

INSTITUT GRAND-DUCAL  
Section des Sciences Morales et Politiques

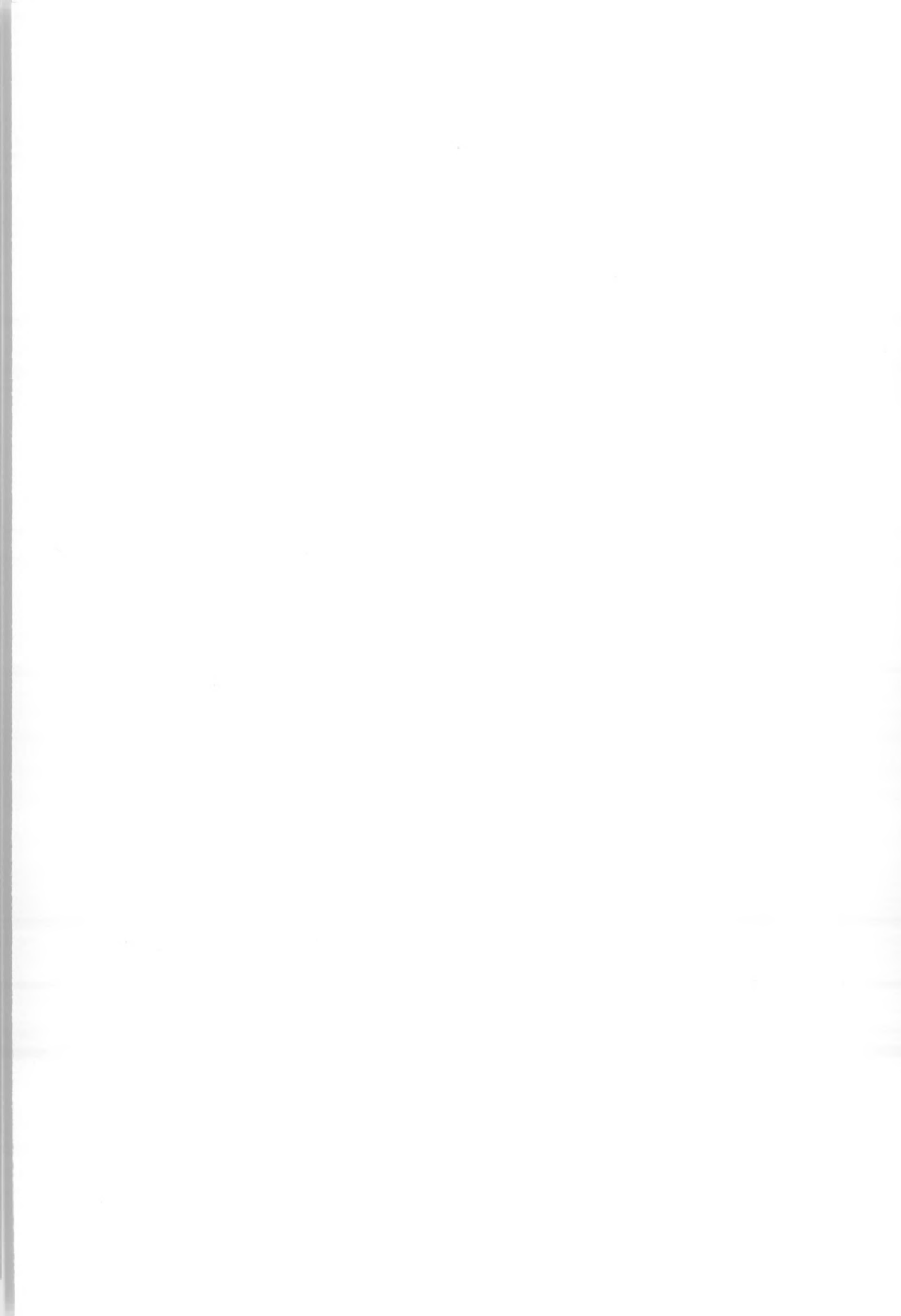
---

Prof. Dr. Rudolph BERLINGER

DER TRAUM DES SOKRATES

Metaphysische Variationen  
zur Tonkunst

1991



INSTITUT GRAND-DUCAL  
Section des sciences morales et politiques

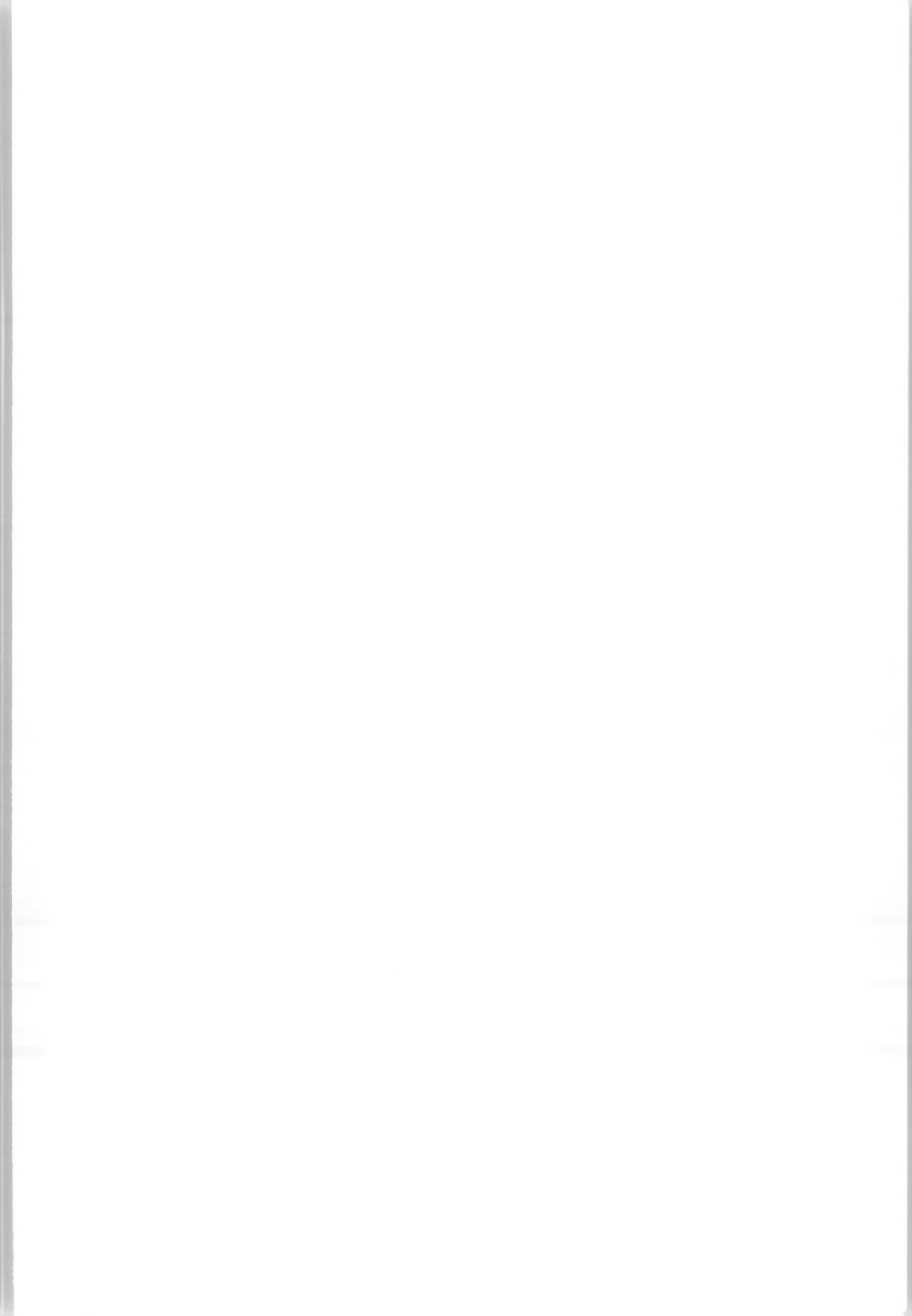
---

Prof.Dr. Rudolphe BERLINGER

Der Traum des Sokrates. Metaphysische Variationen zur Tonkunst.

---

Conférence publique du 28 juin 1990  
à la Bibliothèque Nationale , salle  
Mansfeld, à Luxembourg



## Vorwort

=====

Manche werden sich beim Lesen des Themas erstaunt und voller Erwartung gefragt haben: "Was hat Sokrates, Symbol des philosophischen Denkens, der uns, unter anderem, gelehrt hat, dass die Wahrheit in uns liegt, dass die Erkenntnis des Allgemeinen (des Begriffs, der Gerechtigkeit) dem Erkennen des Besonderen vorangehen muss, mit Tonkunst zu tun?" In anderen Worten, wo liegt das Gemeinsame Band von Philosophie und Musik? Welche metaphysische Ueberlegungen kann man über Tonkunst anstellen?

Auf den ersten Blick scheint dieses Gemeinsame gar nicht so offensichtlich zu sein. Die Philosophie stellt sich vor als kritische Grundlagenforschung, als kritische Reflexion über die Prinzipien des Denkens und des Erkennens, als kritische Untersuchung über den Seinsgrund, den Sinn, das Ziel der Wirklichkeit, oder über das Wesen der Dinge, als rationale Begründung der ethischen Werte und Prinzipien des menschlichen Handelns. Die Musik hingegen, so hört man immer wieder, wendet sich nicht an die Ratio, sondern an das Gefühl, sie versucht, die menschliche Psyche zu erregen, zu bereichern, zu motivieren, zu erfüllen. Wo ist da der gemeinsame Nenner? Oder hat vielleicht ein R. Carnap Recht, der sowohl der Metaphysik als der Musik jeden kognitiven Wert abspricht und so ein gemeinsames Band gefunden zu haben glaubt in der kognitiven Sinnlosigkeit beider Disziplinen, wobei sich die emotionale Ausdruckskraft der Musik aber den metaphysischen Scheinreflexionen eindeutig überlegen zeigt. "Metaphysiker sind Musiker ohne musikalisches Talent"?

Aber einen solchen Traum wird unser alter Sokrates wohl nicht gesponnen haben. Um welches Thema könnten sich seine Gedanken denn gedreht haben? Vielleicht in dieser Richtung. Für die meisten Orientalen, bis hin zu den Griechen, hatte die Tonkunst einen mystischen und magischen Wert, sie war verwurzelt in der Mythologie, der Kosmologie, der Religion und der Metaphysik, und gewährte so Zugang zum Göttlichen.

Für viele Pythagoräer war die Musik der Religion eng verbunden, ein Heilmittel für die Seele; gute Musik garantierte gute Sitten und geistige Harmonie. All diese Themen waren sicherlich dem Sokrates nicht fremd.

Aber der alte Pythagoras hat uns noch viel mehr verraten. Ihm wird die Entdeckung der Abhängigkeit der harmonischen Tonverhältnisse von der einfachen Ganzzahligkeit im Verhältnis der Längen der gestrichenen Saiten zugeschrieben. Aus dieser Einsicht, dass den harmonischen Tönen ganze Zahlen zugeordnet sind und ihre Beziehung durch eine Beziehung ganzer Zahlen ausgedrückt werden kann, entwickelte sich die Lehre, dass die Zahl, die Arche, der Ursprung und das Wesen der Dinge sei, dass allen Dingen Zahlen und Zahlenbeziehungen zuzuordnen sind, dass die Welt und die Ordnung auf das Zahlenreich und seine Ordnung übertragen und abgebildet werden können. Die Harmonie des Universums, die an räumlichen Figuren durch Anordnung von Punkten zur Darstellung kommt, ist Zahl, also Musik. Wen wundert es also, dass Plato die vier mathematischen Künste, Arithmetik, Musik, Geometrie und Astronomie, als unerlässlich ansah für jeden, der den Staat regieren sollte.

Aber auch für so manche moderne Naturwissenschaftler, wie z.B. für Heisenberg, ist die Harmonie und das Wesen der Elementarteilchen, also das Universum in seinem Innersten, Ausdruck von Zahlenverhältnissen, viel komplexer zwar als Pythagoras, aber doch grundsätzlich der Tonkunst verwandt.

Auch in eine ähnliche Richtung mag sich Sokrates von seinen Traumvorstellungen haben hinziehen lassen. Welches sein wirklicher Traum war, wird uns jetzt Herr Professor Dr. Rudolf BERLINGER, verraten.

Professor Dr. Rudolph BERLINGER lehrt an der Universität Würzburg seit 1955 im Fach der Philosophie.

Sein Schwerpunkt ist die Systematik und Problemgeschichte der Philosophie verschiedener Epochen der europäischen Denkgeschichte, die er dadurch aktualisiert, dass er ihre Bedeutung für Schicksalsfragen der zeitgenössischen Welt im Verein mit einem Kreis von Schülern und Kollegen herausarbeitet.

Vor seiner Berufung an die Universität Würzburg lehrte Professor Berlinger auch an der Technischen Hochschule in München. Diese Lehrtätigkeit war im Anlass, Probleme einer Philosophie der Technik und der philosophischen Soziologie in den Umkreis seiner Philosophie als Weltwissenschaft einzubeziehen. (Das Ergebnis der Forschungen liegt in zwei Bänden vor: Philosophie als Weltwissenschaft, Band 1 und Philosophie als Weltwissenschaft, Band 2 - Rodopi, Amsterdam). Da Professor Berlinger im politischen Widerstand in München war, musste seine Habilitation bis zum Jahre 1947 ausgesetzt werden.

Seine Publikationstätigkeit fand ihren Niederschlag auch in seinen Büchern "Das Nichts und der Tod" - "Augustins dialogische Metaphysik" - "Sartres Existenz Erfahrung".

Zusammen mit seiner Schülerin und Kollegin, Frau Professor Dr. Wiebke Schrader, gibt er das Neue Jahrbuch "Perspektiven der Philosophie" (bisher 11 Bände), vormals "Philosophische Perspektiven" (5 Bände) heraus. Zusätzlich ist 1980 ein grosses Werk erschienen: "Die Weltnatur des Menschen. Morphopoietische Metaphysik, Grundlegungsfragen". Die Publikationsorgane der Schule Berlinger (Editions Rodopi N.V., Keizersgracht 302-304, NL 1016 Amsterdam) verfolgen das Ziel, an der Intensivierung eines wissenschaftlichen Philosophierens unserer Zeit mitzuwirken. Kontroversen sollen in diesen wissenschaftlichen Organen ausgetragen werden, wenn sich dadurch Probleme konturieren und Argumente verschärfen. Durch eine auch zweisprachige Reihe "ELEMENTA-Texte" werden philosophisch repräsentative Quellen-Texte verschiedener Epochen für den akademischen Unterricht zur Verfügung gestellt.

Eine Reihe von Aufsätzen und Traktaten gelten philosophischen Fragen, die das Werk Friedrich Hölderlins aufwerfen und durch die Weltanschauung Friedrich Nietzsches das zeitgenössische Bewusstsein beunruhigen. Die Interpretation zu Texten von Anselm von Canterbury gelten systematischen Problemen, die auch nach der Zeit des Kritizismus und Idealismus der Neuzeit bis in unsere Gegenwart immer wieder aufgeworfen werden.

Edmond WAGNER  
Präsident der Sektion

Der Traum des Sokrates  
Metaphysische Variationen zur Tonkunst

Wenn der öffentliche Vortrag der "Section des sciences morales et politiques" des "Institut Grand-Ducal" mit dem Namen des griechischen Urphilosophen Sokrates anhebt, so liegt unser Denkversuch dem weisen Sokrates keineswegs so fern, denn Sokrates mied die Öffentlichkeit nicht, er suchte sie. Gleich einem Wüschelrutengänger spürte er jene Wissbegierigen auf, von denen er wie durch einen sechsten Spürsinn vermutete, dass sie sich vor ihm keineswegs fürchteten, wenn er begänne, ihr alltägliches Wissen auf Herz und Nieren zu prüfen. Er setzte sie dem beirrenden Zweifel aus und fragte: ob sie überhaupt wüssten, wovon sie eigentlich sprächen, wenn sie an den Aulos oder an die Kithera dächten und zu wissen meinten, was Kunst sei und warum sie sei?

Der philosophische Dialog des Sokrates mit jungen und älteren Leuten wäre allerdings eine Täuschung gewesen, wenn er sie nur listig auf das Glatteis eines Nichtwissens verlockt hätte, wenn es ihm nicht gelungen wäre, im Wechselgespräch das Wissen zu entwickeln, dass nur der weise ist, der den Sachgrund, also die Wahrheit von Musik erkannt hat, um so der Entstehung einer Tonwelt im Menschen selber auf die Spur zu kommen. Doch, wäre dies überhaupt möglich, wenn Musik nicht von Grund auf in uns wäre?

Erst wenn Musik, die hier und jetzt erklingt, unserer Naivität des Hörens fraglich geworden ist, wenn wir Musik uns haben zum Problem werden lassen, das unter die Haut fährt, haben wir begonnen, den ersten Schritt einer poetischen Nachdenklichkeit zu tun. Falls wir erkennen, dass wir wissen wollen, was Musik nicht nur hier und jetzt ist, wenn wir sie hören, sondern was sie von Grund auf wirklich und wahrhaftig ist, haben wir begonnen, langsam zu lernen, womit es der schöpferische Geist des Menschen denn uranfänglich zu tun hat, wenn er sich auf das musikalische Wahrnehmungsvermögen der Sinnlichkeit des poetischen Geistes des Individuum Mensch einlässt.

### Das morphopoietische Weltsubjekt der Künste

Mit dieser Ueberlegung kommt der Gedanke ins Zentrum unserer poietischen Ueberlegungen, ob denn wir es sind, die durch eine schöpferische Tat der Selbstbesinnung daran arbeiten, eine Grundlage zu schaffen, die uns erlaubt, das Wort: "Sokrates, treibe Musik" jeder willkürlichen oder beliebigen Auslegung zu entziehen, selbst wenn wir noch nicht übersehen, dass der Imperativ, die Befehlsform, die anweist, Musik zu treiben, einen Grund haben muss, überhaupt musikalisch schaffen zu können, so wäre dieser Imperativ keineswegs berechtigt, es sei denn, diese heischende Anrede will sagen: Du kannst und sollst die Musenkunst üben, weil deine morphopoietische Weltnatur, dein gestaltenbildendes Sein, die Musice in dir, dich dazu disponiert, Musik schaffen zu können, und dann zu sollen,

Wäre dies nicht so, dann könnten Musik und Poesie nicht als Auslegungsweisen der Hohen Musenkunst Philosophie begriffen werden.

### Kerkerzene

Wenn wir nun beginnen, uns auf den einschlägigen Platon-Text aus dessen Dialog Phaidon verstehend einzulassen, so beachten wir die Kerkerzene. Sokrates ist zum Tode durch den Schirlings-Becher verurteilt. Er befindet sich gefesselt in dem Gewahrsam des Gefängnisses, um den getreuen Freunden jetzt, nachdem er entfesselt wurde, zu erläutern, warum er die vermeintliche Schuld, er habe die gemeine Poeterei um seiner Berufung zur Philosophie willen vernachlässigt, abtragen wollte, und darum den Prosatext einer Fabel des Aesop in Vers und Ton gesetzt und - was für das platonische Sokrates-Bild bezeichnend ist - ein Hymnus auf Apollon verfasst.

Dies ist das ironische Spannungsfeld, in dem der platonische Imperativ: "Sokrates, schaffe Musik, setze sie ins Werk, übe die Kunst der Musen!" zu hören ist.

Warum aber liess Sokrates diese ironische Dialektik zwischen gemeiner Poeterei und der hohen Musenkunst entstehen? Darum, weil er mit sich über das musische Traumwort, das ihn immer wieder im Schlafe beunruhigte, ins reine kommen wollte.

Hat Sokrates sich in den letzten Stunden seines hiesigen Daseins am Ende selbst ironisch zum besten gehalten? Denn die gemeine Poeterei konnte ihn nicht in Schuld verstricken, da die hohe Musenkunst Philosophie die Berufung seines Lebens ist.

Bedenkt man nun, dass "derselbe Sokrates ..... zugleich ein erotischer und ein dämonischer Mensch (ist)" (P. Friedländer, Pl. Bd.1, 1954, S.47), dann gewinnt die Musenkunst einen erotischen Charakter.

Waren es also gar das Daimonion, das musische Gewissen, und der Eros, die zu Sokrates sprachen: "Treibe Musice"? Ist am Ende das Philosophieren ein Verlangen nach dem philosophischen Tode? Hiesse das für Musik und Poesie nicht auch zugleich, dass sie zu Momenten gelebter Musenkunst werden, worin Philosophie als die höchste der Musenkünste, der erotische Weg eines philosophischen Absterbens ist, wie wir dies aus Platons Höhlengleichnis wissen: "Die Umkehr der ganzen Seele vom Schattendasein ins Licht der Idee."

Warum also ist die Uebung der Musenkunst von der Leidenschaft des Eros bewegt? Deshalb, weil das Daimonion in der Brust des Menschen, auch wenn es nur abrät und hindert, dennoch an ihm selbst musisch ist. Somit wäre das Daimonion der Ursprung einer Urmusik in uns, ohne die das Wort: "Sokrates, treibe Musik" (schaffe sie, setze sie ins Werk) ohne Grund bleibe und dann mit Recht übergangen werden müsste.

Sprechen wir der Musik einen dämonischen Charakter zu, so hat dies in der Einheit von Daimonion und Eros seinen Grund.

Denn wie sollte das Daimonion auch nur widerraten können, wenn der es bewegende Eros nicht darauf abzielte, den Kern der hohen Musenkunst zu öffnen, aus dem die Einsicht entspringt, dass der höchste Akt des Philosophierens und Musizierens eine geistige Tat ist, die sowohl in die Trennung der Seele vom Leib, als auch in den Uebergang zu einer lautlosen Sphärenmusik einübt.

Das Wort: "Sokrates, treibe Musik" ist nicht ein Orakel, das ebenso in Delphi ergangen sein könnte, wie das Sokrates-Wort: "Erkenne dich selbst". Die Stimme dieses Wortes spricht nicht von aussen her den Menschen an, sondern es ist die Seinsstimme der Musice in uns selbst, die gleich einem Gewissen immer schon im Menschen durch den Menschen in Gestalt einer Person in ihm spricht. So nur ist es zu begreifen, dass Sokrates das Wort: "Treibe Musik" wie ein Traumwort zufiel. Und dies besagt jetzt, das Wort: "Treibe Musik" war in Sokrates schon vorformuliert, als Inschrift seiner Seinsverfassung, noch ehe er es wissend vernahm.

#### Das metaphysische Musenproblem Seine metaphorische Bedeutung

Wenn der Philosoph Platon an die Musen erinnert, so geschieht dies, weil das Mythologem der Musen für ihn in einigen Dialogen eine philosophische Bedeutung gewinnt. Er begreift die Mythik der Musen deshalb metaphorisch, weil er unterschwellig von dem Gedanken bewegt ist, die Göttergestalten als metaphysische Motive zu verstehen.

Die Schwierigkeit sitzt aber darin, die mythischen Symbole metaphorisch zu verstehen und sich der Aufgabe nicht zu entziehen, die Uebertragung in Bild, Gedanke und Wort zu leisten. So ist es zu verstehen, wenn wir auf den Harmonie-Gedanken des Schlussmythos der Pliteia zurückgreifen. Es ist dort in anschaulicher Sprache von der "Weltspindel der Notwendigkeit" die Rede, um die circuli sich bewegen, von denen jeder auf einen Ton gestimmt ist.

"Und oben auf jedem Kreise stehe eine Sirene, die sich mit ihm drehe und ihre Stimme hören lasse, jede einen bestimmten Ton; alle acht Töne aber klängen in einer einzigen Harmonie zusammen. Rings im Kreise aber, in gleichen Abständen, sitzen, in weissen Kleidern und mit heiligen Binden um das Haupt, drei andere Frauengestalten, jede auf einem Thron. Das seien die Töchter der Notwendigkeit, die Moiren Lachesis, Klotho und Atropos; sie sängen zu der Harmonie der Sirenen, Lachesis von der Vergangenheit, Klotho von der Gegenwart, und Atropos von der Zukunft." (Vgl. Platon: Der Staat, S.514).

#### Mythos der Loswahl

Ist dieser Gesang aus Platons Mythos am Ende gar ein Echo dessen, was die Musen in der Theogonie des Hesiod singen? Welche Melodie aber sangen die Sirenen? Sie sangen die Weltordnung (vgl. O.Willmann, "Geschichte des Idealismus", Band I, S.24.)

Doch in Hesiods Theogonie heisst es: "Sie singen aller Dinge Gesetz und rechte Art und sagen an, was ist, was sein wird, und was vordem gewesen, mit der Stimme es kündend, und mühelos strömt ihnen der süsse Klang vom Munde" (ebd).

Die Musen singen nicht übers Weltgesetz, "sondern dieses selbst, das Weltgeschehen läuft in ihren Melodien ab".

Die Mühelosigkeit des Musengesanges überrascht nicht, denn sie singen nicht unter endlichen Bedingungen. Singen ist für sie ein Weltspiel. Der Philosoph Proklos schreibt den Musen eine schöpferische Tätigkeit im Suchen nach der Wahrheit zu. "Die Musen", sagt Proklos, "stiften inden Seelen das Suchen nach Wahrheit, in den Körpern die Mannigfaltigkeit der Kräfte, überall aber vielfältige Einklänge".

Der mytische Uebergang der Griechen  
vom Mythos zu ihrer Philosophie

Das Problem aber, diesen mythischen Uebergang, also Kunde und Fabel, philosophisch zu begreifen, wird dann in der Philosophie Platons dadurch akut, dass der Mythos zur literarischen Form wird. Die literarische Form aber, wie sie in den Dialogen Platons anschaulich wird, setzt voraus, dass der gestaltbildende Philosoph Platon in sich selbst ein philosophisches Mythenbewusstsein entwickelt. Dies will sagen, dass das kosmoszentrierte Mythenbewusstsein dadurch philosophisch wird, dass das Denken des Philosophen Platon sich der Seele zuwendet - freilich nicht einer Weltseele, um zu erkennen, dass "die alte, wieder neu im Geist geborene Seele des Hellenentums in Wahrheit die Mutter der "platonischen Mythen" ist. Dies will sagen, das "schauen der Idee" wird dadurch schöpferisch, dass es eine neue literarische Form ermöglicht. Nur so ist das Wort Karl Reinhardts aufzunehmen: "Platons Mythen sind Mythen der Seele, oder anders gesagt: sind Mythen der inneren und somit ungeteilten Welt des schauenden und denkenden Menschen".

Unter dieser Ruecksicht kann der philosophische Mythos nun zur Kunde, zum Märchen und zum philosophischen Mysterium werden. Diese werden jetzt nach und nach zum Ort, da sich der Mythos mit dem Logos verbindet, so dass die Seele das in ihr erwachte poetische Sollen Gestalt gewinnen lassen kann.

In dieser kapitalen Wende entdeckte der Mensch das Musentum seines Geistes. Er konnte beginnen, sich als Musensohn zu begreifen, dessen Berufung es ist, die hohe Musenkunst Philosophie als Inbegriff der Künste in sich selbst zu finden. Durch die Kraft seines poetischen Geistes liess das schöpferische Individuum Mensch Gestalten entstehen, die in Gesang und Dichtung, in Malkunst und Baukunst sinnfällig zu Gehör und Gesicht gebracht werden können. Der poetische Geist des musischen Individuum Mensch ereignet sich in jeder der Künste, freilich im Medium der Zeit oder des Raumes. Dies nennen wir den Zeitspielraum der Musenkunst Philosophie.

Die Tatsache: ES IST

Der Musikwissenschaftler Thrasybulos Georgides bereitet in seiner Abhandlung "Musik und Schrift" aus dem Jahre 1962 den Gedanken der musischen Weltnatur des Menschen vor. Es hat zwar den Anschein, dass er eine Grundlegung der Musikwissenschaft versucht, doch er hält sich in der Dimension von Tatsachen auf, nicht aber führt er seine Tatsachenerkenntnis auf den Grund ihrer Möglichkeit zurück. Er bleibt im "Dass" der Tatsachen gefangen. Der Weg des Denkens zum Warum von Tatsachen, zu ihrem Grunde, ist ihm durch eine undurchdringliche Mauer verstellt.

Dennoch kommt Georgiades trotz dieser faktischen Begrenzung seines Grundlegungsversuches zu Einsichten, durch die er die Architektur der musischen Weltnatur des Menschen erkennt.

Georgiades geht von der uralten Erinnerung aus, die er "als die Anschauung von der Sphärenharmonie" des Philosophen Pythagoras formuliert. So gelingt ihm der tiefgreifende Satz vom

"Weltall als einer tönenden Sphäre, deren Zentrum der Mensch ist".

(vgl. Kleine Schriften, S.108)

Er bestimmt die musische Wirklichkeit dieses anthropologischen Zentrums durch die Fachtermini "Harmonia, Rhythmos, Nomos" und spricht ihnen die Würde echter Namen zu. Damit er die musische Architektur dessen umschrieben, was wir meinen, wenn wir von der Musik in uns sprechen, oder von der musischen Weltnatur des Menschen.

Was also ist Georgiades fast traumwandlerisch an Einsicht gelungen? Er legte Pythagoras durch die platonische Wende in den Weltinnenraum des musischen Individuum Mensch hindurch so aus, dass er die pythagoräische Vorstellung von der klingenden Bahn der Planeten zurücknimmt in die musische Seinsverfassung des Menschen, in das Musentum seiner poetischen Natur. Diese ist ihm eine tönende Sphäre.

Wie könnte man von einer musischen Weltmetaphysik des Menschen sprechen, wenn die Poietik nicht in dem Musentum des Menschen verwahrt wäre, auf dass der poietische Geist des Menschen im Medium der Zeit endliche Gestalt gewinnen kann? Dies nennen wir die mundane oder sphärische Grundlegung der Musik in uns.

Damit ist unsere Behauptung begründet, dass das musische Sein des Menschen ein Sphärenengesang ist.

Das musikalische Individuum Mensch gibt dem Zeitverlauf den Rhythmus und wird somit zum Modulator. Dies ist seine musische Massgabe,

Wäre die musische Seinsverfassung des Individuum Mensch nicht von Grund auf durch ihren Logos das Mass ihrer selbst, wie könnten wir dann überhaupt sagen, dass der musikalisch Schaffende immer ein Modulator sei?

Unter dieser Voraussetzung kann nun gesagt werden, dass die poietische Weltnatur des Menschen selber Gesang sei, freilich kein Naturgesang wie der des Tieres, sondern ein Gesang, dessen Herkunft ich zu wissen vermag, und dessen Sinngrund ich bedenken kann.

Jetzt mag einleuchten, dass für den Menschen Musik keine dekorative Bedeutung hat, nicht eine verschönernde Beigabe des menschlichen Daseins ist, oder gar eine Zutat zur Oede der Alltäglichkeiten, vielleicht eine beliebige Laune. Musik ist eine Wesenseigentümlichkeit der gestalten bildenden Weltnatur des Menschen.

#### Prima musica

a = a

Von hier aus ist nun der Schritt in die Lichttiefe der Musik zu tun, in jenen Urraum der Tonalität in uns, die wir seine musische Weltnatur nennen. Sie ist die Dimension, in der wir das Musische im Menschen, und dies kann jetzt heissen: die Urmusik aller Musik zu gewahren vermögen.

Wenn daher unser Suchen und Finden von Musik in uns selbst von der unerschöpften Kraft eines Weltprinzips bewegt ist, das uns die Macht verleiht, die Identität ihres Seins, schöpferisch zu entbinden, dann entsteht die überraschende Aufgabe, den zeitfreien (zeitüberlegenen) Musikgrund im Akt des Schaffens unter der Bedingung endlichen Daseins in die Erscheinung hier und jetzt als Harmonie, Melodie und Logos einzubilden.

Obwohl das Seinsprinzip von Musik, die prima musica in der Musik, keine Ehe mit der Zeit eingehen kann, könnten wir in endlichen Gebreiten überhaupt nicht von Musik reden, wenn es nicht gelänge, den raumzeitlichen Ablauf eines musikalischen Geschehens dadurch zu verfolgen, dass die Identität der Gestaltung von Musik sich in jedem Tonraum behauptete und Musik im zeitlichen Verlauf gemäss Rhythmus, Harmonie und Melodik ein und dieselbe bliebe. Denn nur deshalb können wir das Musikgeschehen von jedem Geschehen anderer Natur unterscheiden.

Dies ist aber auch deshalb möglich, weil im endlichen Ablauf von Musik sich Musik selbst als Musik identifiziert, sie also logisch und ontologisch dem gedachten und wirklichen Gesetz der Identität folgt. In der Schulsprache gesagt: a ist a, oder ontologisch formuliert: "ist" ist "ist". Dies ist das erste Bewegungsmoment des Urergründes von Musik in Gestalt des Satzes der Identität, ob man sich nun einen Ton denke oder eine Melodie, ob man sie höre, oder gar vernehme, oder durch die künstlerische Tätigkeit des Musizierens die Welt der Musik einem als wirklich aufgehe.

Diese Einsicht, dass Musik hier und jetzt dem Gesetz der Identität folgt, wurde dadurch gewonnen, dass wir das phänomenale Hörfeld von Musik verlassen haben, um auch noch von gedachter und vorgestellter Musik im Bereich menschlichen Bewusstseins zum Grunde und Ursprung des Entstehens oder des Werdeganges der Gestaltung von Musik zu ihm als Kunstwerk zu gehen. Dieser Uebergang vom Hörfeld der Musik zur gedachten oder vorgestellten Musik im Bewusstsein und dann zum Grund und Ursprung der Ent-

stehung des Musikwerkes hat aber stets zu geschehen in einem Engpass, nämlich der Begegnung, nicht Durchdringung, von Grund und Zeit im Akt musikalischer oder musischer Weltgestaltung.

Wie nirgendwo im künstlerischen Schaffen ringen Gestalt und Gedanke, Gestalt und Zeit, ja auch Zahl und Zeit im Vollzug des Musizierens miteinander. Dazu kommt, dass im musikalischen Schaffen die quantifizierende Zeit mit der Zeit als Sinngestalt ringt. Im Akt musikalischen Schaffens aber kommt es darauf an, Zeit dadurch beherrschen zu lernen, dass wir sie nicht quantifizieren, sondern rhythmisieren, wobei dem Rhythmus der Charakter einer *prima musica* zuerkannt wird.

#### Grund und Bedingung musikalischer Gestaltung

##### Ein Einwand

Nun aber könnte eingewendet werden gegen die Identitätsaussage über Musik, dass unser Jahrhundert gerade in der Kontroverse, was Musik ist, diese musikalische Identität bestreitet.

Dieser Einwand hat so lange seine Berechtigung, als nach den raumzeitlichen Bedingungen der Hervorbringung von Musik in dieser Stunde und an jenem Ort gefragt wird; denn unsere Rede vom Weltprinzip Musik meint keineswegs absolute Musik, sondern aeviterne Musice. Damit ist gesagt, dass Musik zwar durch alle Phasen musikalischen Schaffens ein und dieselbe bleibt (sonst könnte man nicht vom Prinzip Musik sprechen), die aber hier und jetzt allein realisiert werden kann, im beengenden und beschränkenden Zeitspielraum endlichen Daseins.

Würden wir nicht darauf hinweisen, dass das Weltprinzip Musik in endlichen Gebreiten und in geschichtlichen Zeiten nur als prismatische Identität bestimmend sein kann für das musikalische Schaffen, dann hätten wir stillschweigend unterstellt, dass hier und jetzt schon absolute Musik möglich sei; wir hätten zugleich unterstellt, dass die Rezeptivität des hörenden Subjektes Mensch absolut und täuschungsfrei sei.

### Fungibilisierung

Gewiss kann sich ein musikalisches Schaffen von dem Metrum eines epochal bestimmten Vollzuges von Musik inhaltlich, ja sogar formal lösen, so dass es - verstehe es sich als originäre oder als interpretative Neuschöpfung - seiner anthropologischen, und in unserem Falle morphopoetischen Grundlegung in der Weltnatur des Menschen entzieht. Was dabei geschieht, ist die Konstruktion von Tongebilden, die aber keineswegs mehr Phänomene sind, da sie gerade nichts mehr zur Erscheinung bringen wollen. Sie führt nur noch zu einer fungiblen Dinglichung und zu einem instrumentellen Musikverständnis, und zwar um den Preis, dass es sich atonal und arhythmisch verstehen muss, womit Gestaltlosigkeit und Weltverlust einhergehen.

Diese Fungibilisierung eines vermeintlich künstlerischen Schaffens, das das Bildnertum des Menschen preisgegeben hat, mag sich in einem äusserlichen Sinne als eine Logifizierung der bildnerischen Kräfte des Menschen verstehen, die vermeintlich der bildnerischen Abstraktion folgen, die aber nichts weiter als Formallogik sind.

Doch was bleibt denn nach dieser Exzentrierung jetzt noch künstlerisch möglich? Was kann denn überhaupt noch zum Klingen gebracht werden, wenn diese fungibilisierende Logifikation ihr Ziel erreicht hat? Es bleibt der Leerlauf eines vermeintlich künstlerischen Tuns, das gerade ob seiner logischen Zielsetzung nichts mehr zu Gehör bringen kann. Warum? Weil solch gegenstandslos gewordene Musik durch ihr zweck- und sinnfreies Schaffen keineswegs mehr der Sinnigung der Sinnlichkeit des menschlichen Geistes gewahr zu werden vermag.

Dies ist die letzte Konsequenz aus der anthropologischen Exzentrierung musikalischen Schaffens. Es ist bodenlos geworden, grundlos, ursprungslos; denn es will für diese Gegenstandslosigkeit von Musik kein musikalisches Urerstes mehr anerkennen, von dem wir sagen, dass es ein notwendiges und darum wesenhaftes Moment eines musikalischen Schaffens ist, das sich darum als sinn- und zweckvoll erweist, weil es in der musischen Weltnatur des Menschen zentriert bleibt.

Nach dem Verzicht auf die Tonalität und Sonorität der musikalischen Resonanz bleibt nur noch ein arhythmisches, ameliöses Tun, das sich dem Kennzeichen Musik entzogen hat, noch ehe ihm solches bewusst geworden ist. Man versteht nur angesichts dieser Sachlage, dass H.Plessner von einer Verteufelung der Tonalität spricht; was, wie wir bereits betonten, in Wahrheit die Verteufelung der musikalischen Weltnatur des Individuum Mensch bedeutet.

#### Der Krisenpunkt unseres Themas

Helmuth Plessner, der bahnbrechende Anthropologe der Sinne, hat beinahe überdeutlich den Krisenpunkt bezeichnet, der dann in Rede steht, wenn der Kampf zwischen Tonalität und Anti-Tonalität ausgetragen werden soll. Auf die Spitze getrieben entsteht die Krise unserer morphopoietischen Ueberlegungen zur Musik dadurch, dass der Frage nicht ausgewichen werden kann, ob Musik jenseits von Tonalität und Antitonalität überhaupt möglich ist. Es sei denn, man belässt es bei einer altehrwürdigen Bezeichnung, die auch durch ein anderes Wort genannt werden könnte, als durch das Wort Musik.

Der knappe Umriss der Krise musikalischen Schaffens sei durch das Tonalitätsverständnis der beiden Komponisten und Dirigenten Wilhelm Furtwängler und Igor Strawinsky bezeichnet.

#### Furtwängler

Das Nachlasswerk Wilhelm Furtwänglers über die Zeit von 1924-1954 weist eine Definition von Tonalität aus, die lautet:

"Tonalität ist nichts anderes als die architektonische Gliederung der Zeit.

Darum ist auf sie nicht zu verzichten. Erschöpft wäre sie erst, wenn wir die Wirklichkeit von Zeit und Raum, die Wirklichkeit der Architektur nicht mehr realisieren und nicht sehen, hören, sondern denken, wenn die architektonische Kunst überhaupt erschöpft wäre. Erschöpft ist sie, wenn wir nicht anschauen und nicht hören. Eine gewachsene Melodie sagt - auch heute noch - mehr als alle Theorien."

Der Satz, "eine gewachsene Melodie sagt mehr als alle Theorien", scheint prima ratiæ oder prima auditu einzuleuchten, freilich nur solange, als die Frage nach der Einheit der Sinne noch nicht nachdenklich gemacht hat, und dies auch dann, wenn die morphopoietische Identität des Weltsubjektes Mensch als das eine neue Auslegungsfeld der Mannigfaltigkeit bildnerischen Schaffens erkannt ist. Nur die Einheit der Mannigfaltigkeit der Sinnlichkeit des endlichen Geistes ist der Grund dafür, dass der Mensch sich durch das Kunstwerk Philosophie oder durch das Kunstwerk der Musik und der Künste als die eine Identität ausweichen kann, so dass der Rückbezug bildnerischen Schaffens dann, wenn der Mensch denkt, spricht und bildet, die unerlässliche Voraussetzung dafür ist, dass Philosophie und die Künste nicht als Zweckgemächte von Natur angesehen werden müssen, sondern als Werke des Menschen deshalb angesehen werden müssen, weil das Musentum des Menschen der Ursprung von Philosophie und Kunst ist.

Solange allerdings Musik ob der Beziehung der einzelnen Töne oder Harmonien zueinander als "schöner Klang" begriffen wird, ist sie "Mittel des Musikers". Was aber hat dies zur Folge?

"Wird sie in diesem Sinne als "schöner Klang" begriffen, ist sie Mittel des Musikers, ist sie Materie und verfällt damit dem Gesetz der Abnutzung aller Materie. Ihre Ablehnung durch die Jugend nun schon zweier Generationen besteht zu recht."

Wenn nun Furtwängler versucht, seinen funktionalen Tonalitätsbegriff zu einem Mittel des Musikers werden zu lassen, ja zur Materie, die abgenutzt werden kann, den Uebergang will zuwege bringen können, so hat sich Furtwängler der Einsicht entzogen, dass das formale Konstruktionsvermögen nicht minder als die künstlerische Fantasie ihren Grund in der einen Sinnlichkeit des poietischen Geistes haben: Erst wenn diese Einsicht Furtwängler gelungen ist, rührt er an das Grundlegungsproblem der Tonalität, so dass er nunmehr sagen könnte:

"Sie macht es der Musik möglich, eine "Form" zu bilden, ist das strukturbildende Element, das dem Musikstück zur "Gestalt" verhilft, ihm ermöglicht, Anfang, Durchgang und Ende aus sich selbst heraus zu entwickeln.

Den entscheidenden Schritt von einem funktionalen Tonalitätsbegriff zu einem qualitativen tut Furtwängler dadurch, dass er vermeint, durch die "grosse Form" die Bildung eines wahrhaften Organismus, den er fast biologisch versteht, herbeizuführen, so dass er den Satz wagen kann: "Die Kunst ist Symbol unserer selbst - allerdings sofern wir symbolische Wesen sind."

Somit könnte man meinen, Kunst sei Symbol unserer selbst, und doch trägt dieser Gedanke kaum, da wir es ja gerade bei der Sinnlichkeit des menschlichen Geistes mit keinen organischen Vorgängen zu tun haben.

Furtwängler führt die Energie des Werdens, die Unentrinnbarkeit und Gewalt des Vorwärtsgehens zur Zielstrebigkeit, unter die er die Tragödie einbegreift.

Er meint, durch seinen Organismusbegriff den Zusammenhang eines Ganzen zu schaffen, aufgrund realer, in der Natur begründeter Gesetze. Dies sei das Gesetz der Tonalität. Somit ist es nicht verwunderlich, dass der musikschaaffende Mensch für ihn zu einem Energiezentrum wird, das ein Werden entstehen lassen kann, freilich jenseits der Sinnlichkeit des Geistes und somit jenseits der sinnlichen Einheit von Fantasie, Einbildungskraft und Vernunft.

#### Strawinsky

Das Verhältnis von Tonalität und Atonalität spitzt sich nun bei Igor Strawinsky in den scharfen Gegensatz zu: Tonalität und Atonalität. Strawinsky spricht zwar noch die Sprache der Tonalität und denkt in ihrer Begrifflichkeit. Dabei geschieht dies auf eine Weise, wie Strawinsky die mythologische Vorstellungswelt der Griechen bei seinem kompositorischen Vorgehen in Anspruch nimmt.

Doch was in Wahrheit durch die Zuspitzung der Antatonalität geschieht, das wiederholt sich in seiner Ballett-Komposition: "Apollon musagetes (1927/28) ganz deutlich.

Der Gesang und die Gestaltung werden ebenso sinnenwertet wie der Modus und die Tonalität, aber auch wie die Modulatio. Was bleibe, sei eine tonale Polarität und was bei den Musen bleibt in seinem

"Apollon musagetes" ist die Choreographie, die ihre Parallele hat in Strawinskys musikalischer Topographie.

Man überfordert die Strawinsky'sche These von Antitonalität gewiss nicht, wenn die Melodie, aber auch die Musen keine schlechthinige Bedeutung für sein musikalisches Schaffen gewinnen, denn "nichts ist absolut, ausser dem Relativen".

Das Komponieren soll aber dennoch eine "schöpferische Bemühung" sein, in der sich eine Form erfülle (S.199). Ob dieser Formbegriff Strawinskys jenseits von jeder Inhaltlichkeit und Wertschätzung - um bei der Terminologie Strawinskys zu bleiben - nicht in der Tat die Funktion eines Modelles übernimmt, ist nicht auszuschliessen.

Versucht man sich nun Rechenschaft zu geben über das Forschungs- und Mitteilungsverfahren Strawinskys, oder über sein methodisches Vorgehen als solches, so bleibt festzustellen, dass Strawinsky, bewegt von dem Willen, Tradition und Forschung zu unserer Ueberraschung in Einklang zu bringen, zwar die noch geläufige Sprache der Tonalität bemüht, desgleichen die mythologische Anschauungsweise auch bei seinem Oedipus und anderen Motiven aus der griechischen Bildungswelt bei behält. Was aber geschieht der Sache nach?

Ist die Lösung des musikalischen Bewusstseins aus jeder Tonalität auch dadurch kaum eingeschränkt, dass er dies auf einen tonalen Pol reduziert.

Es sagt einiges, dass trotz des tonalen Pols die Spannungs- und Entspannungsverhältnisse musikalischen Geschehens gleichsam wie auf das gleichgültige A der Stimmgabel zentriert bleiben.

Strawinsky erkennt dass Mythos und Tonalität zu brechen sind. Abermals läuft der Gedanke auf seine These zu:

"Nichts ist absolut, ausser dem Relativen".

Es trifft den kritischen Punkt, wenn Strawinsky vermerkt, dass ein noch musikalisch genanntes Geschehen sich gerade nicht dem Protokoll unterwarf. (S.196).

Wenn Strawinsky nach wie vor von einem "schöpferischen Vermögen" des Komponierens spricht, so ist zu fragen, ob solches Komponieren nicht ein formales Konstruieren ist, frei von Sinn und Zweck.

#### Apollon musagetes

Wenn Strawinsky in seinem Apollon musagetes ein mythologisches Motiv zu einem fest zu komponierenden Ballett sich vorsetzt, so ist es nicht überraschend, wenn ihm die Choreographie in den Vordergrund tritt. Er nennt zwar noch die Musen "Kaliopé", Polyhymnia" und "Terpsichore", die er aber choreographisch umbildet.

Es ist darum kennzeichnend, dass Strawinsky bei seiner Ballett-Komposition vornehmlich an das "weisse Ballett" denkt, ein Ballett jenseits von Farben. Das farblose Ballett ist in Wahrheit das Nichts, das das Wesen der Kunst am klarsten offenbare. (S.179)

Der Musaget Apollon, der den Chor der Musen führt, ist zwar als der lichte und darum reine Gott gemeint. Ob er allerdings noch für die Klarheit des Stils, den Strawinsky anstrebt, in Anspruch genommen werden kann, ist eine andere Frage. Diese beantwortet sich durch den Hinweis, dass Strawinsky das übliche Orchester aussparte, zuerst die Streicher, das Holz, das Blech und das Schlagzeug, aber auch die Blasinstrumente. So zu verfahren war von Strawinsky nur konsequent, wenn er bekennt, es habe ihn gelockt, eine Musik zu komponieren, und wir sagen umgedacht: das melodische Prinzip im Mittelpunkt stehe.

Nun ist zu fragen: wird der Widerspruch und der Kontrast, den Strawinsky bei seinem Schaffen zu bewältigen hat, und somit seine Antitonalität zum Destruktionsgeschehen, selbst für den tonalen Pol. Wird damit nicht auch Apollon musagetes, der Gott des Lichtes und der Reinheit, ja selbst Gesang und Musik und zu förderst auch die hohe Musenkunst der Gleichgültigkeit überantwortet, trotz Strawinskys Vorliebe für mythologische Gestalten. Damit ist auch der Sache nach Dionysos und Apollon, aber auch Orpheus aus dem Spiele gebracht.

Dies ist die äusserste Engführung von Strawinskys Antitonalität, aber auch zugleich der Widerspruch und die Negativität, mit der Strawinsky zu ringen hat.

#### Carl ORFF

Dem Komponisten Carl Orff kam es darauf an, jede Möglichkeit der Erinnerung an die Musik des Abendlandes auszuschalten. Er wollte zurückgehen auf die "ewigen Urelemente der Musik, auf Rhythmus, Klang und Melos".

Wer allerdings Gelegenheit hatte, das Kompositionsverfahren des Carl ORFF an Ort und Stelle zu verfolgen, der konnte beobachten, dass die Möglichkeit, die Musik des Abendlandes auszuschalten, dadurch von Orff versucht wurde, dass er zwar mit viel Schlagzeug arbeitete, bei seiner kompositorischen Arbeit oft mit einer unerhörten Insistenz immer und immer wieder ein und dieselbe Passage wiederholte, bis auch seine Komposition bis ins Detail des Details stand und der wird nicht überrascht sein, festzustellen, dass Orffs Rhythmik beinahe ein tonales Ausschlussverfahren war. Nebenbei sei erwähnt, als nach Orffs Antigonae ein Philosoph zu Orff meinte: "In Ihrer Musik wesen Götter an", blickte Orff wie ins Leere, denn gerade darauf kam's ihm nicht an.

Furtwängler, Strawinsky und Orff waren uns Figuren, an denen der Kampf von Tonalität und Antitonalität auf je ihre Weise transparent wurde.

Der Musikwissenschaftler Walter Riezler zieht in seiner Abhandlung: "Neue Horizonte" die äusserste Konsequenz, wenn er schreibt:

"Die Musik ist nicht, wie man oft gesagt hat, die jüngste, sondern nach allem, was wir ahnen können, die älteste der Künste - vielleicht älter als die Sprache! -, sie wird die letzte sein. Sollten einmal die Urelemente der Musik nicht mehr auf den Menschen wirken, wäre es mit der Menschheit zu Ende."

(Vgl. "Gestalt und Gedanke", hsg. von der Akademie der Schönen Künste, München 1951, S.115)

### Finale

Wenn wir uns nun durch eine Gedankenskizze abschliessend die Entwicklung unserer Reflexionen vergegenwärtigen, so ergibt sich:

Wir erinnerten uns zunächst an das Traumwort aus Platons Phaidon: "Sokrates", übe die Musenkunst!"

Um den Gedanken einer Musenkunst mythologisch vorzubereiten, nahmen wir den musischen Imperativ als ein Echo der göttlichen Musen, die nach der Sage auf Wunsch der Götter durch Zeus entstanden, um die Gesetzmässigkeit des Kosmos in sich selbst als Gesang erklingen zu lassen.

Der entscheidende Schritt geschah dadurch, dass wir in Platons Wende in den Innenraum der Seele eine Ankündigung unserer These erblickten: In der Philosophie Platons hat der Mensch als Philosoph und Künstler eine unübersehbare Stelle.

Dies war für uns der Ansatzpunkt einer metaphysischen Morphopoietik der Metaphysik.

Unsere metaphysischen Variationen bewegten sich um die Achse der musischen Weltnatur des Menschen, so dass das Problem der tonalen Identität der musischen Dialogik akut werden muss.

Hieraus ergab sich im Blick auf die zeitgenössische Kontroverse von Tonalität und Antitonalität die Frage, wie denn diese scharfe Gegensätzlichkeit sich widerspiegelt in Furtwänglers Gedanken zur Tonalität zum einen, zum andern zum Verfall der Tonalität bei Strawinsky. Daran änderte sich für uns auch nichts durch Strawinskys Ballett: "Apollon musagetes", das ihm deshalb ein gelegener Auftrag wurde, weil er sein Schaffen auf die Choreographie zentrieren konnte.

Hieraus resultierte, dass Platons Vorstellung, Sokrates habe in der Todesszene einen Hymnus auf Apollon gedichtet, gerade keine gemeine Poeterei sei, sondern ein apollinisch larvierter Hinweis auf Orpheus. Orpheus wurde uns zum Sinn der Musikalität in uns, aber auch eine Symbolgestalt, die hier und jetzt im endlichen Musizieren auf Apollon und Dionysos bezogen bleibt.

Sokrates "Hymnus auf Apollon" besingt in Wahrheit jenen Orpheus, der nach dem Mythos frühmorgens ins Gebirge zieht, um in Helios Apollon zu preisen.

Doch die rächenden Dienerinnen des Dionysos enthaupten Orpheus. Der Sänger aber bleibt sich in seinem Haupte selber treu, denn als sein Haupt übers Meer zur Insel Lesbos getrieben wurde, sang es, und die neben ihm schwimmende Lyra erklang fort und fort. In Lesbos wurde das klingende Haupt, also die orphische Identität der Musik, im Apollon-Tempel beigesetzt, seine Sterblichkeiten aber im Tempel des Dionysos. Dies ist der musische Sieg des Orpheus im Lichte des Apollon. Schon Platon hatte die göttlichen Musen zurückgenommen in die Musikalität oder in die Musik im Menschen.

Herbert von Karajan hat auf den nachösterlichen Musiksymposien in Salzburg immer wieder an seinen Satz erinnert: "Das geheimnisvolle Sein, das wir Musik nennen, ist in uns und wird von Aussen an uns herangetragen." So hat also Karajan sich von Furtwängler und Strawinsky dadurch entfernt, dass er durch das Wort: "Musik in uns" auf der tonalen Achse der musischen Weltnatur des Menschen bestand.

Solange diese musische Identität währt, kann so wenig vom Ende der Musik gesprochen werden als von einem Ende der Metaphysik, denn das Sein von Mensch und Musik ist eine Wahrheit, an die kein Sturm des Kampfes von Tonalität und Antitonalität zu rühren vermag. Und warum? Weil das Sein des Menschen von Grund auf Gesang ist, wie Thrasybulos Georgiades gezeigt hat.

