht das bloße Jetzt, das Heute oder der Augenblick. Sie ist nicht ein Zeiteil, sondern eine ganzheitliche Leistung, und damit auch immer ursprünglich.“ (II,⁷ 15)

Es ist ein Kennzeichen allen Lebens, dass es die Zeit meist *nicht* als Struktur im eben beschriebenen Sinne zu erleben vermag, sondern dieses Erleben immer erst sucht. Dies gilt für alles Leben, nicht nur für das menschliche. In Streben, Begehren und Sich-Bewegen versuchen alle Lebewesen, die

2 Heinrich Rombach: Strukturontologie. Eine Phänomenologie der Freiheit. 2. Aufl. Freiburg / München: Alber 1988. S. 25.

3 Moshe Feldenkrais: Das starke Selbst. Anleitung zur Spontaneität. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992. S. 13.

4 Hier ist „Moment“ nicht als Synonym für „Sekunde“ oder „Augenblick“ zu verstehen; er ist auch nicht einfach ein „Teil“ oder „Element“ der Zeit, sondern das, worin das Ganze der Zeit sichtbar wird.

5 Denn: Auch Sich-Erinnern ist ein kreativer Akt, „la mémoire aussi est un art“ (Jean-Marie Guyau: La g n se de l’idée de temps. Paris 1890. Préface de l’auteur, S. III.)

6 Romano Guardini: Die Lebensalter. Ihre ethische und pädagogische Bedeutung. 5., vermehrte Aufl. Würzburg: Werkbund Verlag 1959. S. 15.

7 Römische Zahlen verweisen auf die B nde der Jean-Gebser-Gesamtausgabe. Hrsg. v. Rudolf Hämmerli. 7 Bde. Schaffhausen: Novalis 1975-1980.

verlorene Ganzheit der Zeit wiederzufinden. Alles Leben ist in diesem Sinne eine „Suche nach der verlorenen Zeit“, und die Musik, die Menschen machen, nur *ein* Ausdruck dieser Suche. „Strukturfindung“ tritt dann ein, wenn das Leben die Ganzheit der Zeit in der Gegenwart entdeckt und damit den „Strukturcharakter“ der Zeit in vollem Sinn erkennt.

3. Stille als Grundlage aller Musik

Musik gibt es also deshalb, weil Menschen die verlorene Zeit suchen. Wäre die Ganzheit der Zeit bereits gefunden, bräuchte man weder zu sprechen noch zu musizieren; das Schweigen und die Stille wären allgegenwärtig. Deshalb ist Stille sowohl das Ziel als auch der tragende Grund der Musik.

Der große österreichische Pianist Alfred Brendel schreibt darüber: „Stille ist die Grundlage der Musik. Wir finden sie vor, nach, in, unter und hinter der Musik. Manche Stücke nehmen aus der Stille Gestalt an oder führen in die Stille zurück. Stille ist aber auch die Grundlage jedes Konzerts, oder sollte es sein. Es gibt im Englischen ein Anagramm, listen = silent, das Hören und Stille gleichsetzt.“⁸

Philosophisch gesprochen, ist die Stille das Nichts, das zugleich Fülle ist, weil es alles in sich enthält und aus sich hervorgehen lässt. Jean Gebser nennt dieses Nichts den „Ursprung“, den in die Gegenwart zu holen das Ziel des Lebens und auch der Musik ist.

4. Die „archaische Bewusstseinsstruktur“ als Mythos der Stille

Stille wäre völlige Einheit von Mensch und Welt. Doch diese Einheit gab es nie. Problematisch finde ich Gebsters Versuch, eine „archaische Bewusstseinsstruktur“ zu (re-)konstruieren, als eine Zeit der „gänzlichen Ununterschiedenheit von Mensch und All“ (II, 83). Bereits die primitivsten Formen des Lebens befinden sich in Differenz zu ihrer Umwelt und kennen Formen der Ernährung und des Stoffwechsels. Eine Zeit der Ununterschiedenheit von Organismus und Umwelt, von Mensch und All hat es nie gegeben, und Gebsters Konstruktion ist allenfalls, wenn man sie als Mythos versteht, ein Hinweis auf die ständige Präsenz des Ursprungs, die auch dann noch besteht, wenn sich der Mensch zunehmend von ihr entfremdet.

Weil es nie die problemlose Einheit von Mensch und Welt gab, von der Gebser erzählt, haben Menschen vermutlich auch schon immer musiziert und damit versucht, die verlorene Ganzheit der Zeit, den Ursprung, das Nichts, die Stille wiederzufinden. „Die ältesten archäologisch identifizierten Musikinstrumente sind etwa 50.000 Jahre alt, und es gibt eine Reihe solcher Funde über den Erdball verstreut. Dies legt nahe, dass es überall lokale Musiktraditionen gab, dass Musik

⁸ Alfred Brendel: A bis Z eines Pianisten. Ein Lesebuch für Klavierliebende. München: Hanser 2012. S. 103.

also nicht an die Hochkulturen gebunden ist, sondern zum ‚einfachen Menschen‘ von Anfang an dazugehörte [...].“⁹

Wenn nun im folgenden der Versuch gemacht wird, verschiedene Stadien der Entwicklung der europäischen Musik darzustellen, sollte der Leser sich bewusst sein, dass jede Geschichte immer auch Ausdruck der Wertungen und Grundhaltungen des Erzählenden ist – auch dann noch, wenn sie sich auf belegbare Fakten stützt. Zudem ist die hier skizzierte Geschichte der europäischen Musik keine gesicherte Wahrheit, sondern vielmehr gewagte Spekulation; sie erhebt aber dennoch den Anspruch, vor allem dank der Vorarbeit von Gebser und Rombach, nicht in unverbindliches und disziplineloses Assoziieren auszuarten.

5. Die Musik der magischen Bewusstseinsstruktur

Während Gebasers „archaische Bewusstseinsstruktur“ eindeutig ein Mythos ist, lässt sich jene Struktur, die er als die „magische“ bezeichnet, durch historische, ethnologische und entwicklungspsychologische Forschungen recht gut wissenschaftlich rekonstruieren (wobei man sich der Gefahr einer verfälschenden Rationalisierung natürlich stets bewusst bleiben sollte). Es ist die Bewusstseinsstruktur von Kleinkindern¹⁰ und schriftlosen Stammeskulturen.

Strukturfindung, also Findung der Ganzheit der Zeit, vollzieht sich in der magischen Struktur als ein Identifizieren und Gleichsetzen von allem mit allem: „Je stärker er [der Mensch] sich aus dem Ganzen, aus der Identität mit ihm herauslöst, in dem Maße nämlich, wie ein *Teil* dieser Identität ihm ‚bewußt‘ wird, desto mehr beginnt er ein Einzelner zu werden, eine Unität, die in der Welt die Welt vorerst noch nicht als Ganzes zu erkennen vermag, sondern jeweils nur die Einzelheiten (oder ‚Punkte‘), die sein noch schlafhaftes Bewußtsein treffen und die dann jeweils für das Ganze stehen. Die magische Welt ist somit auch die Welt des ‚pars pro toto‘, in dem ‚der Teil für alles‘ stehen kann und steht. Und die Wirklichkeit des magischen Menschen, sein Bezugsgeflecht, sind diese in der Unität punktiert voneinander geeinzelt Gegenstände, Geschehnisse oder Taten, die beliebig miteinander vertauscht werden können: eine Welt des bloßen, aber sinnreichen Zufalls, nämlich eine Welt, wo alles dem Menschen Zufallende von wirkender Gültigkeit ist, da zu allem und unter allem ein Bezug besteht: das noch nicht zentrierte Ich ist noch über die Welt der Erscheinungen zerstreut.“ (II, 88)

Die Musik, die in der magischen Bewusstseinsstruktur auftaucht, erinnert noch stark an tierische Laute von Schmerz, Lust und Angst, und tatsächlich sehen sich die Menschen dieser Struktur noch

9 Manfred Spitzer: Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk. 2. Aufl. Stuttgart: Schattauer 2003. S. 1.

10 Jean Piaget spricht in „Das Weltbild des Kindes“ von „kindlichem Animismus“.

als enge Verwandte der Tiere.¹¹ Man kann vermuten, dass manche Frühformen von Musik jenen *tumbling strains* ähnelten, die der Musikethnologe Curt Sachs wie folgt beschreibt: „Es ist in seinem Charakter wild und gewalttätig: Nach einem Sprung zum höchstmöglichen Ton im brüllenden fortissimo gleitet oder fällt die Stimme in Sprüngen oder Schritten wieder hinab zu einem pianissimo und pausiert auf ein paar sehr niedrigen, fast unhörbaren Tönen. Dann vollführt sie wieder einen gewaltigen Sprung zur höchsten Note und wiederholt diese Kaskade so oft wie nötig. In ihrer sehr emotionalen und ‚unmelodischen‘ Form erinnern diese Klänge fast an tierische ungezähmte Freudenschreie oder wütendes Wehgeschrei und stammen ursprünglich vielleicht von wilden Ausbrüchen solcher Gefühle.“¹²

Gebser bezeichnet die Zeiterfahrung der magischen Bewusstseinsstruktur als „Zeitlosigkeit“. Man könnte aber auch von einer drückenden Allgegenwart (oder einem Aufgehobensein in) der Ganzheit der Zeit sprechen, die jeder Einzelheit irgendwie anhaftet oder daran blitzartig sichtbar werden kann. Diese Zeitlosigkeit „findet sich in der urtümlichen Musik, die bezeichnenderweise erst in den letzten Jahrzehnten entdeckt worden ist. Beispiele dafür sind ‚Gesänge‘ von den Kanarischen Inseln sowie einige aus den Anden, die durch die Indiandersängerin Yma Sumac bekanntgeworden sind. Sie zeichnen sich in ihren reinsten Formen alle dadurch aus, daß sie Äußerungen ohne Anfang und ohne Ende sind, ein wie zufälliges Einsetzen der Stimme, ein wie zufälliges Enden: ein gleichsam klanggewordener Schlaf.“ (III, 605)

Es fehlt in dieser Musik fast alles, was wir Europäer heute mit „Musik“ assoziieren: Strukturfindung ist kein komplizierter, mit vielen Ausdifferenzierungen und Synthesen verbundener Prozess, sondern kann bei jedem Klang oder Ton, ja fast schon bei jedem Geräusch sich ereignen. Es gibt nicht die Vorgaben von Notenschrift und Partituren, alles ist „Improvisation“, und es wird kaum ein Unterschied gemacht zwischen den Geräuschen der Welt (des Windes, der Pflanzen und Tiere) und der Musik, die Menschen machen; Musizierende und Zuhörer, die Musiker und ihre Instrumente verschmelzen. Musik ist hier fast immer in kultische, religiöse Zusammenhänge eingebettet, und oft mit Tanz verbunden. Musikwahrnehmung ist nicht rein „geistig“, sondern geschieht immer auch über den Körper: Man spürt das Dröhnen der Trommeln, die Schwingungen von Stimmen und Instrumenten.

Man kann sich die Distanz, die wir zu diesen Formen des Musizierens heute gewonnen haben, nicht besser verdeutlichen, als wenn man an ein heutiges Konzert mit „klassischer Musik“ denkt: Musik ist hier vorwiegend „ästhetisches Erlebnis“, dem die Zuhörer distanziert gegenüberstehen. Man sitzt

11 Viele Beispiele für solches Denken finden sich in dem Buch des Ethnologen Philippe Descola: *Jenseits von Natur und Kultur*. Berlin: Suhrkamp 2011.

12 Curt Sachs: *The Wellsprings of Music*. New York: Da Capo 1962. S. 51. Zit. nach: Robert Jourdain: *Das wohltemperierte Gehirn*. Heidelberg / Berlin: Spektrum Akademischer Verlag 2001. S. 372f.

in seinen Stühlen, ohne sich zu rühren, ohne einen Laut von sich zu geben – der Körper spielt nur noch eine untergeordnete Rolle, allenfalls wippt manchmal jemand ein wenig mit den Beinen. Anders ist es natürlich bei den Ausübenden, bei den Musikern. Doch die strikte Trennung von Ausübenden und Zuhörenden ist eben *auch* eine Sache der „Klassik“. In Popkonzerten wird hingegen heute wieder eine andere Art von Musikerleben gesucht, bei dem das „Magische“ zu neuem Recht gelangen soll.

6. Die Musik der mythischen Bewusstseinsstruktur

Für Gebser ist das entscheidende Ereignis bei dem Umbruch vom Magischen ins Mythische die Entdeckung einer zyklischen „Zeithaftigkeit“ (II, 108), die möglicherweise mit dem Sesshaftwerden von nomadischen Kulturen zu tun hatte (vgl. III, 412). „Überall dort, wo wir in der Spätzeit der magischen Kultur Jahreszeiten-Riten, vor allem aber astronomischen Äußerungen und Kalenderformen begegnen, wie schon in der babylonischen Kultur, dann in der ägyptischen, mexikanischen und in anderen, bereitet sich bereits die mythische Struktur vor. In diesen Tatsachen drückt sich die zum Abschluß kommende Bewußtwerdung der Natur aus, durch die der Rhythmus der Natur, der deutlich eine akustische Betontheit trägt, auf eine naturhafte Weise zeithaft wird. Dies ist der entscheidende Schritt, den der magische Mensch aus der Naturverflochtenheit tut.“ (II, 107) „Mythisch“ ist eine Strukturfindung, die durch eine kreisende Bewegung zwischen zwei einander ergänzenden Polen erreicht wird. In dieser kreisenden Bewegung vergewissert sich der Mensch beständig der Ganzheit der Zeit.

Die Kreisstruktur liegt auch einer philosophischen Denkform zugrunde, die Hans Leisegang als „Gedankenkreis“¹³ bezeichnet hat, und deren Grundsatz in den Fragmenten des Heraklit steht: „aus allem eins und aus einem alles.“ An diesem Satz wird deutlich, dass im Grunde eine unendliche, letztlich richtungslose Bewegung gemeint ist, aus der sich kein klar definierter Anfang und auch kein klar definiertes Ende herausisolieren lassen.¹⁴

Es ist auch weniger an ein exakt regelmäßiges Hin und Her oder Auf und Ab zu denken, als vielmehr an ein rhythmisches, organisches Schwingen, wie es etwa im Rhythmus des Sprechens erlebbar wird. Im *Politikos* unterscheidet Platon zwischen *metron* und *metrion*, also zwischen dem „Angemessenen“ eines natürlichen, organischen, qualitativen Rhythmus, und einem von außen auferlegten, quantitativen Maß oder Metrum.¹⁵ Letzteres ist der Musik der mythischen Struktur

13 Hans Leisegang Denkformen. Berlin: de Gruyter 1928. S. 60.

14 Hier trifft zu, was Wittgenstein schrieb: „It is so difficult to find the *beginning*. Or better: it is difficult to begin at the beginning. And not to try to go further back.“ (Ludwig Wittgenstein: On Certainty, 471) Dasselbe dürfte in der mythischen Struktur, *mutatis mutandis*, auf das Ende zutreffen.

15 Platon: *Politikos*, 284d-e (Übs. F. Schleiermacher): „Offenbar werden wir nun die Meßkunst auf die Art wie jetzt erklärt ist, in zwei teilen, als den einen Teil derselben alle Künste setzend, welche Zahlen, Längen, Breiten, Tiefen

noch weitgehend fremd.

Musik mit mythischer Grundstimmung ist uns heute am ehesten noch in der Musik des Mittelalters zugänglich (auch wenn hier bereits eine Überformung durch eine höhere Struktur begonnen hat), z. B. in gregorianischen Gesängen. Diese homophone Musik unterscheidet zwar – anders als die der magischen Struktur – streng zwischen Ton und Geräusch, gibt den Obertönen jedoch noch eine weitaus stärkere Bedeutung als die spätere, polyphone Musik, die dann in Bachs Werken gipfelt. Aufgrund der Obertöne ist in homophoner Musik noch deutlich erfahrbar, dass jeder Ton in gewissem Sinne alle anderen Töne in sich enthält und schon als Einzelner eine „Harmonie“, also Vereinigung von Polaritäten, bildet – eine Erfahrung, die in polyphoner Musik immer mehr in den Hintergrund tritt. Die Musik des Mittelalters ist außerdem noch nicht in zwei „Tongeschlechter“ (Dur und Moll) polarisiert, auch wenn die einzelnen Modi (oder Kirchentönenarten) durchaus bereits „Rangordnungen“ von Tönen kennen. Dies verweist bereits auf die mental-rationale Form der Strukturfindung, von der nun die Rede sein soll.

7. Die Musik der mentalen Bewusstseinsstruktur

Das erste Auftreten der „mental Struktur“ fällt in die von Jaspers als „Achsenzeit“ bezeichnete Epoche um 800 bis 200 v. Chr.¹⁶ Das Charakteristische dieser neuen Struktur ist, dass die mythischen Polaritäten sich in hierarchisch strukturierte Gegensätze wandeln. Wie im jüdischen Monotheismus wahre und falsche Religion streng voneinander geschieden werden,¹⁷ so werden in der neu entstehenden griechischen Philosophie (bei Parmenides) Sein und Nicht-Sein, *episteme* (Wissen) und *doxa* (bloße Meinung) voneinander getrennt, das letztere dem ersteren untergeordnet. Nach Gebser bewegt sich diese neue Bewusstseinsform von der mythischen Polarität zur „Dualität“: *„Die Dualität ist die mentale Aufspaltung und Zerreißung der Polarität, aus deren Entsprechungen sie messend die Gegensätze abstrahiert. Ist aus der mythischen Struktur heraus eine wenn auch defiziente Ganzheit in der Form der Ergnzttheit rckwrtigend vollziehbar, so ist aus der Dualität heraus höchstens eine defiziente, weil nicht beständige Form der Einheit als Einigung der Gegensätze in einem Dritten zu verwirklichen.“* (II, 145f.)

Zugleich wandelt sich die mythische, zyklische Zeithaftigkeit in eine Zeit, die Anfang, Ende und Richtung kennt: „Mythische Zeithaftigkeit ist etwas anderes als mentale Zeitlichkeit. Die natur- und weltzeithafte Bewegung kennt noch keine Zeitphasen wie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft; sie kennt nur das polare, sich ergänzende Kommen und Gehen, durch das sie jederzeit erfhlt ist;

und Geschwindigkeiten gegen ihr Gegenteil abmessen, als den andern Teil alle, die das Angemessene und Schickliche und Gebhrliche abmessen gegen das was ist und dem ihm Entgegengesetzten, da es zwischen diesen liegt.“

16 Vgl. Karl Jaspers: Vom Ursprung und Ziel der Geschichte. München: Piper 1949. S. 19. Bei Gebser: II, 126.

17 Vgl. Jan Assmann: Die Mosaische Unterscheidung oder der Preis des Monotheismus. München: Hanser 2003.

denn sie ist richtungslos, während Vergangenheit und Zukunft, von der jeweiligen Gegenwart des jeweiligen Menschen aus gesehen, Zeitrichtungen sind.“ (II, 250f.) Es liegt auf der Hand, dass aufgrund dieser veränderten Zeitlichkeit auch andere Wege der Strukturfindung durch das Musizieren vom Menschen gefunden werden mussten.

Als Protagoras mit seinem Satz „Der Mensch ist das Maß aller Dinge“¹⁸ einen Grundgedanken der europäischen Geschichte formuliert hat, dürfte er vor allem den Menschen als Mann, Macher und Messenden gemeint haben. Bereits bei den Pythagoräern findet sich ein regelrechter Kult der Zahl, der sich dann auch in einer Mathematisierung der Musik niederschlägt, die bis heute die Grundlage tonaler europäischer Musik bildet.

In der mentalen Struktur gelangen all jene Differenzierungen, die bereits in der Musik der mythischen Struktur ansatzweise begannen, zu einem Abschluss: Der Ton als mathematisch bestimmbare Frequenz (oder messbare Saitenlänge) ist weder nur Geräusch noch einfach nur Klang. Er ist etwas Technisches, von Menschen künstlich Hergestelltes, eine Kulturerrungenschaft, und als solche deutlich von der Natur abgegrenzt. Ebenso werden Anfang und Ende voneinander getrennt, treten auseinander (was in einer Kreisstruktur nicht denkbar ist), ebenso wie Geburt und Tod, Leben und Tod. Diesen Differenzierungen entspricht in den Skalen eine Hierarchie von Grundton und darauf bezogenen „Stufen“, die meist nur Durchgangstöne sind und durch ihre Differenz zum Grundton bereits in homophoner Musik als Abweichung, als „Dissonanz“ qualifiziert werden können.

Die weiteren Entwicklungen legen die Grundlage der Musik, die noch heute die „klassischen“ Konzertprogramme dominiert. Die „wohltemperierte Stimmung“ ermöglicht eine Vereinheitlichung aller Tonarten und den Übergang zur Dur-Moll-Tonalität, die die Vielfalt der Modi auf zwei gegensätzliche oder komplementäre „Tongeschlechter“ reduziert. Musik wurde immer mehr als Ausdruck einer subjektiven Gefühlswelt verstanden – ein Prinzip, das die Romantik auf die Spitze trieb.

Strukturfindung vollzieht sich in der Musik der mentalen Struktur größtenteils als *Synthese*. Eine in sich abgeschlossene Ganzheit wird dann erreicht, wenn widerstreitende Harmonien, Motive oder Themen sich im Verlauf des Werkes „versöhnen“, Widersprüche sich „auflösen“. Es wird gespielt mit Zyklen von Widerstreit und Versöhnung, Erwartung und Erfüllung, und die Virtuosität solchen Spiels macht die Größe eines Künstlers aus, der innerhalb der mentalen Struktur komponiert. Die häufigste Ausgestaltung der mentalen Strukturfindung ist die Sonatenhauptsatzform, die in der europäischen Musik eine ähnliche Bedeutung bekam wie das Sonett in der Dichtung. Diese Formen beruhen wesentlich auf dem Prinzip der Gegenüberstellung und einer darauffolgenden Synthese des

18 Überliefert wurde dieser Satz durch Platon, vgl. Theaitetos 152a.

Gegenübergestellten, die dem Hörer die Erfahrung schenkt, dass die zersplitterte Zeit ein sinnerfülltes Ganzes bildet. So schreibt Elizabeth A. Behnke in einem Aufsatz, der sich explizit auf Gebser bezieht, über das Grundprinzip der tonalen europäischen Musik: „The return of the ‚A‘ section in ABA form, and the return to the tonic in the final cadence, symbolizes an entire cultural move: the rational deployment of spatialized time in such a way as to compensate, if only briefly, for the poignant ephemerality of each unique movement.“¹⁹

6. Zwischenbemerkung

Bevor nun die atonale Strukturfindung zum Thema wird, muss auf eine Tatsache hingewiesen werden, die auch Gebser immer wieder betont: Keine der vergangenen Bewusstseinsstrukturen verschwindet einfach, wenn sie durch eine neu auftretende überformt wird (vgl. II, 81f.). Es findet zwar eine Distanzierung und (wie Freud sagen würde) „Sublimierung“ statt – dennoch bildet das einmal Errungene den unaufgebbaren Boden für das Neue.

Das heißt, konkret auf die Musik bezogen: Der Ton eines Instruments oder der menschlichen Singstimme bleibt *Klang*, ja eigentlich sogar ein (wenn auch sehr besonderes) *Geräusch* – auch dann noch, wenn er die Realisierung einer genau definierten, mit ausgefeilten mathematischen Verfahren berechneten Tonhöhe in einer ausnotierten Partitur geworden ist.²⁰ Die Fülle der Obertöne bleibt vorhanden, auch wenn sie in komplizierter polyphoner Musik kaum noch explizit vernehmbar ist. Doch nicht nur hinsichtlich des musikalischen Materials, sondern auch hinsichtlich der Strukturfindung kann man von einem versteckten Weiterwirken älterer Formen ausgehen. Wie sich dies in der Musik der Klassik und der Romantik im Einzelnen auswirkt, kann hier nicht thematisiert werden, wäre jedoch eine genauere Untersuchung wert.

Es findet niemals eine völlige Zerstörung alter Strukturen statt, wohl aber immer neue Überformungen. So bleiben auch die Errungenschaften der tonalen Musik in der Atonalität vollständig erhalten, auch wenn sie in einen völlig neuen Rahmen gestellt werden und in neuem Licht erscheinen.

7. Die Musik der integralen Bewusstseinsstruktur: „Atonalität“

„Die einzigen Werke heute, die zählen, sind die, welche keine Werke mehr sind.“²¹ Mit diesem Satz

19 Elizabeth A. Behnke: Toward a Description of Integral Atonality.

In: <http://www.gebser.org/download/IEX/Behnke1993.pdf> (abgerufen am 27. 10. 2013), S. 19.

20 „Man kann Musik auch als Geräusch hören, dann nämlich, wenn man sich nicht in den eigengearteten Spannungsraum gebracht hat und das akustische Geschehen in einen allgemeinen Möglichkeitsraum eintreffen läßt.“ (Heinrich Rombach: Strukturontologie. Eine Phänomenologie der Freiheit. 2. Aufl. Freiburg / München: Alber 1988. S. 285.)

21 Theodor W. Adorno: Philosophie der neuen Musik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003. S. 37.

verweist Adorno – wenngleich nur negativ – auf eine völlig neue Art der Strukturfindung, die von den geschlossenen Formen²² der tonalen Musik grundlegend abweicht. Man würde der atonalen Musik jedoch nicht gerecht, würde man in ihr nur eine negative, formzertrümmernde Tendenz oder das Wiederaufgreifen älterer Formen der Strukturfindung sehen.

Ich glaube, dass das eigentliche Ziel atonaler Musik, also ihre oft verborgene Bestimmung, eine *neue* Art der Strukturfindung ist. Das Wiederentdecken älterer Formen ist nur eine Etappe auf dem Weg zu einer Musik, die dem zu entsprechen vermag, was Gebser die „integrale Bewusstseinsstruktur“ nannte. Diese schließt zwar eine Anerkennung der Wirksamkeit *aller* vorhergehenden Arten der Strukturfindung ein (vgl. II, 167); ihre eigentliche Aufgabe ist jedoch eine *Wiederentdeckung der Ganzheit der Zeit*, das Wahrnehmen des immer gegenwärtigen Ursprungs, der nun nicht mehr nur vom Ende her, sondern in jedem Moment der Zeit aufleuchten und dadurch den Strukturcharakter der Zeit erkennbar machen soll.²³

Wie versucht die Musik am Beginn des 20. Jahrhunderts dieser neuen Aufgabe gerecht zu werden? Am auffälligsten ist wohl zunächst ein Vorgang, den Arnold Schönberg die „Emanzipation der Dissonanz“ nannte. Die hierarchische Dualität von Konsonanz und Dissonanz, die eine der Grundlagen des tonalen Systems bildete, wird aufgegeben. Auf diesem Weg verschwindet auch der Bezug auf einen Grundton und eine Skala, die eine solche Hierarchie ermöglichen. Prinzipiell kann nun jeder Ton auf jeden anderen folgen.

Daraus ergibt sich ein neues Verhältnis von Teil und Ganzem, das einer „Strukturverfassung“ im Sinne Heinrich Rombachs entspricht.²⁴ Der Komponist Mathias Spahlinger hat dies bei seiner Beschreibung des Grundgedankens atonaler Musik klar ausgesprochen: „alles, was ist, ist das, was es ist, nur in und durch seinen Zusammenhang. Das ist eine absolute Aussage, aber keine absolute Aussage in dem Sinne, daß sie ein letztes Seiendes annimmt, das fix ist und als Invariantes keiner Veränderung unterworfen ist.“²⁵

Was sich bei Rombach als Übergang von einer Ontologie der Substanz zur „Strukturontologie“ zeigt, wird in der Neuen Musik als Verzicht auf eine vor oder hinter dem Werk liegende geschlossene „Ganzheit“ realisiert. Gerade das Fragmentarische und (aus Sicht der tonalen Musik) „Unfertige“ soll das Durchscheinen des „Ursprungs“ oder der Stille durch jeden Teil ermöglichen

22 Zum Unterschied zwischen „geschlossenen“ und „offenen“ Kunstwerken vgl. Umberto Eco: Das offene Kunstwerk. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977.

23 Vgl. Eva-Maria Houben: Die Aufhebung der Zeit. Zur Utopie unbegrenzter Gegenwart in der Musik des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Steiner 1992. Die Autorin verdankt Jean Gebser den Grundgedanken ihrer Arbeit (vgl. ebd., S. 17).

24 Vgl. Heinrich Rombach: Strukturontologie. Eine Phänomenologie der Freiheit. 2. Aufl. Freiburg / München: Alber 1988. S. 25-74.

25 Geschichte der Musik als Gegenwart. Hans Heinrich Eggebrecht und Mathias Spahlinger im Gespräch. Hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. Musik-Konzepte Sonderband. München: edition text+kritik 2000. S. 112.

(vgl. III, 606f.). Jedes Moment des musikalischen Materials in der Atonalität ist nun in dem Sinne „nichts außer der relationalen Bestimmtheit“²⁶, als es nur durch den Bezug zu den anderen (wiederum relational bestimmten) Momenten seine Bestimmung erhält, und nicht durch den Bezug auf ein festes, absolut gesetztes tonales Zentrum. Jedes Moment kann alle bisherigen und alle noch erwarteten Momente in ein völlig neues Licht rücken – anders als in der tonalen Musik, in der die meisten Verläufe stark durch die Erfüllung von Erwartungen (oder die kalkulierte Enttäuschung solcher Erwartungen) geprägt sind. Die prinzipielle „Offenheit“ atonalen Komponierens kann sich dabei auch in einer Relativierung notierter Musik und einer Aufwertung improvisatorischer Elemente des Musizierens zeigen.²⁷

8. Atonalität als Aufgabe

Es muss zum Schluss betont werden, dass die hier entwickelte Deutung der Musikgeschichte und besonders der Atonalität nicht ohne ein normatives Element auskommt, das über eine bloße Beschreibung hinausgeht. Ich bin der Meinung, dass die Atonalität eine wichtige Rolle im geistigen Umbruch unserer Zeit spielen könnte, indem sie das integrale Bewusstsein, das Jean Gebser beschreibt, sinnlich erfahrbar macht und die Menschen auf den „Ursprung“, jenes „innerste Nichts“²⁸ freigibt, von dem auch Rombach spricht.

Gerade deshalb rede ich keineswegs einem leeren Fortschrittsglauben oder einer Bejahung alles oberflächlich „Neuartigen“ das Wort. Dass mit dem Ende traditioneller Formprinzipien auch die Gefahr von Willkür und Zufälligkeit verbunden ist, sieht Gebser deutlich: Für ihn ist Anarchie die „Defizienzform“ der integralen Bewusstseinsstruktur (vgl. VI, 184). So kann natürlich auch das atonale Komponieren scheitern (sogar viel weitgehendere als das tonale), und gerade die Tatsache, dass eigentlich alles erlaubt ist, macht das atonale Komponieren zu einem anspruchsvollen, verantwortungsvollen und riskanten Prozess, der seinem Wesen nach auch niemals an ein Ende kommen kann – jedenfalls nicht an ein „Ende“ in dem Sinne, wie es die Geschlossenheit des tonalen Systems noch kannte.

Durch ihre radikale Verschiedenheit von tonalen Hörgewohnheiten ist die Atonalität nicht zuletzt auch eine sehr schwierige Aufgabe für den Hörer. Gebser schreibt darüber: „Gerade ihre Instabilität ihre Ungreifbarkeit, die sich im Mangel an Melodie, in ihrer dur-moll-losen Unsystematik, in dem Fehlen der fixierend Anhaltspunkte gebenden Grundtonart äußern, machen ja diese [atonale] Musik für alle, die noch immer im Rationalen das non plus ultra jeglicher Realisationsweise sehen,

26 Heinrich Rombach: Strukturontologie. Eine Phänomenologie der Freiheit. 2. Aufl. Freiburg / München: Alber 1988. S. 25.

27 Eco spricht von „Kunstwerken in Bewegung“. (Vgl. Umberto Eco: Das offene Kunstwerk. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977. S. 42.)

28 Heinrich Rombach: Strukturanthropologie. Der menschliche Mensch. Freiburg i. Br.: Alber 1987. S. 287.

geradezu unerträglich. Dies ist nur zu verständlich. Wer seine Lebens- und Denksicherung nicht in sich trägt, sondern in die rational konzipierte Vorstellung projiziert und sich mit ihrer Hilfe sichernde Systeme konstruiert, muß angesichts dieser Musik fast in Verzweiflung geraten. Denn nichts ist an ihr, das ihm Halt geben könnte, so daß er in den Irrtum verfällt, sie als haltlos zu bezeichnen.“ (III, 614f.)

Ähnlich wie Rilkes Malte, der in Paris erst mühsam „sehen lernen“ muss, müssen wir heute die Neue Musik *hören lernen*, in all ihrer Fremdheit und verwirrenden Vielfalt. Friedrich Nietzsche, der seinerzeit von dieser Aufgabe noch kaum etwas ahnen konnte, scheint diesen Prozess zu beschreiben, wenn er in einem Aphorismus der *Fröhlichen Wissenschaft* schreibt: „So geht es uns in der Musik: erst muss man eine Figur und Weise überhaupt *hören lernen*, heraushören, unterscheiden, als ein Leben für sich isolieren und abgrenzen; dann braucht es Mühe und guten Willen, sie zu *ertragen*, trotz ihrer Fremdheit, Geduld gegen ihren Blick und Ausdruck, Mildherzigkeit gegen das Wunderliche an ihr zu üben: – endlich kommt ein Augenblick, wo wir ihrer *gewohnt* sind, wo wir sie erwarten, wo wir ahnen, dass sie uns fehlen würde, wenn sie fehlte; und nun wirkt sie ihren Zwang und Zauber fort und fort und endet nicht eher, als bis wir ihre demütigen und entzückten Liebhaber geworden sind, die nichts Besseres von der Welt mehr wollen, als sie und wieder sie. – So geht es uns aber nicht nur mit der Musik: gerade so haben wir alle Dinge, die wir jetzt lieben, *lieben gelernt*. Wir werden schließlich immer für unseren guten Willen, unsere Geduld, Billigkeit, Sanftmütigkeit gegen das Fremde belohnt, indem das Fremde langsam seinen Schleier abwirft und sich als neue unsägliche Schönheit darstellt: – es ist sein *Dank* für unsere Gastfreundschaft.“²⁹

Oktober 2013

29 Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft, Aphorismus 334: „Man muss lieben lernen“.