

Francesco Piselli

**Materialität und Immaterialität
in der Musik und in der Architektur
Konferenz beim “Haus der Architektur”, Graz, Juni
1996.**

Typographische Auflage in
“Architecture Music” Dokumente zur Architektur
Graz, Haus der Architektur, 1997.

Der Begriff “Materie”

Verehrte Architekten, Musiker, Künstler und Kunstliebhaber, die meinen Vortrag anhören, ich bin sicher, daß ich vernünftigerweise voraussetzen kann, daß der Begriff “Materie” für Sie schon mit Erfahrungen und Bedeutungen verbunden ist. (Diese können je nach Persönlichkeit und Interessen eines jeden einzelnen praktischer, erlebter, theoretischer oder meditativer Natur sein.) Sie werden mit Sicherheit jeden Tag das Wort “Materie” im näheren Sinne von künstlerischem “Material, Stoff” vernehmen, mit dem Sie sich beschäftigen.

Ich schlage Ihnen also vor, zunächst gemeinsam einen Ausschnitt traditioneller Ontologie über die Materie zu lesen. Es handelt sich um den Paragraphen 245 aus der Metaphysica Alexander Gottlieb

Baumgartens in der Version Georg Friedrich Meiers aus dem Jahre 1766:

Wenn ein Ding betrachtet wird, 1) als etwas, welches bestimmt werden kann, so ist es der Stoff (*materia ex qua*); 2) indem es bestimmt wird, so ist es der Gegenstand (*materia circa quam, obiectum, subiectum occupationis*); 3) nachdem die Bestimmung geschehen, die Materie, in welcher die Bestimmungen sind (*materia in qua*).

Können wir nicht sofort in der *materia circa quam* das "Material" erkennen, um welches Sie sich sorgen, mit dem Sie arbeiten, welches Sie veredeln?

Und erkennen wir nicht auch mit der gleichen Leichtigkeit seine beiden Haupteigenschaften, welche sind: sein Wesen als Kunstwerk *aus* etwas und *in* etwas, das gemacht wurde?

Marmor und Gedächtnis

Aber da ich hier zu Künstlern spreche, werden wir nicht fortfahren, die formale Metaphysik zu befragen, sondern uns dagegen einen berühmten Ausspruch Michelangelos noch einmal anhören:

Ich lese ihn Ihnen zunächst auf Italienisch vor:

*Non ha l'ottimo artista alcun concetto
ch'un marmo solo in sé non circoscrive
col soverchio, e solo a quello arriva
la mano, che ubbidisce all'intelletto.*

Nun werde ich Ihnen die entsprechende Umschreibung im Deutschen vortragen:

Wenn ein Künstler (und hier meint Michelangelo einen Bildhauer und genau genommen sich selbst) ein wirklich wahrer Künstler ist, haben seine Entwürfe die folgende Eigenschaft: sie sind so angelegt, daß sie mit einem einzigen Stück Marmor umschrieben werden können. Indem sie den überschüssigen Teil des Marmors abträgt, gelingt es der vom Intellekt geführten Hand des Künstlers, den Teil zu erreichen, der genau mit dem eigentlichen Entwurf übereinstimmt.

Wer von uns kennt nicht die gängige Interpretation, nach der zufolge Michelangelo sagen will, daß die Handarbeit unter der Führung des Intellekts nichts anderes tut, als allen eine schon fertige, aber sei es im Marmor oder sei es in den Gedanken des Künstlers versteckte, Idee zur Kenntnis zu bringen.

Ich werde mich davor hüten, diese Interpretation abzulehnen. Im übrigen enthält sie auch noch einen anderen wahren Kern die nicht unbegründete aber ermüdende Beharrlichkeit betreffend, die bei dem "platonischen" (in Anführungsstrichen) Michelangelo haltmacht. Der wahre Kern liegt in folgendem: Auch im Verlauf der künstlerischen Produktion und vielleicht im Verlauf eines jeden Tuns wird zwischen dem Akt der Kenntnis und der Aktualität des Bekannten eine formale Identität erreicht. Und diese Identität werden Sie sicher schon mit Freude als ein Gefühl erprobt haben, als Sie feststellten, daß das eigene Kunstwerk sich genauso darstellte, wie Sie es wollten.

Und trotzdem spricht Michelangelo mit all seinem Idealismus von ziemlich konkreten als auch technischen Einzelheiten. Indem er die Fähigkeit der Arbeit mit

Monolithen lobt (die er in hohem Maße besitzt), drückt er die anstrengende manuelle (wenn auch vom Geist gelenkte) Verfahrensweise des Meißelns und der nachfolgenden Feinarbeit an einer Materie (die *materia circa quam!*) aus, die mit Präzision "Marmor" genannt wird, bis bei Beendigung der Arbeit das Werk selbst, wie aus Marmor gefertigt, emporsteigt. Damit meine ich Marmor, der von ihm so und so bestimmt wurde, und damit handelt es sich um die *materia in qua*.

An anderer Stelle läßt Michelangelo eines seiner Werke sagen: "Ich bin aus Stein." ("Lieb ist mir der Schlaf, aber noch lieber das Dasein aus Stein." Die Nacht spricht hier.) Condivi erzählt, daß er "eine Statue aus Bronze goß, bis sie nicht dort Materie ward, wohin er seine Hände legte." Das Legen der Hände auf Materie, um sie zu bestimmen, ist entscheidend, da die von der Kunst unbearbeitete Materie aus ästhetischer Sicht nicht zählt. Genau aus diesem Grund (ich zitiere immer noch Condivi) verlachte Michelangelo in Bologna Francia, der die Bronze einer seiner Statuen mit den folgenden Worten lobte: "Dieses ist eine schöne Materie."

Wie wichtig ist also die Materie für Michelangelo! Und genau hierin liegt die Gegenüberstellung zwischen der sogenannten platonischen Interpretation und den sogenannten phänomenologischen Bemerkungen, die ich Ihnen hier kurz skizziert habe. Es entsteht ein Gegensatz, der aber in keinster Weise ausschließender Natur ist, zwischen Materialität und Nichtmaterialität in der Kunst.

Aber vielleicht sollten wir uns in diesem Zusammenhang einen Ausspruch von Dante anhören, der mit den in seiner Zeit üblichen metaphysischen Begriffen die materiellen Schwierigkeiten beschreibt, auf die ein Schriftsteller stoßen kann.

Zunächst in Italienisch:

...[la] forma non s'accorda
molte fiata all'intenzione dell'arte
perché a risponder la materia è sorda.

Nun die deutsche Entsprechung:

Oftmals ist die Form nicht diejenige, die die Kunst verwirklichen will, weil die Materie nicht bereit ist, sie zu empfangen. Wörtlich: "Sie ist taub".

Auf den Widerstand der Materie werde ich später zurückkommen. Hier werde ich mich darauf beschränken zu erläutern, welchen Sinn Dante dem Begriff "Materie" zuschreibt:

Ich lese bei Dante:

...quant'io del regno santo
nella mia mente potei far tesoro
sarà ora matera del mio canto.

Gestatten Sie mir nun, die entsprechende Stelle in einem aktuellen Deutsch wiederzugeben:

Materie meines Gesangs seien jetzt die Erinnerungen an das Himmlische Reich (an das Paradies), denen es gelungen ist, sich in meinem Gedächtnis zu bewahren.

Materie will also "bestimmte Gedächtnisinhalte" bedeuten. Wenn wir Dantes Gedächtnismaterie mit dem festen Marmor Michelangelos vergleichen, können wir

feststellen, welche große Extension dem Begriff Materie zugrundeliegt. Dieser Begriff bezeichnet also im allgemeinen all das, was ästhetisch zu bearbeiten ist. In diesem weitgefaßten Begriff der Materie finden die Materien der Architektur und der Musik ihren Platz, ohne daß ihre bekannte Gegensätzlichkeit zu den Extremen zählte. Es ist allerdings unnötig, dieses Argument weiter auszudehnen.

Wir haben es nicht mit der Ersten Materie zu tun

Mit dem Begriff der Materie im weiten Sinne kehren wir zur Metaphysik zurück.

Wenn wir fortfahren würden, könnten wir viele Punkte antreffen, die mehrfach in der menschlichen Forschung abgehandelt wurden und doch immer rätselhaft geblieben sind. Ich möchte mich hier nur auf den Begriff der Möglichkeit beschränken, der eng mit dem der Materie verbunden ist. Das an dem so ist, können wir mit Leichtigkeit erkennen: eine Ladung Ziegelsteine oder eine Betonmischmaschine, eine Gruppe von Blasinstrumenten oder eine thematische Idee, die sich im Geist bewegt, müssen nie zusammentreffen. Aber es ist möglich, daß sie sich in einer Kathedrale oder einer Symphonie begegnen.

Eine absolut mögliche Möglichkeit, noch unbestimmt aber bereit jegliche Bestimmung aufzunehmen, läßt sich (wenn auch nicht eindeutig) auf dem Grund der Materie, die uns als experimentierbar bekannt ist,

erahnen. In der Ontologie kann sie den Namen "Erste Materie" erhalten, in der Logik (wie beweisbar wäre) ist sie nichts anderes als die Folge des Satzes vom Widerspruch. Ich möchte nur bemerken, daß die absolute Passivität manchmal der Ersten Materie zu Unrecht zugeschrieben wird. In der Tat führt die Materie wenigstens eine Handlung aus, indem sie Formen erhält. Aber nicht nur das: sie konkretisiert sie, indem sie ihre Universalität in diesem oder jenem Individuum fixiert (*principium individuationis*). Ein hervorragendes Problem, wie das Unbestimmte bestimmen kann.

Aber wir haben es nicht mit der Ersten Materie zu tun. Die Materie, von der wir sprechen, besteht in Realität aus einer Vielzahl von Materien, die schon stark von der Aktualität durchdrungen sind, so wie es üblich ist, von etwas "Geformtem" zu sprechen. Es ist offensichtlich, daß es passive und bestimmbare Materien gibt, wenn man den Fakt voraussetzt, daß wir sie bearbeiten können. Aber genauso offensichtlich ist, daß sie widerstandsfähig und bestimmt sind und in keinsten Weise immer gefügig, da nicht jede Materie zu jedem Zweck geeignet ist. Letzteres ist vor allem in der Ästhetik gültig, wenn man von der ebenfalls offensichtlichen Bedeutung ausgeht, die die Präsenz dieser oder jener Materie für das Kunstwerk hat.

Welche auch immer die Materien sein mögen, in der Erfahrung, zumindest in der ästhetischen, präsentieren sie sich vor allem in dem, was wir "die Körper" nennen. So müssen wir z. B. zugeben, daß die Gedanken,

Erinnerungen, Empfindungen, politischen und familiären Gefühle, all das, was den mentalen Inhalt im Sinne Dantes ausmacht, sich völlig aufgelöst in der Gesamtheit der Worte, der Töne, der Beschwörungen, Empfindungen verschiedener Art befinden (so beschaffen ist die künstlerische Kraft Dantes). Und am Ende manifestieren sie sich ausschließlich in etwas Körperlichem: in der *Divina Commedia*.

Es erscheint überflüssig hinzuzufügen, das unser Begriff Körper nicht nur die Masse sondern auch die Energie erfaßt. Für uns kann der Körper etwas ausschließlich Energetisches sein. Und noch überflüssiger ist es zu erwähnen, daß die Körper auch Lebewesen sein können, deren eindeutige Möglichkeit im Tanz gegeben ist.

All das vorausgesetzt, ist sofort erkennbar, daß der Widerstand, von dem wir schon anfänglich gesprochen haben, verschiedene Gründe hat, die nicht nur aus der in den Körpern schon vorhanden Gegenwart sondern auch aus ihrer Potentialität herrührt. Das, was schon ist und das, was sein kann, leihen sich manchmal dem, was wir wollten, daß es sei, oder sie widersetzen sich. Diese Mitarbeit und dieser Widerstand können ebenso aus der Übereinstimmung als auch aus dem Gegensatz zwischen Akt und Möglichkeit resultieren.

Damit sind wir also bei den Strukturen angelangt, die hinsichtlich der Materie nichtmaterielle Gründe darstellen.

Das Prinzip der Übereinstimmung

Einer von ihnen ist die Übereinstimmung. Sie garantiert die Existenz. Das Wesen der Existenz umfaßt nämlich nicht nur die Übereinstimmung des Verschiedenen im Existierenden, sondern auch die Übereinstimmung mit der Existenz einer Vielzahl anderer verschiedener Dinge. Und so entfernt auch die Geschichte des Seienden, welches sich bildet, indem es im Werden existiert, ständig das Unversöhnliche und vereinigt das Zustimmende. Eine Handlung, die solange andauert, wie das Seiende existiert.

Und damit sind wir an einem Wendepunkt in meinem Vortrag angelangt.

Erinnerung an Baumgarten

Alexander Gottlieb Baumgarten hat den Begriff der Übereinstimmung von der Ontologie in die Ästhetik übernommen. Baumgarten behauptet nämlich, daß die ästhetische Schönheit nichts anderes als die Übereinstimmung selbst zwischen den Bestimmungen der Dinge sei. Diese Übereinstimmung ist aber dem Intellekt nicht bekannt, sondern nur dem Komplex der sinnlichen Fähigkeiten, den er *analogon rationis* nennt.

Auf diese Weise vereinigte Baumgarten sich mit einem antiken und weitverbreiteten Strom der Theorie und künstlerischen Normen, die sich sehr gern des Prinzips der Übereinstimmung zwischen Verschiedenen oder Gegensätzen bediente, ob es nun generell oder mit teleologischen Eigenschaften oder raffinierten

mathematischen Inhalten ausgedrückt wurde. Andererseits nimmt man immer an, daß das künstlerische Schaffen aus einem Zerlegen und Wiederausammensetzen bestehe. Wenn man erstmal feststellt, daß die einzelnen materiellen Teile bei einer Verbindung durch die Kunst mehr Wert erhalten, als wenn sie getrennt blieben, entsteht die verbreitete Idee, daß ihr zusätzlicher Wert ihrem Einverständnis mit der Einheit des Gesamtwerkes zu verdanken ist.

Es ist augenscheinlich, daß die Übereinstimmung in sich, ob nun für sich allein oder in teleologisch oder mathematisch gebildet, etwas völlig Nichtmaterielles ist, im Gegensatz zu den materiellen Teilen, die sie organisiert.

Vitalismus

Stimmen gibt es derer viele verschiedene und berühmte. So hören wir zum Beispiel den Heiligen Augustinus die Weltordnung mit der Ordnung eines poetischen Textes vergleichen: "Die Schönheit der Welt besteht in der Versöhnung des Widerspruches der Gegensätze." (*Contrariorum oppositione saeculi pulchritudo componitur*. Für Heidegger tragen die Welt und die Erde einen Kampf in Form eines Tanzes zwischen Verdunkelung und Erleuchtung aus. Dieser Kampf ist Wahrheit und Schönheit, ist Kunstwerk, er quillt aus ihnen hervor wie das Gegenlicht. Welch wunderbare Einladungen zur Meditation! Aber wir müssen sie hier vernachlässigen, um uns nicht in einem Meer von beeindruckenden Äußerungen zu verlieren,

die, auf dem Prinzip der Übereinstimmung basierend, viele ästhetische und poetische Theorien mit beeindruckenden Harmonien und empfindlichen und überempfindlichen Symmetrien bevölkern.

Aber wir können und müssen wenigstens das Prinzip der Übereinstimmung untersuchen, es in seiner teleologischen Form und seinem vitalistischen Charakter betrachten.

(Beachten Sie hierbei, daß die Materialität in diesem Fall dem Körper zu eigen ist, und die nichtmaterielle Seite dagegen zum Wesen des Körpers gehört. Sie stimmt mit dem endgültigen Zweck des Körpers überein.) Wir möchten das Prinzip der Übereinstimmung untersuchen, indem wir nochmals die klaren Zeilen Aristoteles lesen, in denen er den Genuß behandelt, der durch die Imitation in der Malerei, der Poesie und der Bildhauerkunst hervorgerufen wird. Nachahmende Kunstwerke, so sagt er, ziehen uns nicht nur aufgrund ihres angenehmen Erscheinungsbildes an, sondern auch aufgrund der Fähigkeit, die wir in ihnen finden. Ein fähiger Autor, der seine Werke schön gestalten will, was im besonderen in dramatischen Texten geschieht, verfaßt sie nach Ordnung und Größe, so wie die Natur die lebenden Organismen gestaltet. Das, was für ein Tier (ξῶον) verlangt wird, erwartet man sich ebenso in einem Kunstwerk.

Aber wenn es wahr ist, daß die Kunst unter dieser Bedingung die Natur nachahmt, ist es ebenso wahr, daß die Natur die Kunst nachahmt. Dies zu beweisen, falle leicht, sagt Aristoteles. Wenn ein Bauwerk

natürlich entstehen könnte, und wenn es ein wahrhaftes Bauwerk wäre, könnten wir feststellen, daß es sich exakt nach dieser natürlichen als auch architektonischen Regel entwickelt hätte, die die Einzelteile der teleologischen Übergewalt des Ganzen unterordnet.

Aber, fügt Aristoteles hinzu, die schönen Imitationen gefallen auch deshalb, da wir, ausgehend von ihnen, wenn auch indirekt eine Art Syllogismus ausdrücken, der sich im Imitierten beschließt und uns die Welt erkennen läßt. Und der Akt der Erkenntnis vermittelt immer Genuß. Es sei also völlig unlogisch und absurd, führt Aristoteles eindringlich fort, daß Kunstwerke nur als Abbilder gefallen, aber nicht aufgrund dessen, was sie uns erkennen lassen. Und das, was sie uns erkennen lassen, ist die Natur. Gut, Aristoteles, der als großartiger Biologe die lebende Natur mit besonderer Aufmerksamkeit betrachtet, findet in jedem ihrer Gegenstände - auch in denen, von denen wir uns manchmal angewidert zurückziehen - etwas Wunderbares und "Physisches und Schönes". Und das, da das Leben den Zweck beherrscht und schließlich "den Bereich des Schönen besetzt". Die Spuren dieser Ideen finden sich noch heute, wenn wir vom "Kunstleben" sprechen. Und es wäre wichtig, diesen Ausdruck mit Genauigkeit im so sehr veränderten Rahmen der gegenwärtigen biologischen Wissenschaften neu zu definieren.

Ordnung und Symmetrie

Aber nach Aristoteles finden sich hohe Formen des Schönen nicht nur in den lebenden Formen, sondern auch in mathematischen Begrifflichkeiten. Diese Formen werden durch Ordnung, Symmetrie und Definition bestimmt. Wenn Heisenberg sich davon überzeugt erklärt, "daß Gleichheit, Ungleichheit, Wiederholung, Symmetrie und Gruppenstrukturen grundlegend in der Kunst und in der Mathematik agieren" tut er nichts anderes, als diese Ideen wieder aufzunehmen. Daraus folgt: "Die beiden Verfahrensweisen, jene der Mathematik und jene der Kunst unterscheiden sich nicht erheblich voneinander." ("The two processes, that of science and that of art, are not very different.")

Die einfache Schönheit des Nous

Völlig im Gegensatz dazu äußert sich dagegen Plotinus. Er soll beobachtet haben (λέγεται παρὰ παντων), daß die Schönheit von der Symmetrie denjenigen Teilen (συμμετρία τῶν μερῶν) abhängt, auf denen schöne Farben verteilt seien. (Seiner Meinung nach begründet sich das Schöne vor allem auf Sichtbarkeit. Εἰν οἰσῶν) Aber wie wäre erklärbar, daß schon an sich schöne Teile bei ihrer Zusammenfügung selber Schönheit produzieren? Und Symmetrie entsteht auch zwischen den schlechtesten und furchtbarsten Teilen. Und auch dasselbe Gesicht erscheint uns mal schön, mal

abstoßend, obwohl seine Proportionen immer dieselben bleiben. Im übrigen: wenn die Schönheit der Gestaltung zu verdanken ist, verlören wir dann nicht die Schönheit des Nous was einfach wäre?

Aber wenn ihr euch von der einfachen Schönheit der Farbe (etwas anderes, als überlagerte Lackierungen) erobern laßt, führt Plotinus weiter aus, werdet ihr verstehen, wie sehr sie in der Schuld eines einfachen nichtmateriellen Lichtes steht. Zu den einfachen feurigen Schönheiten der Sterne und des Blitzes füget die des Feuers hinzu, der einzige Körper, der unter allen anderen schön an sich ist. Das Feuer besetzt unter allen anderen Elementen den Platz der Idee (wie es übrigens auch Aristoteles bekannt war: *Movnon gavr ejsti kaiv mavlista tou~ ejvidou" to; puvr*), da es dem Körperlosen nahe ist und in sich die Farben trägt, und jedem anderen farbigen Gegenstand seine farbige Form aufprägt.

Nach Plotinus setzt sich die einfache Schönheit mit einem hinreißenden affektiven Farbton des Erschreckens und Erstaunens durch. Unser Poet Guido Cavalcanti gesellt sich sehr gut zu diesem fast mystisch anmutenden Philosophen, wenn er den Sinn des Mysteriums, die heilige Stille, die eher betrübte als fröhliche Demut im Angesicht des Eindringens eidetischer Schönheit beschreibt:

*Chi è questa che vén, ch'ogn'om la mira,
che fa tremar di chiaritate l'âre
e mena seco Amor, sí che parlare
null'omo pote, ma ciascun sospira?*

Wer ist jene, die uns entgegenkommt und von jedem betrachtet wird? Sie hellt die Luft auf, sie läßt sie vibrieren, und sie bringt die Minne mit sich. Niemandem gelingt es zu sprechen, ein jeder seufzet nur.

Einige Hegelsche Ideen über Musik und Architektur

Auch für Hegel stellt die Schönheit und im besonderen künstlerische Schönheit eine ideale Schönheit, eine Erscheinung des Geistes dar. Trotz allem existiert sie nur in der Vermischung der empfindsamen Darstellung und impliziert also eine materielle Existenz.

Diese Existenz entwickelt sich in verschiedenen Stufen. Die anfänglichen Stufen werden durch die Künste repräsentiert, die vor allem durch Regelmäßigkeit, Proportion, Symmetrie und Harmonie gekennzeichnet sind. Sie sind nicht sehr lebendig.

Mit den Worten Hegels in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik*:

Was nun zunächst die Regelmäßigkeit und Symmetrie angeht, so kann dieselbe als bloße unlebendige Einheit des Verstandes die Natur des Kunstwerkes auch nach dessen äußerlicher Seite keineswegs erschöpfen, sondern hat nur ihre Stelle bei dem in sich selbst Unlebendigen, der Zeit, Figuration des Raumes usf.... In ihrer Abstraktion festgehalten, zerstört sich die Lebendigkeit.

An dieser Stelle erlaube ich mir einen Verweis auf Rimbaud, der gesagt hat:

Si ce qu'il (il poeta) rapporte da là-bas a forme, il donne forme; si c'est informe, il donne l'informe.

Wenn das, was der Dichter von dort unten wiedergeben will, eine Form hat, gibt er ihm auch eine Form. Wenn es formlos ist, gibt er es formlos wieder.

Eine ähnliche Meinung könnte man auch vielen Vertretern der Gegenwartskunst zuschreiben, so z. B. den Befürwortern des Informellen oder des Dekonstruktivismus. Es ist nicht Hegel (bis heute mit vielen anderen zusammen), der behauptet, daß es dem künstlerischen Schaffen zu eigen sei (im spirituellen Sinne verstanden), der Materie ohne Regeln und ohne Maße geordnete Formen beizugeben; das, was Hegel "das Zeichen der Beherrschung und Besonnenheit" nennt. Dieses Zeichen kompensiert die geringe Vitalität dieser Künste, die sich am Beginn des Aufstieges zum Geist befinden und verleiht ihnen Wert und Zweck. Im besonderen der Architektur:

..*[weil] das architektonische Kunstwerk den Zweck hat, die äußere, in sich selbst unorganische Umgebung des Geistes künstlerisch zu gestalten.*

(Es muß allerdings daran erinnert werden, daß Hegel das Einfache schätzt: so ist ein reines Gelb schöner als das gemischte Gelb, das zum Grün tendiert. Die Schönheit eines Tones ist wertvoller, wenn er frei von Geräuschen ist u.s.w. Auch Kant findet in der Reinheit der Farbe eine formale Bestimmung, die den Beginn des ästhetischen Wertes darstellt.)

Auch die Musik verlange, so Hegel, nach einer symmetrischen Regel, die das endlose Erscheinen und Verschwinden ihrer, von Natur aus flüssigen Materie bremse. Es sei nicht so, daß man so in der Kunst vorankomme, aber wenigstens erkennt das Subjekt, daß es dem vergänglichen Fluß eine seiner Einheiten eingeprägt hat und das gewöhnliche Bewußtsein übertrifft, dem die Dauer der Töne gleichgültig ist.

Diese Hegelschen Ideen können einem ästhetischen Projekt nützen, welches den nichtmateriellen Geist mit der materiellen Komposition koordiniert und verschwägert dank der Vermittlung der schwachen Geistigkeit, die durch Regelmäßigkeit und Symmetrie vermittelt wird. Sicherlich können sie jedoch eine Reihe von Anmerkungen und Einwänden hervorrufen, und es lassen sich mit Leichtigkeit schmeichelhaftere Ideen als die Hegels zugunsten der Musik und der Architektur finden. Alain sieht z. B. als Wesen des künstlerischen Stils das Maß und die aufmerksame Überwachung an, die nicht deklamiert, sondern handelt. Sie bevorzugt eine gute Ausführung und eine mäßige Verzierung. Und an dieser Stelle sagt er, daß die Architektur und die Musik hervorragen. Und vielleicht ist es dasselbe, ob man Musik oder Stil sagt (*“La musique est peut-être le style même”*), wohingegen die Architektur, wenn sie denn gerade so annehmbar ist, sich mit einem rigorosen Maß, einer kontrollierten Mäßigkeit und einem sehr feinen Handwerk ihren schwierigen Materialien, der *“Härte der Steine”* (*Dureté de la pierre*). Aber was ist mit

gegossenem Beton, Alain?) anpassen muß, bis sie sich am Ende als Modell für alle anderen Künste durchsetzt.

Le Corbusier. Kunstwerk, Mathematik, Musik

Andererseits ist es auch wahr, daß die Modularität und die Proportion immer die praktischen Normen für die architektonischen Realisierungen gewesen sind und heute noch sind. Als geehrten Zeugen für diese Mentalität könnte man Vitruvius aufrufen, für den: "die Komposition der Gebäude auf der Symmetrie beruht. Die Architekten müssen also ihre Regel mit Fleiß befolgen." "Aedium compositio constat ex symmetria, cuius rationem diligentissime architecti tenere debent." Die harmonische Formgebung, die er ausführt und die schon zur Nachahmung einlädt, zeigt sich nicht in metaphysischen Abstraktionen, sondern in der Konkretheit des gut gebauten menschlichen Körpers, den die Natur schon nach arithmetischen und geometrischen Kriterien geschaffen hat.

Der Verweis auf Vitruvius hat meinen Vortrag an einen Scheidepunkt gebracht, an dem es jetzt möglich ist, sich auch den Theorien von Le Corbusier zu nähern. Nachfolgend werden wir dann mit einem großen Rückschritt in der Zeit auch auf die Theorien von Boethius Pythagoras eingehen. Hier zunächst eine grundlegende These, mit der Le Corbusier die spezifische und einzige Funktion des architektonischen Handwerks zum Ausdruck bringt:

Nur der Architekt ist in der Lage, den Menschen und seine Umgebung in Einklang zu bringen (der Mensch als Psychophysiologie, die Umgebung als Universum, Natur, Kosmos).

Die Vermittlung zwischen der (architektonischen) Kunst und der Natur ist der Mathematik zu verdanken:

Die Natur ist Mathematik. Und die Meisterwerke der Kunst sind im Gleichklang mit der Natur. Sie sind Ausdruck der mathematischen Gesetze, und sie bedienen sich ihrer. Also ist auch das Kunstwerk Mathematik.

Le Corbusier, dem als Architekt vor allem der graphische und räumliche Ausdruck liegt, verwendet auch gern den Begriff "Geometrie". Hier zum Beispiel im Zusammenhang mit einer besonderen Verzierung:

Sie ist Teil einer sehr eingeschränkten Reihe von Lösungsgruppen. Die Geometrie ist ihr Schlüssel. Die Verzierung selbst wird vom Geist der Geometrie beeinflusst, die im Menschen wie auch im Naturgesetz selbst zum Tragen kommt.

Auch die Theologie fehlt nicht:

Ständig entwickelt sich das mathematische Phänomen aus der einfachen Arithmetik (, die für den Alltag nützlich ist,) zur Zahl (Waffe der Götter)... Die Götter sind hinter der Mauer, gewillt mit den Zahlen zu spielen.

Die Zahl läßt also das Haus der Menschen zum Tempel werden, aus dem ein "Lichtstoß" (choc de lumière) stammt, diese Menge an Wahrheit, die möglich und manchmal auch begreiflich ist und die einen

“intimen religiösen Charakter” (fait authentique de religion) aufweist.

Wenn auch von Le Corbusier in Theorie und Praxis als authentische Elemente einer einfachen Rechnung faktisch angewendet, ist die Notion der Mathematik oder Geometrie ob kosmischen oder theologischen Charakters für ihn in der musikalischen Harmonie enthalten, die auf hergebrachte Art als Einheit der Vielfältigkeit ersonnen wurde:

Es ist nicht so, daß die Musik ein Teil der Mathematik wäre. Im Gegenteil sind die Wissenschaften ein Teil der Musik. Die Musik herrscht, regiert... Meine Arbeit (meine architektonischen und auch malerischen Werke) werden seit über dreißig Jahren von einem mathematischen Saft genährt, da die Musik in mir immer vorhanden ist.

Ein Vergleich mit Heidegger

Normalerweise beweisen die Dinge, vor allem die architektonischen, ihre Existenz und manifestieren ihr inneres Gleichgewicht und ihre Dauer, indem sie Raum einnehmen (und es könnte auch nicht anders sein, da sie Materie sind). Aber Pflanzen, Wolken, Berge, Lebewesen, Gebäude, Menschen stehen (sont debout) auf nichtmaterielle Weise aufrecht, aufgrund einer vielfältigen Resonanz der Beziehungen mit ihren Umgebungen. In diesem Zusammenhang ist es angenehm, die Beschreibung der Erhebung eines griechischen Tempels in der Landschaft, die Le Corbusier vorgenommen hat, mit der von Heidegger zu vergleichen. Ich zitiere aus *Holzwege*:

Heidegger:

Dastehend ruht das Bauwerk auf dem Felsenrund. Dies Ausruhen des Werkes holt aus dem Fels das Dunkle seines ungefügen und doch zu nichts gedrängten Tragens heraus. Dastehend hält das Bauwerk dem über es wegrasenden Sturm stand und zeigt so erst den Sturm selbst in seiner Gewalt. Der Glanz und das Leuchten des Gesteins, anscheinend selbst nur von Gnaden der Sonne, bringt doch erst das Lichte des Tages, die Weite des Himmels, die Finsternis der Nacht zum Vorschein. Das sichere Ragen macht den unsichtbaren Raum der Luft sichtbar. Das Unerschütterte des Werkes steht ab gegen das Wogen der Meeresflut und läßt auf seiner Ruhe deren Toben erscheinen.

Le Corbusier

Wirkung des Werkes (Architektur, Statue oder Malerei) auf die es umgebende Umwelt: Wellen, Schreie, Lärm (das Pantheon auf der Akropolis von Athen). Der nahe oder entfernte Ort wird von ihm beeinflußt, erschüttert, beherrscht, gestreichelt. Reaktion der Umwelt: die Mauern der Konstruktion, seine Dimensionen, der Platz mit dem unterschiedlichen Gewicht seiner Fassaden, die Flächen oder die Abhänge der Landschaft und sogar die bloßen Horizonte der Ebene oder die runzligen der Berge; die gesamte Umwelt lastet auf diesem Ort, an dem sich das Kunstwerk erhebt, als Zeichen des menschlichen Willens zwingt es ihr seine Tiefen und seine Vorsprünge, seine festen oder flüssigen Dichten, seine Gewalttätigkeiten oder seine Weichheiten auf.

Und in diesem Sinne ist "der Schlüssel zur ästhetischen Emotion eine räumliche Funktion." "La clef de l'émotion esthétique. est une fonction spatiale".

Für Le Corbusier weist die räumliche Funktion eine musikalische Natur auf. Wenn es also die Aufgabe der Architektur ist, den Raum zu organisieren, und zwar ihn musikalisch zu organisieren, so muß also die musikalische Metrik des Raumes auf ähnliche Weise wie das lautliche Kontinuum definiert werden.

Wo werden wir sie finden? Vielleicht in etwas hervorragend Materiellem, so hervorragend, daß es von einer nichtmateriellen Realität beherrscht wird: im menschlichen Körper.

Dank seiner "graziösen, eleganten und festen Mathematik" ist der Körper sowohl im Inneren architektonisch, "Grund für seine Eigenschaft der Harmonie, die uns bewegt: die Schönheit", (mathématique gracieuse, élégante et ferme, cause de la qualité d'harmonie qui nous émeut: la beauté) als auch im Äußeren aufgrund seiner Beziehungen zu den Dingen, die ihn auf hervorragende Weise charakterisieren.

Die Kunst ist eine "Machart" (manière de faire) , die sich wie ein Regenbogen in Höhe schleudert, sich jedoch auf die Erde stützt. Sie realisiert unter unseren Augen ein unsagbares Wunder, unter menschlichen Augen (sous nos yeux), die auf einen Körper einer gewissen Höhe gerichtet in der Lage sind, nacheinander, nicht gleichzeitig, die geometrischen Erfindungen dank einer Verschiebung des Kopfes oder des Schrittes zu erfassen.

Wohnungen oder Tempel beherbergen den Menschen und mit ihm Mechanismen, Einrichtungen, Gebrauchsgegenstände, die ihn verlängern. Wie entstünden sie sonst, wenn nicht auf der Grundlage des menschlichen Maßes?

Darauf basierte die Vorherrschaft dieses Systems, das sich auf Ellen, Finger, Füße, Daumen stützt, (wenn es nicht ungenau und veraltet wäre) über das metrische Dezimalsystem, welches zuletzt den körperlichen Dimensionen gleichgültig, aber präzise und verbreitet ist. Aber Le Corbusier versteht sich nicht nur als "Poet" (poète) , aber auch als ein "Mann der Baustelle" (homme du bâtiment), und als ein solcher verweist er auf die Notwendigkeit, "die menschliche Arbeit zu harmonisieren", zusammenzufügen und zu verbinden (harmoniser le travail des hommes). Also gut, bei der Zusammenführung beider Systeme ist es vor allem angebracht, mit den fehlerhaften Gegensätzen der Vergangenheit abzuschließen. Obwohl einer dieser Gegensätze bestätigt wurde, verschwendete ihn die mathematische Programmierung im Rausch nicht nur für den Intellekt. Der andere machte von lebendigen körperlichen Maßen ohne jede Strenge Gebrauch.

Der Modulor. Kritische Anmerkungen

Diese der Architektur immanenten und voneinander getrennten Tendenzen glaubte Le Corbusier mit seinem berühmten Modulor vereinigen, reinigen und verherrlichen zu können.

Das Ideogramm, welches dieses Modulor zusammenfaßt und ausdrückt, hat schon längst eine gewisse Berühmtheit erlangt. Es wurde in der Darstellung eines männlichen Körpers mit ausgestrecktem Arm dargestellt. In der Höhe wurde es nach Einheitsbeziehungen proportioniert, doppelt, mit einem Goldenen Schnitt. Die Statur beträgt sechs Fuß (nach englischer Maßeinheit), was ungefähr 1,83 m entspricht. (Diese Wahl beruht überflüssigerweise auf der Nachricht, daß gutgebaute Männer in englischen Kriminalromanen ungefähr diese Größe haben.) Davon ausgehend, erhält Le Corbusier moduläre Skalen, die sich in nachfolgenden Potenzen der Goldenen Schnitte und einer Reihe von Fibonacci fortsetzen. Er wendet sie an und läßt sie in der eigenen beruflichen Arbeit und in der seiner Schüler anwenden, und er erreicht damit Ergebnisse, die er als ausgezeichnet einschätzt.

Aber wie auch unser Gillo Dorfles bemerkt, wirklich exakte Maße sind aufgrund der Langeweile, die sie verursachen, in der Kunst nicht tollerierbar. Oder nach Waddington: Die Proportionen des Modulors wurden mittels "einer besonderen mathematischen Verfahrensweise ausgeführt, die aber auch gar nichts mit jeglicher biologischen Spezies, ob menschlich oder nicht, gemein hat." (A peculiar mathematical procedure which has nothing to do with any sort of biology, human or other.)

Oder nach Arnheim: Wir haben es hier mit dem Auftreten einer "romantischen Variante der Tradition Pythagoras" (romantic variation of the Pythagorean

philosophy) zu tun. Auf jeden Fall sind die Zahlen und die numerischen Beziehungen nicht in der Erfahrung vertreten, wenn nicht im Inneren einer Wolke aus objektiven Abfalls und subjektiven Annäherungen, bis die menschliche Statur statistisch um ein Durchschnittsmaß schwankt und es also keinen Sinn hätte, eine bestimmte Quantität als festes Maß anzuwenden.

Aber auch Arnheim, dem ich eine Reihe anderer gut begründeter Anmerkungen zugestehen muß, verliert sich in Variationen einer wissenschaftlichen Romantik. Und nachdem er sich eine Weile mit elektrischen Feldern des Gehirns und psychologischen Experimenten beschäftigt hat, schreibt er: "... Das Rechteck des Goldenen Schnittes und das Quadrat können in gleichem Maße ein Gleichgewicht besitzen, aber sie übertragen unterschiedliche Ausdrücke und Bedeutungen, da das erste "eine gerichtete Spannung äußert" (the one showing directed tension), das zweite jedoch eine kompakte Symmetrie. Die expressiven Unterschiede zwischen dünn und robust, gerade und rund, die relativ elastischen Proportionen des Moduls und die, die damit nicht zu vergleichen sind, da sie strenger sind: all diese Eigenschaften passen sich ziemlich gut an und lassen über fundamentale menschliche Verhaltensweisen nachdenken. Sie haben etwas Biologisches und etwas spezifisch Kulturelles, so z.B. in den Proportionen der menschlichen Figur..." Sind das nicht Trümmer eines biopsychologischen Pythagorismus? Welchen Abstand gibt Le Corbusier?

Der Begriff des Pythagorismus führt uns zu einem Zeitsprung in die Vergangenheit, in der sich antike Überzeugungen gut kombinatorischen und numerischen Konstruktivität in der Musik erkennen lassen.

Iamque silentium est

Diesen Überzeugungen werden wir nicht die heutigen Tendenzen gegenüberstellen. Mein Vortrag überläßt die musikalischen Künste ihrem wünschenswerten und effizienten Wettkampf. Und welches Recht hätten wir, über sie zu urteilen? Er ist für die Fakten interessant, und Fakt ist das wiederkehrende Vertrauen in die Symmetrien, die vor allem numerischer Natur sind, und sie gerinnen im fließenden Sein der Musik. Die Praktiker schreiben ihr "Kräfte", "Spannungen", "Pausen", "Auflösungen" zu. Mit diesen Worten drücken sie die mehr oder weniger bewußte Auffassung aus, daß die Regeln musikalischer Entwicklung etwas Dahinschwindendes organisieren. Eindeutig äußert sich in diesem Zusammenhang Verlaine, als er ein Hilfsmittel (ungeraden Rythmus) wählt, um die Poesie in die Musik zurückzuführen. Dieses Hilfsmittel soll ihr Verklingen erleichtern:

**Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.**

Zu diesem Zweck bevorzuge ich die Ungerade, die ungenauer und in der Luft löslicher ist, ohne eine Spur ihres Gewichtes oder die Tendenz der Ruhe zu hinterlassen.

Aber nicht nur das! Mit Hilfe angebrachter stilistischer Verfahrensweisen und der Themenwahl will er das Wenig Definierbares, das der Zahl angehört, zerstören, um so "ein graues Lied zu erhalten, in dem sich das Unpräzise mit dem Präzisen" vereinigt "chanson grise où l'Indécis au Précis se joint", also etwas Nichtmaterielles über das Nichtmaterielle hinaus.

Aber warum haben wir solange damit gewartet, die Worte des Heiligen Augustinus zu hören?

Ecce puta vox corporis incipit sonare et sonat et adhuc sonat et ecce desinit, iamque silentium est, et vox illa praeterita est et non est iam vox.

Stell dir vor, eine körperliche Stimme begänne zu erklingen, und sie klänge und klänge immer noch, und jetzt halte sie ein, und es wäre schon Stille, und diese Stimme gehörte schon zur Vergangenheit und wäre nicht mehr Stimme.

Und er führt fort:

In dir, Seele mein, messe ich die Zeit. (In te, anime meus, tempora metior).

Jene singende Stimme verklang immer, aber ihre zeitliche Metrik verbleibt in der unbeweglichen meditierenden Seele. Das, was bleibt, klingt also nicht. Die Stille der Musik, die Musik gleich Stille schätzt vor allem Mallarmé. Aber wenn die Musik verklingt, und wenn die Musik, wie es oft gesagt wird, grundlegend nicht nur für die Seele sondern auch für den Kosmos ist, würde ihr Verklingen nicht das eine als auch das andere verwickeln? Montale schreibt:

Tendono alla chiarezza le cose oscure,
si esauriscono i corpi in un fluire
di tinte: queste in musica. Svanire
è dunque la ventura delleventure.

Die dunklen Dinge neigen dazu, sich aufzuhellen, die Körper verdünnen sich in einem Farbstrom. Abschließend müssen wir sagen, daß das Schicksal eines jeden Schicksals das Verschwinden ist.

Die Musik wäre also demnach nichts anderes, als eine Rutsche in das Nichts? Entspreche ihre Entmaterialisierung nicht einer Zerstörung?

Übereinstimmung und Gleichklang

Aber es reicht, lassen wir uns nicht weiter beunruhigen. Wenden wir uns dagegen dem eifrigen Anitius Manlius Torquatus Severinus Boethius zu. Für ihn verschmelzen die Kosmologie, die Psychologie, die Musikwissenschaft ineinander. Und trotzdem ist die einzige Musik (und das muß er zugeben), die erfahrbar ist, die Musik, die von Streichinstrumenten, verschiedenen Blasinstrumenten, von der Orgel, von der menschlichen Stimme und schließlich vom Gehör hervorgebracht wird. Zunächst wendet Boethius ihr seine Aufmerksamkeit zu. Am Ende sieht er, der ausgesprochene Theoretiker (*Is verus est musicus, qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis sed imperio speculationis adsumpsit*) sich dazu gezwungen, von Musik als etwas Physikalischem zu sprechen.

Physikalisch gesehen, ist der Ton eine Luftschwingung, die auf das Gehör trifft (*percussio aeris indissoluta usque ad auditum*). Musikalisch gesehen, teilt er sich und ordnet sich an. Das passiert analog zu dem, was früher von den Himmelskörpern in der Kosmologie gesagt wurde. Es ist ein System aus absoluten Höhen und Tiefen. Die Orte des Tones werden von ebenso absoluten Entfernungen bestimmt, bis der Ton, wenn er denn musikalischer Natur ist, innere Intervalle enthält, die dem Gesang nützlich sind. Da der Ton notwendigerweise Intervalle voraussetzt, sind mit jedem Ton andere Töne gegeben, diese sind höher oder tiefer, und so entstehen Widersprüche. Und wenn der Widerspruch in einem anderen aufgelöst wird, entsteht gleichklingende Harmonie, weil die Harmonie eine Vereinigung vieler unterschiedlicher Übereinstimmungen bedeutet (*plurimorum adunatio et dissidentium consensio*). Diese Übereinstimmung stellt den Gleichklang dar, den Halt der ganzen Musik (*omnem musicae modulationem regit*).

Hinsichtlich der Identifikation und dem Maß der Intervalle zitiert Boethius die Zeugenschaft eines originellen Supermusikers, des antiken Meisters Pythagoras. In Wahrheit sagt dieser nicht: "Ich stelle einleuchtend die Behauptung auf, daß diese oder jene Intervalle musikalisch wertvoll sind, und ich lade die Musiker dazu ein, sie zu respektieren." Nein, er verläßt sich auf die instrumentale Erfahrung.

Ein tadelloses Instrument

Man müßte aber jetzt untersuchen, warum dieser Tonerzeuger in Form eines musikalischen Instruments dergestalt sein kann, daß er eine ursprüngliche und definitive musikalische Erfahrung, wie die Pythagoras, vermitteln könnte. Die Antwort ist zweifelhaft, zumal jedes Instrument eng mit einer bestimmten Umgebung (die mit einer bestimmten Epoche übereinstimmen kann) des Geschmackes, der Stile, der Werke verbunden ist.

Die Befürchtung, daß ein, wenn auch historisch belegter, Fakt als absolut und ursprünglich angesehen werden könnte, ist begründet. Aber Pythagoras kümmert sich nicht darum. Außerdem zerstreut er alle Einwände, die auf möglichen Imperfektionen in der Konstruktion der Instrumente beruhen könnten, die er hört. So vertraut er sich einem Instrument an, daß tadellos ist, so wie er, Pythagoras, ein tadelloser Musiker ist.

Dieses Instrument konstruiert er jedoch nicht, er findet es. Von einer höheren Macht gelenkt (*divino quodam nutu*), durchquert er das Viertel der Schmiede voller Lärm der Feilen, Stichel, Riemenfallhämmer und Sägen. Und plötzlich, in all dieser Konfusion, ertönen eindeutige Konsonanzen, die von Hammerschlägen hervorgebracht werden.

Darüber verwundert, daß er etwas gefunden hat, was er seit langer Zeit suchte, tritt er in die Schmiede ein (*Ita igitur ad id, quod diu inquirebat, adtonitus accessit ad opus*). Zwischen diesen Eisenwaren übernimmt er das Kommando, läßt die Arbeit unterbrechen, informiert

sich, läßt die Hammerschläge wiederholen, die ihn so fasziniert haben, führt die notwendigen Messungen aus, und er entdeckt, daß das Gewicht der klingenden Hämmer sich zueinander verhält, wie bestimmte ganze Zahlen. Allgemeiner: es erhalten sich primitive Konsonanzen und die entsprechenden Intervalle, wenn die Maße der materiellen Eigenschaften (die Saitenlänge z. B.) der akustischen Erzeuger sich zueinander verhalten wie 12, 9, 8, 6.

Diese einfachen Bemerkungen entwickelt Boethius weiter und verliert sich in einer wahrhaften numerischen Orgie, in der wir ihm nicht folgen werden.

Materia signata quantitate?

Wir können dagegen einige Kommentare hinzufügen.

Pythagoras, und das möchte ich hier wiederholen, hat sich sein tadelloses, für seine Forschungen notwendiges, Metallinstrument nicht geschaffen, sondern er hat es gefunden. Aber er konnte es nur finden, da es schon fertig war (4 Hämmer mit dem notwendigen Gewicht), und es stand bereit, indem es als Werkzeug verkleidet, wartete.

Dieses so präzise Metallinstrument geht aus der Welt der Arbeit hervor, aber nicht auf Beschluß der Schmiede, die an anderes denken müssen. Und auch nicht zufällig, denn Boethius hat den Zufall aus seiner Vernunft verbannt. Es hat eher den Charakter einer Offenbarung, nicht im Sinne des Wortes, sondern im Sinne der klingenden, metallischen Materie. Die

Interpretation dieser Offenbarung ist das musikalische Modell.

Das Metall der Hämmer im Angesicht der reinen und schallenden Töne, die es hervorbringt, darf offensichtlich kein Edelmetall sein. Es muß Kupfer oder eine Kupferlegierung sein.

Plutarch lobt das Kupfer aufgrund seines viel besseren Klanges, den Eisen nie hervorbringen könnte:

Χαλκῷ δὲ μὲν οὐδὲν μέτεστιν, ὀμαλῷ δὲ πνεύματι καὶ λείῳ κεκραμένος εὐπληπκτος ἐστι καὶ ἠκώδης.

(Plut. Quaest. conv. VIII 3, 721 F)

Der Heilige Paulus sagt: "Wenn ich in den Sprachen der Menschen und Engel redete, hätte ich Liebe nicht, wäre ich dröhnendes Erz." (aes sonans). Es fügt hinzu, daß das Kupfer rein und homogen beschaffen sein muß.

Boethius hat die klare Unterscheidung zwischen Masse und Energie getroffen, da nur die erste in die theoretische Rechnung Eingang findet, während die Gewalt des Schlages keine Bedeutung hat. Eher ist der Schlag wirkungsvoller Grund, um das musikalische Wesen, welches in der metallischen Masse verkörpert ist, herauszulösen. Diese Masse wird von der Quantität determiniert: *Materia signata quantitate*.

All diese Besonderheiten heben die Bedeutung der Materialität des Metallinstrumentes hervor.

Die Materialität löst sich jedoch im numerischen, nichtmateriellen Modell auf, das sogar frei von Dimensionen ist, da es auf Beziehungen basiert. Dieses Modell ist sowenig für sich allein Musik, wie es das

Kupferstück ist. Die Musik entsteht aus einer entmaterialisierten Materialität, bzw. einer materialisierten Nichtmaterialität.

Die Hämmer gehören der Materie an, das Modell gehört der Vernunft an, das, was Materie und Vernunft verbindet, ist der Genuß. Und nur der auditive Genuß zeigt Pythagoras, daß die Konsonanzen existieren, er hält ihn auf, er läßt ihn forschen, und in jedem anderen Moment beweist er ihm die Exaktheit seiner Theorie.

Die Analogien des Prinzips der Übereinstimmung

Ich werde jetzt zum Ende meines Vortrages kommen, auch wenn die so wichtigen Argumente noch nicht beendet sind.

Ich habe hier wenigstens einige Beispiele aufgeführt für die Nichtmaterialität, die in die Architektur und Musik auf der Grundlage des in numerischen Formen ausgedrückten Prinzips der Übereinstimmung gebracht wird, von denen mir zwei besonders wichtig erscheinen.

Dieses Prinzip hat das Recht auf höchsten Respekt, weil auf seiner Grundlage eine Reihe von Werken anerkannten Werts geschaffen wurden. Gleichzeitig ist aber auch wahr, daß die ontologische Grundlage nicht ausreicht, um ein operatives Prinzip absoluten Charakters zu schaffen und das so viele Werke antreffen läßt, in denen die Goldenen Schnitte, die pythagoreischen Schwingungen u.ä. nicht auftritt, und die trotzdem vollwertige Gültigkeit haben.

Wir brauchen uns hier aber weder Zustimmungen oder Ablehnungen zu widmen, noch versuchen, einige

wichtige Analogien zu verstehen. In diesem Zusammenhang lesen wir einen Ausschnitt aus Martin Heideggers "Die Zeit des Weltbildes", aus "Holzwege" stammend:

Ταÿ Mathymata bedeutet für den Griechen dasjenige, was der Mensch im Betrachten des Seienden und im Umgang mit den Dingen im voraus kennt: von den Körpern das Körperhafte, von den Pflanzen das Pflanzliche, von den Tieren das Tiermäßige, vom Menschen das Menschenartige. Zu diesem schon Bekannten, d.h. Mathematischen, gehören neben dem Angeführten auch die Zahlen. Wenn wir auf dem Tisch drei Äpfel vorfinden, dann erkennen wir, daß es deren drei sind. Aber die Zahl drei, die Dreiheit, kennen wir schon. Das besagt: die Zahl ist etwas Mathematisches. Nur weil die Zahlen das gleichsam aufdringlichste Immer-schon-Bekannte und somit das Bekannteste unter dem Mathematischen darstellen, deshalb wurde alsbald das Mathematische als Benennung dem Zahlenmäßigen vorbehalten. Keineswegs aber wird das Wesen des Mathematischen durch das Zahlenhafte bestimmt.

Heidegger läßt uns also verstehen, daß das Prinzip der Übereinstimmung auf numerischer Basis, ob nun nach Pythagoras oder nach Le Corbusier, oder nach Anderen, die ähnliche Gedanken verfolgen, in Analogie etwas Höheres und etwas Dauerhaftes, nennen wir es ruhig etwas Ewiges bezüglich der Materie und der Körper bedeutet.

Die Ontoästhetik des Ontischen

Ich möchte einige Betrachtungen anfügen, die sich mit den Ergebnissen Baumgartens verbinden, den ich weiter oben angeführt hatte.

Jeder Körper ist ontisch. Das bedeutet, daß er etwas Reales darstellt. Das widerspricht verschiedenen philosophischen und wissenschaftlichen Thesen, die in den Körpern eine klare Erscheinung von etwas Tiefem und Unbekanntem sehen. Aber wir stehen zu den Körpern genauso, wie sie sich darstellen, vorausgesetzt, das Unbekannte, deren Erscheinung sie wären, ist wahrhaft unbekannt.

Neben ontisch wird ein Körper auch ontoästhetik genannt, wenn er sein Sein in seinen Artikulationen und Strukturen manifestiert, und nicht mit Mitteln der intellektuellen Logik, sondern mit denen unserer erkenntnisfähig sinnlichen, emotiven, phantastischen, und sagen wir es ruhig, auch ästhetischen Gesamtheit.

Das künstlerische Schaffen stellt ihn so in den Vordergrund, indem es einen Körper objektiviert und in seinem ontischen Sein unterstreicht, also hilft ihm, sich als ontosinnlich zu offenbaren.

Auch wenn wir das hier Dargestellte als Hypothesen und Vorschläge verstehen, ist es doch von höchstem Interesse: Der ästhetisierte Körper (ob nun architektonischer oder musikalischer Natur, ob es der tanzende Körper oder der Monitor der Videokunst sei) manifestiert neben der Materie, die er darstellt, auch etwas Nichtmaterielles und faßt beides im Sein selbst zusammen.

Wir haben dank Le Corbusiers und Boethius' (Pythagoras') verstanden, daß in der Struktur des Seins eine ästhetische Achse zwischen Mensch und Kosmos,

zwischen Himmel und Erde besteht. Dieses Verständnis sollte uns für heute reichen.

Texte

Alain: *Système des Beaux-Arts*, Paris, Gallimard, 1926
XXII.

Aristoteles: *Meteorologica. Physica. Poetica. Rhetorica. De Partibus Animalium.*

Arnheim, Rudolf: *Toward a Psychology of Art*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1967

Augustinus: *Confessiones.*

Baumgarten , Alexander Gottlieb) Piselli, Francesco: *Alle origini dell'estetica moderna*, Milano, Vita e Pensiero, 1992.

Baumgarten , Alexander Gottlieb: *Estetica*, edizione italiana di Francesco Piselli, Milano, Vita e Pensiero, 1992. *Meditazioni filosofiche su alcuni aspetti del poema.* Edizione italiana di Francesco Piselli, Milano, Vita e Pensiero, 1992.

Biblia sacra iuxta Vulgatam Clementinam.

Boetius) Anicii Manlii Torquati Severini Boetii: *De Institutione Arithmetica libri duo, De Institutione Musica libri quinque, etc.,* (Friedlein) Lipsiae, in aed. Teubneri, 1867.

Cavalcanti, Guido: *Rime*, in *Poeti del Duecento*, II, a cura di Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.

Dante: *Divina Commedia.*

Dorfles, Gillo: *Il Divenire delle Arti*, Torino, Einaudi, 1959.

Echarri, Jaime: *Philosophia entis sensibilis*, Barcinonae, Herder, 1959.

Gaudenti Philosophi *Harmonica Introductio*. In *Musici scriptores graeci* (Janus) Lipsiae, in aed. Teubneri, 1895.

Hegel G. W. F.: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1977.

Heidegger, Martin: *Holzwege*, Frankfurt a. M., Klostermann, 1972.

Heisenberg, Werner: *Physics and philosophy*, London, Allen & Unwin, 1963.

Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft* (Akademie), Berlin, De Gruyter, 1968.

Le Corbusier : *La Ville Radieuse*, Paris, Vincent, Fréal et Cie, 1964 (I¹⁹³³). *Le Modulor, essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*, Paris, Denoël, 1977^{II}, 1948^I. *Le Modulor 2*, 1954. Suite du premier volume "Le Modulor" de 1948, Boulogne, Editions de L'Architecture d'aujourd'hui, 1954. *Vers une architecture*, Paris, Vincent, Fréal et Cie, 1958.

Mallarmé) Piselli, Francesco: *Mallarmé e l'estetica*, Milano, Mursia, 1969.

Montale, Eugenio: *Ossi di seppia*, Torino, Einaudi, 1943.

Nicolle, Jacques: *La symétrie dans la nature et les travaux des hommes*, Paris, le Vieux Colombier, 1955.

Nicomachus Gerasenus: *Enchiridion*. In *Musici scriptores graeci* (Janus) Lipsiae, in aed. Teubneri, 1895.

O'Callaghan, José: *Las tres categorías estéticas de la cultura clásica, Harmonia, Claridad. Grandeza*. Madrid, C.S.C., 1960.

Piselli, Francesco: *Mundus Poetarum Nuovo*, Milano, Vita e Pensiero, 1996.

Plotinus: *Enneades*.

Potiron, Henri: *Boèce théoricien de la musique grecque*, Paris, Bloud & Gay, 1961.

Rimbaud, Arthur: *Oeuvres Complètes*, Paris, N.R.F. (Pléiade) 1954.

Thomas Aquinas: *Summa Theologica*.

Verlaine, Paul: *Oeuvres poétiques complètes*, Paris, N.R.F. (Pléiade) 1967.

Vitruvius: *De Architectura*.

Waddington, C.H. in *Module, symmetry, proportion*, edited by Gyorgy Kepes, London, Studio Vista, 1966.

Danksagungen

Der geehrte Kollege Prof. Arch. Werner Jauk hat mich mit seiner Einladung dazu veranlaßt, über einige mir wichtige Themen neu nachzudenken. Die verehrte Spezialistin der Universität Bergamo, Peggy Katelhön M.A., hat mir dabei geholfen, meine Gedanken in der deutschen Sprache in Worte zu fassen.

Ich bedanke mich aus ganzem Herzen.