

Musikphilosophie

Das fatale Komma

Warum ist Max Webers „Musiksoziologie“ nicht bekannter? Selbst von einem Geheimitipp zu sprechen, wäre noch übertrieben. Dabei situiert sich der Text auf einzigartige Weise in den Spannungsverhältnissen von Rationalität und Freiheit, Praxis und Theorie, Wissenschaft und Kunst.

Das Klavier als „bürgerliches Möbel“ des 19. und 20. Jahrhunderts. „Schumanns Werken zuhörend“, Gemälde von Fernand Khnopff (1858–1921) aus dem Jahr 1883.





VON MICHAEL BASTIAN WEISS

**Eine unbekannte Dreiecks-
beziehung: Musik, Musikwissenschaft
und Max-Weber-Forschung**

Mit der Kunst der Musik jedoch, die allein für jeden, der keine Noten, geschweige denn einen Klavierauszug oder gar eine komplexe Partitur zu lesen vermag, einer Geheimwissenschaft gleichkommen muss, hatte Weber seine Leser hoffnungslos überfordert. „Die wenigsten von uns wußten, was eine Terz war“, beklagte schon 1912 ein Hörer der Privatvorträge zur Musiktheorie, die er noch im Salon seiner Heidelberger Wohnung hielt: Weber hatte sich, für sein Publikum völlig unvermittelt, auf die elementare Ebene der Musik begeben. Folgen konnten da nur Fachleute. Im Wesentlichen gilt denn auch heute noch, was Christoph Braun vor gut 20 Jahren zu Beginn seiner monographischen Pionierarbeit über Webers Musiksoziologie, konstatierte: „Weder die fachliche noch die fachübergreifende, noch die werkgeschichtliche Bedeutung ist von Seiten der Musiksoziologie, -ethnologie und Weber-Forschung bislang angemessen gewürdigt worden.“ Diesen Eindruck brauchte Braun vor zehn Jahren, als er die Schrift gemeinsam mit Ludwig Finscher im Rahmen der Max Weber-Gesamtausgabe (MWG) der Bayerischen Akademie der Wissenschaften vorlegte, kaum zu revidieren.

Tatsächlich haben damit sowohl die mit der Sache der Musik befassten als auch die am Denken Max Webers interessierten Wissenschaften ein Projekt ignoriert, das dem Autor selbst sehr wichtig war: In neueren Überblickswerken zur Musikphilosophie etwa kommen mittlerweile standardmäßig zwar eher wenig einschlägige Autoren wie Kant und Heidegger vor, nicht jedoch Weber. Selbst Einführungen in Leben und Werk des Soziologen begnügen sich damit, das Projekt der Musiksoziologie zu erwähnen, glauben jedoch offenbar darauf verzichten zu können, sie auch nur allgemein inhaltlich zu charakterisieren.

MAX WEBER

Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik

MÜNCHEN
DREI MASKEN VERLAG

Diese fast vollständige Vernachlässigung eines zwar begrenzten, doch keineswegs randständigen Aspekts von Webers Arbeit – Braun weist ihm gar eine „Schlüsselstellung“ für sein reifes Arbeitsprogramm zu – überrascht; zumal innerhalb der deutschsprachigen Soziologie und Philosophie komplexe, sowohl methodologisch fundierte wie musikalisch informierte Theorien durchaus nicht in Überfülle vorhanden sind. Eine Musiksoziologie aus der Hand eines so renommierten Denkers hätte doch Interesse finden müssen. Die Gründe für die Vernachlässigung liegen sicherlich nicht, wie in anderen Fällen, in einer mangelhaften Editionssituation. Webers gewichtige, wenngleich konzise Arbeit, wohl größtenteils in den Jahren zwischen 1910 und 1913 entstanden, wurde bereits 1921, also ein Jahr nach dem Tode des Autors, im frisch gegründeten Münchner Drei Masken Verlag

**Die Musik als nicht aufgehende
Mathematik: Titelblatt der
Erstauflage von Max Webers
„Musiksoziologie“, 1921.**

separat publiziert. Ab 1925 gab die Witwe Marianne Weber den Text der zweiten Auflage seines Hauptwerkes „Wirtschaft und Gesellschaft“, zu gegebenemmaßen wenig prominent, als Anhang bei. Ab den 1970er Jahren gab es Neuauflagen, 2004 schließlich erschien der Text innerhalb der MWG. Wenngleich die Arbeit ein Torso geblieben ist, ihr bis heute gebrauchter Titel nicht auf Weber selbst zurückgeht und das Projekt nicht einmal eine „Musiksoziologie“ im engeren Sinne darstellt, hätte man Webers Werk gleichwohl zur Kenntnis nehmen können.

Die Rahmenhandlung: Die Liebe und die Musik

Darüber hinaus wird Webers „Musiksoziologie“ biographisch in ein äußerst farbiges Liebestableau eingebettet, dessen spektakuläre, bisweilen eher deftig als pikant zu nennenden Details der Schrift wenigstens quasi als Begleitmusik einige Aufmerksamkeit hätten beschern können. In die inneren Geheimnisse der Musik wird Weber wesentlich durch eine junge Frau eingeführt, die Schweizer Pianistin Mina Tobler, mit der er ungefähr seit 1911 eine Liebesbeziehung unterhält. Diese Affäre erfüllt wohlgerne gerade nicht das Klischee der klassischen Dreiecksbeziehung, nach welchem ein Mann zwischen zwei Frauen hin- und hergerissen wird: einer rechtmäßig angeheirateten und einer gleichsam verbotenen. Mina Tobler sprengt vielmehr gerade dieses Beziehungsmodell, da

Weber, als er mit ihr eine Beziehung beginnt, bereits zwischen zwei Frauen steht, seiner Gattin Marianne und seiner langjährigen Geliebten Else Jaffé.

Dieses Beziehungsgeflecht wird noch dadurch kompliziert, dass Else Jaffé später die Lebensgefährtin von Max Webers Bruder Alfred werden wird, der wie sein älterer Bruder Nationalökonom ist und als solcher sogar dessen akademischer Nachfolger auf dem Ordinariat in Heidelberg wird. Kurzzeitig unterhält sie auch eine Affäre mit dem Anarchisten, Psychoanalytiker und Freud-Schüler Otto Gross, der nach dem Ende der Beziehung wiederum Elses Schwester Frieda Avancen macht, welche kurze Zeit darauf eine Beziehung mit D. H. Lawrence eingeht – dem späteren Verfasser des pornographischen Welterfolgs „Lady Chatterley's Lover“. 1919, als Weber die liegengeliebene „Musiksoziologie“ wieder weitertreiben will, trägt die leidenschaftliche Beziehung mit Else längst Züge eines sado-masochistischen „Unterwerfungsverhältnis“ – ein Begriff Elses –, in welchem Weber den Part dessen trägt, der gehorchen, erleben, „hinnehmen“ muss – bis hin zu körperlichen Blessuren –, und über das bis in den heutigen sado-masochistischen Diskursen („BDSM“) gegenwärtige Motiv der Verfügbarkeit phantasiert, „immer und immer um Dich [zu sein], bis Du mich fortjagst oder irgendwo zu vorsichtigem gelegentlichem Gebrauch inhaftierst“. Alles in allem wirken die Phantasien und Submissionen wie Wiederholungen jenes literarischen Vorbildes,

Ménage à quatre:
die Schweizer Pianistin Mina Tobler (links), Max Webers Frau Marianne und Else Jaffé-von Richthofen (rechts).



welches Leopold von Sacher-Masoch in seinen Werken gegeben hatte – und nach welchem der Psychiater Richard von Krafft-Ebing bekanntlich den Terminus „Masochismus“ gemünzt hatte.

Der Erfahrungskontext: Die Musik und das Möbel

All diese biographischen Umstände wären nur als Kolportage zu bewerten und damit aus einer wissenschaftlichen Einordnung streng herauszuhalten, wenn sich nicht in den Handlungen der an diesen vielfältigen Beziehungsgeflechten beteiligten Personen selbst wiederum eine enge Verflechtung von Wissenschaft und Leben aufzeigen würde. Unabhängig von sämtlicher biographischer Indiskretion sind die handelnden Personen beeinflusst durch wesentliche geistige Diskurse ihrer Zeit: Durch Otto Gross, den Freud selbst als einen der eigenständigsten Köpfe unter seinen Schülern ansah, erhält Weber Einblicke in die Psychoanalyse, aber nicht zuletzt auch, gewissermaßen performativ, in diejenigen Geistesströmungen nach der Jahrhundertwende, die sich zwischen Sexualwissenschaft, Anarchismus und eben künstlerischer Praxis bewegen. In diesem Zusammenhang muss betont werden, dass sowohl Marianne Weber als auch Else Jaffé, früh für ihre Epoche, bedeutende Wissenschaftlerinnen waren: Marianne hatte als Schülerin des Neukantianers Heinrich Rickerts unter anderem über Fichte publiziert, Else Jaffé wurde als Webers Schülerin bei diesem promoviert; beide arbeiteten zusammen in der Frauenbewegung.

Wenn nun Mina Tobler – übrigens vermittelt durch einen anderen Neukantianer, nämlich Emil Lask – in Webers Leben Bedeutung gewinnt, dann hat diese Partnerschaft auch in zentraler Bedeutung die Dimension einer Arbeitsbeziehung: Die Pianistin spielt ihm etwa in Klavierauszügen Opern- und Orchesterwerke vor, groß besetzte Musik also, die vor dem Siegeszug der Schallplatte nur in Konzert- und Operaufführungen rezipierbar war. Christoph Braun hat sicherlich Recht, wenn er in seiner Pionierstudie Webers Wertschätzung des modernen Klaviers im Text seiner Musiksoziologie, nämlich die „Universalität seiner Verwertbarkeit für die häusliche Aneignung fast aller Schätze der Musikliteratur“, als eine Objektivierung der „persönlichen Erfahrungen“ eben mit Mina Tobler

ώ - κεις γρυ - σάι - σιν ά - γαλ - λά - με - νος κέ - μαις πε - ρί
 νό - τον ά - πεί - ρι - τον ού - ρα - νοῦ ά - κτί - να πο -
 λύ - στρο - φον άμ - πλέ - κων αή - λας πα - λυ - θερ - κέ - α πα -
 γάν πε - ρί γαί - αν ά - πα - σαν, έ - λίσ - σων πο - τα -
 μοί δέ σέ - θεν πυ - ρός άμ - βρό - του τί - κτου - σιν έπ - ή - ρα - τον
 ά - μέ - ραν. Σοί μίν γο - ρός εῖ - δι - ος ά - στέ - ραν κατ' Ὁ -
 λυμ - πον ά - να - κτα γα - ρεύ - ει άν - ε - τον μέ - λος αί - έν ά -
 εί - θων Φοι - βη - ί - δι τερ - πό - με - νος λύ - ρα. Γλαυ - κά δέ πά -
 ροι - θε Σε - λά - να χρόνον ώ - ρι - σον ά - γε - μο - νεύ - ει λου -
 κών ύ - πό σέρ - μα - σι μό - σχων γά - νυ - ται δέ τέ σοι νό - ος
 εύ - με - νής πο - λυ - σί - μο - να κέ - α - μων έ - λίσ - σων.

interpretiert. Während die Affäre mit Else Jaffé obsessive Züge trägt, ist die Beziehung zum „Tobelkind“ von Zärtlichkeit, Ruhe und nicht zuletzt Regelmäßigkeit geprägt: Für Mina Tobler ist der Samstag, ihr gemeinsamer „Sabbat“, reserviert. Ihre gemeinsame Liebe gilt der Musik, und 1919, als Weber damit beginnt, wieder in die „Musiksoziologie“ hineinzufinden, ist er versucht, bei einer öffentlichen Präsentation zu berichten, „unter Leitung einer Freundin sei diese damalige Arbeit getan worden, aber dann fand ich es zu indiskret“.

Am Schluss der Schrift präsentiert der wissenschaftliche Autor das Klavier im Sinne der „Pflege des bürgerlichen Hauskomforts“ gar als „bürgerliches Möbel“ – ein Möbelstück mithin, das der empirische Autor zur Zeit der Abfassung des Textes, 1911, tatsächlich für seinen Haushalt erwirbt, übrigens ein Fabrikat der Firma Steinway & Sons, deren Name im Text auch erwähnt wird. In diesen zitierten Stellen aus der „Musiksoziologie“ scheint eine Übereinstimmung dessen, was im Leben subjektiv erlebt wird, und der Objektivierung durch die Wissenschaften auf, welche repräsentativ, ja, entscheidend für Webers methodischen Zugang zur Musik ist.

Auszug aus einer altgriechischen Hymne, abgedruckt in „Riemanns Handbuch der Musikgeschichte“ (1905/1919). Für Weber sind chromatische Fortschreitungen wie jene in der 9. Zeile, 2. Takt entscheidend: Sie sind rational nur schwer legitimierbar, hier spottet die sängerische Praxis der Theorie.

Empirie schafft Theorie: Musik und Methode

Denn Weber, der leidlich gut Klavier spielte, über ein verlässliches musikalisches Gehör verfügte und sich in der Musikgeschichte gut auskannte, wählte eine methodische Perspektive, welche nicht der Theorie oder aber der Empirie das Primat zuschiebt, sondern in einer denkbar weiten vergleichenden Perspektive faktisch aufgetretene Theorieentwürfe korreliert. Damit reagierte er früh auf das bis heute fortdauernde Problem, dass die Musik als ein wissenschaftlicher Gegenstand von heterogenen Disziplinen bearbeitet wird, die sich selbst schwer untereinander verständigen können. Diese vielschichtigen Unvereinbarkeiten können hier nur skizziert werden: So kommen insbesondere die Musikphilosophie der Neuzeit wie die moderne Musiksoziologie selten nahe genug an den materialen Körper der Musik heran und urteilen somit oft unspezifisch über ihren Gegenstand, während die Musikwissenschaft in ihrer historisch-systematischen sowie ethnologischen Perspektive wie auch die Musiktheorie in ihrer detaillierten Diskussion der Töne, Intervallbeziehungen, Melodie-, Harmonie- und Formenlehren kaum Zugriff auf den ästhetisch-theoretischen Überbau gewinnen. Die Fächer, die doch einen einzigen Gegenstand haben, reden oft genug aneinander vorbei.

Eben an dieser problematischen Situation setzt Weber an, wenn er seine Überlegungen zur rationalen Systematisierung und soziologischen Involviertheit der Musik aus einer überreichen empirischen Quellenlage speist. Diese Empirie ist stets gebildet aus der historischen Horizontale, also der Musikgeschichte von der Urzeit bis zur Moderne, sowie einer durchgehaltenen ethnologischen Vertikale, die nach dem damaligen Stand der Forschung erdweit auftretende Phänomene in den Blick zu bekommen versucht; die wichtigsten Arbeiten hierzu stammten von Gelehrten wie Helmholtz, Riemann und von Hornbostel. Zwar erkennt Weber an, dass die mehrstimmige kunstmusikalische Tradition des Okzidents einzigartig dasteht; doch es ist ihm zugutezuhalten, dass er die komplizierten theoretischen Erwägungen, welche die absoluten Grundlagen der Musik selbst anrühren, aus dem Plenum der Empirie erreicht, nicht etwa bloß die historischen Erfahrungsbefunde als unselbständige Beispiele dieser Theorie subordiniert. Die von manchen Kommentatoren an dieser Schrift vermisste soziologische Perspektive wäre demnach nicht klassisch solcherart bestimmt, dass auf die Wechselwirkungen von Musik und Gesellschaft rekuriert wird, sondern dadurch modifiziert, dass vielmehr eine möglichst breite und vollständige Gesellschaft von Gelehrten aus verschiedenen Kulturen und Epochen befragt wird.

Webers Vorgehen ist darin modern und von aktueller Relevanz, dass er die Theorie als die Bemühung, die Musik zu rationalisieren, in einem empirisch denkbar weiten Panorama immer wieder beginnen lässt: in Asien, in Afrika, in Europa, in Amerika und natürlich paradigmatisch in der griechischen Antike. Statt einer Verengung auf alteuropäische Überlegenheitskonzepte einer einsträngigen Musiktheorie verfolgt er eine Fülle von heterogenen Konzepten, die in einer einzigen „Grundtatsache“ aller „Musikrationalisierung“ übereinstimmen. Sämtliche Rationalisierungsversuche beruhen nämlich auf dem Intervall der Oktav, also demselben Ton auf verschiedenen Stufen, etwa wenn er von einer Frau und einem Mann gleichzeitig gesungen wird. Diese Oktav ist nun zwar in sich rational teilbar (nämlich durch Quinten und Quarten) und generell in die Tiefe und in die Höhe unendlich fortgesetzt transponierbar. Wenn man jedoch auf Grundlage dieser rationalen Teilung aufsteigt, etwa in mathematisch reinen Quinten und Oktaven, ergibt sich, dass die Potenzen dieser Brüche nicht auf exakt demselben Ton zusammentreffen: Das so genannte „Pythagoreische Komma“ besagt, dass zwölf reine Quinten etwas größer als sieben Oktaven sind.

Die Grenzen der Rationalität: Musik und Unreinheit

Die rein technische tonphysikalische Beschreibung offenbart kaum die volle Bedeutung dieser „unabänderlichen“ Sachlage für Webers musikalisches Denken. Das veritable Phänomen ist, dass die Musik bereits in ihrer grundlegenden materialen Disposition, der Gewinnung ihrer Töne und Intervalle, wesentlich nicht rationalisierbar und somit nicht total systematisierbar ist. Alle diachronen wie synchronen Theorien, welche die Musik gleichsam auf eine mathematisch basierte Naturordnung fixieren wollen, scheitern notwendig schon an der Widerständigkeit ihrer absoluten Grundelemente: Jede Theorie muss von einer unlösbaren Differenz ausgehen, dem

Literatur

Max Weber: Zur Musiksoziologie. Nachlaß 1921, hrsg. v. Christoph Braun und Ludwig Finscher, Tübingen 2004 (MWG I/14).

Max Weber: Briefe 1918–1920, hrsg. v. Gerd Krumeich und M. Rainer Lepsius in Zusammenarbeit mit Uta Hinz, Sybille Oßwald-Bargende und Manfred Schön, Tübingen 2012 (MWG II/10).

„fatalen Komma“. Webers Pointe ist: Die Musik geht nicht auf. Sie setzt zu ihrer Bearbeitung freie Akte, Entscheidungen, Verunreinigungen voraus. Es ist exakt diese Einsicht, die Weber als roten Faden durch die ganze Untersuchung laufen lässt.

Mit einer ihm eigenen Gründlichkeit, die in manchen besonders intensiven Passagen obsessiv wirkt, verfolgt Weber diese Differenz für die Ausbildung von Intervallen als Grundmaterial für Dreiklänge, systematische Beziehungen verschiedener Dreiklänge zueinander und somit die Ausdifferenzierung der so genannten „Tonalität“ als Prinzip der abendländischen akkordharmonischen Musik. Wenn Webers Rekonstruktionen dieses musiktheoretischen Allgemeinguts auch als letztlich bloß gut angelesen erscheinen möchten, so ist der für ihn spezifische Zusatz doch leicht in dem nie gelockten Stachel auszumachen, dass die Ordnung der Musik jeweils nur scheinbar ist und die Tonalität bei näherem Hinsehen letztlich auf Irrationalitäten beruht. So ist das Intervall der Septime gar ein „Störenfried“, weil sie nicht Übergangslos deduzierbar ist, sondern freie Setzungen voraussetzen muss. Diese freien Setzungen machen das heteronome Grundmaterial der Musik überhaupt erst bearbeitbar, können jedoch nie das „Versagen der Rationalisierung“ aus der Welt schaffen. So muss etwa der siebte Oberton, der auf allen Blasinstrumenten sozusagen in seiner ganzen natürlichen Differentialität erscheint, in allen Systemen in irgendeiner Weise gezähmt werden, was aber auch zur förmlichen „Totmachung“ seines ästhetischen Reizes führen kann.

Aufweichungen: Musik und Werturteilsfreiheit

An solchen krassen Formulierungen wird deutlich, dass Weber in seinem Projekt einer „Musiksoziologie“ sein Postulat der Werturteilsfreiheit aufweicht – vielleicht aufweichen muss, weil die generische Irrationalität der Musik zu gewichtigen und prinzipiellen Ansprüchen ihrerseits führt. Wenn die Töne und Intervalle in ihrer Beziehung aufeinander nicht mit natürlich-mathematischer Legitimation eindeutig determinierbar sind, dann resultieren daraus vielfältige Möglichkeiten freier Entscheidungen – wie die reiche Empirie sie ja auch faktisch dokumentiert. Die Ausbildung von tonalen Systemen mit eindeutigen Gravitationszentren, etwa in den Kirchentönen des christlichen Mittelalters und den darauf zurückgehenden, besonders erfolgreichen, bis heute gebräuchlichen modernen temperierten Tonarten, beruht letztlich auf Eingewöhnung in eine willkürliche Systematik, welche ihre Plausibilität durch Einübung etwa melodischer

Formeln, insbesondere Schlussformeln, gewinnt. Irrationalität ist also gleichzusetzen mit einer gewissen Beweglichkeit im Umgang mit Musik. Eine solche Beweglichkeit ist jedoch letztlich praktisch. So kann Weber zuspitzen, dass die Praxis der rationalen Theorie spottet, zumal, wenn steigende Ausdrucksbedürfnisse sich in kompositorischer Freiheit äußern. Ein schlagendes Beispiel, aufgefunden bei Hugo Riemann, erkennt er im großen Apollon-Hymnus des 2. Jahrhunderts v. Chr. – wohl gemerkt einem Denkmal offizieller, priesterlicher Musik, in welchem das „Streben nach Vermehrung der Ausdrucksmittel“ die „harmonischen“ Bestandteile des Musiksystems weitgehend“ sprengen. Kunst entsteht also immer dann, wenn eine Bereitschaft da ist, auf theoretische Reinheit zu verzichten und irrationale Annäherungen – und somit künstlerische Freiheit – zuzulassen. Eine solche Freiheit aber ist ein Wert jenseits des Primats des Faktischen.

Webers schwer lesbare Präzision: Musik und Obsession

Bislang wurde in diesem kurzen Porträt der „Musiksoziologie“ noch kein Grund dafür genannt, warum der Text seither kaum rezipiert wurde. Das Haupthindernis ist wohl, dass er musikwissenschaftlich äußerst voraussetzungsreich und deswegen schwer lesbar ist und bisweilen, zumindest ohne den Hinzug des selbst historisch gewordenen fachlichen Diskurses, kaum verständlich. Es scheint manchmal, als ob Weber mit manchen detailreichen Passagen förmlich performativ wiederholen möchte, wie sich eine spintisierende Theorie zum Gespött jeder Praxis macht. So zählt er anlässlich der Diskussion der Theorie der Quarten im arabischen 10. Jahrhundert wie im Zwang zeilenweise dessen impraktikable Intervalle auf: „f, pythagoreisches ges, irrationales g, harmonisches g, pythagoreisches as, irrationales a, pythagoreisches a, harmonisches b und die sieben Distanzen: Leimma, Leimma, Apotome minus Leimma, Leimma, Leimma, Apotome minus Leimma, Leimma ...“.

Liest man sie im Kontext der schillernden biographischen Verhältnisse, besonders der masochistischen Obsessionen, könnte die Pointe von Webers Musiksoziologie sein, dass das darin entwickelte, je instabile Verhältnis von Rationalität und ihrer Sprengung ein Einfallstor für Freiheit bereitstellen könnte: in der Wissenschaft als Befreiung von einseitiger Rationalität, in der Kunst als Befreiung von den Wissenschaften, im Leben als Befreiung von der Obsession. ■

DER AUTOR

Dr. Michael Bastian Weiß erwarb seinen Magister in Musikwissenschaft, wurde 2004 durch Günter Zöller an der LMU München in Philosophie promoviert und verfolgt seither ein Habilitationsprojekt zum Spätwerk J. G. Fichtes. Lehrtätigkeit besonders an der LMU München. Er forscht u. a. zur Ästhetik und Musikphilosophie sowie zum Deutschen Idealismus. 2007 schloss er die kompositorische Meisterklasse bei Hans-Jürgen von Bose ab. Er hat rund 20 Werke für Orchester, Musiktheater sowie verschiedene vokale und instrumentale Besetzungen komponiert.