

DAS UNGENÜGEN DER ABSOLUTEN MUSIK
THE INSUFFICIENT OF THE ABSOLUTE MUSIC

Martin Adonis¹

Recebido em: 02/2018
Aprovado em: 03/2018

Zusammenfassung: Absolute Musik ist solche, die einzig ihrer selbst wegen besteht, die ausschließlich gehört werden soll, sich auf nichts anderes bezieht als auf sich selbst. Um den daraus resultierenden Ansprüchen zu genügen, muss sie in sich stimmig sein. Unter absoluter Musik wird einerseits ein historisch entstandenes Konzept dessen verstanden, was Musik ist und sein soll. Andererseits handelt es sich um die bestimmte Art Musik, die von diesem Modell beschrieben wird. Beides ist eng verbunden, geht jedoch nicht ineinander auf. Die Musik selbst strebt immanent zum Absoluten aber vermag es darin nicht auszuhalten, was sie auszudrücken vermag – rein musikalisch, absolut. Dadurch ist diese Musik in der Lage, das Gegenteil von dem zu sagen, was sie ihrem Anspruch gemäß ausdrücken sollte: 1) dass Musik gerade nicht um ihrer selbst willen existiert, 2) dass es keinen heilen Ursprung der Musik gibt, der wiedergefunden werden müsste und dass 3) die Musik mit der Sprache nicht versöhnbar ist, da ihre einstige Einheit keineswegs so harmonisch und ausgeglichen war, wie sich das die Vertreter des Konzepts der absoluten Musik dachten.

Schlüsselwörtern: absolute Musik. Sprache. Adorno.

Abstract: Absolute music is one that exists solely for its own sake, that is to be heard exclusively, that refers to nothing else than itself. In order to satisfy the resulting demands, it must be coherent in itself. On the one hand, absolute music is understood as a historically created concept of what music is and should be. On the other hand, it is the specific type of music that is described by this model. Both are closely connected, but do not merge. The music itself immanently strives for the absolute but can not stand it in what it is able to express - purely musical, absolute. Thus, this music is able to say the opposite of what it should claim: 1) that music does not exist for its own sake, 2) that there is no sound origin of the music that needs to be rediscovered and that 3) the music can not be reconciled with the language, since its former unity was by no means as harmonious and balanced as the representatives of the concept of absolute music thought.

Keywords: absolute music. Language. Adorno.

Das grundlegende Charakteristikum der absoluten Musik

Die Musik, die wir heute „klassisch“ oder „absolut“ nennen, die in Konzertsälen im

¹ Master in philosophy (Leipzig University) and PhD researcher HGB Leipzig. E-mail: martindornis@googlemail.com

Sitzen, ohne zu tanzen, zu essen oder zu trinken, zu beten oder sich zu unterhalten ausschließlich als Kunst rezipiert wird, ist *historisches Produkt*. Sie bezieht sich ausschließlich auf sich selbst, ist vom Publikum ebenso abgetrennt wie von Programm, Funktion, Text, Gesang, Tanz oder Marsch. Als solche entwickelte sie sich zu einem komplizierten, in sich autonomen und nur auf sich selbst verweisenden System – und muss in sich selbst sinnvoll, verständlich, nachvollziehbar sein. Absolute Musik ist ein ästhetisches Konzept der Romantik und bestimmte Musik, instrumentale, zunächst jedenfalls, die eigenen Gesetzen folgt. Beide Momente gehen nicht ineinander auf.

Der entfremdete Zustand, in dem der Mensch von eigens geschaffenen Mächten beherrscht wird, spiegelt sich in einer Musik, die sich äußerlich von der menschlichen Lebenspraxis und innerlich von Gesang, Sprache und Sinnlichkeit gelöst hat. So wie das menschliche Leben sich nur noch zerbrochen darstellen, so auch seine künstlerischen Äußerungen und diese wiederum vom alltäglichen Leben. Als sprechendes und singendes Wesen, bzw. als singend sprechendes und sprechend singendes Wesen ist der Mensch zerrissen. Nicht nur sind Musik und Sprache getrennt, sondern der Riss, der sie trennt geht mitten durch beide hindurch. Darin spiegelt sich die Trennung des Menschen in ein rationales und ein emotionales, ein natürliches und ein gesellschaftliches, ein privates und ein öffentliches „Wesen“. Gleichfalls manifestiert sich darin die Vereinzelung der Menschen voneinander und ihre Abtrennung von der Natur. Das romantische Konzept richtet die Musik, gegen diese Wirrnis, Zerrissenheit und Zufälligkeit des Menschen und der Welt auf, stößt sich von der zufälligen und endlichen Existenz ab und ist bestrebt, indem sie sich entfaltet, dem menschlichen Leben Sinn, Einheit und Dauer zu verleihen. Aber sie wirft folgende Fragen auf: 1) Gab es einen heilen Ursprung der Musik? 2) Lassen sich die zersplitterten Teile zu einem heilen Ganzen zusammenfügen? 3) Lässt sich die Aufhebung der Entfremdung rein in der Kunst praktizieren, kann Musik wirklich rein für sich stehen?

Zunächst ist die innere Spannung des Konzepts der absoluten Musik auszuführen. Als „ästhetisches Paradigma“ (Dahlhaus, Idee der absoluten Musik, S. 7) bricht sie fundamental mit dem, was unter Musik überhaupt zu verstehen ist.

Für den Kommunisten, Komponisten Neuer Musik und marxistischen Musikphilosophen Hanns Eisler ist eine von der Arbeit und dem alltägliche Leben getrennte Musik ohne Worte typisch für die kapitalistische Gesellschaft, was bereits ausdrücklich das Ungenügen dieser Art von Musik thematisiert. Sie gelangt, so führt Eisler aus, *deshalb* nicht zu den Menschen, meint: sie verstehen sie nicht, weil sie ihre Probleme nicht behandelt (ebd., S.

22). Dieses Dilemma kann jedoch nicht gelöst werden, indem lediglich die Musik alltäglich wird. Die Menschen selbst mitsamt all ihren Problemen sind schließlich wirklich und real von sich und voneinander entfremdet. Alltag und Arbeit müsste selbst auch musikalisch werden und nicht lediglich die Musik alltäglich. Alles andere wäre keine Aufhebung der Entfremdung sondern bloßer Rückfall hinter sie zurück.

Den *Begriff* der absoluten Musik formulierte der Komponist Richard Wagner, der ihn zunächst pejorativ gegen reine Instrumentalmusik richtete, die als absolute ungenügend sei. Ihr *Begriff selbst drückt bereits ihr Ungenügen aus*. Wagners Musikdrama sollte den absoluten Charakter der Musik *bestimmt* negieren, sie im Sinne der Kritik Feuerbachs an Hegel auf eine höhere Stufe heben und so den Geist mit seinem sinnlichen Widerpart im Gesamtkunstwerk verschmelzen, welches dann wirklich um seiner selbst willen bestehen soll. Der Komponist lehnt die absolute Musik keineswegs schlichtweg ab, ist vielmehr bestrebt, sie über sich hinauszutreiben. Sein Kontrahent, der konservative Musikschritsteller Eduard Hanslick, greift den Begriff von Wagner auf, wendet ihn ins Positive und bestimmt die absolute Musik als metaphysisch, als höchste Kunst überhaupt, als eine Musik, die aufgrund ihres absoluten Charakters berufen sei, das Geistige, also die Idee auszudrücken. Durch die von ihr ausgedrückte Trennung von allem Empirischen sei sie geistigen Wesens - eine „Offenbarung des Absoluten“ (ebd., 24f). Dieser Gegensatz zwischen Wagner und Hanslick thematisiert seinerseits bereits den inneren Widerspruch der absoluten Musik. Sie soll sich selbst genügen (Hanslick) – und sie genügt sich dabei gerade nicht, weshalb sie über sich hinausgetrieben wird, um sich dann doch noch selbst zu genügen (Wagner). Absolute Musik stößt sich von sich selbst ab, da sie in sich bereits ihr Gegenteil enthält.

Bereits der Romantiker E.T.A. Hoffmann, zentraler Wegbereiter des Konzepts der absoluten Musik, bestimmte die Tonkunst als per se gegenstandslos, da sie im Gegensatz zu anderen Künsten, etwa der Malerei, der Plastik oder auch der Dichtung keinen charakteristischen Gegenstand darstelle. Der unbestimmte Charakter der Instrumentalmusik, zuvor als ihr Manko angesehen, galt ihm als „erhaben“. (ebd., S. 52). an. In der „Querelle über den Vorrang der Melodie oder der Harmonie in der Musik“ stritten Jean Jacques Rousseau und Jean-Philippe Rameau um die Frage, ob die Musik von der Harmonie oder Melodie dominiert wird, woraus gegensätzliche Vorstellungen darüber resultieren, was Musik im Kern ist. Im Hoffmann plädiert mit Rameau für die Ansicht, dass Musik harmonisch dominiert sei, was bedeutet, dass die Beziehung zwischen den gleichzeitig erklingenden Tönen, den Akkorden, die zwischen den zeitlich aufeinander folgenden Tönen bestimme. Die Melodie leite sich also

aus Harmonie her und nicht anders herum. Der C-Dur-Akkord als grundlegendes Element der Musik sei in der Naturtonreihe vorgezeichnet, die Tonarten stellen damit der Natur entspringende geistige Gebilde dar. Als gegenstandslose Kunst drücke die Musik diese Beziehungen zwischen den Tonarten aus, also ein geistiges Prinzip. Deshalb eigne sie sich ideal dafür den christlichen Gott mit seinem geistigen Wesen darzustellen. Weil die Musik gegenstandslos und geistigen Chrakters ist, formuliert sie das geistige Prinzip der Welt, kann künstlerische das Absolute darstellen.

Im Anschluss an Hoffmann begriff der Musiker und Musikforscher, Begründer der Musikgeschichte als wissenschaftlicher Disziplin und glühender Bach-Verehrer Johann Nikolaus Forkel die Musik als „eine Art von heiliger Andacht“. In rein betrachtender Position glaubten sich die Anhänger dieser These der veränderlichen empirischen Welt enthoben. Was absolute Musik zu solcher macht, sei weniger ihre objektive Struktur als vielmehr das Bewusstsein ihrer Hörer. Die Töne seien einzuschlüpfen, der Hörer habe sich ihnen bedingungslos auszuliefern, proklamieren die Romantiker Tieck und Wackenroder. Im Mittelpunkt dieser kontemplativen Sicht auf die Musik steht die Autonomie des Werks, dessen eigene Gesetze von den Hörern zu verstehen sind (ebd., S. 86).

Ludwig Tieck treibt den Gedanken der absoluten Musik als Kontemplation zum philosophischen Programm der absoluten Musik als Religion weiter: damit bildet sich das romantische Konzept der „Kunstreligion“, die die Kunst zum Gegenstand religiöser verehrung erklärt. Die Musik fordere die Menschen dazu auf, sich der Welt mit all ihrer Zwietracht, Konkurrenz und Kriegen zu verschließen und drücke die romantische Sehnsucht nach der Abgeschlossenheit aus (ebd., S. 92).

Der musikalische Gedanke

Absolute Musik meint vor dem Hintergrund des bisher gargestellten zunächst ein spezifisches ästhetisches Konzept, das romantische Verständnis dessen, was Musik ist. Aber etwas muss diesem Konzept an der Musik selbst entsprechen, damit sie von ihm aufgegriffen werden kann: Der *musikalische Gedanke* oder auch der *Sprachcharakter der Musik* verbindet sie, ist jedoch seinerseits wiederum ein Theorem der Vertreter des Konzepts der absoluten Musik. Erst er macht absoluter Musik zu solcher, verleiht ihr immanenten Sinn, autonome Logik, lässt sie eigenen Gesetzen folgen. Auch im musikalischen Gedanken zeigt sich der

innere Widerspruch der absoluten Musik, wie wir sehen werden.

Musikalischen Themen werden dem bereits erwähnten Forkel zufolge, entwickelt, bestätigt, variiert und kontrastiert ganz wie in einer philosophischen Abhandlung: darin vollzieht sich der musikalische Gedanke. Musik wird intonierte Philosophie. Später steht dabei nicht mehr, wie noch anfangs, die harmonische, sondern vielmehr die thematische Logik im Zentrum. Das von Beethoven als thematisch-motivische Arbeit bezeichnete Verfahren, bei dem wenige Motive den Kern des Werks ausmachen, der eine Struktur bildet, die alles durchdringt wobei möglichst nichts zufällig erklingt, wird zum Inbegriff des musikalischen Denkens (ebd. 107f). Gegenseitig sich durchdringende sich auseinander entfaltende Gedanken werden darin thematisiert.

Zentraler Wegbereiter der Theorie des Sprachcharakters der Musik war der bereits erwähnte Musikschriftsteller Hanslick, der die tönende Form als Spezifikum der Musik beschrieb und das Konzept des musikalischen Gedankens von Forkel aufgriff, nachdem es einige Jahrzehnte in Vergessenheit geraten war. Das Tonmaterial selbst drückt Hanslick zufolge bereits Ideen aus. Sie sind das immanente Gestaltungsprinzip der Musik. Inhalt und Form gehören in ihr unauflöslich zusammen. Der Inhalt der Musik besteht aus den Tönen. Aber diese sind vorab schon geformt. In ihnen steckt damit Idee, Geist, Wesen bzw. Prinzip. Die Form der Musik beruht gleichfalls auf Tönen, ist somit inhaltlich gefüllt. Der Inhalt der Musik ist immer geformt und die Form per se Inhalt. Im Thema drückt sich die musikalische Form als ein Ganzes aus Teilen aus, das dabei selbst Teil eines Ganzen ist (ebd., 112f). In diesem dialektischen Verhältnis von Form und Inhalt kommt der Form als dem Geistigen die Aufgabe zu, die Einheit des Gegensatzes von Form und Inhalt zu stiften, worin der absolute Charakter der Musik besteht. Das Sinnliche erweist sich darin als stets geistig vermittelt.

Dem Konzept der absoluten Musik zufolge wird in der Musik das Sinnliche vergeistigt, das chaotisch Mannigfaltige ins organisierte System integriert. Das Sinnliche soll zwar durchaus zu seinem Recht kommen, jedoch bloß indem es dem Geistigen subsumiert wird. Schon im Einzelnen sei die Idee des Ganzen, der Keim zu seiner Entfaltung präsent. Dem Einzelnen soll auf diese Weise sein Sinn in Bezug auf das Gesamte gegeben werden. Als angeblich Geistigste aller Künste soll die Musik die verlorene Einheit [der Musik mit der Leben, des Menschen mit sich, seiner Gattung und der Natur] wiederherstellen.

Der dänische Philosoph Sören Kierkegaard empfand dieses angebliche idealistische Wesen der Musik indes als brüchig, da sie „nur“ auf das Sinnlich-Unmittelbare, die erotisch-sinnliche Genialität ziele. Er kaufte der Musik ihre erlösende Wirkung nicht ab, da sie den rein

geistigen Charakter vermissen ließe, ist sie als erklingende, hörbare, doch sinnlich per se.

Vermittelt über Kierkegaard knüpfte jedoch Adorno an das Theorem an und zeigt seinen immanenten Widerspruch auf. Gerade weil der musikalische Gedanke brüchig und sinnlich „verunreinigt“ ist wird er für Adorno interessant. Musikalische Sprache könne dadurch auf das verweisen, was in der alltäglichen Sprache, der „nennenden“, ungenannt bleibt: Sie ist in der Lage, *den Namen zu nennen, ohne bedeuten zu wollen*, zielt auf eine Sprache jenseits der instrumentell-kommunikativen (ebd., 115f). Die Musik verweist auf die Möglichkeit, die Dinge zu nennen, ohne sie dabei gewaltsam identisch zuzurichten (Dinge werden durch ihre Benennung identifizierend zurechtgequetscht, identisch gemacht gleich dem Wanderburschen im Bett des Riesen Prokrustes). Die Musik vermag keineswegs aus eigener Kraft diese ideale Sprache zu verwirklichen, aber sie verweist doch darauf, dass sie notwendig ist, indem sie dem Hörer eine Ahnung davon verleiht, wie die Welt sein müsste, wenn sie richtig eingerichtet wäre (wie sie das macht, werden wir noch genauer sehen). Damit entbindet Adorno das revolutionäre Potential der Musik und bringt die im idealistischen Konzept der absoluten Musik verborgene *materialistische Wahrheit* ans Licht: Musik zielt nicht nur darauf, das Sinnliche zu vergeistigen, sondern gleichzeitig auch darauf, *das Geistige als sinnlich* auszuweisen. Sie zeigt, dass der musikalische Gedanke über die absolute Musik hinausweist.

Thomas Mann, der in seinem Roman „Dr. Faustus“ die Probleme der absoluten Musik literarisch anhand der Biographie des fiktiven Komponisten Adrian Leverkühn behandelt, bringt den über sich selbst hinausweisenden Charakter des musikalischen Gedankens treffend zum Ausdruck: In der Musik stünde, „alles (...) in Beziehung... , die ... einen Kreis bildet“, woraus „die Zweideutigkeit (der Musik) als System“ resultiere (Mann, Dr. Faustus, 65f), namentlich in der Möglichkeit, mittels enharmonischer Verwechslung zwischen scheinbar weit entfernten Tonarten modulieren zu können. Infolge dieser Zweideutigkeit kann die Musik gleichermaßen für Ordnung und Freiheit, Leben und Tod, Subjektivität und Objektivität stehen. Gerade als „Geistigste aller Künste“ ist sie in der Lage auf ihr Gegenteil, das Sinnliche zu zielen. Mittels ihres zweideutigen Charakters kann sie aufzeigen, dass diese Gegensätze wirklich aufeinander verweisen. Durch vergeistigung gkönne sie gerade auch das Sinnliche zu seinem Recht zu kommen lassen, ja dies ist überhaupt das wirkliche Ziel der Vergeistigung.

Das Problem der Kulturen der Musik

Laut Hanslick handelt es sich bei absoluter Musik eine solche, die sich selbst genügt. Seine Gegner erkannten das Ungenügen an diesem Verständnis von Musik, dass darin besteht, dass sie nur Musik ist und sonst nichts, und forderten, dass sich die absolute Musik mit ihrem Gegenteil versöhnen müsse, um wirklich absolut sein zu können. Der Streit des 19. Jahrhunderts um die »zwei Kulturen der Musik«, zielte deshalb auf eine Synthesis von Bachs »kosmischer Tiefe« und Beethovens »prometheischen Pathos«. Subjektivität und Objektivität, Freiheit und Ordnung sollten verschmolzen werden. Dabei knüpften sie erneut an die bereits erwähnten „Querelle“ zwischen Rousseau und Rameau über den Vorrang der Melodie oder der Harmonie in der Musik an und forderten, die melodisch dominierte mit der harmonisch beherrschten zu versöhnen. Bach galt in dieser Perspektive als »objektiv« und melodisch und Beethoven als »subjektiv« und harmonisch.

Wagners Musikdramen mit ihrer „unendlichen Melodie“, die darauf zielte Wiederholungen und leere Floskeln, alles unabgeleite im musikalischen Fluß zu eliminieren, galten Friedrich Nietzsche als eine derartige Versöhnung zwischen einem melodisch-objektiven Bach und einem harmonisch-subjektiven Beethoven, was er in der Formel „Bach, Beethoven, Wagner“ zum Ausdruck brachte. Im Gesamtkunstwerk sollte die Entfremdung zwischen den einzelnen Künsten, Werk und Publikum, den Individuen und der Gesellschaft sowie die des Menschen zur Natur rein ästhetisch aufgehoben sein. Wagner sprach, einer profanierten Hegelschen modell folgend vom Drama als der These. Ihm sollte die absolute Musik als Antithese folgen. Beethoven hätte sie bereits in seiner Neunten Sinfonie auf ihre äußerste Spitze getrieben, auf der sie sich mit dem Gesang in ihr Gegenteil, die musikalische Dramatik wendet.

Die wirkliche Entfremdung zwischen den Menschen, im Menschen selbst, zwischen ihm und seinem Gegenstand und in seinem Verhältnis zur Natur sollte Wagners Konzeption zufolge in der Kunst und mittels ihrer kuriert werden. Diese Überlegungen schließen an die Kritik Feuerbachs an, die die Entfremdung als religiös verursacht ansah. Namentlich das Christentum mit seinem Schöpfergott als geistigem Prinzip im Zentrum avanciert ihm geradezu zum Übel schlechthin. Der Philosoph propagiert deshalb eine neue Religion mit dem sinnlichen Menschen im Mittelpunkt, die die christliche ersetzen soll. Wagner knüpft unmittelbar an diese Konzeption an. Ästhetische und religiöse Entfremdung, nicht gesellschaftliche galten als ursächlich für sämtliche Entfremdung. Eine angebliche, einstige, ganzheitliche und nicht-entfremdete Wahrheit des Mythos, in dem Kunst und Leben, Mensch und Natur, Individuum und gesellschaft „noch“ eine Einheit gebildet haben sollen, wird versucht, aufs neue wiederzubeleben. An eine Aufhebung der Teilung zwischen geistiger und körperlicher Arbeit

und eine Abschaffung des Privateigentums an den Produktionsmitteln war dabei nicht gedacht (Dahlhaus, Idee, 120f), worauf eine Auffassung zielt, die die Musik nicht in objektive und subjektive dividiert. Deutlich verbleibt dieser Ansatz innerhalb des Paradigmas der absoluten Musik, soll das Gesamtkunstwerk doch, indem es das Sinnliche integriert, überhaupt erst wirklich absolut werden. [Nietzsche hörte Wagners Musikdramatik von Anbeginn als absolute Musik und auch Wagner selbst näherte sich dem Konzept, v.a. unter Einfluß der Philosophie Schopenhauers, immer stärker an]

Der Marxist Ernst Bloch sprach in seinem „Geist der Utopie“ schließlich von einer „Klärung Wagners durch Bruckner“. Letzterer hätte den durch Wagner ausgelösten musikalischen Fortschritt, die sprechende Musik, von ihrem Rückschritt, Drama und Programm, erlöst. Bruckners Sinfonien stellen für ihn also sprechende Musik ohne Worte dar – sind mithin wieder „absolute“ Musik im strengen Sinne, was freilich bereits Nietzsche und der späte Wagner vom Gesamtkunstwerk erhofften. Das intendiert eine Rückkehr zur absoluten Musik auf höherer Stufe, nach dem Durchgang durch das Musikdrama als entfremdeter Form, eine neue Synthese instrumentaler und dramatischer Musik. Verstand sich Wagners Musikdrama bereits als Synthese zwischen absoluter Musik und Drama, so wird nun das Musikdrama seinerseits als entfremdete, weil sprachlich kontaminierte Gestalt begriffen, während Bruckners Sinfonik als die wahrhaftige Synthese dargestellt wird. Sie erst sei das wahrhaftige Gesamtkunstwerk, in dem nun die Dramatik in die Musik zurückgenommen ist und eine eigenständige szenische Darstellung nicht mehr nötig ist, weil alles musikalisch zum Ausdruck kommt [nicht Bruckner ist das Problem, sondern die Synthese!].

Blochs Gewährsmann in Sachen Musiktheorie war der Musikwissenschaftler August Halm, für den Bachs Fugen und Beethovens Sonaten zwei divergierende Musikkulturen verkörpern. In der Fuge sei die Form eine Funktion des Themas und in der Sonate genau gegensätzlich das Thema eine Funktion der Form. Die Fuge wird von einem einzigen Gesetz, ihrem Thema, beherrscht, während die Sonate dramatisch konzeptioniert ist, also gegensätzliche Themen entfaltet. In der Fuge erwächst die Form aus dem Charakter des Themas und in der Sonate das Thema der Form. Bruckner synthetisierte Halms lebensphilosophisch inspiriertem, ganzheitlichem Ansatz zufolge diese antagonistischen Gegensätze. (ebd., 123f) Halm wurde gewahr, dass auch Wagners Musikdrama den entfremdeten Zustand nicht wirklich überwindet.

Aber weder sind Bachs Fugen des „Wohltemperierten Klaviers“ bloßer Ausdruck einer unwandelbaren kosmischen Ordnung, noch beschreibt das sprichwörtliche heroische Pathos

Beethovens Klaviersonaten auch nur näherungsweise. Mit dem Ziel, den Gegensatz zwischen einem subjektivistischen und einem objektivistischen Weltverständnis zur Einheit zu bringen wurden unterbestimmte Chiffren äußerlich übereinandergelegt. Die als objektiv geltende soll mit der subjektiven Musik verschmolzen und so ein Ganzes gewonnen werden. Aber zwei falsche Gegensätze ergeben kein richtiges Ganzes.

Halms Konzeption von Bruckners Sinfonik als der Synthese der gegensätzlichen Kulturen der Musik Konzeption sollte Wagners Negation der absoluten Musik abermals negieren und auf diese Weise die absolute Musik wiederherstellen, dabei bleibt sie gleichermaßen dem Konzept der absoluten Musik verhaftet. Auch dieser Vorstellung zufolge wird Entfremdung als rein politisch, religiös, ästhetisch, nicht als gesellschaftlich verursacht verstanden. Das Konzept der religiösen und ästhetischen Aufhebung der entfremdeten Verhältnisse hängt unlöslich am Glauben an eine angebliche ursprüngliche Einheit, die wiederherzustellen sei, jetzt indem das Musikdrama auf reine instrumentale Musik rückgeführt wird.

Das Verhältnis der absoluten Musik zum Programm

Der Gegensatz zwischen der absoluten Musik im Sinne von Hanslick und der neudeutschen Programm-Musik (Liszt) wurde auf dem Boden der absoluten Musik ausgetragen. Beide Seiten beanspruchten, Vertreter dieses Konzepts zu sein. Allerdings widerspricht ein musikalisches Programm dem Konzept der absoluten Musik von Grund auf, soll doch ihm zufolge Musik nichts als tönende Formen darstellen. Der Komponist Gustav Mahler spricht demgegenüber vom „inneren Programm“ seiner Sinfonien. Dabei ist der musikalische Ausdruck von Gefühlen intendiert, nicht jedoch einzelner, sondern, im Sinne von Schopenhauers Musiklehre, von Gefühlen *in abstracto*. *Dargestellt werden soll musikalisch keine einzelne Liebe, sondern vielmehr die Liebe überhaupt, nicht ein spezieller Abschied, sondern die Thematik des Abschieds als solcher etc.* (ebd., S. 129). Das Programm wird dergestalt in die Musik hineingenommen. Dieser immanente Ansatz sprengt das Paradigma der absoluten Musik auf, indem es streng befolgt wird. [worin besteht der Unterschied zum Ansatz, die Sinfonik Bruckners als Gesamtkunstwerk in Tönen zu verstehen, bzw. Warum stellt Mahler keine dritte Kultur der Musik dar – weil das Paradigma der absoluten Musik tatsächlich in Frage gestellt wird, allerdings gerade indem es radikal befolgt wird]

Der entfesselte Gesang

Das Konzept der absoluten Musik divergiert deutlich mit der unter ihm befassten Musik. Nie gingen beide ineinander auf und es kommt darauf an, dies auch musikalisch aufzuzeigen. Nachfolgend soll genauer untersucht werden, worin sich das zeigt. Bei Beethoven bricht am Übergang zum Spätstil der Gesang durch. An dieser Stelle zeigt sich, wie innig Musik und Gesang zusammengehören, dass sich die Musik letztendlich am Wort entzündete und das Wort schließlich auch wieder aus ihr heraustritt (Mann, Dr. Faustus, 221). Die rein instrumentale Musik selbst zeigt, dass sie es im Absoluten nicht aushalten kann, sie darüber hinausdrängt. Diffiziler (da der Gesang hier nur rein instrumental auftaucht) und zugleich prägnanter (weil immanent stimmiger) als in der Neunten Sinfonie zeigt sich das im dritten Satz von Beethovens Klaviersonate op. 109 aus dem Jahre 1820, in der der Komponist ein radikal neues Variationsprinzip entfaltet, in dem in einem zielgerichteten Zersetzungsprozess eine „reine“ Klangfläche freigelassen wird, die scheinbar durch keine ihr äußerliche Ordnung eingeengt wird. Damit ist radikal Freiheit verwirklicht, allerdings, und anders geht das nicht durch strengste kompositorische Unterwerfung des musikalischen Materials. Das Sinnliche bedarf, um sich darzustellen, der geistigen Vermittlung.

Der Satz beginnt mit einem Thema, das den Inhalt der beiden vorherigen Sätze in sich konzentriert und hörbar verweilen möchte, darin besteht geradezu seine Kernaussage. Beethoven verglich dieses Thema mit dem „Geist, der edle und bessere Menschen zusammenhält auf diesem Erdenrund und den keine Zeit zerstören“ könne (Uhde, Beethovens Klaviersonaten, Band 2, S. 465), eine die Menschheit tatsächlich *als Menschheit* vereinende Idee. Bereits der Titel des Satzes deutet an, wo es langgehen soll: „Gesang mit innigster Empfindung“. Daraus resultiert ein Bruch mit der absoluten Musik von innen heraus. Der musikalische Verlauf zielt auf einen Klang, der möglichst nicht vergehen, vielmehr in allerhöchster Kraft erhalten bleiben soll. Das Thema stemmt sich deshalb mit aller ihm zur Verfügung stehenden Kraft gegen das Vergehen (ebd., 465f), bleibt in seinem Verlauf stets auf Tanz und Lied bezogen. Die Idee der Menschheit möge ewig währen. Allein mit Worten ist sie nicht realisierbar. Dazu sind Sprache und Musik gleichermaßen nötig. Aber keineswegs als lediglich aneinandergereihte oder übereinandergelegte: es kommt jedenfalls nicht drauf an, dass instrumentale Musik erklingt und dazu dann gesungen wird. Als Gegensätze stehen sich

gegenüber: der zeitlose Charakter der Musik und der durch den aus der rein instrumentalen Musik herausbrechenden Gesang erzeugte innere Widerspruch, wobei das gesungene Wort hier durch den instrumentalen Gesang vertreten wird, wodurch sich die Wahlverwandschaft beider noch deutlicher zeigt, als wenn der Gesang unmittelbar auftreten würde.

Die dem Thema folgenden Variationen halten es nur unentwegt gegenwärtig. Sie sind nur scheinbar einzigartig, lobpreisen auf je andere Weise. Das Thema selbst wird dabei weder prozessual entwickelt, noch gesteigert, sondern nur spielerisch umkreist, wobei sein Gesang stets lebendig bleibt (ebd., 489f). Stellte strikte dynamische Entfaltung beim „klassischen“ Beethoven radikal Subjektivität dar – allerdings um den Preis das Individuelle in den als vernünftig angesehenen Weltlauf einzubinden – so wird nun unter Rekurs auf objektive Momente gerade die ihnen entgegenstehende Freiheit des Einzelnen betont.

Die erste Variation umkreist schwebend das Thema noch am engsten und huldigt ihm tänzerisch und feierlich (ebd., 490f). Die zweite bewegt sich wellenartig auf und ab, durchdringt die Ordnung mit scheinbar zufälligen, spitzen Klängen (ebd., 493f), die zusehens Unruhe in den musikalischen Verlauf bringen. Die dritte Variation tritt dem Hörer dann schlichter entgegen. Ihr pathetisch-hymnischer Charakter offenbart die Nähe dieser Variation zum Freudengesang der Neunten Sinfonie. Im hymnischen Gesang sollen tatsächlich alle Menschen Brüder werden (ebd., 497f). Diese anvisierte Einheit stellt sich jedoch als *Bruch mit der inneren Einheit der Musik dar* und konterkariert sie auf diese Weise: Zwar *sollen* alle Menschen Brüder sein aber so richtig scheint das nicht zu funktionieren, entscheidendes hält sie davon ab. Im Himmel *soll* ein guter Vater wohnen – aber ist dort auch wirklich zu finden – ist die Welt wirklich so vernünftig wie erhofft? Wie in der Neunten wendet sich Beethoven in op. 109 dem Gesang zu, wenngleich rein instrumental. Dieser verkörpert „die Vision einer singenden Menge“, als „der Geist, der die Menschen verbinden“ soll (ebd.). Der Gesang bricht in diesem Stück rein instrumental aus der „absoluten Musik“ heraus und sprengt sie auf, so dass deutlich wird, dass die Musik nie so absolut war, wie sie vorgab zu sein. Sie muss sich stets auf etwas ihr Äußerliches beziehen, verliert ansonsten ihre Vitalität. Sie zehrt von ihrem Gegenteil.

Auch die vierte Variation ist durch und durch vom Thema durchdrungen. Polyphon, also bei Vielfalt eigenständiger und dennoch zusammenklingender Stimmen, als Fuge komponiert, wird an dieser Form jedoch keineswegs strikt festgehalten. Polyphonie galt herkömmlich als musikalisch formulierte kosmische Weltenharmonie, die Dramatik der Sinfonie stand im Gegensatz dazu für gesellschaftliche Konflikte, Kampf, Gegensatz, Kontrast. Die Fuge visiert an dieser Stelle als Mittel vielmehr nur einen bestimmten Zweck an: Den

gesanglichen Charakter zu steigern. Der zweite Abschnitt dieser Variation ist dann homophon gestaltet, mithin von einer führenden Stimme dominiert, was hier ein drastischer Bruch des Stils (ebd., 499f) markiert. Die fünfte Variation bündelt schließlich mit ihrem orgel- und bläserhaften Klang den ernsthaften Charakter und treibt wiederum die polyphone Satzgestaltung voran (ebd., 503). Das mutet merkwürdig an, wurde doch in der vierten Variation bereits die polyphone Gestaltung durch die homophone „erfolgreich überwunden“: Subjektivität sollte, der herkömmlichen Vorstellung gemäß, durch Objektivität ersetzt werden. Die Polyphonie selbst setzt hier jedoch einen neuen Kontrast (vgl. Georg Mauser), wirkt in diesem Sinne also subjektiv. Dabei ist zu beachten, dass sie, im Gegensatz zur Homophonie, vom Ansatz her gerade nicht kontrastieren möchte. Gemäß des Konzepts der „Kulturen der Musik“ galt sie als archaisch und sei von den Klassikern überwunden worden. Scheinbar objektive Mittel steigern die Subjektivität (ebd., 507). Das Subjektive zeigt sich somit im Objektiven selbst, während das Subjektive zum Ausdruck des Objektiven wird. Mit der Andeutung des Themas in der letzten Variation wird deutlich, dass innerhalb der Variationsreihe ein neuer Kontrast gesetzt ist, der den bereits erwähnten klangfarblichen Auflösungsprozess in Gang setzt und in einem scheinbar reinen Klang mündet, der angeblich auf Weltenharmonie zielt, an dieser Stelle jedoch Freiheit, Subjektivität und Emanzipation verkörpert.

Schließlich wird das Thema selbst noch einmal wiederholt, so dass es Anfang und Schluss des Satzes markiert. Dieser Satz entfaltet seine Form nicht dynamisch, entwickelt sich nicht als werdendes Ganzes. Ein teleologischer Entfaltungsprozess stand in früheren Werken des Komponisten für Subjektivität und Freiheit, die aber, und das wird an dieser Stelle deutlich, neuen Zwang generierte, der nun wiederum unter Rückgriff auf gerade objektive Momente zurückgenommen wird. Der Rückgriff auf die scheinbare Objektivität einer kreisförmigen Entwicklung steigert nun die Freiheit des Einzelnen. Wenn schließlich das Thema selbst wiederkehrt, leuchtet es bloß noch nach, was seine fortwährende Präsenz noch einmal unterstreicht. Jedoch zeigen höchst geringfügige Veränderungen, dass selbst dieses Thema nicht restlos unveränderlich sein kann. Seine Wiederkehr ist in der Nachfolge des klangfarblichen Auflösungsprozesses der letzten Variationen als Erinnerung durchaus folgerichtig. Der musikalische Prozess entfaltet sich zwar nicht dynamisch aber verändert sich dennoch sehr wohl.

In Werken wie diesem zeigt sich, dass das Konzept der absoluten Musik sich nicht selbst genügt, sondern kraft seiner eigenen Prinzipien über sich hinaustreibt. Nicht wie in Halms dritter Kultur der Musik werden hier „objektive“ und „subjektive“ Musik, Fuge und Sonate,

äußerlich addiert. Beethoven zeigt vielmehr die Einheit der Gegensätze im Prinzip der Sonate selbst, indem er herkömmlich objektive Momente wie die Polyphonie als Ausdruck von Subjektivität verwendet et vice versa.

Den Charakter des dritten Satzes als „schwebendes Gebilde“ bestätigt schließlich sein offenes Ende. Auch dies kontrastiert offenkundig mit dynamischer Entfaltungslogik, soll jedoch die bei dieser Dynamik auf der Strecke gebliebene Freiheit verwirklichen, der dieser zwangslogische Entfaltungsprozess ja vom Ansatz her dienen sollte. Der „Gesang mit innigsten Empfindung“ ist daraufhin angelegt, unhörbar weiterzuklingen (ebd., 513), ein zeitliches Überdauern des Einzelnen über den Tod hinaus symbolisierend, während im dynamischen Dahinstürmen der Entfaltung des Ganzen in der dritten und fünften Sinfonie der Einzelne im (allerdings freilich) sich vernünftig vollziehenden Weltlauf untergeht. (Die Herrschaft der Vernunft erweist sich kritischer Betrachtung dann auch als die von Wert und abstraktem Rechtsverständnis, verbunden mit der Unterwerfung des Sinnlichen unter das Geistige.) Der Einzelne soll sich der neuen Konzeption gemäß gerade nicht restlos im angeblich vernünftigen Lauf der Welt auflösen, womit die Vernunft als herrschende grundsätzlich in Frage gestellt und dem Einzelnen gegenüber dem Ganzen zu seinem Recht verholten ist. Hier kündigt sich ein neues musikalisches Zeitverständnis an, dass deutlich von dem des klassischen Beethoven verschieden ist und als *eine andere Antwort auf den Tod* anzusehen ist. Die Zeit wird nicht auf einen einzigen Augenblick konzentriert, sondern ihr Verweilen und Schweben steht im Vordergrund (im Gegensatz dazu stehen Beethovens Bemerkungen im „Heiligenstädter Testament“ im Kontext der Komposition von Werken wie der dritten und der fünften Sinfonie. Konfrontiert mit seinen unaufhaltsam fortschreitenden Ertaubung fordert Beethoven hier die totale Unterwerfung des Körpers durch die Herrschaft des Geistes „Nur Muth!“, nichts soll übrig bleiben. Dieses Jahr soll die vollkommene Herrschaft des Mannes erweisen etc. Alle Natur soll musikalisch durch strenge Komposition bewältigt und unterworfen werden. Es geht um die Herrschaft des Subjekts gegenüber allem als zufällig erscheinenden). Ausgerechnet diese objektiv anmutende Zeitlosigkeit ist jedoch subjektiv veranstaltet. Der Komponist lässt die Zeit gewähren, ohne sich ihr auszuliefern. Das ist die Vision des ewigen Augenblicks, die hier als Korrektiv zum faustischen Dahinstürmen intoniert wird. Dem Tod soll nicht standgehalten werden, indem unentwegt die Grenzen der Natur überwunden werden, sondern im erfüllten Augenblick, wobei das eine Prinzip keineswegs durch das andere ersetzt wird, sondern vielmehr beide sich fortan wechselseitig ausgleichen.

Die Entstehung der Musik aus dem Geräusch

Kann die entfremdete Welt musikalisch erlöst werden? [These: die Musik zeigt, dass sie nicht musikalisch erlösbar ist]

Das Konzept der absoluten Musik ist untrennbar mit der These verknüpft, dass sich die Musik von einem heilen Ursprung ableitet, der verloren wurde und wiedergefunden werden muss oder sich absolut selbst genügt. Wie sieht es aus mit dieser verlorenen Unschuld der Musik? Lassen sich die verselbständigten Teile der Kunst zu einem gelungenen Ganzen zusammenfügen? Kann es eine Musik geben, die ausschließlich auf sich selbst verweist, wie es die Adepten der reinen absoluten Musik propagierten? Derartige Fragen können nur mittels eines Blickes auf die Entstehung der Musik geklärt werden.

Als Kunst sei die Musik im Kern denaturiertes Geräusch (Dr. Faustus). Thomas Mann vermutet an ihrem Beginn ein Heulen über verschiedene Tonstufen hinweg (?). Der Umgang mit diesem Geräusch bestimmte untergründig die Geschichte der Musik. Ihre Entstehung verliert sich in den Weiten des Tier-Mensch-Übergangsfeldes.

Die Menschen waren von Beginn ihrer Geschichte an der Übermacht der Natur ausgeliefert, die ihnen nur allzuoft Katastrophen, Krankheiten und den Tod brachte, die sie mit ihren Gewalten wie namentlich Blitz und Donner oder schlichtweg dem Untergang der Sonne, zutiefst verängstigte. Sie mussten der Natur das eigene Überleben mühsam abstrotzen, indem sie sich ihr gegenüber identifizierten und gleichzeitig sie sich ihnen gegenüber anglichen. Mit spontanen Wiederholungen der Gewalt an ihren Artgenossen werden sie versucht haben, sich von dieser allgegenwärtigen Angst wenigstens für kurze Momente zu entbinden. Spontanes Töten von Artgenossen dürfte anfangs die Regel gewesen sein. Anders wäre das Überleben psychisch überhaupt nicht denkbar gewesen. Sie taten sich selbst und ihresgleichen an, was ihnen von der Natur angetan wurde. (Jedenfalls *muss es* so gewesen sein, wenn wir das psychoanalytische Theorem voraussetzen, dass der Mensch sich mühsam von der Natur lösen musste, ohne sich jemals auch nur zum größeren Teil wirklich von ihr abzutrennen, und über die dazu nötige psychische Konstitution keineswegs von Anbeginn verfügte, sie sich vielmehr erst mühsam erwerben musste)

Dieser „Wiederholungszwang (war die) kulturstiftende Kraft par excellence“ (Türcke, Zurück zum Geräusch, 510). Traumatisierende Ereignisse werden psychisch so lange wiederholt, bis sich sie kanalisierende neuronale Netze entwickelt haben. Auf diese Weise

entstand überhaupt erst das, was wir heute die Psyche nennen. Am Anfang stand wohl ein willkürliches und spontanes Töten von Artgenossen zu jedem beliebigen Zeitpunkt und die rituelle Opferpraxis stellte bereits eine Form der Rationalisierung, Zivilisierung und Humanisierung dar: Nur noch an *einzelnen* Tagen werden *bestimmte* Menschen geopfert, Wenige stellvertretend für das gesamte Kollektiv und später wird das Menschenopfer überhaupt durch das des Tieres ersetzt (der Gedanke des Äquivalents keimte darin auf). Erst an dieser Stelle war es möglich, den Schrecken ästhetisch zu sublimieren. Aber auch dieses dürfte aufgrund seiner Geschichte die Opfernden immer noch gehörig psychisch strapaziert haben, so dass sich ihren Kehlen dabei ein barbarisches Geheul entwand, mit dem sie sich auf das blutige Ritual einstellten, es begleiteten und schließlich seinen Vollzug feierten.

Diesem so genannten „Opferschrei...“, einer autosuggestiven archaischen Einstimmung auf das Opfer“ (ebd., 510), entspringt die Musik, die versuchte, diesen Schrei doppelt zu übertönen. (die Anfänge der Musik sind gewiss schwer erschließbar und niemals wird herausgefunden werden, wie die erste Musik wirklich klang – indes zeigen die ersten Instrumente deutlich auf ihre Abkunft, denn sie sind samt und sonders aus Resten von Opfertieren hergestellt, Trommeln aus Häuten, Flöten aus Knochen, Hörner aus Hörnern) Sie war einerseits bestrebt, ihn unhörbar zu machen als auch ihn künstlerisch zu verfeinern. Die Musik erinnert daran, dass die ersten Opfer nicht Tiere, sondern Menschen waren, dass der gesellschaftliche Zusammenhang darauf gründet, dass Einzelne im Namen des Kollektivs geopfert werden (Zurück zum Geräusch). Sie will vom Schrecken loskommen, indem sie ihn sowohl zu übertönen als auch zu verfeinern trachtet. Darin besteht ihre innere Teleologie. Aufgrund ihres Ursprungs ist die Musik in der Lage, zu thematisieren, dass die Zivilisation auf der Opferpraxis gründet und sich bis heute nicht von ihr zu lösen vermochte. Nur in ihr ist es möglich, dies zu bearbeiten, ist sie doch höchstselbst das Medium dieses Schreckens. Aber sie reicht dafür nicht aus, denn der Grund dieses Schreckens ist gänzlich unmusikalischer Natur.

Gemeinsam mit der Musik ist aus dem Opferschrei auch die Sprache entstanden (Türcke, Ernstfall des Vibrato, S. 23f). Beide waren zunächst eines, entspringen dem Opferschrei, entwickelten sich jedoch in unterschiedliche Richtung weiter. Einerseits orientierte sich die Sprache wissenschaftlich-kommunikativ, andererseits die Musik künstlerisch und magisch. Sprache und Musik treten in ihrer Entwicklung auseinander. Beide, sowohl die Musik als auch die Sprache, dienten von Anfang an keineswegs der zwischenmenschlichen, unmittelbaren Kommunikation und die Musik ist alles andere als dem Vogelgesang abgelauscht. Weder kann die Musik die Sprache noch die Sprache die Musik

erlösen.

Die Musik ist somit sakralen Ursprungs: entstanden als per se kultische Veranstaltung, erzeugte sie eine frühe gesellschaftliche und psychische Organisation, setzte die Individuen zueinander, zur Natur und zu sich selbst ins Verhältnis. Die heutige „klassische Musik“ stellt von der einstigen sakralen Musik nur einen winzig kleinen Unter-Abkömmling dar, der sich von einstigen, heute so gut vollständig verschwundenen Volksmusik abzweigte, die ihrerseits einen kleinen Abzweig von der einstigen Sakralmusik darstellt. Musik trat deshalb mit dem Anspruch auf, absolute, also nichts als Musik zu sein, an nichts Irdisches noch gebunden, weil sie von ihrem blutigen und barbarischen Ursprung nichts mehr wissen wollen durfte – ist also von einer *immanenten Tendenz der Musik zur absoluten hin* auszugehen. Sie brachte ihn jedoch, zumal in ihren höchsten Vertretern, gerade zum Ausdruck, indem sie ihn künstlerisch verfeinerte (Türcke, Zurück zum Geräusch, 516). Nie war sie wirklich so absolut, wie sie zu sein vorgab, sondern stets blieb sie mit Irdischem, mit Lied, Tanz und Marsch verquickt (ebd.). Mit dem *Marsch* jedoch wurde einst das Opfer zur Todesstätte geleitet, mit dem *Tanz* das blutige Ritual selbst vollzogen und mit dem *Lied* der erfolgreiche Vollzug der kultischen Praxis gefeiert und das Opfer zugleich betrauert. Der absolute Charakter der Musik war immer nur Anspruch, wenngleich unvorstellbar kühn und programmatisch: was bisher bloß begleitete sollte zur Sache selbst werden. Jedoch erfasst die Musik ihre Hörer einzig durch ihre Vorgeschichte. Sie spricht in ihnen etwas an, wovon sie nichts mehr wissen (wollen), was sie jedoch unbewusst bis ins feinste Geäder bestimmt (ebd., 516): „Ohne Abstraktion vom lebendigen Menschen wäre nicht zu tauschen“, betont Adorno in der Negativen Dialektik (?). Noch die Ausbeutung in der kapitalistischen Gesellschaft gründet historisch auf der kultischen Opferpraxis vor der neolithischen Revolution. Als Menschenopfer abgeschafft, wurde sie in abgeschwächter Form auf die gesamte Menschheit übertragen.

Mit dem gregorianischen Choral, dem einstimmigen liturgischen Gesang der katholischen Kirche, der als gesungenes Wort Gottes galt, bildete sich um das achte Jahrhundert herum das System der Tonalität aus dem modalen der Kirchentonleitern (dorisch, phrygisch etc.) als eine Art „geschützter Tonraum“ (Türcke, Zurück, 517) heraus, der das Fremde (bloßen Klang, pures Geräusch), alles, was an die blutigen Ursprünge der Musik (und aller Kunst) gemahnt, draußen halten sollte. Beim tonalen System handelt es sich im Kern um einen systematischen Zusammenhang hierarchisch geordneter Beziehungen der Tonhöhen, die auf einen Grundton bezogen sind. Mit der Tonalität entstand ein musikalisches Klassifikationsschema, in dem alles was erklang, systematisch organisiert werden konnte.

Dieses System entwickelte sich, nachdem die herkömmlichen Kirchentonarten beiseitegeliegt wurden, zum streng dualistischen Dur/ Moll-System, das die Musik bis heute bestimmt. Alles Unklare, Bedrohliche, Chaotische am Erklingenden sollte von diesem System integriert und gebannt, die Vielfalt des Mannigfaltigen systematisch erfasst werden. Daher die Forderung der Vertreter des Konzepts der absoluten Musik, dass die Musik harmonisch, nicht melodisch bestimmt sei.

In dem von der empirischen Welt scheinbar abgesonderten tonalen System entfalteten sich in konzentriertester und hochgradig sublimierter Form historisch-gesellschaftliche Gegensätze. Anstelle des Gesangs tritt später rein instrumentale Musik, was jegliche Verbindung zum Beginn der Musik verwischte, ihn jedoch untergründig wirksam hielt. Musik und Sprache trennen sich radikal. Auf dieser Grundlage ruht das romantische Konzept der absoluten Musik als einer abgesonderten Welt mit autonomen Gesetzen, dem wirren, kriegerischen und unstillen Treiben der bürgerlichen Gesellschaft scheinbar enthoben.

Im Spätwerk Beethovens, in seiner Neunten Sinfonie (hier thematisiert anhand des 3. Satzes der Klaviersonate op. 109), lässt sich der verdrängte Gesang jedoch nicht länger draußen halten und bricht sich, lang vorbereitet, erneut Bahn. Die Trennung zwischen Musik und Sprache bricht aufs Neue auf, was sich am rein instrumentalen Gesang am drastischsten zeigt. Als Folge der Verquickungen von instrumentaler Musik und Gesang, bei denen er die menschliche Stimme als Instrument und das Instrument als Stimme erscheinen lässt zeigt dann Mahlers Sechste mit dem Holzhammer im letzten Satz, auf schroffe Weise, das Geräusch an (ebd., 518). Die Geräuschwelt verlangte in der künftigen musikalischen Entwicklung immer stärker ihr Recht (ebd., 518).

Aus dem Entstehungsprozess der Musik aus dem Geräusch folgt, dass die Rückkehr zu einem heilen Ursprung nicht möglich ist, da es einen solchen schlichten Weg nicht gegeben hat. Musik und Sprache, die beiden auseinandergerissenen Hälften, können daher nicht zu einem richtigen Ganzen addiert werden, wodurch man ein Gesamtkunstwerk in der Hand hätte. Der gemeinsame Ursprung beider ist keine heile Welt, sondern verweist auf ein blutiges Ritual mit dem die Menschheitsgeschichte begann. Die Musik verweist zwingend auf etwas ihr Äußeres, Nicht-Musikalisches. Musik als per se vom Geräusch gelöste zielt auf ihr Gegenteil – auf Gesellschaft. Um diese Problematik kreisen Mahlers Sinfonien von Anfang an.

Der reale Humanismus der Musik

An zentralen Stellen bei Gustav Mahler tauschen Chor und Orchester ihre Rollen: der Chor agiert instrumental, das Orchester vokal, typisch dafür der Gesang des Knabenchors im fünften Satz der Dritten Sinfonie, der das „Bim Bam“ der Glocken gesanglich imitiert, wobei gleichzeitig die Instrumente sich zart wie die menschliche Stimme artikulieren. Der Gesang imitiert das Instrument und andersherum. Thomas Mann formuliert in seinem *Dr. Faustus* ähnliches für das letzte Werk seines fiktiven Komponisten: „Chor und Orchester stehen einander nicht als das Menschliche und das Dingliche klar gegenüber; sie sind ineinander aufgelöst: der Chor instrumentalisiert und das Orchester vokalisiert, - in dem Grade, daß tatsächlich die Grenze zwischen Mensch und Ding verrückt erscheint“ (Mann, 509). Subjektivität und Objektivität verweisen wechselseitig aufeinander. Das Objekt wird als subjektiv und das Subjektive als objektiv kenntlich. Individuelles Leben zeigt sich dergestalt als vom herrschenden Bann einer übermächtigen Gesellschaft bestimmt und die Gesellschaft wird als blind agierende Naturmacht kenntlich. Eine Addition beider Bereiche würde die Problematik nicht lösen. Sowohl der sprachliche Charakter der Musik als auch der musikalische der Sprache werden kenntlich. Der Intellekt zeigt sich als sinnlichen Ursprungs: alle Sprache und sämtliche Musik gründen im Geräusch des Opferschreies. Mahler spricht mit den Mitteln der absoluten Musik gegen diese ein.

Diese Problematik ist es, die Thomas Mann seinem Komponisten Leverkühn in den Mund legt: „Wie bricht man durch? - Und gelangt ins Freie?... Es gibt im Grunde nur ein Problem dieser Welt, und es hat diesen Namen: Wie bricht man durch? Wie kommt man ins freie? Wie sprengt man die Puppe und wird zum Schmetterling? Die Gesamtsituation ist beherrscht [von dieser] Frage“ (ebd., 419). Wie kommt das Geistige der absoluten Musik zum Sinnlichen, zum Körper, zum Menschen, zur Natur? Wie ist eine „Vereinigung des Avancierten mit dem Volkstümlichen“ möglich, wie kann die „Aufhebung der Kluft zwischen Kunst und Zugänglichkeit“ bewerkstelligt werden. Diese „Läuterung des Komplizierten zum Einfachen (...) ist im Grunde dasselbe wie die Wiedergewinnung des Vitalen und der Gefühlskraft (...).“ Die Musik müsse aus ihrer geistigen Kälte zu „dem Menschen“, schließlich sogar zu „den Menschen“, durchbrechen (ebd., 437f). Und genau darauf kommt es an. Das zielt auf „eine Kunst mit der Menschheit auf du und du“ (ebd., 438). Der Mensch selbst noch ist ein Produkt jener Unterwerfung, gegen die er revoltiert (erst im Opfern errichtete er sich seine Seele). Die reine Vergeistigung war das charakteristische Spezifikum der deutschen Tradition, die zu

Manns Zeit mit dem Nazifaschismus entsetzlichste Konsequenzen zeitigt. Aber ein Ausstieg aus ihr ist nicht möglich, würde die Probleme dieser Tradition lediglich verschärfen. Der einzige Ausweg besteht darin, dass sich diese Tradition selbst korrigiert. Das zeigt Mann in seiner Behandlung anhand der Musik. Der reale Humanismus der Musik aufzuzeigen: sie vermag nicht lediglich das Sinnliche zu vergeistigen, sondern auch, genau umgekehrt, das Geistige zu versinnlichen.

Der anvisierte „Durchbruch muss deshalb darauf zielen, den musikalischen Ausdruck wiederzugewinnen, in höchstem Grade Stimmungen und Gefühle zu formulieren, ohne dabei auf Vergeistigung und strenge Formen zu verzichten“ (ebd., 657). In der Musik sollte erklingen, „was in der sakralen Musik gegen das Sakrale aufbegehrt“ (Türcke, Zurück zum Geräusch) (ebd., 664f). [Die Rückkehr der Musik zur Sakralität kann einzig in diesen ihr strikt entgegenstehenden Formen sich vollziehen] Das Einzelne soll nicht weiter für die Zwecke des Ganzen geopfert werden [dass aber forderte die sakrale Musik – eine Rückkehr zu ihr soll explizit das Gegenteil von dem Ausdruck bringen, wozu sie ursprünglich diente, sie soll das verdrängte Opfer erneut erinnern, nicht, um sich zu ihm zu bekennen und es bewusst zu vollstrecken, sondern um es abschaffen zu können]. Auf dieses Ziel kann einzig die Kunst und im besonderen Maße die Musik verweisen, weil sie auf diesen Schrecken reagierte. Aber verwirklichen kann sie es nicht. Sie ist dazu notwendig, jedoch nicht hinreichend.

Das Konzept der absoluten Musik bestimmt Musik als eine, die nur gehört werden soll, zu der weder getanzt, noch gesungen, gearbeitet, gebetet oder gegessen werden soll. Um diesen Anspruch zu erfüllen hatte sie mit eigenständiger innerer Logik aufzutreten. Aus eigener Dynamik heraus muss die Musik sowohl zwingend absolut sein, als auch vermag sie dies gerade nicht. Sie sprengt das Konzept der absoluten Musik, indem sie sich stets auf Äußeres, Nicht-Musikalisches, dem sie historisch entsprang, bezogen bleibt und davon nicht loskommt, ohne sich aufzugeben. Damit verweist die Musik auf den Beginn der menschlichen Zivilisation im Opfer, das die Menschheit in sublimierter Form bis heute beherrscht. Die Trennung von Musik und Sprache verschleierte ihn. Wenn beides – auf bestimmte oben dargelegte Weise, nicht additiv sondern dialektisch – erneut zusammentrifft, wird deutlich, dass die Musik dem Geräusch des Opferschreies entsprang, das zum Zeitpunkt, an dem Musik und Sprache noch eine Einheit bildeten, keine Idylle der Einheit der Menschen mit sich und der Natur herrschte, sondern vielmehr die brutale Übermacht der Natur über die Menschen, der diese ihr psychisches und physisches Überleben abtrotzen mussten. Damit zewigt sich, dass die Musik, um sich zu verwirklichen, sie sich gesellschaftlich realisieren muss. Ihre Frage lautet, wie ein Ganzes sein

kann, ohne dass den Teilen Gewalt angetan wird. Sie verweist auf eine Gesellschaft, die des Opfers nicht weiter bedarf und dennoch ein Ganzes ist, was sie bisher nur durch das Opfer sein konnte. Ein Ganzes soll sein, ohne dass die Individuen praktisch negiert werden.

Literatur

Adorno, Theodor W. **Fragment über Musik und Sprache**

Adorno, Theodor W. : **Beethoven** – Philosophie der Musik, Fragmente und Texte, Frankfurt 1993

Bloch, Ernst: **Der Geist der Utopie**

Dahlhaus, Carl: **Die Idee der absoluten Musik**; Kassel 1978

Halm, August: **Die zwei Kulturen der Musik**

Hanslick, Eduard: **Vom musikalisch Schönen**, Leipzig 1982

Knauser, Georg: **Beethovens Klaviersonaten**

Kurth, Ernst: **Die Funktion des linearen Kontrapunkts**

Kurth, Ernst: **Die Krise der romantischen Harmonik**

Nietzsche, Friedrich: **Die Geburt der Tragödie**

Mann, Thomas: **Dr. Faustus**

Türcke, Christoph: **Zurück zum Geräusch**

Türcke, Christoph: **Jenseits des Vibrato**

Stephan, Rudolf: **Zu Beethovens letzten Quartetten**, in: ders.: Vom musikalischen Denken

Uhde, Jürgen: **Die Klaviersonaten Beethovens**

Urbanek, Nikolaus: **Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik**, Adornos „Philosophie der Musik“ und die Beethovenfragmente, 2010