

Maß und Differenz. Zum Verhältnis von *Mélos* und *Rhythμός* im europäischen Musikdenken

Dieter Mersch

1.

Von den vier konstitutiven Parametern des Musikalischen – *Tonhöhe*, *Metrik*, *Dynamik* und *Klangfarbe* –, die der Serialismus unterschied, um ihnen eine konstruktive Struktur aufzuerlegen, sind für die Philosophie und Geschichte der europäischen Musik vor allem die ersten beiden – *Tonhöhe* und *Metrik* – maßgeblich. Sie lassen sich auf die antike Distinktion zwischen *mélos* und *rhythμός* zurückführen.¹ Durchfurcht von einem ganzen Netz von Bestimmungen und Unterscheidungen, zu denen neben Raum und Zeit auch Konsonanz und Dissonanz sowie Maß und Takt gehören, findet die Ordnung des Musikalischen an ihnen ihre eigentliche Struktur und Bewegung. Entsprechend setzt die frühgriechische Musiktheorie mit der Differenz zwischen Ton und Rhythmus ein, die seither den Diskurs über die Musik regiert.

Von Anbeginn an ist ihr eine Dominanz des *mélos* eingeschrieben. Das gilt bereits für Pythagoras, der die Harmonik unter das Gesetz der Zahl zwang und in dem Maße als Bestimmendes auszeichnete, wie er umgekehrt vom Rhythmus nirgends sprach. In der Folge erschien gleichfalls der *rhythμός* dem *mélos* insofern unterstellt, als die antiken Schriften letzterem eine vorrangige Bedeutung erteilten, während dem Rhythmus – auch schon vom Gewicht der Argumentation her – lediglich der Platz eines sekundären Mittels zukam, das der Melodieführung folgte und ihr zu korrespondieren hatte. Bis in die jüngste Musikgeschichte hat sich diese Nachordnung durchgehalten, indem die Musik wesentlich von Melodie und Harmonie her verstanden wurde, während der Rhythmus ein eigentümliches Schattendasein führte und lediglich für Taktmaß und Periode verantwortlich zeichnete, nicht jedoch für die primäre musikalische ‚Idee‘. Der Sekundarität des Rhythmischen in der kompositorischen Praxis entsprach dessen Vernachlässigung im Theoretischen. Die Geschichte des europäischen Musikdenkens bot ein ausgefeiltes Formensystem auf, um in Gestalt von Thema und Durchführung, von Motiv, tonaler Struktur und Satz die Ordnungen des *mélos* zu regeln, ließ aber tendenziell

¹ Vgl. bereits Aristoteles, *Politik*, VIII. Buch, 1341b20ff.

den Rhythmus durch das Raster seiner Kategorien fallen: Dies gilt gerade auch unbeschadet der Feingliederung rhythmischer Metriken.²

War so die *mousikè technē* in der Antike nicht nur Tonkunst, sondern Inbegriff der Musenkünste überhaupt, die im musikalischen Ausdruck synästhetisch zusammengeführt wurden, wurde sie seit dem vierten vorchristlichen Jahrhundert einer umfangreichen Analyse unterzogen, die vor allem die proportionalen Relationen des Tonsystems selber betraf. Spiegel einer komplexen Kosmologie, die über den Klängen ein numerisches Ordnungssystem verhängte, differenzierte sich die antike Musiktheorie in der Folge unter Glaukos und Damon aus, dessen Lehren über Sokrates, seinem Schüler, an die Musikphilosophie Platons weitergegeben³ und von Aristoxenos, ein Schüler des Aristoteles, in den *Elementa Harmonica* kanonisch festgeschrieben wurden. Zwar nehmen sich die antiken Diskussionen konträr und vielschichtig aus, doch sanktionierten sie eine Tradition, die, überliefert durch die *Sectio Canonis* des Eukleides, den Kommentaren des Porphyrios und den Musikschriften des Aristides Quintilianus bis zu Boethius jene *scientia musica* ausbildete, die durch das gesamte Mittelalter hindurch verbindlich blieb. Uneingeschränkt rückte sie das *mélōs* und die Regeln der *harmonía* in ihren Mittelpunkt. Ja, unter dem Einfluss des Boethius wurde die pythagoreische Musiktheorie sogar generell zur bestimmenden Lehre des *Quadrivums*, das die *ars musica* als eine mathematische Wissenschaft auswies und an die Spitze des Wissensgebäudes stellte: Nur wer die mathematischen Gesetzmäßigkeiten des Klangs beherrschte, vermochte Schönheit hervorzubringen und zu verstehen, und nur wer umgekehrt die Melodien und Rhythmen im Lichte der ihnen eingeschriebenen Vernunft fasste, konnte als wahrhafter Musiker gelten.⁴ Aristides Quintilianus nannte deshalb die Musik die „bedeutendste Gefährtin und Begleiterin der Philosophie“; als „Vollenderin aller Erkenntnis“ sei sie die eigentliche „Wegbereiterin“ der Weisheit, die die Anfänge und Grundlagen des gesamten Wissens in sich beschließe.⁵

Die Grundzüge dieser Auffassung lassen sich bereits den Schriften des Platon und Aristoteles entnehmen. Denn nach Platon zeigt sich die Musik aus drei Teilen zusammengesetzt: der *Rede*, der *Harmonie* und des *Rhythmus*⁶ – eine ähnliche Unterscheidung findet sich bei Aristoteles, der seine Betrachtungen über die Politik überhaupt mit der Musik abschließt und damit deren genuin ethischen Status unterstreicht.⁷ Die Rede, d.h. das Wort, die sprachliche Artikulation – nicht verstanden im

² Vgl. auch Steffen A. Schmidt, Schnitt und Strom, in: *Musik & Ästhetik*, hg. von Richard Klein und Claus-Steffen Mahnkopf, 3. Jg. (1999), Heft 9, S. 58-72, hier: S. 71.

³ Vgl. Platon, *Politeia*, bes. 398aff.

⁴ Entsprechend behandelten die Kechrschriften des Mittelalters allein die Einteilung der konsonanten Intervalle in perfekte und imperfekte und untersuchten so das tonale Material, nicht den Rhythmus.

⁵ Vgl. dazu Walter Wiora, *Die vier Weltalter der Musik*, München 1988, S. 71ff; Umberto Eco, *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, München Wien 1991, S. 51ff.

⁶ Platon, *Politeia*, 398d.

⁷ Aristoteles, *Politik*, Politik, VIII. Buch, 1341a15ff. sowie 1342b.

Sinne des *logos*, sondern der *Poesie* – regiert dabei den musikalischen Ausdruck; an ihr orientieren sich Harmonie und Rhythmus, wobei Platon *zuerst* die Tonarten behandelt, um *danach* auf den Rhythmus zu kommen, so dass sich eine doppelte Hierarchie ergibt: Die Sprache leitet das *mélos* an wie das *mélos* den *rhythmós*.⁸ Zudem gibt er in der Klassifikation der Instrumente der apollinischen Lyra und Kithara den Vorzug gegenüber dem dionysischen Aulos, was einem Vorrang maßvoller Tonarten vor der phrygischen, die auf enharmonischen Mustern basierte, entspricht. Letztere waren, wie die pythagoreische Legende vom Jüngling bekundet, der durch eine phrygische Weise rasend gemacht und durch lydische Klänge wieder besänftigt wurde, den orgiastischen Kulturen zugeordnet, die zudem stark rhythmischer Natur waren. Ihre Exzesse waren spätestens seit dem siebten vorchristlichen Jahrhundert durch die *nomoi*, die ebenso musikalischen wie politischen Vorschriften eingeschränkt. Wie daher Orpheus durch die Macht der Musik das Wilde zu zähmen und den Menschen zu kultivieren verstand, bewahrten sämtliche Grundbegriffe antiker Musiktheorie die Erinnerung an die *Duplizität von Exzess und Bändigung*: Sie verwiesen auf das Maß, das die Entfesselung der Körper ausglich und dadurch einen ethischen Raum aufspannte. Denn der Ton (*tónos*) meint nicht nur die Spannung der Saite, sondern auch den Tonus der Seele – ebenso wie die Melodie (*meloidía*) überhaupt ihren Anteil am Sphärenklang des Kosmos hatte. Zu dessen Grundlage, der Harmonie (*harmonia*), dem eigentlichen ‚Passen‘ (*harmóttō*) oder rechten Stimmigkeit, die in der Stimmung des Musikalischen ihre Entsprechung fand, gehörte gleichermaßen die durch das Metrum (*metron*), die Messung geregelte Bewegung des *rhythmós*, der auf diese Weise immer schon durch das Maß determiniert war.

Von der außerordentlichen Macht und Wirkung der Musik handeln somit die antiken Musiklehren, allerdings im Lichte ihrer gefährvollen Ambivalenz, weil Begehren und Verausgabung gleichzeitig unter Disziplin und Askese gestellt werden mussten. Ihr Prinzip ist die Zahl. Entsprechend gab deren Ordnung, nicht nur im Pythagoreismus, der Musik ihre Gesetzlichkeit vor. Das betraf ebenso das *mélos* wie den *rhythmós*; doch indem vom letzteren nicht zuletzt durch seine Zuordnung zum Dionysischen stets ein Unbändiges, Chaotisches oder Unbeherrschtes ausging, das die Struktur des Musikalischen gleichermaßen band wie störte, blieb in aller *mousikè technē* auch ein Unvereinbares, ein Widerspruch, dessen Ausgleich prekär schien. Sein Zwiespalt klingt überall durch. Der Primat der Sprache und das Prinzip des *mélos*, das seiner Versöhnung zugeordnet ist, mäßigten die Spannung und gestatteten dem Rhythmus nirgends, seine exzentrische *An-Archie* freizusetzen. Die Geschichte europäischer Musik beginnt mit dieser Mäßigung, die, indem sie von Anfang an der besonderen Kraft des Musikalischen gewahr wurde, diese im Vorrang des *mélos* zugleich wieder zurücknahm.

⁸ Ebenda, 399e, 400af.

2.

Unberührt ist davon die Relevanz des Rhythmischen in der europäischen Musiktradition: Sie bleibt unbestritten – es gibt keinen Rhythmus ohne *mélòs* und kein *mélòs* ohne Rhythmus. Entscheidend ist allerdings ihre Hierarchie, ihr Verhältnis einer Unterordnung, einer Subordination: Der Rhythmus folgt dem *mélòs*, wie er umgekehrt durch es geführt wird. Entsprechend dominiert in den Musiktheorien bis heute die Untersuchung des tonalen Gefüges, seiner allgemeinen Strukturen und deren Begründung. Vollzogen wird sie aus der Analyse der Tonhöhendifferenzen und ihrer Proportionen zueinander; die Betrachtungsweise ist räumlich-geometrisch, ihre Überlieferung statisch – Musik als Dynamik, als zeitlicher Prozess oder *Performanz* spielt dabei lediglich eine zweitrangige Rolle. Deren Ort aber bezeichnet der *rhythmós*: Das Wort nennt ursprünglich ebenfalls ein Räumliches – die „Gestalt“ oder „Strukturiertheit“ der Klänge in ihrem Fluss, ihrem zeitlichen Verlauf. Es weist damit auf die ordnende Funktion des Rhythmus im Musikalischen hin.⁹ Dennoch entsteht diese Ordnung durch die vorgängige Skandierung der Zeit: Seit Platon wird sie im Sinne einer *taxis tis kinesis* die *Ordnung der Bewegung* vorgeben, die als solche vom *Metrum*, dem Einteilungsprinzip selbst abhängt, das wiederum unter ein einheitliches, ein ‚voranschreitendes‘ Maß im Sinne des *chrónos protos* gestellt wurde.

Als solches war es dem Vorbild des Sprachrhythmus entnommen. Indem überhaupt die Sprache der Musik vorausging, bildete der Sprachrhythmus auch den bindenden Maßstab für die spezifischen, ihn begleitenden musikalischen Rhythmen. *So ist ein einträchtiges Band zwischen Sprache und Musik geknüpft*: Ihre Analogie steckt den Rahmen ab, definiert das Paradigma, aber auch die Grenzen des Rhythmus. Alle Rhythmik ist Ableitung des Versmaßes. Entsprechend waren die musikalischen Rhythmen in ihrer Bezeichnung den sprachlichen angeglichen und wurden nach Jambus, Trochäus, Daktylus etc. unterschieden – als Standardbezeichnungen rangierten sie noch bis zur Chormusik des 12. und 13. Jahrhunderts und wurden gemäß ihrer Kanonisierung erst spät notiert. Und wie die Theorie des Versmaßes in das Gebiet der Poetik, der Grammatik und Rhetorik fiel, so gehörte auch der musikalische Rhythmus zu deren Bereichen. Durchgängig beweist sich darin die Sprachabhängigkeit des Musikalischen, von der sie sich erst in dem Augenblick befreien konnte, da im Zuge der frühen Neuzeit die alte mensurale Logik durch das Prinzip der Taktung abgelöst wurde. Es erlaubte einen Rhythmuswechsel *in Relation* zum Taktstrich, der das Tempo vorgab. Doch setzt diese Relationalität eine ebenso einheitliche wie übergeordnete Metrik voraus: Sie gab die Koordinaten, die Regeln vor, innerhalb derer Veränderungen zugelassen und möglich waren. So blieb die Rhythmik der Metrik unterworfen, wie diese umgekehrt durch Thema und

⁹ Noch Igor Strawinsky wird den Rhythmus so verstehen, vgl. ders., *Erinnerungen und Gespräche*, Frankfurt/M 1972, S. 126.

Melodieführung beherrscht wurde: Die Emanzipation der Musik von der Sprache vollzog sich in Richtung einer Autonomie des *mélós*, nicht des *rhythmós*, wodurch die überlieferte Analogie gleichwohl weiter gefestigt blieb.

Musiktheoretisches Korrelat dieser Entwicklung bildete außerdem die äußerst präzise Fassung des tonalen Systems bei gleichzeitiger Verdrängung seiner rhythmischen Qualitäten. Wo sich die Traktate überhaupt mit dem Rhythmus beschäftigten, wurde er von der Metrik und deren Strukturen her gedacht, nicht als autonomes Medium des Musikalischen.¹⁰ Das *metron* bestimmte sich durch das *Gleich-Maß*, den Zahlwert oder Takt: Der Rhythmus gehorchte deren Zählung, ihren Schlägen und Akzenten, die die genaue Zerlegung in Zeitintervallen voraussetzte. Nicht zufällig fällt diese mit der Erfindung von Uhr und Metronom zusammen: Ihre Instrumentierung gestattete Notierbarkeit. Notationen aber beruhen auf diskreten Einheiten, auf Schneidung und Einteilung, die sich dem Rhythmus, seiner Periodizität und räumlichen Präsenz imprägnieren. Wir haben es folglich mit einer Entscheidung, einer Grundlagenalternative zu tun, die weit über die Dimension des Musikalischen hinausweist. Denn wo das Notat regiert, dominiert zugleich eine Syntax von Marken, d.h. auch die Prinzipien der Identität und Wiederholung. Auf den Rhythmus übertragen bedeutet dies, dass eine präformierte Struktur den Rahmen, das Korsett vorgibt, *innerhalb dessen* er definiert wird. Es ist dann nicht die Spontaneität des Bewegung, seine ungemessene Dynamik oder Ausbreitung, die das Maß leitet, sondern umgekehrt, das Maß und seine Maßgabe prägen die rhythmische Gliederung, ihre *Richtung und Strukturalität*.

Der Umstand gewinnt vor allem Brisanz in bezug auf die Aufzeichnung außereuropäischer Musiken. Afrikanische, indische oder balinesische Rhythmen sperren sich eindeutiger Festlegung. Sie unter den Begriff der „Polyrhythmik“ zu diskutieren, heißt, sie bereits unter die Ordnung des Maßes gestellt zu haben, heißt ihnen ein einheitliches Raster, eine diskrete mathematische Struktur auferlegt zu haben. Fügt man sie der Taktung und Zählung, um ihrer Pluralität, ihrer vielschichtigen, sich einander überlagernden Komplexität beizukommen, hat man der Metrik schon den Vortritt gelassen und dieser ihre offenen, asymmetrischen Verläufe geopfert. Schon der Ausdruck „Polyrhythmus“ wirkt inadäquat. Gewiss lassen sich multiple Rhythmen in vorgegebene metrische Schemen pressen; doch gelangt man auf diese Weise, wie das Beispiel indonesischer Gamelanmusik erhellt, zu einer systematischen Verzerrung, weil sie der Spontaneität, den Impulsen und plötzlichen Rhythmuswechseln nicht gerecht werden: *Diese zeigen sich in jedem Augenblick als andere*. Weit eher folgen sie einer Logik der Körper. Und wie keine körperliche Bewegung ganz dem Format des Metrums gehorcht, weder den Gesetzen der

¹⁰ Das gilt insbesondere auch für Hugo Riemann, System der musikalischen Rhythmik und Metrik, Leipzig 1903.

Zahl noch den Regeln der Notation, erfordert ihre Beschreibung andere Prinzipien.¹¹ Sie wären nicht von der Zahl, sondern vom *Spiel der Differenzen* her zu entwickeln.

Es handelt sich also um ein Darstellungsproblem: Auf der einen Seite die Herrschaft des Gleich-Maßes, des Notats, auf der anderen Seite das *Ereignis* von *Differenz*. Denn nicht erweist sich die Ereignishaftigkeit des Rhythmus als das Ergebnis einer Kontinuität oder Homogenität, sondern, wie Jacques Derrida es ebenfalls in bezug auf die Performativität der „schriftlichen Kommunikation“ ausgeführt hat, einer permanenten „Abdrift“, einer Alteration.¹² Folglich stehen sich zwei disparate Paradigmen gegenüber: Ein Denken der Diskretion, der Einschneidung und Zäsurierung, das von den Grundsätzen der Identität ausgeht und dem ein metrischer Raum zugeordnet ist, sowie ein Denken der Differenz, der Ereignung, das die Strukturen *sich entwickeln, sich bilden lässt*.¹³ „Bekanntlich ist der Rhythmus weder Maß noch Kadenz“, heißt es gleichermaßen bei Gilles Deleuze und Félix Guattari: „er ist nicht einmal eine unregelmäßige Kadenz: nichts hat weniger Rhythmus als ein Militärmarsch“.¹⁴ Denn das Metrum ist dogmatisch, es codiert die Zeit durch Setzung von Invarianzen und sistiert das musikalische Material in ein stabiles und kontinuierliches Gewebe aus Relationen. Es verhindert die Entfaltung eines Patchworks aus Polychronien und Diskontinuitäten, die dem Rhythmus seine eigene Expressivität verleihen: „Musik ist nicht binär oder ternär, sondern hat, wie in der türkischen Musik, eher 47 verschiedene Formen von *tempo primo*.“¹⁵ Dabei wird die Zahl 47 willkürlich postuliert: Sie hat in der Argumentation eine polemische Funktion und drückt die Vielfalt, die Unbestimmtheit der rhythmischen Ausprägungen aus. Entsprechend wird der Rhythmus aus dem Chaos und dessen Ekstasen geboren:¹⁶ Der Hinweis gibt einen Wink zu einer alternativen theoretischen Orientierung, eine Revision, die aus dem Kontext europäischer Musikkonzeption herausführt und die Prozessualität des Rhythmus nicht länger aus der Perspektive strukturierter Temporalisation ableitet, sondern von der Transcodierung, ihrer permanenten *Ereignishaftigkeit* her: „Die Differenz ist rhythmisch und nicht etwa die Wiederholung. (...) Der Rhythmus unterliegt einem Werden (...).“¹⁷

Weniger Moment einer exakten Struktur oder Gliederung stiftet er also laufend Übergänge:¹⁸ Der Rhythmus macht *Zeitigung* gleichermaßen erlebbar, wie er sie als gemessene Zeit auslöscht. Als Träger einer Dialektik von Zeitlichkeit und Unzeitlichkeit figuriert er somit als das eigentliche *Medium musikalischer Performanz*. Nicht wäre dann

¹¹ Ähnlich auch Hans-Ulrich Gumbrecht, Rhythmus und Sinn, in: ders., Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt/M 1988, S. 714-729.

¹² Vgl. Jacques Derrida, *Signatur Ereignis Kontext*, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, Wien 2. Aufl. 1999, S. 325-351, hier: S. 333.

¹³ Vgl. auch Steffen A. Schmidt, *Schnitt und Strom*, a.a.O., S. 59f., 63.

¹⁴ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, Berlin 1997, S. 427.

¹⁵ Ebenda.

¹⁶ Ebenda, S. 426.

¹⁷ Ebenda, S. 428.

¹⁸ Entsprechend ordnen Deleuze und Guattari den Rhythmus dem „glatten“, d.h. unstrukturierten Raum zu, ebenda S. 658ff.

sein Beitrag zur musikalischen Ordnung entscheidend, sondern zu *Vollzug* und *Geschehenlassen*: Er gemahnt an das Verhältnis von *Zeit*, *Körper* und *Performativität*, wie es im *Tanz* zum Ausdruck kommt, den im übrigen Aristoxenos in seinen fragmentarisch erhaltenen *Rhythmika stoicheia* lediglich an letzter Stelle nannte.¹⁹ Entsprechend wäre der Rhythmus auch *nicht diskursiv*, d.h. von der Sprache und ihrem Metrum her zu bemessen, sondern von der *Intensität der Körper* her. Er hat es mit deren Kräften zu tun: Seine Resonanz liegt im Leiblichen. Er ist daher gänzlich ohne Referenz: Der Rhythmus *ist Leib*. Im Unterschied zum *mélos* geht er entsprechend weniger im Hören auf, er muss vielmehr *gefühl*t und *gespürt* werden. Der Rhythmus ist folglich nicht so sehr akustisch, sondern haptisch. Buchstäblich steckt er *im Körper*, ist Teil seines *Ereignens*.

Die Macht des Musikalischen gewinnt damit eine andere Note; sie betrifft nicht die Seele, den Affekt, sondern die *leibliche Präsenz*. Daher die Eindringlichkeit des Rhythmus, sein gebieterischer Impuls: er spricht den Körper unmittelbar an, fordert ihn auf mitzugehen, versetzt ihn in Spannung. Darum auch die Nähe zum Ritus, zu den dionysischen Kulten, den Exzessen der Erschöpfung: der Rhythmus ist Atem, Schritt oder Sexualität. Weil er nirgends unter ein Maß, ein Gesetz zu zwingen ist und kaum erlernt werden kann, bildet sein Element die *Überschreitung*, der Ausbruch. Er *ent-faltet* sich aus sich, widersetzt sich der Notation²⁰ und bezeugt darin im Musikalischen ein *Überschießendes und Unbändiges*, das die Disziplinierung tendenziell sprengt. Sein Metier ist der Augenblick, die gelöschte Dauer, die in der Differierung aufgehobene Zeitlichkeit: Nicht das *mélos* und sein Schema, seine Strukturiertheit, sondern vor allem die Performativität des Rhythmus weist das Musikalische an die *Singularität seines Ereignens*, seine *Nichtwiederholbarkeit*, die ihre Korrespondenz im Leiblichen, im Spiel der Körper und der Gemeinschaft besitzen. Nietzsche hatte dies gewusst, wenn er das Musikalische ans Dionysische und das Dionysische bevorzugt ans Rituelle, an die Leiblichkeit des Tanzes band:²¹ Nachempfunden ist darin der Ursprung des Musikalischen aus dem „Sinnesimplikat“, wie Adorno es despektierlich ausdrückte,²² das freilich nirgends deutlicher zum Vorschein kommt als in den Pulsen der Rhythmik. Nicht der ‚Geist‘ der Musik, sein ‚Sinn‘ oder seine ‚Verständlichkeit‘ bindet, sondern seine leibliche Dimension, sein *Effekt*.

¹⁹ Insbesondere unterscheidet Aristoxenos zwischen dem *rhythmós* als Prinzip und den daraus abgeleiteten *rhythmizómēnon*, die in den drei Erscheinungsformen der *lexis*, des *mélos* und der *horchēsis* (Tanz) auftreten. Die Sprache bleibt darin gleichermaßen leitend.

²⁰ Wenn Albrecht Wellmer erneut eine unmittelbare Beziehung zwischen Musik und Sprache postuliert und sie aus der Notation rechtfertigt, wiederholt er den klassischen Standpunkt: An pluralen Rhythmen ohne eindeutigen Metrum findet die Aufzeichnung ihre Grenze. Diese gelingt nur dort, wo Maßzahlen und präzise Zeitmessungen vorliegen. Vgl. ders., Das musikalische Kunstwerk, in: Andrea Kern, Ruth Sonderegger (Hg.), *Falsche Gegensätze*, Frankfurt/M 2002, S. 133-175.

²¹ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, in: *Kritische Studienausgabe (KSA)*, Neuausgabe München 1999, Bd. 1, S. 22-156, bes. §§ 6ff., S. 48ff.

²² vgl. Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/M 1978, S. 26.

3.

Demgegenüber spricht das *mélos* in der Hauptsache das Seelische und seine Empfindsamkeiten an. Sein Vorrang impliziert die Auszeichnung des Emotionalen im Musikalischen. Dem korrespondieren die verschiedenen Affektenlehren der frühen Neuzeit, die aus dem System der Tonarten vor allem ein Seelenregister, einen Spiegel der Gefühle machten. Sie beriefen sich dabei auf Aristoteles, der die Töne und Harmonien als „Abbilder“ (*homoíomata*) der Seele und der Natur der Gefühle „ähnlich“ beschrieb,²³ doch verschoben sie deren Inhalt in Richtung des Bewusstseins und seiner Ausdrucksqualitäten: Die Musik rührt, kraft ihrer Formen und Figuren, vor allem das fühlende Subjekt. Und indem die Musikauffassung des Barock diese gleichzeitig mit einer rationalen Rhetorik versah, vereinheitlichte sie die Harmonien und rasterte sie zu einer formalen Prinzipienlehre individueller Regungen: Jedes tonale Muster repräsentierte eine ganz besondere Stimmungslage, die als solche inszenierbar war.

Der sich darin manifestierende Konnex zwischen Musik, Sprache und Subjektivität, der erneut die Sprachähnlichkeit des Musikalischen unterstrich, wird sich noch bis zur Romantik halten. Hegel hat ihm dadurch ein philosophisches Denkmal gesetzt, dass er die Subjektivität des Gefühls, das, was für ihn den Begriff der ‚Seele‘ ausmachte, überhaupt ins Zentrum seiner Erörterung des musikalischen Kunstwerks stellte.²⁴ Drei konstitutive Elemente werden bei ihm unterschieden – *Zeit*, *Differenz* und *Geist*; ersterer sind Taktmaß und Rhythmus zugeordnet, der mittleren Klang und Harmonie, letzterem die Melodie. Erst diese bindet die beiden anderen und bringt die Musik „in ihrer konkreten Einigung mit dem geistigen Inhalte, der sich in Takt, Harmonie und Melodie ausdrücken soll“ zusammen.²⁵ Die Reihenfolge, ihr Stufengang impliziert schon eine Hierarchie. Hegel schließt so an die klassische Position an: Der Rhythmus folgt der Melodie. Durch Akzent und Metrik erzeugt,²⁶ gewinnt er sein tatsächliches Format durch das *mélos*, wobei beide, Rhythmus und *mélos*, in Dienst jenes subjektiven Ausdrucks treten, worin sich die leitende musikalische „Idee“ verkörpert: „Die Harmonie nämlich befasst (...) nicht selber schon, ebenso wenig wie Takt und Rhythmus, eigentliche Musik, sondern nur die substantielle Basis (...). Das Poetische der Musik, die Seelensprache, welche die innere Lust und den Schmerz des Gemüts in Töne ergießt (...) – das freie Tönen der Seele im Felde der Musik ist erst die Melodie.“²⁷ Unabhängig schwebte sie, wie Hegel weiter schreibt, „über Takt, Rhythmus und Harmonie“ und findet ihre Verwirklichung erst durch diese als ihrem Medium. Der Rhythmus depriviert auf diese Weise zur *Medialität des musikalischen Ausdrucks*; er verleugnet sein performatives Element, trägt Musik aus,

²³ Aristoteles, Politik 1340a, 1340b10f., 1340b18f.

²⁴ Vgl. G.W.F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, 3. Teil, in: Werke in 20 Bänden, Frankfurt/M 1970, Bd. 15, S. 162ff.

²⁵ Ebenda, S. 163.

²⁶ Ebenda, S. 166, 168f.

²⁷ Ebenda, S. 185.

ohne selbst schon Musik zu sein. Ein Schlagzeugsolo, die rhythmischen Labyrinth Conlon Nancarrow oder György Ligetis *Komposition für 100 Metronome* wäre für Hegel keine: „Umgekehrt aber zeigt es sich nun auch, dass Takt, Rhythmus und Harmonie für sich genommen nur Abstraktionen sind, die in ihrer Isolierung keine musikalische Gültigkeit haben, sondern nur durch die Melodie und innerhalb derselben, als Momente und Seiten der Melodie, zu wahrhaft musikalischer Existenz gelangen können.“²⁸

Die Klassik genügt auf diese Weise ganz dem Gebot der Antike, freilich in transponierter Form: Alles ist auf die Subjektivität des Subjekts, auf das Gemüt und die Leidenschaften der Seele abgestimmt. Ihrem Diktat gehorcht das *mélòs*: Erst Nietzsche wird dieses normative Verhältnis umkehren und dem Kriterium von Metrik und *harmonia*, die ihm beide als apollinisch galten, das Dionysische als „Ursprung“ und souveränes Prinzip des Musikalischen entgegensetzen. Wir haben es dabei mit einer Reihe von Oppositionen zu tun, die die Wertigkeiten umstürzen und dem Apollinischen, dem Maß der Bändigung die Attribute des „Scheins“, der „Maske“ und der „Selbstbeschränkung“ zuweisen,²⁹ während dem Dionysischen – einst Ort des Rhythmus – der Platz der „Entfesselung“, des „Rausches“ und der „Vernichtung der gewöhnlichen Schranken und Grenzen des Daseins“ zufällt. Dessen „Wahrheit“ liegt für Nietzsche im Bruch, im Widerspruch, der Inversion der Ordnung.³⁰ Realisiert sich darüber hinaus das Apollinische im „Plastischen“, im „Bild“, mit einem Wort: im abgeschlossenen *Werk*, verwirklicht sich das Dionysische in der Musik als dem Grund aller Kunst, folglich auch aller Sprache, Dichtung und Poetik.³¹ Nicht länger bildet also die Sprache oder die Idee das Kriterium, sondern die *Ekstase des Ereignens*, die zuletzt *körperlich* angeht. Tief verneigte sich der frühe Nietzsche vor der Oper Richard Wagners: „Die Musik des Apollo war dorische Architektonik in Tönen“, heißt es in der *Geburt der Tragödie*: „Behutsam ist gerade das Element, als unapollinisch, ferngehalten, das den Charakter der dionysischen Musik und damit der Musik überhaupt ausmacht, die erschütternde Gewalt des Tones, der einheitliche Strom des Melos und die durchaus unvergleichliche Welt der Harmonie.“³² In ihr, deren Urbild Nietzsche im dionysischen Dithyrambus erkannte, drücke sich, wie es weiter heißt, ein „Nieempfundenenes“ aus, eine neue, vornehmlich „leibliche Symbolik“, die nicht eine des „Mundes“, des „Gesichtes“ sei, „sondern die volle, alle Glieder rhythmisch bewegende Tanzgebärde“.³³

Nietzsche befindet sich damit auf der Schwelle: Indem er die Musik dem Dionysischen zuordnet, denkt er sie vom Körper, vom Tanz her. „Ihr höheren Menschen, euer Schlimmstes ist: ihr lerntet alle nicht tanzen, wie man tanzen muss – über euch hinweg

²⁸ Ebenda, S. 187.

²⁹ Nietzsche, *Geburt der Tragödie*, a.a.O., S. 26f., 36, 39f., 65

³⁰ Ebenda, S. 26, 28f., 39f., 56, 71.

³¹ Ebenda, S. 34, 43ff., auch: S. 103.

³² Ebenda, S. 33.

³³ Ebenda, S. 33, 34.

tanzen“, wird es noch im *Zarathustra* heißen.³⁴ Gleichzeitig hält er aber am Primat des *mélos* als dem „Erste(n) und Allgemeine(n)“³⁵ fest und denkt den „Wellenschlag des Rhythmus“ als Bildkraft „apollinischer Zustände“.³⁶ Nietzsche bleibt überall ambivalent, sogar in doppelter Weise: Er kennt den Rhythmus, der das apollinische Maß trägt ebenso wie dessen gegenläufige Dionysik. Und er kennt das *mélos* als Ortschaft einer Harmonie und Schönheit wie ebenso als Abgrund, als dionysischer „Stachel der Unlust“, worin die leiblich empfundenen „Lustaccorde der Dissonanz“ nisten.³⁷

Jenseits des Schönheitsschleiers der Klassik erahnt so Nietzsche bereits die künftigen Verwerfungen, wie sie in der „Menschwerdung der Dissonanz“ zum Ausdruck kommen³⁸ und weist damit auf den Riss der nicht mehr romantischen Musik vor, wie ihn Arnold Schönberg und die Wiener Schule vollziehen sollten: Das Prinzip des Dionysischen beruft sich nicht so sehr auf den Gegensatz zwischen Rhythmus und *mélos* als vielmehr auf die *Negation*, die *Auflösung der Gestalt* selbst, die Nietzsche, darin noch ganz Wagnerianer, vornehmlich im Harmonischen lokalisiert. Die Ruptur, der Sprung geschieht dann dort, wo die tonalen Strukturen zerbrochen werden und das Ungestaltete, das Amorphe hervorbricht. Damit reflektiert Nietzsche den Scheideweg, vor dem die Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts stand: Destruktion ihres internen harmonischen Schemas durch die Entgrenzung der Konsonanz in Richtung einer Freisetzung des Dissonanten, die das Selbstverständnis des Musikalischen überhaupt zu einem anderen werden lässt. Neue Musik ist die Reaktion gegen die Depravierung ihres eigenen Idioms, wie Adorno in seiner *Philosophie der neuen Musik* vermerkt: „Die neuen Mittel der Musik (...) sind aus der immanenten Bewegung der alten hervorgegangen, von der sie sich zugleich durch qualitativen Sprung absetzt.“³⁹ Gleichwohl geschieht der Sprung noch ganz im Repertoire des Negierten: „Die freie Atonalität hatte mit den Tabuverboten, die sie über die Dreiklangsharmonik verhängte, die Dissonanz universell über die Musik ausgebreitet. Es gab nur noch Dissonanz.“⁴⁰ Unter der Maske der *Negation* konserviert sie den Vorrang des *mélos* und schreibt somit die jahrhundertelange Subordination des Rhythmus weiter fort.

4.

Einseitig hat Adorno in der *Philosophie der neuen Musik* dieser Emanzipation der Dissonanz gegen eine Freisetzung des Rhythmus das Wort geredet. Exemplarisch wird die

³⁴ Nietzsche, Also sprach Zarathustra, 4. Teil, Vom höheren Menschen, 20, in: Kritische Studienausgabe a.a.O., Bd. 4, S. 367.

³⁵ Ders., Die Geburt der Tragödie, a.a.O., S. 48.

³⁶ Ebenda, S. 33.

³⁷ Ebenda, S. 152, auch: S. 154f.

³⁸ Ebenda, S. 155.

³⁹ Adorno, Philosophie der neuen Musik, a.a.O., S. 20.

⁴⁰ Ebenda, S. 84.

Auseinandersetzung zwischen den „Extremen“ Schönberg und Strawinsky geführt.⁴¹ Beide figurieren als Paradigmen einer Opposition, woran sich die „Fortschritte“ und „Rückschritte“ neuer Musik bemessen lassen, wobei der Platz der Innovation Schönberg zugesprochen wird, während sich Strawinsky als Reaktionär erweise. Partei ergreift Adorno insbesondere für den ‚expressionistischen‘ Schönberg der freien Atonalität, deren Dissonanzen den dissonanten Zustand der Gesellschaft spiegle: Ihr seien Momente einer Unversöhnlichkeit eingeschrieben, die als Protokolle eines „unverklärte(n) Leid(s) des Menschen“ die Wundmale des zerrissenen Subjekts bloßlegten.⁴² Das Konsonanzverbot bleibt daher das Scharnier neuer Musik, dem gegenüber die spätere Zwölftontechnik Schönbergs sich als erneute Engführung ausmache. Zwar verkennt Adorno nicht deren emanzipatorischen Potentiale, wohl aber fürchtet er ihr Abgleiten ins Mechanische, in die Verhärtung: „Man darf die Zwölftonmusik nicht als eine ‚Kompositionstechnik‘ (...) missverstehen. Alle Versuche, sie als solche zu benutzen, führen ins Absurde“,⁴³ weil sie das rationale System, das sich objektiv über die gesellschaftlichen Subjekte verhängte, redupliziere: „Die Zwölftontechnik (...) fesselt die Musik (...). Indem sie sich in der Verfügung übers Material verwirklicht, wird sie zu einer Bestimmung des Materials, die sich dem Subjekt als entfremdete gegenüber setzt und es ihrem Zwange unterwirft.“⁴⁴ Folglich gerät die Regel zur Zwangsapparatur, zum Siegel einer Gewalt, das die Aufhebung der Differenzen, welche das Gesetz und die Hierarchie der tonalen Harmonik sprengte, umkehrt und jede Möglichkeit der Reflexion des kulturellen Zustands vereitelt. Gleichwohl breche Schönberg ein für allemal mit der Tradition, selbst dort, wo er gegen deren Systeme ein anderes errichtet. „Unwiederbringlich“ sei deren geschichtliche Vergangenheit „dahin“, der Bruch unumkehrbar: „Die einzigen Werke heute, die zählen, sind die, die keine mehr sind,“ so das Diktum der *Philosophie der neuen Musik*: „Nicht der Komponist versagt im Werke: Geschichte versagt das Werk.“⁴⁵

Dagegen enthülle sich Strawinsky als Reaktionär, weil er weitgehend am obsolet gewordenen tonalen System festhalte und damit das Überkommene fortschreibe. Der Rückgang in vermeintliche Natur, der einen Ursprung zu retten versuche, bringe das Subjekt erst recht zum Verschwinden: „Wo Subjektives begegnet, begegnet es als depraviert.“⁴⁶ Dem *Sacre du Printemps*, seiner Polytonalität, die willkürlich sich der chromatischen Skala, ergänzt um diatonische und pentatonische Elemente,⁴⁷ bediene, wird ein Rekurs aufs „Prähistorische“ und „Präindividuierte“ vorgehalten, dessen antiromantischer Gestus sich allemal als romantisch entpuppe: „Der Glaube, das

⁴¹ Ebenda, S. 13, 71.

⁴² Vgl. ebenda, S. 44, 47, passim.

⁴³ Ebenda, S. 63 u. 63ff.

⁴⁴ Ebenda, S. 68.

⁴⁵ Ebenda, S. 37 u. 96.

⁴⁶ Ebenda, S. 135.

⁴⁷ Vgl. ebenda, S. 127ff.

Archaische liege ohne weiteres zur ästhetischen Verfügung (...) ist oberflächlich, bloße Wunschphantasie.“⁴⁸ Entsprechend schroff mündet das Urteil Adornos in den Bescheid, dass der „Primitivismus von Gestern (...) die Einfalt von Heute“ sei: Strawinsky sei ein Archaiker, der *Sacre* ein „Virtuosenstück der Regression“, die *Petruschka* sogar – ganz im Gegensatz zu Schönbergs *Pierrot Lunaire* – nichts als „Infantilismus“, als „Kunstgewerbe“.⁴⁹

Die Maßlosigkeit der Kritik, ihre vernichtende Ungerechtigkeit birgt freilich den Ausdruck einer Berührung. Das Ressentiment vermag die Affektion kaum zu verbergen. Ihre Triebfeder reicht tiefer. Erraten werden kann, dass die Aggression auf jene expressiven Rhythmen zielt, die nach Jean Cocteau den *Sacre* gerade als ein „Œuvre fauve“ auszeichnen und worin zugleich der nachhaltige Beitrag Strawinskys zur Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts liegt: *mélós* und Rhythmus treten als selbstständige Momente auseinander, durchkreuzen und überlagern sich, wuchern quer zur Melodieführung, ja wechseln buchstäblich die Seiten.⁵⁰ Nicht die Sprengung der tonalen Ordnung, sondern der rhythmischen, dessen Unterordnung unter Motiv und musikalischer Idee, ist wesentlich: Strawinsky destruiert nicht so sehr das differentielle Schema des Tonsystems, die Struktur des *mélós*, die in der Folge nach Schönberg durch Verwendung mikrotonaler Skalen weiter entgrenzt wurde, als vielmehr die für die gesamte europäische Musikgeschichte konstitutive Hierarchie von *mélós* und *rhythmós*. Indem er den Rhythmus der Schichtung, der mehrfachen Synkopisierung unterzieht, bricht der *Sacre* mit deren unangefochtener Autorität, untergräbt ihr Erbe und überwindet es in Richtung einer Souveränität des rhythmischen Elements. Darin liegt, trotz aller vorläufigen und noch unzureichenden Realisierung, seine Radikalität, seine weit über die Dualität von tonal und atonal oder Konsonanz und Dissonanz reichende musikhistorische Relevanz.⁵¹ Eben diese verkennt Adorno, wenn er den „Anhängern“ Strawinskys vorrechnet, sie pflegten ihn „als Rhythmiker (zu) erklären (...), er habe die von melodisch-harmonischen Denken überwucherte rhythmische Dimension wieder zu Ehren gebracht und damit die verschütteten Ursprünge der Musik aufgegraben“, doch sei eben der „Begriff des Rhythmischen“ „viel zu abstrakt“ und „verengt“: „Zwar tritt die rhythmische Gliederung als solche nackt hervor, aber auf Kosten sämtlicher anderen Errungenschaften der

⁴⁸ Ebenda, S. 148f., 153, 154f. passim.

⁴⁹ Ebenda, S. 148, 137 u. 132.

⁵⁰ Zur Aufwertung des Rhythmus als „wichtigen kompositorischen Bestandteil der Musik im 20. Jahrhundert“ mit Orientierung an Jazz und Ragtime vgl. bereits H.H. Stuckenschmidt, Schöpfer der neuen Musik, Frankfurt/M 1974, S. 140.

⁵¹ Zum Rhythmus im *Sacre* vgl. Roman Vlad, Reihenstrukturen im *Sacre du Printemps*, in: Musik-Konzepte: Igor Strawinsky, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn Heft 34/35 (1984), S. 4-64. Dass Strawinsky im Gegensatz zum Urteil Adornos die Entgrenzung von *mélós* und *rhythmós* vollzieht, konstatiert auch Hermann Danuser: „Diese Emanzipation des Rhythmus von einem taktmetrischen Hintergrund erfolgte zur gleichen Zeit wie die Emanzipation der Dissonanz im Bereich der Harmonik (...). Gemessen an der herrschenden Stellung dieser Tradition (der deutsch-österreichischen Musik, H. v. m.) in der Musik des 19. Jahrhunderts erscheint demgegenüber der von Strawinsky vollzogene Traditionsbruch radikaler, weil er durch keine dialektische Kontinuität mehr mit ihr verbunden war und die darin entwickelte Sprachhaftigkeit von Musik bei ihm tendenziell aufgehoben wurde.“ Vgl. H. Danuser, Die Musik des 20. Jahrhunderts, Neues Handbuch der Musikwissenschaft, hg. v. Carl Dahlhaus, fortgeführt v. H. Danuser, Bd. 7, 2. Auflage Laaber 1992, S. 67 u. 69.

rhythmischen Organisation. (...) Der Rhythmus ist unterstrichen, aber vom musikalischen Inhalt abgespalten.“⁵² Folglich gebe es nicht mehr, sondern weniger Rhythmus: Ihm entbehre die musikalische Notwendigkeit, sein „semantisch Erfordertes“.

Die Normativität der Position, die die Körperlichkeit des Rhythmus unter das Gebot der Semantik zwingt, reproduziert indessen den Standpunkt Hegels und entlarvt darin ihre latente Reaktion. Sie bleibt der willfährigen Orientierung an Klassik und Aufklärung geschuldet, ohne deren repressive Kontur mitzudenken. Überall haftet Adornos Musikphilosophie an deren Maximen: Der musikalische Gedanke bemisst sich allein am Ausdruck von Subjektivität, selbst dort, wo diese bereits brüchig geworden ist und sich einzig negativ zu artikulieren vermag. „Subjektivierung und Vergegenständlichung in der Musik sind das Gleiche“, lautet die Formel der *Philosophie der neuen Musik*: „Das vollendet sich in der Zwölftontechnik.“⁵³ Indem so Adorno die Sprachhaftigkeit der Musik an Subjektivität bindet und alles Musikalischen ihrer „Wahrheit“ angleicht, muss er die primär *leiblich* angehende Rhythmik perhorreszieren. Daher der erbitterte Widerstand, die übersprungshafte Polemik: *Adornos Allergie trifft den Leib*. Denn anstatt zu bedeuten, rege die rhythmische Exzentrik des *Sacre* nicht die geistige, sondern die „körperliche Bewegung“ an und vindiziere auf diese Weise im Leiblichen einen Illusionismus wiedergewonnener Authentizität.⁵⁴ Weil der Rhythmus bevorzugt die Körper tangiere, verwirft ihn Adorno, darin Hegel folgend, um demgegenüber erneut das *mélòs*, wenn auch schon als zersplittertes Format, ins Zentrum zu rücken: Strawinskys „körperliche Kunst“ führe allein „zur Vereidigung der Musik auf Physis, zu ihrer Reduktion auf Erscheinung, die objektive Bedeutung annehme, indem sie auf Bedeuten von sich aus verzichtet.“⁵⁵

5.

Adorno wiederholt so das Schema europäischer Musik und zementiert deren Metaphysik. Als deren Grundzüge werden beiläufig aufgezählt: „Melodik, Harmonik, Kontrapunkt, Form und Instrumentation“, wobei „die Melodik (...) die harmonische Funktion ‚umschrieb‘“ und die „Harmonik (...) sich im Dienst der melodischen Valeurs (differenzierte)“.⁵⁶ Befreite das romantische Lied die „Melodik von ihrem alten Dreiklangscharakter“, verblieb es gleichwohl ganz „im Rahmen der harmonischen Allgemeinheit“.⁵⁷ Erst die Ausspreizung des Akkords zur Dissonanz löste den Klang aus der Fessel seiner klassischen Normierung und gab den Weg frei zu einem ‚anderen Anfang‘ des Musikalischen. Doch ist der entscheidende Punkt, dass die

⁵² Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, a.a.O., S. 143.

⁵³ Ebenda, S. 151.

⁵⁴ Ebenda, S. 136, 146f.

⁵⁵ Ebenda, S. 132, auch: S. 131.

⁵⁶ Ebenda, S. 55.

⁵⁷ Ebenda.

„Dekonstruktionen“ der Wieder Schule weiterhin im Vorrang des *mélòs* verharren, weil sie ausschließlich mit dessen tonaler Organisation bricht, nicht jedoch mit seiner Vorrangstellung selber. Erweist sich damit die „zweite Natur“ des tonalen Systems als „Schein“,⁵⁸ ist es die Primarität des *mélòs* allemal. Der Streit um die neue Musik, wie Adorno ihn modellhaft am Konflikt zwischen Schönberg und Strawinsky durchficht, kann deshalb als Streit um die Differenz von *mélòs* und Rhythmus und deren disparate Ordnungen ausbuchstabiert werden.

Das wird besonders klar anhand der wenigen Passagen, die Adorno ausdrücklich der Bedeutung des Rhythmus im Musikalischen widmet. Ihnen sind die Vorurteile abzulesen, die jenes System von Unterscheidungen errichten, das Adorno unreflektiert in seine Polemiken einfließen lässt. Das gilt *zunächst* mit Blick auf die Rhythmusdiskussion hinsichtlich der Zwölftonmusik Schönbergs: Die rhythmischen Mittel, heißt es dort, werden ihrem Reihenprinzip zur Gestaltbildung gleichsam äußerlich hinzugesetzt. Ihrem abstrakten Konstruktivismus drohe dadurch weiteres Unheil: „Mechanische Muster befallen das Melos. (...) Damit wird aber der melodische Zusammenhang auf ein außermelodisches Mittel verwiesen. Es ist das der verselbständigten Rhythmik (...). So fällt die melodische Spezifikation an festgehaltene und charakteristische rhythmische Gestalten. Bestimmte stets wiederkehrende rhythmische Konfigurationen übernehmen die Rolle der Themen.“⁵⁹ Unverkennbar obsiegt das *mélòs* über den Rhythmus, wie umgekehrt alles Rhythmische als strukturbildendes Prinzip zurückgewiesen wird, sobald es dominant zu werden droht. Indem schließlich das *mélòs* „dem thematischen Rhythmus (...) zum Opfer“ falle, eskamotiere es das Musikalische selber: „(E)in Sinn aber lässt der melodischen Modifikation nicht mehr sich anhören. So wird das spezifisch Melodische vom Rhythmus entwertet.“⁶⁰

Sinn und dienende Funktion des Rhythmus rangieren *vor* seiner Autonomie, wie auf der anderen Seite das *mélòs* als Unbedingtes jeder musikalischen Figur zuvorkommt. Entsprechend zeige sich *umgekehrt* die „Schwäche und Uneigentlichkeit“ der Strawinskyschen Kompositionstechnik in dessen Vorliebe für den Tanz. „Sie legt der Komposition von Anbeginn an ein Dienendes, den Verzicht auf Autonomie auf. Wirklicher Tanz ist, im Gegensatz zur reifen Musik, statische Zeitkunst, ein sich im Kreise drehen, Bewegung ohne Fortgang.“⁶¹ Erneut dekuviert sich der Kern des Ressentiments als Abwehrstrategie: Sie entlehnt ihr Paradigma dem Rondo, dem Bauerntanz. Ihm wohnt jene Regression inne, die Adorno bei Strawinsky erkennt, die jedoch auf sein Argument

⁵⁸ Ebenda, S. 20.

⁵⁹ Ebenda, S. 75.

⁶⁰ Ebenda, S. 75, 76. Eine Fußnote erkennt in dieser Hinsicht sogar eine „formale Analogie“ zwischen Schönbergscher Zwölfton-Konstruktion und Strawinskys rhythmischer Kompositionsweise: Sie erstrecke sich auf den Rhythmus, „der bei Schönberg und Berg zuweilen gegenüber dem intervallmäßig-melodischen Gehalt sich verselbstündigt und die Rolle des Themas“ übernehme. Vgl. ebenda, S. 143, Anm. 11.

⁶¹ Ebenda, S. 179.

selber zurückfällt, insofern es Musik und Tanz gegeneinander ausspielt, diese als „geistige Kunst“ verklärt, jene als „körperliche“ abwertet. Ihm wären dieselben Invektiven zurückzugeben, die Adorno seinem Widersacher vorhält, der Verdacht nämlich, das etwas unbewältigt geblieben ist, sich aber durch die Kraft der musikalischen Rhythmik „unüberhörbar“ aufdrängt: der Leib. Zwar speist sich Adornos Affront aus jener Mystifikation des Leiblichen, wie sie die faschistischen Körperkulte zelebrierten, doch wird diesen einzig eine Sublimation entgegengestemmt, wie sie bürgerlicher Triebunterdrückung entstammt, der gerade die Kritik Strawinskys galt. So geht der Denunziation Strawinskys die Opposition zum Geistigen konform, getreu der Tradition, die es zum Höheren stilisierte und das Körperliche als Niederes verbannte. Deswegen heißt es auch, der „Wirkungszusammenhang“, den die Musik Strawinskys auslöse, entspringe nicht der Identifikation des Publikums mit den ausgedrückten Seelenregungen, sondern einem „Elektrisiertwerden gleich dem der Tänzer“.⁶² Das dionysische Element der Musik, die leibliche Präsenz der Rhythmik, ihre überbordende Exzentrizität gerät damit auf Kosten des „Seelischen“, der apollinischen Innerlichkeit oder des „Semantischen“ zur Abweichung, zur Negativität.

Dem korrespondieren *zum dritten*, wie Adorno am Ende der *Philosophie der neuen Musik* ausführt, „zwei Hörtypen“: der „expressiv-dynamische“ und der „rhythmisch-räumliche“.⁶³ Der erstere habe seinen Ursprung im Gesang, dem *mélòs* – „(d)er andere Typ gehorcht dem Schlag der Trommel“.⁶⁴ Ihm entnimmt Adorno das Militärische, assoziiert Faschismus, wie überhaupt Archaismus und Körperkult, wie diese mit Unkultur verschwistert bleiben. Bestand zudem die „Idee der großen Musik (...) in einem wechselseitigen Durchdringen beider Hörtypen und der ihnen gemäßen Kategorien des Komponierens“,⁶⁵ wobei Adorno keinen Zweifel daran lässt, dass ersterer dem letzteren vorangeht, behalte sich mit dem Widerstreit beider stets ein fragiles, ein unversöhnliches Element, aus dem die musikalische Arbeit schöpfte. Ihre Trennung hingegen, ihre Verselbständigung bezahle, wie es weiter heißt, „mit Unwahrheit“.⁶⁶ Während die Privilegierung des Gesangs zur leichten Unterhaltung tendiere und darin seine Sensibilität erdrossle, ziehe Strawinskys Werk „wahlverwandt (...) die Konsequenz aus dem Absterben des expressiv-dynamischen Typus. Es wendet sich einzig noch an den rhythmisch-räumlichen, spielerisch-geschickten, der heutzutage mit den Bastlern und Mechanikern aus der Erde wächst, als stamme er aus der Natur.“⁶⁷ Mit „unregelmäßigen Akzentstößen“ trainiere es gegen die subjektive Regung und berufe sich dabei, „als auf ihren Rechtstitel,

⁶² Ebenda.

⁶³ Ebenda, S. 180ff.

⁶⁴ Ebenda, S. 180.

⁶⁵ Ebenda.

⁶⁶ Ebenda, S. 181.

⁶⁷ Ebenda, S. 182.

auf den Körper“.⁶⁸ Strawinskys Rhythmen seien folglich „vom Hass gegen die Vergeistigung von Musik“ gespeist, die Adorno im *mélos* verortet und vehement gegen diese zu verteidigen sucht:⁶⁹ Absoluter Musik bescheinigt er, wie Hegel, fast schon ein Esoterisches. Sie erfülle sich einzig in Sublimation. Der Brutismus der Körper gelte es durch sie zu bändigen. Die Unerbittlichkeit des Urteils, sein Refus, der sich gleichermaßen gegen das Leibliche wie Rhythmische richtet, offenbart so den Klassiker, dem Musik allein als geistiges Erlebnis gilt, das sich zuletzt an seiner ‚Wahrheit‘ messen lassen muss. Ihm bleibt, wie kaum eine Stelle der *Philosophie der neuen Musik* deutlicher macht, ein unverwundener Hegelianismus eingeschrieben.

6.

Wäre folglich gegen Adorno der Rang Strawinskys zu verteidigen und mit der Destruktion der klassischen Einteilung von *mélos* und *rhythmós* zwei Wegen der Avantgarde das gleiche Recht einzuräumen, bleiben beide gleichwohl noch innerhalb der gesetzten Differenz, stellen diese nicht selbst in Frage. Eine Linie ließe sich dann von Schönbergs Atonalität und Zwölftontechnik über Alban Berg und Anton Webern bis zum Serialismus, zu Karlheinz Stockhausen und dem frühen Pierre Boulez ziehen, die an die Stelle der Subjektivität des Ausdrucks und dessen Entgrenzung in der Dissonanz die *Struktur* stellten, während sich eine andere über Strawinsky, Belá Bartók und Olivier Messiaen ebenfalls bis zum Serialismus ziehen lässt, dessen Konstruktivismus zugleich die Egalität von *mélos* und Rhythmus einschloss. Ab da öffnen sich dann unterschiedliche Wege von Alternativen, das über die klassischen Differenzen weit hinausweisen. Insbesondere hält die Ordnungsvorgabe des Serialismus grundsätzlich an der Unterscheidung *mélos* und *rhythmós* fest, weil er beide als separate Parameter behandelt und selbständig auskomponiert. Er bildet insofern die äußerste Konsequenz europäischer Kunstmusik und reproduziert, trotz aller Gleich-Gültigkeit der Prinzipien, deren Schema. Selbst die Umkehrung der Hierarchien, die Vertauschung ihrer Plätze und die Verschiebung ihres Primats bestätigt sie weiterhin als konstitutive Strukturmomente. Sie wären, als ton- und taktgebende Differenzformate, selbst noch zu dekonstruieren.

⁶⁸ Ebenda.

⁶⁹ Ebenda.

Es ist dies genau der Weg, den die radikale Avantgarde der 60er, 70er Jahre beschritt, allen voran John Cage, später und in dessen Folge Steve Reich und Philip Glass.⁷⁰ Denn indem Cage anders ansetzte und den Zu-Fall ins Zentrum seiner Arbeiten rückte, betrat er ein Terrain außerhalb der gegebenen Unterscheidungen zwischen Konsonanz und Dissonanz einerseits wie auch außerhalb der Differenz zwischen *mélós* und Rhythmus andererseits – und schloss dabei tendenziell an asiatische Musik an. Innerhalb der Geschichte der Avantgarden handelt es sich um die konsequentste Entgrenzung der Dichotomien: Weder geht es den Vorrang des *mélós* gegenüber dem Rhythmus, noch umgekehrt um die Invertierung der Positionen, die den Rhythmus an den Anfang setzte, sondern um eine Überwindung der Unterscheidungen selber, um eine Haltung jenseits ihrer Differenzen. Folglich bricht Cage rigoros mit der Geltung der Metaphysik des Musikalischen insgesamt, indem sowenig die Tonhöhenunterschiede und ihr melodisches Repertoire wie überhaupt der Rhythmus und seine metrischen Figuren eine Rolle spielen sondern allein die grundlegende Differenz zwischen *Ton* und *Nicht-Ton*, zwischen *Klang* und *Stille*. Verbleiben Konsonanz und Dissonanz wie auch *mélós* und *rhythmós* beim Vorrang von Etwas, sei es dem Akkord, der Harmonie, dem Takt, dem Schlag, beginnt Cage mit *Nichts*, um ‚Etwas‘ allererst *ereignen* zu lassen. Zuvor kommt dann das Ereignis, das dem ‚Zu-Fall‘ von Sein und Nichts *ent-springt* und nicht schon mit Seiendem im Sinne des Materials, der Abstände oder der kompositorischen Idee, der Absicht und des Ausdrucks zu tun hat.⁷¹

Es handelt sich also darum, wie Robert Ashley treffend ausgeführt hat, die Definition von Musik überhaupt zu *ent-grenzen* und ihr ein radikal Anderes entgegenzustellen, eine *Definition* oder Grenz-Setzung durch die Zeit,⁷² die allererst eröffnet, und zwar so, dass die Zeit nicht länger vom Ton, dem Erklingenden oder Erscheinenden her gedacht und in ihrer Dauer determiniert wird, sondern umgekehrt als Riss, als Kluft erscheint, aus dem allererst *hervor-geht* – vielleicht am Konsequentesten durchgeführt in der *Music of Changes* (1951), der dem *I Ging*, dem „Buch der Wandlungen“ nachempfundenen „Musik der Wandlungen“, die Stillen und Klänge gleichberechtigt nebeneinander stellte, sowie in

⁷⁰ In gewisser Weise haben allerdings Philip Glass und Steve Reich die Radikalität Cages wieder zurückgenommen und an die Stelle des *mélós* die Wiederholung und den Rhythmus inthroniert: „Ich mache die Harmonie nicht zu meinem Ausgangspunkt“, heißt es etwa bei Reich, „für mich müssen bestimmte rhythmische strukturelle Ideen das Fundament meiner Arbeit sein (...)“. Vgl. Steve Reich, Wiederholung ist nicht Struktur, in: Sylvère Lotringer, New Yorker Gespräche, Berlin 1983, S. 135-151, hier: S. 140; vgl. auch S. 139. Indessen ist das Entscheidende weniger die Umkehrung der Ordnung, als vielmehr der Einsatz von Wiederholung und Differenz als Strukturprinzipien, die sich an afrikanischer oder asiatischer Musik orientieren. D.h. strukturell werden an die Stelle der Differenz von *mélós* und *rhythmós* Wiederholung und Differenz gesetzt. Die musikalische Komposition erweist sich dann als deren Entfaltung, deren *Spiele*. Die Nähe zu poststrukturalistischen Theorieansätzen, besonders zu Deleuze, ist offensichtlich.

⁷¹ Vgl. zu John Cage auch meine, aus dem Konnex zwischen Cage und Heidegger gedachten Überlegungen in: Dieter Mersch, Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt/M 2002, S. 278ff., sowie ders., Kunst und Medium. Zwei Vorlesungen, Kiel 2003, S. 95ff.

⁷² Robert Ashley, in: Katalog: John Cage, Edition Peters 1962, S. 51f.

der Aktion 4'33" (1952),⁷³ die, indem sie nichts zur Aufführung brachte, die Aufmerksamkeit auf die andere, immer schon anwesende ‚Musik‘ der Alltagsklänge und Nebengeräusche lenkte.

Dabei markieren die Spaltungen der Nomen und Verben durch Hervorhebung und Bindestrich diese Wandlungen und Übergänge von fixierbaren Vollzügen zum *Prozess*, zur *Performativität des Ereignens selbst*.⁷⁴ Dann erfolgt eine Umkehrung, insofern sich Musik überhaupt der *Differenz der Zeitlichkeit* verdankt, nicht aber den Unterscheidungen zwischen Form, Material und dergleichen. ‚Was‘ (*quid*) sich dann ereignet, fügt sich nirgends den Registern überlieferter Kategorien, bedarf vielmehr anderer Modi der Beschreibung. Gehorchte durchweg die Kunst und Musik der Vergangenheit bis zur klassischen Avantgarde und zum Serialismus der Maßgabe der *Darstellung*, verlässt Cage ihren Horizont, insofern seine ‚Ästhetik des Ereignens‘ *nichts* darstellt, ihren Ausdruck verweigert, vielmehr einzig ‚zu-lässt‘. Sie fügt sich nicht der Ordnung des Medialen, sondern einer Ordnung der ‚Passibilität‘, die jenseits der Begriffe der Passivität und Aktivität gerät, weil dem Zulassen ein Öffnen vorangeht, das sich dem jeweils Begegnenden aufschließt. Sinn, Darstellung, Repräsentation und Ausdruck setzen die Auszeichnung eines Mediums, einer Inszenierung oder einer Intention des Künstlers voraus; sie halten sich im Reich des Symbolischen auf, betonen den Sinn, sei es durch die Erstellung eines Werkes, die Verkörperung eines Inhalts oder einer Idee wie die implizite Demokratisierung der Töne, die Schönberg vorschwebte: Adornos Einlassungen entsprechen ihm, während die Passibilität Cages jede Hierarchie aussetzt und das Nichtausgezeichnete, buchstäblich ‚In-differente‘ *geschehen* lässt.

Die Zäsur wird am Verhältnis zur Zeitlichkeit manifest. In der kompositorischen Ordnung der Darstellung wird Zeit grundsätzlich durch etwas anderes repräsentiert, durch das, was *nicht* Zeit ist, woran sie vielmehr kenntlich wird und sich äußert – die Auswahl der Klänge, die Kontrolle der Tondifferenzen, die Beherrschung des Taktstrichs, die Hierarchie des Metrums etc., wohingegen Cage die Zeit als *Leere* ansetzt, die durch die bloße Markierung einer Dauer einen Rahmen vor-gibt, worin geschieht.

Viele Aktionen im Umkreis von 4'33" trugen als Titel einzig ausgeloste Zeitangaben als Ziffernfolgen: Zeit erscheint dann nicht *durch anderes*, sondern als ‚Gabe‘: Sie ‚gibt‘ das Ereignis.⁷⁵ Als selbst zu-fällige, darum ‚in-differente‘ Dauer bietet sie ‚nichts‘ als die *Möglichkeit des Geschehnis selbst: Zeit-Raum*, in dem ‚etwas‘ passiert oder auch nicht:

⁷³ Die Rede ist von Aktion oder ‚Event‘, weil es sich nicht länger um Kompositionen oder ‚Werke‘ handelt, sondern um ‚Ereignisse‘, zu denen ihre Aufführung, ihre Zelebration gehörte. Dies erhellt insbesondere auch das zehn Jahre später erstellte und weit radikalere Konzept 4'33" (No. 2) (0'00") vor: ein Solo, das auf jede Weise von jedermann an jedem Ort aufgeführt werden kann. Vgl. dazu auch Heinz-Klaus Metzger, John Cage oder die freigelassene Musik, in: Musik-Konzepte, Sonderband John Cage (1978), S. 5-18.

⁷⁴ Zum Übergang von Nomen zu Verben vgl. meine Ausführungen in: Mersch, Ereignis und Aura, a.a.O., S. 245ff.

⁷⁵ Dem entspricht Heideggers Akzentverschiebung in der Formulierung der *existentia* zu ‚Es gibt‘ im Sinne des ‚Gebens‘, des ‚Ereignis der Gabe‘, das wiederum von einer ganz anderen ‚Gabe‘ spricht als Derridas „Ethik der Gabe“; vgl. Martin Heidegger, Zeit und Sein, in: ders., Zur Sache des Denkens, Tübingen 4. Aufl. 2000, S. 1-25.

Ton, Stille, Geräusche oder Klänge – ohne Vorrang oder Distinktion, vielmehr als *grundlose Ankunft ihres Ereignens* selbst, das Cage ihre „Zelevation“ nennt.⁷⁶ Keine Präferenz mediatisiert das Geschehen, sondern die Zeit selbst wird zum Medium – freilich einem paradoxen Medium ohne Medialität, ohne Struktur. Denn gehört das Mediale stets dem Kreis der *technē*, der Verfügung und Konstruktion an, untersteht im Gegenzug die Zeit keiner Technizität, keiner Konstruktivität, sondern geht ihr voraus, ‚gibt‘ als das Offene schlechthin. Die Demarkation verläuft deshalb zwischen *technē*, *poiesis*, Form und kompositorischer Ordnung einerseits, worin das Zugleich von *mélos* und *rhythmós* gehört wie auch die Wahl und die Auszeichnung der Klänge, ihre Dynamik oder das Spiel von Konsonanz und Dissonanz, und auf der anderen Seite dem *Zu-Fall als Offenheit* oder intentionlose ‚Gabe‘. Suspendiert werden auf diese Weise schließlich alle konstitutiven Dichotomien, die die Rede über das Musikalische determinierten, denn „(i)n der Musik sollte es uns genügen, unsere Ohren zu öffnen“, wie Cage in einem seiner Gespräche mit Daniel Charles bekennt: „Man kann (...) verstehen, dass in einem bestimmten Sinne die Musik aufgegeben werden muss, damit das so ist. Oder zumindest, was wir Musik nennen. (...) Und deshalb spreche ich in der Tat (...) von ‚Nicht-Musik‘ (...). Wenn wir akzeptieren, all das außer Acht zu lassen, was sich ‚Musik‘ nennt, würde das ganze Leben zu Musik!“⁷⁷

Das unterscheidet Cages Verfahren von sämtlichen kompositorischen und dekompositorischen wie auch konstruktivistischen und dekonstruktivistischen Manövern der Tradition wie auch der Avantgarde: diese fußen stets noch auf performativen Strategien der Setzung oder Unterlaufung, der Weiterschreibung oder Verwirrung, sei es als Statuierung einer Struktur oder als deren Sprengung, ihrer ‚Dislokation‘ oder ‚Trans-Position‘, der Verschiebung ihrer Marken und Positionen, wohingegen es Cage ausdrücklich nicht um die Erzeugung, Fortführung oder Vervielfältigung von Differenzen geht, weder um deren Prozessierung, noch um ihre Ver-Setzung oder Ent-Stellung, sondern um das *Ereignis von Differenz*, das dem Ge-Setz des Zu-Falls allererst entspringt. Das meint: Es – als ‚Ereignung‘ – *setzt sich, fällt zu, springt hervor*.⁷⁸ Nirgends folgt dann mehr, *was (quid) geschieht*, einer *intentio* oder *dissimulatio*; es verweigert sich ebenso sehr dem Willen wie der Destruktion, sondern beruht einzig auf der Evokation des ‚Dass‘ (*quod*) als Augen-Blick eines *Erscheinens* im Wortsinne von *ex-sistere*, das jeglicher Unterscheidung noch ‚zuvorkommt‘, indem sie es zur Bedingung hat. Nicht die ‚Ent-Scheidung‘ ist wesentlich, sowenig wie die Unter-Scheidung, die Schneidung oder Skandierung der Zeit, des Klangs, des Materials, des Metrums. Folglich geht es auch nicht mehr um die Regime von *mélos* und *rhythmós*, um deren Herrschaften oder

⁷⁶ Vgl. dazu auch Daniel Charles, *Musik und Vergessen*, Berlin 1984, insb. S. 7ff., 29ff.; ders., *John Cage oder die Musik ist los*, 1979, bes. S. 99ff.; ders., *La paume (de) la dent. Aufzeichnungen über Cage und das Vergessen*, in: *Musik-Konzepte*, Sonderband John Cage, a.a.O., S. 41-50; sowie Richard Kostelanetz, *American Imaginations*, Berlin 1983, bes. S. 45ff.

⁷⁷ John Cage, *Für die Vögel*. Gespräch mit Daniel Charles, Berlin 1984, S. 65.

⁷⁸ Abermals offenbart sich darin die entschiedene Nähe zum späten Heidegger, vgl. bes. ders., *Gelassenheit*, Pfullingen 6. Aufl. 1979.

Unterwerfungen – ja es geht im Grunde überhaupt nicht mehr um den Gegensatz zwischen einer auf dem Prinzip von Tondifferenzen beruhenden musikalischen Ordnung und der Performativität des Rhythmischen, sondern einzig um eine *Wendung von Aufmerksamkeit* selbst, die aus jedem musikalischen Augenblick eine Singularität macht.