

W I E N E R
digitale
R E V U E

Zeitschrift für Germanistik und Gegenwart

Shira M. Miron

**Das Spiel des Helldunkels und
die Erfahrung der Polyphonie ***
Mannigfaltigkeit zwischen und jenseits der Sinne

DOI: 10.25365/wdr-03-02-07

Lizenz:

For this publication, a Creative Commons Attribution 4.0 International
license has been granted by the author(s), who retain full copyright.

Das Spiel des Helldunkels und die Erfahrung der Polyphonie *

Mannigfaltigkeit zwischen und jenseits der Sinne

1. Polyphones Licht – Einleitung

- 1 „Anscheinend, und wahrscheinlich wird das immer deutlicher werden, wenden wir uns einer neuen Epoche des polyphonen Stils zu“, konstatiert der Komponist Arnold Schönberg 1911 in seinen Nachträgen zum musikalischen „Darstellungssystem“, das zunächst die Grundlage für seine Harmonielehre gebildet hatte (Schönberg 1922: 466). Die eingehende Erörterung dieses neuen Stils sowie insbesondere die Eigenart seines polyphonen Ansatzes werden in den nächsten Jahrzehnten ein zentrales Anliegen Theodor W. Adornos sein. Obwohl Adorno in seinen musikphilosophischen Schriften die „radikale Vorherrschaft des Kontrapunkts“ (Adorno 2003a: 156) als Kern und Antrieb dieser neuen Musik – zumal in derjenigen Schönbergs – konzidiert, weist er gleichzeitig jedoch auch auf die weitverbreitete Unfähigkeit hin, diese Musik zu hören und sie in ihrem eigentlichen Wesen wahrzunehmen.¹
- 2 In seinem 1963 in *Der getreue Korrepetitor* erschienenen Aufsatz „Anweisungen zum Hören neuer Musik“ hebt Adorno ebenjene Kontrapunktik als einen objektiven Grund für die bislang gescheiterte Rezeption der neuen Musik hervor.² Die Kontrapunktik verlangt, „daß mehrere genuin selbstständige Stimmen gleichzeitig in ihrem Unterschied und in ihrer Bezogenheit aufeinander vernommen werden“ (2003c: 189). Damit vollzieht sie in ihrer neuartigen Radikalität eine dem hörenden Subjekt unbekannt Komplexität. Um den Weg zum richtigen Hören zu bahnen, jener „schweigende[n] imaginative[n], schließlich hörende[n] Aktivität“, greift Adorno hier, wie schon in seinen früheren Texten, auf Søren Kierkegaards Begriff des „spekulativen Ohr[s]“ zurück (ebd.: 189f.). Bereits in der 1957 veröffentlichten Version seines Vortrags „Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik“ stellt Adorno Kierkegaards eher beiläufig angeführte Definition jenes spekulativen Ohrs seinem Text als Motto voran, indem er den folgenden Satz aus einer Fußnote in *Entweder-Oder* zitiert: „Wie das spekulative Auge zusammensieht, so hört das spekulative Ohr zusammen“ (Adorno 2003a: 144).³ Als Philosoph des 19. Jahrhunderts kann Kierkegaard allerdings nicht als Zeitgenosse der „neuen Epoche des polyphonen Stils“, wie Schönberg sie nannte, begriffen werden. Umso erstaunlicher ist es deshalb, dass Adorno Kierkegaards Begriff als Einführung in seine Debatte um die neue Musik aufgreift. Im Hinblick auf die zum Motto hervorgehobene Worte Kierkegaards fällt dabei insbesondere auf, dass der Ausgangspunkt von Adornos ‚Höranweisungen‘ gar nicht in der auditiven Wahrnehmung verortet wird, sondern vielmehr in der visuellen. Das *Zusammensehen* und das *Zusammenhören* des Individuums stehen dabei für Adorno als miteinander verbundene Prämissen für Erkenntnis und Produktion sowie für Beschreibung und Kritik verschiedener Manifestationen von Mehrstimmigkeit in der Musik und im Allgemeinen. Dadurch baut Adorno, wie im Folgenden gezeigt wird, auf einem seit der Frühromantik andauernden Diskurs auf, der die Wahrnehmung polyphoner Vielfalt nicht nur dem Hören, sondern auch dem Sehen zuschreibt – welches ebenfalls das Vermögen besitzt, Eindrücke „in ihrem Unterschied und in ihrer Bezogenheit aufeinander“ wahrzunehmen.

- 3 Jenseits von einem darin eingeschlossenen synästhetischen Übergang legt die Gleichsetzung von „Zusammensehen“ und „Zusammenhören“ somit die Möglichkeit nahe, Polyphonie und Kontrapunktik als Erfahrung der gleichzeitigen Mannigfaltigkeit zu betrachten, die sich nicht ausschließlich in der musikalischen Sukzession entfaltet. Vielmehr unterliegen Polyphonie und Kontrapunktik in diesem Fall einem komplexen, nicht vereinheitlichenden Weltbild, das eine entsprechende Wahrnehmungseinstellung seitens des erkennenden Subjekts erfordert. Die von Kierkegaard und später Adorno angedeutete Übertragbarkeit des Erkenntnisproblems einer eingeschlossenen Mannigfaltigkeit von einem sinnlichen Bereich auf einen anderen deutet dabei auf ein Phänomen hin, das jenseits des Vermögens der jeweiligen Sinne zu suchen wäre. Im Folgenden geht es daher weniger um ein Aufbereiten der Diskussion über das Verhältnis von Zusammensehen und Zusammenhören aus der Perspektive der Synästhesie als vielmehr darum, die Bedeutung des in dem jeweiligen Sinn angelegten Hinausgehens herauszuarbeiten und dabei die Folgerungen für die subjektive Erkenntnis und Welterfahrung zu bestimmen.
- 4 Ein erster Annäherungsversuch in Bezug auf Ort und Wesen des Phänomens der zusammen erlebten Mannigfaltigkeit soll hier zunächst anhand Rainer Maria Rilkes fünftem Sonett an Orpheus (II. Teil) unternommen werden, in dem ein explizit synästhetisch geprägtes „polyphone[s] Licht“ geschaut wird (Rilke 1996: 259). Ebendieses Licht, das in den Schoß der Anemone gegossen wird, trifft auf den im Gedicht angesprochenen „Muskel des unendlichen Empfangs“ der Blume, dem darauffolgend in hymnischem Tonfall zugerufen wird: „du, Entschluß und Kraft von *wieviel* Welten!“ Im Sinne von Käte Hamburgers (1971) phänomenologischer Auslegung der Lyrik Rilkes bezeichnet hier der unendliche Empfang der Anemone ihre *schauende Haltung* zur Welt. Die erst dadurch ermöglichte unmittelbare Begegnung mit dem polyphonen Licht verweist damit auf die Etablierung eines *Weltinnenraumes*, der das Auflösen des Objekts (der „*wieviel* Welten“) in das Subjekt (die Anemone) bedeutet. Das in der letzten Strophe angesprochene kollektive Bestreben, „endlich offen und Empfänger“ zu sein, hebt dabei das Wahrnehmen der Mannigfaltigkeit als eine grundlegende Herausforderung an die Erkenntnis hervor, die weder dem Sehen, noch dem Hören, noch der Physiognomie des Muskels allein zugeschrieben wird. Dadurch führt die zunächst explizit ausgedrückte synästhetische Wahrnehmung des „polyphone[n] Licht[s]“ zur Einführung eines Phänomens, das über das jeweilige Medium sowie den partikulären Sinn hinausgeht. Die ineinander verflochtenen auditiven und visuellen Komponenten definieren somit den „Empfang“ der Anemone als einen, der auf einer sinnübergreifenden Wahrnehmung beruht. Dadurch wird dem Empfang „Unendlichkeit“ zugesprochen sowie auch die Fähigkeit, die erlebte Mannigfaltigkeit nicht nur sinnlich oder synästhetisch, sondern auch geistig zu erfassen. Diese in Rilkes Sonett vollgezogene Affinität des Visuellen und Auditiven realisiert dabei Kierkegaards Gleichstellung des Zusammenhörens und Zusammensehens auf mehreren Ebenen, indem sie ein synästhetisches und zugleich übersinnliches Phänomen von Mannigfaltigkeit sowie darüber hinaus die Möglichkeit eines Empfangs dieser Mannigfaltigkeit formuliert.
- 5 Während Polyphonie und Kontrapunktik zunächst den Ausgangspunkt für die Erörterung einer zusammengehörenden Mannigfaltigkeit eigenständiger Bestandteile bilden, wird anschließend der Frage nach möglichen Parallelen bei der Entfaltung des visuellen Begriffs des *Helldunkels* im Bereich der Kunstgeschichte und darüber hinaus nachgegangen. Obgleich sich der technische Begriff des Helldunkels auf ein Spektrum an Schattierungen und nicht auf einen Parallelauf unabhängiger Komponenten bezieht, wie etwa im Fall der Polyphonie, dient er dennoch, wie aufgezeigt wird, der ästhetischen Realisierung eines äquivalenten Paradoxons der Erkenntnis gleichzeitiger Mannigfaltigkeit. Die allmähliche Herausbildung des Begriffes des „Helldunkels“ sowie seine damit einhergehende Verlagerung aus dem technischen in

den geistigen Bereich um 1800 führten sowohl zu direkten als auch indirekten Vergleichen des Begriffs mit jenem der Polyphonie in zahlreichen poetischen und theoretischen Texten. Der folgende Beitrag setzt sich mit der in einer Reihe dieser Texte aufzufindenden Affinität der beiden künstlerisch-ästhetischen Phänomene auseinander und geht dabei, wie im Fall von Rilkes „polyphone[m] Licht“, der Frage nach der Bedeutung dieser Gleichstellung als auch ihres Antriebes nach.

- 6 Die vergleichende Lektüre, die abschließend erneut auf Adornos „Anweisungen“ eingehen wird, widmet sich im darauffolgenden Teil des Beitrags der romantischen und frühromantischen Ästhetik und Philosophie sowie insbesondere den darin inbegriffenen Versuchen die Aufklärung zu überwinden. Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings Annäherungs- und Formulierungsveruch der ästhetisch-philosophischen Möglichkeit von „Vielheit in der Einheit“, und zwar mittels der Begriffe Harmonie und Helldunkel, ebenso wie die Poetisierung einer vom Zustand der optischen und auditiven Mannigfaltigkeit herrührenden Weltanschauung bei Novalis werden dabei die Vorgeschichte sowie die Voraussetzung zur modernen Diskussion darlegen.⁴ Diese später aufkommenden Erörterungen über die Möglichkeit oder gar das Bestreben eines Zusammenfassens im visuellen und auditiven Bereich werden im abschließenden Teil des Beitrags anhand Michail Bachtins Einführung in seine Romantheorie sowie auch in Bezug auf Adornos Kritik der neuen Musik aufgegriffen. So werden das Kernanliegen dieser späteren Texte sowie die Ursachen für die Gleichstellung visueller und auditiver Wahrnehmungen vor dem Hintergrund der romantischen Vorgeschichte neu beleuchtet.
- 7 Im Unterschied zum explizit zusammengeführten „polyphonen Licht“ in Rilkes Sonett stehen die auditiven und visuellen Begriffsfelder in einigen der im Folgenden erwähnten Texte, in denen sich die Autoren mit der Wahrnehmung der Koexistenz entgegengesetzter Elemente auseinandersetzen, freizügiger nebeneinander. Es geht daher im vorliegenden Beitrag weder um eine Begriffsgeschichte der Polyphonie noch des Helldunkels, sondern vielmehr um einen Versuch, die verschiedenen Formulierungen der Affinität des Sehens und Hörens mittels dieser beiden Begriffe zu rekonstruieren und miteinander zu vergleichen. Die Grundannahme hierbei ist, dass dadurch eine Brücke vom sinnlichen und synästhetischen Bereich hin zu ästhetischen, poetischen, sozial- und kulturkritischen Diskussionsräumen geschlagen werden kann, in denen die Erzeugung sowie die Wahrnehmung einer Mannigfaltigkeit von Stimmen, von einfallendem Licht oder, wie etwa bei Rilke, von „Welten“ im Mittelpunkt stehen.

2. Das *Helldunkel* als Differenz, Indifferenz und Einheit – Schelling und die deutsche Frühromantik

- 8 Wenn Polyphonie und Kontrapunktik die erlebten Objekte bzw. Konfigurationen des „Zusammenhörens“ sind, so liegt es nahe, den Begriff des „Helldunkels“ mit seinem Bedeutungsfeld als dasjenige des „Zusammensehens“ festzulegen. Das antithetische Kompositum entstand zunächst im Italienischen (*chiaroscuro*) und entwickelte sich während der Renaissance als Teil der kunsttheoretischen Diskussion im Bereich der Lichtdarstellung in der Malerei. Die Auseinandersetzung mit Licht und Schatten – *chiaro e scuro* – als zwei eigenständigen Entitäten führte zu verschiedenen theoretischen und künstlerischen Ansätzen, durch eine entsprechend wirksame Mischung, Abstufung und Akzentuierung Effekte wie „Harmonie“, „Grazie“ sowie auch „Pathos“ oder „Kontrast“ zu erreichen (vgl. Lehmann 2018). Erst 1672 wurden die entgegengesetzten Dimensionen *chiaro* und *scuro* als Kompositum in einem Wort

zusammengeschrieben, was eine neue oxymorische Einheitsebene des Begriffes erzeugte (vgl. Frank 2007: 209f.). Bald darauf folgte dann das französische *clair-obscur*. Das deutsche *Helldunkel* lässt sich hingegen erst ein Jahrhundert später in kunsttheoretischen Schriften auffinden.⁵

- 9 Gegen Ende des 18. Jahrhunderts verbreitete sich der deutsche Begriff auch außerhalb des Künstlerateliers sowie des Bereichs der Maltechnik und wurde im Rahmen verschiedenartiger Beschreibungen der visuellen Wahrnehmung in Anspruch genommen.⁶ So erschien das *Helldunkel* gleichzeitig als Objekt der empirischen Beobachtung (im realen Sinne) sowie als Bezeichnung eines ideellen Objekts und seiner Wirkung. Diese neu entstandene Zweideutigkeit des Wortes wurde sowohl von Johann Christoph Adelung als auch, einige Jahrzehnte später, von den Gebrüder Grimm im jeweiligen Wörterbuch berücksichtigt. So fügte Adelung dem Lemma „das Helldunkle“ eine zweite Definition des Wortes hinzu, und zwar als „die Haltung“, wodurch ein geistig-charakterlicher Bedeutungshorizont suggeriert wurde (Adelung 1808: 1100). Die Gebrüder Grimm (2021) listen eine Reihe von Quellen auf, welche den Begriff „im nicht technischen Sinne“ verwenden, eingeführt mit einem Zitat aus Wielands *Geschichte des Agathons*, in dem die Rede von einem „magischen Helldunkel“ ist, „worin [dem Auge] das volle Licht der Vernunft nach und nach unerträglich wird“ (Wieland 2010: 769). Wenngleich Wielands „magische[s] Helldunkel“ sich zum „technischen“ Helldunkel in einem übertragenen Sinne verhält, indem das geistige Chiaroscuro einen Kontrast zum aufgeklärten Licht bildet, hält es zugleich auch die empirische Dimension eines Sehens fest, das entgegengesetzte Elemente zusammenbringt.
- 10 Beide Seiten des Helldunkels, das heißt das Technische als auch das ins Magische oder Ideelle übertragene, werden dann zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Friedrich Wilhelm Schellings *Philosophie der Kunst* (1984) zusammengebracht. Obwohl Schelling sich technischer Begriffe aus den verschiedenen Kunstbereichen bedient, sollte sein Versuch einer „Konstruktion der Kunstformen“ jedoch keinesfalls als Ästhetik bzw. Theorie der Kunst im engeren Sinne verstanden werden. Eben davor warnt der Autor selbst, und zwar 1802 in einem Brief an August Wilhelm Schlegel, in dem er sein Vorhaben bekanntgibt, im kommenden Semester an der Berliner Universität eine Philosophie der „Kunst an sich“ vorzutragen, welche maßgeblich eine „Philosophie des Universums“ sein solle (Schlegel 1989: 435–436).⁷ Diese Philosophie sollte im Unterschied zur Theorie der Künste im bloßen empirischen Sinne entfaltet und verstanden werden, das heißt, im Kontrast zu derjenigen, die Schlegel in seinen eigenen *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* ausgearbeitet hatte, und der Schelling Begriffe wie den des „Helldunkels“ entnimmt und weiterbearbeitet.⁸
- 11 Bereits in dieser früheren Briefquelle sowie auch später in seiner *Philosophie* deutet Schelling hingegen an, dass seine philosophische Auseinandersetzung mit der Kunst der höchste Ausdruck seiner Identitätsphilosophie in der Realität sei (ebd.: 435f.; Schelling 1984: 185–200). Anhand der verschiedenen Kunstformen *bilde* der Künstler, laut Schelling, die ideellen Formen in die Realität *ein*, und demnach könne sie der Philosoph dann in der Realität begreifen (ebd.: 289). Alle technischen sowie künstlerischen Begriffe sind daher als elementare Bestandteile in Schellings System zu verstehen – ein System, das eine Triplizität zwischen dem Realen, dem Ideellen und der Indifferenz konstatiert und welches durch ein inneres Streben nach Einheit gekennzeichnet ist.⁹ Die sich daraus ergebende modellartige Bedeutung der Kunst bei Schelling, welche im markanten und dezidierten Unterschied zu Kants Ästhetik steht, schlägt eine neue Brücke zwischen den Kunstformen – und verleiht dabei auch den technischen Termini eine stiftende Rolle und „Potenz“ im philosophischen System (Knatz 1998: 110).

- 12 In diesem Zusammenhang stellt Schelling das Helldunkel, „[den] eigentlich magische[n] Teil in der Malerei“, als das „Ideelle“ in der Kunst der Malerei vor (Schelling 1984: 361). Es ist aufgrund der „Spiele und Zufälligkeiten des Helldunkels“, dass Tiefe und Fläche erzeugt werden können und Körper und Gestalten in der Zeichnung gleichzeitig zusammen oder getrennt voneinander erscheinen (ebd.: 358). Diese besondere Leistung des Helldunkels liegt in Schellings Ermessen am unendlichen Spektrum von Helligkeit und Dunkelheit, welches eine einzigartige Wahrnehmung aufgefächerter Mannigfaltigkeit ermöglicht. Die Wirkung dieser Wahrnehmung beschreibt Schelling als eine, in der die verschiedenen Abstufungen von Dunkelheit und Helligkeit „unterscheidbar bleiben, ohne in sich selbst unterscheidbar zu sein“ (ebd.: 361f.). Nur durch das gleichzeitige Erfassen der Abstufungen im Helldunkel, welche in Wirklichkeit „identische und nur in sich selbst abstufende Maße“ sind, so folgert Schelling, könne das Bild als Ganzes erfasst werden. In diesem „Zustand“ nimmt das Auge eine „aus der Differenz hergestellt[e] Indifferenz“ wahr, oder, um Kierkegaards Terminologie erneut aufzugreifen, *sieht es zusammen*. Diese zusammengesehene Indifferenz ist Schelling zufolge nichts weniger als „die eigentliche und wahrste Wirkung aller Kunst“ (ebd.: 362).
- 13 Schellings Formulierung der „aus der Differenz hergestellten Indifferenz“ durch das Helldunkel in der Malerei führt dabei unmittelbar zu seinen Erörterungen über die Musik zurück – der ersten Kunstform in seinem Kunstmodell. Dort untersucht Schelling unter seinem Begriff der „Harmonie“ ein äquivalentes Phänomen der erlebten „Vielheit“. Wie später in Bezug auf das Helldunkel in der Malerei versteht Schelling den Begriff der Harmonie als ideelle Potenz der musikalischen Kunst. Dementgegen fungiert der Rhythmus als das Reale und die Melodie als die Indifferenz im musikalischen System. Unter dem Begriff der Harmonie erfasst Schelling daher nicht nur den Gegensatz zur Melodie, d.h. nicht nur den vertikalen Akkord im Unterschied zur horizontalen Linie, sondern alles, was über die alleinstehende homophone Linie hinausgeht. Aus diesem Grund begreift er den historischen Übergang vom homophonen Cantus Firmus zum vierstimmig gesetzten Choral als einen Übergang von Melodie zu Harmonie. Die „neuere Musik“, das heißt, die Musik seiner eigenen Epoche, bezeichnet er aus diesem Grund als harmonisch.¹⁰ Die Erschaffung der Harmonie gelingt nach Schelling erst dann, „wenn [der Tonkünstler] mehrere Stimmen, deren jede ihre eigene Melodie hat, in ein wohlklingendes Ganzes zu vereinigen weiß. Dort [in der Melodie] ist offenbar Einheit in Vielheit, hier [in der Harmonie] Vielheit in Einheit, dort Succession, hier Coexistenz“ (ebd.: 326).
- 14 Schellings Harmonie-Begriff steht dabei nicht, wie bei Adorno, im Gegensatz zur Polyphonie, sondern ist im Wesentlichen polyphon gedacht, und zwar auf eine Weise, die sich auch bei anderen Zeitgenossen vorfinden lässt.¹¹ Jenseits der Frage nach Schellings Kenntnissen im Bereich der Musiktheorie bzw. nach den historischen Tendenzen in der Definition musikalischer Termini soll hier jedoch das Augenmerk auf Schellings wiederholten Versuch gerichtet werden, eine Wahrnehmung der „Vielheit in der Einheit“ darzustellen. Die hier erzielte „Coexistenz“ kommt indessen der „aus der Differenz hergestellten Indifferenz“ des Helldunkels nahe. Wenngleich beide Phänomene – die harmonische Koexistenz als auch die helldunkle Indifferenz – von Schelling nicht explizit zusammengebracht werden, zeigen sie dennoch Schellings systematische Suche nach einem ‚zusammenerlebten‘ Ganzen auf, welches durch eine Wahrnehmung verschiedener Elemente hergestellt wird. Ein Rückbezug auf Kierkegaards Worte ermöglicht hier das Wiedererkennen des spekulativ eingestellten Verfahrens des „Zusammensehens“ in Schellings Helldunkel sowie auch jenes des „Zusammenhörens“ in der harmonischen Koexistenz. Denn obwohl es sich beim Helldunkel um ein abgestuftes Spektrum handelt – und in der harmonischen

Koexistenz um die Vielheit selbstständiger Stimmen – setzten beide Phänomene die Idee der Mannigfaltigkeit als Ausgangspunkt der künstlerischen Form sowie als deren ästhetische Anschauung voraus.

- 15 Die Idee einer erstrebten und erlebten Mannigfaltigkeit steht dabei im Widerspiel zum „volle[n] Licht der Vernunft“, wie bereits in Wielands Worten angeführt wurde. Die Tragweite dieses Paradigmenwechsels, der neue Ansätze zur menschlichen Erkenntnis und Kultur hervorbrachte, lässt sich durch einen Vergleich mit früheren Auffassungen der geistigen Funktion sinnlicher Apperzeption nachverfolgen. Ein einschlägiges Beispiel dafür bietet Johann Gottfried Herders Definition des menschlichen Gehörs im Dienst der Sprache und Kultur in seiner 1769 veröffentlichten Preisschrift *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Die menschliche Seele, welche aufgrund der dunklen Gefühle und des „überglänzenden“ Sehens „unter der Mannichfaltigkeit erliegt“, bedürfe, laut Herder, einer mäßigenden Mitte, um zum Ausdruck zu kommen (Herder 1985: 747). Diese Mitte erkennt Herder im menschlichen Gehör, das eine vereinheitlichende Funktion besitzt: „Das Gehör greift also von beiden Seiten um sich: macht klar, was zu dunkel; macht angenehmer, was zu helle war: bringt in das *Dunkelmannichfaltige* des Gefühls mehr Einheit, und in das *Zuhellmannichfaltige* des Gesichts auch“ (ebd.: 747f.). Nur durch die Kraft der menschlichen Besonnenheit getriebene Mäßigung jener überwältigenden Mannigfaltigkeit werde eine Einheit in der Form der Sprache erreicht. Diese Einheit, welche Herder als eine der „Proportion und Ordnung“ auffasst, ist demnach „von Besinnung und Sprachschaffung“ abgeleitet. Herders eigene Bezeichnung dieser Einheit als „System“ unterscheidet sich somit wesentlich von Schellings späterem dialektischen Systembegriff. Sie entsteht nicht infolge der Erkenntnis von „Koexistenz“ oder „Differenz“, sondern wird durch das Überwinden dieser Phänomene vorausgesetzt. Diese Überwindung wird dabei in Herders *Abhandlung* zu einer zentralen Eigenschaft der menschlichen Vernunft, die die sprachliche Kommunikation und folglich die Bildung der menschlichen Gesellschaft ermöglicht.
- 16 Als poetischer Vorbote für Schellings Begriff der Mannigfaltigkeit sowie Bruch mit Herders Position dient eine spätere, frühromantische „Ursprungsgeschichte“ von Sprache und Menschheit, die Wielands Abkehr vom unerträglichen „volle[n] Licht der Vernunft“ weiterentfaltet: Novalis' zweiter Teil aus seiner 1802 posthum erschienenen Erzählung *Die Lehrlinge zu Sais*. Unter dem Titel „Die Natur“ wird die Genese der menschlichen Sprache und somit auch diejenige der Gesellschaft als „Übung“ geschildert, in der „Entwicklungen“ gefördert werden, die ihrerseits ein langes Verfahren der Zergliederung und Teilung der Natur durch die Sinne vorantreiben (Novalis 1969: 99). Dieses unentbehrliche Verfahren vergleicht Novalis „mit den Brechungen des Lichtstrahls“ und erkennt es nicht nur als sinnliche Aktivität, sondern gleichzeitig auch als Geschehen im Inneren des menschlichen Subjekts. Die Abstufungen des erzeugten Helldunkels sind demnach Gegenstände der Sinne und des Geistes und sollen dann durch die Menschen wieder genannt, gemischt und miteinander verknüpft werden.¹² Über das menschliche Scheitern dieser Anschauung wird im Text anschließend geklagt und vermutet: „Vielleicht ist es nur krankhafte Anlage der späteren Menschen, wenn sie das Vermögen verlieren, diese zerstreuten Farben ihres Geistes wieder zu mischen und nach Belieben den alten einfachen Naturstand herzustellen oder neue, mannigfaltige Verbindungen unter ihnen zu bewirken“ (ebd.). Die Unfähigkeit, die „Brechungen des Lichtstrahls“ zusammenzusehen und sie erneut ins Spiel zu bringen, bedeutet daher für Novalis ein Scheitern des Geistes und unterstreicht somit die Abkehr von Herders sprachlicher „Einheit“. Dieses Scheitern findet jedoch nicht in *Die Lehrlinge zu Sais* statt, denn die miteinander vermischten Stimmen der Lehrlinge und des

Meisters mit den Lauten der Natur werden alle von dem Lehrling wahrgenommen und im poetischen Text entfaltet (Weber 2019: 71–72; Kreuzer 1979: 287–289). Der Text kann in diesem Sinne als poetischer Ausdruck und Vollzug von Schellings „Coexistenz“ und „Vielheit in Einheit“ betrachtet werden.

3. Helldunkel als Voraussetzung der Polyphonie – Bachtin und Adorno

- 17 Die romantisch-ideelle Gestaltung des mannigfaltigen Ganzen durch visuelle und auditive Begriffe findet im ersten Teil des 20. Jahrhunderts ihren Widerhall und erlangt somit eine neue Bedeutung. Zu jenem Zeitpunkt ist es der russische Literaturwissenschaftler und Philosoph Michail Bachtin, der in seinem Werk eine neue Verbindung zwischen den Begriffen Helldunkel und Polyphonie herstellt. Im offenkundigen Gegensatz zu Schellings ideellem Helldunkel führt Bachtin in seiner Schrift *Das Wort im Roman* den Begriff des *Светотень* ein (die russische Übersetzung des italienischen *chiaroscuro*), der als Grundlage für die Wahrnehmung der Polyphonie in der Sprache dienen soll, und zwar sowohl in der sozialgeschichtlichen Realität als auch in der literarischen Gattung des Romans. Jede „lebendige Äußerung“ entsteht somit, laut Bachtin, immer als Teil eines andauernden Dialogs, der ihren Gegenstand gestaltet:

jeder ‚besprochene‘ und ‚bestrittene‘ Gegenstand wird von der in der Rede differenzierten sozialen Meinung, vom fremden Wort über ihn einerseits erhellt und andererseits verdunkelt; und in dieses komplexe Spiel des Helldunkel tritt das Wort ein, sättigt sich an ihm, wobei es in ihm seine eigenen semantischen und stilistischen Konturen facettiert (Bachtin 1979: 170).

- 18 Nur wenn dieses von Bachtin geschilderte „Spiel des Helldunkel“ bewusst wird, findet *Heteroglossie* (Mehrstimmigkeit oder Redevielfalt) als Zustand jeder Rede in der Realität und im polyphonen Roman ihre Anerkennung. Die *Heteroglossie*, ein von Bachtin geprägter Begriff, bezeichnet den Zustand, in dem die Rede Spuren mehrerer Stimmen in sich trägt und sich daher in einer ständigen Auseinandersetzung mit allen anderen Abstufungen des Helldunkels befindet.¹³ Die literarische Gegenüberstellung mehrerer solcher durch das Spiel des Helldunkels beleuchteten Stimmen, wie es in der menschlichen Realität ohnehin vorkommt, gestaltet nach Bachtin den polyphonen Roman – einen Roman, der durch eine Pluralität von selbstständigen Stimmen der Realität der menschlichen Sprache treu bleibt (Bachtin 1971: 10).

- 19 Der Vergleich von Bachtins „Spiel des Helldunkels“ in der Rede mit Schellings „Spiele und Zufälligkeiten des Helldunkels“ in der Malerei verweist darauf, dass beide Spiele von einem Zustand der Mannigfaltigkeit ausgehen und daher der harmonischen „Coexistenz“ oder polyphonen Rede entsprechen. Während die Anschauung dieser Mannigfaltigkeit Schelling als ideelle Voraussetzung der erlebten Indifferenz dient, begreift Bachtin sie als Urzustand der realen Polyphonie im Leben und im Roman. Schellings Begriffe der Harmonie und des Helldunkels werden vom technischen Bereich abstrahiert und in ein philosophisches System übertragen. Dementgegen liegen Bachtins *Helldunkel* und *Polyphonie* einer Metaphorisierung zu Grunde, aus der sie gleichzeitig als konkrete Gestaltung von Gattung, Sprache und Gesellschaft hervorgehen. Nichtsdestoweniger dient in beiden Fällen die Verschränkung von Begriffen aus den visuellen und auditiven Bereichen zur Einführung eines Phänomens oder einer Idee, die keinem einzigen Sinn, keiner einzigen Kunstform oder gar einzigem Lebensbereich ausschließlich zugeschrieben sind. Denn für beide Denker setzt das Nachvollziehen oder gar Erkennen einer „Einheit in der Vielheit“ die Korrespondenz von Helldunkel und Polyphonie voraus, die die Wahrnehmung einer „Vielheit in Einheit“ fordern. Die Unfähigkeit, das Helldunkel oder Polyphonie als solches zu erleben, zu begreifen oder anzuschauen, bedeutet, analog zu Novalis’ ausgerufener „krankhafte[n] Anlage“, ein Ausschließen des philosophischen Systems im Fall Schellings sowie von Gesellschaft und Sprache im Fall Bachtins.

- 20 Zum Abschluss soll hier nochmals zum Ausgangspunkt des Vergleiches zurückgekehrt werden, und zwar zu Adornos Plädoyer für die neue Musik, deren Kontrapunktik das Ohr zusammenhören soll, ebenso wie das Auge zusammensieht. Das Befolgen dieser Anweisung, zu der nur das spekulative Ohr fähig ist, steht für Adorno als die absolute Voraussetzung für den Weg zum Hören der „genuin selbstständige[n] Stimmen“, ohne diese gleich zu nivellieren. Diese Herausforderung erweist sich in Anbetracht der von Schönberg angekündigten „neuen Epoche des polyphonen Stils“ umso größer und dringender. Denn ohne das tonale Bezugssystem sowie die von ihm bewirkten vereinheitlichten Spuren einer „inneren Historizität“ im musikalischen Werk sind nunmehr die alten Höranker abhandengekommen.
- 21 Adornos Anweisungen zum Hören der neuen Musik gehen jedoch über die Grenzen des musikalischen Mediums hinaus. Für ihn steht die (wahre) neue Musik als „Trägerin einer geistig-moralischen Verpflichtung“ (Adorno 2003c: 246), indem sie einen verkehrten Umgang mit der Welt bloßstellen muss. Diesen Umgang beschreibt Adorno als „die Tendenz zum atomistischen und kulinarischen Hören, eine [...] Neigung zum Abtasten und Abschmücken isolierter Reizmomente.“¹⁴ Um die Polyphonie als Ganzes von selbstständigen Stimmen zu hören und das atomistische Anschauen durch ein spekulatives und kritisches zu ersetzen, soll man die neue Musik „so hören, wie man ein Bild als Ganzes betrachtet, alle ihre Momente in eines setzen, eine Gleichzeitigkeit des Sukzessiven sich erwerben, anstatt bei jener Diskontinuität zu belassen, zu welcher das Medium der Musik, die zeitliche Aufeinanderfolge, verlockt“¹⁵. Der Übergang vom Hören zum Sehen und zurück legt auch hier die Auffassung von Polyphonie und Kontrapunktik als Ausdruck der Koexistenz entgegengesetzter Elemente dar, die über die jeweilige Kunstform hinausgehen. Im Gegensatz zu Schellings Kunstsystem, weist hier die sinnliche und mediale Verlagerung jedoch nicht auf die Möglichkeit einer sinnübergreifenden Vorstellung der Mannigfaltigkeit hin, sondern vielmehr auf die Unmöglichkeit einer solchen Vorstellung. Denn ob wir Musik tatsächlich als Bild betrachten oder Polyphonie als Helldunkel auffassen, um somit „mehrere genuin selbstständige Stimmen gleichzeitig in ihrem Unterschied und in ihrer Bezogenheit aufeinander“ auffassen zu können, bleibt dahingestellt. Es kommt daher die Frage auf, ob es laut Adorno überhaupt eine reale Möglichkeit gibt, die „Vielheit in der Einheit“ wahrzunehmen, oder ob es sich bei der neuen Musik vielmehr um eine ästhetische Formel handelt, die strukturell jenseits der Ästhetik verortet ist und somit dem Zuhörer und seinen Sinnen ein im Grunde unerreichbares Ziel setzt. Obgleich Adorno diese Frage dem Anschein nach unbeantwortet lässt, ist seine Entscheidung für den Apparat der „Anweisung“ dennoch von erheblicher Bedeutung. Vielmehr als ein „Spiel“ im ästhetischen oder gar hermeneutischen Ansatz Gadammers konstatiert Adorno eine Aufgabe kritischer Art. Gleichzeitig und in Anlehnung an seine eigene Auslegung von Kierkegaards „Konstruktion des Ästhetischen“ kann die Unmöglichkeit des Zusammenhörens jedoch auch als „die unmögliche Möglichkeit der Versöhnung“ zwischen den entgegengesetzten Elementen betrachtet werden (Hühn und Schwab 2011: 329). Diese Versöhnung sieht Adorno in seiner Habilitationsschrift als den utopischen Kern in Kierkegaards Ästhetik. So schreibt er sie dann später dem Konstruktivismus der Zwölftonmusik Schönbergs zu, dessen inbegriffene Verwehrung er als „aber nichts anderes als die Versöhnung der Momente, die ihm mißlingt“, darstellt (Adorno 1979: 195–200; Adorno 2003b: 101).
- 22 Mit diesem Fragehorizont, der sich schließlich nicht nur auf das hörende Subjekt, sondern auch auf das Objekt der neuen Musik bezieht, schließt Adorno an eine lang andauernde sowie komplexe Auseinandersetzung um die Möglichkeit des medialen und synästhetischen Übergangs an. Im Kern dieser Debatte steht der Versuch, die ‚zusammenerlebte‘ Mannigfaltigkeit von Stimmen im weiteren Sinne als künstlerisches, poetisches, philosophisches und kritisches Grundproblem sowie auch erstrebtes Ziel zu

bestimmen. Die Anerkennung einer strukturellen Übertragbarkeit des Phänomens der Vielheit von einem Medium auf das andere wird indessen durch die Anerkennung der Existenz eines heterogenen Übergangs innerhalb des jeweiligen Mediums in Form der Polyphonie oder des Helldunkels vorausgesetzt. Die sich daraus ergebende Synästhesie findet daher nicht zwischen den Sinnen statt, sondern gilt vielmehr als Vorbedingung der subjektiven Erkenntnis von Mannigfaltigkeit überhaupt.

- 23 Die Manifestation dieses Komplexes sowie die ihm zugrunde liegende Denkweise wurden im vorliegenden Beitrag in zwei zentralen Schritten nachvollzogen. Zum einen wurden die Spuren der Vorgeschichte des Bestrebens nach der Erzeugung und Erkenntnis ästhetischer Mannigfaltigkeit als Einheit im deutschen Idealismus sowie auch in der Frühromantik durch Schelling und Novalis nachgezeichnet, um sie dann, andererseits, mit den neuen sozialen und kritischen Zügen des 20. Jahrhunderts bei Bachtin und Adorno erneut aufzuzeigen. Die wiederholte Verbindung der visuellen und auditiven Phänomene von Mannigfaltigkeit in den verschiedenen Abhandlungen untermauert hierbei die jeweiligen Formulierungsversuche einer Ästhetik, Poetologie oder Kritik, in der der sinnliche Bereich als Ausgangspunkt für den geistigen oder theoretischen dient. Der Faden, der sich durch die Behandlung der angesprochenen Texte zieht, erhellt dabei die vollzogene Affinität zwischen Polyphonie und Helldunkel und somit gleichermaßen zwischen dem Auditiven und Visuellen als grundlegenden Bestandteilen der verschiedenen Positionen. Keinesfalls als bloßes rhetorisches Mittel konzipiert, gestattet diese Verbindung die Überwindung der sinnlichen und medialen Differenz zugunsten der Formulierung des allumfassenden Problems, welches gleichzeitig, wie aus jedem der hier angeführten Beispiele hervorgeht, erst durch die Sinne zu erfassen ist.
- 24 Auf der Grundlage der im Beitrag unternommenen verschiedenen Schritte wurde so das Verhältnis zwischen *Einheit* und *Vielheit* unterschiedlich beleuchtet, schattiert und zugleich neu bewertet. Während Schellings Betrachtung der Differenz zur Möglichkeit der Indifferenz und Identität führen soll, wurde diese Differenz von Adorno und Bachtin, die die Einheit als Tendenz zur Unterdrückung der übersehenen und überhörten Vielheit verstehen, genau umgekehrt aufgefasst. Novalis hingegen zeichnet ein vielmehr natürliches und somit sich im Kreislauf befindendes Entstehungs-, Schöpfungs- und Erkenntnisverfahren von der Einheit in die Vielheit und zurück. Dadurch wird eine dem Diskurs inhärente Spannung und Dynamik zwischen dem Streben nach der ideellen „Einheit in der Vielheit“ sowie des umgekehrten Anspruchs der Moderne nach „Vielheit in der Einheit“ sichtbar. Das Spiel des Helldunkels, das lange vor Schönbergs Ausrufung der neuen polyphonen Epoche begonnen hatte, wird somit neu definiert und fortgesetzt.¹⁶

Literaturverzeichnis

- Adelung, Johann Christoph. (1808): Das Helldunkle, in: ders.: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen. Zweyter Theil, von F–L. Wien: Bauer, S. 1100.
- Adorno, Theodor W. (1979): Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen [1933]. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (2003a): Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik [1957], in: ders.: Musikalische Schriften I–III. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 145–169.
- Adorno, Theodor W. (2003b): Philosophie der neuen Musik [1949]. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (2003c): Anweisungen zum Hören neuer Musik [1963], in: ders.: Komposition für der Film/ Der getreue Korrepetitor. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 188–248.
- Bachtin, Michail M. (1971): Probleme der Poetik Dostoevskijs [1963]. Übs. v. Adelheid Schramm. München: Hanser.



- Bachtin, Michail M. (1979): Das Wort im Roman, in: ders.: Die Ästhetik des Wortes. Hg. v. Rainer Grübel, übers. v. Rainer Grübel u. Sabine Reese. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 154–300.
- Campbell, Edward. (2010): *Boulez, Music and Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Frank, Hilmar. (2007): Helldunkel. Die Malerei eröffnet einen neuen Wissensraum, in: Caronlin Bohlmann/Thomas Fink/Philipp Weiss (Hg.): *Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts. Rembrandt und Vermeer – Spinoza und Leibniz*. München: Wilhelm Fink, S. 207–226.
- Frobenius, Wolf (1980): Polyphon, polyodisch, in: Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Bd. 5. Wiesbaden: Steiner, S. 1–19.
- Grimm, Jakob u. Wilhelm (2021): Helldunkel, in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities. Abgerufen von <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB&lemid=H06023#0>, Zugriff am 26.6.2021.
- Hamburger, Käte. (1971): Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes, in: dies. (Hg.): *Rilke in neuer Sicht*. Stuttgart/Berlin/Köln: Kohlhammer, S. 83–158.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1988): *Phänomenologie des Geistes [1807]*. Hg. v. Hans-Friedrich Wessels u. Heinrich Clairmont. Hamburg: Meiner.
- Herder, Johann Gottfried. (1985): Abhandlung über den Ursprung der Sprache [1772], in: Ulrich Gaier (Hg.): *Werke in zehn Bänden*. Bd. 1. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, S. 695–810.
- Hoffmann, E.T.A. (2006): *Fantasiestücke in Callot's Manier [1814]*. Hg. v. Wulf Segebrecht u. Hartmut Steinecke. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Holquist, Michael (1990): *Dialogism*. London/New York: Routledge.
- Kierkegaard, Sören. (1993): *Entweder – Oder [1843]*. Hg. v. Herman Diem u. Walter Rest, übers. v. Heinrich Fauteck. München: dtv.
- Knatz, Lothar (1998): Die Philosophie der Kunst, in: Hans Jörg Sandkühler (Hg.): *F. W. J. Schelling*. Stuttgart: Metzler, S. 109–123.
- Kreuzer, Ingrid (1979): Novalis *Die Lehrlinge zu Sais*. Fragen zur Struktur, Gattung und immanenten Ästhetik, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft Stuttgart* 23, S. 276–308.
- Lehmann, Claudia (2018): Chiaroscuro as an Aesthetic Principle. The Art and Theory of Chiaroscuro in the Early Modern Period. An Introduction, in: Claudia Lehmann/Norberto Gramaccini/Johannes Rößler/Thomas Dittelbach (Hg.): *Chiaroscuro als ästhetisches Prinzip. Kunst und Theorie des Helldunkels 1300–1550*. Berlin/Boston: de Gruyter, S. 9–47.
- Novalis (1969): *Die Lehrlinge zu Sais [1802]*, in: Gerhard Schulz (Hg.): *Novalis Werke*. München: C. H. Beck, S. 95–127.
- Previšić, Boris (2014): Polyphonie und Stimmung. Musikalische Metaphern zur Aktualisierung der Literatur- und Kulturtheorie, in: Wolf Gerhard Schmidt (Hg.): *Faszinosum „Klang“: Anthropologie – Medialität – kulturelle Praxis*. Berlin/Boston: de Gruyter, S. 118–133.
- Previšić, Boris/Moosmüller, Silvan (2020): Polyphonie, Multiperspektivität, Intermedialität: Eine Einführung in die terminologischen Grundlagen und den Aufbau des Bandes, in: dies. (Hg.): *Polyphonie und Narration. Eine Einführung*. Trier: WVT, S. 1–22.
- Rilke, Rainer Maria (1996): *Werke*, Bd. 2. *Gedichte 1910 bis 1926*. Hg. v. Manfred Engel u. Ulrich Fülleborn. Frankfurt/M.: Insel.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1973): *Briefe und Dokumente*, Bd. II, 1775–1803, Zusatzband. Hg. v. Horst Fuhrmans. Bonn: Bouvier.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1984): *Philosophie der Kunst [1802/1803]*, in: ders.: *Schriften 1801–1803*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Schlegel, August Wilhelm (1989): *Vorlesungen über Ästhetik I. 1798–1803*. Hg. v. Ernst Behler. Paderborn: Schöningh.
- Schönberg, Arnold (1922): *Harmonielehre*. 3. Auflage. Wien: Universal.
- Schwab, Philipp/ Hühn, Lore (2011): *Intermittenz und ästhetische Konstruktion: Kierkegaard*, in: Richard Klein/Johann Kreuzer/Stefan Müller-Doohm (Hg.): *Adorno Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler, S. 325–335.
- Weber, Philipp (2019): *Romantisches Üben. Die Lehrlinge zu Sais von Novalis*, in: Anna Dabrowska/ Daniela Douth/ Julia Martel/Alexander Weinstock (Hg.): *Verkörperungen des Kollektiven: Wechselwirkungen von Literatur und Bildungsdiskursen seit dem 18. Jahrhundert*. Bielefeld: Transcript, S. 63–86.
- Werner, Wolf (2017): *Towards a Functional Analysis of Intermediality: The Case of Twentieth-Century Musicalized Fiction* *Musicalisation of Fiction [2002]*, in: Walter Bernhart (Hg.): *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf*. Leiden: Brill, S. 38–62.
- Wieland, Christoph Martin. (2010): *Geschichte des Agathon [1766/1767]*. Hg. v. Klaus Manger. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag.

Anmerkungen

- 1 In *Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik* sowie in früheren Texten unterscheidet Adorno zwischen dem Begriff der Polyphonie als harmonisch und dem Kontrapunkt als melodisch. Laut Adorno ist Schönbergs Musik daher in erster Linie kontrapunktisch, und nicht polyphon. S. z.B. Adorno (2003b: 88f.) und vgl. hierzu seine Auseinandersetzung mit Heinrich Jalowetz' Unterscheidung zwischen Polyphonie und Kontrapunkt als umgekehrte gesellschaftliche Modelle (Adorno 2003a: 148).
- 2 Mit „neue Musik“ ist hier ausschließlich die Musik der Wiener Schule gemeint.
- 3 Adorno (1993: 148) zitiert hier aus einer Fußnote im ersten Teil von Søren Kierkegaards *Entweder – Oder*, in der Kierkegaard die einzige Art von Hören darstellt, die es ermöglichen würde, die Ironie in Elviras Aria aus Don Giovanni zu hören: „So sind meiner Meinung nach die Arie Elvirens und die Situation aufzufassen. Don Juans unvergleichliche Ironie darf nicht für sich bleiben, sondern muß in Elvirens substantieller Leidenschaft verborgen sein. Dies muß man zusammen hören. Wie das spekulative Auge zusammen sieht, so hört das spekulative Ohr zusammen“.
- 4 Die folgende Erörterung der durch polyphone und visuelle Vielfalt bedingten Weltanschauungen schon seit dem Ende des 18. Jahrhunderts steht im Kontrast zu den üblichen Untersuchungen von Pluralität als Zustand erst ab dem 20. Jahrhundert, wie z. B. in Wolf 2017: 56–57.
- 5 Als ersten Hinweis auf das deutsche *Helldunkel* erwähnt Frank (2007) Christian Ludwig von Hagedorns 1762 entstandene *Betrachtung über die Malerei*. Johann Christoph Adelungs Lemma „Das Helldunkle“ zeichnet den Weg des deutschen Begriffes aus dem Italienischen und später über das Französische nach (1808: 1100).
- 6 Die folgenden Beispiele stehen daher im Kontrast zu Franks Argument, laut dem der Begriff bei einer „empirischen Verallgemeinerung [...] bis weit ins 19. Jahrhundert“ reicht, Frank, „Helldunkel“ (2007: 210).
- 7 Über Schellings bahnbrechende Einführung der Idee der Identität und Konterdependenz zwischen Philosophie und Kunst vgl. Campbell 2010: 2.
- 8 Am Ende des Briefes bittet Schelling Schlegel um eine Kopie seiner Vorlesungen. Für Schlegels Einführung des Begriffs des Helldunkels s. Schlegel 1989: 324f.
- 9 Auf dieses Streben nach Einheit wird Hegel später oft zurückgreifen, indem er Schellings Triplizität, deren Konstruktion er als „einen Zirkel von Gegenseitigkeit, wodurch man nicht erfährt, was die Sache selbst, weder was die eine noch die andere ist“ stark kritisiert (1988: 37).
- 10 „Das Vorherrschende in der neueren Musik ist die Harmonie, welche eben das Entgegengesetzte der rhythmischen Melodie der Alten ist“ (Schelling 1984: 325). Diese Auffassung der neuen Musik lässt sich u.a. auch in E.T.A. Hoffmanns *Alte und neue Musikkirche* finden.
- 11 Sowohl die Betrachtung der Harmonie als kontrapunktisch, welche von Jean-Philippe Rameau in seiner Harmonielehre eingeführt wird, als auch die Spuren der vorherrschenden begrifflichen Verschwommenheit im Bereich der Musiktheorie werden später von E.T.A. Hoffmann in seiner *Kreisleriana* hervorgehoben: „In keiner Kunst ist die Theorie schwächer und unzureichender als in der Musik, die Regeln des Kontrapunkts beziehen sich natürlicherweise nur auf die harmonische Struktur, und ein danach richtig ausgearbeiteter Satz ist die nach den bestimmten Regeln des Verhältnisses richtig entworfene Zeichnung des Malers“ (Hoffmann 2006: 71). Zum Thema der langen begrifflichen Bestimmung der Polyphonie im Feld der Musikwissenschaft s. Frobenius 1980.
- 12 Über die „Übung“ in Novalis' *Die Lehrlinge zu Sais* als kulturelles Produkt vgl. Weber 2019: 60–75.
- 13 In der deutschen Übersetzung (im Unterschied zur englischen) wird der Begriff *Heteroglossie* oft wörtlich übersetzt, wie z. B. in „Redevielfalt“ (Bachtin 1979: 157). Über die Bedeutung des Begriffes in Bachtins Werk vgl. Holquist 1990: 67f.
- 14 Vgl. Adornos frühere Beschreibung der Aufgabe der neuen Musik, die so gemeint ist „daß Widersprüche und Gegensätze, die zwischen verschiedenen Bereichen oder Schichten der Musik walten, ausgetragen werden“. Das musikalische Material und dessen inbegriffene Widersprüche beschreibt er dann als solches, in dem „die gesamte musikalische Geschichte, schließlich die ganze Gesellschaft“ steckt (Adorno 2003a: 147f.).
- 15 Über die Möglichkeit eines räumlichen Paradigmas von Mehrstimmigkeit vgl. Previšić 2014: 133.
- 16 Mein großer Dank gilt Prof. Rüdiger Campe für seine konstruktive Kritik sowie die vielen anregenden Vorschläge, die bei der Überarbeitung dieses Beitrags berücksichtigt wurden.

Zusammenfassung



Die Autorin geht mittels der Metapher des *Helldunkel* Adornos Weg vom Zusammensehen zum Zusammenhören in seiner Auseinandersetzung mit Mehrstimmigkeit und Kontrapunkt nach. Über Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings Philosophie der Kunst und Michail Bachtins dialogischer Theorie des polyphonen Romans kehrt Miron zu Adornos Leitidee zurück und versucht sie neu zu beleuchten. Die Gegenüberstellung von Adorno, Schelling und Bakhtin dient als Basis für weitere Überlegungen zur Verbildlichung von Stimmenvielfalt und Polyphonie sowie zur rhetorischen Funktion der Helldunkel-Metapher.

Abstract

The author uses the metaphor of *Helldunkel* (*chiaroscuro*) to follow Adorno's path from seeing together to hearing together in his examination of polyphony and counterpoint. Taking a detour via Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling's philosophy of art and Mikhail Bakhtin's dialogical theory of the polyphonic novel, Shira Miron returns to Adorno's guiding idea and attempts to throw a new light on it. Contrasting Adorno, Schelling, and Bakhtin provides the basis for further thoughts about visualizing a multiplicity of voices and polyphony, as well as the rhetorical function of the *Helldunkel* metaphor.

Schlagwörter: Polyphonie, Intermedialität, Simultaneität

Author

Shira M. Miron
Yale University

