

Danuser, Hermann (2016): Apollinische Fundamente. Über Adolf Nowaks Buch Musikalische Logik. Prinzipien und Modelle musikalischen Denkens in ihren geschichtlichen Kontexten (= Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Bd. 20; Studien zur Geschichte der Musiktheorie, Bd. 10, in Verbindung mit Klaus-Jürgen Sachs und Albrecht Riethmüller, hg. von Thomas Ertelt und Heinz von Loesch), Hildesheim: Olms 2015. ZGMTH 13/2, 355–375. <https://doi.org/10.31751/896>

© 2016 Hermann Danuser



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

eingereicht / submitted: 20/03/2017  
angenommen / accepted: 27/04/2017  
veröffentlicht / first published: 30/06/2017  
zuletzt geändert / last updated: 10/05/2018

## Apollinische Fundamente

Über Adolf Nowaks Buch *Musikalische Logik. Prinzipien und Modelle musikalischen Denkens in ihren geschichtlichen Kontexten* (= Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Bd. 20; Studien zur Geschichte der Musiktheorie, Bd. 10), Hildesheim: Olms 2015

Vom zuständigen Redakteur der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* gefragt, ob ich Adolf Nowaks neues Buch rezensieren möchte, habe ich ohne Zögern zugesagt – aus Interesse am Thema (zumal im Lichte eines kürzlich angefangenen eigenen Buchprojekts) wie aus Sympathie für den Autor, einen geschätzten, mir seit Jahrzehnten freundschaftlich verbundenen Kollegen. Doch als ich mich seit der Publikation des Buchs im Sommer 2015 immer weiter und tiefer in den dichten Text einlas, kam in mir der Wunsch auf, eine etwas ungewöhnliche Kritik zu Papier zu bringen – ungewöhnlich nicht wegen persönlicher Befangenheit nebst Trübung des Urteilsvermögens (Sympathie manifestiert sich hier eher in intensiver Auseinandersetzung als in oberflächlichem Lob), sondern weil zeitgeschichtliche und biographische Parallelen mich dazu bewegen, vom Pfad der Objektivität abzuweichen und Aspekte des Buchs *Musikalische Logik* im Vergleich mit eigenen Projekten zu beleuchten.

### Vorzüge eines Opus magnum

Der Abschluss eines Buchs ist in aller Regel ein freudiges Ereignis – für den Autor, den Verlag, aber auch für die Leserschaft. Ganz besonders gilt dies für ein Buch, das, als Summe einer wissenschaftlichen Lebensleistung konzipiert, vom Autor erfolgreich zustande gebracht wurde. ›Opus magnum‹ oder ›Opus summum‹ sind hierfür veranschlagte Attribute. So spannt sich bei Adolf Nowak von seinem Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und deutschen Literaturwissen-

schaft sowie der Promotion 1969 über *Hegels Musikästhetik* (publiziert 1971) und der unpublizierten Habilitationsschrift *Probleme musikalischer Logik. Von der ratio modulandi zur Logik der Kadenz* (Freie Universität Berlin, 1979) ein großer thematischer Bogen über fast ein halbes Jahrhundert bis zur Schrift *Musikalische Logik* (2015); bei mir reicht er mit der gleichen Fächerkombination und der Promotion 1971 über *Musikalische Prosa* (publiziert 1975) bis zur Schrift *Metamusik* (2017) und dem vor zwei Jahren in Angriff genommenen Projekt *Musikalische Topik*.

Logik und Topik hängen miteinander zusammen, überschneiden sich, ja sie sind teilweise sogar identisch. Gerade in den Anfängen bei Aristoteles – mit der Frühschrift *TOIHKH* – begründete die Topik eine dialektische Argumentationspraxis, die auf Enthymemen, wahrscheinlichen (nicht: wahren) Prämissen beruht, nicht aber auf einem formallogisch-korrekten Schließen nach Art der von Aristoteles in der *Ersten* und *Zweiten Analytik* entwickelten Syllogistik. Zwischen Logik und Topik steht, mit beiden Disziplinen stark verwoben, seit Aristoteles die Rhetorik.<sup>1</sup> Sowohl in ihrer allgemein-philosophischen als auch in ihrer auf Einzeldisziplinen bezogenen Bedeutung haben die genannten drei Gebiete seit der griechisch-römischen Antike, wie analog auch in ihrer heterogen thematisierten Bedeutung für Musik und Musiktheorie, bis heute eine kompliziert verzweigte und ver-

1 In deutscher Sprache sind gegenwärtig einschlägig verfügbar: Aristoteles 2004; Aristoteles 2002.

schränkte Geschichte durchlaufen. Von diesen Gebieten – Logik, Topik, Rhetorik – hat die musikwissenschaftliche Forschung mit weitem Übergewicht der Rhetorik ihr Interesse geschenkt, weniger der Topik (es sei denn verkürzt in der angelsächsischen *Musicology*) und am wenigsten wohl der Logik. Dass Adolf Nowak nun gerade zu Letzterer ein gründlich gearbeitetes, klug disponiertes und gedanklich ambitioniertes Buch vorlegt, das alle Chancen hat, zu einem Standardwerk der Musiktheorie und -wissenschaft zu werden, ändert diese Konstellation grundlegend.

Die Vorzüge des Buches seien vorweg in Punkten, die noch auszuführen bleiben, resümiert:

- Der Autor hat es erreicht, ein über Jahrzehnte verfolgtes Projekt auf überzeugende Weise abzuschließen.
- Für eine Geschichte musikalischer Logik ist die Quellenbasis des Buches breit. Sie reicht von Augustinus bis zu John Cage und schafft damit für die Musikwissenschaft einen weitgehend neuen Forschungsstand, zumal auch weniger bekannte Quellen beigezogen werden (z.B. ein gewisser Walter Harburger, der Hugo Riemann mit der These kritisiert, es seien mehrere Systeme musikalischer Logik, nicht nur das Dur-Moll-tonale, möglich; vgl. 218f.).
- Glücklicherweise ist dieses Buch über musikalische Logik von einem Autor geschrieben, der klar denkt und klar schreibt. In Hinsicht auf eine Präzision der musikologischen Sprache darf es geradezu als mustergültig gelten.
- Nowaks Begriffsgeschichte bewegt sich nicht bloß auf einer theoretisch-diskursiven Ebene, indem verbale Quellen zur Musiktheorie verbaliter gedeutet werden; vielmehr zieht der Autor grundsätzlich die musikalische Analyse ausgewählter Beispiele mit ein.
- Auch der philosophische Kontext, der es allererst erlaubt, die Formulierungen zu musikalischer Logik tiefer zu verstehen, ist zumindest skizziert, wobei Wilhelm Risse

mit seinem zweibändigen Werk *Die Geschichte der Logik* (1964; 1970) der wichtigste Gewährsmann ist.

In einer Einleitung umreißt Nowak die Zielsetzung seiner Abhandlung, die er zur Frage nach den Regeln oder Gesetzen, die einen sinnvollen Zusammenhang von Musik verbürgen, zuspitzt:

»Wenn weder eine feste Wortbezeichnung noch ein Sachbegriff (bei möglicherweise verschiedenen Bezeichnungen) als Konstante angenommen wird, so ist ungewiß, woran sich der methodische Ansatz überhaupt halten kann. Er hält sich an eine Frage. Sie lautet: Auf welches Problem antwortet die in bestimmten musiktheoretischen Quellen feststellbare Bezugnahme auf Logik, die Einführung logischer Begriffe und Muster in die Theorie des musikalischen Zusammenhangs? Was eröffnet der Begriff, was wehrt er ab? Wie weit stützt er eine neue musikalische Praxis, wie weit dient er der Verteidigung einer alten (bewährten) Praxis?« (4f.)

Nowaks Schrift wäre demnach der musikalischen Begriffsgeschichte zuzuordnen; tatsächlich bilden Quellentexte zur Musik bzw. Musiktheorie aus unterschiedlichen Epochen und Gattungen des Schrifttums, deren Argumentationen einen Bezug zu Logischem enthalten und eindringlich interpretiert werden, die Basis der Darstellung. Was darunter näher zu verstehen sei, bedarf freilich einer kritischen Erörterung, die ich – um das methodologische Profil dieser Neuerscheinung zu schärfen – aus einem Vergleich mit eigenen Studien gewinnen möchte.

Problem- oder Begriffsgeschichte,  
Metapher oder Idee?

Im Lichte der vielen Bedeutungen, die die Frage nach einer möglichen Logizität der Musik angesichts der im Schrifttum seit der Spätantike hierzu auffindbaren Belege anstößt, zögert Nowak verständlicherweise, sein Opus auf dem Feld der musikalischen Begriffsgeschichte

te anzusiedeln, und weist es stattdessen lieber der kaum klar ausgewiesenen ›Problemgeschichte‹ zu. Die Fortsetzung des angeführten Zitats lautet:

»Der Ansatz ist also problemgeschichtlich, doch nicht so, daß ein bestimmtes Problem zum stets neu sich stellenden Grundproblem hypostasiert wird, als wären nur die Lösungen oder Lösungsversuche geschichtlich verschieden. Sondern es mögen durchaus verschiedene, aus bestimmten geschichtlichen Situationen entstandene Probleme gewesen sein, die die Theorie der Musik auf Logik, logische Begriffe und Muster verwiesen haben. Diese Kontexte von musikalischer Logik müssen rekonstruiert werden.« (5)<sup>2</sup>

Eine problemgeschichtlich orientierte Musikwissenschaft hat für Beethovens Schaffen vor allem Carl Dahlhaus vorgeschlagen, der von einer »Problemgeschichte des Komponierens«<sup>3</sup> sprach, in deren Rahmen die Werke auf ungelöste, von früheren Werken poetologisch aufgeworfene und kompositorisch ausgetragene Probleme antworten; der Musikologie obliege dann die Aufgabe, diese Problemgeschichte zu rekonstruieren.<sup>4</sup> ›Problem‹ ist gewiss im Sinne eines Kollektivsinguars zu verstehen. Allerdings scheint sich

- 2 Vgl. Adorno 1973; 1974. Daraus zwei Zitate: »Ein Problem wird von einer Philosophie an die andere weitergegeben, wodurch vielfach die Tradition des Problems in Gestalt der Termini bewahrt wird, während sich die Veränderung, das qualitativ Neue, was geschieht, niederschlägt in dem neuen Gebrauch, in den die Termini kommen.« (1973, 16) Sowie: »Philosophische Termini sind eigentlich geschichtliche Knotenpunkte des Gedankens, die übrig geblieben sind und an denen sich dann die Geschichte der Philosophie sozusagen abspielt. Oder lassen Sie mich es so umformulieren, daß jeder philosophische Terminus die verhärtete Narbe eines ungelösten Problems sei.« (1974, 10f.)
- 3 Vgl. die Belegstellen hierzu im Sachregister zur Edition *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften in 10 Bänden, Supplementband* (Danuser 2008, 337).

das Problem, das Adolf Nowak stipuliert, im Lichte der vielfältigen Bedeutungen der generellen Frage, der er folgt, beinahe zu verflüchtigen<sup>5</sup>; man fühlt sich an die Sprachkrise von Hofmannsthal's berühmtem Chandos-Brief erinnert, deren fiktiver Autor bekennt: »die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze.«<sup>6</sup>

In einer solchen Situation ist es empfehlenswert, die Dialektik zur Verfügung zu haben. Zwei Hauptautoren aus Neuzeit und Moderne – Hegel und Adorno – werden von Nowak oft und gewichtig als Zeugen beigezogen. Hegels begriffsrealistisches Denken war wohl für die Musikologie des Autors sogar von besonderer Bedeutung – nicht von ungefähr hat er dessen Musikästhetik seine Dissertation gewidmet, welche allerdings noch keinerlei Adorno-Einfluss erkennen lässt. Umso erstaunlicher ist die Relevanz, welche Nowak nunmehr Adornos dialektischem Denken beimisst, nicht nur der ›negativen Ästhetik‹, sondern generell dem Musikdenken im Rahmen der Wiener Schule (worüber sich Schönberg gewiss nicht wenig geärgert hätte).<sup>7</sup> Dialektik, ursprünglich die Kunst des mit Argumenten

- 4 Vgl. die gegenteilige Auffassung Wolfgang Rihms im Gespräch mit Siegfried Mauser beim Symposium anlässlich von Dahlhaus' 80. Geburtstag im Jahre 2008: Rihm/Mauser 2011.
- 5 Vgl. Oexle 2001.
- 6 Hofmannsthal (1902/59), 12.
- 7 Wenn hier ein Blick auf eine fast gegenläufige Entwicklung erlaubt sein darf: Bei mir stand die Berufsentscheidung zur Musikwissenschaft im Zeichen einer kritischen Adorno-Lektüre – das der Zürcher Dissertation in Berlin hinzugefügte Mahler-Kapitel scheint noch sehr Adorno-nah zu sein; spätere Studien zu Adorno, alle aufgenommen in die Edition Danuser 2014, – eine davon übrigens dank Nowaks freundlicher Einladung zur Teilnahme an dem von ihm organisierten Frankfurter Symposium zur Zentenarfeier 2003 (vgl. Nowak/Fahlbusch 2007) – zeigen bei bleibendem Interesse eine wachsende Distanzierung an.

geführten Gesprächs, verfügt über den breitesten Radius dort, wo Gegensatzbegriffe in einer Konstellation aufleuchten. So zitiert Nowak am Ende seiner Einleitung einen Satz aus § 484 von Hegels *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* von 1830, den zweiten Paragraphen des Kapitels »Der objective Geist: Zweite Abtheilung der Philosophie des Geistes«, der Freiheit und Notwendigkeit zur Identität zwingt:

»Die Freiheit, zur Wirklichkeit einer Welt gestaltet, erhält die *Form von Notwendigkeit*, deren substantieller Zusammenhang das System der Freiheits-Bestimmungen und der erscheinende Zusammenhang als die *Macht*, das *Anerkanntsein*, d. i. ihr Gelten im Bewußtsein ist.«<sup>8</sup>

Diesen nicht im ersten Teil der *Enzyklopädie* (»Die Wissenschaft der Logik«), sondern im dritten Teil (»Die Philosophie des Geistes«) formulierten Satz bezieht Nowak auf Musik und beschließt seine Einleitung wie folgt:

»Die Form von Notwendigkeit, die der Komponist in einer Folge musikalischer Ereignisse zur Erscheinung bringt, und ihre Geltung im Bewußtsein der die Komposition nachvollziehenden Interpreten und Hörer ist musikalische Logik.« (15)

Hier, so denke ich, hat der Autor, indem er sich auf die Autorität Hegel beruft (ohne den Gegenpol »Freiheit« mit zu beschwören), den Bogen überspannt. Die Art Philosophie, die Hegel formulierte, wurde im weiteren 19. Jahrhundert von verschiedenen Richtungen, zumal durch die Entwicklung einer Begriffsgeschichte bei Trendelenburg<sup>9</sup>, überwunden

und dürfte heute in systematischer Hinsicht als *passé* gelten. Die Vorstellung von »Notwendigkeit«, die bei Kunstwerken gemäß einer hergebrachten Hermeneutik erläutert werden mag, hat aufgrund einer Philosophie des Möglichen<sup>10</sup> sowie der Bedeutung des Kasuellen und Kontingenten in der gegenwärtigen Kunstphilosophie an Tragfähigkeit eingebüßt. An einigen Orten seiner Abhandlung, wo er die freiere musikalische Logik von der Syllogistik der Aristotelischen Analytiken scheidet (vgl. etwa 341), um von der formalen Logik seit Frege zu schweigen, weist selbst Nowak den Begriff »Notwendigkeit« zurück. Daher erscheint es misslich, dass er ihn am Ende der Einleitung, wo doch eine Erwartungsperspektive auf das Folgende am Platze wäre, trotzdem für den weitestmöglichen Spielraum zwischen »Freiheit« und »Notwendigkeit« als Pfeiler aufruft.

In Adolf Nowaks Buch hat, ohne dass ich die unterschiedliche Qualität der Ausarbeitung verkennte, eine ähnliche Auffassung von ideengeleiteter Begriffsgeschichte ihren Niederschlag gefunden wie in meinem Erstling *Musikalische Prosa*. Der Ansatz liegt im Nachweis von Quellen, bei denen ein Begriff – in welcher Formulierung auch immer – sich festsetzte, einer kontextuellen Deutung des Begriffs in dieser Quelle und der illustrierenden »Überprüfung« des Gemeinten anhand ausgewählter Musikbeispiele und ihrer Analyse. In der Verknüpfung einer diachron angelegten Begriffsgeschichte einerseits mit Musiktheorie und Kompositionstechnik, andererseits mit Ästhetik, vor allem aber aufgrund einer stets von Quellentexten gestützten Forschung hat Nowaks *Musikalische Logik* deutliche Affinitäten zu *Musikalische Prosa*. Die stärkste Gemeinsamkeit indes liegt meines Erachtens im

8 Zitiert nach Nowak, 15.

9 Das Kapitel »Die Entstehung der Begriffsgeschichte aus dem Geist des Antihegelianismus« in Müller/Schmieder 2016, 59–64 (Zitat: 59) eröffnen die Sätze: »Innerhalb der Philosophie ist die zentrale Figur für die Entstehung der Begriffsgeschichte Friedrich Adolf Trendelenburg (1802–1872). Bei ihm und in seiner Schule entsteht die Begriffsgeschichte,

methodisch durchaus an der Exaktheit der Naturwissenschaften orientiert, als Symptom der Kritik und des Verfalls der Hegel'schen und idealistischen Philosophien.«

10 Vgl. hierzu Hubig 2006/2007/2015 (Bd. 1: *Technikphilosophie als Reflexion der Medialität*; Bd. 2: *Ethik der Technik als provisorische Moral*; Bd. 3: *Macht der Technik*).

Umstand, dass auch Adolf Nowak, ohne dass wir uns jemals darüber ausgetauscht hätten, als leitendes Wort für seine Unternehmung ›Idee‹ fixiert hat. So heißt es: »Musikalische Logik ist – im Kontext musiktheoretischer Erörterungen – als eine Idee aufzufassen, d. h. als ein Bedeutungskomplex, der weitreichende geschichtliche Wandlungen durchlaufen hat.« (4) Dies ist von zentraler Relevanz, denn eine Idee erlaubt, ja erfordert eine fruchtbare Entfaltung und unterliegt weniger als ein Wort oder ein Terminus dem Zwang zur Definition. Darum scheint mir der Begriff ›Logizität‹, den Nowak besonders für die beiden Eckkapitel (I. und X.) in Anspruch nimmt<sup>11</sup> – weil die beigezogenen Quellentexte es noch nicht bzw. nicht mehr erlauben, von musikalischer ›Logik‹ direkt zu sprechen –, in mancherlei Hinsicht besser geeignet zu sein als der vom Autor favorisierte Terminus ›musikalische Logik‹.

Für eine angemessene Würdigung des Buches wäre es nötig, es methodologisch in einer Historie der musikalischen Begriffsgeschichtsforschung zu verorten, was den gegebenen Rahmen sprengte. Das von Hans Heinrich Eggebrecht begründete und später von Albrecht Riethmüller weitergeführte *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (HmT) war ein Markstein im Zeichen einer semasiologischen, auf das einzelne Begriffswort bezogenen Forschung, unternommen zeitlich parallel zu den begriffsgeschichtlichen Großprojekten *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, *Geschichtliche Grundbegriffe*, und den späteren *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* (HWRh) und *Ästhetische Grundbegriffe*. Für das HmT hat Nowak den Artikel »Musikalische Logik« geschrieben, publiziert in der 38. Auslieferung (2004/05). Da Nowak indes für sein Buch einen eher onomasiologischen Weg beschreitet, wäre es interessant gewesen, wenn er die von Gianmario Borio initiierte, von italienischen Musikologen realisierte Darstellung musikalischer Hauptbegriffe (drei

11 Die Titel lauten: »I. Die Logizität der Zeitgestalt nach Augustinus« bzw. »X. Neue Konzeptionen einer Logizität der Zeitgestalt: Zeitvorstellungen als Denkformen«.

Bände zwischen 2007 und 2009) berücksichtigt hätte.<sup>12</sup>

Ohne Nowaks *Musikalische Logik* im Rahmen der allgemeinen bzw. der musikologischen Begriffsgeschichte hier eingehender zu verorten, kann man doch zwei miteinander zusammenhängende Faktoren konstatieren, welche aufgrund ihrer Bedeutung für das ganze Buch zur Sprache zu bringen sind: zum einen das Verhältnis zur Metaphorologie, zum anderen die These einer der Musik immanenten, eigenen ›Begrifflichkeit‹ (nach dem in der mittelalterlichen Sprachphilosophie entwickelten Modus von *termini concepti*, vollzogenen, aber nicht sprachlich ausformulierten Denkakten [12]). Bei beiden Faktoren lässt es der Autor an wünschenswerter Klarheit nicht fehlen: Im Traktat »Musikalische Logik«, dem XI. und letzten Kapitel des Buches, findet sich der Satz:

»Es ist keine Metapher, sondern eine Phänomenbeschreibung, wenn Musiker von den ›Gedanken‹ in ihren Kompositionen sprechen und wenn Theoretiker das musikalische Kunstwerk auf seine folgerichtige Gedankenentwicklung befragen.« (357)

12 Borio/Gentili 2007 bzw. Borio 2012. Bei einem (von Borio im Rahmen des *European Network for Musicological Research* organisierten) Treffen mit den an der *Storia dei concetti musicali* beteiligten Autoren im Jahre 2006 in Cremona, an welchem auch der Philosoph Gunter Scholtz teilnahm, konnte ich übrigens – im Zusammenhang der Arbeit am Artikel »Topos« (Musik) für das HWRh – Überlegungen zum Thema ›Musikalische Topik‹ vorstellen (vgl. Danuser 2009a). Ein von mir an der *Humboldt-Universität zu Berlin* in Gang gebrachtes begriffsgeschichtliches DFG-Projekt »Von ›Exekution‹ zu ›Performance‹. Eine Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung seit dem 18. Jahrhundert« wird 2017 drei Bücher zeitigen, deren Autoren (Jacob Langeloh, Laure Spaltenstein, Vera Emter-Krofta) Semasiologie und Onomasiologie kombinierend das Schreiben über Aufführung an ›Chronotopoi‹ des 18., 19. bzw. 20. Jahrhunderts erforscht haben; die Studien erscheinen bei Schott-Campus in Mainz.

Und trotz möglicher skeptischer Einwände »des Logikers«, »des Musikers und Musikliebhabers«, welche Musik oft als eine »begriffslose Kunst« verstehen, steht in der Einleitung die Passage:

»Wenn schon einfachste Akte der Tonformung und -wahrnehmung, etwa die Identifizierung einer Tonfolge als Wiederkehr, nicht ohne Begriff möglich sind (Identität von Relationen), um wieviel mehr Begrifflichkeit steckt dann in einer ausgeführten Melodie, in einem mehrstimmigen Satz, in einem musikalischen Kunstwerk!

Begriffe wie Motiv, Thema, Überleitung, Wiederkehr, Variante, Novum, Reihung, Kontrastierung, Verarbeitung können nur in Relation zueinander definiert werden. Sie stehen nicht isoliert da, sondern sind voneinander abhängig und bilden ein System von Sinneinheiten, die stilistisch ganz unterschiedlich eingelöst worden sind. Bezugssysteme von der Musik immanenten Begriffen sind musikalische Logik.« (11)

Nowaks Denken über Musik ist nach meinem Eindruck noch stark von Hegels begriffsrealistischer Philosophie geprägt; Affinitäten zu einem moderneren, von einem Konstruktionscharakter der Begriffe getragenen Denken – auch dem, was Adorno in der Ästhetischen Theorie »Nominalismus«<sup>13</sup> genannt hat –, einem für die Wissenschaftshistorie von »Begriffsgeschichte« maßgeblichen Denken, sind demgegenüber kaum spürbar. Dieser hegelianische Zugriff dokumentiert den Versuch einer Begriffsgeschichte *ante litteram*, woraus ein altertümlich-sympathischer Zug der Argumentation erwächst. Selbstverständlich beanspruchen die Zeugnisse der Quellentexte, als Indizien einer der Musik selbst inhärenten Begrifflichkeit, so einen höheren methodischen Rang, als wenn die Begriffswege im offeneren Rahmen einer Diskursgeschichte – à la Foucault – umschrieben würden.

Die Abweisung eines metaphorischen Status der Begriffe entspricht den Grundsätzen,

13 Adorno 1970, 296–299.

auf denen die genannten begriffsgeschichtlichen Großprojekte beruhen. Eine strikte Ablehnung der Metaphorologie seitens der Begriffsgeschichte ist aber, wie Hans Blumenbergs *Paradigmen zu einer Metaphorologie* (1960/97) oder Ralf Konersmanns *Wörterbuch der philosophischen Metaphern* (2007) zeigen, in die Kritik geraten.<sup>14</sup> Ich selber halte, da ich auf einem nicht-begrifflichen Fundament des Schaffens (als Komponieren, Improvisieren und Reproduzieren) insistiere, ohne zu leugnen, dass musikalische Praxis umgekehrt auch vernunftgesteuert sein kann, eine Offenheit gegenüber der Frage, was Begriff und was Metapher sei, für dringend geboten, zumal die meisten Begriffe der Musiktheorie aus lexikalisierten Metaphern hervorgegangen sind und eine allzu scharfe Trennlinie zwischen beidem unzweckmäßig wäre. Da die aktuelle Diskussion um Begriffsgeschichte und Metaphorologie nunmehr seit mindestens zwei Jahrzehnten andauert, spiegelt, wie mir scheint, die klare Positionierung des Autors auf Seiten der Begriffsgeschichte einen älteren Ort in der Historie dieser Methode. Dies meine ich jedoch nicht negativ. Es ist mir lieber, ein Autor beharrt auf seinen einmal getroffenen Entscheidungen und »zieht« ein Konzept, wie man sagt, »durch«, als dass er stromlinienförmig sich den Wetterkurven der Wissenschafts- oder Musikologiegeschichte anschmiegt und aufgrund allzu häufiger Drehungen und Wendungen mit seiner Arbeit entweder zu keinem Ende kommt oder dem Leser ein inkonsistentes Resultat darbietet.

Mehrfach ist bei Nowak auch von »musikalischem Denken« die Rede, meist synonym mit »musikalischer Logik«; so – mit Bezug auf Hans Heinrich Eggebrecht – in der Einleitung und im Schluss-Traktat (12 bzw. 343). Während jedoch Eggebrecht »musikalisches Denken« in einer Aufsatzsammlung dieses Titels stark macht, den Begriff »musikalische Logik« aber ablehnt<sup>15</sup>, lässt Nowak die bei Eggebrecht konträren Begriffe zur Identität verschmelzen.

14 Vgl. hierzu beispielsweise Müller/Schmieder 2016, 764–783.

15 Vgl. Eggebrecht 1977, v.a. 143 ff.

Hier zeigt sich für mich eine Gefahr: Durch eine Gleichsetzung von ›Denken‹ und ›Logik‹ unterläuft dem Autor der methodische Fehler einer *petitio principii*, in deren zirkulärem Gedankengang das zu Beweisende in der Funktion eines Beweisfaktors figuriert.

### Zum Aufbau des Buchs

Die Grundidee einer Folge von Phasen der Musikgeschichte, die eine quellengestützte Forschung an der für Zusammenhang bürgenden Vorstellung ›musikalischer Logizität‹ aufzuzeigen vermag, scheint im Ganzen wie im Detail konsequent und überzeugend eingelöst zu sein. Diese Tatsache verschafft dem Buch einen bleibenden Wert als Referenztitel. Der Autor eröffnet, wie es sich gehört, sein Werk mit einer ›Einleitung‹, welche die wesentlichen Gesichtspunkte, die Prämissen, den Aufbau und die Gliederung vorstellt. Mit ihr korrespondiert als Schlusskapitel (XI) ein Traktat ›Musikalische Logik‹, in welchem Nowak, obgleich einzelne Phasen der Musikgeschichte unterschiedliche Perspektiven beanspruchen, eine Skizze übergreifender Geltung zeichnet – keine einfache Aufgabe, muss sie doch zwischen Widerspruch (zur beanspruchten historisch orientierten, von Fragestellung zu Fragestellung verschiedenen Perspektive) und Tautologie (indem das Schlusskapitel eine triviale Wiederholung des in den einzelnen Kapiteln Geschilderten wäre) in einer Quadratur des Kreises vermitteln.

Innerhalb dieser Eckstücke bilden die Kapitel I und X insofern einen weiteren Rahmen im Inneren des Buches, als sie von der ›Logizität der Zeitgestalt‹ nach Augustinus (Kapitel I) bzw. John Cage, Olivier Messiaen, Herbert Brün und Bernd Alois Zimmermann – in Neuer Musik also – (Kapitel X) handeln, ohne expliziten Bezug zu ›musikalischer Logik‹. Das halbe Dutzend Kapitel von II. bis VII., eine kurze Kapitel-Folge, zieht einen theoretisch-historischen Bogen vom Mittelalter bis zum 17./18. Jahrhundert (II. ›Logische Implikationen der Melodiebildung nach mittelalterlicher Lehre‹, III. ›Cantus und Syllogismus‹, IV. ›Die Generalbaßpraxis auf ihre Logik be-

fragt: Der subintendierte Fundamentalbaß‹, V. ›Der Stilwandel um 1740 und die Frage nach logischen Gesetzmäßigkeiten in Melodik und Rhythmik‹, VI. ›Begriffsprägungen‹, VII. ›Zur Konstitution der Werkgestalt‹). Die beiden verbleibenden Kapitel VIII. und IX. (›Harmonische und metrische Folgerichtigkeit: Die Logik der Kadenz‹ bzw. ›Musikalische Gedankenentwicklung‹) mit Musik des 18. bis 20. Jahrhunderts bilden das Zentrum des Buchs: Ihr Umfang ist deutlich größer als der der übrigen Kapitel, und Nowak greift im Schlusskapitel (XI.) markant darauf zurück. Zahlreiche zusätzliche Hinweise auf Aspekte einer Logizität der zur Sprache gebrachten ›Prinzipien und Modelle‹ finden sich auf der Ebene der Untertitel, welche überdies in den Kapiteln VIII. und IX. auf einer Unter-Untertitel-Ebene noch weiter differenziert wird.

Der Autor war offenbar bemüht, ein Gesamtkonzept für seine Darstellung aus der Grundidee einer Logizität von Musik herzuleiten, statt – wie es auch machbar gewesen wäre – eine Geschichtlichkeit des Gegenstandes ›musikalische Logik‹ im Sinne einer Begriffsidentität in wechselnden historischen Kontexten aus der überlieferten Musikgeschichtsschreibung abzulesen. Die flüssige, bewegliche historische Epochenzäsurierung, ein Vorzug dieses Werks, zwingt den Leser, sich über Angemessenheit oder Unangemessenheit von Personen und Begriffen Gedanken zu machen, etwa wenn der letzte Theoretiker der Trecentomusik, Prosdocimus de Beldemandis, im frühen 15. Jahrhundert und das Prinzip einer meist der Renaissance zugeschriebenen ›varietas-Ästhetik bei Tinctoris im späteren 15. Jahrhundert zusammen aufgerufen werden (50).

### Die Dichotomie

#### ›Quellentexte – Sekundärliteratur‹

Wer Studierende in Grundkursen an Universitäten und Hochschulen in musikologisches Arbeiten einzuführen pflegt, weiß, wie sehr die Unterscheidung zwischen Quellentexten, die man erforschen und edieren soll, und Sekundärliteratur, wozu frühere philolo-



gische Bemühungen des Verstehens rechnen, zu solchen Anfangsgründen gehört. Ja, einen ›aufrechten Gang‹ – im Gegensatz zu unreflektiertem Plaudern über Eindrücke einer ›begriffslosen‹ Musik – übt die Musikologie nur durch die Implikationen dieser Dichotomie. Bedenkt man freilich im Lichte der skizzierten Diskrepanzen zwischen Problem-, Begriffs-, Ideen- und Metapherngeschichte die Tatsache, dass Adolf Nowak seine Schrift den drei erstgenannten Termini zugewiesen, gegen die ›Metapher‹ aber abgegrenzt hat, so zeigt sich eine komplizierte Situation. Spätestens seit Gadamers *Wahrheit und Methode* (1960) und der daran anschließenden Rezeptionsgeschichte ist ein Blick aus der jeweiligen Gegenwart auf die historischen Quellen unabweisbar geworden; außerdem haben neuere Methodologien sich von dem ›Autor‹-Konzept distanziert und an dessen Stelle die Anonymität eines ›Diskurses‹ gesetzt.<sup>16</sup> Die Trennung zwischen Quellentexten – »der Musiktheorie, der Musikästhetik und der Philosophie« (so die Überschrift des Verzeichnisses) – und »Sekundärliteratur« hat Nowak zwar überhaupt in die Lage versetzt, ein so reiches Buch gründlich zu schmieden. Unter diesem Gesichtspunkt ist es zu begrüßen, dass er sein Forschungsfeld, um es bearbeitbar zu halten, nicht verkürzt hat durch eine Auswahl der thematisierten Gebiete, dass er vielmehr – nach seiner Dissertation für mich überraschend – Adorno, Neue und sogar außereuropäische Musik beigezogen hat (Letzteres wohl eine Reverenz an seine früh verstorbene Gattin Kazuko Nowak-Yasuike, deren Gedächtnis dieses Buch gewidmet ist). Der Preis, den Autor und Leserschaft hierfür zahlen, ist ein gewisser Lehrbuchcharakter der Schrift.

Umgekehrt stellen sich aber auch Fragen. Zunächst: Nach welchen Kriterien werden ›Quellentexte‹ und ›Sekundärliteratur‹ (vielleicht besser: ›Forschungsliteratur‹) unterschieden? Eine Rubrizierung von Schriften aus der Wiener Schule – etwa von Erwin Stein oder Josef Rufer – als ›Quellentexte‹, nur weil sie aus der ›Schule‹ stammen, erscheint

mir so wenig gerechtfertigt wie die der Texte von Carl Dahlhaus als ›Sekundärliteratur‹; darunter fiel auch ein Aufsatz wie »Satz und Periode«<sup>17</sup>. ›Satz‹ und ›Periode‹ sind hypothetische Modelle, aus einer Metaphorik der Theorie der Prosarede erwachsene, in vielerlei Hinsicht nützliche Begriffe, doch müssen sie wie das gesamte Begriffsarsenal der Musikologie von einer lebendigen, auch Neuem zugewandten Disziplin stets auf den Prüfstand gestellt werden. Man darf sie keinesfalls als sakrosankte Pfeiler der Musiktheorie betrachten, und schon gar nicht auf eine überhistorische Weise (wie es der Autor, wenn ich ihn richtig verstehe, im Schlusskapitel andeutet: 350f. für ›Satz‹ und ›Periode‹, 351 für ›entwickelnde Variation‹).

Der Lehrbuchcharakter des Buches wird dadurch dokumentiert, dass der Zugriff auf Bedeutungen zentraler Begriffe unmittelbar erfolgt, ohne dass die Historizität der Begriffe und das Gewicht einer ihnen gewidmeten Forschungsgeschichte ausreichend berücksichtigt würde. Nehmen wir drei Autoren, zwei zu Recht wichtige ›Primärautoren‹ (Hugo Riemann, Theodor W. Adorno) und einen zu Unrecht wenig berücksichtigten ›Sekundärautor‹ (Carl Dahlhaus). Zu diesen drei Autoren, die 1919, 1969 bzw. 1989 starben, herrscht seit Jahrzehnten international eine starke Forschungsaktivität. Ich kann nun Adolf Nowak den Vorwurf nicht ersparen, dass er bei diesen Autoren keinen Versuch unternommen hat, sich wissenschaftsgeschichtlich durch Markierung eines eigenen Ortes innerhalb einer im Fluss befindlichen Landschaft zu positionieren. Bei Riemann hätte man (um vom Dichter und Komponisten zu schweigen) zum Beispiel das Verhältnis zwischen Musiktheoretiker, Musikanalytiker und Musikhistoriographen thematisieren können; auch hätte man Heinrich Schenker (statt als Appendix zu einer »Logik der Kadenz«) als ein österreichisches Gegengewicht ›Stufentheorie‹ (gegenüber der ›Funktionstheorie‹) vorstellen können; und für eine aktuelle ›musikalische Logik‹ wäre es überdies reizvoll gewesen, die

16 Vgl. Danuser/Kassel 2017.

17 Dahlhaus 1978.

Rezeptionsgeschichte Hugo Riemanns durch die angelsächsische, von mathematischen ›Ton-Netzwerken‹ ausgehende Richtung der ›Neo-Riemannians‹ (David Lewin, Richard Cohn u. a.) wenigstens zu erwähnen. Bei Adorno, der sich gern in der Rolle eines Verächters der Musikwissenschaft sonnte – und allenfalls mit den damaligen Außenseitern des Faches Heinz-Klaus Metzger, Rudolf Stephan und Carl Dahlhaus kommunizierte –, wäre angesichts der riesigen Forschungsliteratur, die freilich nur zum kleineren Teil den Namensteil ›Forschung‹ zu Recht trägt, zu fragen, wie Nowak das Verhältnis zwischen Hegels Dialektik und Adornos negativer Dialektik sieht – er thematisiert dies nicht, lässt in der eigenen Argumentation sprachlich keinen Adorno-Einfluss erkennen, ruft ihn aber als Autor von Quellentexten hoher Valenz auf (eine kritische Historik der modernen Musik wird ihm hier aber nicht folgen dürfen; als Quellentext für eine eigene Historiographie taugt gerade die *Philosophie der neuen Musik* nicht). Auch bei Dahlhaus kam in den knapp drei Jahrzehnten seit seinem Tod eine rege Forschungsaktivität auf, welche beachtet werden sollte und die zu ignorieren Teile von Nowaks Buch ein wenig altbacken erscheinen lässt. Aber solche Worte einer Optionalprosa mögen nicht missverstanden werden: Eine historische Gesamtdarstellung mit umfassender Berücksichtigung der vielfältigen, heute sehr verzweigten Forschungsliteratur sprengt wohl das Leistungsvermögen eines einzelnen – jedes einzelnen – Musikforschers, sodass mir der vom zu einem Ende gekommenen Autor gezahlte Preis lieber ist als ein spätes Eingeständnis, es nicht geschafft zu haben.

Dass aber die Dichotomie ›Quellentexte – Sekundärliteratur‹ einen aufrechten Gang der Musikologie behindern oder gar vom Segen zum Fluch werden kann, wird daran ersichtlich, dass eine an sie gebundene Musikwissenschaft weniger frei ist, Probleme von Grund auf zu durchdenken und im Hinblick auf das verfügbare Begriffsarsenal neue Wege einzuschlagen, als eine Musikologie, die auf keinem dienend-›sekundierenden‹ Rollenverständnis fußt. Die Perspektiven musikologischer For-

schung brauchen sich nicht ausschließlich aus einem jeweils zeitgenössischen Arsenal zu speisen; vielmehr sollte es auch möglich sein, mit Begriffen, Methoden und Horizonten der heutigen Zeit früher entstandene Werke oder Texte zu erforschen. Wichtig erscheint mir dabei der Wille, Probleme und Gegenstände in ihrer vollen Komplexität zu thematisieren, zugleich aber auch das Darstellungspotential eines Zugangs auf eine fassliche Weise auszuschöpfen, die sich nicht in schlechter Unendlichkeit verliert. Für mich steht nicht fest, dass Musik eine ›immanente Begrifflichkeit‹ mit sich trage. Eher gehe ich von der These aus, dass Musikmachen als sinnlich erfahrbare Klanggestaltung in begriffsloser Praxis wurzelt – Singen und Spielen anthropologisch primär, theoretisches Musikdenken, Komponieren und Interpretieren historisch sekundär – und dann, wie andere Dimensionen des menschlichen Lebens, zu einem Gegenstand des Denkens, des Begreifens, der sprachlichen Verständigung gemacht wurde und bis heute wird. Unter diesem Aspekt gehört die Idee ›musikalische Logik‹ zu den weithin tragenden Konzepten, die vieles, aber nicht alles zu erklären vermögen und die im Laufe ihrer von Nowak umrissenen, Jahrhunderte währenden Geschichte manche Möglichkeiten ausgeformt haben, von der Musikologie aber zusammen mit anderen, gegensätzlichen Möglichkeiten bewertet werden sollten.

Im Lichte dieser Problematik hat sich Adolf Nowak dafür entschieden, allen Indizien, die für eine Logizität der Musik sprechen, den verdienten Raum zu geben, allen anderen Indizien jedoch, die solcher Logizität widerstreben, einen Raum der Reflexion nicht – oder kaum – zuzugestehen. Ich hatte oben schon das Begriffspaar ›Satz‹ und ›Periode‹ erwähnt, welches die Musikologie im rhetorischen Traditionsbezug erhärten sollte, das Nowak aber im Licht seiner Bedeutung innerhalb der Wiener Schule – paradigmatisch hier Erwin Ratz' *Einführung in die musikalische Formenlehre* – allzu dogmatisch mit einer einem Universalanspruch sich nähernden Relevanz positioniert. Warum wird nicht auch der ›Gang‹ thematisiert, nach Adolf Bernhard

Marx neben ›Satz‹ und ›Periode‹ immerhin eine dritte »Grundform[] aller musikalischen Konstruktion«<sup>18</sup>, und warum findet die ›Sequenz‹, über welche Jan-Philipp Sprick eine in derselben SIM-Reihe bei Olms publizierte Dissertation verfasst hat, nur randständig Erwähnung? Der Leser möchte jedenfalls wissen, ob bei diesen Termini der musikalischen Syntax die für ›Satz‹ und ›Periode‹ beanspruchte Begriffswelt greift oder an Grenzen stößt.

### Logik, Rhetorik, Topik

Zu Nowaks Idee ›musikalische Logik‹ bleiben einige Punkte nachzutragen. Dass sich der Autor, indem er eine metaphorische Lesart verwirft, dem Zwang eines Begriffsverständnisses aussetzt, wäre vermeidbar gewesen, doch haben wir dies als methodische Entscheidung zu akzeptieren. Lässt sich dieser Ansatz im Fach ›philosophische Logik‹ näher verorten? Nowak zieht mit dem mehrfachen Rekurs auf

18 Marx 1846, 30: »Nun muss es aber auch Tongebilde geben können, die eines Abschlusses, wie Sätze und Perioden haben, entbehren [...], die wenigstens in rhythmischer Beziehung unbestimmt und darum unbefriedigend schliessen. Ein solches Tongebilde nennen wir *Gang*.« (Hervorhebung original) Und hier präzisiert eine Fußnote: »Schon aus der Begriffsbestimmung folgt, dass der Gang für sich allein nicht befriedigend, keine selbständig genügende Gestaltung ist, wie Satz und Periode.« Später (31) heißt es in einem »Rückblick«: »Hiermit haben wir die *drei Grundformen* aller musikalischen Konstruktion, *Satz – Periode – Gang*, hervorgeführt und die Bedingungen ihres Baues erkannt.« (Hervorhebungen original) An einer anderen Stelle des vierbändigen Werkes – »Dritter Theil« – (Marx 1879, 293) wird »Gang« wie folgt bestimmt: »Der Gang hat an sich selber gar kein notwendiges Ende; er wird abgebrochen, weil er eben nicht ewig fortgeführt werden kann. [...] Der Gang dagegen [scil. im Gegensatz zum »Satz«] hat keinen bestimmten Modulationssitz; er kann ebensowohl durch beliebige Tonarten gehn, als in einer bleiben, kann jedes beliebige Motiv befolgen oder auch verlassen.«

Wilhelm Risse diejenige Form von Logik zu Rate, die eine Enzyklopädie als »traditionelle« Logik bezeichnet, sowohl in einem »weiteren Sinne«, der – wie *Musikalische Logik* selbst – historisch von der antiken Logik bis zu der des 19. Jahrhunderts reicht, als auch in einem »engeren Sinne«, denn anders als die »moderne formale Logik« ist sie charakterisiert durch »a) Festhalten an der grammatischen Subjekt-Objekt-Struktur von Aussagen [...], b) ihre syllogistische Form ([siehe] ›Syllogistik‹) und c) ihr Selbstverständnis als Begriffs-, Urteils- und Schlußtheorie«<sup>19</sup>. Dass Nowak, wenn ich es richtig sehe, auf dieser ›traditionellen Logik‹ aufbaut, ist sein gutes Recht und gibt seinem Buch die Chance, von Nicht-Mathematikern verstanden zu werden. Bedauerlicherweise aber spart er neuere Richtungen der Logik aus, zumal mathematische, die Komponisten und Theoretiker für Musik entwickelt haben: zum Beispiel David Lewins *Generalized Musical Intervals and Transformations* (1987) (welche die *Neo-Riemannians* stark beeinflusst hat), die von der Chomsky'schen Transformationsgrammatik inspirierte *Generative Theory of Tonal Music* von Fred Lerdahl und Ray Jackendoff (1983), oder Arbeiten wie *The Topos of Music. Geometric Logic of Concepts, Theory, and Performance* von Guerino Mazzola (2002).

Den ›Logik‹-Begriff in Relation zur ›Syllogistik‹, die seit Aristoteles' Analytiken einen Hauptfundus der Logik ausmacht, handhabt Nowak flexibel. Einerseits zieht er die Stellen aus der Geschichte der Musiktheorie heran, an denen Autoren Musikstrukturen mit ›Syllogismen‹ vergleichen: Max Haas (mittelalterliche Klangschriftlehre, vgl. 49), Joseph Riepel (vollständige musikalische Periode, logisches Schließen = Syllogismus; 123), Heinrich Bokenmeyer (Kanon als *syllogismus musicus*, eine von Mattheson und Heinichen kritisierte Auffassung, 129) oder Johann Nikolaus Forkel (dessen für Harmonik 1788 erstmals geprägten Begriff ›musikalische Logik‹ Nowak bestimmt »als etwas der Grammatik ›immer schon‹ Immanentes und doch auf einer be-

19 Wolters 1984.

stimmten geschichtlichen Stufe erst Hervortretendes«; 137). Zumindest teilweise ist der Status dieser Zuweisungen keine Definition – schon gar keine ontologische, welche ein Sein der musikalischen Logik behauptete –, sondern bloß ein Vergleich, ein »Gleichnis«, wie es bei Bokemeyer heißt. Hiergegen wäre nicht das Geringste einzuwenden, denn vergleichen kann man alles mit allem, und wenn für Nowak bei seinem Bemühen, die vernünftigen apollinischen Fundamente der Musik an musiktheoretischen Quellen deutlich hervorzuheben, ein Vergleich mit Logik sich besonders anbietet, verdient dies aus meiner Sicht volle Zustimmung.

Wie ich oben im Zusammenhang der Diskussion des musikalischen ›Gedankens‹ allerdings bereits erwähnt habe, begreift Nowak solche musiktheoretischen Termini als »Phänomenbeschreibung« und verweigert ihnen den Status einer ›Metapher‹ oder – wie zu ergänzen wäre – eines Vergleichs (vgl. 357). Am Beispiel eines achttaktigen Satzes und eines zweitaktigen Motivs als »Prämisse« betont er mit Recht den »Abstand der musikalischen Logik zur Syllogistik« (341), denn aus den Syllogismus-Regeln wäre nur eine einzige »Folgerung« zu ziehen, wohingegen sich für ihn »auch innerhalb eines Themas aus der gleichen motivischen Setzung verschiedene Folgerungen ergeben«. Weiter heißt es:

»Der Logik von Setzung und Folgerung entspricht es auch, daß die Setzung nicht vollständig reproduziert werden muß, wenn die zweite Folgerung anschließt. Die größere Variationsbreite der Möglichkeiten spricht nicht gegen die Verwendung des Begriffs Logik in Musik und Kunst, sondern verweist auf die Eigenart des Logischen im Bereich des Schaffens gegenüber dem Logischen im Bereich des Erkennens.« (342)

Mein Sprachempfinden sträubt sich allerdings dagegen, für Phänomene der musikalischen Syntax den Terminus ›Folgerung‹ zu wählen anstelle anderer Begriffe wie ›Fortsetzung‹ oder ›Entwicklung‹. Denn mit diesem Terminus scheint mir der Autor, den im Allgemeinen

ein klares Denken auszeichnet, eine zirkuläre Argumentation zu vollziehen: ›Folgerung‹ setzt ein System ›musikalischer Logik‹ bereits voraus, kann es also nicht beweisen. Im Übrigen hat Richard Wagner, wie wir von Nowak lernen können, für Beethovens Symphonik ein »am Leitfaden von Grund und Folge bewegende[s] Denken« abgewiesen und eine »freie und kühne Gesetzmäßigkeit« postuliert, »mächtiger als alle Logik«<sup>20</sup>. Und Schönberg ruft in einem Brief an Ernst Krenek vom 12. Dezember 1939 musikalische Logik in klarer Abgrenzung gegen die Logik wissenschaftlichen Denkens auf:

»Das ist, was Kunst von Wissenschaft unterscheidet: Daß es da nicht solche Prinzipien geben sollte, welche man prinzipiell anwenden muß: daß dort ›eng-umschrieben ist, was ›weit-offen‹ bleiben muß; daß die musikalische Logik nicht auf ›wenn-so‹ antwortet, sondern die durch wenn-so ausgeschlossenen Möglichkeiten zu benützen liebt.«<sup>21</sup>

In *Joseph Haydn und seine Zeit* hat Ludwig Finscher den Zentralbegriff von Nowaks Abhandlung wie folgt bestimmt: Der »praktisch-analytischen Umgangssprache« gilt musikalische Logik als »metaphorische Bezeichnung für das Zusammenstimmen und die Folgerichtigkeit musikalischer Ereignisse in einem gegebenen formalen Rahmen und unter den Bedingungen historisch bestimmbarer Konventionen.«<sup>22</sup> Für Nowak aber erschöpft sich, wie in der Einleitung postuliert (12), die Aufgabe musikalischer Logik nicht darin, Konventionen, Regeln oder Schemata abzustecken (»Nachvollzug«), sie umspannt vielmehr auch deren »Modifikation«, ja sogar deren »Aufhebung«. Die Argumentation terminiert im Satz: »Musik als ›in sich begründeten Zusammenhang‹ erfassen zu können, ist das zentrale Indiz von musikalischer Logik.« (13) Diesem letzten Satz, der

20 Richard Wagner, *Zukunftsmusik* [1860], zitiert nach Nowak, 257.

21 Zitiert nach Nowak, 289.

22 Zitiert nach Nowak, 12.

auf eine ontologische Definition verzichtet, könnte ich durchaus zustimmen; in meinem Habilitationsvortrag an der TU Berlin im Sommer 1982 »Das imprévu in der Symphonik« habe ich ganz ähnlich versucht, eine Formkategorie »Überraschung« für Musik um 1800 zu entwickeln. Einleitend hatte ich dort geschrieben:

»In diesem Sinne habe ich mich der Bedeutung »unvorhersehbarer« Ereignisse für die Konstitution musikalischer Form zugewandt – einer Bedeutung, die nicht erkannt werden kann, wenn die musikalische Analyse einen verkürzten Begriff von musikalischer Logik nach Art einer gewissermaßen lückenlosen »Deduktionslogik« unterstellt.«<sup>23</sup>

Wenn Adolf Nowak also die Syllogistik vom Begriff »musikalische Logik« fernhält und ihn stattdessen durch Erfüllung wie Transgression historisch konkreter Regelsysteme in einer Logizität gelingender Einzelwerke zu bestimmen sucht, ist dies ein fruchtbarer Ansatz, der den Leser auf wichtige Spuren führt. Freilich frage ich mich dann, ob der Ausdruck »musikalische Logik« für das Gemeinte glücklich gewählt ist.

\* \* \*

An mehreren Orten des Buches greift Nowak auf die aus der Rhetorik stammenden Begriffe »inventio« und »dispositio« zurück und führt diese als Teile aus der Geschichte der Logik ein, was suboptimal ist, zumal er diese Begriffe mit seiner Zentralinstanz auflädt (»inventive Logik«, »dispositionelle Logik«; Belegstellen zu diesen und den weiteren Begriffen von Nowaks Buch finden sich im Sachregister, 415–433, hier 423). Dagegen bräuchte man

23 Danuser 1986/2014, 239. Vgl. Edward T. Cone's Kritik an diesem Analyseideal in seinem Beitrag »Twelfth Night« (Cone 1986). Dieser Text von Cone, den ich für die erste Nummer der neubegründeten Zeitschrift *Musiktheorie* vom amerikanischen Kollegen erbeten hatte, ließe sich also zu dem bei Nowak zitierten späteren Aufsatz »On Derivation: Syntax and Rhetoric« (Cone 1987) hinzufügen.

zunächst nichts einzuwenden, wären nicht die Verbindungen zur Rhetorik-Tradition und ihrer musikhistorischen Konkretisierung etwas dünn geraten. Beim klassischen Thema, J.S. Bachs zweistimmige Inventionen auf die rhetorische Tradition zu beziehen, wäre eine Auseinandersetzung mit Laurence Dreyfus' *Bach and the Patterns of Invention* von Interesse gewesen, wo es heißt: »For a composer like Bach, what remained, then, from the actual musical annexation of rhetorical territory was a far less analogical but far more metaphorical notion of musical invention, a notion, to be sure, with its own rules and practices.«<sup>24</sup>

Im Hintergrund steht hier die Abweisung eines verkrusteten, missverstandenen und darum überflüssigen Begriffs von musikbezogener Rhetorik. Einen frischen Blick auf die hier gemeinten Traditionen könnte die Musikwissenschaft aus einem Buch gewinnen, das die theoretisch eher vernachlässigte Topik zum Gegenstand hat: Lothar Bornscheuers bahnbrechende Schrift *Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft* (1976) stellt bei der seit mehr als einem halben Jahrhundert in vielen Disziplinen beobachtbaren Erneuerung der Topik-Forschung eine der wichtigsten Publikationen dar. Einen ersten, kräftigen musikologischen Widerhall fand sie in Tobias Plebuchs Aufsatz »Was sind musikalische Topoi?«, in dem sich auch eine Auseinandersetzung mit Laurence Dreyfus' Theorie der Invention findet.<sup>25</sup>

Für Nowak – er geht von einer »Rhetoridialektik« des 16. und 17. Jahrhunderts (Wilhelm Risse) aus – ist es begriffsgeschichtlich naheliegend, die terminologisch erstmals im 18. Jahrhundert mit »loci topici« hervortretende Topik und deren rhetorische Elemente unter die Überschrift »Logik der Erfindung: inventio und dispositio« (Erfindung und Anordnung der Gedanken; 155) zu fassen. Aus Risses Buch zitiert er hierzu: »Die rhetorische Logik des 16. Jahrhunderts ist [...] gekennzeichnet durch ihre Eingliederung in die Rhetorik sowie durch den Vorrang der Topik bei

24 Dreyfus 1996, 9.

25 Vgl. Plebuch 2011, 176.

Vernachlässigung der Analytik.« (156f.) Wenn Risse zu Recht einen »Vorrang der Topik« feststellt, bedeutet dies zugleich, dass die Logik als Mittel der Welterkenntnis außer Kraft gesetzt war, denn gerade die Topik war seit langem »entlogisiert«, d. h. ihrer Wurzeln in der dialektischen Argumentationskunst der Antike beraubt. Die materiale Topik hatte die formale Topik seit dem 15. Jahrhundert weitgehend verdrängt. Nun könnte man einwenden, dass diese alten Begriffe – Logik, Rhetorik, Topik – durch ihre Rezeptions- und Überlieferungsgeschichte seit Aristoteles, Cicero, auch Boethius in ihren Bedeutungen so reich geworden seien, dass es nicht mehr darauf ankomme, welchen Begriff man für die Zwecke der Musikwissenschaft ergreife – jeder habe etwas für sich und manches gegen sich, jedes Argument finde Beweis- wie Widerlegungsgründe.

Unter diesem Aspekt stoße ich mich an Passagen von Nowaks Buch dort, wo er seine Argumentation verkürzt und zielgerichtet auf den Zentralterminus »Logik« hinsteuert. Nach einigen Analysen von Musik J.S. Bachs schreibt er zum Beispiel:

»Wichtig ist vielmehr das Zeugnis dafür, daß man im 18. Jahrhundert das Musikwerk als einen Zusammenhang dachte, in dem Gegensätze entfaltet wurden [...] und in dem die Wiederkehr des Gleichen unterschiedliche Bedeutung annehmen konnte [...]. Als Modell dieses Zusammenhangs wurde ein altes Modell der Logik herangezogen: die Gerichtsrede.« (167)

Da nun aber die »Gerichtsrede«, wie die anderen von der antiken Praxis und Theorie unterschiedenen Redetypen, nach allgemeinem Verständnis entweder ein Teil der Rhetorik oder – wie in Ciceros *Topica* – der Topik ist, schließe ich aus dem zitierten Satz, dass Nowak die Domänen dessen, was oft verflochten unter Rhetorik bzw. Topik fällt, recht robust unter »Logik« subsumiert, was die Einheitlichkeit seiner Darstellung natürlich erhöht.

Selbst die »Einbildungskraft«, das freischweifende Vermögen künstlerischer Phantasie, die für die improvisatorische und schrift-

liche Kreation von Musik bedeutsam ist – in Lothar Bornscheuers erwähntem Buch verbürgt sie für Intellektuelles wie Künstlerisches die Energien einer produktiven Topik –, wird hier unter Rekurs auf Herder als »Logik der Einbildungskraft [und Dichtung]« vorgestellt (Untertitel zum Abschnitt 167–172; vgl. 169). Selbstverständlich findet man die Grundkategorien des Denkens, Identität, Differenz, Kontrast usw., auch bei Improvisationen; insofern zeigt Nowak verdienstvoll, auf wie vielen Gebieten und mit Bezug auf wie viele historische Musikphänomene der Analytiker seine Fähigkeiten im Umgang mit Logik unter Beweis stellen kann. Doch eine aktuelle Musikwissenschaft wird ihre Interessen mit dem Aufweis von Möglichkeiten der Improvisation und Komposition auch auf das richten, was die Skizzenforschung qua *Genetic Criticism* (Bernhard R. Appel, William A. Kinderman) unternimmt.<sup>26</sup> Jedenfalls scheint mir für den künstlerischen Schaffensprozess im Unterschied zu dessen pädagogischen Grundlagen eher das Unordentliche als das Geordnete, eher die freie Phantasie als ein logisches Erfinden – und wenn schon nicht »eher«, so doch zumindest »ebenfalls« – charakteristisch zu sein. Die Evidenz der Quellen spricht in dieser Hinsicht Bände.

Von den erwähnten Phasen der Rhetorik scheint mir das, was Nowak über die Inventionslogik schreibt, sich einigermaßen bruchlos, aber mit höherer Evidenz in ein Konzept von »Topik« einfügen zu lassen; die dargestellte Dispositionslogik indes zeigt mancherorts schematische Vorstellungen musikalischer Kreation, die hinter den Potenzialen, welche die Musikerkenntnis aus der aktuellen Topik-Theorie gewinnen kann, zurückbleiben. Wenn Nowak über eine »Disposition »von oben her« beim Begriff »musikalische Logik« gemäß Adorno schreibt: »In die Disposition als einem grundlegend Allgemeinen fügt sich die motivische Invention als Grundlegung des Be-

26 Vgl. auch bereits den Titel der Festschrift für Giselher Schubert: »...dass alles auch hätte anders kommen können« (Schaal-Gotthardt/Schader/Winkler 2009).

sonderen ein« (291)<sup>27</sup>, so würde ich gegen den Satz einwenden, dass nicht nur die »Invention«, sondern auch – zusammen mit ihr – die »Disposition«, sofern man solche Begriffe überhaupt verwenden will, beim künstlerischen Schaffensprozess sich in einem flexiblen, ja brodelnden Zustand befinden. Die Harmonik bei Richard Wagner etwa tritt als Teil des dramatischen Prozesses so in Erscheinung, dass die Idee einer motivischen Logik qua Leitmotiv-Zusammenhang antiquiert erscheint.<sup>28</sup>

Nach meinem Eindruck wird die dispositionelle Logik in Nowaks Argumentation den dialektischen Anforderungen, dass musikalische Logik ein Schema sowohl zu erfüllen als auch zu negieren habe, nicht gerecht. Allzu deutlich lugen die Modelle hervor, etwa in der auf den ersten Satz von Haydns G-Dur-Sonate (Hob. XVI:G1) bezogenen, aber auch auf sehr viele weitere Werke Haydns beziehbaren Erkenntnis, es würden »aus dem gleichen Motiv die Konkretionen von Hauptsatz, Überleitung und Seitensatz gebildet. Die dispositionelle Logik ist durch derivative Logik spezifiziert.« (247)<sup>29</sup> Bei Haydn wäre demgegenüber im Blick auf musikalische Logik aus meiner Sicht eher die Frage interessant, wie es gelingen kann, dass dieser Komponist musikalische Formkategorien – Anfang, Mitte, Schluss –, die eine dispositionelle Logik im Gefolge der Aristotelischen Poetik festzurrt, auf den Kopf stellt und mit einer Schlussfigur beginnt (so im Finale des Streichquartetts in Es-Dur op. 33 Nr. 2).

27 In dieser Auffassung scheint auch die merkwürdige Zuordnung der musikalischen »Einzelformulierung« zur »inventio« begründet zu sein, einem Begriff, der in der Tradition von Topik und Rhetorik eher dem dritten Teil der Rede, der »elocutio«, zuzuweisen wäre (355).

28 Vgl. Jeßulat 2013; Janz 2014; Berger 2016.

29 Ein Verständnis der Disposition als ein Schema lese ich auch aus folgendem Satz: »Die Modulation und die Es-Dur-Phase T. 33 ff. wären für die dispositionelle Formlogik nicht notwendig. Ihr Sinn liegt in der Exploration von Möglichkeiten [...], die von dem apodiktischen Anfangssatz herausgefordert werden.« (250)

Was die »Logizität der Zeitgestalt« betrifft – Nowak meint mit ihr insofern einen irreversiblen musikalischen Verlauf, als die Stationen einer »Zeitgestalt« entlang eines vektorialen Zeitpfeils eine Voraussetzung für musikalische Logik bilden (305)<sup>30</sup> –, so wirft die Tatsache, dass es für das musikalische Denken auch krebsförmige Strukturen – seien es Stimmen, Themen, Teile oder ganze Formen – gibt, gravierende Probleme auf. Wenn der Autor mir konzedierte, dass seine Idee »musikalische Logik« alles umfasst, was ich mit dem intratextuellen bzw. dem infratextuellen Kontext-Modus im Blick hatte<sup>31</sup>, so dass er meine im neuen Buch *Metamusik* enthaltene Analyse des Kopfsatzes von Brahms' Sonate op. 5 ohne Abstriche billigen könnte<sup>32</sup>, wären Widersprüche zwischen Logik und Topik, wie mir scheint, verschwunden. Dass der Autor eine solche Möglichkeit nicht völlig ausschließt, geht aus einem Zitat Arnold Schönbergs hervor (aus: »Analyse der 4 Orchesterlieder op. 22« [1932], zu Nr. 1 und 2): »Wie in einem Spiegelkabinett befinden sich

30 Später (361) heißt es: »In der Sprache der musikalischen Analyse wird der Begriff musikalische Logik gern für den Nachweis motivischer Einheit beansprucht. Auch hier muß entgegengehalten werden, daß die Möglichkeit einer Rückbeziehung nicht-identischer Gestalten auf eine motivische Identität nur die eine Seite der musikalischen Logik ist; die andere ist die dialektische Auseinandersetzung mit dem Zeitverlauf, die sinnmachende Folge gemäß der Irreversibilität der Zeit, d. h. die Entfaltung von Werdeprozessen sowie von Rückführungs- und Auflösungsprozessen, deren Logik in der Dynamik einer den Gegensatz und den Umweg einschließenden Gedankenentwicklung, nicht in der Statik von Motividentitäten liegt.« Wäre die These einer Irreversibilität der Zeit wahr, so könnte es Krebsstrukturen auf allen Ebenen – Motiv, Thema, Abschnitt, Form, Dramaturgie etc. – gar nicht geben.

31 Vgl. Danuser 2010/2014.

32 Danuser 2017, Kapitel »Brahms' Melancholie« (314–325); vgl. zu Prämissen und Kontext-Modi von »Metamusik« ebd. auch die Einleitung (11–50, hier 31 f.).

dann die Gestalten und sind stetig von allen Seiten gleichzeitig zu sehen und zeigen Beziehungen in allen Richtungen.«<sup>33</sup> Bei dem genannten Kopfsatz aus Brahms' op. 5, einem geradezu revolutionären Stück Musik, steht einzig und allein die in Nowaks Sinn festgehaltene Sonatenform-Disposition unzweifelhaft fest, während sämtliche weiteren Bestimmungen des Formprozesses und die daran gebundenen Termini völlig andere Bedeutungen erhalten. Wenn ich mir nun die Bestimmungselemente von ›Metamusik‹ und die vielen im Buch *Metamusik* vorgestellten Beispiele unterschiedlichster Gattungen, Epochen und Autoren vor Augen führe, kann man die dort ausgeführten Betrachtungen nur dann unter einem so weiten wie vagen Begriff von ›Logizität‹ verstehen, wenn man diesen als eine Metapher auffasst; unter Bedingungen eines nicht-metaphorischen Begriffsgebrauchs funktioniert die Parallele nicht.

#### Ästhetik, das Dionysische inklusive

In den Titel dieser Besprechung habe ich eine Hälfte von Friedrich Nietzsches berühmtem Begriffspaar gesetzt: das Apollinische – ohne die andere, nach meinem Eindruck hier krass unterbeleuchtete Hälfte, das Dionysische. In seiner Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) hat Nietzsche – im Anschluss an Schopenhauer, überwältigt vom Künstler Richard Wagner, dem Musikdrama *Tristan und Isolde*, der *Beethoven*-Schrift von 1870 und Wagners Frau Cosima – das Apollinische als Idee einer bildgestützten, vernunftorientierten, auf schöne Formen und eine Individuation des Menschen zielenden Kunst, das Dionysische aber als Idee einer am Erhabenen sich entzündenden, die Individuation zerreißen, in Wahn, Rausch und Traum entstehenden Kunst, für welche die Musik und besonders Wagners Drama eintreten, antagonistisch entwickelt.<sup>34</sup> Die von Nowak in der »Einleitung« gestellte Frage: »was

wehrt er [der Begriff ›musikalische Logik‹] ab?« (4) kann nun beantwortet werden: alle Elemente einer »dionysischen«, im Zeichen einer Ästhetik des Erhabenen stehenden Kunst.

Man braucht Nietzsches Begriffspaar sich nicht selbst anzueignen; aber dass es für eine Linie der Ästhetik und Kunstphilosophie – auch der Musikphilosophie – hochbedeutungsvoll ist, kann ernstlich nicht in Frage gestellt werden. Ist es denn ein Zufall, dass erwiesenermaßen musikkaffine Philosophen – ich nenne nur drei: Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche und Ludwig Wittgenstein –, Philosophen, die nicht nur (wie Kant oder Hegel) mit kraftvollem Denken Musik durchdrangen, sondern die, von eigener musikalischer Praxis erfüllt, sie in ihr philosophisches Denken aufnahmen, im Buch *Musikalische Logik* keinen Ort haben? Wenn Nowak von Hegels ›Dialektik‹ zu Adornos ›negativer Dialektik‹ einen Bogen unter Ausklammerung Nietzsches zieht, dann fehlt ein wichtiges, ja unersetzliches Zwischenglied. Die *Negative Dialektik* (1966) setzt nämlich Nietzsches und Freuds Sprachkritik voraus. In Nietzsches Abhandlung »Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne« (1873) findet sich der Satz:

»Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen, kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauche einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind [...]«<sup>35</sup>

Ästhetische Grundsätze wie das Schöne, das Hässliche oder auch das Erhabene sind historisch wie empirisch äußerst variabel. Darum unterliegt die Sprache mit ihren Wörtern und Begriffen beim Versuch, Musik verbaliter zu umschreiben, weniger den Gesetzen von Wissenschaft als den Regeln eines kommunikativ-diskursiven Sprachgebrauchs.

33 Zitiert nach Nowak, 278.

34 Vgl. Nietzsche 1988, 9–156. Vgl. hierzu Schmidt 2012.

35 Nietzsche 1988, 880f.



Mit seinen Forschungen zu musikphilosophischen Begriffen hat Adolf Nowak Wesentliches geleistet, etwa mit seiner Studie »Anschauung als musikalische Kategorie.«<sup>36</sup>. Hier – in der europäischen Philosophiegeschichte und Musikhistorie – ist dieser Autor zu Hause; darum erscheint es zwar mutig, aber offenkundig problematisch, wenn er, um die Idee einer Logizität der Musik global auszuweisen, sich mit Jürgen Elsner und Gisa Jähnichen über irakische bzw. vietnamesische Musik nur auf deutsche Zeugen stützt (369). Von den Schwierigkeiten, welche eine tragfähige Quellentext-Auswahl mit sich bringt, war schon die Rede. Ich will noch ein Beispiel herausgreifen:

Im Schlusstraktat »Musikalische Logik« hat der zweite Abschnitt die Überschrift: »Begriff und Urteil innerhalb des musikalischen Denkens«. Eingerückt ist dort ein Zitat von Erwin Stein: »Wiederholung lockert, Variation und Kontrast verdichten die Form.«<sup>37</sup> Möglicherweise trüge der Kontext des Zitats zu einem besseren Verständnis bei. In der lapidaren allgemeinen Form kann es meine Zustimmung nicht finden. Möglicherweise steht hier im Hintergrund die Verachtung, welche die Wiener Schule gegen Wiederholungen in der Musik hegte (Schönberg selbst verwendete in der im Exil 1947 ausgearbeiteten englischen Fassung seines vielleicht noch am 12. Februar 1933 im Frankfurter Rundfunk gehaltenen Brahms-Vortrags sogar den Begriff »baby-talk«, im Gegensatz zu »mature people« und »upper-class mind«<sup>38</sup>). Ein sinnlicher Genuss des Einfachen jedoch, z. B. bloßer Melodien ohne weitere

Stimmen, wird diskreditiert nicht ohne Verlust.

Eine selbstbewusste, die in ihre Arbeit einbezogenen Texte und Termini prüfende Musikwissenschaft, die auch eigene Begriffe prägt, um ihren Erkenntniswunsch zu befriedigen, sollte darauf achten, zwischen dem musikalischen Kunstwerk, der von Theoretikern und Komponisten formulierten expliziten Poetik und ihrer musikhistorischen Verortung scharf zu unterscheiden. Die Phase der »freien Atonalität« um 1910 wird hier, da sich Nowak auf Ernst Blochs Begriff »Expressionslogik« stützt statt auf Schönbergs eigenen Ausdruck »Formgefühl«, historisch insofern auf die letzte von mehreren Phasen verkürzt, als in *Pierrot lunaire* op. 21 wieder eine dichte motivische Arbeit einsetzt (vgl. 304), welche kompositionsgeschichtlich in die Zwölftontechnik mündet. Reinhold Brinkmann hatte für das Klavierstück op. 11 Nr. 3 den Begriff »Satzzone« eingeführt, um die Begriffswelt der »freien Atonalität« nicht allzu eng an die rationalen Traditionen der Formbildung anzubinden.<sup>39</sup> Nowak setzt hier ein Prinzip *pars pro toto*, das zur Charakteristik der gesamten Epoche – von anderen Komponisten zu schweigen – nicht taugt. Schönbergs Idee des »musikalischen Gedankens« wird am Beispiel zweier Orchesterlieder aus op. 22, Nr. 1 und Nr. 2, behandelt, bei Nr. 1 *Seraphita* (Ernest Dowson, übersetzt von Stefan George) vor allem anhand der Takte 1–9 der Orchesterintroduktion<sup>40</sup>, die sich bis Takt 18 erstreckt. Dies ist möglicherweise ein Indiz für eine Prämisse

36 Nowak 1980. Dieser Text war mir hilfreich für die Einleitung zu *Weltanschauungsmusik* (Danner 2009b, 15–49, hier 18 ff.).

37 Aus Erwin Steins Buch *Musik. Form und Darstellung* (Stein 1964, 95; zitiert nach Nowak, 347).

38 Vgl. Schoenberg 1950, 52 ff. (Zitate: 56, 64, 72) Man kann diesen von Schönberg selbst herausgegebenen Text mit dem erst vier Jahrzehnte später publizierten ursprünglich deutschen Vortragstext von 1933 vergleichen, wo die erwähnten Begriffe noch fehlen. Vgl. Fincher 1990.

39 Vgl. Brinkmann 1969, 109–129 (Zitat: 109).

40 Die Notenbeispiele des Buches *Musikalische Logik* sind fast durchgehend exzellent ausgewählt und vorgestellt. Nur hier (279, Notenbeispiel 4) wäre es besser gewesen, nicht die gesamte Introduction (T. 1–18), sondern nur die analysierten Takte (T. 1–8) – dafür aber größer und leserlicher – abzubilden. Im Übrigen sei an dieser Stelle angemerkt, dass der Leser dieses im Ganzen sorgfältig lektorierten Buches aufgrund eines automatischen computertechnischen Silbentrennungsprogramms gelegentlich mit nachgerade absurden Hemmnissen zu kämpfen hat (vgl. etwa

der Schönberg-Schule, nach der musikalische Lyrik, der Instrumentalmusik analog, autonom durch einen Konnex der musikalischen Gedanken, nicht aber heteronom durch die Poesie fundiert zu sein habe (eine in der zeitgenössischen Aversion gegen Ästhetik und Hermeneutik wurzelnde Prämisse, die z.B. Alban Berg in seinem Großen Führer zu den *Gurreliedern* einlöst, die jedoch eine heutige Musikwissenschaft keinesfalls übernehmen darf). Anstelle eines strengen motivischen Zusammenhangs à la Instrumentalmusik<sup>41</sup> könnte musikalische Lyrik ein Analyseziel eher in Spannungen und Widersprüchen zwischen den Kräften der Musik und der Poesie erblicken. Ein Satz Nowaks über Schönbergs Rilke-Komposition op. 22 Nr. 2 *Alle, welche dich suchen* (aus: *Das Stunden-Buch*) – »Zur Loslösung von der Textdisposition kommt die Loslösung von der Disposition des traditionellen Satzmodells, welches die musikalische Formulierung nur noch anstößt, nicht leitet« (vgl. 281 f.; Zitat: 282) – ist sehr richtig, zeigt aber in der Formulierung ein allzu stark an Regeln gebundenes musikologisches Denken. Denn die Disposition sollte von vornherein nicht als ein starres Schema, sondern im Rahmen einer künstlerischen Topik als produktive, fruchtbare, modellierbare Quelle des Schaffens verstanden werden. Wie Rudolf Stephan mit seiner Düsseldorfer Ausstellung zu Mahler im Jahre 1979 zeigte – bleibend dokumentiert im Katalog<sup>42</sup> –, glich Mahlers Umgang mit Dichtung dem robusten Griff eines Bildhauers, der kein Gedicht im Sinne einer Textdisposition »vertonte«, sondern Poesie frei, wie einen Stein modellierend, »komponierte«.

Im Abschnitt »Gedanke und Methode« (284–290) wird dann die Zwölftontechnik (auch bezeichnet als »Zwölftonmethode«, »Zwölftonverfahren«) – gespeist von Schönbergs eigener Begründung – in Analogie zur Dur-Moll-Tonalität mit dem Logikbegriff verknüpft. Im Text »Komposition mit zwölf Tö-

97, 118, 253), die Karl Kraus' beißenden Spott provoziert hätten.

41 Vgl. in diesem Sinn Schmidt 1984.

42 Stephan 1979.

nen« (1935) schreibt Schönberg: »In der Musik gibt es keine Form ohne Logik und keine Logik ohne Einheit.«<sup>43</sup> Nowak erläutert dies: »Das Tonmaterial ist durch die Reihe so gebunden wie zuvor durch die tonale Harmonik« (285). Nun beruht freilich die »motivische Logik« tonaler Musik auf einer großen Flexibilität der Intervallik, die Grundidee der Reihentechnik aber auf einer Konstanz der Tonqualitätenfolge einschließlich der Oktavidentität, so dass mir eine Subsumption der Dodekaphonie unter dieselbe Idee »musikalische Gedankenentwicklung« widerspruchsfrei nicht möglich zu sein scheint. Der Musiktheoretiker Christian Möllers hat in seiner Dissertation über das Streichquartett op. 30<sup>44</sup> dargelegt, dass Schönbergs explizite Poetik der Dodekaphonie in nahezu keinem der postulierten Faktoren mit der ausgeformten Werkgestalt übereinstimmt. Umso wichtiger hätte es sein können, sich historiographisch nicht auf Adornos *Philosophie der neuen Musik* zu stützen, sondern eine klassizistische Moderne bei Schönberg wie beim Antipoden Strawinsky zu sehen und das veraltete Denkmodell Fortschritt vs. Restauration ad acta zu legen.

Die Idee eines Ganzen in Relation zu den Teilen gehört zum festen Grundbestand von Adolf Nowaks Buch.<sup>45</sup> In Schönbergs Postulat einer »Einheit« hallt diese Idee wider, und auch in Hegels Philosophie hat sie einen validen Status, den Adorno freilich bezweifelte. Allerdings setzt sie eine »apollinische Kunst« – und damit eine Logizität musikalischen Zusammenhangs – voraus; das Dionysische zerbricht die Idee eines Ganzen. Viele Problemstellungen musikologischen Denkens sind aus der Erfahrung einer solchen Spannung

43 Zitiert nach Nowak, 285.

44 Möllers 1977.

45 Vgl. indessen als Gegenentwurf meinen Text »Relativität des Ganzen, Totalität des Fragments. Gedanken zu einer Musikästhetik der Moderne« von 2002 (Danuser 2002/2014). Ich selbst habe ein ganzes Werk nur ein einziges Mal analytisch thematisiert, in der Monographie über Mahlers Symphonie *Das Lied von der Erde* (Danuser 1986).

geboren worden<sup>46</sup>, ja eine Liebe zu Ambiguitäten und Ambivalenzen, zu Unlogischem, Widersprüchlichem, ja Paradoxem hat sich im Lauf der Jahre fortgesetzt, vielleicht sogar verstärkt. Meinen Text »Zur Logik musikalischer Lektüren« (1999/2014)<sup>47</sup> zitiert Nowak, indem er die Logizität musikalischer Interpretation als Forschungsfeld der Musikologie aufruft, im Sinne einer Gegenposition zu eigenen, wie folgt umrissenen Auffassung: »Musikalisch-praktische Interpretation ist Vermittlung und setzt eine Erkenntnisbeziehung zu dem zu vermittelnden Objekt voraus.« (365)<sup>48</sup> Nach meiner Überzeugung darf sich die Musikwissenschaft indes nicht damit begnügen, die ursprüngliche, für den Dirigenten Gustav Mahler mit einer ›intentional fallacy‹ skizzierte Kunstintention eines kompositorisch gestifteten Zusammenhangs in der klanglichen Wirklichkeit wiederzufinden;<sup>49</sup> sie hat sich vielmehr mit den unzähligen Abweichungen und Aberrationen späterer Interpreten im Blick auf neu

gestiftete künstlerische Konzepte auseinanderzusetzen. Darum hatte ich im erwähnten Text die Frage thematisiert, warum der Pianist Glenn Gould, der den Dogmen einer auktorialen Aufführungstradition vielfach ins Gesicht schlägt, bei aller Widersprüchlichkeit als großer Künstler gelten sollte und die Musikologie sich davor hüten muss, die Koryphäe beckenmesserisch in die Ecke zu stellen – sie verlore dann noch mehr ihren von verschiedener Seite bedrohten Anspruch auf Kommunikationsfähigkeit und gesellschaftliche Relevanz.

Ein letzter Punkt: die Relevanz der Gattungskategorie für die musikwissenschaftliche Arbeit. Nicht, dass man dies einem so klugen Autor wie Adolf Nowak in Erinnerung rufen müsste – er kennt diese Traditionen und lässt sie oft fruchtbar in sein Werk einfließen. Aber obwohl er mit Formulierungen wie »Denken« als »Planen, Vermuten, Kombinieren« (345) bzw. »freies kombinatorisches Schaffen« (363) dem Ideal einer produktiven Topik nahekommt<sup>50</sup>, spielt bei seinen in *Musikalische Logik* vollzogenen Analysen die Rekonstruktion generischer Rahmen eine ziemlich geringe Rolle. Wie sehr demgegenüber eine Reflexion auf die Gattungstradition die Erkenntnis der für Kunst zentralen Idee Form beflügeln kann, zeigt in diesen Tagen David E. Wellbery mit der Studie *Goethes »Faust I«. Reflexion der tragischen Form*.<sup>51</sup>

Die Partialanalysen, die Adolf Nowak im Buch *Musikalische Logik* anbietet, dienen überwiegend dem Zweck, die Logizität mu-

46 In einer Studie über den Kopfsatz von Mahlers Dritter Symphonie führte ich beispielsweise, um die Relation eines Mittelteils (Durchführung) zum Anfangsteil (doppelte Exposition) zu charakterisieren, Begriffe wie »Fiktions-ebene« oder »Gesetzlichkeit des Traums« ein, vorerst bloße Metaphern, aber im Blick auf eine veränderte Wiederkehr doch mit dem Anspruch musikanalytischer Validität (Danuser 1975, 103), auch aufgenommen in das Buch *Gustav Mahler und seine Zeit* (Danuser 1991, 169).

47 Vgl. Danuser 1999/2014, im Näheren 101 ff. und 107 ff.

48 Nowak erwähnt das »Plädoyer für eine Partilogik« von musikalischer Interpretation (Danuser 1999/2014, 101) 365, Fußnote 48.

49 Vgl. Nowak 365, wo es heißt: »Wie Mahler als Komponist analytisch dachte, so hat er als Dirigent keine Mühe gescheut, die Intention des Komponisten analytisch herauszuarbeiten, wobei er so weit ging, zu deren Verdeutlichung in einzelnen Fällen Instrumentationsveränderungen vorzunehmen.« Natürlich hatte Mahler der Öffentlichkeit dies so mitgeteilt; einer kritischen Musikwissenschaft aber oblag es, solche Sätze genau aus Distanz zu prüfen.

50 Vgl. die folgenden Passagen: »Musikalisches Denken ist expressives Denken. [...] Kann die Objektivierung (das Sich-Ausdrücken, das Kommunizieren mittels Material und Verfahren) als in sich begründet gedacht werden? Ja, in sich begründet im Sinne des in Ausdruck und Kommunikation zu sich kommenden, seine Selbstbestimmung findenden Subjekts.« (14f.) »[...] und was im Ausdruck objektiviert wird, ist nichts Geringeres als der Mensch im Verhalten zu seiner Welt, zu seinen Mitmenschen und zu sich selbst. Ausdruck ist ›produktives‹ Denken und ›freies kombinatorisches Schaffen.« (363)

51 Wellbery 2016.

sikalischen Zusammenhangs an unterschiedlichen Exempeln, unterschiedlichen Epochen, unterschiedlichen musiktheoretischen Kontexten zu belegen. Wer die Mühe auf sich nimmt, sie alle im Detail zu lesen und zu studieren, wird für seine Anstrengung reich belohnt. Nicht nur wird man die Bildung und die Denkschärfe des Autors – fast ohne Abstriche<sup>52</sup> – bewundern, man wird vom Reich-

tum der erschlossenen Quellen, der für das Thema ›musikalische Logik‹ erkannten Möglichkeiten der historischen Analyse und von der Präzision der sprachlich vollzogenen Erkenntnis auch für die eigene musikwissenschaftliche Arbeit vielfach profitieren. Quid ultra quaeris?

Hermann Danuser

## Literatur

- Adorno, Theodor W. (1970), *Ästhetische Theorie* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 7), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1973), *Philosophische Terminologie. Zur Einleitung*, Bd. 1, hg. von Rudolf zur Lippe, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1974), *Philosophische Terminologie. Zur Einleitung*, Bd. 2, hg. von Rudolf zur Lippe, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Aristoteles (2002), *Rhetorik* (= *Werke in deutscher Übersetzung*, Bd. 4), übersetzt und erläutert von Christof Rapp, Berlin: Akademie.
- (2004), *Topik*, übersetzt und kommentiert von Tim Wagner und Christof Rapp, Stuttgart: Reclam.
- Berger, Karol (2016), *Beyond Reason. Wagner contra Nietzsche*, Oakland (CA): University of California Press.
- Borio, Gianmario / Carlo Gentili (2007), *Storia dei concetti musicali*, Bd. 1: *Armonia, tempo*; Bd. 2: *Espressione, forma, opera*, Rom: Carocci.
- (2012), *Storia dei concetti musicali*, Bd. 3: *Melodia, stile, suono*, Rom: Carocci.
- Bornscheuer, Lothar (1976), *Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Brinkmann, Reinhold (1969), *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg*, Wiesbaden: Steiner.
- Cone, Edward T. (1986), »Twelfth Night«, *Musiktheorie* 1/1, 41–59.
- (1987), »On Derivation. Syntax and Rhetoric«, *Music Analysis* 6/3, 237–255.
- Dahlhaus, Carl (1978), »Satz und Periode. Zur Theorie der musikalischen Syntax«, *Zeitschrift für Musiktheorie* 9/2, 16–26.
- Danuser, Hermann (1975), *Musikalische Prosa*, Regensburg: Bosse.
- (1986), *Gustav Mahler. Das Lied von der Erde*, München: Fink.
- (1986/2014), »Das imprévu in der Symphonik«, in: ders., *Theorie* (= *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, Bd. 1), hg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper und Laure Spaltenstein, Schliengen: Edition Argus, 239–260.
- (1991), *Gustav Mahler und seine Zeit*, Laaber: Laaber.

52 Die Stelle, an der Nowak von einem kontradiktorischen Widerspruch *in musicis* spricht (351), wäre eine Ausnahme hierzu; meines Erachtens kann es in der Musik keinen ›kontradiktorischen Widerspruch‹ geben.

- (1999/2014), »Zur Logik musikalischer Lektüren«, in: ders., *Ästhetik (= Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, Bd. 2), hg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper und Laure Spaltenstein, Schliengen: Edition Argus, 94–112.
- (2002/14), »Relativität des Ganzen, Totalität des Fragments. Gedanken zu einer Musikästhetik der Moderne«, in: ders., *Ästhetik (= Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, Bd. 2), hg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper und Laure Spaltenstein, Schliengen: Edition Argus, 434–450.
- (Hg.) (2008), *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften in 10 Bänden. Supplementband*, Laaber: Laaber.
- (2009a), »Topos« (Musik), in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 9, hg. von Gert Ueding, Tübingen: Niemeyer, 711–714.
- (2009b), *Weltanschauungsmusik*, Schliengen: Edition Argus.
- (2010/14), »Die Kunst der Kontextualisierung. Über Spezifik in der Musikwissenschaft«, in: ders., *Theorie (= Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, Bd. 1), hg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper und Laure Spaltenstein, Schliengen: Edition Argus, 104–123.
- (2014), *Gesammelte Vorträge und Aufsätze* (4 Bde.), hg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper und Laure Spaltenstein, Schliengen: Edition Argus.
- (2017), *Metamusik*, Schliengen: Edition Argus.
- Danuser, Hermann / Matthias Kassel (Hg.) (2017), *Wessen Klänge? Über Autorschaft in neuer Musik. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung im April 2011*, Mainz: Schott.
- Dreyfus, Laurence (1996), *Bach and the Patterns of Invention*, Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Eggebrecht, Hans-Heinrich (1977), »Musikalisches Denken«, in: ders., *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 131–151.
- Finscher, Ludwig (1990), »Arnold Schönbergs Brahms-Vortrag«, in: *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*, hg. von Josef Kuckertz u. a., Laaber: Laaber, 485–500.
- Hofmannsthal, Hugo von (1902/59), »Ein Brief«, in: ders., *Prosa II*, hg. von Herbert Steiner, Frankfurt a. M.: Fischer, 7–20.
- Hubig, Christoph (2006/07/15), *Die Kunst des Möglichen. Grundlinien einer dialektischen Philosophie der Technik* (3 Bde.), Bielefeld: transcript.
- Janz, Tobias (2014), *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*, München: Fink.
- Jeßulat, Ariane (2013), *Erinnerte Musik. Der Ring des Nibelungen als musikalisches Gedächtnistheater*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Lerdahl, Fred / Ray Jackendoff (1983), *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge (MA): MIT Press.
- Lewin, David (1987), *Generalized Musical Intervals and Transformations*, New Haven (CT): Yale University Press.
- Marx, Adolf Bernhard (1846), *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*, Bd. 1, 3. Auflage, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- (1879), *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*, Bd. 3, 5. Auflage, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Mazzola, Guerino (2002), *The Topos of Music. Geometric Logic of Concepts, Theory, and Performance*, Basel: Birkhäuser.
- Möllers, Christian (1977), *Reihentechnik und musikalische Gestalt bei Arnold Schönberg. Eine Untersuchung zum III. Streichquartett*, Stuttgart: Steiner.
- Müller, Ernst / Falko Schmieder (2016), *Begriffsgeschichte und historische Semantik. Ein kritisches Kompendium*, Berlin: Suhrkamp.
- Nietzsche, Friedrich (1988), *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873 (= Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Bd. 1), hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag / Berlin: de Gruyter.

- Nowak, Adolf (1980), »Anschauung als musikalische Kategorie«, *Neue Hefte für Philosophie* 18/19, 103–117.
- Nowak, Adolf / Markus Fahlbusch (Hg.) (2007), *Musikalische Analyse und Kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik*, Tutzing: Schneider.
- Oexle, Otto Gerhard (Hg.) (2001), *Das Problem der Problemgeschichte 1880–1932*, Göttingen: Wallstein.
- Plebuch, Tobias (2011), »Was sind musikalische Topoi?«, in: *Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation – Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag*, hg. von Camilla Bork, Robert Klein, Burkhard Meischein, Andreas Meyer und Tobias Plebuch, Schliengen: Edition Argus, 168–182.
- Rihm, Wolfgang / Siegfried Mauser (2011), »Podiumsgespräch: Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft«, in: *Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft. Werk, Wirkung, Aktualität*, hg. von Hermann Danuser, Peter Gülke und Norbert Miller, Schliengen: Edition Argus, 335–341.
- Schaal-Gotthardt, Susanne / Luitgard Schader / Heinz-Jürgen Winkler (Hg.) (2009), »... dass alles auch hätte anders kommen können«. *Beiträge zur Musik des 20. Jahrhunderts (= Frankfurter Beiträge*, Bd. 12), Mainz: Schott.
- Schmidt, Christian Martin (1984), »Überlegungen zur Liedanalyse bei Brahms' ›Die Mainacht‹ op. 43,2«, in: *Brahms-Analysen. Referate der Kieler Tagung 1983*, hg. von Friedhelm Krummacher und Wolfram Steinbeck, Kassel: Bärenreiter, 47–59.
- Schmidt, Jochen (2012), *Kommentar zu Nietzsches Die Geburt der Tragödie (= Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken*, Bd. 1.1), Berlin: de Gruyter.
- Schoenberg, Arnold (1950), »Brahms the Progressive« [1947], in: *Style and Idea*, New York: Philosophical Library, 52–101.
- Stein, Erwin (1964), *Musik. Form und Darstellung*, München: Piper.
- Stephan, Rudolf (Hg.) (1979), *Gustav Mahler: Werk und Interpretation. Autographe, Partituren, Dokumente*, Katalog zur Ausstellung vom 30. Oktober 1979 bis 6. Januar 1980 im Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf, Köln: Volk.
- Wellbery, David E. (2016), *Goethes ›Faust I‹. Reflexion der tragischen Form*, München: Carl Friedrich von Siemens Stiftung.
- Wolters, Gereon (1984), »Logik, traditionelle«, in: *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Bd. 2, hg. von Jürgen Mittelstraß, Stuttgart: Metzler, 694–695.