

Die Signaturen der Musik

Zum Analogiedenken der materialistischen Ästhetik

Andreas Domann

»Bis zum Ende des sechzehnten Jahrhunderts hat die Ähnlichkeit im Denken (savoir) der abendländischen Kultur eine tragende Rolle gespielt. Sie hat zu einem großen Teil die Exegese und Interpretation der Texte geleitet, das Spiel der Symbole organisiert, die Erkenntnis der sichtbaren und unsichtbaren Dinge gestattet und die Kunst ihrer Repräsentation bestimmt. Die Welt drehte sich in sich selbst: die Erde war die Wiederholung des Himmels, die Gesichter spiegelten sich in den Sternen, und das Gras hüllte in seinen Halmen die Geheimnisse ein, die dem Menschen dienten. Die Malerei imitierte den Raum, und die Repräsentation, war sie nun Fest oder Wissenschaft (savoir), gab sich als Wiederholung: Theater des Lebens oder Spiegel der Welt, so lautete der Titel jeder Sprache, ihre Art, sich anzukündigen, und ihr Recht auf Sprache zu formulieren.«¹

Was Michel Foucault zu Beginn der *Ordnung der Dinge* beschreibt, ist eine Verfassung des Denkens, die – wie es zunächst scheinen mag – der Vergangenheit angehört. Rationalität und wissenschaftliche Erkenntnis basieren nicht mehr auf der Beobachtung und Interpretation von Ähnlichkeiten zwischen den Dingen der Welt und des Kosmos. Doch wäre es voreilig zu meinen, dass die gegenwärtig paradigmatische Form wissenschaftlicher Rationalität nicht Raum für Inseln ließe, die ein wohl für die meisten fremd anmutendes Rationalitätsmodell fortleben lassen. Doch beim Versuch, die Frage zu beantworten, weshalb sich im Interpretieren und Auslegen von Musik so leicht und unbemerkt Diskurse, Ideologien, Normen oder Machtstrukturen abbilden können, rückt ein Rationalitätstypus in den Blick, der dieser Form des Musikverstehens zugrunde liegt und der starke Affinitäten zum Denken der Renaissance aufweist, wie es von Foucault beschrieben wird. Foucault systematisiert das Denken der Renaissance zu einem – von ihm so genannten – »semantischen Raster der

1 | Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt am Main 1974, S. 46.

Ähnlichkeit«,² das aus den Relationen der *Convenientia*,³ der *Aemulatio*,⁴ der Analogie⁵ und der Sympathie⁶ besteht. Sichtbar werden diese indes nur an den Signaturen,⁷ den lesbaren Zeichen an der Oberfläche der Dinge. Erst über sie lässt sich das Beziehungsgefüge zwischen den Dingen erkennen: »Convenientia, Aemulatio, Analogie und Sympathie sagen uns, wie die Welt sich verschließen, sich reduplizieren, sich reflektieren oder verketten muß, damit die Dinge sich ähneln können. Sie sagen uns, wie die Wege der Ähnlichkeit verlaufen. Sie sagen uns nicht, wo die Ähnlichkeit ist, oder wie man sie sieht, noch an welchem Merkpunkt man sie erkennt.«⁸ Foucault bringt als Beispiel die Heilpflanze Eisenhut, die gegen Augenkrankheiten hilft. Die Sympathie, die zwischen dieser Pflanze und dem Auge besteht, ist über ihre Signatur erkennbar, die »vollkommen lesbar in ihren Samenkörnern [ist]: das sind kleine dunkle Kügelchen, eingefaßt in weiße Schalen, die ungefähr das darstellen, was die Lider für die Augen sind.«⁹

Nach der Bestimmung von Friedrich Ohly lässt sich die Signatur als der »von Gott allen Kreaturen, dem Menschen und den anderen Geschöpfen, bei der Erschaffung eingepägt[e] Ausdruck ihres sonst verborgenen Inneren« verstehen, und zwar »in Gestalt und Farbe, bei Lebendigem auch in Gebärde und Verhalten«.¹⁰ Mit der Lehre von den Signaturen und dem Analogiedenken,¹¹ etwa bei Paracelsus,¹² Jacob Böhme¹³ oder Giuseppe Arcimboldo,¹⁴ verbindet sich oftmals der Topos, der Mensch sei als Mikrokosmos Spiegel des Makrokosmos. Die Signaturen verweisen entweder »auf das im Ding verborgene Innere oder nach außen auf das innerkosmisch Analoge (etwa zwischen

2 | Ebd.

3 | Ebd., S. 47 f.

4 | Ebd., S. 48 f.

5 | Ebd., S. 51.

6 | Ebd., S. 53–55.

7 | Ebd., S. 56.

8 | Ebd.

9 | Ebd., S. 58.

10 | Friedrich Ohly, *Zur Signaturenlehre der Frühen Neuzeit. Bemerkungen zur mittelalterlichen Vorgeschichte und zur Eigenart einer epochalen Denkform in Wissenschaft, Literatur und Kunst*, aus dem Nachlass hrsg. von Uwe Ruberg und Dietmar Peil, Stuttgart und Leipzig 1999, S. 5.

11 | Zu der Geschichte des Modells siehe ebd. sowie Friedrich Ohly, *Das Analogiedenken. Vorstöße in ein neues Gebiet der Rationalitätstheorie*, hrsg. von Karen Gloy und Manuel Bachmann (= Alber-Reihe Philosophie), Freiburg im Breisgau und München 2000.

12 | Ohly, *Zur Signaturenlehre der Frühen Neuzeit* (1999), S. 52–54.

13 | Ebd., S. 61–72.

14 | Ebd., S. 87–94.

Mikro- und Makrokosmos oder zwischen Blume und Stern), das die Signatur signalisiert«. ¹⁵ Der Mensch, verstanden als Mikrokosmos, korrespondiert mit vielen Signaturen mit dem Makrokosmos, die als »Interdependenzen und den Abpiegelungen innerhalb des Irdischen und zwischen der Erde und dem Himmelskosmos« ein enges Geflecht von Verweisen herstellen. ¹⁶ In *De ludo globi* bestimmt Nikolaus von Kues den Menschen als »Mikrokosmos«: »Das bedeutet ›kleine Welt‹, die eine Seele hat. So wird auch gesagt, daß die große Welt eine Seele hat, einige nennen sie Natur, andere Weltgeist, der alles ›inwendig ernährt‹ eint, verbindet, hegt und bewegt.« ¹⁷ So, wie Nikolaus vom Menschen sagt, er ist »durchaus in der Weise kleine Welt, daß er auch Teil der großen ist«, weil »in allen Teilen [...] das Ganze [widerstrahlt], weil der Teil Teil des Ganzen ist«, ¹⁸ so wird letztlich oftmals – wie zu zeigen sein wird – ein Musikwerk als Mikrokosmos begriffen, der das exakt proportionierte Abbild eines Makrokosmos – der ›Gesellschaft‹ – ist. »Alle Dinge haben«, so Nikolaus, »zum Universum ihr eigenes Verhalten und ihre Proportion.« ¹⁹ Und so »tragen die vielen besonderen und unterschiedenen Menschen (in sich) die Gestaltung und das Bild des einen und vollkommenen Universums, damit die feststehende Einheit des großen Universums in solcher verschiedenen Vielheit von vielen kleinen, verfließenden Welten, die aufeinander folgen, vollkommener entfaltet sei.« ²⁰

In der materialistischen Philosophie lebt das Spiegel- und Analogiedenken bis heute fort. Hans Heinz Holz, dessen Entwurf einer Ontologie auf dem Postulat einer reflexiven Struktur des Seins basiert, zeigt daher auch ein besonderes Interesse an Autoren wie Nikolaus oder Leibniz, die ihm als historische Referenzen dienen. ²¹ Holz zufolge kann »die dialektische Verfassung der Welt selbst aus dem universellen, ontologisch begriffenen Widerspiegelungs-Verhältnis abgeleitet werden«. ²² Die Welt erscheint so als »eine unendliche Totalität von Reflexionsverhältnissen«. ²³ Zusammen mit Thomas Metscher überträgt er diesen Ansatz auf die Ästhetik: Das Werk wird als Spiegel des Ganzen verstanden, und zwar innerhalb eines »dialektischen Weltmodells«, in dem die »Pluralität der Substanzen mit der Einheit der Welt so verbunden sein« muss,

15 | Ebd., S. 6.

16 | Ebd., S. 11.

17 | Nikolaus von Kues, »Dialogus de ludo globi«, in: *Philosophisch-theologische Werke*, Bd. 3, hrsg. von Karl Bormann, Hamburg 2002, I 40.

18 | Ebd., I 42.

19 | Ebd.

20 | Ebd.

21 | Hans Heinz Holz, *Weltentwurf und Reflexion. Versuch einer Grundlegung der Dialektik*, Stuttgart und Weimar 2005, S. 73–94.

22 | Ebd., S. 16.

23 | Ebd., S. 520.

dass »das Ganze als Grund der Singularität jedes seiner Teile und jeder Teil als Bedingung des Ganzen erscheint. Das Weltmodell des Widerspiegelungstheorems konstruiert mithin die Totalität der Seienden als materielles Verhältnis«. ²⁴

Die Attraktivität des Spiegel- und Analogiedenkens für materialistisch verfahrenende Musikhistoriker leitet sich aus der Annahme ab, dass sich der Sinn eines Kunstwerks entschlüsseln lässt, indem es zur Lebenspraxis, aus der heraus es entstanden ist, in Beziehung gesetzt und als dessen Spiegel gedeutet wird: Das als Mikrokosmos verstandene Kunstwerk und der Makrokosmos der Gesellschaft sind durch ein enges Netz von Analogien, Spiegelungen, Verweisen und Verkettungen miteinander verbunden, über das der Sinn des Werkes erschlossen werden kann. Allerdings soll die Abbildbeziehung zwischen Werk und Welt durch das »Bewußtseinsverhältnis zur Welt« als »eine besondere Form der universellen Reflexivität oder der Widerspiegelung als der Struktur der materiellen Einheit der Welt« vermittelt werden. ²⁵ So geht es Holz und Metscher zufolge etwa Georg Lukács beim Kunstwerk nicht um eine »simple Abbildrelation«, die »auf empirische Genauigkeit oder Treue des Details« hinauswill, sondern »in der geschlossenen, gestalteten Totalität des Kunstwerks [ersteht] ein Weltmodell [...], das als Ganzes die ›wesentlichen, objektiven Bestimmungen‹ des von ihm gestalteten Stück Lebens im richtig proportionierten Zusammenhang widerspiegelt«. ²⁶ Dieses »Weltmodell« erscheint so als artifiziell gestalteter Mikrokosmos der Welt als Makrokosmos. Zur Bestimmung einer materialistisch begründeten Musikgeschichtsschreibung verwendet Georg Knepler Begriffe und Denkfiguren, die nahezu nahtlos mit dem skizzierten Spiegel- und Analogiedenken vermittelbar sind:

»Wie das Gesamtbild der Epoche sich im Splitter des Einzelbewußtseins spiegelt, das kann dem Forscher durch das Studium der individuellen Lebensbedingungen und -ereignisse (oft, sogar meist) klarer werden als durch sonst eine Methode. Wenn er es versteht, gedankliche und kompositorische Strukturen miteinander in Beziehung zu setzen, stößt er dann auf Phänomene, die ich in dem [...] Terminus ›Entwicklung musikalischer Zeichen‹ zu fassen suchte. Das impliziert, daß Musik Zeichen bilden kann für Nicht-Musikalisches, für ›Heterogenes‹ [...]. Und dieses andere, Heterogene, Nicht-Musikalische, auf das Musik sich bezieht, ist immer gesellschaftlicher und historischer Natur. Je rei-

24 | Hans Heinz Holz und Thomas Metscher, Art. »Widerspiegelung«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden (Studienausgabe)* 6, hrsg. von Karlheinz Barck u. a., Stuttgart und Weimar 2010, S. 617–669, hier S. 662.

25 | Holz, *Weltentwurf und Reflexion* (2005), S. 533.

26 | Ebd., S. 664.

cher, je heterogener das herangezogene Beobachtungsmaterial ist, desto besser die Chance, Gesetzmäßigkeiten herauszuarbeiten.«²⁷

Wenn nun im Folgenden davon die Rede ist, dass das Werk etwas widerspiegelt, so handelt es sich beim Objekt des Reflexionsprozesses um gesellschaftliche Phänomene, die als ›Makrokosmos‹ vom Werk als ›Mikrokosmos‹ in der ›richtigen Proportion‹ widergespiegelt werden: »Das Organisierte der Werke ist gesellschaftlicher Organisation entliehen.«²⁸ Dies ist freilich nicht so mechanisch und holzschnittartig zu denken, dass, wie es Hanns Eisler notierte, die »Organisation der Töne [...] die gesellschaftliche Situation« widerspiegelt und eine »Veränderung der Produktionsmethoden, eine Veränderung der Klassenstruktur [...] auch eine Veränderung der Organisationsmethoden der Töne« bewirkt;²⁹ doch ist dieser verkürzenden Aussage der Kerngedanke zu entnehmen, dass es sich beim Objekt des Reflexionsprozesses nicht um Individuell-Kontingentes, sondern um umfassendere Strukturen handelt.

Wie soll die Eigenschaft musikalischer Werke, dass sie einen Gegenstand im beschriebenen Sinne abbilden oder spiegeln können, an ihnen überhaupt zu erkennen sein? Wenn Adorno behauptet, dass all jenes »was die Kunstwerke an Form und Materialien, an Geist und Stoff in sich enthalten, [...] aus der Realität in die Kunstwerke emigriert« ist, sie also »immer auch zu deren Nachbild« werden,³⁰ so wäre zu fragen, welche Merkmale der Werke uns mitteilen, dass sie tatsächlich deren Nachbilder sind. Dies ist über ihre ›Signaturen‹ zu erkennen, über Zeichen also, die die Musik »bilden kann für Nicht-Musikalisches, für ›Heterogenes‹.«³¹ Zum einen sollen die nun folgenden Beispiele zeigen, welche Merkmale musikalischer Werke als Signaturen verstanden werden: Es sind dies bestimmte Kompositionstechniken, Weisen der Materialbehandlung, individuelle Charakteristika einzelner Werke und so fort. Zum andern soll mit ihnen auch die entscheidende Schwäche des Bemühens, die Signaturen der Werke zu entschlüsseln, deutlich werden: Die Signaturen er-

27 | Georg Knepler, »Über die Nützlichkeit marxistischer Kategorien für die Musikhistoriographie. Reflexionen anlässlich des Erscheinens von Carl Dahlhaus' *Die Musik des 19. Jahrhunderts*«, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 24 (1982), H. 1, S. 31–42, hier S. 40.

28 | Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie* (= Gesammelte Schriften 14), Frankfurt am Main 1992, S. 254–255.

29 | Hanns Eisler, [Thesen], in: *Musik und Politik. Schriften 1924–1948*, hrsg. von Günter Mayer (= Gesammelte Werke 3,1), Leipzig 1973, S. 117–120, hier S. 117. Siehe die Kritik hieran bei Peter Rummenholler, *Einführung in die Musiksoziologie*, Wilhelmshaven 1978, S. 27–31.

30 | Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (= Gesammelte Schriften 7), Frankfurt am Main 1997, S. 158.

31 | Knepler, »Über die Nützlichkeit marxistischer Kategorien« (1982), S. 40.

weisen sich oftmals nicht so sehr als das Abbild einer ›äußeren‹ Realität – im Sinne der traditionellen Signaturenlehre –, sondern eher als das Resultat eines bestimmten Interpretationswillens. Über die in die Werke hineingedeuteten Signaturen lassen sich Werke scheinbar mühelos normativ und politisch in dem Sinne deuten, dass die Werthaltung des Interpreten zum – bewussten oder unbewussten – Maß der exegetischen Bemühungen wird und das Werk im äußersten Fall eher Spiegel eines Rezeptionsphänomens als seiner eigenen Epoche ist.

Peter Rummenhüller beschreibt Domenico Scarlattis Klaviersonate »Esercizio« in d-Moll (aus den »Essercizi« von 1738) anhand der Metapher des Uhrwerks.³² In ihrem »mechanistischen« und rationalen Bau versteht er sie als Spiegel barocken Denkens.³³ »Es ist die immanente Struktur der Musik selber, die bis in die kleinsten Details hinein den Geist ihrer Zeit nachvollzieht[,] zeitgemäße Ausprägung in der Musik.«³⁴ Zugleich will er in ihr aber auch die feudalen gesellschaftlichen Strukturen der Barockzeit erkennen; denn ihre Bestandteile entsprechen der »breite[n] Ebene der ›Untertanen‹ [unterhalb des Fürsten], ihrer Größe nach sehr verschiedene, ihrer Funktion nach aber gleiche Räder eines großen Uhrwerks.«³⁵ Der absolutistischen Gesellschaft »entspricht das spekulativ Additive, das kalkulierte Zusammenfügen kleiner und kleinster Teile zum funktionierenden Ganzen, durchschaubare Rationalität vom Ton-system aufwärts bis zum auszudrückenden Affekt.«³⁶ Vergleichbar soll es im Concerto grosso zugehen, in dem »sich in der Gruppierung des Musizierens (Gegenüberstellung von Tutti und Concertino, später von Tutti und Solo) die differenzierte Widerspiegelung des Ineinandergreifens und Sichabsetzens der im wahrsten Wortsinn ›gesellschaftlichen‹ Gruppen des feudalen Absolutismus« findet.³⁷ Ähnlich wollen Leo Balet und Eberhard Rebling den Absolutismus formal in der Musik wiederentdecken: So zeige sich das Absolute sinnbildlich in der ruhelosen Bewegtheit im Reihungsprinzip als Folge von Suitesätzen oder könne die formale Symmetrie – so etwa in der dreisätzigen Form der Ouvertüre oder in der binnensymmetrischen Gliederung des Concerto grosso – als Ausdruck von Souveränität, Macht und Statik gelesen werden.³⁸

32 | Rummenhüller, *Einführung in die Musiksoziologie* (1978), S. 82–83 und S. 95.

33 | Ebd., S. 95–97.

34 | Ebd., S. 99.

35 | Ebd., S. 98.

36 | Ebd., S. 113.

37 | Ebd., S. 99.

38 | Leo Balet und E. Gerhard [Eberhard Rebling], *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert* [1936], hrsg. von Gert Mattenklott, Frankfurt am Main 1981, S. 468–471. Siehe vergleichbare Beispiele auch bei Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Bd. 3, Frankfurt am Main 1973, S. 1249.

Für Ernst Hermann Meyer ist es eine bewusste Entscheidung des Künstlers, aus welcher Perspektive die Gesellschaft gespiegelt wird, wenn der Künstler Partei »für die fortschrittlichen Kräfte der Gesellschaft« ergreift.³⁹ Das gegen feudale Schranken gerichtete Ideal des Bürgertums zur Zeit der Aufklärung, das Streben nach Fortschritt, Freiheit und Emanzipation, bildet nach Meyer die bürgerliche Musik dieser Zeit ab.⁴⁰ Die Sonatenform deutet er als den artifiziellen Ausdruck dieser Geisteshaltung.⁴¹ Den Inhalt der Sonate will er als »das Ringen um die immer freiere Gestaltung der bürgerlichen Gefühls- und Gedankenwelt« verstanden wissen, er soll »vorwärtsdrängend und befreiend« gewesen sein. Die Sonatenform »ermöglicht den Ausdruck eines im Grunde positiven, lebensbejahenden, kämpferischen Weltbildes«.⁴² Dieses letztlich auf Assoziationen beruhende sinndeutende Verfahren lebt unter anderem in den Arbeiten Susan McClarys fort. Ganz im Sinne Meyers liest sie etwa in den zweiten Satz des Klavierkonzerts KV 453 von Mozart die Darstellung eines Konflikts zwischen dem aufgeklärten Subjekt und der aristokratischen Gesellschaft hinein.⁴³

Überhaupt liefert – seit dem 19. Jahrhundert – die Musik zwischen Mozart und Beethoven die ideale Projektionsfläche, in die sich Ideale von Fortschritt um Emanzipation hineinzeigen lassen. Den Topos, Musik zum Spiegel bürgerlicher Freiheitsbestrebungen zu machen, bedient etwa auch Dieter Schnebel, wenn er Beethovens Komponieren als »Spiegelung gesellschaftlicher Verhältnisse« auslegen will.⁴⁴ In der »kompositorischen Tätigkeit« soll sich nach Schnebel »die Aktivität des Citoyen« ausdrücken. Das Erlebnis der Französischen Revolution, die »Autonomie«, die »Gemeinschaft freier Individuen« und »Optimismus« versprochen habe, zeige sich in Beethovens Kompositionstechnik. »In Beethovens Komponieren spiegeln sich die neuen Verhältnisse, [...] die tätige und angreifende Formung des musikalischen Stoffs, welche jeweils Einheit zu Mannigfaltigkeit entwickelt, ist die ästhetische Transformation der bürgerlichen Bewegung.«⁴⁵ In der sich anschließenden Restaurationszeit habe Beethoven wiederum eine analoge Kompositionstechnik entwickelt. »Die ma-

39 | Ernst Hermann Meyer, *Musik im Zeitgeschehen*, hrsg. von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin 1952, S. 62.

40 | Ebd., S. 69.

41 | Ebd., S. 71.

42 | Ebd.

43 | Susan McClary, »A Musical Dialectic from the Enlightenment. Mozart's »Piano Concerto in G Major, K. 453«, Movement 2«, in: *Cultural Critique* (1986), H. 4, S. 129–169.

44 | Dieter Schnebel, »Das angegriffene Material. Zur Gestaltung bei Beethoven«, in: *Beethoven '70*, hrsg. von Theodor W. Adorno u. a., Frankfurt am Main 1970, S. 45–55, hier S. 53.

45 | Ebd., S. 53 f.

teriale Einheit geht verloren und die Formen werden brüchig. Die Methode, den musikalischen Stoff in verschiedenen Graden auszuformen, zu konzentrieren oder gehen zu lassen, führt denn auch zu anderen Resultaten, nämlich zu Divergenz: die Gebilde laufen auseinander, verlieren auch den Zusammenhang.«⁴⁶ In Schnebels Deutung registriert die Musik den »sich anbahnende[n] Zerfall der bürgerlichen Gesellschaft«.⁴⁷

Solche Interpretationsmuster lassen erheblichen Raum für noch so divergierende Analogisierungen musikalischer und gesellschaftlicher Strukturen. Nach Paul-Heinz Dittrich soll die Sonatenhauptsatzform nicht – wie bei Meyer – Ausdruck eines emanzipatorischen, sondern eines hierarchischen und totalisierenden Denkens sein. Die Hierarchie von Haupt- und Nebenthema versteht er als »eine Gewalt, die man zu beachten hat. Für mich sind die Teile gleich«. Daher bevorzugt er die »Reihungsform« als Sinnbild für Gleichwertigkeit: »Es wird nichts über oder unter einen anderen Aspekt gestellt. Da wirkt vielleicht ein Demokratiegesez.«⁴⁸

Die Offenheit des Analogiedenkens für die unterschiedlichsten Wertungen und politischen Gesinnungen wird an der Gegenüberstellung zweier Brahmsdeutungen deutlich. Werden nur die nötigen Kunstgriffe angewandt, sind seine Symphonien wahlweise die »mikrokosmischen« Abbilder des niedergehenden Bürgertums oder von Geschlechterkonflikten. Im letzteren Sinn unterlegt McClary dem ersten Satz der dritten Symphonie von Brahms eine Erzählung, die von der Grundannahme ausgeht, dass das musikalische Material, mit dem komponiert wird, so sehr durch Konventionen bestimmt ist, dass der Komponist es nicht vermeiden kann, diese Konventionen als Inhalte in seine Werke mit hineinzutragen.⁴⁹ Brahms' formale Gestaltung des Satzes, der auf einem »männlichen« ersten und einem »weiblichen« zweiten Thema basiert und am Ende auf einen ungelösten Konflikt hinauslaufe, bedeutet für sie letztlich das Spiegelbild realer Geschlechterverhältnisse.⁵⁰ Für Harry Goldschmidt sind es dagegen nicht die Geschlechter, sondern die Klassenverhältnisse, die er aus Brahms' Symphonien herausliest. Goldschmidt moniert an Brahms, dass er die Wirklichkeit gewissermaßen aus dem falschen Winkel spiegelt, sodass an seiner Musik nicht der eigentliche historische Sinn seiner Epoche sicht-

46 | Ebd., S. 54.

47 | Ebd.

48 | Daniel zur Weihen, »Gespräch mit Paul-Heinz Dittrich«, in: *Sinn und Form* 52 (2000), H. 6, S. 845–859, hier S. 856.

49 | Susan McClary, »Narrative Agendas in ›Absolute‹ Music. Identity and Difference in Brahms's Third Symphony«, in: *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, hrsg. von Ruth A. Solie, Berkeley und Los Angeles 1993, S. 326–344, hier S. 343.

50 | Ebd., S. 339 f.

bar werden kann. Denn Brahms gestalte in seiner Musik den Ausdruck von Resignation als Abbild des Niedergangs der bürgerlichen Klasse, weil sie die »historische Rolle der Arbeiterschaft« nicht abzubilden vermag.

»Daher sein Schwanken zwischen lebensfrohem Optimismus und tiefer Resignation, die ihn vor allem nach 1889 immer ausschließlicher beherrscht. Daher seine energischen, kämpferischen Züge voller Auflehnung, die sich jedoch stets wieder verflüchtigen, ohne wie bei Beethoven zu klaren eindeutigen und positiven Schlüssen zu führen.«⁵¹

Im 20. Jahrhundert scheinen sich vor allem die Dodekaphonie und der Jazz anzubieten, um musikalische Kunstwerke im Sinne eines Mikrokosmos der Gesellschaft deuten zu können. Der Makrokosmos, dessen Abbild sie sein sollen, ist die demokratische Gesellschaftsordnung in den USA und – mit Beginn der Weimarer Republik – in Deutschland; wobei die diese Deutungsversuche fundierenden Werthaltungen vollkommen unterschiedlich sein können. »Das demokratische Amerika«, so Hermann Schildberger, »schuf sich ein nach demokratischen Regeln gehandhabtes Orchester. Jeder Spieler darf ein unbekümmertes und ausgeprägtes Eigenleben führen, die Individualität seines Instrumentes in weitestgehendem Maße zur Geltung bringen, und doch ordnet er sich dem Staatswesen, seinem Orchesterkörper, in vorbildlicher Weise unter. Die Selbstdisziplin ist eine bewunderungswürdig strenge.«⁵² Norbert Nagler legt sich die Frage zur Beantwortung vor, »inwieweit die Dodekaphonie wichtige Aspekte des geistigen Überbaus der Zeit verwirklicht.«⁵³ Die Dodekaphonie versteht er als ein »Demokratiemodell«, weil entsprechend »dem bürgerlichen Egalitätsprinzip« in ihr die »freie Mobilität der Töne musikgesetzlich« geregelt ist.⁵⁴ Doch will er zugleich »das formaldemokratische Gleichberechtigungsprinzip« der Dodekaphonie »von monarchistischen und feudalen Ungleichzeitigkeiten überfremdet« wissen. Er entziffert diese damals neue Kompositionstechnik als Abbild »des gesellschaftlichen Überbaus in der Gründungsphase der Ersten Österreichischen Republik. Mit der Übernahme der Regierungsverantwortlichkeit 1919 verfolgt die bürgerliche Reaktion den Zweck, die republikanische Wirklichkeit durch den progressiven Abbau der Demokratie in eine

51 | Harry Goldschmidt, »Das Vermächtnis von Johannes Brahms. Zu seinem 120. Geburtstag am 7. Mai«, in: *Musik und Gesellschaft* 3 (1953), H. 5, S. 162–167, hier S. 166.

52 | Hermann Schildberger, »Jazz-Musik«, in: *Die Musik* 17 (1925), H. 12, S. 914–925, hier S. 916.

53 | Norbert Nagler, »Restauration und Fortschritt«, in: *Arnold Schönberg*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (= Musik-Konzepte Sonderband), München 1980, S. 151–201, hier S. 185.

54 | Ebd., S. 190.

ständig geordnete Gesellschaft zu retransformieren«. ⁵⁵ Eine »vergleichbare Refeudalisierungstendenz« soll sich nun Nagler zufolge in der »monarchischen Demokratisierung der Musik bei Schönberg« abzeichnen. ⁵⁶ So »spiegelt die rückwärtsgewandte Weiterentwicklung des musikalischen Materials den geschichtlichen Prozeß in höchster Verdichtung wider: die Kontinuität mit dem Erbe der Habsburger Monarchie wird durch die Konstituierung der Ersten österreichischen Republik nicht durchschnitten«. ⁵⁷

Aufseiten derjenigen, die der neuen politischen Ordnung der Weimarer Republik kritisch bis offen feindlich gegenüberstehen, trägt dagegen die neue Musik die Signaturen des Verfalls. Von der Prämisse ausgehend, dass das »Schicksal der europäischen Musik« der »Spiegel des Schicksals der europäischen Seele« sei, ⁵⁸ klagt Carl Petersen, dass sich die »zersetzte bürgerliche Welt« mit der neuen Musik das »musikalisch[e] Spiegelbild ihrer selbst« schaffe. ⁵⁹ »Hier sind [...] alle seelischen und musikalischen Verfallserscheinungen der Moderne bis in die Karikatur hinein verzerrt. Der offene Anarchismus ist erreicht. Alles liegt in Schutt zerfallen.« ⁶⁰ Diesen Topos, die »Zersetzung« der gesellschaftlichen Ordnung spiegle sich in der »Zersetzung« der musikalischen Ordnung, bedient ebenfalls Karl Blessinger, wenn ihm zufolge die Zwölftonmusik »in der Musik dasselbe wie die jüdische Gleichmacherei auf allen anderen Gebieten des Lebens [bedeutet]: die 12 Töne des Klaviers sollen einander unter allen Umständen völlig gleichgestellt sein, sie alle müssen gleich oft auftreten, und keiner darf den anderen gegenüber irgendeinen Vorrang einnehmen«. ⁶¹

Aus politisch entgegengesetzter Perspektive versteht Adorno die Zwölftonmusik gerade als Chiffre für gesellschaftliche Zwangsverhältnisse; denn sie macht keine »Konzessionen an jenes Menschliche, das sie, wo es noch lockend sein Wesen treibt, als Maske der Unmenschlichkeit durchschaut. Ihre Wahrheit scheint eher darin aufgehoben, daß sie durch organisierte Sinnleere den Sinn der organisierten Gesellschaft, von der sie nichts wissen will, dementiert, als daß sie von sich aus positiven Sinnes mächtig wäre. Sie ist unter den gegenwärtigen Bedingungen zur bestimmten Negation verhalten«. ⁶² Die Zufallsoperati-

55 | Ebd., S. 186.

56 | Ebd.

57 | Ebd.

58 | Carl Petersen, »Vom Gesetz der Musik«, in: ders. und Erich Wolff, *Das Schicksal der Musik von der Antike zur Gegenwart*, Breslau 1923, S. 119–261, hier S. 123.

59 | Ebd., S. 257.

60 | Ebd.

61 | Karl Blessinger, *Judentum und Musik. Ein Beitrag zur Kultur- und Rassenpolitik*, Berlin 1944, S. 121.

62 | Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (= Gesammelte Schriften 12), Frankfurt am Main ⁸1997, S. 28.

onen von John Cage scheinen daher geeigneter zu sein, um Musik als Abbild von Freiheit zu interpretieren, weil er nicht, wie es Jean-François Lyotard ausdrückt, ein altes gegen ein neues Dispositiv eintauscht.⁶³ Doch, warnt Heinz-Klaus Metzger, »spiegelt [Cages Musik] in der Tat nichts als erreicht vor«. Dass die Resultate seiner Werke nicht vorausszusehen sind, »ist zugleich der zarte metaphysische Takt eines musikalischen Beginns, das seiner immanenten Perspektive nach zu der präzisen politischen Signifikation einer dermaleinst vom Prinzip der Herrschaft emanzipierten Welt zu gravitieren sich vermißt«.⁶⁴

Was folgt nun aus den Beispielen, deren Zusammenstellung zwar recht lose erscheint, aber die weite Verbreitung des Analogie- und Spiegeldenkens in unterschiedlichen Textgattungen zeigt – von feuilletonistischen Genres über Äußerungen von Komponisten bis hin zu Texten, deren Autoren einen wissenschaftlichen Anspruch verfolgen? Einerseits wird das materialistische Fundament deutlich: Werke gelten nicht in erster Linie als geistige Produkte eines von der Gesellschaft hermetisch geschieden erachteten Subjekts. Vielmehr wird ihr Gehalt aus der unmittelbaren Lebenspraxis, aus der heraus sie entstanden sind, abgeleitet. Freilich sollen sie nicht deren plattes Abbild sein, sondern diese durch die subjektive Perspektive des Komponisten vermittelt widerspiegeln. Je stärker freilich die angenommene Eigenleistung des Subjekts zum Maß der Werkauslegung wird, umso deutlicher tritt gerade bei jenen Autoren, die Kunst als gesellschaftlich bestimmt verstehen, zugleich aber an der Autonomie der Kunst festhalten wollen, das Dilemma hervor, wie Autonomie und Heteronomie in einem Werk als vereint gedacht werden können. In der Musikwissenschaft wurde hierfür die auf Friedrich Engels zurückgehende Formel von der »relativen Autonomie« aufgegriffen, die freilich eine Lösung des Problems eher begrifflich suggeriert als sachlich herbeiführt.⁶⁵ Denn im Falle eines konsequent durchgeführten materialistischen Monismus universell geltender Gesetze der Reflexion muss jede noch so sehr relativierte Form von Selbstgesetzlichkeit als Fiktion erscheinen.

Andererseits lässt sich wissenschaftstheoretisch an den angeführten Beispielen zeigen, dass es eine dem Musikverstehen selbst inhärente Form von Rationalität ist, die es anfällig für »äußere« Einflüsse werden lässt: für jeweilige

63 | Jean-François Lyotard, *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, Berlin 1982, S. 117.

64 | Heinz-Klaus Metzger, »John Cage oder Die freigelassene Musik«, in: *Musik auf der Flucht vor sich selbst. Acht Aufsätze*, hrsg. von Ulrich Dibelius (= Reihe Hanser 28), München 1969, S. 133–149, hier S. 145.

65 | Friedrich Engels, »Brief an Conrad Schmidt« [1890], in: *Marx Engels Werke* 37, hrsg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim Zentralkomitee der SED, Berlin 1967, S. 488–495, hier S. 490 und S. 493. Zum Problem der Deutung musikalischer Werke als autonom siehe Harry Goldschmidt, »Zur Methodologie der musikalischen Analyse«, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 3 (1961), H. 4, S. 3–30.

Diskurspraktiken, Normen oder politische Imperative. Doch weshalb soll dieses Musikverstehen rational genannt werden, wenn einige Beispiele scheinbar nichts als beliebig-subjektives Semantisieren musikalischer Strukturen zu sein scheinen? Sie zeigen, dass faktisch die ihnen zugrunde liegenden Annahmen im hohen Maße intersubjektiv verstehbar sind; eine Kontroverse etwa darüber, inwiefern die Dodekaphonie ein Spiegel einer demokratischen Gesellschaftsordnung ist, wäre nicht möglich, wenn es nicht eine Diskursgemeinschaft gäbe, in der Common Sense darüber herrscht, welche Aussagen über ein Kunstwerk überhaupt als sinnvoll infrage kommen und welche nicht. Wenn Rationalität als ein »Vermögen der Strukturierung der Welt« verstanden wird, das »gleicherweise dem Erkennen wie Handeln« zukommt,⁶⁶ dann handelt es sich beim Analogiedenken um einen möglichen Typus von Rationalität neben etwa der klassischen formalen, zweiwertigen Logik, dem dihairetischen⁶⁷ oder dialektischen⁶⁸ Rationalitätstypus. »Es liegt hier«, wie es Ludwik Fleck beschreibt, »ein geschlossenes, logisches und auf einer Art Analyse der Empfindungen (wenigstens auf Identität der Empfindungen) aufgebautes System vor.«⁶⁹ Die Rationalität des Analogiedenkens ließe sich daher mit Fleck als ein Denkstil beschreiben, nämlich als die »Bereitschaft für selektives Empfinden und für entsprechend gerichtetes Handeln«.⁷⁰ Fleck definiert einen Denkstil »als gerichtetes Wahrnehmen, mit entsprechendem gedanklichen und sachlichen Verarbeiten des Wahrgenommenen [...]. Ihn charakterisieren gemeinsame Merkmale der Probleme, die ein Denkkollektiv interessieren; der Urteile, die es als evident betrachtet; der Methoden, die es als Erkenntnismittel anwendet.«⁷¹ Der Denkstil »wird zum Zwange für Individuen, er bestimmt, was nicht anders gedacht werden kann.«⁷²

Dass ein Werk als Mikrokosmos verstanden wird, ist das Ergebnis der impliziten Grundannahme einer reflexiven Wirklichkeitsstruktur, denn die Gestaltung der Abbildhaftigkeit des Werks wird nicht als ein bewusster Akt, als Ergebnis allein der Kreativität und Phantasie des Komponisten verstanden und aus der kausalen Verknüpfung empirischer Tatsachen abgeleitet. Nach dem Holz'schen metaphysisch-spekulativen Modell muss das Zustandekom-

66 | Karen Gloy, *Vernunft und das Andere der Vernunft*, Freiburg im Breisgau und München 2001, S. 37.

67 | Ebd., S. 67–114.

68 | Ebd., S. 115–169.

69 | Ludwik Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*, hrsg. von Lothar Schäfer und Thomas Schnelle, Frankfurt am Main 2012, S. 168.

70 | Ebd., S. 130.

71 | Ebd.

72 | Ebd.

men der Spiegelungen zwischen Werk und Welt auch gar nicht mehr weiter begründet werden, weil er davon ausgeht, dass »die *logische* Struktur des [...] Verhältnisses von Denken und Sein *exakt* der logischen Struktur des Verhältnisses von Spiegel und Bespiegeltem« entspricht.⁷³ Wenn das Denken Spiegel des Seins und das Kunstwerk Produkt des Denkens ist, dann ist auch das Kunstwerk prinzipiell Spiegel des Seins, ohne dass dies am konkreten Werk erst aufzuweisen wäre.

Mit Hilfe des Analogiedenkens den Sinn musikalischer Werke verstehen zu können, ist letztlich ein Mittel zur Interpretation. Die Werke »sagen« nicht, wo sie ihre Signaturen tragen und wie diese zu lesen sind, diese müssen über den Weg der Interpretation erst dechiffriert werden. Problematisch erscheint dies zunächst dann nicht, wenn die Interpretation überprüfbar und kritisierbar ist und sich durch eine plausiblere ersetzen lässt. In diesem Fall liegen ihr falsifizierbare Annahmen zugrunde und ihre methodischen Grundlagen bleiben transparent. Sie steht dann einem Diskurs offen, in dem sie verworfen, bestätigt oder weiterentwickelt werden kann. Doch ist dies dann nicht mehr der Fall, wenn sie die Struktur eines Zirkels aufweisen. Ob die Dodekaphonie die Analogie zu gesellschaftlicher Gleichberechtigung oder zu staatlichen Zwangsverhältnissen darstellt, ist nur scheinbar das Ergebnis der Interpretationsleistung. Tatsächlich muss zuvor schon festgelegt werden, was sich in der Musik spiegeln soll, wie es die oben angeführten kontroversen Deutungen vergleichbarer musikalischer Phänomene zeigen. Ihre Grundannahmen lassen sich nicht mehr falsifizieren und die Interpretationsleistung ist eher Resultat esoterischen Wissens als eines offenen Diskurses.

Dies führt zu einem unter wissenschaftstheoretischem Blickwinkel brillanten Punkt, nämlich zu der Frage, ob oder inwiefern die in den angeführten Werkinterpretationen enthaltenen Wertungen einem Anspruch auf Wissenschaftlichkeit im Wege stehen oder nicht. Die Beispiele ließen deutlich erkennen, wie sehr der eigene Standpunkt bestimmt, was in die Werke hineingelesen wird und was nicht. Dass die normative Motivation, ein Argument hervorzu- bringen, nichts über die Triftigkeit des Arguments aussagt, ist evident. Auch der Anspruch, Wertungen und Interessen ausblenden zu können, die das wissenschaftliche Vorgehen und seine Ergebnisse immer mitbestimmen werden, dürfte sich als illusorisch erweisen.⁷⁴ Wissenschaft findet nicht autonom, in einem nur imaginierbaren, von der Lebenspraxis isolierten Raum statt. Zur Diskussion steht daher hier auch nicht die Wertgrundlage der angeführten Autoren, von der ihre Werkinterpretationen geleitet werden, sondern die Frage, ob

73 | Hans Heinz Holz, *Dialektik und Widerspiegelung* (= Studien zur Dialektik), Köln 1983, S. 67, Herv. orig.

74 | Jürgen Kocka, *Sozialgeschichte. Begriff – Entwicklung – Probleme*, Göttingen 1986, S. 42 f.

die Wertungen das methodisch-argumentative Vorgehen selbst so weit bestimmen, dass es sich einem offenen Diskurs mit seinen intersubjektiven Überprüfungsmechanismen entzieht. Jürgen Kocka nennt in diesem Zusammenhang Kriterien, »die im Prinzip die Abgrenzung angemessener Argumentationen von unangemessenen erlauben«: Neben der Forderung, dass weder »fachspezifische Überprüfungsregeln und Methoden« noch die »Regeln der formalen Logik verletzt werden« dürfen, muss das »Bewußtsein von der Selektivität der zu erzielenden Ergebnisse [...] für den Erkenntnisvorgang selbst konstitutiv« sein und »der selektive Charakter des erzielten Ergebnisses [...] wenigstens andeutungsweise gekennzeichnet« werden.⁷⁵ Gerade mit den letzten der von Kocka angeführten Forderungen treten etliche der oben besprochenen Beispiele in ein kaum übersehbares Spannungsverhältnis. Was die »fachspezifischen Überprüfungsregeln« betrifft, so sind jene Werkdeutungen vorzuziehen, die im Prinzip kritisierbar und nicht zirkulär sind. Dies ist dann der Fall, wenn eine Interpretation durch stichhaltige Indizien gestützt wird – durch welche Art von Quellen auch immer –, die intersubjektiver Überprüfbarkeit offenstehen. Das rein assoziative Semantisieren von musikalischen Strukturen, dessen letztlich esoterische Ergebnisse nur geglaubt werden können, leistet dies nicht, weil hier ein exklusiver Dialog allein zwischen dem Interpreten und seinem Gegenstand stattfindet, der sich der Kritik durch eine Diskursgemeinschaft von vornherein entzieht.

75 | Ebd., S. 44.