

Musikalische Schlußbildung als philosophische Herausforderung

Bach, Beethoven, Schönberg

Claudia Sophia Fuß

ARS DIVINA

www.ars-divina.de

Alfter, 17. Oktober 2016

abstract

Musikalische Schlußbildung gehört zu den zentralsten Themen in der Musikwissenschaft und führt in tiefere philosophische Bereiche, denn das Schließen und Enden ist an einem langen Ende für den Menschen auch mit dem schwierigen Rätsel des Todes verbunden. Ist dieses nicht gelöst, bleibt auch musikalisches Enden und Schließen eine ungeknackte Nuß.

Bach, Beethoven und Schönberg haben, aufeinander aufbauend, drei Lösungskonzepte entwickelt.

Einleitung

Eine der schönsten, schlichtesten und zugleich universellsten musikalischen Schlußwendungen finden wir im Wohltemperierten Klavier I von Johann Sebastian Bach am Ende des VI. Präludiums in d-moll(1): Eine Kaskade von verminderten Dreiklängen, die in einem Rahmenintervall des Tritonus chromatisch durch den Quintenzirkel hinunter wandern, die dann die Kadenz mit dem Symbol des Todes, dem für Bach so typischen verminderten Akkord einleiten und von hier aus in kurzen drei Schrittstufen in ein aufstrahlendes Dur einmünden

In diesen wenigen Takten offenbaren sich die tiefsten Geheimnisse unseres Universums, sowohl des physikalischen, als auch des seelischen und geistigen Kosmos, gefaßt in die Chiffren der Musik. Sie erzählen uns, wie der Tod in leuchtenden Farben in die Liebe einmündet.

Was Johann Sebastian Bach vor unseren Augen hier entfaltet, ist nicht nur musikalische Logik. Unsere Ohren lauschen, weil unsere Seele diesen Weg als eine philosophische Logik erkennt, sich plötzlich daran erinnert und sich einer höheren Ordnung entsinnt, die in vieler Beziehung spiegelbildlich verdreht zu unserer materialistischen und dualistischen Welt erklingt und weil dabei auch das Spiegeln als solches in den Fokus rückt. Der Spiegel ist ein Charakteristikum des Todes.

Genau genommen ist - dies sei hier einfach schon kurz vorweggenommen - der Dv bzw. ein verminderte Akkord, in welchem zwei Tritoni ineinander geschachtelt werden, jener mysteriöse Spiegel, an dem sich ein vollkommener nicht-dualistischer Einklang in einen musikalischen Licht-Finsternis-Konflikt und zurück verwandeln kann. Solche Spiegelungen, die auch verzerrte Irrlichter und Täuschungen werden können und die unser Bewußtsein manchmal so betäuben oder vernebeln, dass von den himmlischen höheren Ordnungen kaum noch etwas zu uns durchdringt, und insbesondere dann, wenn Sie im Schluß auftauchen, sind jene Punkte, bei denen es sich lohnt, mal in Ruhe gründlicher hinzuschauen.

Hauptteil

I

Bevor der Tod als Konjunktion zwischen zwei großen Welten überhaupt wirksam werden, und bevor er eine non-dualistische geistige höhere und himmlische Ordnung in unsere menschliche dualistisch polarisierte, physikalisch-materielle Welt hinüberspiegeln kann, muß eine Voraussetzung gegeben sein. Ein Spiegel wird benötigt. Vor irgendeinem ersten Schritt braucht man ein Dreigestirn von Raum, Zeit und Metrik. In der Musik ist die temperierte Stimmung jene Instanz, die zusammen mit dem Takt die Fundamente dafür schafft, dass, bevor überhaupt ein erster Ton erklingt, ein prinzipiell gekrümmter Raum und eine in Bewegung gedachte Zeit apriori gesetzt sind. Der musikalische Raum hat, weil er bereits verzogen und verbogen ist, die Befähigung, schwer zu sein und die musikalische Zeit kann sich auf ein stabiles und möglicherweise wie ein Kreisel sich drehendes Taktgefüge stützen.

Die temperierte Stimmung entspricht im Menschen dem „Ich“ - dem reinen, leeren, nackten und mit nichts angefüllten „Ich“ und es wurde von Petrarca als Subjekt zum zentralen Bezugssystem für alles, was sich auf der Bühne der menschlichen Seele danach abspielen sollte. Das „Ich“ ist ein in sich geschlossenes, verbogenes und auch um sich selbst kreisendes Gebilde, es wirkt apriori wie eine Hintergrundbühne, aber durch die selbstbezogene Krümmung, die ihr eingepflanzt ist, kann

überhaupt Schmerz und Freude polarisiert in Erscheinung treten. Die Schwere des Egozentrismus und die eigene Vergänglichkeit treten ins Bewußtsein und hängen wie ein dichter Nebel vor der Unsterblichkeit der menschlichen Seele, die ihr als himmlischer Funke auch innewohnt.

Setzt man diese beide Dinge in einen inneren Zusammenhang, kann man sagen, dass das menschliche „Ich“ sozusagen eine geistige temperierte Stimmung ist und dass hier die Ursachen dafür liegen, wie wir Zeit, Raum und eine Metrik als unsichtbares Bezugssystem überall im Hintergrund zur Verfügung haben. Und für alle weiteren Erörterungen über das musikalische (oder auch das menschliche) Schließen ist es fundamental, zu erkennen, dass hier, weit vor den Toren der ersten Töne und Empfindungen sich bereits ein eigenartiger Vorgang des Schließens und Krümmens ereignet hat - noch bevor eine allererste Note komponiert oder eine erste seelische Erfahrung gemacht wird.

Mit anderen Worten:

Das Fundament, auf dem sich Musik und seelisches Erleben bewegen, ist durch eine unmerkliche Krümmung bereits gebogen, in prinzipieller Grundbewegung begriffen und auch geschlossen und zu einer Raum-Zeit-Metrik verwandelt worden. Das bedeutet: vor jeglichem Beginnen und Anfangen hat der Schluß, hat das Schließen schon stattgefunden.

Das menschliche „Ich“ und die temperierte Stimmung stehen philosophisch wesensmäßig mit dem Tod in einer unauflöselichen inneren Verbindung. Sie sind dieser Spiegel. Hier in diesem Spiegel können Mikro- und Makrokosmos lemniskatisch gespiegelt werden und hier nimmt alles weitere seinen Lauf. Das Öffnen und Schließen ist typisch für die Vorgänge an der Schwelle des Todes, der zwei Welten ineinander umwandelt, und zwar in beide Richtungen. Öffnen und Schließen, Anfangen und Enden bilden zusammen einen Zyklus.

Für uns ist es wichtig, zu verstehen, wo sich der eigentliche Ursprung des Öffnens und Schließens befindet. Denn es ist anzunehmen, dass alles, was später passieren wird, kausal von hier aus gesteuert wird, insbesondere die Schlußbildungen in der Musik oder auch das Sterben des Menschen. Der Tod ist der Ort, wo das Öffnen und Schließen passiert und er ist das zentrale Bezugssystem - also der wichtigste perspektivische Fluchtpunkt überhaupt - auch, wenn er außerhalb der Bühne oder exakt zwischen zwei großen Bühnen platziert gedacht werden muß. In der Physik haben wir diesen Ort auch, es ist die vierdimensionale Raumzeit.

Raum, Zeit, Metrik und Bezugssystem sind die Grundachsen sowohl der Philosophie, der Musik als auch der Physik. Dieses Fadenkreuz ist identisch mit dem Tod als philosophisches Phänomen. Hier prallen Welten aufeinander, die der Tod verbunden und in Austausch hält. Geist und Materie fließen dank seiner charakteristischen Beschaffenheit nahtlos ineinander über. Und auch wenn es auf den ersten Blick nicht so scheint: es gibt ein geistiges Band zwischen den Phänomenen in der Musik, der Physik und der Philosophie, das sich über eine innere Wesensgemein-

schaft erschließen läßt, bevor man zur Frage objektiver Beweisbarkeit übergeht.

II

Um in die tieferen Schichten der Bedeutung einzudringen, welche das musikalischen Schließen auf ihrem Weg durch die historischen Epochen durchwandert hat, und um die Frage stellen zu können, wie ihr Weg in die Zukunft weitergehen sollte, muß man sich bewußt machen, wodurch die großen Entwicklungssprünge in Gang gesetzt wurden. In den großen historischen Wendepunkten, von denen es vielleicht drei, vier oder fünf gibt, wurde die Welt deshalb aus den Angeln gehoben, weil jemand erkannte, dass sich ein vermeintlich absoluter Bezugspunkt von dem Ort, wo er felsenfest hingedacht worden war, an einen anderen Positionsort verschob. Die Erkenntnis, dass ein gedachtes innerstes Zentrum nicht dort liegt, wo man es bis dahin vermutet hatte, hat nicht nur geistige Erdbeben und Erschütterungen ausgelöst, häufig tobten auch schrecklichste Kriege mit größtem Zerstörungspotential (man denke an den dreißigjährigen und den zweiten Weltkrieg), bevor eine neue Weltsicht aus der Asche auferstehen konnte. Die Verschiebungen auf der Ebene von dem, was wir als innerste Mittelpunkte halten, hat immense Hebelwirkungen und daher muß man, wenn man hier arbeitet, nachdenkt, experimentiert oder forscht, sehr vorsichtig mit den geistigen Kräften umgehen und aufpassen, dass man von ihren Wirkungen nicht erschlagen wird, geschweige denn Geister und Kräfte entfesselt, die alte Ordnungen auch kollabieren lassen könnten.

Andererseits kamen alle großen Lösungen und Wendepunkte immer von dieser Ebene und meistens wurden hochkomplizierte intellektuelle Verschachtelungen auf einen Schlag einfach, z.B. als sich durch Kopernikus herausstellte, dass die Sonne im Mittelpunkt lag und die Planeten um sie kreisten. Auch hier verrückte sich ein Bezugszentrum, das ein altes Weltgebäude zum Einsturz brachte und ein neues aus der Taufe hob. Es ist also anzunehmen, wenn sich ein wissenschaftliches, musikalisches oder philosophisches Problem harnäckig jeder klaren Lösung entzieht - wie es in einer musikalischen babylonischen grammatikalischen Sprachverwirrung und den vielen physikalischen Theoriebildungen über noch kleinere und aller kleinste Teichen derzeit auch wieder einmal den Anschein hat - dass man den Blick auf die Frage lenken sollte, ob der zentrale Bezugspunkt wirklich dort liegt, wo wir ihn uns vorstellen. Und vor allem, was im innersten Zentrum eigentlich liegt. Diese Frage stelle ich hier im Geiste immer gleichzeitig für die Musik, die Physik und die Philosophie.

Meine Hypothese lautet, dass der eigentliche zentrale Bezugspunkt der Tod selber ist und dass dieser geistige Ort von unser irdischen Existenz aus betrachtet ganz unmittelbar hinter dem „Ich“, der temperierten Stimmung und der vierdimensionalen Raumzeit liegt und eine Schwelle markiert. Wir haben also drei Zugänge, uns diesem Ort zu nähern: einen geistigen mit dem philosophischen Bewußtsein unseres „Ichs“, einen seelischen über die Musik (und alle Künste) und einen materiellen über die Physik. Es kann sich als großer Vorteil herausstellen, einen solchen Ort und

Forschungsgegenstand aus drei Perspektiven gleichzeitig ins Visier zu nehmen. Es wird positionsbedingte Verzerrungen geben, aber auch Gemeinsamkeiten und beides ist wichtig. Der Tod zeichnet sich nicht zuletzt dadurch aus, dass er mit einem Bein im reinen Geist steht, mit dem anderen in die Tiefen der Materie verwurzelt ist und eine seelische Mitte zwischen beiden ausbalanciert. Um ihn wirklich in seiner Ganzheit zu erfassen, reicht eine Ebene nicht aus, Geist, Materie und schöpferische Kreativität müssen hier erkenntnistheoretisch zusammenarbeiten.

III

Haben wir den großen Achsen von Raum, Zeit, Metrik und Bezugspunkt einen geistigen Ort in unserem Bewußtsein gegeben, wenden wir uns dem Phänomen der Dualität oder Polarität zu. Öffnen und Schließen ist eine grundlegende Polarität, die zum Beispiel in der musikalischen Periode prototypisch wirkt. Treibender Faktor hierfür ist die Beziehung zwischen Konsonanz und Dissonanz und verkürzt kann man sagen: die Dissonanz öffnet in eine zeitliche Bewegung und die Konsonanz schließt in eine räumliche Schwere. Das Verhältnis von Konsonanz und Dissonanz ist federführend in das Thema Öffnen und Schließen verwickelt, in der Musiktheorie lauern aber erhebliche Ungereimtheiten und geistige Hindernisse auf den, der hier eine elegante Theorie vermutet. Das Gegenteil ist der Fall.

Die durch die temperierte Stimmung apriori gekrümmte musikalische Raumzeit ist auffällig gekennzeichnet durch einen Konflikt zwischen Konsonanz und Dissonanz, der über lange historische Epochen von einer moralische Bewertung von Gut und Böse überschattet und infolge dessen gezwungen war, Schlußbildung an die Konsonanz zu binden und diese zum tonalen Zentrum auszubauen, bis sie sich unter großen Anstrengungen davon gelöst hat und inzwischen beinahe ins Gegenteil gefallen ist. Einerseits haben die Komponisten keine Ruhe, bis das Gesetz der vollkommenen Konsonanz vom Sockel gestürzt war, aber das Prinzip der Emanzipation der Dissonanz hat bisher noch keine wirklich brauchbare Alternative hervorgebracht außer einer großen Freiheit und unerschöpflichen Experimentiermöglichkeiten.

Bewirkt haben die unermüdlichen Anstrengungen jedoch eines: Konsonanz und Dissonanz stehen gleichberechtigt nebeneinander und können in ein inneres Gleichgewicht gebracht werden. Als ebenbürtiges dualistisches Kräftepaar bekommen sie im Gefüge von temperierter Stimmung, Raum, Zeit und Metrik einen festen Platz angewiesen. Konsonanz und Dissonanz sind bereits eine logische Folge jener Bewegung, die die musikalische Raumzeit gekrümmt und geschlossen, in Bewegung versetzt und schwer gemacht hat. Dissonanz und zeitliche Bewegung haben eine innere Beziehung wie diese auch zwischen Konsonanz und Tonalität als eine Art musikalische Gravitation unterstellt werden kann. Die eigentliche tiefste Ursache liegt aber in dem Phänomen, welches den musikalischen Raum apriori bereits geschlossen hat.

Die entscheidende Frage, die sich für mich aus so einem Sachverhalt stellt, ist, was das für eine Kraft sein mag, die etwas schmerzlich zusammenziehen, krümmen, verbiegen, schwer oder ruhig machen, in Bewegung versetzen, öffnen oder schließen und warum der Tod für diese Kraft dann sinnbildlich stehen kann. Und auch, wo exakt sich die Ursache im gesamten kosmischen Getriebe lokalisieren ließe. Meine Fragen richten sich also auf die Vorgänge, die sich im innersten Zentrum des Todes abspielen.

IV

Wenn aber der musikalische Raum seit Bach durch die temperierte Stimmung bereits lange vor jedem Anfang bereits geschlossen wurde - welchen Sinn macht dann überhaupt noch ein musikalisches Schließen am Ende einer Komposition?

Wir haben seit Bach einen apriori verbogenen musikalischen Raum, eine apriori gesetzte Metrik der Zeit (Takt), einen Konsonanz-Dissonanz-Dualismus, als perspektivischen Bezugspunkt ein tonales Zentrum und schauen uns an, welches Konzept Beethoven (2) uns als Lösung anbietet und was sie bedeutet:

Ich fange mit der Bedeutung an, die auf einen Punkt gebracht besagt, dass das eigentliche zentrale Mittelgestirn der Tod ist, der in einer meist symmetrischen Mitte als „Katastrophe“ unter einer Fermate unsichtbar, aber sehr wirksam in den musikalischen Satz hineinleuchtet. Hier liegt das eigentliche Zentrum des musikalischen Satzes, um welches die musikalische Logik kreist. Das tonale Zentrum am Anfang oder Ende ist es, wenn man genauer nachdenkt, eigentlich nicht. Das tonale Zentrum ist kein Zentrum, sondern es ist Teil einer Dualität von Dissonanz und Konsonanz. Dadurch, dass Konsonanz aber eine gewisse räumliche Schwere, Ruhe und Entspannung bewirkt, die einen Frieden und eine Erlösung vermitteln, und die zudem auch noch den Schwerpunkt auf das Gute im Gegensatz zu einem vermeintlich Bösen verschiebt, liegt es nahe, Konsonanz in Form von Tonalität zu einem idealen Partner für schlußbildende Absichten zu gewinnen.

Philosophisch öffnet sich hier ein Widerspruch, denn das Göttliche ist eigentlich ewig und unendlich, war immer da und wird immer sein, und diese infinite Entität passt wesensmäßig nicht dazu, dass etwas schließt, bricht oder abbricht oder ins Endliche und Finite gebogen wird. Liebe, insbesondere göttliche Liebe, kann eigentlich nicht enden oder schließen, weil sie anfanglos und unendlich ist. Das spirituelle Wesen des Schließens gehört zu einer anderen Ordnung, welche endlich und sterblich ist, also als geschlossene Formen in Raum und Zeit entstehen und vergehen kann und durch eine mehr oder weniger geschlossene Form in Erscheinung tritt. Schlußbildende Kräfte gehören eher in die Welt einer vergänglichen und materiellen Erscheinungswelt. Das Interessante ist, dass schlußbildende Kräfte schon vor dem Anfang gewirkt haben müssen, damit eine finite Form überhaupt entstehen und sich bilden kann.

Wenn der tonale Schluß am Ende der Komposition aber nicht das zentralperspektivische Fluchtpunktsystem bildet und Ungereimtheiten in der Bedeutung auftauchen, die sich aus einer einseitigen Schwerpunktverschiebung eines Gleichgewichtes zugunsten der Konsonanz, die nur ein Teil eines Konsonanz-Dissonanz-Konfliktes darstellt, ergeben, dann ist die ganze Theorie der Schlußbildung nicht wirklich schlüssig.

Beethovens Lösung benutzt zwar einen tonalen Schluß und verändert hier strukturell nichts, aber das tonale Schlußgebilde steht in einer Symmetrie zum Gegenpol der Dissonanz, die hier als dominante Spannung, Bewegung, Öffnung und Energie die Bühne betritt. Exposition und Reprise stehen in einer tiefen Symmetrie, die zugleich eine Symmetrie zwischen Zeit und Raum ins Licht rücken und damit grundsätzlicher werden. Beethoven positioniert in die Mitte den Tod als Katastrophe plus Fermate und setzt den Konsonanz-Dissonanz-Dualismus in tiefe Balance dazu: auf der einen Seite eine elektromagnetische Dominantenspannung, auf der anderen Seite eine musikalische Gravitationskraft.

Auch wenn Beethoven die Konventionen nicht im geringsten in Frage stellt (das tut er dann später aber dann doch, zum Beispiel, wenn er den Satzanfang mit einem Dominantseptakkord beginnen läßt) entwirft er hier eine musikalische Konzeption, die nicht die Tonalität als zentrale innerste Mitte definiert, sondern den Tod, hinter dem Bachs temperierte Stimmung als unsichtbare Raumzeit-Metrik als stillschweigend vorausgesetzt gilt. Mit der Symmetrie und Balance zwischen Spannung (Dissonanz) und Konsonanz (Entspannung) korrigiert er die einseitige Bevorzugung des Konsonanzprinzips und beschreibt in der Durchführung die musikalische Logik, durch welche sich Dissonanz und Konsonanz ineinander transformieren. Durch das Gleichgewicht wird die dialektische Spannung so transzendiert, dass die Musik über den Konsonanz-Dissonanz-Dualismus hinausgehoben wird und sich jenseits von Raum und Zeit in einer Welt befindet, die nicht mehr dualistischen Gesetzen unterworfen ist. Das Öffnen des Anfangs und das Schließen am Ende werden durch die Symmetrie in der Mitte ausbalanciert. Die kausale Ursache für das Öffnen und Schließen liegt ganz tief verborgen in der Krümmung der musikalischen Temperatur und einem Ort unmittelbar dahinter, von dem zu vermuten ist, wenn dieser überwunden ist, dass sich hier eine andere Weltordnung anschließt, in der es keine Polarität gibt.

Bezeichnenderweise findet Beethoven einmal, dass er das wirklich tiefe innerste Bezugssystem als den Tod in der Mitte und letztlich auch als eigentliches Steuerungssystem für beginnende und schließende Bewegungen im Satz entziffert hat, keine Ruhe, bis der mit diesem Gedanken mit der Türe ins Haus fallen will. Schubert (3) denkt es weiter, am lupenreinsten in seinem Lied *Die Stadt*, wo ein verminderter Akkord die Musik eröffnet. Schubert gelingt hier die Umsetzung des Gedankens, das eigentliche innerste Zentrum der Musik von der Mitte als perspektivischen Fluchtpunkt an den Schluß zu rücken und mit diesem zusammenfallen zu lassen. An die Stelle des tonalen Zentrum rückt der Tod als innerste Mitte und wird finaler Endpunkt musikalischer Prozessualität, in diesem besonderen Fall sogar Anfang- und Endpunkt.

Philosophisch stellt er damit hier eine interessante und sehr entscheidende Frage zur Diskussion: Kann eine innerste Mitte (hier der Tod) überhaupt am Ende stehen? Was hat ein perspektivischer Fluchtpunkt am Schluß zu suchen und darf er hier überhaupt auftauchen? Oder fallen Anfang, Mitte und Schluß an irgendeinem Ort in einen Punkt sogar zusammen? Das Beziehungsgefüge weist logische Widersprüche hinsichtlich des Verhältnisses von perspektivischem Bezugssystem und der Position von Anfang, Mitte und Schluß auf und bringt damit auch eine Theorie der Schlußbildung in Bedrängnis. Die bis Beethoven und weit darüber hinaus übliche Unterstellung, das Schluß und Zentralperspektive in einen gemeinsamen Ort münden müssen, bekommt einen erheblichen Riss. Und es zieht auch die Frage nach sich, ob irgendetwas mit dem Tod wirklich enden kann oder sollte. Endet etwas nicht mit dem Tod, dann steht er bei Beethoven in der Mitte goldrichtig. Dann ist der Tod wirklich eine (vielleicht auch innerste) Mitte.

Das philosophische Interesse der Komponisten an diesem Phänomen ist nach diesen Einschlügen jedenfalls groß und kreist immer stärker um die Abgründe des Todes. Dadurch verliert sich aber das von Beethoven so vollkommen ausgefeilte Gleichgewicht und die transzendente Energie verliert sich zunehmend wieder.

Schönberg (4) führt den Gedanken dann jedoch unbeirrbar noch einmal einen Schritt weiter, indem er eine musikalische Relativitätstheorie formuliert. Er postuliert an die Stelle eines zentralen perspektivischen und absoluten Bezugspunktes die Möglichkeit, jeden Punkt des musikalischen Satzes gedanklich zu einem relativen (!) Bezugspunkt zu etablieren. Die hohe Symmetrie, die verminderten Akkorde und die temperierte Stimmung bleiben in den Grundfesten der Musiktheorie. Der Gedanke des Gleichgewichtes zwischen Konsonanz und Dissonanz wird mittels Emanzipation der Dissonanz als Grundgesetz festgeschrieben. Das bedeutet eine konsequente Fortentwicklung der Bemühung Beethovens, sich nicht von der Schlußwirkung eines vermeintlichen tonalen Zentrums betören zu lassen, sondern den tiefen inneren Ursachenkomplexen im musikalischen Satz unaufhaltsam auf den Grund zu gehen.

Die Schlußbildung ist eine musikalische Kraft, die mit äußerst nüchternem Verstand hinterfragt und in einem größeren Zusammenhang analysiert werden muß. Wenn der etablierte Konsens behauptet, dass Konsonanz gut und Dissonanz diabolisch ist und eine musikalische Struktur mit einer moralischen Bewertung unterlegt, steht ein beinahe religiöses Weltbild in Gefahr, einstürzen zu können. Denn wenn das Gute und das Böse auf den gleichen Teppich in Augenhöhe platziert werden, steht eine seit Urzeiten archaisch verankerte Gut-Böse-Philosophie auf dem Spiel. Letztlich kann man sich aber darauf berufen, dass das Paradies auch in der Bibel als ein Zustand jenseits von Gut und Böse definiert wird. Fakt ist aber, dass die meisten von uns mit einem Bewußtsein sozialisiert werden, dass das Gute besser sei als das Böse - niemand wird dem widersprechen und jeder will, dass das Gute siegt. Und doch kann es sein, dass die wirklich tiefe Erlösung an dem Punkt einsetzt, an dem man den Gut-Böse-Dualismus als solchen hinter sich zu lassen beginnt.

Zwischen Bach, Beethoven und Schönberg spannt sich ein wunderbarer, großer Bogen, der ein immenses Licht auf kausale Zusammenhänge im innersten der Musik geworfen hat. Die Frage, ob man in der Musik einen Schluß überhaupt sinnvoll komponieren kann, wenn etwas prinzipiell vorher immer war und hinterher immer sein wird, und die Frage, ob Musik einmal eine Welt beschreiben wollen wird, in der es den Konsonanz-Dissonanz-Konflikt gar nicht mehr gibt, weil hier eine non-dualistische Welt jenseits von Raum und Zeit regiert, steht deutlich sichtbar im kompositorischen Raum. Die Frage mit der Schlußbildung rüttelt an den innersten Grundfesten musikalischer Philosophie.

Wenn der Tod die präzise Schaltstelle zwischen den beiden großen Weltordnungen markiert, und hier Dinge passieren, die wie eine Brücke beide verbinden, dann hängt, steht und fällt die Theorie der musikalischen Schlußbildung mit einem tiefen Verstehen dessen, was der Tod uns bis heute immer noch als größtes wissenschaftliches Rätsel aufgibt. Alleine mit intellektueller Objektivität, die nur das, was man sinnlich überprüfen kann, als wissenschaftlich akzeptiert, wird man hier aber nicht weiterkommen können. Man braucht eine Intelligenz, die umfassender agiert und die geistige Lampen entwickelt, mit denen der Geist bis an, in und hinter die Schwelle des Todes leuchten kann.

Ist Schlußbildung ein charakteristische Merkmal für die sinnlich-materialistische und dualistische Welt von Gut und Böse, und gibt es schließende Kräfte in einer höheren himmlischen Welt nicht, dann kommt irgendwann die Frage, ob ein musikalischer Satz einen musikalischen Schluß überhaupt inszenieren sollte, und wenn ja, wie und wozu dies vom Sinn her dann dienen würde. Daher ist es wesentlich, schließende Kräfte in der Musik wirklich zu verstehen. So, wie die ganze Sachlage hier vor meinen Augen erscheint, beschreibt unsere Musik zwischen Bach und Schönberg im Prinzip die dualistische Welt von Raum und Zeit aus seelischer Sicht, in deren Mittelpunkt das Freud und Leid einer empfindenden, Ich-bewußten Person thematisiert wird. Machen eine Fuge Newtons Prinzip der Mechanik, Beethovens Musik den Elektromagnetismus und Schönberg die Relativitätstheorie hörbar, öffnen sich neue Möglichkeiten des Verstehens von Musik. Es reicht nicht, äußere Phänomene zu vergleichen, wichtiger sind Erkenntnisse zur Übereinstimmung der Grundachsen von Raum, Zeit, Bezugspunkt, Metrik und Polarität.

Schluß

In manchen Fällen ist es sehr wichtig, den Blick auf die großen Achsen von Raum, Zeit, Bezugssystem, Polarität, Symmetrie usw. zu fokussieren. Viele Fragestellungen lassen sich durch Eingriffe in die normalen sichtbaren Gewebeschichten des musikalischen Satzbaus beantworten. Manche Phänomene wurzeln aber an Orten, die niemand sehen kann, weil sie entweder zu tief verborgen oder sogar unsichtbar bleiben. Das, was eine Schlußwirkung hervorbringt, gehört aus meiner Sicht dazu. Das Schließen wie aber auch musikalische Prozeption haben etwas mit dem

zu tun, was Einstein (5) für die Physik erkannt hat: Ein gekrümmter Raum schreibt verbindlich vor, wie die Bahnen der Gravitation verlaufen. Die Art der Krümmung der musikalischen Raumzeit - und dazu gehört auch schon die temperierte Stimmung - definiert aus diesem Blickwinkel den Weg der tonalen Prozessualität und setzt logischem Komponieren enge Grenzen, was Willkür und Freiheit betrifft.

Ich denke aber ziemlich sicher, dass es hinter Beethovens Fermate über der Katastrophe am Ende der Durchführung und noch weiter jenseits der temperierten Stimmung ein höheres und auch wieder absolutes Bezugssystem in der Musik gibt, welches wir mit unserem Bewußtsein erfassen werden, sobald wir uns aus der Metrik unseres um uns selbst kreisenden kleinen persönlichen Ich gelöst und unser Wahrnehmen Denken, Wollen und Empfinden über die Polarität transzendiert haben. Dann wird eine neue Musik erklingen, die, auf dem Prinzip einer immateriellen nicht-dualistischen vollkommenen Konsonanz beruhend, uns auch wieder himmlische Musik verkündet.

ANHANG

Literatur

(1) Bach, Johann Sebastian: Das Wohltemperiertes Klavier Teil I. Präludium und Fuge VI d-moll BWV 851. Hrsg. von Ernst-Günther Heinemann, Henle Verlag München 1997, S.26-27

(2) Beethoven, Ludwig van: Beethoven Klaviersonaten Band I Hrsg. von B.A. Wallner, Henle Verlag München 1952/1980

Beethoven, Ludwig van: Beethoven Klaviersonaten Band II. Hrsg. von B.A. Wallner, Henle Verlag München 1980

(3) Schubert, Franz: Die Stadt aus: Schwanengesang D 957. Edition Peters Leipzig 1985, S. 159-161

(4) Schönberg, Arnold: Sein Werk zur Atonalität, welches ich als die musikalische Relativitätstheorie betrachte

(5) <http://www.einstein-online.info/vertiefung/FahrstuhlKruemmung>
(zuletzt geöffnet am 17.10.2016)

Autorin

Claudia Sophia Fuß, *1962 in Berlin, Abitur auf dem Musischen Gymnasium Essen-Werden, Dipl. Pädagogin, seit 1996 Studium Universale (Musikwissenschaft, Philosophie, Physik, Religionswissenschaft, Kunstgeschichte, Orientalische Kunst, Sanskrit und Sprachen an den Universitäten Köln und Bonn, der Musikhochschule Köln und der Alanus-Hochschule Alfter) und künstlerische Fortbildungen, seit 2000 Ausstellungen, 2008 Gründung von ARS DIVINA, freiberuflich wissenschaftlich, künstlerisch und kulturpädagogisch tätig.

Impressum

Fuss, Claudia Sophia

Musikalische Schlußbildung als philosophische Herausforderung

Bach, Beethoven Schönberg

Alfter, 17. Oktober 2016

ARS DIVINA Edition

Essay Nr. 11

Satz: Latex

Fassung: Pdf deutsche Version

Sprache: Deutsch

Website:

www.ars-divina.de

claudiafuss@web.de

ARS DIVINA

Claudia Sophia Fuß

Steinergasse 57

D-53347 Alfter

Germany

Copyright: Alle Rechte vorbehalten - ARS DIVINA 2016