

Eckhard Roch

Sensus contra ratio.

Philosophische und rhetorische Aspekte des musikalischen Materials im 19. Jahrhundert

Der Einfluß, den Adornos 1948¹ in seiner *Philosophie der neuen Musik* entwickelter Begriff des „musikalischen Materials“ auf das Reden über Musik und auf das musikalische Denken überhaupt ausgeübt hat, ist noch heute kaum zu überschätzen: Die These, daß das musikalische Material nicht ein bloßer Stoff sei, den der Komponist nach seinem Belieben gebrauchen könne, sondern seinerseits auch objektive Zwänge auf das Subjekt ausübe, weil es immer schon durch das Bewußtsein und die Geschichte präformiert sei,² mußte die romantische Vorstellung von der Ursprünglichkeit des schöpferischen Genius gründlich revolutionieren. Es ist daher kaum verwunderlich, daß dieser terminologische Vorstoß von den Vertretern der neuen Musik, deren kompositorische Verfahrensweise Adorno damit reflektierte und zugleich legitimierte, bereitwillig aufgegriffen wurde. Merkwürdig ist aber, daß dieser Begriff seither zum Instrument der modernen Analyse und Sprache der Musik schlechthin werden konnte und daher auch auf Musik angewandt wird, deren philosophische Voraussetzungen ganz andere sind. Der neue Begriff allein hätte diese Wirkung wohl kaum haben können, wenn er nicht auf einer tatsächlich bereits vollzogenen Veränderung in der Musikauffassung beruhen würde, die er gewissermaßen nur noch ins Wort hob. Vor diesem Hintergrund entsteht die Frage nach den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und Implikationen des Materialbegriffes und den Wandlungen des musikalischen Materials im 19. Jahrhundert selbst.

Das Verhältnis von Geist und Materie ist von jeher problematisch. Einerseits stellen beide Begriffe Gegensätze dar, wie sie grundsätzlicher kaum gedacht werden können, andererseits sind sie derart aufeinander bezogen, daß der eine Begriff ohne den anderen seinen Sinn verliert. Wenn sich „absoluter Geist“ darin erweist, daß er unabhängig von allem Stofflichen existiert, so muß „Materie an sich“ notwendig als vollkommen „geistloser“ Stoff gedacht werden. Unter dem Blickwinkel dieser extremen Entgegensetzung von Geist und Materie ist Platons Ideenlehre zu verstehen: Erst die Idee ist es, die der chaotischen Materie die ordnende Form aufprägt.

Aber durch die Idee eines Hauses entsteht noch kein Haus, wendet Aristoteles gegen die Lehre Platons ein. Es entspricht der Erfahrung, daß alles Seiende, aus einem gewissen Zugrundeliegenden entsteht. Immer ist schon etwas da, woraus das Werden gebildet wird.³ Dieses Erste einem jeden Zugrundeliegende (*ὑποκείμενον*), aus

¹ Veröffentlicht 1949 im Verlag J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) in Tübingen.

² Theodor W. Adorno: *Die Philosophie der neuen Musik*, in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 12, Darmstadt 1998, S. 39.

³ Aristoteles: *Physica* 190b.

dem etwas wird, nennt Aristoteles Stoff (ύλη). Seine Bestimmung erhält der Stoff durch die Form. Werden ist also Formung des zugrundeliegenden Stoffes.

Das griechische Wort ύλη, das Cicero mit „materia“ übersetzt, bedeutet ursprünglich soviel wie Wald, Unterholz und insbesondere totes Holz, das zum Bauen verwendet wird. Baumaterial jedoch ist nicht reine Natur, sondern schon bearbeitet. Wenn es trotzdem „Materie“ für ein zu formendes Gebilde sein kann, so wird die klare Entgegensetzung von Form und Materie relativiert.

Aristoteles versuchte, das dadurch entstehende terminologische Problem von materia durch die Unterscheidung einer materia prima und materia secunda zu lösen. Das bereits geformte Baumaterial nennt er materia secunda.⁴ Unter dem Aspekt dieser „zweiten Materie“ stellt sich das Werden der Dinge als ständiges Entstehen neuer Formen durch das Zugrundegehen alter Formen dar. Daraus ist nach Aristoteles jedoch zu folgern, daß der Träger dieses Formwandels, der Stoff selbst, als Abstraktum letztlich doch formlos sein müsse – und diesen Aspekt der Materie nennt er materia prima. Die materia prima ist absolute Unbestimmtheit, das Unterschiedslose, das allem Werden und Sein zugrunde liegt, das ohne alle Form ist, aber zu jeder Form gestaltet werden kann. Materia prima ist reine Potentialität, sie ist potentiell alles, aktuell nichts.

Gerade diese Vorstellung reiner Potentialität ist jedoch nicht denkbar ohne ein gegensätzliches Korrelat – eben das der Form. Form ist bei Aristoteles die Bestimmtheit des Stoffes. Folglich ist Werden der Prozeß, der die Potentialität der materia in actu überführt. Daraus aber folgt, daß die Form als Möglichkeit in der materia schon enthalten sein muß, ehe sie am Stoff zur Erscheinung kommt. Nicht anders als bei Platon die Idee, so geht bei Aristoteles folglich die Form der Erscheinung voraus. Infolge der notwendigen Bezogenheit von materia und Form aber erweist sich die materia somit selbst als ούσία eine wesentlich ideelle Seinsgröße.

Diesen Doppelaspekt der materia sucht der Begriff der „Substanz“⁵ zu erfassen. Die Substanz ist ein τόδε τι (ens in se), über das etwas ausgesagt werden kann, an dem etwas geschieht, das wechselnde Eigenschaften haben kann, selbst aber unverändert bleibt. Die potentiell wechselnden Eigenschaften, die der Substanz zukommen können, sind die Akzidentien: Seiendes, das nur sein kann, wenn es in einem anderen ist (ens in alio) als etwas, was dort „zutrifft“ oder sich „ereignet“. Substanz und Akzidentien verhalten sich folglich wie das Tragende und Getragene, das nur Denkbare und das Erscheinungsmäßige. Beides ist nicht zu verwechseln mit dem Verhältnis von

⁴ Auf dieser Bezogenheit von materia und forma beruht der im deutschen Sprachgebrauch seit dem 18. Jh. verwendete Begriff des Materials. Nach Kluge: *Etymologisches Wörterbuch*, Berlin 1975, S. 466 kommt der dt. Ausdruck „Materie“ im Sinne von „Stoff, aus dem etwas gefertigt wird“ im 13. Jh. auf, „Material“ jedoch erst 1831 bei Karl von Rotteck. Den Plural setzt er hingegen schon Ende 18. Jh. an. Nach L. Mackensen: *Ursprung der Wörter. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Wiesbaden 1985, S. 254 entwickelt sich der Plural schon in der 2. Hälfte 15. Jh. aus ml. materiale n. Form, zum Adj. materialis „zum Stoff gehörend.“ – Die Herkunft von lat. materialis „zum Stoff gehörend“ kennzeichnet das Material als einen Aspekt der Form, es ist geformte materia im Sinne der materia secunda.

⁵ Das Zugrundeliegende (ύποκειµενον), von dem Aristoteles spricht, bedeutet ja nichts anderes als „substantia.“

Materie und Form. Substanz und Akzidentien bezeichnen vielmehr nur den Aspekt des Dinges an sich und seiner Eigenschaften (die wiederum Materialien im Sinne der *materia secunda* sein können).

Auch hierbei muß Aristoteles wiederum eine Unterscheidung vornehmen: *substantia prima* ist das konkrete Einzelding, *substantia secunda* hingegen meint die Gattung, der die Einzeldinge aufgrund abstrakter Merkmale angehören. Diese beiden Aspekte des aristotelischen Materiebegriffes kommen dadurch zustande, daß *materia* einmal nach der Möglichkeit (*δυναμις*), zum anderen nach der Wirklichkeit (*ἐνέργεια*) interpretiert und gebraucht werden kann.⁶ Je bestimmter (geformter) ein Seiendes ist, desto mehr Wirklichkeit (Substanz) hat es. Umgekehrt bei Platon: Bei Platon liegt die *substantia* nicht im Individuellen, sondern im Allgemeinen. Je allgemeiner ein *εἶδος* (Form, Idee) ist, desto mehr Wirklichkeit hat es, sagt Platon; desto weniger Wirklichkeit, sagt Aristoteles.⁷ Der auch im musikalischen Sprachgebrauch häufig verwendete Begriff der „Substanz“ kann folglich unter zwei Aspekten gesehen werden: Unter dem Aspekt seiner Potentialität im Sinne Platons, aber auch unter dem seiner aktuellen Formung im Sinne des Aristoteles.

Insofern, als die *ύλη* die Formen (*εἶδη*) als Möglichkeiten bereits enthält, ist im Begriff der Materie ein Widerspruchsverhältnis angelegt, das sich auch durch die Unterscheidung von *materia prima* und *secunda* nicht vollkommen auflösen läßt. Einerseits müßte „reine Materie“ vollkommen formlos sein, dann aber käme ihr keine Wirklichkeit (*ἐνέργεια*) zu. Ist sie hingegen schon geformt, ist sie keine reine Materie mehr. Ein Begriff von *materia*, der diesen Widerspruch vermeiden will, müßte die Form zunächst vollständig vernachlässigen. Eine solche Auffassung stellt der Atomismus Demokrits dar. Die Atome werden nicht nur als kleinste Bausteine, sondern auch unterschiedslos und ohne jede Qualität gedacht. Für Demokrit sind diese Atome die Substanzen (*ουσία*); ihre Form (*μορφή*) besteht in der Gleichförmigkeit (*ὁμοιότης*). Die geformten Dinge der Welt erscheinen, wenn diese Substanzen aneinanderstoßen und auf diese Weise Anhäufungen entstehen.⁸ Letztlich ist aber diese Vorstellung kleinster formloser Teilchen nicht widerspruchsfrei durchführbar. Als Bausteine des Werdenden sind die Atome vielmehr der *materia secunda* zuzurechnen, denn schon das Attribut des „Kleinsten“ stellt einen Aspekt der Form dar.⁹ So weit eine cursorische Klärung der Begriffe.

Wie aber soll nun „Materie“ in Musik und Rhetorik vorgestellt werden? Was den Grundstoff der Musik und der Sprache anbelangt, so war man sich in der Antike und im Mittelalter einig, daß dieser in deren kleinsten Elementen zu suchen sei. Schon Platon setzt im *Sophistes* die Töne (*φθόγγοι*) der Musik in Analogie zu den Buchstaben (*γράμματα*) der Sprache. Allerdings schreibt Platon schon diesen Elementen eine

⁶ Aristoteles: *Physica* 191b.

⁷ In der Terminologie der Rhetorik: „Werden“ als locus a maiore ad minus (Deduktion vom Allgemeinen zum Konkreten) bei Platon und „Werden“ als locus a minore ad maius (Induktion vom Konkreten zum Allgemeinen) bei Aristoteles.

⁸ Vgl. Plutarch: *Adversus Colotem* 1110 F-1111 A, hrsg. v. Rolf Westman, Leipzig 1959.

⁹ Vgl. Walter Brugger: Art. *Materie*, in: *Philosophisches Wörterbuch*, Freiburg 1976, S. 237.

eigene Qualität zu, indem einige sich zur Verknüpfung eignen, andere nicht.¹⁰ Aristoteles bestimmt als kleinstes Element der Musik den Viertelton und in der Sprache den Buchstaben als Sprachelement.¹¹ Diese Lehre von den *στοιχέα* oder *elementa* hat über das Mittelalter bis zur Neuzeit eine lange Tradition.¹² In ihrem reduktionistischen Verfahren und ihrem „materialistischen“ Erklärungsansatz gleicht sie dem Materiebegriff Demokrits.¹³

Ganz anders verhält es sich mit der Lehre vom Stoff in der Rhetorik. Die *materia* in der Rhetorik, sagt Quintilian, sind alle Gegenstände, die sich ihr zum Reden darbieten.¹⁴ Da die Gegenstände in der Regel dem Redner durch die von ihm zu vertretende Partei vorgegeben werden, wird dieser Stoff als gestellte Aufgabe auch *θέμα* genannt.¹⁵ Laut Cicero muß der Redner über jedes Thema reden können, und zwar in schöner Form und ausreichender Fülle. Damit ist der Stoff der *ars bene dicendi* als ideeller Gegenstand im Sinne der *materia prima* bzw. *secunda* definiert. Die Rhetorik knüpft also nicht an den demokritischen, sondern den aristotelischen Materiebegriff an. Die Frage ist nun, wie dieses Thema als *materia prima* in der Rhetorik zu bearbeiten ist, worin also das Verfahren der Rhetorik besteht.

Der erste Schritt der Bearbeitung des Themas ist die *inventio*. Da das Thema ja bereits durch die Situation gestellt ist, besteht die Aufgabe der *inventio* nicht in der „Erfindung“ des Stoffes, sondern der Auffindung der zum Stoff passenden Gedanken (*res*). Diese *res* sind als bereits geformte Gedanken also im Sinne der *materia secunda* zu verstehen.¹⁶ Dabei wird das Gedächtnis als ein räumliches Ganzes vorgestellt, an dessen einzelnen Orten (*τόποι*, *loci*) die *res* verteilt sind.¹⁷ Insofern als diese *Topoi* zum Thema gehören, ja dieses überhaupt erst mit Inhalt erfüllen, ist daraus zu folgern, daß auch das Thema selbst zunächst als leerer Raum – also im Sinne der *materia prima* aufzufassen ist. Da das Thema als Ganzes eher da ist als seine Teile, ist das Verfahren der *inventio* also deduktiv, ein *locus a maiore ad minus* im Sinne Platons. Das Thema hat Substanz infolge seiner Potentialität. Die Begriffe

¹⁰ Platon: *Sophistes* 253a.

¹¹ Aristoteles: *Metaphysik* 1053a32ff.

¹² Vgl. z. B. Aurelianus Reomensis: *Musica disciplina*, hrsg. v. Lawrence Gushee, o. O. 1975 (CSM XXI), S. 78: „*Diximus etiam octo tonis consistere in musicam per quos omnis modulatio quasi quodam glutino sibi adherere videtur. Est autem tonus minima pars musicae, regula tamen; sicut minima pars grammaticae littera, minima pars arithmeticae unitas. Et quomodo litteris oratio, unitatibus catervus multiplicatus numerorum consurgit et regitur, eo modo et sonituum tonorumque linea omnis cantilena moderatur.*“

¹³ Es ist zwar offenkundig, daß der vielzitierte Vergleich zwischen den „Tönen“ der Musik und den „Buchstaben“ der Sprache hinkt. Aber wie beim Atomismus Demokrits geht es in dieser Lehre darum, die Phänomene auf allgemeine erste und kleinste Bausteine zurückzuführen, um sie auf diese Weise nichttautologisch zu erklären.

¹⁴ M. F. Quintilianus: *Institutio Oratoria* II, 21, 4, hrsg. v. Helmut Rahn, Darmstadt²1988: „*Ego (neque id sine auctoribus) materiam esse rhetorices iudico omnes res, quaecumque ei ad dicendum subiectae erunt.*“

¹⁵ Vgl. Heinrich Lausberg: *Elemente der literarischen Rhetorik*, Ismaning¹⁰1990, § 29.

¹⁶ Hinsichtlich ihrer Substanz bilden sie Teilsubstanzen, die so aufeinander hingeeordnet sein müssen, daß sie eine zusammengesetzte Vollsubstanz bilden.

¹⁷ Lausberg, *Elemente*, § 40.

Materie und Substanz in ihrem vulgär-materialistischen Sinne spielen, so weit erkennbar, in der Rhetorik keine Rolle.

Was hat nun dieser Materiebegriff der Rhetorik mit der Musik zu tun? Eine Antwort, die natürlich einer genaueren Herleitung bedürfte, sei hier als knappe These formuliert: Die Musik nimmt diesen rhetorischen Materiebegriff in dem Moment auf, als sie sich aus ihren angestammten funktionalen Bindungen löst. Gerade weil sich die Instrumentalmusik von der Wortsprache emanzipiert, ist sie gezwungen, sich in rationalen Begriffen zu legitimieren, wenn sie nicht dem Vorwurf des leeren Getöns verfallen will. Sie wird nun selbst als eine Sprache verstanden, als Sprache der Empfindungen oder des Unaussprechlichen, als Klangrede oder „*tönender Diskurs*“¹⁸ – alles Vorstellungen der Zeit, die sämtlich dazu dienen, die Musik mit Hilfe sprachlicher und rhetorischer Begriffe zu rationalisieren. Und – so der zweite Teil meiner These – diese Rationalisierung zeigt sich nirgends so deutlich wie in der gewandelten Auffassung vom musikalischen Material, das – mit Adorno zu sprechen – nun nicht mehr nur geistloser Stoff, sondern selber „*sedimentierter Geist*“ ist.

Verglichen mit ihrer Bedeutung für die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts kommt der Rhetorik in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts auf den ersten Blick und im dogmatischen Sinne freilich nur eine periphere Bedeutung zu. Aber der Anschein trügt. Zwar spielen die rhetorisch-musikalischen Figuren nur noch vereinzelt eine Rolle, und auch formale Prinzipien der Rhetorik – so etwa die *partitio* in sechs oder drei Teile – lassen sich – wie Peter Hoyt gezeigt hat – nur gewaltsam projizieren, aber die aus der Rhetorik bekannten Prinzipien der Materialbehandlung, der *τέχνη ῥητορικῆ*, also musikalische Äquivalente von *inventio*, *dispositio* und *elocutio*, erhalten umso grundlegenderes Gewicht. Das musikalische Werk als Ganzes stellt jetzt – wie der Gegenstand der Rede in der Rhetorik – selbst eine spezifische *materia prima* dar. Als *materia secunda*, also geformtes Material, fungieren nicht mehr die abstrakten *elementa musicae*, sondern das historisch geprägte Repertoire an musikalischen Themen, Motiven, Techniken und Werken, zu dem sich jede Neuschöpfung kreativ verhalten muß. Neue musikalische Themen entstehen nicht durch *creatio ex elementis*, sondern durch Figuration vorhandenen Materials. Als „Abweichungen von der Normallage“ müssen sie herrschende Normen ständig durchbrechen. Die Ästhetik der Originalität, des Neuen, kommt auf. In den kompositorischen Werken selbst erscheint „*thematisches Material*“ als Gegenstand der Verarbeitung und Variation. Im Unterschied zur *materia* oder zum *θέμα* in der Rhetorik definiert sich dessen Substanz also nicht an seiner Potentialität, sondern an seiner *ἐνέργεια*, seiner konkreten Gestaltqualität, der *substantia prima* im Sinne des Aristoteles. Die noch im 18. Jahrhundert so mächtige Topik (im Sinne der *substantia secunda*) wird auf den Bereich der Formen- und Gattungslehre zu-

¹⁸ Friedrich Schlegel: *Athenäum-Fragmente 1798*, in: Gesamtausgabe, Bd. 2, München 1967, S. 254.

rückgedrängt. Vor allem gerade die Hanslicksche Ästhetik läuft im Grunde auf eine Identifikation von Thema und Figur hinaus.¹⁹

Aber es gibt zugleich auch gegenläufige Tendenzen. Selbst das neuartigste Material nutzt sich irgendwann ab, die thematischen Figuren ebenso. Was eben noch revolutionäre Neuerung war, degeneriert zum Allgemeinplatz, den die Kunstmusik kaum noch zu benutzen wagt.²⁰ Durch wiederholten Gebrauch werden Figuren zu Topoi, die wiederum als „Material“ zu erneuter Figurenbildung dienen können. Zugleich ist der Topos das Resultat einer kritischen Reflexion der Figuren, wodurch diese als musikalischer Stoff überhaupt erst „rationalisiert“ werden.²¹ Nur vermöge dieser rationalen Durchdringung werden die Werke des zuvor unverstandenen Genius überhaupt verstehbar.²² Seine Figuren werden dann als geniale Invention gepriesen oder banaler Sinnenkitzel entlarvt.²³ Zwischen den neugeschöpften Figuren und den „gebrauchten“ Topoi besteht also ein Widerspruchsverhältnis. Einerseits trägt das musikalische Material ideell-topischen Charakter, andererseits sind die individuell erfundenen Figuren sinnlich-materieller Natur. Der Widerspruch zwischen ideeller Form und sinnhafter Materie²⁴ impliziert also auch einen Widerspruch zwischen musikalischem Topos und musikalischer Figur oder anders ausgedrückt: zwischen Gattungsnorm und musikalischer Originalität.

Theodor W. Adorno hat die Problematik dieses Widerspruchsverhältnisses bereits bei Beethoven dingfest zu machen gesucht. Das Einzelne bei Beethoven repräsentiere den unverarbeiteten, gleichsam vorgefundenen Naturstoff: daher die Dreiklänge. Gerade dessen Unqualifiziertheit (im Gegensatz zum hochqualifizierten Material der Romantik) mache die völlige Aufhebung in der Totalität möglich. Die Negativität des Prinzips komme dann in den diatonischen Naturthemen, den falschen Urphänomenen bei Wagner zutage.²⁵

Ein Beispiel liefert für Adorno das Thema des ersten Satzes von Beethovens *Eroica*. Als Figur banal und nichtig, bildet es doch das entwicklungsfähige Material, den Baustoff des Ganzen. Beethovens musikalisches Verfahren gibt, wie Adorno bemerkt,

¹⁹ Tibor Kneif hat diesen Aspekt des musikalischen Materials als Verhältnis von Figur und Gegenfigur als musikalisches Prinzip schlechthin zu verallgemeinern versucht. Vgl. Tibor Kneif: *Bedeutung, Struktur, Gegenfigur – Zur Theorie des musikalischen „Meinens“*, in: IRASM 1971/2.

²⁰ Die Bedingungen für diese vom Material und seiner Verwendung abhängigen „Schicksale“ vormaliger Figuren, sind freilich verschieden.

²¹ Auch musikalische Analyse kann als eine Art „Topisierung“ von Werken und ihren Teilen verstanden werden, da sie Themen, Motive, Formen usw. bestimmten Typen und Gattungen zuordnet.

²² Im Gegensatz dazu provozieren völlig neuartige musikalische Figuren in der Geschichte der Musikkritik häufig die Frage, ob das „überhaupt noch Musik sei“.

²³ So bemerkt beispielsweise Franz Liszt: „*Es ist eine Thatsache: erst wenn sich das Publikum an die Bewunderung von Werken gewöhnt hat, die den Werken des Genies analog von ähnlicher Fassung, aber von geringerem Werthe sind als sie, nimmt es sein kostbares Vermächtnis mit voller Achtung und mit dem Jubel des Beifalls auf.*“ Vgl. Franz Liszt, *Berlioz und seine „Harold-Symphonie“*, in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Lina Ramann, Bd. 4, Leipzig 1882, S. 43.

²⁴ Vgl. S. 58.

²⁵ Theodor W. Adorno: *Beethoven, Fragmente und Texte*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1993, S. 47, Fragment 53.

„das Bild der Objektivität der Musik“, die als „ein an sich Daseiendes, nicht erst von ihm Gemachtes, als φῶσει, nicht θέσει vorgestellt wird“.²⁶ Das Thema der *Eroica* ist so gesehen ein Topos, der durch seine Verarbeitung (*elocutio*) den Raum des zunächst potentiellen Werkganzen, die *materia prima*, strukturiert. Durch das unerwartete *cis* im 5. Takt des Themas wird der Dreiklangs-Topos freilich auch sofort abgebrochen und somit in Frage gestellt. Richard Wagner nannte dieses *cis* einmal die „Note der ganzen neueren Musik“.²⁷

Es ist ein aus der Rhetorik bekanntes Gesetz, daß gerade bei topischen Themen Figuration, motivisch-thematische Arbeit, Durchführung und Entwicklung des Materials, also musikalische Äquivalente der rhetorischen *elocutio*, an Bedeutung gewinnen. Insofern stellt ein Thema vom Typ der *Eroica* die Keimzelle für eine zunehmende Rhetorisierung der Musik seit Beethoven dar. Schon Berlioz bemerkt diese Tendenz in einer jener ungewöhnlichen Stellen aus der Durchführung des 1. Satzes der *Eroica*, die den Übergang zum ebenfalls regelwidrigen „neuen Thema“ (e-Moll) innerhalb der Durchführung darstellt (Takte 252-287). In seinem Essay über die *Eroica* (1837) beschreibt er die Ungewöhnlichkeit des Rhythmus, die Häufigkeit der Synkopen, die Vermengung von zweiteiligem und dreiteiligem Takt, die geballten Dissonanzen in der Harmonik dieser Passage und kommt dann zu dem Schluß: „Es ist die Stimme der Verzweiflung, beinahe der Raserei. Nur kann man sich fragen: Warum diese Verzweiflung, warum diese Raserei? Der Grund ist nicht zu entdecken.“²⁸ Berlioz konstatiert damit nichts Geringeres, als daß diesen dynamischen Eruptionen der eigentliche Gegenstand, die *materia* fehlt. Fehlt aber der Gegenstand, so verbleibt „reine Rhetorik“, Kunst der Überredung, ein Lärmen um nichts, wie es schon Platon an der Rhetorik kritisiert. Das aber kann bei Beethoven nicht sein, weshalb Berlioz den Gegenstand dieser Sinfonie durch Wiedereinführung eines erzählenden Subjektes zu ergänzen sucht.

Es muß kaum verwundern, daß ein Komponist wie Richard Wagner, dem der Vorwurf der „Substanzlosigkeit“ seiner Musik besonders häufig gemacht wird, mit der Problematik der großen Dimension auch deren schon bei Beethoven zu beobachtende Lösung in Form der elementarischen musikalischen Thematik übernimmt. Aber was bei Beethoven noch gelingt, nämlich die Vermittlung von Einzelnem und Ganzem, Motiv und großer Form, muß bei Wagner angesichts der Überdimensionalität

²⁶ Interessanterweise ist es gerade Richard Wagner, der diese Konsequenz des Beethovenschen Kompositionsverfahrens als erster bemerkt hat. In *Oper und Drama* bezeichnet er Beethovens künstlerisches Verfahren als „Vorführung des Aktes der Gebärung der Melodie“: „Beachten wir hierbei das Charakteristische, daß, wenn der Meister uns wohl erst im Verlaufe des Tonstückes die volle Melodie als fertig hinstellt, diese Melodie dennoch beim Künstler von Anfang herein schon als fertig voranzusetzen ist: er zerbrach nur von vornherein die enge Form [...] – er zersprengte sie in ihre Bestandteile, um diese durch organische Schöpfung zu einem neuen Ganzen zu verbinden.“ Vgl. Richard Wagner: *Gesammelte Schriften* (GS), Bd. 10, hrsg. v. Julius Kapp, Leipzig o. J., S. 104.

²⁷ Cosima Wagner: *Die Tagebücher*, hrsg. v. Martin Gregor-Dellin u. Dieter Mack, München 1976, Eintrag vom 17. Juni 1871.

²⁸ Berlioz schrieb die Essays über Beethovens neun Sinfonien 1837/38 für die *Gazette musicale*. Hier zit. nach Hector Berlioz: *A travers Chants*, deutsch als „Musikalische Streifzüge“ von Elly Ellès, Leipzig 1912, „Kritische Betrachtung der Beethovenschen Symphonien“, S. 17.

seiner Konzeptionen notwendig mißlingen. Das *Eroica*-Thema in Es-Dur ist musikalischer Topos. Wagners Es-Dur-Dreiklang des *Rheingold*-Vorspieles, ist bloße Materie, bar aller Form. Es hilft diesem Dreiklang nichts, daß er dramatisch als Genesis der Welt nach pythagoreischem Muster gedeutet oder (paradoxaerweise!) als visionärer „Einfall“ mystifiziert wird – denn rein musikalisch gesehen besitzt er keine Substanz.²⁹ Das Dilemma der Wagnerschen Dreiklangs- und Fanfaren-Motive besteht nicht nur darin, daß diese – wie Adorno sagt – auch musikalisch etwas „sein wollen“, sondern vielmehr darin, daß sie etwas sein müssen, wenn sie eine musikalische Struktur, ein musikalisches Ganzes vom Ausmaß des *Ringes* konstituieren sollen. Was sie aber sind, ist Materie im demokritischen Sinn, vereinzelte Elemente, denen der innere Formzwang fehlt.

Die fehlende Substanz dieser Elemente, d. h. ihr mangelnder Bezug auf das formale Ganze, wird bei Wagner zumeist aufgewogen durch Quantität. Die sogenannten „Tristansteigerungen“ etwa erheben die musikalisch grundlose Raserei der *Eroica*-Durchführung zum Formprinzip. Die Erregung ver klingt ebenso unbegründet, wie sie aufgebaut wurde, um darauf von Neuem zu beginnen. Die Philosophie dieser dynamischen Bogenformen hat ausgerechnet Schopenhauer treffend beschrieben: Sie schwankt zwischen unendlicher Sehnsucht und Langerweile.³⁰ Bewunderungswürdig findet ein Kritiker vom Range Friedrich Nietzsches bei Wagner nur die Erfindung des Kleinsten, die Ausdichtung des Details. Er nennt ihn den „größten Miniaturisten der Musik“ und lobt seinen Reichtum an Farben und Halbschatten³¹ – also an Akzidentien³² der Musik.

Akzidentien aber sind, wie Platon sagt, ein Mittel der Schmeichelei. Sie wenden sich einseitig an die Sinne, um den Verstand zu betrügen, indem sie ihrem Träger eine fremde Schönheit verleihen, die er selbst nicht besitzt. Da sich Substanz als Zugrundeliegendes am Veränderlichen definiert, müssen diese Motive, um ihre mangelnde Substanz zu verbergen, sich in wechselnde Gewänder „verkleiden“: mittels Instrumentation, Klangmischung und Klangverschmelzung, Klangfarbe und Chromatik – also wiederum mittels musikalischer Akzidentien. Indem diese sich an den elementaren musikalischen Gestalten ereignen, vermitteln sie ihnen eine Scheinsubstanz. Wie maßgeblich die Musik des 19. Jahrhunderts von derart „materiellen“ Akzidentien bestimmt wird, geht schon daraus hervor, wie sehr diese bei schlechter Interpretation an

²⁹ Man könnte natürlich hier einwenden, daß Wagner ja ganz bewußt eine derartige musikalische Struktur wählt, um das gleichmäßige Strömen des Rheines klangmalerisch darzustellen. Aber gerade in einer solchen Erklärung ist das Eingeständnis enthalten, daß die Substanz (das „Zugrundeliegende“) dieses Vorspiels eben nicht musikalischer Art ist.

³⁰ Vgl. Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 2, 4. Buch, § 58, in: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Max Frischeisen-Köhler, Berlin o. J., S. 364: „... die Unerreichbarkeit dauernder Befriedigung und die Negativität alles Glückes findet seine Erklärung in dem ...: daß nämlich der Wille, dessen Objektivierung das Menschenleben wie jede Erscheinung ist, ein Streben ohne Ziel und ohne Ende ist.“

³¹ Nietzsche: *Der Fall Wagner*, in: *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe* in 15 Einzelbänden, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzimo Montinari, München u. a. 1980, Bd. 6, S. 28.

³² Akzidentien hier wie auch an anderer Stelle im allgemeinen Sinne als „Hinzukommendes“, nicht Wesentliches im Unterschied zur unveränderlichen Substanz; nicht im musikalisch terminologischen Sinne, der nur einen historisch bedingten Sonderfall dieses allgemeinen Begriffes darstellt.

Qualität verliert. Ihre Wirkung (*ἐνέργεια*) beruht eben wesentlich auf akzidentellen Qualitäten, nicht ihrer strukturellen Substanz.³³

Die Regression auf das Materiell-Elementarische der Musik läßt sich jedoch noch weiter verfolgen. Man denke etwa an die sinfonische Verarbeitung von „Naturklängen“, Herdengeläut und Tamtamschlägen in Gustav Mahlers Sinfonik. Den absoluten Höhepunkt dieser Entwicklung dürften jedoch die berühmten drei Hammerschläge³⁴ im Finale von Mahlers 6. Sinfonie darstellen. „Kurzer, mächtig dumpf hallender Schlag von nicht metallischem Charakter (wie ein Axthieb)“, schreibt Mahler für diese Einzelklänge vor. Das Material, dem dieser Klang entspringen soll, wird nicht nur nicht vorgegeben, sondern auch der Klang selbst wird betont negativ definiert: „dumpf“, „nicht metallisch“. Mahler sagt, wie er klingen soll, nicht aber wie er zu erzeugen ist.³⁵ Diesem Klang mangelt somit jegliche Substanz, er ist rein akzidentell beschrieben. Der Klang selbst bleibt wesentlich ideelle Vorstellung, der eine jede Realisation nur mehr oder weniger entsprechen kann. Nach dem Zeugnis Alma Mahlers handelt es sich um „drei große Schicksalsschläge“, deren letzter und schwächster den „Todesschlag des verendenden Helden“³⁶ darstellt. Aber auch ohne diesen programmatischen Hinweis erzwingt die extreme Substanzlosigkeit des Schlages eine ideelle Deutung, wenngleich nur im Kontext des symphonischen Ganzen und nur als Negation des real erklingenden Geräuschs. Die Tendenz zum Elementarischen in der Musik kippt auf diesem Höhepunkt gewissermaßen ins Gegenteil um. Bei aller äußerlichen Materialität ist der Schlag musikalisch gesehen nur noch „Idee“, die die Bedingungen ihrer Erscheinung im Sinne Hegels negiert und somit – reiner Geist.

Die historische Tendenz des Materials, die Adorno in der *Philosophie der Neuen Musik* konstatiert³⁷, verläuft somit nicht linear. Sie besteht weder in einer zunehmenden Versinnlichung noch einer fortschreitenden Vergeistigung der Musik. Sie gleicht vielmehr einem Pendel. Und die Geschichte der Musik lebt davon, daß es sich be-

³³ Man vergleiche hier die Musik früherer Jahrhunderte, wo zum Beispiel Besetzung und Instrumentation zum Teil gar nicht vorgeschrieben wurden und ganz offensichtlich auch als nicht wesentlich betrachtet wurden.

³⁴ Takte 336, 479 und 783 der Partitur. In einer überarbeiteten Fassung wurde der dritte Schlag allerdings gestrichen. Vgl. zu den Fassungen Constantin Floros: *Gustav Mahler*, Bd. 3, Die Sinfonien, Wiesbaden 1985, S. 182f.

³⁵ Alma Mahler berichtet von Mahlers eigenen Experimenten mit einer „enormen Kiste, die mit Haut bespannt wurde und mit Keulen geschlagen werden sollte“. Da das Ergebnis jedoch enttäuschend ausfiel, wurde schließlich doch wieder die alte große Trommel verwendet. Vgl. Alma Mahler: *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, Amsterdam 1949, S. 126.

³⁶ Alma Mahler, *Erinnerungen*, S. 128.

³⁷ Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 38.