
Musik in der deutschen Philosophie

Stefan Lorenz Sorgner/Oliver Fürbeth

Einleitung

Dieser Sammelband behandelt die *deutsche* Musikphilosophie. Gerade bei deutschen Philosophen hatte die Reflexion über Musik stets einen hohen Stellenwert. Außerdem bildet die deutsche Geisteswelt in ihrer denkerischen Grundhaltung eine aus spezifischen Eigenschaften geformte Einheit. Es war somit keine willkürliche Entscheidung, welche die Entstehung dieses Bandes veranlaßt hat. Vielmehr war die Auswahl des Themas durch die starke einheitliche Verbundenheit der geistigen Grundhaltung und der darin enthaltenen Bedeutung der Musikphilosophie vorgegeben.

Die für die deutsche Geisteswelt bezeichnenden Eigenschaften lassen sich genauer spezifizieren. Zum einen ist es ein systematisches Denken, welches in Deutschland vorzufinden ist. Selbst bei scheinbar antisystematischen Denkern wie Nietzsche und Adorno läßt sich eine umfassende Geschlossenheit feststellen. Damit ist bereits die zweite Eigenschaft erwähnt, auf die in diesem Zusammenhang hingewiesen werden muß: das Holistische des deutschen Denkens. Es wird immer versucht, alles zu erklären. Man beschränkt sich nicht nur darauf, ein spezifisches Problem zu erörtern, sondern ist darum bemüht, stets die globale Einbettung eines Phänomens zu berücksichtigen. Man spricht vom Sein, vom Absoluten und vom Nichts, welches nichtet. Man will erkennen, was die Welt im Innersten zusammenhält. Dieser Anspruch hat einen Einfluß auf die vorherrschende Erkenntnistheorie und Methodenlehre. Um alles zu erklären, muß man abstrakt denken, was wiederum dem Intellekt eine besondere Bedeutung zukommen läßt, denn dieser ermöglicht, Sachzusammenhänge so zu fassen, daß alle Implikationen berücksichtigt werden. Im deutschen Rechtssystem wird dieses Phänomen ebenfalls deutlich. Im Gegensatz zur angelsächsischen Rechtsprechung, bei der stets auf einzelne Präzedenzfälle verwiesen wird, bemüht man sich in Deutschland darum, Gesetze so allgemein zu fassen, daß alle Möglichkeiten abgedeckt werden. Da diese Art des Denkens durch notwendige Schlußfolgerungen bestimmt ist, sind auch unversöhnliche, radikale Konsequenzen in der deutschen Geisteswelt häufig vorzufinden. Kleists Kolhaas, der, um sein Recht durchzusetzen, das ganze Land in Schutt und Asche legt, vermittelt davon einen klaren Eindruck. Diese konsequente und radikale Vorgehensweise ist der Grund dafür, daß auch über das Denken häufig nachgedacht wird. An den großen deutschen Hermeneutikern (Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, Gadamer) und dem Problem des hermeneutischen Zirkels wird dies besonders deutlich.

Alle diese Eigenschaften lassen sich in den Philosophien der für diesen Sammelband ausgewählten zehn Denker, denen im Kontext der deutschen Musikphilosophie zentrale Bedeutung zukommt, leicht wiederfinden. Jedem dieser Philosophen ist ein eigenes Kapitel im vorliegenden Band gewidmet. Die Beiträge sind dabei wie folgt gegliedert: Nach einer kurzen biographischen Einleitung wird zunächst auf das Philosophieverständnis des jeweiligen Denkers eingegangen. Anschließend wird

auf die Stellung der Kunst innerhalb seines Denkens verwiesen und schließlich die Stellung der Musik innerhalb seiner Kunstphilosophie herausgearbeitet. Im Anschluß an den allgemeinen Überblick über die Musikphilosophie des jeweiligen Denkers wird ein spezielles Problem herausgegriffen und genauer erörtert, schließlich auf die Rezeption der jeweiligen Musikphilosophie eingegangen. Abschließend finden sich einführende bibliographische Hinweise.

Nicht nur die bibliographischen Verweise haben einen einführenden Charakter, sondern auch die Artikel selbst sind so geschrieben, daß sie für Studenten und Leser ohne eingehende philosophische Kenntnisse verständlich sind. Jedoch dürften sie auch für Fachgelehrte von großem Interesse sein, da die Autoren eigenständige Positionen bei der Behandlung des jeweiligen spezifischen musikphilosophischen Problems erarbeitet haben.

Bevor wir zu den Beiträgen gelangen, die unabhängig voneinander gelesen werden können, werden innerhalb dieser Einleitung einige Themenkomplexe behandelt, die für das Verständnis der darauffolgenden Kapitel hilfreich sind. Zunächst wird auf die Musikforschung in Deutschland vor Kant eingegangen, um einen Einblick in das Werk der gedanklichen Ahnen der hier genauer behandelten Philosophen zu geben. Nach der Übersicht über die wichtigsten Gedanken über Musik vor Kant folgt eine einführende Klärung der wichtigsten Themenstränge der Musikforschung nach Kant, die den thematischen Zusammenhang der später behandelten Philosophen darlegt. Schließlich wird noch kurz die Bedeutung des Begriffes »musikalisches Werk« diskutiert, da er für die Reflexion über Musik von Bedeutung ist.

Musikforschung in Deutschland vor Kant

Der erste Denker, auf den in diesem kurzen Überblick eingegangen werden muß, ist der Komponist und Musiktheoretiker Adam von Fulda (1445-1505), dessen Abhandlung »De Musica« ein frühes Beispiel der humanistischen Musiklehre in Deutschland ist und somit den Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit markiert. Darin stellt er deutlich heraus, daß der menschliche Geist der Musik eine große Bedeutung beimißt. Die primäre Aufgabe der Musik sei es, Freude zu bereiten, denn der menschliche Geist könnte ohne diese kaum überleben. Die Schwermut zu vertreiben, sei eine weitere Aufgabe der Musik. Da durch diese Grundhaltung die moralischen Anforderungen des Mittelalters überwunden wurden, konnte nun auf die psychologischen Einwirkungen der Musik vermehrt eingegangen werden. Auf diese Weise hat die Musiklehre eine natürlichere Grundlage bekommen.

Eine wichtige Rolle in der Geschichte der deutschen Musiktheorie spielt auch der Reformator Martin Luther (1483-1546). Erhebliche Konsequenzen für die protestantische Kirchenmusik hatte Luthers theologisch begründete Entscheidung, der Kunstmusik eine größere Bedeutung im Gottesdienst zuzuweisen. Gemäß Luther vertreibe die Musik den Teufel, und keine andere Kunstgattung sei aus theologischer Sicht diesbezüglich mit der Musik vergleichbar. Da die Musik außerdem das wirksamste Mittel sei, um die traurigen und leidenden Herzen der Menschen zu beleben und zu erfreuen, könne sie aus seiner Sicht gar nicht genug gelobt werden. Aus diesen Gründen hielt er es für essentiell, Musik in der Erziehung einzusetzen, denn sie mache Menschen sanft und tugendhaft und ermögliche es ihnen, mit

Freude und ohne Sorgen zu leben. Seine Sicht impliziert, daß er sich nicht für ein musikalisches Spezialistentum einsetzt, sondern vom großen Wert der Musik für alle Menschen überzeugt ist. Während der Renaissance wurde in der katholischen Kirche strikt zwischen Musizierenden und Zuhörenden unterschieden. Bei Luther sollte jedoch die gesamte Gemeinde singen, weshalb er sogar selbst dafür geeignete Hymnen schrieb und auch vertonte. Um das Wort Gottes in den Herzen der Menschen lebendig zu machen, veröffentlichte er 1524 die erste Ausgabe des »Wittenberger Gesangbuches«. Im Vorwort ging er auf den lobenswerten Einfluß ein, den Musik haben kann, so diese Gott dient, der uns die Musik gab und sie erschuf. In den protestantischen Ländern hatten Luthers Gedanken über Musik einen besonders großen Einfluß. Er selbst spendete insbesondere der religiösen und weltbejahenden polyphonen Musik von Josquin des Prez höchstes Lob.

Kurz nach Luthers Tod geht der Komponist und Musiktheoretiker Joachim Burmeister (1564-1629) in seiner »Musica Poetica« erstmals systematisch auf die Beziehung zwischen Musik und Rhetorik ein. Nahezu alle barocken Musiktheoretiker gingen von seiner Konzeption der musikalisch-rhetorischen Figuren aus. Um zu erläutern, was diese musikalisch-rhetorischen Figuren sind, müssen einige andere Informationen vorausgeschickt werden. Im Mittelalter gehört die Musik zu den *septem artes liberales*. Diese sieben freien Künste wurden in zwei Gruppen unterteilt: zum einen in das Trivium, das das Reich der Sprache repräsentiert und die Rhetorik, die Dialektik und die Grammatik umfaßt, und zum anderen in das Quadrivium, das für das Reich der Natur steht und die Arithmetik, Musik, Geometrie und Astronomie beinhaltet. Damit sollte die Welt als Ganzes erfaßt werden. Außer den *septem artes liberales* gab es weiterhin die *artes mechanicae*, die benutzt wurden, um bestimmte Aufgaben zu erfüllen. In diesem Zusammenhang muß noch erwähnt werden, daß unter dem Begriff der Musik im Quadrivium nur die theoretische Reflexion über Musik zu verstehen ist und nicht die praktische Tätigkeit des Komponierens oder Musizierens. Musik wurde in *musica theoretica*, *musica practica* und *musica poetica* unterteilt, wobei *musica theoretica* für die Reflexion über Musik steht, *musica practica* für die Gesangslehre und *musica poetica* für die Kompositionslehre. Zuweilen umfaßt *musica practica* auch die Gesangs- und Kompositionslehre. Dann bildet *musica poetica* eine Untergruppe der *musica practica*. Reflexionen konnten über jede dieser drei Arten von Musik angestellt werden.

Alle *septem artes liberales* sind einander eng verwandt, deshalb besteht auch eine unmittelbare Beziehung zwischen der Musik und der Rhetorik. Wenn nun vom »descendit de coelis« gesungen wurde, wurde diese Phrase mit deutlich fallenden Melodielinien verbunden, und bei »resurrexit tertia die... et ascendit in coelum« wurden steigende melodische Formen verwendet. Diese Praxis wurde von Burmeister formuliert. Weitere musikalisch-rhetorische Figuren umfaßten eine besondere Behandlung von Dissonanzen und die Nutzung von bestimmten Figuren in der Instrumentalmusik, so daß die Instrumentalmusik wie eine »Klangrede« (Mattheson) erscheinen und sich der Vokalmusik nähern konnte. In diesem Zusammenhang ist anzumerken, daß die artifizielle Musik des Mittelalters fast ausschließlich Vokalmusik ist. Auch im antiken Griechenland kommt der Instrumentalmusik eine geringe Bedeutung zu. Man hatte damals noch nicht einmal einen eigenen Begriff dafür. Der altgriechische Ausdruck »mousiké« umfaßt die Gebiete Tanz, Musik und Poesie. Die große Anzahl der verschiedenen musikalisch-rhetorischen Figuren wurde von

Burmeister in verschiedene Gruppen zusammengefaßt: Die Gruppe der »Emphasis«, die Repetitionsfiguren umfaßt, die Gruppe der »Hypotyposis«, die bildhafte Figuren beinhaltet, die vokalen und instrumentalen Satzfiguren und die Fuga-Figuren sind hier zu nennen.

Bezeichnend für das 17. Jahrhundert sind die Reflexionen über Musik von Johannes Kepler (1571-1630). Er greift die im Abendland besonders im Mittelalter weit verbreitete, jedoch ursprünglich von den Pythagoreern stammende Auffassung, daß die Harmonie der Welt mit der musikalischen Harmonie korrespondiere, in seinem Werk »*Harmonices Mundi*« wieder auf. Was darunter zu verstehen ist, wird besonders durch eine kurze Zusammenfassung der Musikphilosophie des Boethius deutlich. Gemäß ihm sei die folgende Unterteilung der Arten von *musica* seit langem überliefert: *musica mundana*, *musica humana*, *musica instrumentalis*. Unter der *musica mundana* ist die Harmonie des Makrokosmos zu verstehen, die durch die Sphärenharmonie entstünde. Die *musica humana* hingegen ist die Harmonie des Mikrokosmos, die sich auf den Zusammenhang von Körper und Seele bezieht. Musik könne die Seele ethisch beeinflussen, da diese aus konsonierenden Zahlen zusammengesetzt sei. Diese Vorstellung ist ursprünglich pythagoreisch-platonisches Gedankengut. Die *musica instrumentalis* ist die Harmonie der perzipierbaren Töne. Diese Unterteilung wurde durch den übereinstimmenden Bezug von Weltordnung, Menschenseele und Musik theoretisch begründet. Im Gegensatz zur griechischen Musiktheorie, in der die Verhältnisse mathematisch behandelt wurden, ist man im Barock eher auf den physikalischen Aspekt eingegangen. Johannes Kepler, der die kopernikanische Weltansicht entscheidend verbessert hat, begründet die Grundlagen der Musik auf eine solche kosmische Weise. Er kritisiert an den Pythagoreern, daß diese sich ausschließlich auf die Zahlen verlassen haben und nicht den Beweisen ihrer Ohren trauten, wie er dies tat. In diesem Zusammenhang dachte er hauptsächlich an die Terzen (5:4) und Sexten (6:5), die von den Pythagoreern ausgeschlossen wurden, die aber ebenso harmonisch sind. Weiterhin leitet er Dur und Moll aus den Erde-Venus-Intervallen her, die für seine Planetenakkorde grundlegend sind. Kepler berechnete die Klänge der einzelnen Planeten, indem er das Verhältnis der Planeten zwischen der Entfernung der größten Nähe zur Sonne und der Entfernung des größten Abstandes zur Sonne erstellte. Diese Berechnungen ergaben für Mars in etwa eine Quinte (3:2) und für die Erde einen Halbton (16:15). Aus diesem Grund hält er die Himmelsbewegungen für nichts als eine ständige Polyphonie. Weiterhin sieht er in der umfassenden Harmonie auch einen Gottesbeweis, für dessen Offenbarung er am Ende der »*Harmonices mundi*« Gott dankt.

Von zentraler Bedeutung nach Kepler ist die Schrift »*Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*« des Jesuiten und Universalgelehrten Athanasius Kircher (1602-1680), der darin die Lehre von den Affekten auf eine neue Art behandelt. Gemäß seiner Lehre besitzt jeder Mensch einen Charakter. Auf diesem Charakter basierend erschaffen Komponisten ihre Werke; daher geht Kircher von unmittelbaren Beziehungen zwischen Gefühlen und musikalischen Strukturen aus. Da sich jedoch Zuhörer wie Komponisten in der Fähigkeit zur musikalischen Wahrnehmung sowie im Temperament unterscheiden, zweifelt er die Existenz eines speziellen Charakters einer jeden Tonart an. Kircher war auch der erste, der die barocke Affektenlehre artikulierte. Diese Doktrin stellte die Grundlage der Oper des 17. Jahrhunderts und überhaupt des barocken Komponierens dar.

Kirchers jüngerer Zeitgenosse Christoph Bernhard (1628-1692) unterteilt in seinem »Tractatus compositionis augmentatus« die Musik in zwei große Gruppen: *stylus gravis* oder *antiquus* und *stylus luxurians* oder *modernus*. Der *stylus gravis* besteht aus nicht allzu »geschwinden Noten« und »wenig Arten des Gebrauchs der Dissonanzen«, auch nimmt er »nicht so sehr den Text als die Harmonie in acht«. Der *stylus luxurians* hingegen setzt sich aus »ziemlich geschwinden Noten, seltsamen Sprüngen«, »mehr Arten des Gebrauchs der Dissonanzen« und »aus guter Aria, so zum Text sich zum besten reimet«, zusammen. Weiterhin könne man beim letztgenannten Stil noch eine normale Gebrauchsart, in der die Gleichberechtigung von Sprache und Musik gegeben ist, und den Theaterstil, bei dem die Rede in Musik transformiert wird, unterscheiden. Generell ginge man bei der Komposition von der Kontrapunktlehre aus. Alle Arten, »die Dissonanzen zu gebrauchen, daß dieselben nicht allein nicht widerlich, sondern annehmlich werden«, nennt Bernhard Figuren. Diese Figurenlehre erweitert die Kontrapunktlehre.

Kurz nach Bernhard übte der Organist und Musiktheoretiker Andreas Werckmeister (1645-1706) durch seine Abhandlung »Musicalische Temperatur« einen nachhaltigen Einfluß auf die Musikgeschichte aus, weil er als erster eine »wohltemperierte Stimmung« vorgeschlagen hat. Unter Temperierung wird der Ausgleich einer Unsauberkeit verstanden. Diese besteht darin, daß sieben Oktaven und zwölf Quinten minimal – um das »pythagoreische Komma« – differieren. Somit kann die Oktavenreinheit bei einem Instrument, das nach reinen Quinten gestimmt wurde, nicht vorhanden sein, und die Temperierung kompensiert diese Unsauberkeit. Es gibt verschiedene Möglichkeiten, eine solche Temperierung durchzuführen. Durchgesetzt hat sich eine gleichmäßige Umverteilung dieser Unsauberkeit auf alle Intervalle innerhalb einer Oktave, was man »gleichschwebend temperierte Stimmung« nennt. Diese Tatsache ermöglicht, daß man von allen Tönen und Halbtönen aus Dur- und Molltonleitern bilden und in allen Tonarten komponieren kann.

Werckmeisters Altersgenosse ist Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716). Für ihn ist die Musik die versteckte arithmetische Tätigkeit der Seele, die sich nicht dessen bewußt ist, daß sie rechnet (»Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi«). Trotz der Tatsache, daß die Seele sich ihrer Tätigkeit nicht bewußt ist, bemerkt sie die Auswirkungen als Freude über die Harmonie und als Beklemmung durch Dissonanzen. Auch unbewußt wahrgenommene Konsonanzen stellen eine Quelle der Freude dar. Für Leibniz wirkt Musik primär auf die Sinne, und die genußbringende Wahrnehmung der Klänge ist für ihn entscheidend. Einen moralischen Zweck habe die Musik nicht. Beim Musikhören finde aber stets auch das Wesensverständnis der Harmonie der Klänge statt, wodurch ebenfalls die Harmonie der Welt deutlich würde. Somit sei Musik eine Möglichkeit, die Welt mit Hilfe unserer Sinne zu erkennen. Die Ordnung der Welt, die uns über den Intellekt zugänglich ist, wird uns ebenso durch die Sinne vermittelt. Eine Gegensätzlichkeit zwischen den Sinnen und dem Intellekt ist daher bei Leibniz nicht vorhanden. Es gebe für Menschen sogar nichts, was die Sinne mehr zufriedenstellt, als die musikalische Harmonie. Insgesamt sei jedoch die wunderbare Harmonie der Natur das Erfüllendste, und die Musik vermittele davon bereits einen guten Eindruck.

Ein jüngerer Zeitgenosse von Leibniz war der Thomaskantor und Schriftsteller Johann Kuhnau (1660-1722). Er stellt fest, daß Erläuterungen bei assoziativ verständlicher Musik (Vogelgesang, Glockengeläut) nicht notwendig sind. Im Gegensatz zur

traditionellen Affektenlehre legt er in »Der musikalische Quacksalber« dar, daß bei nicht-assoziativ verständlicher Musik in Zuhörern nicht stets die gleichen affektiven Reaktionen hervorgerufen werden und alle Zuhörer nicht notwendigerweise dasselbe in der Musik vorgegebene Gefühl haben müssen. Den von der Affektenlehre geforderten notwendigen Konnex von Gefühl und musikalischer Struktur könne es laut Kuhnau nicht geben. Deshalb wurde für ihn das Programm als Zugang zur Musik wichtig.

Auf Kuhnau folgt der Musikschriftsteller und Komponist Johann Mattheson (1681-1764), auch bekannt unter dem Pseudonym Aristoxenos junior. Mit ihm beginnt die Entwicklung hin zur galanten Ästhetik, die sich nicht länger auf den intensiven Ausdruck der Leidenschaften, sondern auf klare, elegante Melodien voller Sinnlichkeit konzentriert. »Galante« Musik stellt den Gegensatz zur Polyphonie des deutschen Frühbarock dar. Der Mathematik, die Mattheson in vielen Schriften attackiert, wurde die Rhetorik entgegengesetzt und dem Handwerk der gute Geschmack des *galant homme*. Dieser Gegensatz spiegelt auch einen gesellschaftlichen wider, den zwischen Klerus und Adel. Bezeichnend für den galanten Stil ist der Vorrang der Melodie vor der Harmonie. Melodie wird als natürlich und Harmonie als künstlich angesehen, was Mattheson im »Kern Melodischer Wissenschaft« klar herausstellt. In »Der vollkommene Capellmeister« erläutert er, daß eine Melodie ohne Harmonien existieren könne, Harmonien ohne Melodie jedoch wenig bedeuten. In jenem Werk führt Mattheson auch eine detaillierte Erörterung der melodischen Schönheit durch.

In »Das Neu-eröffnete Orchestre« zeigt sich, daß Mattheson die Sinne der Vernunft vorzieht. Die Frage nach dem Konsonanz- oder Dissonanzcharakter der Quarte entscheidet sich nach ihm durch den musikalischen Kontext und nicht durch mathematisch-physikalische Aspekte. Aus seinem kritischen Verhältnis zur Vernunft heraus ist seine hohe Wertschätzung der Oper zu verstehen, denn in dieser könne man die Vielzahl der Gefühle auf eine sehr natürliche Weise darstellen. In »Das Neu-eröffnete Orchestre« führt Mattheson auch eine Tonartencharakteristik durch: er ordnet den verschiedenen Tonarten Affekte zu. Die Wichtigkeit der Sinne für Mattheson wird auch in »Das Forschende Orchester« deutlich, denn Freude zu bereiten sei die Aufgabe der Musik, und dadurch werde die Seele tugendhaft. Diese ethischen Auswirkungen liegen in der kosmischen Harmonie begründet. Mattheson billigt auch der Instrumentalmusik ihren Platz zu, legt jedoch großen Wert darauf, daß in der Melodie die jeweiligen zu vermittelnden Gemütsneigungen deutlich werden.

Beachtliche musikästhetische Reflexionen bietet der Komponist Johann Joachim Quantz (1697-1773) in seinem »Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen«. Im Gegensatz zu Lessing, der noch die Einheit des Affekts vertritt, d.h. die Forderung, daß in einem Werk nur ein einziger Affekt dargestellt werden soll, verlangt Quantz, daß verschiedene Affekte vorhanden sein sollten (empfindsamer Stil), was er wiederum mit dem Wechsel von Konsonanzen und Dissonanzen verbindet. Das ständige Entfachen und Besänftigen der Leidenschaften sei sogar die Aufgabe der Musik, wobei er einerseits zwar fordert, daß der aufführende Musiker das jeweils zu vermittelnde Gefühl haben müsse, andererseits jedoch auch davon spricht, daß es notwendig für den jeweiligen Musiker sei, die zu vermittelnde Leidenschaft nachzuahmen. Im Gegensatz zu den französischen Enzyklopädisten, die keinen großen Respekt vor Instrumentalmusik hatten, vertritt Quantz die Auffassung,

daß alle Arten von Musik Gefühle ausdrücken können. Weiterhin vergleicht er den Gegensatz von Kunst und Natur mit dem Unterschied zwischen polyphoner und galanter Musik.

Zur selben Zeit fand auch eine bemerkenswerte Auseinandersetzung zwischen Johann Abraham Birnbaum (1702-1762) und Johann Adolph Scheibe (1708-1776) statt. Scheibe, der das wichtige Journal »Der Critische Musikus« herausgab, kritisierte J. S. Bach, da dieser ihm nicht galant erschien. Bachs Musik war Scheibe nicht natürlich genug, sondern viel zu künstlich und verworren. Zwar könne man die Mühen bestaunen, die in dieser Musik enthalten sind, doch seien diese umsonst aufgewendet worden. So könne man die Zuhörer nicht erreichen, betonte Scheibe. Auf diese Kritik reagierte Birnbaum und verteidigte J. S. Bach, indem er die These vertrat, daß Kunst die Natur verschönern könne, daß die Schönheit der Natur also nicht, wie Scheibe meinte, vollkommen sei und Kunst diese nur imitieren könne.

Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) ist der Begründer der Ästhetik, der Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis. Schönheit ist gemäß Baumgartens »Aesthetica« die sinnliche Vollkommenheit. Musik, Malerei und Dichtung seien »Veranstaltungen zur Verwirklichung der Vollkommenheit, die unsere Sinne bezaubert und vom Verstand als eine verworrene Darstellung der Wahrheit beurteilt wird«. Im Gegensatz zu Leibniz, bei dem das Erkenntnisvermögen des Intellekts mit dem der Ästhetik übereinstimmt, herrscht bei Baumgarten, wie dies in der Aufklärung üblich ist, der Intellekt vor. Mit der Sinneserkenntnis hebt nach Baumgarten alle Erkenntnis an, jedoch müsse darüber hinausgegangen werden.

Ein Altersgenosse Baumgartens ist auch der Komponist Christoph Willibald Gluck (1714-1787). Gluck stellt im Vorwort zu seiner zweiten Reform-Oper »Alceste« (1767) heraus, daß die Musik den Ausdruck der Gefühle einer Dichtung unterstützen solle und nicht durch nutzlose Verzierungen stören oder die Handlung unterbrechen. Darüber hinaus solle Wahrheit, Klarheit und Einfachheit herrschen. Jedoch solle nicht der Ausdruck um des Ausdrucks willen erstrebt werden, denn wenn man dies anstrebe, dann benötige man dafür nicht die Künste, sondern müsse sich nur die Geschehnisse der Welt ansehen. Andererseits war ihm der Wahrheitsgehalt des Ausdruckes durchaus wichtig, denn die Künste sollten nicht nur Mittel zur Befriedigung der Lust sein. Musik ohne Ausdruck sei sehr wenig. Ausdruck ohne Melodie sei zwar zumindest etwas, jedoch nicht genug. Der Ausdruck und die Melodie sollten schlechthin vereint sein. Dies zu erreichen sei die Aufgabe und das Problem der Kunst. Glucks Anweisungen bezüglich der Oper gingen noch weiter ins Detail. Etwa sollte zwischen Arien und Rezitativen kein zu großer Unterschied bestehen, um die hervorgerufene Stimmung nicht auf ungebührliche Weise zu zerstören, auch sollten Innovationen bloß eingeführt werden, wenn diese auf natürliche Weise von der Situation gefordert werden.

Auf Gluck folgte nur wenig später Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795). In der ersten Ausgabe des von ihm gegründeten Journals »Der Critische Musicus an der Spree« verdeutlichte er, daß in Opern das Drama von primärer Wichtigkeit sei, die Musik aber nur unterstützend wirken solle, weswegen er an der italienischen Oper kritisiert, daß das dramatische Moment zu wenig zur Geltung komme. Die musikalischen Möglichkeiten der deutschen Sprache schätzt er jedoch sehr. Gluck orientiert sich am antiken Ideal, das er wie Winkelmann versteht, und fordert, daß der musikalische Stil einfach sein solle.

Marpurgs Zeitgenosse Christian Gottfried Krause (1719-1770) war zu seiner Zeit ein bedeutender Vertreter der galanten Ästhetik. In seiner Abhandlung »Von der Musikalischen Poesie«, in der das Verhältnis von Dichtung und Musik behandelt wird, erläutert er, daß es die Hauptaufgabe der Musik sei, Freude zu bereiten. Diese Wirkung könne jedoch nur von Musik erreicht werden, die von denkenden Wesen erschaffen wurde. Um den Genuß an einem Musikstück zu erhöhen, müßten entweder neue Elemente zur Melodie oder Wiederholungen hinzugefügt werden. Jedoch sei die erste Variante wirkungsvoller als die zweite.

Da Krause dem Genuß einen hohen Stellenwert einräumt, legt er Wert auf das Urteil von Laien, weil diese in bezug auf technische Eigenschaften nicht voreingenommen seien und so Musik alleine auf der Basis des Genusses bewerten könnten. Was sie bewege, würde auch Musiker erfreuen. Weiterhin betont Krause noch den ethischen Aspekt der Musik, d.h. ihren Einfluß auf den menschlichen Charakter. Die stärkste ethische Wirkung erzielt allerdings die Vokalmusik, da erst durch die Verbindung mit der Musik, dem emotionalen Medium schlechthin, die im Text enthaltenen ethischen Ideen vermittelt werden können.

Nur wenig später definierte der Philosoph Moses Mendelssohn (1729-1786), der Großvater des Komponisten Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847), in seinen »Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften« die Kunst als den sinnlichen Ausdruck der Vollendung. Kunstwerke können entweder natürliche oder willkürliche Zeichen sein. Natürliche Zeichen sprechen den Seh- und den Gehörsinn an, willkürliche hingegen den Geist. Musik, Skulpturen, Gemälde und Tanz bilden natürliche Zeichen, die Poesie und die Rhetorik aber willkürliche. Die verschiedenen Künste können nur vereinigt werden, wenn eine die anderen beherrsche. Der Ausdruck des Gefühls in der Musik ist intensiv. Allerdings wird durch sie nur ein vages Gefühl zum Ausdruck gebracht, das individualisiert werden kann, indem willkürliche Zeichen, wie sie in der Poesie vorhanden sind, hinzugefügt werden. Bei allen grundlegenden Veränderungen einer Oper sind die Regeln der Komposition zu beachten, da in ihr das Hauptaugenmerk auf der Musik liegt.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts tritt mit Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) zum ersten Mal eine starke Musikhistoriker-Persönlichkeit auf. Forkels Hauptwerk ist die »Allgemeine Geschichte der Musik«. Um 1800 beginnt man alte Werke wiederzubeleben und bestehende Werke weiter aufzuführen. Forkel erkennt diesen Entwicklungsschritt und nimmt aktiv an dieser Bewegung teil, indem er durch seine Bach-Biographie hilft, die Wiederentdeckung J. S. Bachs vorzubereiten. In dieser wird auch sein eigenes Musikerideal deutlich. Weiterhin wird in den Artikeln, die er für die »Musikalisch-Kritische Bibliothek« verfaßt, deutlich, daß er sich für die rein musikalischen Werte einsetzt und gegen jede Form von Nachahmung ist. Jedoch behält er Aspekte der traditionellen Musiktheorie bei. Diese Mischung aus Altem und Neuem ist charakteristisch für die deutsche Musikästhetik am Ende des 18. Jahrhunderts.

Musikforschung in Deutschland nach Kant

Für das Reflektieren über Musik wie über Kunst überhaupt ist die entscheidende Voraussetzung in der philosophischen Landschaft nach Kant die Entfaltung der Ästhetik als Teildisziplin der Philosophie. Die Ästhetik (gr. *aisthesis* = Wahrnehmung, Empfindung) war ursprünglich, wie ihr Begründer Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) sie definierte, eine »gnoseologia inferior«, d.h. eine niedere Erkenntnistheorie, der die Aufgabe zufiel, die von der gesamten cartesianischen Tradition denunzierte Sinnlichkeit gewissermaßen hoffähig zu machen. Sinnlichkeit sei nun zwar nicht, nach der Auffassung Baumgartens, das hervorragende Medium der Erkenntnis oder gar ein Letztes, das der Erkenntnis notwendige Grenzen setze, sondern dasjenige, mit dem Erkenntnis anheben, über das sie dann aber hinausgehen müsse. Vor diesem Hintergrund der Baumgartenschen Tradition verwendet noch Kant den Ästhetik-Begriff: Die »transzendente Ästhetik« der 1781 in erster Auflage erschienen »Kritik der reinen Vernunft« beschäftigt sich nicht mit Kunst, sondern mit den sogenannten apriorischen Anschauungsformen Raum und Zeit, den Voraussetzungen einer jeden Erkenntnis. Auch Kants eigene Kunstphilosophie erscheint nicht unter dem Begriff Ästhetik, sondern unter dem einer »Kritik der Urteilskraft«. Zentrum dieser »Kritik«, unter der nicht mehr als eine Erörterung zu verstehen ist, ist das »Geschmacksurteil«, mit dem der Rezipient dem Kunstwerk begegnet. Kant steht somit noch in der – insbesondere französischen – Tradition des 18. Jahrhunderts, das Kunstwerk bzw. den Kunstgegenstand nach seiner äußerlichen Wirkung, die als dessen Substanz betrachtet wird, zu beurteilen. Bei Kant ist die Kunst zwar ein herausragender Gegenstand für die Urteilskraft, aber nicht der einzige. Die »Kritik der teleologischen Urteilskraft«, die den zweiten Teil der »Kritik der Urteilskraft« bildet, hat die Zweckmäßigkeit der Natur zum Gegenstand. Daran läßt sich ablesen, daß es eine Ästhetik als Kunstphilosophie bei Kant noch nicht gibt.

Die neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts, also sich überlappend mit den Ausläufern der Baumgartenschen Tradition, sind geprägt durch die Identifizierung der »Idee des Schönen« mit dem Begriff bzw. der Disziplin der Ästhetik; eine Identifizierung, die gleichwohl in der Baumgartenschen Tradition ihre Wurzeln hat. Die Idee des Schönen als zentraler Gegenstand der Ästhetik wird dabei weniger von der nach-Kantischen idealistischen Philosophie jener Zeit lanciert, die im wesentlichen Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) repräsentiert, in dessen System Kunst und Ästhetik eine ganz untergeordnete Rolle spielen. Vielmehr kommt hier Schiller, einem Nicht-Philosophen, herausragende Bedeutung zu. Die Idee des Schönen wird – in platonistischer Tradition – begriffen als reale geistige Wesenheit, die die metaphysische Substanz, das Umgreifende des einzelnen Schönen ist – eine Konzeption, die Goethes Widerspruch herausforderte. Als solche transzendent, d.h. übersinnlich, wird die Idee des Schönen Gegenstand einer Metaphysik des Schönen, die nicht identisch ist mit Kunstphilosophie, jedoch in dieser ihr herausragendes Forschungsfeld hat. Entscheidend für diesen Paradigmenwechsel ist die Tatsache, daß die Substanz der Kunst nun nicht mehr in ihrer äußerlichen Wirkung, in ihrem Verhältnis von Gegenstand und Rezipient, das als solches weiter durch die Forderung der Naturnachahmung begründet sein kann, aufgesucht wird, sondern in einem Unsinnlichen, gleichsam Verborgenen, das sich gleichwohl sinnlich offenbart. Dieses Verborgene, die Idee des Schönen, ist – ebenfalls in platonistischer

Tradition – verquickt mit der Idee der Wahrheit. Darunter ist nicht eine Wahrheit von etwas, sondern *die* Wahrheit zu verstehen, zu deren Medium – und dies ist denkbar unplatonistisch – die Kunst nun wird. Als Offenbarung des innersten Weltzusammenhangs erhält die Kunst nun die höchste metaphysische Würde; ein Gedankengang, der von der nach-Fichteschen idealistischen Philosophie, also Friedrich Wilhelm Schelling (1775-1854), und der romantischen Kunstphilosophie, in deren Kontext Schelling gesehen werden muß, vollendet wird.

Zentraler Ausgangspunkt für die Romantik ist die Vorstellung von der Unsagbarkeit des Absoluten, einer entscheidenden Kategorie romantischer Philosophie und Kunstphilosophie. Das Absolute, das (lat. *absolvere* = loslösen) als das zu verstehen wäre, das seine Voraussetzungen nur in sich und nicht in einem anderen hat, das also nicht durch ein anderes vermittelt ist, sondern umgekehrt alles andere vermittelt, – dieses Absolute gilt als nicht faßbar im Medium begrifflicher Erkenntnis. Die Kunst als ein Phänomen, das nicht der Ratio, dem diskursiven Denken unterliegt, wird nun – für die Romantik – zu dem Reich, in dem sich die übersinnliche Welt offenbart. Damit wird Kunst als solche, die die Romantik mit dem umgreifenden Terminus »Poesie« zu höchsten Höhen erhebt, Erkenntnis. Schelling nennt sie das »Organon« der Philosophie – ein bis ins 18. Jahrhundert hinein unvorstellbarer Vorgang. In diesem Kontext erscheint es nicht verwunderlich, daß nun die Musik, eine Kunstform, die sich um ihres immateriellen Wesens willen besonders hartnäckig der begrifflichen Erkenntnis sperrt, zu besonderer Bedeutung gelangt. Die romantische Musikphilosophie, wie sie exemplarisch etwa in Wilhelm Heinrich Wackenroders (1773-1798) »Herzenseergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders«, an denen auch Ludwig Tieck (1773-1853) einigen Anteil hatte, oder E.T.A. Hoffmanns (1776-1822) Beethoven-Rezensionen zum Ausdruck kommt, betrachtet die Musik als eine erschütternde und in Schauer des Göttlichen versetzende Offenbarung einer allem anderen verborgenen höheren Welt. Sie zelebriert, wie der heute vergessene Ästhetiker Christian Herrman Weiße (1801-1866) es formulierte, einen »Gottesdienst der Kunst«. Akzentuiert oder beschwört die romantische Musikphilosophie einerseits die Vokalmusik des 16. Jahrhunderts, das, was später als klassische Vokalpolyphonie bezeichnet wurde, als ein untergegangenes Reich der Reinheit – ein Teilaspekt ihrer christlich-mittelalterlichen Umkehr im ganzen –, so kristallisiert sich andererseits doch sehr deutlich – etwa bei E.T.A. Hoffmann – heraus, was sie eigentlich ist: eine Philosophie der reinen Instrumentalmusik. Die autonome Instrumentalmusik, in der artifiziellen Musik Ende des 16. Jahrhunderts entstanden, wurde bis ins 18. Jahrhundert hinein als defizitäres, der verbalen Eindeutigkeit entbehrendes Phänomen betrachtet und von der Ästhetik über die Schulter hinweg angesehen. Der Instrumentalmusik wurde im allgemeinen empfohlen, sich an der Vokalmusik zu orientieren, sie nachzuahmen. Die mangelnde verbale Konkretion, die ursprünglich als Manko der Instrumentalmusik vorgehalten wurde, avancierte aber in der romantischen Musikphilosophie zu deren Inthronisierung als Medium des schlechthin Unbegrenzten, Unendlichen, das alle Beschränktheit des Diesseits hinter sich läßt. Beschäftigt sich Kunst mit dem Unsagbaren, Göttlichen, so ist Kunst inkompatibel mit der Vorstellung einer Handwerkslehre, dem Didaktischen, d.h. der Vorstellung, daß die wesentlichen Techniken zur Herstellung großer Kunstwerke erlernbar, vermittelbar seien. In der Auffassung vom Künstler, der bloß Organ ist, durch den hindurch ein Höheres spricht, der also Genie ist – und genau das

impliziert der Genie-Begriff –, erweist sich die Romantik als Erbin der Ästhetik des Sturm und Drangs. Der Genie-Begriff impliziert im wesentlichen auch Autonomie. Das besagt, daß der Künstler in seinem Schaffen nur seinem eigenen künstlerischen Gewissen verpflichtet ist, sich also von jeder Funktionalisierung emanzipiert hat. Nicht zufällig fällt die romantische Reformulierung des Genie-Begriffs in eine Zeit – die Wende zum 19. Jahrhundert –, in der der erste große autonome, nicht mehr in Diensten stehende Komponist – noch Haydn war ein anderes Schicksal beschieden – auftrat, nämlich Beethoven, der, bei aller ökonomischen Not, wie kaum ein zweiter nach ihm diese Autonomie verkörperte. An Richard Wagner (1813-1883) etwa, dem – nicht nur in der Musik – Inbegriff des 19. Jahrhunderts, läßt sich schließlich exemplarisch eine weitere Konsequenz des Genie-Begriffs, dem schärfsten Kontrast zum Begriff einer Handwerkslehre, ablesen: die – manchmal sogar übermächtig ausgeprägte – Abneigung, über Musik in technischen Kategorien zu reden. Die Technik eines Werkes, seine konkrete Struktur, wird als ein gewissermaßen »bloß« Technisches betrachtet, dem sich sein Geist, sein – metaphysisch verstandenes – Wesen entzieht. Die technische Analyse des Werks, die verachtet wird – und mit ihr die gesamte Musiktheorie als Disziplin –, figuriert nicht selten als ein Niedriges, das dieses Wesen beschmutzt. Liest man Wagners Schriften – und Wagner war ein ambitionierter und äußerst produktiver Schriftsteller –, so fällt auf, daß man auf Tausenden von Seiten, auf denen er über Musik – zumal seine eigene – spricht, nichts über deren kompositorische Strukturen erfährt, also darüber, »wie es gemacht ist«. Daß Kunst überhaupt als ein nicht Gemachtes exponiert werden, die Male ihres Entstandenseins verschwinden machen soll, ist der Kern der romantischen Kunstphilosophie, die, pointiert gesagt, Philosophie und nicht Kunst ist: Kunst soll im Dienst der perfekten Illusion sich als Kunst aufheben und unmittelbar zur metaphysischen Wirklichkeit werden.

Auch Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) registriert in seinen in den 1820er Jahren gehaltenen »Vorlesungen zur Ästhetik«, die, wie in der Nachfolge üblich, nun explizit als Kunstphilosophie auftritt, die zunehmende Bedeutung der Instrumentalmusik. Für Hegel liegt es einerseits in der notwendigen historischen Entfaltung der Kunstform Musik, daß sie sich Schritt für Schritt von allem vorgegebenen Inhalt befreit, d.h. für sich – als Instrumentalmusik – frei wird, andererseits gewahrt Hegel in dieser Entwicklung einen zunehmenden Substanzverlust, eine Beliebigkeit, inhaltliche Leerheit und Unbestimmtheit, der die Musik ausgesetzt ist. D.h. der notwendige historische Gewinn, den Hegel anerkennt, bedeutet für ihn – in schroffem Gegensatz zur Romantik, die Hegel abgelehnt hat – zugleich einen Verlust, ein Absinken der Musik.

Ein zukunftsweisendes Element der romantischen Kunstphilosophie wird manifest in der kurz nach Hegel auftretenden Ästhetik des Häßlichen. Sie reagiert auf die sogenannte schwarze Romantik, ein Phänomen der literarischen Spätromantik, wie es etwa durch Lord Byron (1788-1824) oder E.T.A. Hoffmann repräsentiert wird, die in der transzendenten Welt nun nicht bloß des Göttlichen, sondern auch des Dämonischen, Dunklen gewahr wird und dies ungemildert zur künstlerischen Darstellung bringt. Das Häßliche galt in der Ästhetik traditionsgemäß als das den Geschmack Verletzende und darüber hinaus vor allem als das Unkünstlerische, Mißlungene, Bedeutungslose. Es ist nicht erst die 1853 erschienene, im Titel explizit darauf reagierende »Ästhetik des Häßlichen« von Karl Rosenkranz (1805-1879),