

„Ars in artificiale“ – Das musikalische Kunstwerk als zeitliche Darstellung von Unzeitlichem

Johannes Leopold Mayer, Baden, Österreich

Wenn wir feststellen, dass Anton Bruckners 5. Symphonie 1 Stunde 20 Minuten dauert, was haben wir damit ausgesagt? Zumal, wenn wir uns erinnern, dass ebendieses Werk in einer anderen Aufführung 1 Stunde 15 Minuten gedauert hat?

Das musikalische Kunstwerk findet in der Zeit statt – oder: es wird von den Zuhörenden darin erlebt. Bruckners „Fünfte“ erfordert demnach den Umgang mit und in der Zeit. Weil sie etwa selbst zeitlich angelegt ist? Dann würde sie als Zeitliches Zeitliches evozieren, über Zeitliches gewissermaßen gebieten, weil jene, die sich mit ihr befassen ihre eigene Zeit nach deren Aufführung richten. Deren Zeitlichkeit ist überprüfbar als messbare Größe zwischen Beginn und Ende. Das Überprüfbare ist aber vom Werk abhängig, sodass letztendlich Zeitliches über Zeit gebietet, indem es diese in der messbaren Größe seiner Zeitlichkeit bestimmt.

Im XI. Buch seiner *Confessiones* stellt Augustinus anhand von Musik folgende Überlegungen an: „Dictus sum canticum, quod novi: antequam incipiam, totum exactatio mea tenditur, cum autem coepero, quantum ex illa in praeteritum decerpsero, tenditur et memoria mea, atque distenditur vita huius actionis meae in memoriam propter quod dixi et in expectationem propter quod dicturus sum; praesens tamen adest battentio mea, per quam traicitur quod erat futurum, ut fiat praeteritum.“ (Augustinus 2000, S. 52f).

Die „Attentio“ ist also unveränderlich anwesend, ausgerichtet auf die Gesamtheit des Liedes. Darf gesagt werden, dass diese etwas durch die Gesamtheit des Liedes Hervorgerufenes ist, somit im Zusammenhang mit etwas, das vor ihr war, damit sie von dort herkommen kann? Damit wäre sie der Gesamtheit des Liedes zeitlich nachgereiht. Wenn aber von einem Vorher und einem Nachher gesprochen werden kann, so wird damit zwangsläufig von einer Erscheinung des Zeitlichen gesprochen, in welcher die Unterschiedlichkeit im Hinblick auf die Zeit wahrgenommen wird. Die Unterschiedlichkeit ergibt sich aber aus dem „es ist gewesen“, „es ist“, „es wird sein“. Von der Gesamtheit aus gesehen wird die Attentio erst sein, weil sie von ihr hervorgerufen wird. „Facientis factis iure anteposuntur“ sagt Augustinus in „De Musica“ (Augustinus 2002, S. 80). Von der Attentio aus war daher die Gesamtheit schon zuvor, sodass sie sich auf diese beziehen kann. Dieses Zusammenwirken von Gesamtheit und Attentio ist also nicht im selben zeitlichen Stand. „Nam quomodo est, quod numquam in eodem statu permanet?“ So fragt Bernhard von Clairvaux (Bernhard 1994, S. 219). Er beschreibt den Wechsel des Standes so: „At quidquid veniens ex eo quod fuit, non cessat tendere in id quod erit, transitum sane habet per ‚est‘, sed omnino non est.“ (Bernhard w.o.). Was ist dieses „est“, durch welches im Wechsel vom „fuit“ zum „erit“ alles seinen „Transitus“ nimmt? Ist es in der Attentio, ist es in der Gesamtheit eines musikalischen Kunstwerkes? Oder ist es eine außerhalb von beiden seiende conditio sine qua non für beide gleichermaßen, ohne Angewiesenheit darauf, eine solche zu sein?

Zahlen und deren Verhältnisse spielen in der Musik eine definitorische Rolle. Schon die Bezüge der Töne

zueinander sind zahlhaft und in Zahlen auszudrücken. In „De divisione naturae“ weist Johannes Scotus Eriugena darauf hin: „Welche wichtige Rolle spielen hierbei die vollkommenen Zahlen, die Sechs-, Sieben- und Achtzahl, worin naturgemäß das sogenannte Diapason oder die höchste Symphonie der Musik besteht! Denn sie hat 8 Töne, 7 Intervalle und 6 Spannungen.“ (Eriugena 1994, S. 1/385). Neben dieser Zahlhaftigkeit, welche die räumliche Ausdehnung der Musik und die Beziehungen der Einzeltöne im Tonraum zueinander bestimmt, ist auch das zeitliche Verhältnis der Töne in einer Melodie zueinander durch Zahlen und deren Verhalten zueinander bestimmt und bestimmbar. Aurelius Augustinus definiert die Musik und die Wissenschaft von ihr daher als „scientia bene modulari.“ (Augustinus 2002, S. 6), als jene vom guten Abmessen des Taktes mit der Konsequenz des melodischen Singens sowie des richtigen Bewegens im Tanz. Das Wort „modular“ meint gleichermaßen die Voraussetzung, also den richtigen Umgang mit dem Takt wie das dadurch ermöglichte richtige Musizieren. Was aber gemessen werden kann, das muss zahlhaft sein, damit Zahlen angewendet werden können. Das Messbare ist aber etwas Gestaltetes, weil es nur in seiner Gestaltetheit gemessen werden kann. Die Gestaltetheit wiederum ist eine Möglichkeit, die auf Grund ihr vorausgegangener Ursachen ins Maßhafte gelangt ist. „Mit Recht heißen aber die uranfänglichen Ursachen“ – so Eriugena – „ungestaltet, da sie einfach sind und durchaus jedes Zusammenhanges entbehren. Denn in ihnen ist unaussprechliche Einheit und ein untrennbarer Einklang ohne Zusammensetzung.“ (Eriugena 1994, S. 1/152)

Eine Möglichkeit ist als Vervielfältigtes aus der Einheit zu betrachten, weil ihr die Einheit als Notwendigkeit vorausgeht. Bruckners „Fünfte“ ist eine Möglichkeit der Musik. Insofern ist sie nicht Musik schlechthin. Aber die Musik schlechthin als Einheit, aus welcher jedes musikalische Kunstwerk hervorgeht, ist in der bestimmten Form der Vervielfältigung in ihr vorhanden. „Was wesentlich und bestandhaft besteht, das besteht durch Teilnahme an der durch sich selbst seienden Wesenheit“ – so Eriugena (1994, S. 1/241).

Das bestimmte musikalische Kunstwerk als Vervielfältigtheit beruht auf vergänglichen Zahlen, insofern es selbst nicht Ursache ist, sondern durch ein ihm Vorgehendes verursacht werden muss. So gesehen muss ein Mensch, der mit Hilfe vergänglicher Zahlen ein bestimmtes Kunstwerk als etwas Vervielfältigtes gestaltet auf unvergängliche Zahlen aus der Einheit zurückgreifen, wie es Augustinus in *De musica* fragend vermutet:

Magister: Si ergo quaeremus istam rhythmicam vel metricam, qua utuntur, qui versus faciunt, putasne habere aliquos numeros, secundum fabricant versus?

Discipulus: Nihil aliud possum existinare.

M: Quicumque isti sunt numeri, praeterite tibi videntur cum versibus an manere?

D: Manere sane.

M: Consentiendum est ergo ab aliquibus manentibus numeris praeterites aliquos fabricari? (Augustinus 2002, S 136).

Die „vergänglichen Zahlen“ sind vergänglich in der bestimmten Anwendung, also in der Vervielfältigkeit der Einheit. Ihre vervielfältigende Anwendung macht sie in dieser Weise nicht mehr anwendbar, sodass sie mit dieser ihrer Anwendung vergangen sind. Da sie aber nur aus der Einheit heraus angewendet werden können, so kann man mit Eriugena „ohne Zweideutigkeit erwägen, dass alle Zahlen in der Einheit ewig und gleichförmig bestehen. Und mögen sie immerhin durch die Tätigkeit des Zählenden in verschiedene einzelne Gestalten gebildet werden, so verbleiben sie gleichwohl in der Einheit gleichförmig als in ihren Gründen und werden niemals ohne dieselben gedacht, da sie nur in ihnen zu entstehen angefangen haben.“ (Eriugena 1994, S. 1/273f).

Die Vielheit in der Vervielfältigkeit als das zeitlich Messbare und in der Zeit Wahrnehmbare muss demnach im Hinblick auf die in ihr wirkende Einheit untersucht werden. Wenn also die 5. Symphonie von Anton Bruckner wahrgenommen und etwas über sie ausgesagt werden soll, so muss etwas von der Musik wahrgenommen und ausgesagt werden, die als Einheit dieser bestimmten Vervielfältigung „5. Symphonie von Anton Bruckner“ vorausgeht und in ihr wirksam ist.

Nikolaus von Kues fordert in *De coniecturis* folgerichtig, der Einheit mit besonderem Augenmerk zu begegnen: „Omnis vis mentis nostrae circa ipsius debet unitatis conceptum subtilando versari, quoniam omnis cognoscibilium multitudo ab eius dependet notitia, quae est in omni scientia omne id quod scitur.“ (Kues 2002, S 50). Die Einheit ist also insofern das in jeder Hinsicht vom aus ihr Vervielfältigten Unterscheidbare, als es nicht die Eigenschaften des in der Vervielfältigkeit Unterschiedenen annimmt. Es ist das Unvergängliche und Unveränderliche, das in dieser ganz bestimmten Weise im Vergänglichen und Veränderlichen wirkt. „Harmonia in luto lutinizat, in cithara citharizat.“ So der Kusaner (2002, S 102).

Der Schritt von der Einheit und deren Anteilbarkeit zur Andersheit und Teilbarkeit ist aber kein anderer, als der Schritt von der Unvergänglichkeit zu Vergänglichkeit, von der Unveränderlichkeit zur Veränderlichkeit.

Die Musik als Compendium bleibender Zahlen ist im jeweiligen bestimmten musikalischen Kunstwerk als einem Compendium vergänglicher Zahlen als Wirksames zu begreifen. Der Schritt von der Anteilbarkeit der bleibenden Zahlen in die Teilbarkeit der vergänglichen ist auch ein solcher „de forma in formabile. Sic ars in artificiale.“ (Kues 2002, S. 50) Die Musik ist als unvergängliche Ursache ungeformt, das musikalische Kunstwerk hingegen ist das ihr nachgehende Geformte. Dieses ist auf Grund seiner Geformtheit, welche ja nicht mehr das Unveränderliche und daher Unvergängliche ist, in der Zeit erfahrbar und messbar. Der bernhardische „Transitus“ durch das „est“, dieses ständige Innensein im Ist ohne selbst dieses Ist zu sein, kann in diesem Zusammenhang als Rückbezug der abgetrennten Vervielfältigkeit auf die seiende Einheit verstanden werden. Auf jene Einheit, die keiner Veränderung unterliegt und daher als sie selbst nicht in der Zeit wahrgenommen werden kann. „Tolle nempe ‚fuit‘ et ‚erit‘: unde iam transmutatio, aut vivissitudinis obumbratio?“ fragt Bernhard von Clairvaux gewissermaßen feststellend (Bernhard w.o.). Und in der Tat ist ja die Einheit, das Compendium der bleibenden Zahlen, frei vom „ist gewesen“ und „wird sein“, und also das, was jenen „Transitus“ ermöglicht, durch welchen das veränderliche Vervielfältigte auf seinem Weg vom „fuit“ zum „erit“ ständig geht. Durch diesen „Transitus“ hat aber das Veränderliche, das Compendium der vergehenden Zahlen, ständigen Bezug zum Unveränderlichen, zur

Einheit, welche ihm notwendig vorausgeht. Und in diesem Bezug hat es auch Teilnahme an jenem Unveränderlichen: als Geformtes nämlich Teilnahme am Ungeformten, als Kunstwerk nimmt es Teil an der Kunst. Somit ist das bestimmte musikalische Kunstwerk vervielfältigte und somit veränderliche Unveränderlichkeit. Es stellt auf diese Weise innerhalb seiner geformten Begrenztheit zwischen seinem Anfang und seinem Ende hörbar das ungeformte Zeitlose dar. So aber, wie das Kunstwerk an der Kunst teilnimmt, so nehmen die am Kunstwerk Teilnehmenden durch dieses an der Kunst teil und haben durch zeitliche Anteilnahme am Kunstwerk Anteilnahme an der unzeitlichen Kunst. Ihre jeweilige „Attentio“ korrespondiert mit dem „Transitus“ des Kunstwerkes, an welchem sie hörend teilnehmen. „Attentio“ und „Transitus“ ermöglichen damit aber auch nichts weniger, als durch die Teilnahme am Unveränderlichen den Schritt aus der veränderlichen Vervielfältigkeit in die unveränderliche Einheit. Weil die Einheit der Vervielfältigkeit aber mit Notwendigkeit bevorzogen ist, dieser Schritt eine Um- und Rückkehr.

„Ergo ad opus pergamus exordium sumendo ab ipso Deo ter maximo, omnium scientiarum fonte.“ (Fux 1725, S 44). Mit diesen Worten beginnt der österreichische Musiktheoretiker Johann Joseph Fux sein Lehrwerk *Gradus ad Parnassum*, gestaltet als Dialog „utque veritas magis elusceret“. Dialogpartner sind der Meister Aloysius, gemeint ist Giovanni Pierluigi da Palestrina, und – bewusst anachronistisch – der Schüler Josephus, nämlich Fux selbst. Die Hinwendung zu Gott angesichts der Unterweisung in der musikalischen Wissenschaft begründet dieselbe in Gott. Fux stimmt diesbezüglich mit Augustinus überein, welcher die Musik und das Wissen um sie als „divina disciplina“ bezeichnet (Augustinus 2002, S. 8). Die Kenntnis dieser Wissenschaft ist Voraussetzung für die Ausübung des musikalischen Handwerks, des rechten Einsatzes der Mittel. Augustinus stellt in *De musica* fest: „An vero faber potest rationalibus numeris, qui sunt in arte eius, sensuales nomeros, qui sunt in consuetudine eius, operari.“ (Augustinus 2002, S 170). Die Zahlen der Vernunft bezieht er aus der Einheit, die sinnlichen ergeben die Vervielfältigung im Kunstwerk. Fux lehrt die musikalische Wissenschaft gleichermaßen wie deren vielfältige Ausführung im Kunstwerk.

In seiner „Fünften“ wendet Bruckner nicht nur die fux'schen Theorien bezüglich des Kontrapunktes an, er stellt sich auch auf ganz besondere Weise dem Zeitproblem: die notwendige Fähigkeit des Kunstwerkes, „per transitum“ zum Umkehrschritt in die Einheit macht er zur strukturellen Notwendigkeit: im Finalsatz werden die Hauptthemen aller vorangegangenen Sätze wieder aufgegriffen und mit einem Hauptmotiv des Finales in Zusammenhang gebracht. Dies führt dazu, dass die Hauptmotive des 1. und 4. Satzes gleichzeitig erklingen. Durch diesen strukturellen Kunstgriff wird der Anfang dermaßen bestätigt, sodass das Ende der Symphonie als Um- und Rückkehr zu diesem erfahren wird, also mit ihm zusammenfallend. Wenn aber Ende und Anfang ineinanderfallen, wie erklärt sich, was dazwischen im zeitlichen Sinne der Dauer dieser Symphonie, geschehen ist, was hat überhaupt geschehen können?

Der französische Komponist Olivier Messiaen, der sich selbst als „né croyant“ bezeichnet hat, meinte: „Die Zeit ist eine der merkwürdigsten Schöpfungen Gottes, weil sie ihm, der ewig par essence ist, völlig entgegengesetzt ist. Ohne die Musiker würde die Zeit viel weniger begriffen. Die Philosophen sind auf dem Gebiet weniger weit.“ (Samuel 1998, S 42). Aus dieser Feststellung spricht keineswegs der Hochmut des Künstlers. Heinrich Wilhelm

Joseph Schelling schreibt in seinem *System des transzendentalen Idealismus*: „Denn obgleich die Wissenschaft in ihrer höchsten Funktion mit der Kunst eine und dieselbe Aufgabe hat, so ist doch diese Aufgabe, wegen der Art, sie zu lösen, für die Wissenschaft eine unendliche, so, daß man sagen kann, die Kunst sei das Vorbild der Wissenschaft, und wo die Kunst sei, soll die Wissenschaft erst hinkommen.“ (Schelling 2000, S. 294).

Die aus der Kunst und ihrer Umsetzung in einem Kunstwerk erkennbare Fähigkeit des menschlichen Geistes, Zeit zu zerteilen, ja sie sogar umzukehren, mag letztendlich zu jener Erkenntnis verhelfen, die Nikolaus von Kues in einer eigenhändigen Randglosse zu seinem Werk *De coniecturis* geradezu als Forderung formuliert: „Nota rationem incorruptibilitatis intellectus apud tempus.“ (Kues 2002, S. 228).

Literatur

Aurelius Augustinus 2000 *Confessiones XI. Was ist Zeit?* Eingeleitet, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Norbert Fischer. Lateinisch-deutsch. Hamburg, Meiner.

Aurelius Augustinus 2002 *De musica*. Bücher I und VI. Vom ästhetischen Urteil zur metaphysischen Erkenntnis. Lateinisch – Deutsch. Eingeleitet, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Frank Hentschel. Hamburg, Meiner.

Bernhard von Clairvaux 1994 *Sermo XXXI (de cantico canticorum)*. In: *Sämtliche Werke* lateinisch/deutsch V, herausgegeben von Gerhard B. Winkler, in Verbindung mit Alberich Altermatt, Denis Farkasfalvy, Polykarp Zakar. Innsbruck, Tyrolia.

Bruckner, Anton 1951 *Symphonie Nr. 5 B-dur*. Originalfassung. 2. revidierte Ausgabe, vorgelegt von Univ. Prof. Dr. Leopold Novak. Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

Fux, Johann Joseph 1725 *Gradus Ad Parnassum sive Manuductio Ad Compositionem Musicae Regularem, Methodo novâ, ac certâ, nondum antè tam exacto ordine in lucem edita*. Elaborata a Joanne Josepho Fux, Sacrae Cæsare, ac Regiæ Catholicæ Majestatis Caroli VI. Romanorum Imperatoris Supremi Chori Praefecto. Viennæ Austriæ Typis Joannis Petri van Ghelen, Sac. Caes. Regiæque Catholicæ Majestatis Aulæ – Typographi.

Johannes Scotus Eriugena 1994 *Über die Einteilung der Natur*. Übersetzt von Ludwig Noack. Hamburg.

Nikolaus von Kues 2002 *De coniecturis – Mutmaßungen*. Lateinisch – Deutsch. Übersetzt und mit Einführungen herausgegeben von Josef Koch (+) und Winfried Happ, Hamburg, Meiner.

Samuel, Claude 1998 *Nouveaux Entretiens – Neue Gespräche*. In: Thomas Daniel Schlee und Dietrich Kämper (Hrsg.): Olivier Messiaen. *La Cité céleste – Das himmlische Jerusalem*. Über Leben und Werk des französischen Komponisten. Köln, Wienand, S 37 – 48.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 2000 *System des transzendentalen Idealismus*. Mit einer Einleitung von Walter Schulz und ergänzenden Bemerkungen von Walter E. Ehrhardt herausgegeben von Horst D. Brandt und Peter Müller. Hamburg, Meiner.