



Enjott
Schneider

Zeit – Rhythmus – Zahl

Ein Grundlagenbuch zu Musik und Kultur

Musik als Spiegel des Umgangs mit »Zeit«

Wie kein anderer kultureller Ausdruck spiegelt Musik das Bewußtsein von Individuum wie Gesellschaft, denn sie ist – über das archaische Ohr rezipiert – die Kunstform, die am wenigsten über das Großhirn, sondern über Thalamus (Affektzentrum, Stammhirn) und vegetatives Nervensystem mit der menschlichen Wahrnehmung verschaltet ist. Da Musik »Zeitkunst« ist, spiegelt sie in besonderer Weise das Bewußtsein von Rhythmus und Zeit. Völker und Zivilisationen manifestieren in Liedern, Tänzen und ihren Musikinstrumenten das Innerste ihrer Kollektivpsyche oder ihrer Bewußtseinsstruktur. Volksgruppen, Randgruppen bis hin zur kleinsten gesellschaftlichen Gruppe definieren sich durch ihr spezifisches Zeitbewußtsein, durch ihre spezielle »Rhythmik« als gruppenspezifische Art des »Miteinander-Schwingens«. Solche Gruppen isolieren sich durch Musik von den sie umgebenden Menschen, was gerade bei Jugendlichen mit ihren hundertfach differenzierten (und in gegenseitiger Konkurrenz befindlichen) Arten des Musikgeschmacks ins Auge – und Ohr – fällt. Auch der Einzelmensch dokumentiert in seinem individuellen Musikgeschmack aufs deutlichste sein persönliches Zeitgefühl, seine interne Rhythmik, seine Art des Mitschwingens mit der Welt, seine Bewußtseinsstruktur. Ein Blick in das Schallplatten- oder CD-Regal verrät weit mehr über die innersten Strukturen eines Mitmenschen als manches lange Gespräch: Wenn im Plattenschrank »Beethoven – Wagner – Marschmusik – James Last – Heino« zu finden ist, so läßt dieses Psychobarometer auf eine andere innere Konstitution schließen, als sie etwa von »Beethoven – Wagner – Chormusik – Alan Parson – Vollenweider« dokumentiert wird. Musik spiegelt das Zeit-, Rhythmus- und damit schlechthin Le-

bensgefühl. Beim Gang durch die europäische Musikgeschichte wird deshalb die Geschichte des Umgangs mit »Zeit« deutlich.

Der gregorianische Choral um 1000 beispielsweise (um die wohl früheste Form überlieferter und teilweise schon mehrstimmiger Musik des mitteleuropäischen Raumes zu nehmen) war eine frei schwingende Musik: Sie wurde von Atem, Textsinn und dem Raum der Aufführung getragen und noch nicht durch Taktschlag, rhythmische Notationsvorschriften und die »quadratische« Proportionierung in »Vierteln« reglementiert. Die Notation, die seit dem 8./9. Jahrhundert nachweisbar ist, erfolgte in sogenannten »Neumen« (von griech. »neuma« = »Wink«, »Gebärde«), die als graphische Nachempfindung der musikbegleitenden Handbewegung nur die Tonhöhe (die melodische Floskel), jedoch keine Zeitgestalt angaben.

In der Musik der Gotik, jenem im 12. Jahrhundert von Frankreich ausgehenden Kunststil, war ein Dynamismus zu finden, der zu größeren mehrstimmigen Formen führte. Exemplarisch sei hier auf die »Organa« der Schule von Notre-Dame in Paris verwiesen – auf großflächig schwingende Klanggebäude der Meister Leoninus (um 1180) und Perotinus (um 1200). Die Mehrstimmigkeit erforderte hier zwar notationstechnisch Angaben über die Zeitrelationen der einzelnen Stimmen. Diese wurden jedoch nicht abstrakt in festen Größen angegeben, sondern (auf der Basis der metrischen Modi der Antike) durch Gruppenbildung: Durch bestimmte Zeichen wurden Noten in Zweier-, Dreier- oder mehrtönige Figuren zusammengefaßt. In der Folgezeit erforderte die zunehmend komplexer werdende musikalische Gestalt jedoch eine genauere Notation des zeitlichen Aspekts von Musik. Dies geschah in der »Mensuralnotation« (Messungsnotation) des Franco von Köln, der seinen Traktat »*Ars cantus mensurabilis*« um 1280 schrieb: Die schwarze Note wurde »brevis« genannt und gab als »tempus« (lat. »Zeit«) die grundlegende Zählzeit an. Die Brevis konnte in drei kleinere Notenwerte unterteilt werden; drei Breves konnten wiederum aber auch in einer Longa als übergeordnetem Notenwert zusammengefaßt werden.

Bemerkenswert ist der ternäre Grundcharakter (das Phänomen der Drittelung) der älteren Musik. Das heutige Denken in geraden Notenwerten (Halbe, Viertel, Achtel oder Sechzehntel) war dieser Musik noch fremd.

Die Umstellung auf gerade Notenwerte – und damit die Ausrichtung des mitteleuropäischen Denkens auf Begradigung (ob Flußbegradigung, Städtebegradigung oder Landschaftsbegradigung) – erfolgte nach 1320 in der »Ars Nova«, die in unserem Geschichtsbewußtsein nur peripher existiert, obwohl ihre gesamtulturellen Konsequenzen von größter Bedeutung sind. Die Bezeichnung »Ars Nova« geht auf den gleichnamigen Traktat (1322) von Philippe de Vitry zurück. Neben die ternäre Teilung (die durch das Attribut »perfekt« höher gewertet wurde) trat die Möglichkeit der binären Teilung (als »imperfekt« – unvollkommen – bezeichnet). Die Mensuralnotation der Ars Nova (die noch keinen Taktstrich, sondern nur einen Mensurstrich kannte) stellt die erste ausgebildete Verräumlichung musikalischer Zeit auf der Grundlage des Messens von Tondauern dar und blieb bis etwa 1600 in Verwendung. So wie die allgemeine Zeit seit 1344 auf dem Zifferblatt als verräumlichte Zeit existiert, so existiert seit 1320 die musikalische Zeit als verräumlichte, also sichtbar gemachte Zeit in der Mensuralnotation.

Die Dauer eines Notenwertes war allerdings noch nicht genau fixiert. Es gab zwar den »integer valor« (den »unveränderten Notenwert«), der jedoch je nach Situation und psychischer Verfassung der Musizierenden variabel war: In den meisten Fällen diente der Pulsschlag zur Festlegung des »integer valor«, zum Beispiel bei Gaffori (1496) oder Lanfranco (1533). Im »*Fundamentbuch*« (vor 1538) von Hans Buchner, einer Orgelschule, wurde der Notenwert durch menschliche Schritte festgelegt. Die Tempobezeichnung »Andante« (italienisch: »Gehend«) resultiert aus solchen Versuchen. Bei Vanneo (1533) versuchte man, da nun die Taschenuhren sich verbreiteten, den »integer valor« mit der Uhrzeit zu bestimmen. Michael Praetorius (1619) legte mittels der Uhrzeit für eine Viertelstunde 320 Semibreven fest. Alle diese Festlegungen entsprachen mit ihren Werten zwischen

60 und 80 Zählzeiten pro Minute dem menschlichen Herzschlag: Die musikalische Zeit blieb noch als »Zeit des Körpers«, als veränderliche Naturzeit erhalten. Noch 1752 schrieb Johann Joachim Quantz in seinem »Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen« über die innere Uhr des Menschen: *Man nehme den Pulsschlag, wie er nach der Mittagsmahlzeit bis Abends, und zwar wie er bey einem lustigen und aufgeräumten, doch dabey etwas hitzigen und flüchtigen Menschen, oder, wenn es so zu reden erlaubt ist, bey einem Menschen von cholericisch-sanguinischen Temperamente geht, zum Grunde: so wird man den rechten getroffen haben. . . Ein niedergeschlagener, oder trauriger, ein kaltsinniger und träger Mensch, könnte allenfalls bey einem jeden Stück das Zeitmaß etwas lebhafter fassen, als sein Puls geht. Ist dieses nicht hinreichend, so will ich noch was genaueres bestimmen. Man setze denjenigen Puls, welcher in einer Minute ohngefähr achtzigmal schlägt.*

Nicht nur notations- und aufführungstechnisch hatte man seit dem ausgehenden Mittelalter die musikalische Zeit in den Griff bekommen, vielmehr hat sich die Musik selber in diesen Jahrhunderten wesentlich verändert: War sie in den Anfängen noch frei schwingend, elastisch, von Atem und Herzschlag getragen, so wurde sie zunehmend regelmäßiger, mechanischer und normierter. Der Impuls dazu ging von der Tanzmusik aus, die zunächst zum »Akzentstufentakt« führte, welcher neben dem Qualitätspaar »Länge – Kürze« nun auch das Qualitätspaar »schwer – leicht« zur Grundlage der neuen Akzentrhythmik werden ließ. Der nächste Entwicklungsschritt – etwa um 1600 – war die Ausbildung der sogenannten »Korrespondenzmelodik«, einer Melodik, die aus symmetrischen Gliedern und Taktgruppen bestand.¹⁹ Solch symmetrische Melodik, wie man sie aus der Folge »viertaktiger Vordersatz – viertaktiger Nachsatz« oder aus dem Schema »Frage – Antwort« kennt, erzeugte beim Hören eine Erwartungshaltung als »lineare Zeit«: Hat man den Vordersatz gehört, so erwartet man infolge der symmetrischen Anlage einen ähnlich rhythmisierten Nachsatz. Das Hören ist ganz auf das Korrespondierende, auf das Kommende gerichtet. Das Hören verliert zu-

nehmend sein Lauschen auf das musikalische »Jetzt« und wird statt dessen zum Erwartungshören – zur logischen Tätigkeit.

Die symmetrische Anlage der Musik und die Korrespondenzmelodik haben zur Ausbildung des modernen Taktes als eines regelmäßig strukturierten Akzentgitters (ähnlich einem karierten Blatt Papier) geführt. Der erste Theoretiker des Taktes – also der von realer Musik unabhängigen metrischen Rasterung der Zeit – war bezeichnenderweise René Descartes in seinem »*Compendium musicae*« von 1618. In dessen drittem Abschnitt nannte er für den Ablauf einer Komposition die Zahlenfolge 1:2:4:8:16:32, die 150 Jahre später in der Metrik und Periodik der Wiener Klassik zur vollen Ausprägung kam. Dieser begradigte Takt existierte als Abstraktion schon vor der eigentlichen Musik. Quasi beim »Einzählen« des Musikers (eins, zwei, drei, vier . . .) wurde die Zeit »gerastert« und mit einem Akzentgitter versehen, dem sich dann die real erklingende Musik bedingungslos anzupassen hatte; das Messen, Zählen und Abstrahieren geht seit René Descartes dem eigentlichen Klingen voraus.

Die reglementierende Funktion des neuzeitlichen Taktes läßt sich an Architektur oder Gartenbau bestens verdeutlichen: Pendant zum klar gegliederten und regelmäßigen Takt sowie zur symmetrisierten Musik sind beispielsweise die »französischen Gärten« der Prunkschlösser und Feudalsitze seit 1600. Pendant sind auch die klassizistischen Bauten (ob Versailles oder Schönbrunn), deren symmetrische Anlage und gegliederten Fensterfronten sozusagen als steingewordene Taktordnungen anzusehen sind. Die Ballettmeister jener Jahre waren es dann, die mit den komplexen Choreographien der höfischen Tänze den Leuten das klar gegliederte und symmetrisierte Zeit- und Lebensgefühl einbleuten: In der neuen Art des Sich-Bewegens und des auf der Grundlage von 1:2:4:8 . . . mathematisierten Tanzens sind Rationalismus und Aufklärung der Neuzeit weit effizienter in den Gehirnen verankert worden, als es durch Traktate und Bücher möglich gewesen wäre. Die Städte, die Musik, der Tanz, die Gärten bieten die besten Belege dafür, daß auch das Denken, das

Zeitgefühl – und schließlich der ganze Mensch quadratisch geworden sind.

Die Abstraktion der musikalischen Zeit (kartesianisch gesprochen: die Subjekt-Objekt-Trennung) hatte gegen 1700, also mit der vollen Ausprägung der mentalen Struktur, enorm zugenommen. Indem es anfänglich nur den einen Zählwert des »integer valor« gab, verkörperte Musik noch das partizipierende Bewußtsein »Ich bin die Musik« oder »Mein Herzschlag ist mit der musikalischen Zeit identisch«. Seit dem Affekt-Schematismus der barocken Musik ist diese Identität von Herzschlag und musikalischer Zeit verlorengegangen. Der Musiker begann unabhängig von eigener Körperrythmik zeitliche Affekte zu simulieren – schauspielerisch als Rolle zu fingieren. »Largo«, »Andante«, »Allegro« oder »Presto« wurden zu denselben typisierten Affekthüllen wie die Typen des barocken Theaters (»Bösewicht«, »Hanswurst«, »Liebhaber«, »Geizhals«). Die »Zeit« der typisierten Affekte ist nicht mehr identisch mit der wirklichen »Zeit« des musizierenden Ichs: Der Musiker wird zum professionellen Künstler, der unabhängig von seiner psychischen Körperrythmik einen langsamen Satz ebenso anzustimmen vermag wie ein furioses Gejage durch den Notentext. Die Abstraktion hat begonnen.

Die Einübung in den mechanisierten Umgang mit der musikalischen Zeit erfolgte durch das Spielen nach »Pendeln«, kleinen, an einem Seidenfaden befestigten Kugeln, die hin- und herschwangen. Vierzig Jahre nach dem Bau der ersten Pendeluhrn (1657) wurde von Frankreich ausgehend das Pendel in der Musikerziehung nutzbar gemacht. Der »Chronomètre« von Etienne Loulié war 1696 das erste für Musiker entwickelte Gerät. 1701 baute der Mathematiker Joseph Sauveur ein Pendel mit einer exakten Skaleneinteilung. Für Musiker, Sänger und Tänzer wurden in der Folgezeit viele weitere Pendelkonstruktionen entwickelt. »Zeit« ist damit zum Objekt geworden, dessen sich das interpretierende oder erlebende Subjekt frei bedienen kann. »Zeit« wurde mittels eines physikalischen Apparats mechanisiert.

Endgültig dem mechanisierten Zeitdenken unterworfen war

die Musik, als Johann Nepomuk Mälzel (1772–1838) im Jahre 1814 sein »Metronom« der Öffentlichkeit vorstellte. Dieses seit-her von Musikern benutzte Zeitmeß-Gerät war auf eine genaue Zahl von Schlägen pro Minute einstellbar. Bei der Einstellung 60 auf der Meßskala gab es beispielsweise genau den Taktschlag im Tempo von Sekunden (also 60 Schlägen pro Minute) an. In neuester Zeit ist das mechanische Metronom vom elektronischen Taktgeber und vom Klick des Musikcomputers ersetzt worden, die bis auf Hundertstelsekunden präzise sind. Da inzwischen fast alle Produktionen von populärer Musik in den Tonstudios im Mehrspurverfahren hergestellt werden, bei dem zur Synchronisation immer ein Computer-Klick benötigt wird, bestimmt die Uhrzeit mit ihren unerbittlich regelmäßigen Zeitsegmenten nahezu die gesamte Alltagsmusik, die den Menschen heutzutage in Supermarkt, Autoradio, Hotelhalle, Flugzeug oder öffentlicher Toilette begleitet. Musik ist hier in letzter Konsequenz begradigt worden.

Die Satzstruktur der Musik zeigt diese Begradigung seit etwa 1800 dadurch an, daß man zum einen die geraden Taktarten (vor allem den Vier-Viertel-Takt) bevorzugt, daß zum anderen die achttaktige Periode zur Norm der Themen und Melodien wird. Zwischen der achttaktigen Periode (die sich aus zwei Halbsätzen von je 2 + 2 Takten zusammensetzt) und dem Akzentgitter des Viervierteltaktes besteht wiederum ein enger Zusammenhang. Diese taktierende Rhythmik wurde erst in den Jahren um 1900 zu einer schwebenden Rhythmik aufgelöst (analog zum Wandel hin zur schwebenden Tonalität). Musik wurde vor allem unter den Einflüssen mythisch-magisch verbliebener Musikkulturen wieder gegenständlich, direkt und dem unmittelbaren Klang oder Laut verhaftet. Das Klingen im puren »Jetzt«, das der Musik des Fernen Ostens, des Balkans, der iberischen Halbinsel oder des afrikanischen Raumes (und bald auch des afro-amerikanischen Jazz) eigen ist, stand in einem wohlthuenden Widerspruch zu der mitteleuropäischen Musik, die durch eine abstrakte Zeit-Systematik und den Zwang zur uhrenhaften Regelmäßigkeit ihrer Freiheit und Vitalität beraubt war. Neue Konzepte musikalischen

Zeit-Gestaltens entstanden: die Statik und Flächigkeit des Impressionismus (Debussy, Ravel, Skrjabin), der durch Orientierung an fernöstlicher Musik das europäische Akzentgitter und die Schwerpunkte des Taktes zu übergehen mußte; die Krebsform als Rückläufigkeit von Zeit, die in der Reihenkomposition (Schönberg, Berg, Webern) wesentlich eingeführt wurde; die Collage als Übereinanderschichtung autonomer Zeitebenen (Ives, Varèse); die Polyrhythmik und Polymetrik (Strawinski, Milhaud) als mehr-perspektivische Zeitstrukturierung; die periodische oder minimalistische Musik (Satie, Glass, Reich, La Monte Young) als endlose Bewegung ohne Zäsur und spürbare Zeitgliederung.

Gemeinsam ist diesen neuen Zeitkonzepten der Musik die Ausprägung eines neuen »Ich«-Bewußtseins. Ähnlich wie in der abstrakten Malerei, wo man den festen »Ich«-Standpunkt der perspektivischen Konstruktion aufgab und statt dessen eine Vielheit möglicher »Ich«-Standpunkte zuließ, ähnlich auch wie in der freitonalen Musik, wo man anstelle des funktionsharmonischen Bezugs von nur einem tonalen Zentrum (der Tonika) eine Vielheit möglicher Tonika-Standpunkte zuließ, löste sich in der Zeit- und Rhythmusgestaltung nach 1900 das »Ich« von dem Zwang, im Zeitkontinuum nur einen einzigen Standpunkt einnehmen zu dürfen: In der Collage von Zeitgeschichten wurde das zeiterlebende »Ich« (dessen Auseinanderfallen in distinkte Persönlichkeitsanteile von der Tiefenpsychologie seit etwa 1900 ohnehin schon diagnostiziert war) in ein nahezu schizophreses Zeiterleben geführt; beim Hören einer »Krebsform« (der Rückläufigkeit musikalischer Zeit) wurde vom »Ich« ein zumindest doppelt vorhandener Standpunkt im Kontinuum von Vergangenheit zu Zukunft gefordert. Dieser Pluralismus von »Ich«-Standpunkten stellt eine Form der »Ich«-Überwindung dar, die ein praktikabler Weg wäre, um aus der Einbahnstraße der im mitteleuropäischen Bewußtsein angelegten Tendenz zur narzißtischen Gesellschaft (mit ihrer »Ich«-Panzerung und »Ich«-Verhärtung) herauszufinden: Wer viele Zeit-»Ichs« hat und damit bewußt in verschiedenen rhythmischen Mustern zu schwingen bereit ist, dessen soziale

Aktivitäten sind auf Verstehen, Kooperation und Solidarität ausgerichtet. Künstler waren seit jeher Seismographen gesellschaftlicher Entwicklungen. Was Musiker, Maler oder Schriftsteller nach 1900 im Bewußtseinsgehalt ihrer Werke anboten, war das neue »fluide« Weltbild, das mit der »Ich«-Überwindung durch variable »Ich«-Perspektivität den geeigneten Ansatz bot, das »statische« Weltbild mit seiner starren »Ich«-Härte zu unterminieren. Das ökologische Umdenken, das Wende-Denken, das auf Internationalität, Netzwerk-Solidarität und ein (das »Ich« integrierendes) neues »Wir«-Bewußtsein gerichtete Handeln der achtziger und neunziger Jahre ist von jenen Künstlern um 1900 entscheidend vorweggenommen worden.

Vom Beginn des 20. Jahrhunderts: etwa 1914 (um ein wichtiges politisches Datum für den Zusammenbruch des statischen Weltbildes der mitteleuropäischen Neuzeit zu nennen) an klappt das Zeitbewußtsein, wie es sich in den musikalischen Werken manifestiert, nach Art einer riesigen Schere auseinander. Da gibt es zum einen Ansätze, die immer mehr zu einem von Takt, Metrum und Ich-Fixierung gelösten Zeitbewußtsein (zurück-)finden; da gibt es zum anderen Ansätze, in denen im $\frac{1}{4}$ -Takt (böse gesagt: mit Liedern und Computersongs im Marschrhythmus!) und mit einer funktionalen Harmonik aus starrer Ich-Fixierung die Welt angesungen wird, als hätte es nie die selbst-destruktiven Elemente des neuzeitlich europäischen Denkens gegeben.

Lineare Zeit als Verlust von Lebensqualität

Der Schritt vom zyklischen Zeitverstehen, das auf rhythmischer Wiederholung und auf Naturzeit basierte, hin zum linearen Zeitverstehen der Neuzeit ist in der Musikgeschichte auffallend klar dokumentiert.

Auf allen Ebenen der musikalischen Komposition seit etwa 1200 – ob Rhythmik, Stimmführung, Harmonik oder Werkgestalt – sind das Vordringen des linearen Zeitbewußtseins, ein Dynamismus auf Künftiges zu, die Orientierung auf das Ende hin

(Finalorientierung) und ein Fortschrittsdenken festzustellen. Mit der Symmetrisierung des Tonsatzes durch die »Korrespondenzmelodik« gegen 1600 erzeugte die Musik erstmals eine Erwartungshaltung auf die kommende musikalische Fortführung: Hatte der Hörer zum Beispiel ein viertaktiges Gebilde mit zwei charakteristischen Motiven gehört, so erwartete er nun (über das bloß empfangende Hören hinaus – mit aktiver logischer Betätigung des Geistes) ein symmetrisch dazu passendes viertaktiges Gebilde mit gleichen oder variierten Motiven. Durch diese musikimmanente Erwartungsstruktur befreite sich um 1600 die mitteleuropäische Musik von der Vorherrschaft des Wortes: Bislang konnte nur mittels der Logik von Sprache ein kausal-lineares Fortschreiten der Musik erzeugt werden. Nun begann die Vokalmusik (das bis 1600 dominante motettische Prinzip) in den Hintergrund zu treten. Die Instrumentalmusik konnte beginnen, große Werkstrukturen auszubilden – Sonaten, Concerti oder Suiten. Als sinnliches Gegenstück zu Aufklärung und Rationalismus um 1750 ist die Musik jener Jahre gänzlich symmetrisch geworden, indem durch die Alleinherrschaft der musikalischen »Periode« der Formaufbau sich streng an 4, 8, 16 oder 32taktige Gruppen hielt. In der Wiener Klassik, in der die »Periode« zum stilprägenden Element wurde, entstand mit den Sinfonien und Sonaten eine Musik, die auf der Ebene aller Formteile (von der achttaktigen Gruppe bis zur mehrfach-periodischen Satzeinheit) ein komplexes System des Erwartens und Korrespondierens darstellt.

Das Nach-vorne-Eilen oder Von-der-Stelle-Müssen, das den linearen Zeitbegriff des Mitteleuropäers zunehmend auszeichnete, findet in der Musik sein Äquivalent im Leitton: »Leitton« ist ein Halbtonschritt mit starker melodischer Spannung, der zu einem anderen Ton hinführt. Seine Qualität ist nicht das In-sich-Ruhen oder das Anerkennen des Eigenwertes. Seine Qualität ist das Weitergehen, das zeitliche Wegstreben, das Sich-im-Kommenden-Erfüllen. Keine andere Musikkultur der Erde – außer der Kunstmusik der europäischen Neuzeit – hat »Leittöne« ausgebildet. Die Anfänge der Leittonbildung findet man mit Beginn

der Renaissance: Die sieben Stufen der antiken Skalen und Kirchentonarten wurden um den zusätzlichen künstlichen Leitton zur Finalis – dem Schlußton – erweitert. Dann traten mit zunehmender Chromatisierung des Tonsatzes immer mehr Leittöne auf. Die Besonderheit der Harmonik von Johann Sebastian Bach (1685–1750) läßt sich mit seinem neuartigen Gebrauch von Zwischendominanten beschreiben: In den Zwischendominanten wird die hinwegstrebende Leitton-Energie in einen eigenständigen Akkordkomplex transformiert, der zusammen mit einer immer mehr chromatisch-linearen Stimmführung die Bachsche Musik dynamisiert und kraftvoll auf den Schlußakkord ausrichtet. Selbst an einem simplen Choralsatz ist das neuartige lineare Zeitdenken anschaulich ablesbar: Während bei Heinrich Schütz (1585–1672), Samuel Scheidt (1587–1654) oder Johann Pachelbel (1653–1706) die einzelnen Gesangsstimmen des Chorals noch unentschlossen sich hin- und herbewegen und die Schlußkadenz kaum Anziehungskraft zu haben scheint, bewegen sich die Choralstimmen bei Johann Sebastian Bach in zwingender Direktheit ohne zyklisch-ornamentales Wiederholen auf die Schlußkadenz zu.

Nicht nur die Struktur des Tonsatzes mit seinen Leittönen, sondern auch die ganze Werkkonzeption wird zunehmend finalorientierter. Am Beispiel der Orgeltoccata oder des Orgelpräludiums exemplifiziert: Bei Girolamo Frescobaldi (1583–1643) bestand die Toccata noch aus vielen gleichartigen Teilen und hatte Reihungscharakter (zyklische Anlage); der Organist konnte – wie Frescobaldi in einer Vorrede ausdrücklich erwähnt – solch eine Toccata nach jedem Teil beliebig abbrechen, wenn liturgische Gründe dies verlangten. Bei Dietrich Buxtehude (1636–1707), von dessen Orgelstil Bach maßgeblich beeinflußt wurde, hatte die Toccata mit ihren drei oder fünf Formteilen zwar schon eine prägnantere Gestalt, sie blieb jedoch noch eine Reihungsform ohne zwingende Entwicklung (zum Beispiel durch harmonische Modulation) von Formteil zu Formteil. Erst Johann Sebastian Bach schuf mit seinen großen motivischen und harmonischen Bögen eine Toccatenkonzeption, die einheitlich und aus

sowie Kultur in alle Erdteile – das sind die Wesenszüge, die in der expandierenden und immer vorwärtsstrebenden Leittonmusik seit Wagner zum Ausdruck kommen.

Claude Debussy (1862–1918) wurde vom glühenden Wagner-Verehrer zum großen Anti-Wagnerianer (ähnlich wie Friedrich Nietzsche) und zum Antipoden des deutschen kolonialistisch-imperialistischen Musikstils: Sein »Impressionismus« mit der statischen Ruhe von Klangflächen und impressiven Stimmungen verzichtete als erster auf die charakteristischen Leittöne. Musik kam hier zur Ruhe. Musik beschwor nicht mehr andauernd eine niemals zu erreichende Zukunft, sondern artikulierte in ihrer direkten »Lauthaftigkeit« ein musikalisches »Jetzt«. Die kulturelle Leistung von Debussy (und vielen anderen Künstlern um 1900) lag darin, der sinnlos davoneilenden Zeit eines radikal linearen Zeitbewußtseins eine musikalische (und damit bewußtseinsmäßige) Alternative entgegengestellt zu haben.

Diese musikgeschichtlichen Ausführungen mögen auf den ersten Blick als Spezialthema erscheinen, das nur einen Komponisten und Musikwissenschaftler interessiert. Das stimmt aber nicht! Gerade die großbürgerliche Musik des 19. Jahrhunderts mit ihrer Verabsolutierung von Leittönigkeit und linearer Zeitstruktur ist diejenige Musik, die heutzutage am meisten aufgeführt, auf CD oder LP gespielt und gehört wird. Beethoven, Schumann, Brahms, Wagner, Bruckner, Berlioz . . . das sind Namen, die landauf landab das Konzertrepertoire bestimmen. Das ist die Musik, die das Bewußtsein eines Großteils unserer Zeitgenossen verkörpert: die gerichtete mentale Bewußtseinsstruktur, der Glaube an eine festumrissene »Ich«-Position in einer statischen Weltordnung, der Fortschrittsgedanke mit seinen Implikationen des Kausalen und des Logisch-Kontinuierlichen. Die großbürgerliche Musik entspricht uns in unserem Innersten, denn wir sind selber als »Leittöne« erzogen worden!

Wie ein »Leitton«, der als ruhendes oder selbständiges Element keinen Eigenwert hat und dessen Funktion sich im zeitlichen Weiterführen erschöpft, so wird (wenn diese Pauschalisierung erlaubt ist) der abendländische Mensch erzogen: »Lern jetzt

mal schön, dann wirst du's später gut haben!«, heißt es – später dann: »Jetzt noch das Abitur, dann kannst du machen, was du willst!« – und dann: »Ein Studium ist zwar entbehrungsreich, aber dann hast du einen Abschluß in der Tasche« . . . So geht es immer weiter: Die Assistentenzeit noch, . . . wenn erst die Kinder groß sind, . . . wenn wir erst das eigene Haus haben. »Leittönigkeit« heißt für uns, Leben immer nur in der Zukunft zuzulassen. »Leittönigkeit« schließt Lebendigkeit, Leben in der Gegenwart – und damit Lebensqualität – aus. Dabei ist der Sonnenaufgang doch heute schon so schön! Der Bratapfel wird nie besser schmecken, als er heute schmeckt! Einem Menschen etwas Gutes zu tun und ihm zu zeigen, daß man ihn liebt – das wird auch in fünf Jahren kein tieferes Gefühl hinterlassen! Das Leben findet nur im »Jetzt« statt. Wir sollten uns gegen die »Leittöne« wehren, die plausibel machen wollen, daß die Lebensqualität nur im »Nachher« oder »Später« liegt.

Nicht mehr »Leitton« zu sein, sondern seine Qualität im »Jetzt« zu finden, das heißt ganz einfach: sich Zeit lassen! Wer sich Zeit läßt, der wird für Lebensqualität sensibel. Das gilt für den Umgang mit anderen Menschen, für Arbeit, Freizeit, für optische oder akustische Genüsse, für Trinken und Essen.