

# Schiedsgerichtsbarkeit und Rechtssprache

2021

ISBN 978-3-406-77317-4

C.H.BECK

schnell und portofrei erhältlich bei

[beck-shop.de](https://www.beck-shop.de)

Die Online-Fachbuchhandlung [beck-shop.de](https://www.beck-shop.de) steht für Kompetenz aus Tradition. Sie gründet auf über 250 Jahre juristische Fachbuch-Erfahrung durch die Verlage C.H.BECK und Franz Vahlen.

[beck-shop.de](https://www.beck-shop.de) hält Fachinformationen in allen gängigen Medienformaten bereit: über 12 Millionen Bücher, eBooks, Loseblattwerke, Zeitschriften, DVDs, Online-Datenbanken und Seminare. Besonders geschätzt wird [beck-shop.de](https://www.beck-shop.de) für sein

umfassendes Spezialsortiment im Bereich Recht, Steuern und Wirtschaft mit rund 700.000 lieferbaren Fachbuchtiteln.

dauert in einer Einspielung mit der Staatskapelle Berlin unter *Daniel Barenboim* 10:52 Minuten, in einer Aufnahme mit dem Philadelphia Orchestra unter *Christian Thielemann* aus dem Jahr 1998 12:06 Minuten und bei *Herbert von Karajan* gar 12:19 Minuten. Und selbst bei Werken, bei denen sich die Komponisten musikalische Interpretation ausdrücklich verboten haben, sind die Unterschiede beträchtlich: So dauert der erste Satz aus „*Pierrot Lunaire*“ von *Arnold Schönberg* in einer Einspielung von *Ethel Semser* und dem Virtuoso Chamber Ensemble unter *Rene Leibowitz* 2:02 Minuten, in einer Einspielung von *Christine Schäfer* und dem Ensemble InterContemporain unter *Pierre Boulez* aus dem Jahr 2012 1:39 Minuten.

Die musikalische Interpretation erfolgt, mit einem gewichtigen Unterschied, nach einem ähnlichen Auslegungskanon wie die juristische. Allerdings scheint es so etwas wie einen Versuch einer verbindenden oder gar verbindlichen Methodenlehre oder eines Interpretationskanons, nicht zu geben. Etwa im „Musikbrockhaus“ findet man zur musikalischen Interpretation unter dem Stichwort „Interpretation“:

Voraussetzung für die Qualität der Wiedergabe ist die völlige Beherrschung und Befolgung des in der Komposition niedergelegten Textes und die Kenntnis der Intention des Komponisten. Dem Interpreten bleibt bei aller „Werktreue“ noch immer ein Spielraum zur eigenen Entfaltung.

Unter dem Stichwort „Aufführungspraxis“ heißt es:<sup>145</sup>

Die nachschöpferische Wiedergabe musikalischer Werke wird zu einer für das Musikleben mehr und mehr beherrschenden Aufgabe, der sich seit Mitte des 19. Jahrhunderts viele Musikwissenschaftler, Dirigenten, Instrumentalisten und Sänger(innen) widmen ...

Besondere Probleme gibt die A[aufführungspraxis] alter Musik auf, die in den letzten Jahren vermehrt Gegenstand von Bemühungen ist, historisch möglichst zeittypische Aufführungen im Stil der jeweiligen Epoche, besonders der Barock und des Vorbarock, zustande zu bringen. Vordergründigstes Element ist hierbei die Verwendung von historischen, d. h. Originalinstrumenten ... Für die Interpretation der Musik des Barock ist N. Harnoncourt bedeutend, der v. a. die Opern von C. Monteverdi neu belebte, bes. auch vom nicht interpretator., d. h. ästhetischen Ansatz her. Diesen Ansatz zu finden, ist nur nach Gewinnung von grundlegenden Einsichten in den Klangstil des betreffenden Werkes möglich. Ob diese Bemühungen historisch stilgetreue Ergebnisse hervorbringen, bleibt dahingestellt, da keine eindeutigen Dokumente (zB Tonträger) vorliegen und Anhaltspunkte lediglich aus dem Geist der Musik, unter Berücksichtigung von schriftlichen Quellen über das geistige und soziale Umfeld des Werkes sowie der Äußerungen von Zeitgenossen als auch musikästhetischen Schriften, erschlossen werden können. Das bedeutet, dass stilgetreue Wiedergabe stets nur annähernd erreichbar sein kann; doch muß auch für schöpfer., in gegenwärtigem Musikempfinden begründete Interpretation Raum bleiben.

Dabei sind Ausgangspunkt der musikalischen Interpretation die Noten. Sie sind das, was für den Juristen bei der Auslegung der Gesetzeswortlaut ist. Sie sind, wie gesehen, notwendig unvollständig und interpretationsbedürftig. Mögliche Fehler oder Unstimmigkeiten versucht der Interpret durch einen Vergleich anderer Textstellen im Notenbild aufzulösen. Das entspricht ganz der systematischen Auslegung in der Rechtswissenschaft. Ziel des Interpretieren ist es, das, was der Komponisten mit seinem Werk ausdrücken wollte, also die Intention des Komponist, herauszuarbeiten. Dabei sucht der Interpret in historischen Quellen. Sie stehen heute, auch

<sup>145</sup> Der Musik-Brockhaus, 1982, S. 30.

online,<sup>146</sup> für jeden Interpreten für eine Vielzahl von Stücken zur Verfügung. Das erinnert an die historische und subjektiv-teleologische Auslegung in der Jurisprudenz. Für die Interpretation erschließen sollte der Interpret auch den „Geist der Musik“,<sup>147</sup> das erinnert (Musik muss nicht notwendigerweise einen Zweck haben) an die objektiv-teleologische Auslegung im Recht.

Eine feste Rangfolge gibt es, wie auch in der Rechtswissenschaft, nicht, wenn gleich der Intention des Komponisten und dem Geist seiner Komposition eine besondere Bedeutung zuzukommen scheint. Eine Gleichsetzung der Interpreten, die sich in besonderem Maße um historisch informierte Aufführungspraxis bemühen, mit der subjektiven Theorie, erscheint zu vordergründig. Auch sie sind nicht nur den Intentionen des Komponisten, sondern auch dem Geist der Komposition verpflichtet. Näher liegt die Annahme, dass durch sie nur die Selbstverständlichkeit wieder ins Bewusstsein gerückt wurde, dass eine gelungene Interpretation auch die Erschließung des zeittypischen Stils und Klangs voraussetzt, ohne daran – aus den nachfolgenden Gründen – allerdings sklavisch gebunden zu sein.

Wo führen uns diese Gedanken hin für die Beantwortung unserer Frage?

Rechtsanwendung und musikalische Interpretation ähneln sich. Das liegt auch durchaus nahe. Bei Beidem geht es um die Interpretation eines geistigen Werks. Beides setzt, soll es gelingen, ein genaues und tiefes Verständnis dieses geistigen Werks voraus. Bei Beidem gibt es – mehr oder weniger präzise – Vorgaben. Der Jurist, der ein Gesetz liest, findet dort Anweisungen und Befehle. Der Musiker, der eine Partitur aufschlägt, wird dort – wie der Münchner Staatsrechtler *Ulrich R. Haltern* zu Recht feststellt – ebenfalls „mit Anweisungen und Befehlen konfrontiert. ‚Adagio‘, ‚legato‘, ‚pizzicato‘, Tonhöhen, Tondauer, Stimmungen, Vibrato – vom allgemeinen Charakter bis ins kleinste Detail wird der Musiker angewiesen“.<sup>148</sup> Damit beginnen aber auch schon die Unterschiede: Ziel der Rechtsanwendung ist es, bei gleichem Sachverhalt aus den gleichen anwendbaren Vorschriften möglichst gleiche Ergebnisse abzuleiten, nämlich die „richtige“, in Gesetz und Recht vorbestimmte Entscheidung.<sup>149</sup> Unsere Verfassung mit ihrer Bindung des Richters an Gesetz und Recht (Art. 20 Abs. 3 GG) gibt das vor. Unser gesamtes Prozess- und Gerichtsverfassungsrecht mit seinen Möglichkeiten, Rechtsmittel einzulegen und, bei streitigen Rechtsfragen, in denen der entscheidende Spruchkörper bei den höchsten Gerichten von früheren Entscheidungen anderer Senate dieser Gerichte oder anderer höchster Gerichte abweichen möchte, einem der beiden Großen Senate des BGH, einem der Großen Senate der anderen höchsten Gerichte oder dem Gemeinsamen Senat der Obersten Gerichtshöfe vorzulegen, ist darauf

<sup>146</sup> Neben der bereits erwähnten Homepage des International Music Score Library Projects sei auf die Digitale Sammlung der Staatsbibliothek Berlin Preußischer Kulturbesitz (<http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/dms/>) und die digitale Sammlung der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden ([www.slub-dresden.de](http://www.slub-dresden.de)) verwiesen.

<sup>147</sup> So die Formulierung bei *Lobe*, Lehrbuch der musikalischen Komposition, Bd. von den ersten Elementen der Harmonielehre bis zur vollständigen Komposition des Streichquartetts und aller Arten von Klavierwerken, 4. Aufl. 1875, S. 367ff., der darunter den dem Musikstück innewohnenden geistigen Inhalt versteht, der wirkungsvoll sein und Ausdruck haben müsse.

<sup>148</sup> *Haltern* FS Ipsen 2000, 651 (654).

<sup>149</sup> Gleichsinnig *Haltern* FS Ipsen 2000, 651 (69).

angelegt. Individualität und Originalität sind eher Fremdkörper. Ganz anders in der Musik. Aufbauend auf sorgfältigem Quellen- und Notenstudium, Überlegungen zu dem in der Musik verankerten Geist und – seit einigen Jahrzehnten – einem immer ausgiebigerem Studium des historischen Kontextes, sind dort letztlich gerade Individualität und Originalität der Interpretation bedeutsam. Sie verwandeln bloße Technik, bloßes Handwerk in Kunst. Und auch ihre Ergebnisse unterscheiden sich grundlegen. Hier „a thing of beauty and pleasure“,<sup>150</sup> dort bewusst kalter, lakonischer Lapidarstil. Dies führt zu einer ersten Spekulation: Schätzen gerade Juristen Musik besonders hoch, weil sich die Werkzeuge ihres Verständnisses ähneln, Musik ihnen aber die Möglichkeit für Originalität und Individualität bietet?

#### IV. System, Struktur, Form und Ordnung

Wenn *Robert Schumann* den Abbruch seines Studiums der Rechtswissenschaften damit erklärt, seinen inneren Kampf zwischen Musik und „kalter“ Jurisprudenz, Poesie und Prosa mit der Wahl für die Musik endgültig zu beenden, wird er persönlich damit seinen Frieden erreicht haben. Der von ihm betonte Gegensatz zwischen einerseits der Musik und Poesie (und als Obertöne mitklingend Phantasie, künstlerische Freiheit, Emotion) und andererseits der Rechtswissenschaft und Prosa (und damit als Obertöne mitklingende phantasielose Kälte, Emotionslosigkeit, Einbindung in gesellschaftliche Zwänge) dürfte auch dem Vorurteil vieler entsprechen. Bei genauer Betrachtung führt er aber in die Irre, was kaum jemand besser gewusst haben wird als *Robert Schumann* selbst, ein Meister vollendeter musikalischer Form.<sup>151</sup>

Zwar ist das Hauptwerkzeug eines jeden Juristen, die juristische Sprache, unpersönlich und kalt – und muss dies, jedenfalls nach der Überzeugung deutscher Rechtstradition auch sein, um damit einerseits dem juristischen Ergebnis alles subjektive, persönliche, emotionale (und damit ungerechte) zu nehmen und andererseits den absoluten Geltungsanspruch des Rechts zu betonen. Schon die Fälle, mit denen sich etwa Anwälte, Richter oder Notare befassen, spiegeln aber die Bandbreite des gesamten Lebens wider. Für die Gestaltung eines guten Vertrags bedarf es sehr wohl schöpferischer Gestaltungskraft und Phantasie. Das Ziel richterlicher und anwaltlicher Tätigkeit, für den Einzelfall Gerechtigkeit, Rechtsfrieden und einen angemessenen Ausgleich der involvierten Interessen herzustellen, kann in hohem Maße befriedigend sein.

Umgekehrt ist das musiktheoretische Handwerkszeug, das etwa ein Komponist nutzt, um – wie im 17. und 18. Jahrhundert, dies gilt insbesondere für *Johann Sebastian Bach* – die Ehre Gottes zu mehren („*Soli Deo Gloria*“) und eine „Recreation des Gemüths“<sup>152</sup> zu ermöglichen, also Gemeinschaft zu stiften, Trost zu spenden, Zu-

<sup>150</sup> *Posner*, *Law and Literature*, 3. Aufl. 2009, S. 240.

<sup>151</sup> Vgl. etwa seine sechs Fugen über den Namen BACH op. 60; seine vier Fugen op. 72 oder seine sieben Klavierstücke in Fugettenform op. 126.

<sup>152</sup> *Bach*, *Generalbass-Lehre*, 1738, abgedruckt im Nachtrag zur Neuen Bach-Ausgabe (BA 5291), 2011, S. 2–36.

stände der Freude und des Glücks zu bewirken, im Vergleich zum juristischen Handwerkszeug mindestens ebenso präzise.

Beiden gemein ist, dass durch ein System großer Ordnung und Struktur die angestrebten Ziele und Wirkungen (verkürzt: einerseits Emotion, andererseits Gerechtigkeit) erreicht werden.

Was für den Juristen die Sprache ist (mit Begriffen als einem ihrer wesentlichen Rohstoffe und Lebenselixier für die Jurisprudenz<sup>153</sup>), in der er, den Gesetzgeber beratend und unterstützend, Gesetze schreibt, die er in Gesetzestexten vorfindet, um sie auszulegen und auf Einzelfälle anzuwenden, die er verwendet, um etwa in Schriftsätzen Entscheidungen zu beeinflussen oder in Urteilen, solche, zu begründen oder schließlich in Verträgen für bestimmte Lebenssachverhalte eine vertragliche Ordnung und einen Interessenausgleich zwischen den Parteien zu etablieren, sind für den Musiker und Komponisten insbesondere Klang und Töne, geordnet durch ein Tonsystem, Tonarten, Tongeschlechter, den Zeitwert von Noten und Pausen, Takt, Tempo und Zeitmaß. Während die Regeln des Gebrauchs von Sprache auf bloßer Übereinkunft basieren und Begriffe ausnahmslos interpretationsbedürftig sind, stehen jedenfalls einige zentrale der soeben genannten musikalischen Parameter in mathematisch genau bestimmbar Verhältnis zueinander.

Dies gilt zunächst für das gesamte Tonsystem. Jedenfalls das europäische Tonsystem (im Sinne der theoretischen Festlegung der in der Musikpraxis angewandten Tonbeziehungen) basiert auf Experimenten und Erkenntnissen von *Pythagoras*, die – weil nicht aufgezeichnet – mit Hilfe des römischen Staatsmanns, Philosophen Mathematikers und Gelehrten *Anicius Manlius Severinus Boethius* (480–525 n. Chr.) in seinem Buch „*De institutione musica*“ überliefert wurden und so Eingang in die europäische Musik und Musiktheorie gefunden haben.<sup>154</sup> Derselbe *Boethius* prägte auch die von *Pythagoras* ausgehende Dreiteilung der Musik in die *Musica Mundana* (die Musik der Sphären, die die Bewegung der Himmelskörper reguliert und die von den Menschen nicht gehört werden kann), die *Musica Humana* (die als Ausgleich zwischen Seele und Leiblichkeit zu verstehen ist und die innere Aktivität der Vernunft mit dem Körper vereint) und die *Musica Instrumentalis* (das auf die Proportionslehre der Intervalle gestützte Verhältnis der klingenden und sinnlich wahrnehmbaren Töne zueinander, die Grundlage der durch die Menschen hervorbrachte Musik ist). Diese Dreiteilung war für das gesamte Mittelalter prägend, von ihr rückte man erst im 18. Jahrhundert ab, als man statt der philosophischen die handwerklichen Aspekte der Musik in den Vordergrund stellte. Zurück zum Tonsystem: *Pythagoras* entdeckte, dass bei Halbierung der Seite eines Monochords (einem selbst gebauten Instrument, bei dem eine Seite über einen Resonanzkasten gespannt wird, die von einem beliebig verschiebbaren Steg unterteilt wird) zunächst die nächst höhere Oktave erklingt. Eine Oktave (*Diapason*) kann also durch das Schwingungsverhältnis 1:2 ausgedrückt werden. Wird die Seite nicht halbiert, sondern durch den Steg in drei Abschnitte unterteilt, von denen zwei gezupft werden,

<sup>153</sup> Schnapp, Logik für Juristen, 7. Aufl. 2016, S. 24.

<sup>154</sup> Zu *Boethius* und seinen Theorien Paul, *Boethius und die griechische Harmonik*, 1872.

erklingt die Quinte (*Diapente*). Eine Quinte kann also durch das Schwingungsverhältnis 2:3 ausgedrückt werden. Teilt man die Seite in vier Abschnitte, von denen drei gezupft werden, erklingt eine Quarte (*Diatessaron*), die mithin durch das Schwingungsverhältnis 3:4 ausgedrückt werden kann. *Pythagoras* erkannte also eine Gesetzmäßigkeit zwischen geometrischen und klanglichen Phänomenen. Die endlose Verschiedenheit der Töne gewann plötzlich eine neue Einfachheit, Intervalle konnten plötzlich als arithmetische Relation ausgedrückt werden.<sup>155</sup> Seitdem beruht das europäische Tonsystem im Grundsatz aus Tönen, deren Brauchbarkeit davon abhängig gemacht wird, dass sie in einem bestimmten Schwingungsverhältnis (neben den oben schon genannten Schwingungsverhältnissen noch solche mit den Schwingungsverhältnissen 4:5 (große Terz), 5:6 (kleine Terz), 8:9 (großer Ganzton), 9:10 (kleiner Ganzton) und 15:16 (Halbton)) stehen.<sup>156</sup> Diese aus Schwingungsverhältnissen abgeleiteten Intervallverhältnisse finden ihre Bestätigung in der naturgegebenen Obertonreihe,<sup>157</sup> also den Nebentönen, die leise bei einem gespielten Grundton mitschwingen. Kompromisse haben wir uns hinsichtlich der Stimmung angewöhnt. Ordnete man diese naturgesetzlichen, in arithmetischen Relationen ausgedrückten Intervallverhältnisse auch dem Tonsystem innerhalb einer Oktave zu, spielte man also in „reiner Stimmung“, könnte man ohne hörbare Verstimmung immer nur in einer Tonart spielen. Bei einem Übergang in andere Tonarten treten hörbare Verstimmungen auf, und zwar umso hörbarer, je weiter man sich im Quinten- oder Quartenzirkel von der Ursprungstonart entfernt. Um zumindest Modulationen in im Quinten- oder Quartenzirkel näher liegende Tonarten zu ermöglichen, wurden von Musikern und Theoretikern im 17. und 18. Jahrhundert verschiedene sog. mitteltönige Stimmungen praktiziert, bei denen kleinste Korrekturen an einzelnen Intervallen vorgenommen wurden. Bei einem so gestimmten Instrument sind einige Intervalle rein, also im Einklang mit den Schwingungsverhältnissen, gestimmt, andere werden hingegen korrigiert, um zumindest in „benachbarten“ Tonarten sauber spielen zu können. 1691 beschrieb einer dieser Musiker und Theoretiker, *Andreas Wërckmeister*, in seinem Buch *Musicalische Temperatur* sechs unterschiedliche Systeme der harmonischen Stimmung, auf die auch heute noch bei der Aufführung von Werken aus dem 18. Jahrhundert zurückgegriffen wird. Ähnliche Stimmungsvorschläge stammen von dem bedeutenden *Bach*-Schüler *Johann Philipp Kirnberger*. Im Laufe des 18. Jahrhunderts wurden diese mitteltönigen Stimmungen durch eine bis heute übliche Stimmung abgelöst, bei denen die kleinsten Korrekturen nicht mehr an unterschiedlichen einzelnen Intervallen vorgenommen wurden, sondern jeder der zwölf Halbtöne zwischen den beiden Tönen C einer Oktave in gleichem Maße korrigiert und auf den gleichen Abstand gestimmt wurde. Diese sog. gleichschwebend-temperierte Stimmung war zwar schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erdacht worden, erst Anfang des 18. Jahrhunderts fanden Wissenschaftler aber die genaue irrationale Größe, die für jeden Halbton in so einem Stimmungssystem angewendet

<sup>155</sup> *Heller-Roazen*, *Der fünfte Hammer – Pythagoras und die Disharmonie der Welt*, 2014, S. 17.

<sup>156</sup> Vgl. *Lobe/Neumann*, *Katechismus der Musik*, 12. Aufl. 1981, S. 3.

<sup>157</sup> Vgl. *Lobe/Neumann*, *Katechismus der Musik*, 12. Aufl. 1981, S. 23.

werden muss: die zwölfte Wurzel aus zwei.<sup>158</sup> Mit dieser gleichschwebend-temperierten Stimmung ist, außer der Oktave, zwar kein Intervall mehr mathematisch „rein“, aber jeder Halbton ist in musikalisch befriedigender Weise in allen Tonarten verwendbar. Dieser Kompromiss zu einer rein mathematisch begründbaren Festlegung der Intervalle eröffnete dann erst die volle Entwicklung der europäischen Musik mit ihrem Gebrauch von Tonarten auf praktisch jeder Stufe der chromatischen Tonleiter (möglicherweise mit einer ersten Probe auf das Exempel in *Johann Sebastian Bachs* „Wohltemperiertem Klavier“, in dem *Bach* in 48 Präludien und Fugen jeweils in Dur und Moll durch den ganzen Tonraum führt<sup>159</sup>) und einer vollen Ausschöpfung der Grenzen der Chromatik, wie sie in der (noch) tonalen Musik insbesondere in der Oper „Tristan und Isolde“ von *Richard Wagner* einen Höhepunkt fand und an einen Punkt gelangte, „an dem die Tonart undeutlich, ja rätselhaft wurde“.<sup>160</sup> *Arnold Schönberg* war es dann, der jeder Note auf der Zwölftonleiter denselben Wert zuwies und so den Boden der Tonalität verließ.

Auch die Zeitdauer einzelner Töne und Pausen, Takt, Tempo und Zeitmaß werden in mathematisch-genauen Verhältnissen ausgedrückt. Die Zeitdauer einzelner Töne wird seit etwa dem späten 16. Jahrhundert in Relation zueinander insbesondere in ganzen, halben, viertel, achte, sechzehntel, zweiunddreißigstel und vierundsechzigstel Noten notiert und gespielt. Sie sind, wie die Bezeichnung bereits anzeigt, absteigend von der ganzen Note beschrieben, jeweils doppelt so schnell zu spielen wie die jeweils vor ihr stehende Note. Gleiches gilt für die Pausen, auch wenn sie anders notiert werden. Dieses Tonwertesystem löste die sog. Mensuralnotation ab. Dies war ein Tonwertesystem, dessen drittlängste Einheit im heutigen Tonwertesystem eine Doppeltganze wäre. Sie wurde *Brevis* genannt. Doppelt so lang wie die *Brevis* war die *Longa*, doppelt so lang wie die *Longa* war die *Maxima*. Doppelt so schnell wie die *Brevis* war die *Semibrevis*, doppelt so schnell wie diese die *Minima*, es folgen *Semiminima*, *Fusa* und *Semifusa*. Takte ordnen die in ihnen aufeinander folgenden Töne in gleiche Zeitgrenzen. Das Tempo oder Zeitmaß eines Musikstücks orientiert sich an Zahlen, früher, vor Erfindung des Metro-

<sup>158</sup> *Heller-Roazen*, Der fünfte Hammer – Pythagoras und die Disharmonie der Welt, 2014, S. 105.

<sup>159</sup> Allerdings gilt es heute, basierend auf erstmals 1998 publik gewordenen Gedanken des deutschen Physikers *Andreas Sparschuh*, die von dem US-amerikanischen Musikwissenschaftler *Bradley Lehmann* dann aufgegriffen und weiter verbreitet wurden (vgl. *Wersin*, Bach hören, 2015, S. 53), als wahrscheinlicher, dass *Bach* sein „Wohltemperiertes Klavier“ für ein kompliziert-temperiertes Instrument mit acht zu klein gestimmten Quinten, drei reinen Quinten und einer zu großen Quinte komponiert hat, vgl. *Kaiser*, Basiswissen Barockmusik, 2010, S. 27. Diese Temperatur soll *Bach* in einer Graphik auf dem Titelblatt (eine Art Spirale, die *Bach* dort gezeichnet hat) verschlüsselt notiert haben. Sie ist so konzipiert, dass man in allen 24 Tonarten spielen kann. Sie ist aber nicht gleichschwebend, so dass jede Tonart ihren Tonartcharakter behielt (vgl. *Wersin*, Bach hören, 2015, S. 51 ff.). Hören kann man das „Wohltemperierte Klavier“ in dieser Stimmung auf der bei *Harmonia Mundi* 2010 erschienen Aufnahme des englischen Cembalisten *Richard Egarr*. Diese Erkenntnisse ändern nichts daran, dass zur Zeit des „Wohltemperierten Klaviers“ die gleichschwebende Stimmung bereits in der Luft lag, vgl. *Wersin*, Bach hören, 2015, S. 52.

<sup>160</sup> *Barenboim*, Klang ist Leben, S. 40. Grundtonart, wenn man dies noch so bezeichnen möchte, ist A-Dur, vgl. *Barenboim*, Klang ist Leben, S. 40.

noms, am Herzpuls oder einem ruhigen Ausschreiten, seit Erfindung des Metronoms Anfang des 19. Jahrhunderts oft durch Metronomangaben.

Bemerkenswerterweise gehörte, worüber sich trefflich streiten lässt, die Musik bei der Einteilung der *Septem Artes Liberales* (der sieben freien Künste) in der Antike und im Mittelalter auch zu dem sog. *Quadrivium*, der Gruppe der am Zahlendenken orientierten Fächern, und stand dort neben der Arithmetik, Geometrie und Astronomie. Grammatik, Dialektik und Rhetorik gehörten zum sog. *Trivium*. *Gottfried Wilhelm Leibniz*, der nicht nur die Infinitesimalrechnung erfunden hat, sondern sich auch gelegentlich mit musikalischen Temperaturen (also Stimmungen) befasst haben soll,<sup>161</sup> beschrieb in einem Brief an *Christian Goldbach* vom 17. April 1712:

Musik ist eine verborgene arithmetische Übung der Seele, der nicht bewusst ist, dass sie zählt ... Selbst wenn die Seele nicht die Empfindung hat, dass sie zählt, empfindet sie dennoch die Wirkungen dieses unbewussten Zählens, nämlich die Lust, sie sich aus den Konsonanzen, und die Unlust, die sich aus den Dissonanzen ergibt.<sup>162</sup>

In seinem Werk „In der Vernunft begründete Prinzipien der Natur und der Gnade“ schreibt er:

Die Musik gefällt uns, obwohl ihre Schönheit nur in Übereinstimmung von Zahlen und im Abzählen von Takten oder Schwingungen der tönenden Körper besteht, die sich in gewissen Intervallen folgen; welches Zählen uns nicht bewusst wird, ohne dass es die Seele doch unterlassen kann. Das Vergnügen, das das Auge in den Proportionen findet, ist von der gleichen Art; und die Vergnügen, die die anderen Sinne verursachen, gehen auf Ähnliches zurück, obschon wir es nicht so deutlich erkennen können.<sup>163</sup>

Diese mathematische Untermauerung der Musik hat in der europäischen klassischen Musik eine lange Tradition. Darauf weist zu Recht der bekannte Bachforscher *Christoph Wölff* in seiner großen Biografie *Johann Sebastian Bachs* hin.<sup>164</sup> Gerade bei vielen Werken *Johann Sebastian Bachs*, insbesondere bei seinen Fugen aus dem „Wohltemperierten Klavier“ und in seiner „Kunst der Fuge“, empfindet man tiefe Musik als „verborgene arithmetische Übung der Seele“. Obwohl *Johann Sebastian Bach* zumindest nach den Erinnerungen seines Sohnes *Carl Philipp Emanuel* von Haus aus „kein ... Liebhaber von trockenem mathematischen Zeug“ gewesen sein soll,<sup>165</sup> atmen gerade seine Fugen mit ihren Wiederholungen, Transpositionen, Umkehrungen, Ausdehnungen und Reduktionen mathematische Präzision.<sup>166</sup> Ihre strengste Umsetzung, in der versucht wird, möglichst alle Eigenschaften von Musik wie etwa Tonhöhe, Tondauer und Lautstärke auf Zahlenreihen oder Proportionsreihen aufzubauen, hat dies in der von *Arnold Schönberg* und seinen Schülern *Alban*

<sup>161</sup> *Heller-Roazen*, *Der fünfte Hammer – Pythagoras und die Disharmonie der Welt*, 2014, S. 107.

<sup>162</sup> Zitiert nach *Heller-Roazen*, *Der fünfte Hammer – Pythagoras und die Disharmonie der Welt*, 2014, S. 107.

<sup>163</sup> Vgl. *Leibniz*, *Philosophische Schriften*, Nachdruck 1996, Band 1. Kleine Schriften zur Metaphysik, S. 437 ff.

<sup>164</sup> *Wölff*, *Johann Sebastian Bach*, 2005, S. 8 ff.

<sup>165</sup> Brief von *C.P.E. Bach* an *Nicolaus Forkel* vom 13. Januar 1775, [https://jsbach.de/bachs-welt/dokumente/1775-13-januar-hamburg-brief\\_c\\_p\\_e\\_bach\\_j\\_n\\_forkugoettingen](https://jsbach.de/bachs-welt/dokumente/1775-13-januar-hamburg-brief_c_p_e_bach_j_n_forkugoettingen).

<sup>166</sup> *Barenboim*, *Klang ist Leben*, 2008, S. 35 f.

Berg und Anton Webern begründeten Zwölftontechnik und nachfolgend den Vertretern serieller Musik gefunden.

Was für den Dezisionsjuristen gedankliche Prüfungsschemata und Relationstechnik und für den Vertragsjuristen Musterverträge sind, also „Algorithmen“, durch die er seine Gedanken ordnet und juristische Ergebnisse in zweckmäßiger, allgemein anerkannter Art darstellt, ist für den Komponisten die musikalische Formenlehre. Sätze einer Sonate oder Sinfonie, später ganze Kompositionen werden durch Motive, Themen, Sätze und Satzabfolgen geprägt und strukturiert. Leitmotive durchziehen ganze Opern und mehrtägige Opernzyklen. Für Sonaten gibt es eine eigene Form von Satzabfolgen, die – wiederum übervereinfacht – seit der Klassik<sup>167</sup> grundsätzlich aus vier Sätzen besteht. Deren Ecksätze stehen regelmäßig in der Grundtonart, sind in der Regel in schnellem Tempo und weisen eine Sonatenform im engeren Sinne auf. Der zweite Satz ist zumeist langsam und steht oft in der Dominante, bei Molltonarten in der Parallele.<sup>168</sup> Der dritte Satz steht oft wieder in der Grundtonart und ist oft ein Menuett oder Scherzo.<sup>169</sup> Die beiden Ecksätze weisen wiederum oft die Sonatenform im engeren Sinne auf. In der Exposition wird das Hauptthema und, in der Dominante und bei Molltonarten oft in der Parallele, ein oft gegensätzliches Seitenthema vorgestellt.<sup>170</sup> In der Durchführung werden die Themen motivisch ausgeschlossen und modularisch verarbeitet.<sup>171</sup> In der Reprise wird die Exposition wiederholt und dabei das Seitenthema durch Transponieren in die Grundtonart des Hauptthemas an dieses angeglichen.<sup>172</sup> Ähnliche Formvorgaben gibt es für Sinfonien, Konzerte, Suiten, Lieder oder Variationen.<sup>173</sup> Auch für die musikalische Setzart gibt es Vorgaben. Bei der sog. homophonen Setzart tritt eine Melodiestimme hervor, von ihr sind die anderen Stimmen als akkordliche Ergänzung abhängig, die Denkrichtung ist vertikal-harmonisch, ihr Lehrgebiet ist die Harmonielehre.<sup>174</sup> Bei der polyphonen Setzart sind alle Stimmen nahezu gleichbedeutend und selbständig, die musikalische Entwicklung entspricht eher einem „horizontalen Liniengewebe“, ihr Lehrgebiet ist der Kontrapunkt.<sup>175</sup> Die bedeutendste und strengste polyphone Formgattung ist die Fuge. Komplexe musikalische Themenbearbeitung und daraus abgeleitete Harmonik erreichen in ihr einen Höhepunkt.<sup>176</sup> Die erste Stimme (der „Dux“) trägt das Thema vor. Dessen

<sup>167</sup> Im Barock unterschied man darüber hinaus die dreisätzigige *Sonata da Chiesa* (Langsam – schnell – langsam – schnell) und die viersätzigige *Sonata da Camera*, die ein Mix darstellt aus Sonate und Suite, vgl. Kaiser, Basiswissen Barockmusik, 2010, S. 60f.

<sup>168</sup> Vgl. Lobe/Neumann, Katechismus der Musik, 12. Aufl. 1981, S. 3.

<sup>169</sup> Vgl. Lobe/Neumann, Katechismus der Musik, 12. Aufl. 1981, S. 3.

<sup>170</sup> Vgl. Lobe/Neumann, Katechismus der Musik, 12. Aufl. 1981, S. 87.

<sup>171</sup> Vgl. Lobe/Neumann, Katechismus der Musik, 12. Aufl. 1981, S. 87.

<sup>172</sup> Vgl. Lobe/Neumann, Katechismus der Musik, 12. Aufl. 1981, S. 87.

<sup>173</sup> Letztere mit einem frühen Höhepunkt in der Klavierliteratur in *Beethovens* Diabelli-Variationen (op. 120). Dazu und zu ihrem eigentlichen Wesen einer Variation, dem Prozess der „Veränderung“ und „Wandlung“ Barenboim, Klang ist Leben, 2008, S. 39.

<sup>174</sup> Vgl. Lobe/Neumann, Katechismus der Musik, 12. Aufl. 1981, S. 89.

<sup>175</sup> Vgl. Lobe/Neumann, Katechismus der Musik, 12. Aufl. 1981, S. 89.

<sup>176</sup> Mit *Johann Sebastian Bachs* Fugen aus dem „Wohltemperierten Klavier“ und aus „Die Kunst der Fuge“ als wohl kompositorischem Höhepunkten dieser Gattung.