Universität Paderborn
Musikwissenschaftliches Seminar Detmold

Konzepte ästhetischer Ganzheit im deutschsprachigen Musikschrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts

zur Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Musikwissenschaft (Dr. phil.)
der
Fakultät für Kulturwissenschaften
der
Universität Paderborn

vorgelegte
Dissertation

von
Andreas Fukerider

Inhaltsverzeichnis

Vorwort **5**

Zur Textgestaltung **6**

Aufbau der Arbeit **8**

I Einleitung **9**

1 Ästhetische Ganzheit(en): Stiefkinder der Musikwissenschaft **10**

2 Problemstellung und Arbeitsweise **16**

3 Forschungsstand **28**

4 Quellen **33**

II Systematische Betrachtungen **38**

1 Ganzheit als sine qua non der Werkästhetik **39**

2 Differenzierung: Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit **43**

2.1 Formale Ganzheit 44

2.2 Rezeptive Ganzheit 48

2.3 Inhaltliche Ganzheit 53

2.4 Teleologische Unabhängigkeit 54

2.5 Ontische Dauerhaftigkeit 55

2.6 Epistemische Transzendenz 60

3 Bemerkungen zu den Arten und Aspekten ästhetischer Ganzheit **62**

III Ästhetische Ganzheiten im 18. und 19. Jahrhundert **63**

1 Einleitende Bemerkungen zur Ästhetik des 18. Jahrhunderts **64**

2 Von den Anfängen des 18. Jahrhunderts bis Nikolaus Forkel **70**

3 Von Karl Philipp Moritz bis Jean Paul **131**

4 Von Gottlieb Kaiser bis Eduard Hanslick 203

5 Weitere Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts 283

6 Wörterbücher, Lexika und andere Nachschlagewerke 290

7 Zusammenfassende Betrachtungen 306
7.1 Geschichtliche Entwicklung 306
7.2 Objekt und Rezeption 312
7.3 Absolute Musik und Autonomieästhetik 313
7.4 Vokal- und Instrumentalmusik 317
7.5 Schönes und Erhabenes 318
7.6 Improvisation und Fragment 320

IV Ästhetische Ganzheiten im 20. und 21. Jahrhundert 322

1 Schönheit, Werk und Kunstprodukte 323

2 Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit in der modernen Kunstphilosophie 332
2.1 Formale Ganzheit 332
2.2 Rezeptive Ganzheit 339
2.3 Inhaltliche Ganzheit 342
2.4 Teleologische Unabhängigkeit 343
2.5 Ontische Dauerhaftigkeit 344
2.5.1 Musikalischer Platonismus und erschaffene Types 354
2.5.2 Musikalischer Platonismus und zerstörbare Types 380
2.5.3 Idealismus, Fiktionalismus, Ontologesische Sprachverwirrung 384
2.5.4 Fazit 391
2.6 Epistemische Transzendenz 396

V Schluss 402

Quellen und Literatur 406

Vorwort

Einige Worte des Dankes an all jene, die einen besonders großen Anteil am erfolgreichen Zustandekommen der vorliegenden Arbeit hatten:

An erster Stelle gebührt mein hervorragendster Dank natürlich meinem Doktorvater und langjährigen akademischen Begleiter Prof. Dr. Werner Keil. Er hat meine Begeisterung für die Musikwissenschaft (und insbesondere musikästhetische Themen) entfacht und erhalten, mich stets in allen studentischen Belangen tatkräftig unterstützt und gefördert und – ein für meinen Charakter besonders wichtiger Punkt – mir immer alle Freiheiten in der Auswahl und Bearbeitung der Themen meiner Arbeiten gelassen, die ich benötigte. All das war (und ist) von unschätzbarem Wert für mein wissenschaftliches Tun und hat mich auch als Person nachhaltig geprägt.

Ausgesprochen dankbar bin ich auch der Gerda Henkel Stiftung, die meine Arbeit mit einem großzügigen Promotionsstipendium unterstützt hat. Die Betreuung meiner Fragen und Anliegen sowie das Verhältnis zur Stiftung im Allgemeinen waren dabei genau so, wie man es sich als Stipendiat wünscht. Allen Mitarbeitern, die mich und meine Emails kennen: Vielen Dank für alles!

Ein dritter höchster Dank, der in keinster Weise hinter den beiden anderen zurücksteht, gebührt meinem Vater, der nicht nur alle meine bisherigen Abschlussarbeiten, sondern auch die vorliegende Dissertation in Rekordzeit vollständig Korrektur gelesen hat. Seine Anmerkungen und Kommentare haben an vielen Stellen dazu beigetragen, Fehler zu verbessern und Gedanken neu oder anders zu formulieren. Ich kann nur erahnen, wie mühsam diese Arbeit gewesen sein muss. Es freut mich daher umso mehr, dass ich ihn zwischendurch wenigstens ein wenig erheitern konnte (einen schönen Gruß an S. 26).

Sehr dankbar bin ich auch Prof. Dr. Melanie Wald-Fuhrmann vom Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik, die sich netterweise bereit erklärt hat, als Zweitgutachterin für meine Dissertation tätig zu werden.

Weiterhin möchte ich Prof. Stephen Davies von der Universität Auckland danken. Stephen gewährte mir das große Vergnügen, als Visiting Scholar bei und mit ihm arbeiten zu dürfen. Insbesondere das Kapitel über Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit in der modernen Kunstphilosophie hat von seinen Anregungen und Hinweisen immens profitiert (ganz zu schweigen von mir selbst und meinem Denken). An dieser Stelle auch ein herzlicher Dank an die anderen Doktoranden meines Flurs rund um Matteo, Vlad, Sidney, Daniel und Szu-Yen, die vermutlich gar nicht wissen, wie sehr mich unsere anregenden Diskussionen weitergebracht haben.

Zur Textgestaltung

Einige Hinweise zur Textgestaltung:

- Ich umschließe direkte Zitate im Fließtext mit doppelten Anführungszeichen. Blockzitate erscheinen ohne Anführungszeichen. Zitate im Zitat (egal ob im Fließtext oder im Blockzitat) erscheinen in einfachen Anführungszeichen. Einfache Anführungszeichen, die in direktem Zusammenhang mit einer zitierten Stelle stehen, zeigen Formulierungen oder Termini an, die ich einer Quelle entnommen und in leicht veränderter Form (Numerus, Kasus, Layout etc.) in meinen Fließtext integriert habe. Falls nicht anderweitig angezeigt, stammen eckige Klammern in Zitaten von mir.

- Insbesondere in Teil IV, der sich vor allem mit englischsprachiger Musikphilosophie im Bezug auf Aspekte ästhetischer Ganzheit beschäftigt, übernehme ich hin und wieder englische Begriffe kommentarlos in meinen eigenen Fließtext, wenn sie bereits eingeführt worden sind und als Fachbegriffe taugen.

- Biographische Hinweise zu den von mir behandelten Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts stammen, soweit nicht anders erwähnt, entweder aus der *Deutschen Biographie*, die unter www.deutsche-biographie.de online zugänglich ist, oder aus dem Personenteil der aktuellen Auflage der *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Ich habe mich dabei auf Informationen beschränkt, die für mein Thema relevant sind. Dazu gehören vor allem persönliche Kontakte und Lehrbeziehungen. Sie erlauben eine Andeutung der auch schon im 18. und 19. Jahrhundert hochgradigen Vernetzung von miteinander korrespondierenden, persönlich bekannten oder auch in Schüler-Lehrer-Verhältnissen stehenden Autoren. Es wurden nur solche biographische Informationen berücksichtigt, die den Zeitraum vor dem Erscheinen der von mir diskutierten Schriften betreffen.

- Sämtliche Zitate erscheinen in ihrer jeweiligen Originalschreibweise. Offensichtliche Druckfehler oder Schreibweisen, die auch bei einem mit dem Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts vertrauten Leser den Verdacht aufkommen lassen könnten, dass ich sie falsch übertragen habe, wurden mit einem ‚[sic]' gekennzeichnet. Meiner Einschätzung nach geläufige zeitgenössische Schreibweisen lasse ich ohne besonderen Hinweis stehen. So gebe ich etwa ‚Theil', ‚erfodern', oder ‚seyn' kommentarlos wieder, während ich beispielsweise ‚Nuzzen', ‚bestimt', oder ‚kan' in den meisten Fällen mit ‚[sic]' versehe, um dem Eindruck vorzubeugen, es handele sich um einen Tippfehler meinerseits.

- Im Literaturverzeichnis sind Quellen und Literatur voneinander getrennt aufgeführt. Die ‚Quellen' umfassen sämtliche Schriften des 18. und 19. Jahrhunderts, zur ‚Literatur'

gehören musikwissenschaftliche und historische Arbeiten sowie philosophische Texte des 20. und 21. Jahrhunderts.

- Die Schreibweisen der Vor- und Nachnamen von Autoren im Quellen- und Literaturverzeichnis entsprechen bis auf wenige Ausnahmen der originalen Orthographie. Ich bin nur dann von der originalen Schreibweise abgewichen, wenn die heute standardmäßig verbreitete das ebenfalls tut.

- Ich habe mich bewusst für Fuß- statt Endnoten entschieden und ebenso bewusst dafür, die Fußnoten fortlaufend zu nummerieren, anstatt sie mit jedem Teil der Arbeit von vorne beginnen zu lassen. Fortlaufend nummerierte Fußnoten sind die handlichste und lesefreundlichste Option.

- Statt mit ‚Ebd.' oder ‚A. a. O.' zu arbeiten, nenne ich in jeder neuen Fußnote Autor und Titel der jeweils verwendeten Quellen und Literatur. Innerhalb derselben Fußnote nutze ich, wenn möglich, ‚ebd.'. Auch hier waren Handlichkeit und Lesefreundlichkeit ausschlaggebend.

Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in fünf Hauptteile.

Teil I leitet in Thema und Problemstellung ein, stellt den aktuellen Forschungsstand dar und befasst sich mit dem Korpus der betrachteten Quellen.

Teil II enthält systematische Betrachtungen, deren Kenntnis für den weiteren Verlauf der Arbeit notwendig ist. Dazu gehört erstens ein Abriss von Ganzheit als notwendigem Bestandteil der Werkästhetik sowie zweitens die Einführung und Erläuterung einer Taxonomie, mit deren Hilfe ich sechs Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit unterscheide. Diese Taxonomie ist bereits ein essentielles Ergebnis meiner These.

Teil III ist der historische Kern meiner Arbeit. Er verfolgt die Entwicklung verschiedener Konzepte ästhetischer Ganzheit im 18. und 19. Jahrhundert in sechs Kapiteln. Die Kapitel III.1 bis III.4 sind grob chronologisch angeordnet und sollen keine inhaltliche Unterteilung in Perioden ästhetischen Ganzheitsdenkens oder Ähnliches andeuten. Kapitel III.7 stellt die Ergebnisse von Teil III zusammenfassend dar und reflektiert das neu erarbeitete, differenzierte Bild ästhetischer Ganzheiten im 18. und 19. Jahrhundert mit Bezug auf verschiedene zeitgenössische Ideen, Konzepte und Phänomene.

Teil IV behandelt das Konzept ästhetischer Ganzheit vor dem Hintergrund der modernen Musikphilosophie. Er stellt aktuelle Positionen zu den sechs Arten und Aspekten ästhetischer Ganzheit vor und diskutiert ihre Bedeutung und Plausibilität. Ein besonderer Fokus liegt dabei auf der Idee der ontischen Dauerhaftigkeit musikalischer Werke.

Teil V rundet die Arbeit mit einem Ausblick auf weitere mögliche Forschungsfragen ab.

Teil I

Einleitung

Kapitel 1

Ästhetische Ganzheit(en): Stiefkinder der Musikwissenschaft

„Ist das Kunst oder kann das weg?“ – Ganz offensichtlich letztere Interpretation bevorzugend machte sich eine Putzfrau des Museums Ostwall im Dortmunder U im Jahre 2011 daran, einen weißen Kalkfleck aus einem Gummitrog zu entfernen, der, wie um einem tropfenden Wasserschaden an der Decke zu begegnen, unter einem eindeutig als Kunstobjekt zu identifizierenden Holzplattenturm platziert worden war. Die Gründlichkeit der Reinigungskraft kann nur lobend hervorgehoben werden. Dumm nur, dass auch Trog und Kalkfleck zum erwähnten Kunstwerk mit dem passenden Namen *Wenns anfängt durch die Decke zu tropfen* des Künstlers Martin Kippenberger gehörten; die Entfernung des Flecks ist ein „nicht wiederherstellbar[er]“ Schaden und „nun ein Fall für die Versicherung“.[1] Und bereits „1986 hatte übereifriges Reinigungspersonal in der Düsseldorfer Kunstakademie die berühmte Fettecke von Joseph Beuys (1921–1986) weggekratzt.“[2] Dabei können sich die engagierten Angestellten in Dortmund und Düsseldorf möglicherweise zumindest damit trösten, dass sie nicht die einzigen sind, die im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert ab und zu Probleme haben, zeitgenössische Kunstwerke eindeutig als solche zu identifizieren und gleichzeitig zwischen ihnen Zugehörigem und lediglich zufällig Vorhandenem zu unterscheiden.

Denn mag auch der Fall Beuys weit berühmt-berüchtigter sein als sein Kippenberger'sches Pendant; sie beide sind Symptom einer vielen Rezipienten intuitiv fremden Ästhetik, in der nicht unbedingt kunsthandwerkliches Können zählt und auch nicht die Beachtung traditioneller Formen und Medien – im ersten Fall wäre das Kunstwerk durch seine ihm meist anzusehende Gekonntheit in der Herstellung, im zweiten durch sein Erscheinungsbild als von seiner Umgebung eindeutig Abgrenzbares, in sich Zusammengehöriges erkennbar, wie das zum Beispiel bei Gemälden oder klassischen Bildhauerarbeiten, deren Ende üblicherweise an der Grenze von Leinwand und behauenem Material zum sie umgebenden Raum erreicht wird, die Regel ist –, sondern in der vor allem die künstlerische Idee sowie die Anerkennung des aus dieser Idee Hervorgegangenen in der Kunstwelt – das heißt: zumindest bei einem relevanten Teil derselben, denn *die* Kunstwelt gibt es in unserer höchst differenzierten

[1] dpa-Meldung vom 03.11.2011, online verfügbar unter: www.zeit.de/kultur/kunst/2011-11/dortmund-kippenberger-2, letzter Zugriff am 06.07.2018.

[2] dpa-Meldung vom 03.11.2011, online verfügbar unter: www.zeit.de/kultur/kunst/2011-11/dortmund-kippenberger-2, letzter Zugriff am 06.07.2018.

Gesellschaft schon längst nicht mehr (und hat es, global betrachtet, auch nie gegeben) – die ausschlaggebenden Kriterien sind.

Eine Konsequenz dieses Gegenteils jeder Regelästhetik ist in vielen Fällen die Auflösung dessen, was ein Kunstobjekt eindeutig als solches identifizierbar und abgrenzbar macht: In Zeiten von Dada und Fluxus, Readymades und Objets trouvés sind weder die Andersartigkeit des Kunstwerks im Vergleich zu seiner Umgebung noch sein innerer Zusammenhang notwendige Bedingung seines Kunstcharakters. Andersartigkeit kann zum Beispiel durch sichtbares handwerkliches Können, spezifische Medialität oder eine eindeutig begrenzte Präsentation erreicht werden. Alle diese Merkmale erweisen das Kunstwerk als etwas nicht dem Alltag Zugehöriges: Während Gemälde Rembrandts, Caspar David Friedrichs oder Salvador Dalís allein durch ihre Gekonntheit in der Ausführung als Dinge erkennbar sind, die sich nicht ‚einfach so', zufällig oder zu ganz pragmatischen Gebrauchszwecken im Raum befinden, wie das etwa bei einem Kalkfleck im Glas, dem Glas selbst oder dem Schrank, in dem es steht, der Fall ist; während alle drei und sämtliche anderen Gemälde, auch wenn sie abstrakt oder avantgardistisch sein und keinerlei handwerkliches Können offenbaren mögen, ihre Andersartigkeit bereits durch ihr spezifisch der Kunstwelt zugehöriges Medium, die Leinwand, offenbaren; und während selbst Duchamps *Fountain* – nichts weiter als ein vollkommen handelsübliches, mit „R. Mutt" signiertes Urinal, das gegenüber seiner vom Hersteller intendierten Befestigungsrichtung um 90 Grad gekippt wurde – aufgrund seiner Präsentation auf einem Sockel und geschützt von einem übergestülpten Glaskasten als Kunstobjekt und nicht etwa als versehentlich liegen gelassenes Relikt längst vergangener Bauarbeiten erkennbar ist –; während also alle genannten Beispiele auf die ein oder andere Weise ganz eindeutig ihr Anderssein, ihre Abgegrenztheit von der Umwelt, von der Welt des Alltags und der Welt der profanen, lediglich zur handfesten Zweckgebundenheit intendierten Dinge zur Schau stellen, war und ist das bei anderen Kunstwerken nicht immer der Fall. Ein Kalkfleck, der auch durch ein Leck einer Wasserleitung oder eine wie auch immer geartete Benutzung des Gummitrogs versehentlich entstanden sein könnte; eine Fettecke, deren Teil-Eines-Kunstwerks-Sein nicht ohne Weiteres zu erkennen ist; Installationen und Objekte, die nicht durch Glaskästen oder sonstige Barrieren von ihrer Umgebung abgegrenzt sind, die vielleicht sogar erst das werden, was sie sind, wenn sie mit der Umgebung interagieren oder von ihr beeinflusst und verändert werden; etc. – Innerer Zusammenhang und Abgrenzbarkeit vom sie Umgebenden und Zufälligen sind häufig keine Merkmale moderner Kunst. Der Rezipient wird mit Objekten konfrontiert, die wie wild Zusammengewürfeltes, Zufälliges erscheinen oder die auch schlicht zufällig Zurückgelassenes sein könnten. Immer wieder machen Fotos die Runde, die anscheinend geistreich über einen Feuerlöscher oder einen vom Hausmeister in der Ecke vergessenen Besen reflektierende Museumsbesucher zeigen. Sie sind das Eintritt zahlende Äquivalent der eifrigen Reinigungskräfte.

Was dem Besucher eines Museums der bildenden Künste widerfahren kann, betrifft auch den Konzertgänger von Performances moderner Musik. War bei frühen Revolutionären wie Arnold Schönberg und der Zweiten Wiener Schule immerhin zumindest auf dem Papier durch die dodekaphone Schreibart für den inneren Zusammenhang eines Musikstücks gesorgt – ob man diesen inneren Zusammenhang auch hörend empfand, empfindet oder empfinden kann, ist eine andere Frage –, und hatte das derart komponierte Werk durch seine Präsentation im

Konzertraum und seine klangliche Zusammensetzung aus ausschließlich mithilfe klassischer Instrumente erzeugten Tönen eindeutige Grenzen zu seiner ebenfalls hörbaren Umwelt, fielen auch diese Charakteristika eines musikalischen Kunstwerks spätestens mit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Wo Aleatorisches ein Werk bestimmt, sodass die Ausgestaltung jedes musikalischen Elements und Parameters der Willkür und/oder dem Zufall überlassen worden sein kann; wo Umgebungsgeräusche wie Husten und Niesen des Publikums oder das Röhren vorbei fahrender Autos und Motorräder als der Musik zugehörige Bestandteile eines Werks deklariert werden; wo ein solches vielleicht sogar darin bestehen soll, einem vier Minuten und dreiunddreißig Sekunden lang vor einem stumm bleibenden Flügel sitzenden Pianisten zuzuhören; – wo all das zum musikalischen Kunstwerk gehören oder gar mit ihm identifiziert werden kann, sind innerer Zusammenhang und Abgrenzbarkeit von der Umwelt genauso preisgegeben, wie es das in der Ästhetik der bildenden Kunst seit einigen Jahrzehnten der Fall ist.

Es soll hier nicht darum gehen, ob diese Ästhetik eine gute ist, ob und aus welchen Gründen ich ihr zustimme oder sie ablehne. Sie wird lediglich als heutzutage Gegebenes akzeptiert, das grundlegende Kriterien, die bis ins 20. Jahrhundert hinein als einem Kunstobjekt – der im Gegensatz zum Kunst*werk* neutralere Begriff des Kunst*objekts* ist an dieser Stelle mit Bedacht gewählt – notwendig zugehörige vorausgesetzt wurden, nur noch als mögliche betrachtet oder gar ganz verneint. Der für meine Untersuchung wichtigste Teil des Wandels lässt sich als Übergang vom Kunst*werk* zum Kunst*objekt* auf den Punkt bringen. Die für das 19. Jahrhundert paradigmatische Werkästhetik wurde im Lauf des 20. dekonstruiert und ganz oder teilweise abgelehnt.[3]

Dabei wiederum ist nicht jede der mannigfachen Wandlungen der ehemals das Kunstwerk definierenden Aspekte und Kriterien hinreichend, die Verwirrung von Reinigungskräften, Museums- und Konzertbesuchern zu erklären. Während beispielsweise Dada und Fluxus, grob verallgemeinernd gesprochen, die künstlerische Idee, das parodistische Moment und/oder die ästhetische Erfahrung anstelle des ästhetischen Objekts[4] zum ausschlaggebenden Kriterium dafür erklärten, einem Etwas das Prädikat des Kunstwerk-Seins zu- oder abzusprechen, werteten sie gleichzeitig die altehrwürdige Forderung nach formaler Ganzheit des Opus in bis dahin ungekannter Weise ab.[5] Ähnliches gilt für Readymades, Objets trouvés und andere Spielarten moderner und modernster Kunst: Welches Merkmal eines Kunstobjekts sie auch immer als zentrales postulierten – das jahrhundertelang teils bewusst reflektierte, zumindest aber stillschweigend vorausgesetzte Kriterium der formalen Ganzheit eines Produkts künstlerischer Betätigung hat für die Avantgarde vor allem ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts jegliche Verbindlichkeit verloren, wodurch der Begriff des Kunst*werks*, wenn er überhaupt noch zur Anwendung kommen soll, wesenhaft neu gefasst werden muss: Die Negierung der Notwendigkeit der formalen Ganzheit des Kunstobjekts kann als einer der grundlegenden Angriffe auf den paradigmatischen Kunst(werk)begriff der vorhergehenden Jahrhunderte gelten.

[3] Vgl. Rätz: Grundbegriffe musikalischer Formen: Varietas, Disposition, Organik, Gruppen- und Momentform, S. 153 ff., Sanio: *Alternativen zur Werkästhetik. John Cage und Helmut Heißenbüttel*, passim, oder auch Dahlhaus: Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs, passim.

[4] Vgl. dazu Sanio: *Alternativen zur Werkästhetik. John Cage und Helmut Heißenbüttel*, S. 12.

[5] Vgl. Dahlhaus: Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs, S. 231.

Formale Ganzheit garantierte neben innerem Zusammenhang die eindeutige Abgrenzbarkeit des Kunstwerks von seiner Umgebung, sei es nun in der Musik, in bildender oder darstellender Kunst: Bis zum 20. Jahrhundert war jedem Rezipienten klar, wo das Kunstwerk anfängt und wo es aufhört, was zu ihm gehört und was nicht. Wenn aber Aleatorik, Spontaneität und Willkür die Form eines Musikstücks bestimmen, kann ein vorliegendes Mannigfaltiges nur noch zufällig eine Einheit im klassischen Sinne sein. Und wenn zufällige Geräusche des Publikums Teil der Musik sein sollen, wenn also die der formalen Ganzheit des Opus notwendige Bedingung, sich gegen das Alltägliche abzugrenzen, nicht mehr gegeben ist – dann verschwimmen Kunst und Umgebung, und jene zu erkennen bedarf es mehr als die Feststellung ihres Andersseins.

Die für mein Thema bedeutsame Wandlung in der Ästhetik des 20. Jahrhunderts, die ich bis zu dieser Stelle geschildert habe, betrifft vor allem den formalen Aspekt von Kunstprodukten, mithin also das, was ich im weiteren Verlauf der Arbeit ‚formale Ganzheit' nennen werde. Wie bei einem Blick in die Quellen des 18. und 19. Jahrhunderts schnell erkennbar wird, ist formale Ganzheit aber nur eine von mehreren Möglichkeiten, ästhetische Ganzheit zu verstehen. So fordern beispielsweise die Ausführungen Karl Philipp Moritz' zwar eindeutig das Formganze des schönen Kunstwerks, verweisen aber mit dem Begriff des ‚in sich Vollendeten', der Abwägung des Verhältnisses von Schönheit und Nützlichkeit und der Vorstellung vom Ganzen als eigenständige Welt auf weitere Aspekte dessen, in welcher Hinsicht ein Kunstwerk ganz sein kann – oder eben nicht. Das ‚Ganze', von dem die Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts zu vielen Dutzenden sprechen, erschöpft sich nicht in formaler Ganzheit.

Doch nicht nur das. Wenn in den Schriften verschiedener Autoren vom ‚Ganzen' die Rede ist, darf darunter nicht pauschal dasselbe verstanden werden. Es können vielmehr je nach dem, wie dieser oder jener Autor den Ganzheitsbegriff definiert, diese oder jene Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit gemeint sein, während andere ausgeschlossen und dritte möglicherweise gar nicht erwähnt werden. Auf der anderen Seite verwenden längst nicht alle Passagen, die im Grunde eine Art oder einen Aspekt der Ganzheit des schönen Kunstwerks umschreiben, auch den Begriff des ‚Ganzen'. So ist beispielsweise häufig die Rede von einer ‚Einheit' oder einem ‚inneren Zusammenhang', die ein Tonstück besitzen müsse. Beides lässt sich, wie weiter unten entwickelt werden soll, als Teilmoment formaler Ganzheit begreifen.

Wer sich mit der (Musik-)Ästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts befasst und dabei dem Begriff des ‚Ganzen' eine etwas tiefer gehende Aufmerksamkeit widmet, sieht sich also mit einer geradezu babylonischen Verwirrung der Begrifflichkeiten konfrontiert, die eine Bestimmung *des* Ganzheitsbegriffes dieser Zeit (oder auch nur eines einige Jahre umfassenden Ausschnittes daraus) unmöglich macht – zu groß die Unterschiede von Autor zu Autor, von Traktat zu Traktat, als dass der definitorische Rundumschlag gelingen könnte, ohne dem, was die betroffenen Denker meinten, Unrecht zu tun und sie unter einen gemeinsamen Begriff zu zwingen, wo eigentlich differenzierte terminologische Unterscheidungen nötig wären.

Angesichts der Bedeutungsvielfalt dessen, was die Rede vom ‚Ganzen' in den Quellen des 18. und 19. Jahrhunderts beinhalten kann, ist es geradezu frappierend, wie oberflächlich

die Musikwissenschaft sich bisher mit diesem Thema beschäftigt hat. Selbstverständlich ist allen bekannt, dass das ‚(schöne) Ganze' eine unverzichtbare Grundlage der (Werk-)Ästhetik des ausgehenden 18. sowie beinahe des gesamten 19. Jahrhunderts ist. Doch anstatt sich angesichts dieser immensen Bedeutung des Konzepts ästhetischer Ganzheit genauestens damit auseinanderzusetzen, welche Differenzierungen des Begriffs möglich und in den Quellen feststellbar sind, schert die Forschung so gut wie alles, was irgendwie vom ‚Ganzen' spricht, über einen Kamm und fasst es unter übergeordneten Kategorien wie denen der ‚Werkästhetik', der ‚absoluten Musik', der ‚Autonomieästhetik', der ‚Kunstreligion' und anderer zusammen. Das so entworfene Bild der (Musik-)Ästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts ist in viel zu groben Zügen gezeichnet, als dass es dem so immens wichtigen Ganzheitsbegriff gerecht werden könnte.[6]

Diese stiefmütterliche Behandlung des Konzepts ästhetischer Ganzheit betrifft nicht nur die historische Forschung zum 18. und 19., sondern auch die Beschäftigung mit 20. und 21. Jahrhundert sowie die philosophisch-ästhetische Diskussion rund um unser Verhältnis zur Kunst. Bisher hat diesem Thema niemand eine eigene Untersuchung gewidmet, und die verstreut anzutreffenden Bemerkungen, die diesbezüglich zumindest teilweise relevant sind, sind alles andere als zufriedenstellend.

Dabei könnte gerade eine gründliche Reflexion der Beziehungen zwischen ästhetischen Ganzheit(en), dem Schönheits- und Werkbegriff, der neuen Ästhetiken des 20. und 21. Jahrhunderts sowie unserer Wahrnehmung von Kunstobjekten neues Licht auf die Entwicklung der Kunst (in meinem Fall natürlich insbesondere der Kunst*musik*) und ihre Rezeption während der letzten drei Zentennien werfen.

Das betrifft beispielsweise die Kategorie des ‚Schönen', die im 20. Jahrhundert vom Status des ehemals notwendigen Merkmals eines Kunstwerks auf den Rang einer dem Kunstobjekt häufig geradezu schadenden Qualität herabgesetzt wurde. Da bestimmte Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit in den zeitgenössischen Quellen des 18. und 19. Jahrhunderts notwendige Bedingungen des Schönen sind, ist ihre Verneinung der klassischen Werkästhetik zufolge hinreichend, einem Kunstobjekt das Attribut des Schönseins vorzuenthalten. Umgekehrt bedeutet das: Wo im 20. Jahrhundert sowohl der klassische Werkbegriff als auch die Definition des Kunstobjekts als schön (oder erhaben) sein müssendes Etwas fällt, wird Ganzheit nicht nur überflüssig; sie absichtlich zu negieren ist aus der Perspektive des 18. und 19. Jahrhunderts auch hinreichend, ein nicht schönes Nicht-Werk hervorzubringen.

[6] Ein leicht nachvollziehbares Beispiel: Musikwissenschaftliche Definitionen des Werkbegriffs beinhalten meist einen oder mehrere Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit (siehe dazu zum Beispiel Kawohl: Organismusmetaphern; Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil. Grundzüge einer Systematik*, S. 12; Sanio: *Alternativen zur Werkästhetik. John Cage und Helmut Heißenbüttel*; Kropfinger: Überlegungen zum Werkbegriff; Cadenbach: *Das musikalische Kunstwerk. Grundbegriffe einer undogmatischen Musiktheorie*; Seidel: *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, S. 38 ff.; Wiora: *Das Musikalische Kunstwerk* oder Marten: Ensemble der Freiheiten, S. 5–16). Die genannten und andere Arbeiten differenzieren dabei aber weder unterschiedliche Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit, noch stellen sie in ausreichender Weise den in den zeitgenössischen Quellen zu findenden Zusammenhang zwischen ‚Ganzheit' und ‚Kunstwerk' her: Im 18. und 19. Jahrhundert wird das (musikalische) Kunstwerk im Großen und Ganzen stets als *schönes* oder *erhabenes* Kunstwerk verstanden. Schönheit oder Erhabenheit sind Eigenschaften, deren eine jedes Kunstwerk besitzen muss, um als gelungenes gelten zu können. Und da Ganzheit(en) wiederum in so gut wie allen Quellen als notwendige Voraussetzung(en) des Schönen und/oder Erhabenen gilt/gelten, ist hier eine zweifache Wenn-Dann-Beziehung auszumachen, die aber in der modernen Musikwissenschaft größtenteils verloren gegangen ist.

Genau das geschieht in der Avantgarde-Musik des 20. Jahrhunderts: Aleatorik, *4'33"* oder die Integration von zufällig entstehenden Umgebungsgeräuschen in das, was die Musik sein soll, negieren bestimmte Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit (hier: formale und rezeptive Ganzheit) ebenso wie Dada, Readymades oder Kippenbergers Kalkfleck. Zwar lassen sich einige dieser Tendenzen auch schon früher feststellen, wenn zum Beispiel Franz Liszt in seinem Spätwerk die bis dahin gültigen Kriterien formalen Zusammenhangs bis über ihre Belastungsgrenzen hinaus strapaziert. Soll ihr Bruch aber bewusst und explizit geschehen, muss die Entwicklung verschiedener ästhetischer Ganzheiten in der Werkästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts als notwendige Grundlage eben dieser Ablehnung gesehen werden. Ganzheit bewusst und absichtlich zu verneinen, war vor der ausdrücklichen Integration des Begriffs in die Ästhetik schlicht undenkbar, weil er vorher durch sein Nicht-Vorhanden-Sein in der Musikästhetik auch nicht verneint werden konnte; bisher als Selbstverständlichkeit unausgesprochen vorausgesetzt, wurde die Idee ästhetischer Ganzheit mit der Geburt der Werkästhetik in den Jahren um 1800[7] endgültig explizit gemacht und damit, folgt man Wittgensteins „Die Grenzen meiner Sprache sind die Grenzen meiner Welt" – eine Ansicht, die, wenn nicht für die gesamte geistige Welt eines Individuums, so doch zumindest für den mit anderen diskutierbaren Teil derselben zutreffend ist –, durch eine mithilfe der Erweiterung der Sprache erreichte Grenzverschiebung überhaupt erst Teil der musikästhetischen Welt. Eine Grenze kann erst überschritten werden, nachdem sie gezogen wurde, sodass die Ablehnung ästhetischer Ganzheit(en) erst dann bewusst vollzogen werden konnte, nachdem sie selbst formuliert worden waren.

Obwohl ästhetische Ganzheit(en) also auch für das Verständnis der Kunstentwicklung(en) des 20. und 21. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle spielen, gibt es bis heute keine wissenschaftliche Arbeit, die sich diesem Thema in der ihm gebührenden Ausführlichkeit widmet.

[7] Siehe zur Geschichte der Werkästhetik in hervorragender Zusammenfassung Pudelek: Artikel „Werk", passim, besonders aber S. 543 ff.

Kapitel 2

Problemstellung und Arbeitsweise

Die vorangegangenen Ausführungen haben versucht, andeutungsweise plausibel zu machen, dass ästhetische Ganzheit(en) sowohl für die Ideengeschichtsschreibung der Ästhetik im 18. und 19. als auch für die daran anschließenden Entwicklungen im 20. und 21. Jahrhundert sowie außerdem für unser Verhältnis zur Kunst an sich nicht nur von immenser Bedeutung sind, sondern auch derart zusammenhängen, dass eine gesonderte Betrachtung eines dieser drei Themengebiete bei gleichzeitiger Vernachlässigung der beiden anderen defizitär wäre: Die Entwicklungen der vergangenen einhundert Jahre schweben ohne die Analyse der Rolle ästhetischer Ganzheit im 18. und 19. Jahrhundert in einem ideengeschichtlichen Vakuum, das ihr wahres Verständnis verhindert; angesichts des Wissens um den Paradigmenwechsel der Ästhetik im 20. Jahrhundert entbehrte eine sich nur auf die diesem vorangegangenen zwei Zentennien konzentrierende Untersuchung der Erkenntnis ihrer historischen Bedeutsamkeit bis zum heutigen Tag; jeglicher historischer Arbeit zur ästhetischen Ganzheit der vergangenen drei Jahrhunderte haftet ohne eine philosophische Reflexion ihrer Rolle für unsere Wahrnehmung von Kunst der Mangel an, keine neue Perspektive auf unser Verhältnis zur Kunst zu eröffnen und möglicherweise die alltägliche Relevanz ästhetischer Ganzheit(en) im Kunstbetrieb zu verkennen; und nur und ausschließlich philosophisch zu arbeiten, lässt den historischen Unterbau vermissen, der das Problem überhaupt erst als drängendes erweist. Da alle drei angesprochenen Gebiete in der bisherigen Forschung kaum berücksichtigt wurden, müssen sie von Grund auf neu bearbeitet werden.

Die vorliegende Dissertation behandelt sowohl den doppelten historischen als auch den philosophischen Teil der beschriebenen Problematik.

Um die Auflösungsgenauigkeit der Geschichtsschreibung auf dem Gebiet der Musikästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts hinsichtlich des ‚Ganzen' verbessern zu können, musste ich zunächst eine Taxonomie der in den Quellen zu findenden Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit erarbeiten. Dazu konsultierte ich die zeitgenössischen Texte, analysierte sie hinsichtlich ihrer Verwendung des Ganzheitsbegriffs, extrahierte die jeweilige Bedeutung desselben, wiederholte diesen Vorgang bei der nächsten Quelle, führte die Ergebnisse der Analysen nach und nach zusammen und unterschied so sechs Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit, die das von mir untersuchte Musikschrifttum exponiert. So entwickelte ich ein Klassifikationsschema, das einerseits eindeutig genug ist, um unser Sprechen über ästhetische Ganzheit(en) weitaus differenzierter gestalten zu können als das zuvor möglich war, und das andererseits aber auch die komplexen Verwebungen unterschiedlicher Bedeutungen des

Ganzheitsbegriffs im 18. und 19. Jahrhundert nicht in unangemessener Weise vereinfacht. Das Ergebnis findet sich in Kapitel II.2.

Anstatt die Gesamtheit der Zwillingstempel ‚Werkästhetik' und ‚absolute Musik', die der Kunstreligion der Romantik als Pilgerstätten dienten (und dabei nicht die einzigen, wohl aber zwei der bedeutendsten waren), zu betrachten, konzentriere ich mich auf eine ihrer gemeinsamen Säulen, die aber auch selbst nicht nur dort verbaut wurde, sondern in zahlreichen weiteren umfangreich angelegten ästhetischen Konzepten tragendes Element ist: Der Ganzheitsbegriff ist nicht nur für die Romantiker des 19. Jahrhunderts, sondern auch für die davor liegenden Jahrzehnte von immenser Bedeutung. Dass dabei in den Schriften dieser Zeit über zwei Jahrhunderte hinweg nicht immer dasselbe gemeint ist, wenn vom ‚Ganzen' gesprochen wird, habe ich bereits ausgeführt. Das bedeutet aber nicht, dass eine Untersuchung des Begriffes über einen so langen Zeitraum hinweg ahistorisch wäre. Es macht vielmehr ihre Notwendigkeit deutlich. Denn erst, wenn die ganz unterschiedlichen Bedeutungen des Ganzheitsbegriffs in systematisch-historischer Weise kategorisiert und die Relevanz dieser Kategorisierung wiederum an den jeweiligen Schriften erwiesen wurde, kann eine ernsthafte Betrachtung des ‚Ganzen' im Musik(ästhetik)schrifttum überhaupt unternommen werden, ohne aufgrund ständig notwendiger Begriffswechsel höchst verwirrend zu sein oder den Autoren der diskutierten Abhandlungen Unrecht zu tun.

Der grundlegende musikästhetische bzw. -theoretische Wandel von der Regelpoetik zur Originalitäts- und Genieästhetik, „die das Werk – und zwar als individuelles, unwiederholbares Gebilde, das als in sich geschlossener Funktionszusammenhang verstanden werden sollte [...] – in den Vordergrund rückte", begann, anders als die umfangreich bewusste Reflexion der Ganzheitsidee zum Beispiel in Karl Philipp Moritz' 1788 erschienener Abhandlung *Über die bildende Nachahmung des Schönen* – Moritz' Bedeutung für die Entwicklung der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts kann kaum überschätzt werden und wird in der Musikwissenschaft immer dort betont, wo es um Autonomie- und Werkästhetik oder um die Idee der absoluten Musik geht –, nach Carl Dahlhaus bereits in der Mitte des 18. Jahrhunderts.[8] Damit erfolgte die ausdrückliche Reflexion der Ganzheitsidee in der Musik deutlich später als in Schriften zu anderen Künsten, wie sie etwa Shaftesbury vorgelegt hat.[9] Bis heute ist weder die Entwicklung des ‚Ganzen' in der Musikästhetik seit den 1720er Jahren noch ihr Durchbruch im ausgehenden 18. Jahrhundert oder ihr Fortbestehen im 19. untersucht worden. Die vorliegende Arbeit versucht, dieses Versäumnis nachzuholen und geht einen ersten Schritt auf dem Weg der umfangreichen Erforschung des Ganzheitsbegriffs im deutschsprachigen Musikschrifttum.

Die in Kapitel II.2 vorstellte Taxonomie ästhetischer Ganzheiten ermöglicht es auch, die Entwicklungen in der Ästhetik des 20. Jahrhunderts hinsichtlich ihres Verhältnisses zu verschiedenen Arten und Aspekten ästhetischer Ganzheit zu betrachten und signifikante Veränderungen der Kunstanschauung dieses Zeitraums im Gegensatz zu den vorangegange-

[8] Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil. Grundzüge einer Systematik*, S. 7. Als nur auf den ersten Blick unscheinbares, in Wahrheit aber bedeutsames Detail der Entwicklung des Werkbegriffs betrachtet Dahlhaus das Beispiel des harmoniefremden Tons, einem wichtigen Schritt auf dem Weg zur musikalischen Logik, seit Johann Philipp Kirnberger (ebd., S. 9 ff.). Siehe dazu auch Seidel: Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik.

[9] Vgl. Pochat: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, S. 364 ff.

nen zwei Zentennien von einer in der Forschung bisher noch nicht eingenommenen Warte aus darzustellen.

Die terminologische Differenzierung und inhaltliche Bestimmung verschiedener Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit ist aber nicht nur Grundlage und Ergebnis des doppelten historischen Teils meines Projekts, sondern auch Dreh- und Angelpunkt seines philosophischen Unterfangens. Die Differenzierung unterschiedlicher Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit ermöglicht etwa die gründliche Reflexion darüber, von welcher Art die wechselseitigen Beziehungen und Abhängigkeiten zwischen eben diesen Ganzheitsarten sind. Dazu gehören auch Fragen zu unserem Umgang mit Kunst heute. Sind manche Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit notwendig oder sogar hinreichend dafür, ein Kunstobjekt als *Werk* zu verstehen? Hängt die Dekonstruktion verschiedener Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit mit der sich wandelnden Akzeptanz avantgardistischer Kunst im 20. und 21. Jahrhundert zusammen? In welcher Beziehung stehen Schönheit, Ganzheit und Kunst zueinander? Welche Bedeutung hat das alles noch in den Ästhetiken der letzten einhundert Jahre? Und sind die sechs Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit, von denen die Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts sprechen, überhaupt sachlich haltbar?

Diese und andere, vor allem in Teil IV behandelten Fragen sind es, die meiner Arbeit auch eine Relevanz für den Alltag jedes Kunstinteressierten verleihen. Hat man sich einmal Rechnung darüber abgelegt, welche Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit auf welche Weise die Wahrnehmung eines Kunstobjektes beeinflussen, gewinnt der eigene Rezeptionsvorgang eine neue Dimension der Selbst-Bewusstheit, des ästhetischen Reflexionsvermögens und des möglichen Umgangs mit Kunst, aus welcher Zeit sie auch immer stammen und welchem Stil sie auch immer zuzuordnen sein mag.

Der Betrachtungszeitraum der vorliegenden Arbeit umfasst im Kern die etwa anderthalb Jahrhunderte von den 1720er Jahren bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein.

Das dritte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts als weichen terminus post quem anzusetzen, erscheint angesichts der epochalen musiktheoretischen und -ästhetischen Wandlungen, die dort mit Rameaus *Traité de l'harmonie* ihren Anfang nahmen, geradezu zwingend. Mit Rameaus Schriften diagnostiziert Carl Dahlhaus einen fundamentalen „Neuansatz des musikalischen Denkens“[10]: Die Rameau'sche basse fondamentale löste den Generalbass als „Konnex und Fortgang“ verbürgendes Konstrukt ab, ersetzte also die Orientierung am „realen Satzgerüst“ durch das Postulat einer „abstrakte[n] Tiefenstruktur“.[11] Dieser bis dahin ungekannte Wille zur Abstraktion vom tatsächlich niedergeschriebenen Notentext ist grundlegende Bedingung des Konzepts musikalischer Logik, wie es sich in den darauf folgenden Jahrzehnten herausbilden sollte, und begründet eine ganz neue Denkart, die innere Einheit eines Stücks – ein wichtiger Teilaspekt der Ganzheitsidee – zu begreifen.[12]

[10] Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland*, S. 11.

[11] Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland*, S. 11. Siehe auch Lester: Rameau and eighteenth-century harmonic theory.

[12] Dahlhaus sieht die Ausbildung des Begriffs der musikalischen Logik bei Johann Nikolaus Forkel im Jahre 1788 – wo er unabhängig von Heinrich Christoph Kochs gleichzeitiger Prägung des Ausdrucks erschien (Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland*, S. 90) – als „Korrelat zu der Vorstellung, daß Musik eine autonome, in sich ruhende und einzig dem eigenen Formgesetz unterworfene Kunst sei“ (ders.: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil. Grundzüge einer Systematik*, S. 66.), dass sie also eine nur aus sich selbst legitimationsbedürftige Ganzheit besitzen könne. Auch die Idee der musikalischen Logik, in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu Karl Philipp Moritz' Ganzheitspostulat

Auch Daniel Chua erkennt einen grundlegenden Wandel des musikanschaulichen Weltbilds im Zusammenhang mit dem Schaffen Rameaus. Mittelalter und Renaissance lebten in einer Welt vollkommener kosmologischer Harmonie, in der alles, vom kleinsten bis zum größten materiellen Ding, vom kleinsten bis zum größten Lebewesen, von der Musik bis zur menschlichen Seele wohlgeordnet, wohlproportioniert und miteinander verbunden war. Doch dann setzte eine von Chua geradezu poetisch beschriebene Neuausrichtung des Denkens ein:

> Under the sounds of the celestial canopy, one could temper the soul as one tempered a lyre; and in the system of resemblances, one could play upon the heart (*cordis*) as one would pluck the strings (*chorda*) of a harp. But by the eighteenth century these were all mythical metaphors. The Copernican gaze had shattered the crystal spheres and music tumbled from the stars and could no longer take its place within a chain of being that connected music to a network of resemblances. There were to be no more secrets hidden in the signatures of music that could decipher the structure of the universe. No longer were the properties of rocks and plants and beasts ingrained with a harmony that differentiated their character. Music lost its ability to duplicate the world, to reside in things, to mime the forms of the celestial realms and to participate in a magic that mingled man with the cosmos. There were to be no more musical myths retold as truths, no more ‚occultic arithmetic' in the calculations of sound, no more conjuring up of demons and spirits in the magic of incantation. Chromatics lost their blackness of meaning, modes their planetary influence, and triads their resemblance to the Trinity. When in 1722 Rameau pronounced music a ‚science' he spoke for a new order that obliterated a music that had been documented for so long by such theorists as Boethius, Ficino, Kircher and Zarlino; their books placed music alongside the domains of fable, medicine, astrology, geometry, magic, body, soul, spirit, demons, angels and seemingly the entire content of the universe [...]. Rameau, on the other hand, placed music merely in the realm of sound. The entire semantic network that connected music to the world was relegated as some kind of antiquarian quirk. Music by the middle of the eighteenth century became only that which was heard.[13]

Diese Rationalisierung und Entmystifizierung von Musik wurde in der romantisch-kunstreligiösen Musikanschauung von Autoren wie Tieck und Wackenroder zwar teilweise wieder rückgängig gemacht. Doch zu Beginn des 18. Jahrhunderts kam sie einer Kernsanierung der musikalischen Welt gleich (die natürlich nicht nur die Musik betraf, sondern im Zuge der Aufklärung auch alle anderen Bereiche westeuropäischen Denkens und Handelns erfasste).

So weit zum Anfangszeitpunkt meiner Untersuchungen.

Die letzten von mir systematisch betrachteten Schriften stammen aus der beginnenden und mittleren zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Diese Zeit als Endpunkt meiner Untersuchung festzusetzen, hat einerseits ganz pragmatische Gründe – der Umstand, dass eine Dissertationsschrift ihr Themengebiet auch allein schon deswegen einschränken muss, weil der sie Verfassende sein Projekt in einer angemessenen Zeitspanne abschließen muss und möchte, ist nicht zu leugnen –, kann aber auch und vor allem inhaltlich gerechtfertigt werden: Die Mitte des 19. Jahrhunderts markiert sowohl die Abendröte der kurz zuvor noch paradigmatisch geltenden Ästhetik als auch die ersten Vorboten einer neu sich bildenden Kunstauffassung. Liszt überschreitet die Grenzen der innere formale Ganzheit

eingeführt, hängt also über die Werkästhetik eng mit dem Ganzheitsbegriff – und beide mit der Ausbildung der Idee der autonomen Musik – zusammen (vgl. dazu Kim: Mimesis und Autonomie). Kim bemerkt, dass sich auch Moritz' Konzept des Kunstschönen als „‚für sich bestehendes Ganze[s]' [...] noch im Rahmen des zeitgenössischen Nachahmungsparadigmas bewegt, wonach die Annäherung an die physische Natur als Ideal der Kunst angesehen wurde. Nach diesem wird Kunst wie Natur als das betrachtet, was sich von ihrer organischen Form her lebend sich entwickelt und sich in das ganze, in einen in sich geschlossenen Zusammenhang fügt. Damit gleicht sich Kunst in ihrer Gesetzmäßigkeit der Natur an, auf diese Weise wird sie zur Natur" (ebd., S. 38 f.).

[13] Chua: *Absolute Music and the Construction of Meaning*, S. 77. Kursivierungen original.

garantierenden harmonischen Regeln seiner Zeit, Wagners große Musikdramen entstehen, und die das 20. Jahrhundert letztendlich bestimmen sollende Ästhetik, die keine *eine* ist, sondern sich als beliebig zu vereinzelnde in Schulen, Gruppen und Individuen gestaltet, ist am Horizont zu erahnen. Eduard Hanslicks 1854 erstveröffentlichte Abhandlung *Vom Musikalisch-Schönen*, jene berühmte Erfolgsschrift, die in der Rückschau auf der einen Seite wie eine Zusammenfassung des direkt vor ihr Gewesenen, auf der anderen wie eine Vorwegnahme dessen wirkt, was in nur wenigen Jahrzehnten kommen sollte – die Musik der Zweiten Wiener Schule und anderer ist geradezu die Überhöhung des Prinzips der ‚tönend bewegten Formen' –, bildet den Abschluss meiner Betrachtungen.

Der so gewählte Zeitraum umfasst in systematischer Weise die Entwicklung vom Neuansatz harmonischen Denkens seit Rameau in den 1720er Jahren über den Beginn des bereits erwähnten musikästhetischen bzw. -theoretischen Wandels von der Regelpoetik zur Originalitäts- und Genieästhetik in der ersten Hälfte bis hin zum sich ankündigenden Ende des paradigmatischen Status der Ganzheitsidee in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Dabei sind die spezifischen musikästhetischen Konstellationen des 18. Jahrhunderts von besonderer Bedeutung. So lässt sich beispielsweise fragen, wie sich Musiktheoretiker des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts zu Fragen der musikalischen Ganzheit positionieren, die durch C. Ph. E. Bachs Beschreibung des durch stets wechselnde Affekte hinsichtlich seines Ziels, zu rühren, erfolgreichen „Musickus" – „Kaum, daß er einen [Affekt] stillt, so erregt er einen andern, folglich wechselt er beständig mit Leidenschaften ab"[14] – auf den ersten Blick einer Vielzahl einzelner Episoden unterschiedlicher Affekte untergeordnet wird. Gerade angesichts der Tatsache, dass C. Ph. E. Bachs Ideal der wechselnden Leidenschaften den „zentrale[n] Barockbegriff des Affekts", der noch die Einheit desselben gefordert hatte[15] – eine Forderung, die auch im Denken Heinrich Christoph Kochs durchscheint[16] –, bezüglich seiner Fähigkeit zur Ganzheit grundlegend verkomplizierte – die Einheit des Affekts ist prinzipiell leichter zu einem Ganzen zu schließen als ein Potpourri der Leidenschaften; Homogenes schließt sich qua Homogenität ganz selbstverständlich zusammen, Heterogenes muss (zumindest auf den ersten Blick) künstlich verbunden werden –, macht die Frage nach dem zeitgenössischen Interesse an Konzepten musikalischer Ganzheit zu einer drängenden. Der Blick auf die im 19. Jahrhundert sich ausbildende und standardisierte Theorie der Sonatenhauptsatzform, die in verschiedenen Nuancen, aber insgesamt mehr oder weniger einstimmig von einem Kontrast der Charaktere von Haupt- und Seitenthema ausgeht – ob diese Theorie der von ihr betroffenen Musik auch tatsächlich angemessen ist, ist eine andere, hier nicht zur Diskussion stehende Frage –, zeigt, dass sich das Interesse an der Ganzheit eines Werks auch und gerade angesichts der Unterschiedlichkeit der in ihm zum Ausdruck kommenden ‚Stimmungen' als geschichtlich wirksam erweisen sollte.[17]

[14] C. Ph. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Erster Teil, S. 122.

[15] Vgl. Rummenhöller: Sprachähnlichkeit von Musik im Zeitalter der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang, S. 129 f.

[16] Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil. Grundzüge einer Systematik*, S. 77.

[17] Siehe zu einer differenzierteren Darstellung des im 19. Jahrhundert „für die Sonatenform stets als konstitutiv empfundene[n] Kontrastprinzip[s]" Hinrichsen: Artikel „Sonatenform, Sonatenhauptsatzform", S. 14 ff.

Ich beschäftige mich mit der Idee der Ganzheit in der Musik als Untersuchungsobjekt, dessen Existenz als ästhetisches Konzept nicht zu leugnen ist. Es geht mir um die ästhetische Theorie, nicht um ihre kompositionspraktische Bedeutung oder einen anhand einer analytischen Anwendung durchgeführten Nachweis ihrer Berechtigung. Ich versuche also ausdrücklich nicht, diesen oder jenen Aspekt ästhetischer Ganzheit an einem oder mehreren konkreten Musikstücken nachzuweisen. Ich betreibe keine Musik-, sondern Musikschrifttumsanalyse. Der Verzicht auf einen analytischen ‚Nachweis' des ästhetischen Konzepts, dem ich immerhin einige Jahre meines Arbeitslebens widme, ist dabei keine bloße Bequemlichkeit. Er erwächst vielmehr aus meiner Ansicht über das Wesen desjenigen Teils der Musikästhetik, den ich in der vorliegenden Arbeit betrachte.

Ästhetische Ganzheiten sind nämlich nur dann in der Musik zu finden, wenn man ihre Existenz und Gültigkeit akzeptiert. Sie sind keine empirisch oder logisch feststellbaren Tatsachen über das Wesen von Musik oder über die Beschaffenheit konkreter Werke, sondern kulturell gewachsene Ideen, die genau dann ein Dasein haben, wenn Menschen sie denken. Sie sind nicht objektiv, das heißt: nicht ohne kunstfähige Wesen vorhanden. Es gibt keine Eigenschaften von Musik, die etwa ihre empfundene Erhabenheit oder ihren gefühlten Ausdruck der ‚Sehnsucht nach dem Unendlichen' objektiv feststellbar machen könnten. Empirisch und mit intersubjektiver Gültigkeit feststellbar sind in der Musik fast ausschließlich solche Dinge, die für sich betrachtet für ein ästhetisches System irrelevant sind. Dazu zählen etwa Frequenzen und Dauern von Tönen, ihre Zuordnung zu bestimmten Instrumenten sowie ihre Frequenz- und zeitlichen Verhältnisse zueinander. Derartige objektive Eigenschaften der Elemente musikalischer Werke sind ästhetisch so gut wie nichtssagend. Sie werden es erst als Teil kulturell gewachsener Ordnungssysteme musikalischer Elemente, wie etwa im westeuropäischen System der Modi und Tonarten.[18] Tonarten und Modi sind eng an die objektiven Eigenschaften musikalischer Elemente geknüpft. Höherrangige Kategorisierungen, wie etwa die Unterscheidung verschiedener Gattungen, lösen sich immer mehr von ihnen. Doch beide, das System der Tonarten und das System musikalischer Gattungen, sind abhängig vom kulturellen Umfeld, in dem sie ausgeprägt wurden. Es gibt keine objektive Eigenschaft eines Musikstücks, das es in Abwesenheit jeglicher eigener kultureller Prägung oder jeglichen Wissens um die Konventionen der Musikkultur seiner Entstehung als in *E*-Dur oder *g*-Moll stehendes, als Sonate, Arie oder Rezitativ erweisen würde. All das ist nur dann feststellbar, wenn man das Musikstück mit Maßstäben misst, die von einer bestimmten Musikkultur abhängig sind und damit keine objektive Gültigkeit beanspruchen können, wie das zum Beispiel rein empirische Daten tun.[19]

Wo das System der Modi und Tonarten noch recht eng mit den objektiven Eigenschaften musikalischer Elemente verbunden ist und sich die Kategorisierung von Gattungen schon einigermaßen von ihnen löst, sind ästhetische Konzepte wie etwa die Idee ästhetischer Ganzheit noch einige Schritte weiter entfernt. Das ‚schöne Ganze' und viele der mit ihm im Werkbegriff gebündelten Konzepte ist nicht nur nicht interkulturell gültig, sondern

[18] Ob diese Systematisierung ganz bewusst auf der Grundlage der objektiven Eigenschaften musikalischer Elemente stattfindet oder nicht, ist dabei ohne Bedeutung.

[19] Dabei ist unerheblich, ob man den Notentext eines Musikstücks oder eine klangliche Realisierung desselben analysiert oder ob man es anhand der ihm gegebenen Überschrift als „Arie in *E*-Dur" identifiziert. In allen Fällen ist es die kulturelle Prägung bzw. das Wissen um die Existenz dieser Prägung bei allen Beteiligten, die ausschlaggebend für die Findung der entsprechenden Charakteristika ist.

auch innerhalb derselben musikalischen Kulturgemeinschaft umstritten und nicht von allen Individuen akzeptiert. Das betrifft auch die weiter unten differenzierten sechs Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit in unterschiedlichem Maße: Während sie alle nicht interkulturell gültig sind, sind formale, rezeptive und inhaltliche Ganzheit immerhin im Rahmen der westeuropäischen Musikkultur des 18. und 19. Jahrhunderts allgemein akzeptiert (nicht aber in der Musik objektiv feststellbar!). Demgegenüber können teleologische Unabhängigkeit, ontische Dauerhaftigkeit und epistemische Transzendenz vom einen Autor uneingeschränkt akzeptiert und vom nächsten, gleich alten und gleich enkulturierten vehement abgelehnt werden.

Während etwa Tonart und Gattungszugehörigkeit westeuropäischer Musik des 18. und 19. Jahrhunderts immerhin in den meisten Fällen einigermaßen eindeutig feststellbar sind, wenn man die ihnen zugrundeliegenden kulturellen Übereinkünfte kennt – Graubereiche und Uneindeutigkeiten gibt es natürlich trotzdem immer wieder –, sind genuin musikästhetische Ideen häufig in keiner Weise in Klangbild oder Notentext zu finden. Das gilt insbesondere dann, wenn, wie das in meinem Betrachtungszeitraum teilweise der Fall ist, die Musikästhetik in (romantische, mystizistische, esoterische) Schwärmereien übergeht. Die ‚Ahnung des Unendlichen' ist nichts, was sich in Musik tatsächlich auch nur einigermaßen empirisch feststellen ließe, ganz egal, wie viele Notentexte und theoretische oder ästhetische Schriften man betrachtet. Es ist eine subjektive Hörhaltung, ein individuell geartetes Zugehen auf Musik, das das Unendliche in einem Musikstück hörbar werden lässt – oder auch nicht.

Ähnliches gilt, wenn auch in schwächerer Form, ebenso für scheinbare Selbstverständlichkeiten wie den inneren Zusammenhang von Musik (der ein Aspekt ihrer formalen Ganzheit ist). Der mutmaßliche musikalische Zusammenhang von einem Klangereignis zum nächsten, mag dieser sich nun kontrapunktisch, stufentheoretisch, funktionsharmonisch oder aus der Sicht der Urlinie, der Dodekaphonie oder der Pitch-Class Set-Theorie konstituieren, ist keine objektive Eigenschaft eines Stücks, weil Kontrapunkt, Stufentheorie, Funktionsharmonik, Urlinie, Dodekaphonie und Pitch-Class Set-Theorie mit all ihren Regeln wesenhaft kulturell bedingte Konzepte sind. Es gibt keine Eigenschaft am Aufeinanderfolgen zweier Töne oder Tongruppen, die sie zu objektiv zusammenhängenden machen würde. Ob zwei aufeinander folgende Klänge, deren Frequenzverhältnisse dem entsprechen, was wir vielleicht als Beziehung von ‚Dominante' zu ‚Tonika' identifizieren würden, tatsächlich auf diese Weise zusammenhängen, liegt ganz im Auge des Betrachters und ist rein empirisch gesehen kein Charakteristikum der Klangfolge selbst. Auch scheinbar eindeutige Zusammenhangstifter wie die Wiederkehr von Motiven (das heißt: von bestimmten Tonfrequenzfolgen) sind es, näher betrachtet, nur dann, wenn man der Musik mit einer Rezeptionshaltung begegnet, die Zusammenhang und Kohärenz finden will, und die Wiederholungen als Zusammenhang und Kohärenz stiftende Ereignisse akzeptiert: Die Empirie stellt fest, dass ein bestimmtes Ereignis an verschiedenen Stellen im zeitlichen Verlauf auftaucht. Ein wie auch immer gearteter Zusammenhang dessen, was in und zwischen diesen einzelnen Ereignissen geschieht, ist daraus – wenn man nicht gewisse Kontinuitäten wie Zeit, Ort, verwendete Instrumente, die durchaus als notwendige Bedingungen gelten können, als hinreichende missversteht, und weil es sich nicht um kausale Verknüpfungen handelt – nicht objektiv abzulesen. Es ist die menschliche Rezeption, die den Zusammenhang herstellt, und das auch nur vor bewusst

oder unbewusst vorausgesetzten Hörhaltungen, die wiederum durch bloßes Aufwachsen in einer Musikkultur und dadurch automatisch erlerntes ‚Verstehen' von Zusammenhängen der entsprechenden Musik – ein Lernen, das dem der Muttersprache vergleichbar ist: intuitiv und unreflektiert, aber doch treffsichere, profunde Ergebnisse hervorbringend – oder aber durch absichtliches Aneignen und Üben – wie das zum Beispiel geschehen kann, wenn man sich mit Musiktheorie und Hörzugang zu neuer und neuester oder anderer im eigenen Alltag nicht ständig und überall präsenter Musik auseinandersetzt – ausgebildet werden. Der innere Zusammenhang von Musik liegt nicht in der Natur der Sache, sondern im Geist des Rezipienten. Er wird der Musik jedoch mit einer Nonchalance attribuiert, die seine Objektivität impliziert. Das aber verzerrt die empirische Realität der Klangereignisse, die wir als ‚Musik' bezeichnen.[20]

Der Fall teleologischer Unabhängigkeit, der etwa der Moritz'schen Ästhetik essentiell ist, liegt ganz ähnlich. Dass etwas einem bestimmten Zweck dient und absichtlich zur Erfüllung desselben hergestellt wurde, ist in gewissem Sinne keine empirische Eigenschaft eines Objekts, vor allem dann nicht, wenn es sich bei diesem ‚Objekt' um Schallwellen handelt. Die Unterscheidung von ‚ästhetischen' und ‚artistischen Eigenschaften' von Kunstwerken lässt sich hier annähernd anwenden: Die empirischen Eigenschaften eines Steins, der durch Bearbeitung spitz gemacht wurde, gleichen den ästhetischen Eigenschaften eines Musikwerks; Die Bestimmung des Steins, als Speerspitze zu dienen, entspricht der artistischen Eigenschaft der Händel'schen *Feuerwerksmusik*, im Auftrag Georgs II. zur Feier des Aachener Friedens von 1748 geschrieben worden zu sein.

Wollte ich nun musikalische Ganzheit an konkreten Werken nachweisen, müsste ich verschiedene musikalische Weltsichten einnehmen, die dieser oder jener der von mir untersuchten Autoren für natürlich, empfehlenswert oder sogar notwendig hielt. Ich würde damit den Bereich des intersubjektiv Feststellbaren verlassen und mich in die Welt der subjektiven Betrachtungsweisen von Musik begeben. Das muss nicht in jedem Fall etwas Schlechtes sein, liefe aber darauf hinaus, meine Position als möglichst neutraler Beobachter aufzugeben.

Es brächte der Geschichtsschreibung der Idee ästhetischer Ganzheit keinen Gewinn und läge streng genommen sogar außerhalb ihres Themenbereichs, den Versuch anzutreten, Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit in Musikstücken nachzuweisen oder sie anhand derselben zu diskreditieren. Ein solches Unterfangen wäre darüber hinaus auch wenig sinnvoll, denn ich könnte niemals nachweisen, dass eine ernst gemeinte und von einem kompetenten Autor entwickelte Musikästhetik der von ihr anvisierten Musik völlig unangemessen ist. Es könnte immer sein, dass, selbst wenn kein heutiger Betrachter die betroffene Musikästhetik im Stück selbst dingfest machen kann, der Autor dieser Ästhetik die Musik eben doch so gehört hat, wie seine Ästhetik es beschreibt, ganz genau weil die musikästhetischen Konzepte, denen die vorliegende Arbeit gewidmet ist, wesenhaft subjektiv sind. Es ist davon auszugehen, dass jeder Autor einer hier besprochenen Ästhetik die Musik, deren Schönheit, Erhabenheit

[20]Das alles soll nicht etwa heißen, dass es keinerlei von den empirischen Wissenschaften postulierte Zusammenhänge tatsächlich gibt, dass also unsere Weltsicht, die wesenhaft von der Annahme wahrhaft existierender Kausalbeziehungen ausgeht, eine vollständig konstruierte, den Dingen, die der Fall sind, übergestülpte ist. Gerade Kausalbeziehungen sind mit einem lediglich akademischen Fallibilitätsvorbehalt quasi-absolut objektiv feststellbar.

oder Ähnliches er zu erklären versucht, genau so gehört haben wird, wie seine Ästhetik es beschreibt. Meine Beurteilung, ob das, was dieser oder jener Autor in der Musik wahrzunehmen meinte, auch tatsächlich in ihr steckt, ist wesenhaft subjektiv und tut für das Schreiben einer Ideengeschichte musikalischer Ganzheit daher nichts zur Sache. Der einzige Vorteil, den ein derartiges Vorgehen hätte, wäre eine dadurch erforderliche grundlegende Diskussion des Verhältnisses von Musik, Musikästhetik, Musikanalyse, Wahrheit und kultureller Prägung – ein Themenfeld, dem sich andere Forschungsprojekte widmen.

Während ich aus den dargelegten Gründen auf den Versuch des Nachweises oder der Widerlegung dieses oder jenes Aspekts ästhetischer Ganzheit anhand konkreter Musikbeispiele verzichte, diskutiere ich in Teil IV sehr wohl ihre philosophische Haltbarkeit. Dieses Unterfangen ist keine subjektive Angelegenheit, sondern verlässt sich auf etablierte, (zumindest im Idealfall) intersubjektiv gültige Ergebnisse produzierende Methoden, der philosophischen Kritik zugängliche Theorien auf ihre (mögliche) Wahrheit hin zu untersuchen.

In der vorliegenden Arbeit wird es nicht (oder nur in Ausnahmefällen) darum gehen, die oft sehr umfang- und voraussetzungsreichen Ästhetiken der untersuchten Autoren ausführlich zu beschreiben und in Gänze zu analysieren. Wichtig ist mir vor allem, ob der betreffende Autor eine(n) oder mehrere Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit in seinem Denken exponiert und von welcher Bedeutung sie in demselben sind. Dabei wird etwa zwischen Ganzheit als notwendige und hinreichende Bedingung sowie als lediglich akzidentielle Eigenschaft des Schönen unterschieden. Ob eine vorliegende Ästhetik aufklärerisch, idealistisch oder religiös motiviert ist, ob sie die Nachahmung der Natur, das freie Spiel der Phantasie, die Darstellung von Affekten oder des Unendlichen im Endlichen der Kunst in den Mittelpunkt stellt, ob sie Platon, Baumgarten, Batteux, Kant oder wem auch immer folgt – all das spielt für mich nur dann eine Rolle, wenn es mit ihren Ausführungen zu ästhetischen Ganzheiten zusammenhängt. Diese Wahl ist kein Versäumnis, sondern Teil des Konzepts: Indem über Ganzheit hinausgehende Ideen der untersuchten Ästhetiken so gut es geht ausgeblendet werden, kann sich ästhetische Ganzheit klar als so gut wie alle denkbaren Ästhetiken durchdringendes Konzept im 18. und 19. Jahrhundert erweisen, so unterschiedlich diese sich konzeptionell und inhaltlich auch gestalten mögen.

Mir geht es auch nicht darum, verschiedene Schönheitstheorien darauf hin zu untersuchen, durch welchen Mechanismus oder aus welchem Grund uns Dinge schön erscheinen. Hunderte Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts haben sich hierzu Gedanken gemacht und mal mehr, mal weniger originelle und geistreiche Theorien zu diesem Thema entworfen, die meist auf Annahmen über die Beschaffenheit unseres Körpers (Nerven, Augen, Gehör und andere Empfindungswerkzeuge) oder unserer postulierten nicht materiellen Bestandteile (Geist, Seele, Gemüt) gründen. So gewinnbringend eine Beschäftigung mit diesen Theorien in mancherlei Hinsicht auch sein mag – ihre genaue Ausgestaltung, Relevanz und Plausibilität liegen außerhalb meines Themas und sollen nur dann berücksichtigt werden, wenn dies zur Behandlung meiner Aufgabenstellung notwendig ist.

Auch hinsichtlich der Ästhetik selbst beschäftige ich mich nicht mit Grundsatzfragen zu ihrem Wesen, die zwar allesamt höchst spannend sein können, die Grenzen der Thematik meiner Arbeit aber überdehnen würden. Ich werde daher beispielsweise nicht diskutieren, wie sich das Verhältnis von Musikästhetik zu tatsächlich komponierter Musik gestaltet; ob

die Ästhetik als Wissenschaft zu betrachten ist; welches ihr Gegenstandsbereich sei; ob und wie sie sich von ‚Kunstphilosophie' unterscheidet etc. Solche und ähnliche Fragen werden nur dann erörtert, wenn es im engeren Zusammenhang meines Themas von Bedeutung ist.

Es ist an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass es keinen allgemeingültigen Zusammenhang von Musikästhetik und der langfristigen Kanonisierung von Musik gibt. Auch die bedeutenden Musikästhetiker des 18. und 19. Jahrhunderts erwähnen so manchen ‚großen' Komponisten, der heute so gut wie vergessen ist; Werke, die vom einen oder anderen Ästhetiker als entsetzliche Vergehen gegen das Schöne und Angemessene beurteilt wurden, gehören heute zum unangefochten Höchstgeschätzten der Musikwelt; andere, damals enthusiastisch gefeierte werden mittlerweile im Allgemeinen gering bewertet; und all das kann sich auch jederzeit wieder ändern. Zwar mögen einzelne der in dieser Arbeit betrachteten Personen, wie etwa Eduard Hanslick, einmal so einflussreich gewesen sein, dass ein Wort aus ihrem Mund genügte, die Karriere eines Komponisten zu beenden; doch auch ihre Bewertungen sind oft (vorläufig?) überholt, so einflussreich ihre ästhetischen Schriften auch bis heute sein mögen. Mögliche Zusammenhänge von Musikästhetik und Kanonbildung sind also selbstverständlich viel komplexer, als lediglich die eine von der anderen abhängig zu machen.

Es liegt in der Natur jeder (nicht nur) kulturwissenschaftlichen Forschungsarbeit, dass sie zwar ihren Themenschwerpunkt detailliert und differenziert behandeln kann, jedoch immer größere Ungenauigkeiten akzeptieren und immer mehr Annahmen unkommentiert stehen lassen muss, je weiter sie sich von ihm entfernt. In meinem Fall bedeutet das die Möglichkeit (und Verpflichtung), Ideen ästhetischer Ganzheit innerhalb des gewählten Betrachtungszeitraums in aller Ausführlichkeit zu analysieren, zu systematisieren, historisch zu erfassen und philosophisch zu hinterfragen. Dafür muss ich zahlreiche Randunschärfen in Kauf nehmen: Sei es hinsichtlich der Zeit (auch vor Rameau und nach Hanslick gibt es einiges zur Idee ästhetischer Ganzheit zu schreiben); des Ortes (mir ist durchaus bewusst, dass auch italienische, russische, ostasiatische und andere Musikästhetiker existieren); der Darstellung einzelner ästhetischer Systeme (ich behandle nicht auch nur annähernd alles, was die von mir untersuchten Autoren zur Kunst zu sagen hatten); oder des von mir zugrunde gelegten Rasters der Betrachtung der Musikgeschichte.

Zu diesem letzten Punkt: In den zwei Jahrzehnten vor und nach 1800 verbanden sich unterschiedliche musikästhetische Ideen zu dem, was wir heute mit der ‚romantischen Werkästhetik' oder der ‚musikalischen Romantik' verbinden. Die Aufwertung der reinen Instrumentalmusik bis ins quasi-Religiöse hinein, die Genieästhetik, die Idee von der Autonomie der Künste, das Konzept musikalischer Logik und andere Vorstellungen traten in unterschiedlichen Konstellationen zusammen und wurden im Großen und Ganzen zu *den* wichtigsten Instanzen musikästhetischen Denkens nicht aller, aber mindestens der im Nachhinein entscheidenden Autoren dieser Zeit. Ich beziehe mich zwar häufig im Vorbeigehen auf das Vorhandensein dieses Zusammenhangs, weil er für die Entwicklung der Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit von Bedeutung ist und mit ihr wechselwirkt, möchte aber weder eine Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Ansätze implizieren, noch die Ungleichzeitigkeit von Konzepten, die später in einem einzigen System zusammengeführt werden sollten, bestreiten oder die Tatsache vernachlässigen, dass die Ideengeschichte ästhetischer Ganzheit keineswegs eine sauber fortlaufende, ohne Brüche, Umwege, Rück- und Seitenschritte,

konzeptionelle Vermischungen und andere historiographische Komplexitäten zu erzählende ist.[21] Gleiches gilt auch für andere Aspekte der vorliegenden Arbeit: Es geht mir stets um die Grundzüge und diejenigen plattentektonischen Bewegungen des Planeten Musikästhetik, die Gebirge aufwerfen und weitreichende Beben verursachen, nicht aber um solche, bei denen die Erde kaum mehr als sachte zittert und die möglicherweise lediglich unterseeische Vulkänchen ein wenig schnell erkaltendes Magma speien lassen.

Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit finden sich in unterschiedlichsten ästhetischen Weltanschauungen. Die konservativsten Kontrapunktiker setzen sie ebenso voraus wie die nüchternsten Harmoniker und die enthusiastischsten Träumer der Jahrzehnte um 1800. Zwar mögen die einen vor allem das Moment formaler Ganzheit betonen, während die anderen so gut wie ausschließlich auf epistemische Transzendenz bestehen (genau solche Unterschiede im Verständnis des Ganzheitsbegriffs sollen in der vorliegenden Arbeit ja unter anderem herausgearbeitet werden). Doch dass es ihnen allen letztendlich um Arten und Aspekte des Ganzheitsbegriffs geht, ist ein nicht zu vernachlässigendes verbindendes Moment.

Ziel meiner Arbeit ist es, unterschiedliche Ideen ästhetischer Ganzheit im deutschsprachigen Musikschrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts zu verfolgen. Der rote Faden des Konzepts ästhetischer Ganzheit als Garant für wahre Kunst verläuft durch das Gewebe verschiedenster ästhetischer Systeme und Weltanschauungen. Ich versuche, die Gewebe Gewebe sein zu lassen und den bisher vernachlässigten Verlauf des Ganzheitsfadens zu verfolgen, unabhängig davon, wie genau das philosophisch-ästhetische System, in das er eingebettet ist, sich in seiner Gesamtheit gestaltet; ich referiere die für seinen Ganzheitsbegriff relevanten Ideen eines Autors so kondensiert wie möglich und so detailliert wie nötig. Die Ergebnisse des historischen Teils der Untersuchung können unter anderem als Grundlage dafür dienen, weitere, tiefer gehende Analysen einzelner Autoren oder Schulen durchzuführen und verschiedene Teile der Geschichte der Musikästhetik der vergangenen Jahrhunderte aus einer anderen Perspektive neu zu betrachten.

Die vorliegende Arbeit geht also deutlich mehr in die Breite als in die Tiefe. Sie versucht nicht, einzelne Ästhetiken in allen Details zu analysieren, sondern liefert einen Überblick über die ideengeschichtliche Entwicklung des Konzepts ästhetischer Ganzheit im Musikschrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts, der zwar an vielen Stellen vertiefbar ist und nicht alle möglichen Inhalte erschöpft, dafür aber erstmals ein historiographisches Grundgerüst bereitstellt, dessen Erarbeitung lange überfällig ist.

Weil in der Geschichte einer Idee ihre Rezeption von entscheidender Bedeutung ist, wenn sie nicht schnell wieder in Vergessenheit geraten soll, habe ich mich in den Quellen auf solche Fundstellen von Konzepten ästhetischer Ganzheit konzentriert, in denen sie vergleichsweise eindeutig auftreten, die ihren Autoren vermutlich von großer Bedeutung waren, und/oder die von der Nachwelt besonders intensiv rezipiert wurden. All diese Kriterien erfordern selbstverständlich ständige Abwägungen im Umgang mit den Primärtexten,

[21] Siehe dazu Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil. Grundzüge einer Systematik*, passim, so etwa S. 1–14 oder S. 66 ff. Wolfgang Seifert (Seifert: Zur Entwicklung der Musikästhetik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts) betont die Unzulänglichkeit sämtlicher Narrative, die klare zeitliche Entwicklungen behaupten, denn die Wirklichkeit der (Musik-)Geschichte zeichnet sich aus durch ein Neben-, Durch-, Mit- und Gegeneinander unterschiedlicher kompositorischer Stile, musikästhetischer und -anschaulicher Ideen etc.

ständige Rückbindung an das, was vorher war, wenn beispielsweise ein Autor des 19. Jahrhunderts sich in einem für meine Themenstellung wichtigen Aspekt auf Karl Philipp Moritz beruft. Dass ich mich dabei möglicherweise ab und zu dafür entschieden habe, Dinge nicht zu dokumentieren, die aus der Sicht anderer Wissenschaftler von einiger Bedeutung sein mögen, lässt sich nicht ausschließen. Wie sollte ich das auch von mir behaupten können, wenn sich noch nicht einmal Arbeiten, die sich nur mit einem einzigen Autor beschäftigen, sicher sein können, alle relevanten Aspekte seines Schaffens in angemessener Weise behandelt zu haben? Kein auch nur einigermaßen ambitioniertes historiographisches Vorhaben kann das Objekt seines Interesses vollständig erfassen und in all seinen Facetten fehlerfrei darstellen, denn es gibt immer Raum für Interpretationen, unbekannte Quellen etc. Wer über geschichtliche Entwicklungen in einem größeren Maßstab schreiben will, sieht sich aufgrund verschiedener praktischer Beschränkungen gezwungen, aus der Masse aller möglicherweise vorhandenen Quellen eine Auswahl zu treffen, die man aus diesen oder jenen Gründen für besonders relevant hält, die aber gleichzeitig, so umfangreich sie auch sein mag, nur einen Bruchteil all dessen darstellt, was theoretisch behandelt werden könnte.

Das gilt selbstverständlich auch für meine Arbeit. Meine Auswahl lautet wie folgt: Thematisch behandle ich nur, was in unmittelbarem Zusammenhang zum Topos ästhetischer Ganzheit in der Musik steht; zeitlich beschränke ich mich auf die etwa 150 Jahre zwischen Rameau und Hanslick; ich ziehe vor allem Autoren des deutschen Sprachraums zurate und darüber hinaus auch solche, die englisch, französisch oder lateinisch geschrieben haben und deren Berücksichtigung aufgrund ihrer rezeptionsgeschichtlichen Bedeutung geboten scheint; aus dem Korpus des Schaffens der von mir betrachteten Autoren wähle ich nur solche Werke aus, die entweder inhaltlich oder rezeptionsgeschichtlich für meine Thematik relevant sind (siehe zu diesen beiden Punkten die in Kapitel I.4 gegebene Erläuterung meiner Quellenbasis).

All diese Beschränkungen führen zwar zu einem klaren Konzept und einer bewältigbaren Aufgabe. Sie lassen aber auch zahlreiche lose Fäden übrig, die aufzunehmen ich im Rahmen dieser Arbeit nicht in der Lage bin: Ästhetische Ideen, die nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit ästhetischer Ganzheit stehen, fallen unter den Tisch; Entwicklungen vor 1720 und nach den verschiedenen Auflagen von Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* werden allenfalls schlaglichtartig behandelt; und die hier dargestellten Konzepte ästhetischer Ganzheit(en) konnten (und sollten) im Gesamtwerk der betrachteten Autoren nicht umfassend eingeordnet werden. Alles in allem glaube ich aber, hinsichtlich der Idee ästhetischer Ganzheit einen adäquaten Zeitraum ausgewählt, nicht nur die wenigen allerwichtigsten, sondern auch Autoren der zweiten und dritten Reihe berücksichtigt, ihre Schriften im Großen und Ganzen hinreichend erfasst und zutreffend interpretiert und so ein Bild der Entwicklung der Idee ästhetischer Ganzheit im deutschsprachigen Raum des 18. und 19. Jahrhunderts gezeichnet zu haben, das eindeutige Konturen und Farbflächen erkennen lässt, die durch weitere Untersuchungen an Detail und Tiefenschärfe ergänzt werden können, und das außerdem dazu geeignet ist, eine neue Perspektive auf die Entwicklungen des 20. Jahrhunderts sowie auf eigene (musik)ästhetische Überzeugungen und Intuitionen zu eröffnen.

Kapitel 3

Forschungsstand

Es gibt keine musikwissenschaftliche Forschung, die sich differenziert und ausführlich dem ästhetischen Ganzheitsbegriff des 18. und 19. Jahrhunderts widmet. Zwar nennen – wie weiter oben in Fußnote 6 angedeutet wurde – Abhandlungen über die Werkästhetik und den Werkbegriff das Ganzsein des Kunstobjekts stets als notwendige Bedingung seines Werkseins. Doch worin dieses Ganzsein genau besteht oder bestehen kann, wird nicht auseinandergesetzt.

Unter den sechs Arten und Aspekten des ästhetischen Ganzheitsbegriffs, die ich in Kapitel II.2 unterscheide, erfährt vor allem die Idee formaler Ganzheit einige Aufmerksamkeit in der Forschung. Sie wird nicht nur in zahlreichen Veröffentlichungen explizit thematisiert, sondern bildet als Paradigma der klassischen Musikanalyse ein Fundament unseres Musikdenkens.

Formale Ganzheit und ihre möglichen Teilmomente wie Einheit, Zusammenhang oder organischer Aufbau sind bis heute die Grundlage so gut wie aller bedeutenden Analysemethoden für europäische Musik spätestens seit dem 17. Jahrhundert; Funktionsanalyse, Stufenlehre, Schenkerism, Pitch-Class Set-Theorie,[22] Analyse von Kontrapunkt, Großform und melodischen Verläufen – sie alle begeben sich auf die Suche nach verbindenden Elementen, nach Einheit in der Mannigfaltigkeit, nach Entwicklung und Zusammenhang im zu analysierenden Tonstück.[23] Die Idee der Ganzheit, der Dahlhaus immerhin ein eigenes Unterkapitel im ersten Teil seiner *Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert* gewidmet hat,[24]

[22] Allen Fortes Pitch-Class Set-Theorie lässt sich als Versuch verstehen, dem Wegfall klassischer Vermittler musikalischer Ganzheit in der expressionistischen Musik Schönbergs neue Kategorien entgegenzusetzen, um auf den ersten Blick disparat Erscheinendes doch als zusammengehörig begreifen zu können.

[23] In den letzten Jahrzehnten hat sich mit der ‚New Musicology' eine Oppositionsbewegung zur klassischen Musikanalyse gebildet, deren Vertreter (unter anderem Jonathan Kramer, Joseph Kerman und Alan Street) dem Status musikalischer Einheit beim Umgang mit Musik kritisch gegenüberstehen. Robert P. Morgan legte 2003 einen Aufsatz vor (Morgan: The concept of unity and musical analysis), in dem er fünf Musikanalysen, in denen die Rolle des Einheitsgedankens hinterfragt wurde, heftig angriff, wodurch er im folgenden Jahr Antworten der von ihm kritisierten Autoren provozierte, die ebenfalls nicht zimperlich waren, wenn es darum ging, auf Morgans Vorwürfe einzugehen. Die Auseinandersetzung zeigt, dass dem Thema musikalischer Einheit (endlich) wieder ein gewisses Potenzial zur Kontroverse innewohnt, und das obwohl (oder gerade weil) es als jahrhundertelang unhinterfragtes Paradigma von Musikanalyse bestand. Aber auch wenn sich mit der New Musicology eine Reihe bedeutender Forscher vorgenommen hat, diese althergebrachte Sicht der Dinge zu reformieren – ihr Ansinnen, auch scheinbar Unhinterfragbares zu bezweifeln, kann im Sinne wissenschaftlichen Denkens nur begrüßt werden –, ist die Idee der Einheit in der Analyse noch immer dominant. Die Beiträge der erwähnten Diskussion werden weiter unten (S. 332 f.) thematisiert.

[24] Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil. Grundzüge einer Systematik*, S. 74–80. Dahlhaus beschäftigt sich dort neben allgemeinen Überlegungen zum Konzept musikalischer Ganzheit auch mit den Ansätzen Kochs und Moritz'.

liefert „Prinzip der musikalischen Analyse [z. B. bei Riemann, Schenker, Réti, Schönberg oder Kurth] und der die Analyse fundierenden Formenlehre“.[25] Die Entwicklung der Ganzheitsidee in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts zu begreifen, ist also nicht nur als sich selbst genügendes Themengebiet von Interesse, sondern ebenso ein zentraler Gesichtspunkt im Bemühen, dem Formdenken des 19. Jahrhunderts und damit einem integralen Teil unseres Verständnisses der Musik dieser Zeit gerecht zu werden.

Der größte Teil derjenigen Arbeiten, die sich mit formaler Ganzheit beschäftigen, ist musikanalytischer Natur (ein Nachweis über die Masse verfügbarer wissenschaftlicher Musikanalysen ist hier wohl nicht nötig). Ab und an bezieht die musikanalytische Forschung zeitgenössische Texte zu Musiktheorie und -ästhetik mit ein, wie das etwa Christoph Wolff[26] tut, der auch für mein Vorhaben relevante Ausführungen aus Kochs *Musikalischem Lexikon* berücksichtigt.

Marc Rigaudière behandelt die Idee der Kohärenz in der deutschen Musiktheorie des 19. Jahrhunderts, wobei ‚Kohärenz‘ „la liaison étroite des éléments qui constituent un tout“ bezeichne.[27] Kohärenz ist also auch für Rigaudière ein Teilaspekt formaler Ganzheit. Er schlägt damit in dieselbe (keineswegs falsche) Kerbe wie Hunderte anderer Publikationen zu Musiktheorie, Form, Satzlehre etc.

Zumindest einem wichtigen Teilaspekt der Themenstellung meines Vorhabens recht nah kommt ein Aufsatz Judith L. Schwartz', die sich dem Thema der musikalischen Einheit aus der Sicht des Musikschrifttums des 18. Jahrhunderts widmet.[28] Schwartz diagnostiziert zwei gegensätzliche Konzepte musikalischer Einheit, deren erstes und älteres die vereinheitlichende Kraft des *einen* Themas betont, während das zweite und jüngere Themenkontraste bevorzugt und unter das Schlagwort von ‚Einheit in der Mannigfaltigkeit‘ fällt.[29] Sie bemerkt, dass die neuere Idee der „complementarity of contrasting ideas as a binding force“ im späteren 18. Jahrhundert dominierte, trotzdem aber beide Denkarten das gesamte Jahrhundert hindurch nebeneinander existierten.[30]

Schwartz stellt außerdem fest, „that theoretical ideas of thematic unity were applied to increasingly higher levels of structural hierarchy during the course of the 18th century“: Während Brossard und Rousseau über „events at the note-to-note and measure-to-measure level“ schrieben, spreche Avison bereits von „short movements making up a larger work

[25] Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil. Grundzüge einer Systematik*, S. 75 und S. 79. Dahlhaus betont anhand der Darstellung Moritz'scher Gedanken, wie sehr die Idee der Ganzheit im späten 18. Jahrhundert noch als Problem aufgefasst wurde, während sie im 19. und 20. Jahrhundert „zu einem Gemeinplatz [verflachte], dessen ästhetische Implikationen man vernachlässigte, um sich ausschließlich auf den Versuch zu konzentrieren, Analysemethoden zu entwickeln, die am Notentext den Sachverhalt demonstrieren sollten“ (ebd., S. 78). Die Formenlehre blieb dabei im 18. Jahrhundert noch „rudimentär“ und nahm „erst im 19. Jahrhundert feste Umrisse“ an (Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland*, S. 17 und S. 204). Ausführungen zu Merkmalen der beginnenden Formenlehre des 18. Jahrhunderts finden sich ebd., S. 17 ff. und S. 204 ff., vgl. auch Seidel: *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, S. 140 ff.

[26] Christoph Wolff: Musikalische ‚Gedankenfolge‘ und ‚Einheit des Stoffes‘: Zu Mozarts Klaviersonate F-Dur (KV 533 + 494).

[27] Rigaudière: *La théorie musicale germanique du XIX^{e} siècle et l'idée de cohérence*, S. 11. Vgl. dazu auch Boenke/Petersen-Mikkelsen (Hg.): *Musikalische Logik und musikalischer Zusammenhang.*

[28] Schwartz: Conceptions of Musical Unity in the 18th Century.

[29] Schwartz: Conceptions of Musical Unity in the 18th Century, S. 56 f. Siehe zur Einheit in der Mannigfaltigkeit ebd., S. 57 ff.

[30] Schwartz: Conceptions of Musical Unity in the 18th Century, S. 56 f.

such as a suite or cantata“, und Kirnberger, Forkel und andere artikulierten „the role played by contrast and complementarity at both thematic and overall movement levels“.[31]

Schwartz spricht weiterhin davon, Quellen des frühen 18. Jahrhunderts „define musical wholeness as the unity of idea“, erbringt aber leider keinen Nachweis, ob das Schlagwort der „wholeness“ tatsächlich dem zeitgenössischen Diskurs entstammt oder ihre eigene Bezeichnung dessen ist, was damals anders genannt oder umschrieben wurde.[32] Schwartz' Ausführungen verweisen auf die Tatsache, dass zumindest Teile des Konzepts ästhetischer Ganzheit bereits einige Jahrzehnte vor seiner expliziten Reflexion im ausgehenden 18. Jahrhundert im Musikdenken einiger Autoren anzutreffen ist.

Speziell den Werkbegriff der Mozartzeit untersucht Gudrun Henneberg.[33] Sie legt dar, „daß der Begriff für den gesamten Zeitraum der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts belegt werden kann“, spricht aber von einer „terminologische[n] Breite“ in seiner konkreten Ausgestaltung,[34] sodass, wie im weiteren Verlauf ihres Aufsatzes klar wird, der Werkbegriff der Mozartzeit nicht ohne Weiteres mit dem emphatischen des 19. Jahrhunderts gleichgesetzt werden kann. Er umfasst aber auch im 18. Jahrhundert zumindest bei manchen Theoretikern die Idee der Großform, die „ganzheitliche Organisation des musikalischen Materials nach einem bestimmten ‚Plan‘ oder ‚Entwurf‘ des Werkes“.[35] Henneberg identifiziert die Forderung zahlreicher Theoretiker nach „gezielte[r] Auswahl und Ordnung des musikalischen Materials, die sich auf Melodie, Harmonie, Rhythmus und Metrum ebenso bezieht wie auf die Zusammenfügung der Perioden, Abschnitte und Teile zum Formganzen“.[36]

Die meisten für meine Themenstellung relevanten Bemerkungen der Forschungsliteratur finden sich verstreut über alle möglichen Aufsätze und Bücher zur Geschichte von Musikästhetik und Musiktheorie, wie sie beispielsweise Carl Dahlhaus in großer Zahl veröffentlicht hat. Keiner dieser Aufsätze aber, ob von Dahlhaus oder anderen Autoren, behandelt ästhetische Ganzheit(en) in umfassender Weise.

Zur Thematik von Anfang und Ende eines Stücks Musik – sie ist ein Teilaspekt formaler Ganzheit – und insbesondere zur Behandlung derselben in der Musikwissenschaft meint Ludwig Finscher:

> Daß jeder Gegenstand, der ein schönes Ganzes ausmachen soll, einen bestimmten Anfang und ein bestimmtes Ende haben müsse, hatte schon Aristoteles postuliert. In der Ästhetik des 18. Jahrhunderts war das ein Gemeinplatz; für die Musikästhetik blieb allerdings nicht viel Konkreteres übrig, als daß ein Musikstück auf dem Grundton und mit einer Konsonanz anzufangen und zu enden habe und daß Ausnahmen immer Ausnahmen bleiben und besonders gut begründet sein müßten – so steht es in Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* 1771, und so steht es im wesentlichen auch noch in Gustav Schillings *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften* 1835, beidemale unter Berufung auf Aristoteles. In modernen Musiklexika und Enzyklopädien fehlen die Stichworte Anfang und Schluß gänzlich;

[31] Schwartz: Conceptions of Musical Unity in the 18th Century, S. 70.

[32] Schwartz: Conceptions of Musical Unity in the 18th Century, S. 57.

[33] Henneberg: Das musikalische Werk und der Werkbegriff in der Sicht der Musiktheorie der Mozartzeit.

[34] Henneberg: Das musikalische Werk und der Werkbegriff in der Sicht der Musiktheorie der Mozartzeit, S. 176. Diese terminologische Breite umfasst dabei sowohl musiktheoretische als auch musikästhetische und -philosophische Konzepte: „[D]er Werkbegriff [der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts] schließt die Frage nach der Form und ästhetischen Absicht eines Musikstückes ebenso wie die nach seiner gesellschaftlichen Funktion, nach Gattung und Stil ein“ (ebd., S. 181).

[35] Henneberg: Das musikalische Werk und der Werkbegriff in der Sicht der Musiktheorie der Mozartzeit, S. 177.

[36] Henneberg: Das musikalische Werk und der Werkbegriff in der Sicht der Musiktheorie der Mozartzeit, S. 177.

> dies spiegelt den Stand der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Gegenstand genau: sie hat bisher kaum stattgefunden.[37]

Dieses Versäumnis wurde in der Geschichtsschreibung der Musiktheorie bis heute nicht nachgeholt.

Gleich zu Beginn seiner Ausführungen zur musikalischen Formenlehre[38] stellt Carl Dahlhaus fest, der „innere Zusammenhang des Ganzen“ solle durch den Formbegriff „musikalisch – durch eine Tonartendisposition und durch motivisch-thematische Beziehungen, die einem Netzwerk gleichen – vermittelt sein, statt primär durch den Text [...] begründet zu werden“.[39] Der hier aufgestellte Gegensatz des neueren und aus heutiger Perspektive ‚eigentlichen‘ Formbegriffs des 19. mit dem älteren, an Sprachmodellen und/oder der Rhetorik orientierten des 18. Jahrhunderts[40] bekräftigt, dass formale Ganzheit auf diese oder jene Weise im 18. *und* im 19. Jahrhundert von großer Bedeutung war. Die genauen Unterschiede zwischen verschiedenen Ausgestaltungen des formalen Ganzheitsbegriffs sind für meine Themenstellung – im Gegensatz zu ihrer Jahrhunderte überspannenden Grundlage: dem Konzept formaler Ganzheit – von nur begrenztem Interesse.

An der Rhetorik orientierte Formmodelle bilden eine, wenn nicht sogar *die* wichtigste Linie des Formdenkens ab dem zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts, während mit und nach Jean-Jacques Rousseau und Johann Wolfgang von Goethe das diese Modelle ablösende Konzept von Musik als dem Organismus analog zu betrachtende Entität sich zu entwickeln und im 19. Jahrhundert zum Beispiel bei Adolf Bernhard Marx seine volle Wirkmacht zu entfalten begann.[41]

Von Bedeutung für das Verhältnis von Rhetorik, Musik und Ganzheit ist eine Arbeit von Andreas Liebert, die sich in einem Kapitel explizit der (formalen) Ganzheitsidee widmet, die ab den 1740er Jahren – zunächst noch häufig mit Bezug auf die Rhetorik – vermehrt diskutiert wurde.[42] Liebert beschreibt, wie die aus der Rhetorik auf die Musik übertragene Ganzheitsidee vor allem das Verhältnis einzelner Teile der Komposition zueinander, die „klare Darstellung der ausgedrückten Empfindungen“ sowie die Vorgabe betrifft, die Kunst, die der Musik ohne Zweifel eingeschrieben ist, möglichst zu verbergen.[43]

[37] Finscher: Wie fange ich an? Ein Kompositionsproblem im 19. Jahrhundert, S. 310. Finscher behandelt das Problem des Anfangens kursorisch aus der Perspektive des Musikanalytikers, widmet der Musiktheorie aber, wie andere auch, keinen Raum.

[38] Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland*, S. 204 ff., vgl. auch ders.: Some Models of Unity in Musical Form.

[39] Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland*, S. 204.

[40] Siehe zu dieser Idee verpflichteten Theorien, vor allem derjenigen Kochs, weiter Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland*, S. 204 ff. und zu den Entwicklungen des Formbegriffs im Organismusmodell bei Marx ebd., S. 217 ff. Vgl. zum Formbegriff als zentrale Kategorie des 19., nicht des 18. Jahrhunderts auch Burnham: Form sowie speziell zur organischen Form Schmidt: *Organische Form in der Musik*.

[41] Siehe z. B. Ricarda Rätz: Grundbegriffe musikalischer Formen: Varietas, Disposition, Organik, Gruppen- und Momentform, S. 144 ff., vgl. auch Kawohl: Organismusmetaphern. Die Übertragung des Begriffs der ‚organischen Form‘ auf die Musik leistete dabei Christian Friedrich Michaelis, wobei dieser wiederum, vermittelt durch Schillers Jenaer Vorlesungen, von Karl Philipp Moritz beeinflusst worden sein dürfte (ebd., S. 157, vgl. auch Seidel: Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik, S. 78 f.). Die abnehmende Bedeutung rhetorisch inspirierter Modelle lässt sich bei Patrick McCreless nachvollziehen (McCreless: Music and Rhetoric).

[42] Liebert: *Die Bedeutung des Wertesystems der Rhetorik für das deutsche Musikdenken im 18. und 19. Jahrhundert*, S. 205–217.

[43] Liebert: *Die Bedeutung des Wertesystems der Rhetorik für das deutsche Musikdenken im 18. und 19. Jahrhundert*, S. 205 ff., siehe auch Seidel: Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik, S. 77.

Die bisher schlaglichtartig genannten und viele Hundert weitere Arbeiten zur Analyse von Musik, zu Musiktheorie, Formen und Formenlehre, zu Gattungen, Affektenlehre, musikalischer Rhetorik etc. sind im Großen und Ganzen der Untersuchung der Idee formaler Ganzheit zuzuschlagen. Sie können hie und da auch für mein Thema von Bedeutung sein. Doch da es mir nicht darum geht, diese eine Art ästhetischer Ganzheit in aller Ausführlichkeit und Tiefe zu behandeln, sondern den ästhetischen Ganzheitsbegriff selbst ins Auge zu fassen und seine unterschiedlichen Ausprägungen und Facetten von Rameau bis Hanslick zu analysieren und nachzuverfolgen, werden Spezialuntersuchungen zur formalen Ganzheit im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit nur selten eine Rolle spielen.

Gleiches gilt für andere Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit, wobei diese bisher tatsächlich kaum erforscht wurden: Der aktuelle Forschungsstand zur Idee ästhetischer Ganzheit ist vor allem einer der Untersuchung ihres formalen Teils. Andere Facetten des Ganzheitsbegriffs werden lediglich im Vorbeigehen oder gar nicht thematisiert. Eine kleine Ausnahme bildet das Konzept der epistemischen Transzendenz, dem der romantische Unsagbarkeitstopos zugehört (siehe dazu Kapitel II.2.6). Auch dieser wurde bereits vielfach untersucht. Doch keine der diesbezüglichen Arbeiten verortet ihn konsequent im Bezug auf den ästhetischen Ganzheitsbegriff. Die für mein Thema bedeutendsten Aufsätze zum Unsagbarkeitstopos sind philosophische Diskussionen seiner Plausibilität und Haltbarkeit (siehe dazu Kapitel IV.2.6). Das gilt auch für das Konzept ontischer Dauerhaftigkeit (Kapitel II.2.5 und IV.2.5).

Der „Gedankenimpressionismus“, den Dorothea Glatt 1972 für die der Romantik gewidmeten Forschungsliteratur diagnostiziert,[44] prägt auch die musikwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Ganzheitsbegriff, der immer wieder als scheinbar unverfänglicher Terminus im Zusammenhang von Werkästhetik und musikalischer Form auftaucht und durch das Fehlen einer Definition einen nebulösen Charakter erhält, der im Zweifelsfall auf ‚formale Ganzheit‘ reduziert wird, woraufhin allgemein zufriedenes Kopfnicken herrscht. Ästhetische Ganzheit ist im Musikschrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts aber zu wichtig, als dass sie in der Wissenschaft lediglich als nicht näher bestimmtes Schlagwort Verwendung finden dürfte. Sie nur (oder vor allem) mit formaler Ganzheit gleichzusetzen, ist falsch. Die vorliegende Arbeit unternimmt den Versuch, dem impressionistischen Moment des bisherigen Umgangs mit dem Konzept ästhetischer Ganzheit im 18. und 19. Jahrhundert einen detailliert empirisch-analytischen Entwurf entgegenzusetzen.

Liebert nennt namentlich zum Beispiel Mattheson, Adlung und den Baumgarten-Schüler Georg Friedrich Meier, bei Seidel geht es um Christian Friedrich Michaelis. Vgl. zu diesen Aspekten der Ganzheitsidee auch die Ausführungen Kochs, wie sie etwa Christoph Wolff referiert (Wolff: Musikalische ‚Gedankenfolge‘ und ‚Einheit des Stoffes‘: Zu Mozarts Klaviersonate F-Dur (KV 533 + 494), S. 441 ff.).

[44] Glatt: *Zur geschichtlichen Bedeutung der Musikaesthetik Eduard Hanslicks*, S. 41.

Kapitel 4

Quellen

Wie bereits weiter oben dargestellt wurde, beschäftige ich mich in dieser Arbeit ausschließlich mit schriftlichen Abhandlungen und anderen Texten, mit wortsprachlich kommunizierter ästhetischer und (kunst-)philosophischer Reflexion.

Anders als Jacob de Ruiter, dessen Studie zum Charakterbegriff zwischen 1740 und 1850 meinem Unterfangen in einigen Aspekten recht ähnlich ist, gehe ich also nicht der von ihm unter anderem verfolgten Frage nach, „ob einige ausgewählte Werke der Vorklassik, der Klassik und der Romantik auf der Grundlage von zeitgenössischen ästhetischen Vorstellungen sinnvoll analysiert werden können“.[45] Das liegt erstens daran, dass die Praktikabilität zeitgenössischer musikästhetischer Vorstellungen über das ‚schöne‘ oder ‚erhabene Ganze‘ hinsichtlich ihrer analytischen Anwendung auf Musik mehr als zweifelhaft ist – die vorgebrachten Bestimmungen des ‚schönen Ganzen‘ werden von den Autoren selbst so gut wie nie zu analytischen Zwecken genutzt; aufgrund der Unterschiede im jeweiligen Verständnis müsste vor jeder Analyse der genaue Ganzheitsbegriff des jeweils genutzten Autors definiert werden, was nicht nur wenig effizient ist, sondern auch die Frage aufkommen lässt, ob die sehr begrenzte Aussagekraft einer solchen Analyse den ganzen Aufwand überhaupt wert ist; und selbst wenn sie es wäre, sehe ich kaum einen Weg, aufgrund der Vagheit des Ganzheitsbegriffs hinsichtlich konkreter Sachverhalte des musikalischen Textes nicht-willkürliche Ergebnisse zu erzielen –, und trägt zweitens der Tatsache Rechnung, dass genuin musikästhetische Unterfangen des 18. und 19. Jahrhunderts meist ohne Bezug auf konkrete musikalische Werke geleistet wurden, weil es ihnen beispielsweise nicht um Schönheit oder Wirkung dieses oder jenes Stücks, sondern um Schönheit und Wirkung von Musik an sich ging und sie dieses Unterfangen nicht induktiv, das heißt: nicht durch eine Untersuchung von Kunstwerken und eine daran anschließende Ableitung ästhetischer Einsichten, sondern deduktiv (oder anderweitig vom konkreten Kunstobjekt gelöst) angingen. Die nachträgliche Anwendung auf zeitgenössische Kompositionen (oder auf solche, auf die sich die Autoren musikalischer Ästhetiken nachweislich oder vermutlich bezogen) wäre ein durchaus interessantes Unterfangen, den genuin ästhetischen Quellen aber aus den dargestellten Gründen in gewisser Hinsicht unangemessen.

Die von mir betrachteten Quellen – das ‚Musikschrifttum‘ aus dem Titel der vorliegenden Arbeit – umfassen allgemein-ästhetische Abhandlungen größeren und kleineren Umfangs,

[45] Ruiter: *Der Charakterbegriff in der Musik*, S. 12.

speziell der Musik gewidmete Ästhetiken und Schönheitslehren, Schriften zur Musiktheorie (Satz-, Harmonie-, Kontrapunkt-, Generalbass- und Kompositionslehren), Nachschlagewerke und besondere Prosatexte wie etwa diejenigen Jean Pauls, Tiecks/Wackenroders oder E. T. A. Hoffmanns sowie ausgewählte Rezensionen und Zeitschriftenartikel. Manche dieser Schriften sind pädagogischer Natur, andere treten mit akademischem Anspruch auf. Die einen wollen ein Thema einführend darstellen, die anderen es erschöpfend behandeln. Manche sind an Laien gerichtet, andere für Experten gedacht. Die einen kompilieren und fassen zusammen, andere wollen Neues erarbeiten und originell sein. Insbesondere im 18. Jahrhundert zeichnen sich Nachschlagewerke wie Wörterbücher und Enzyklopädien[46] durch einen vergleichsweise hohen Grad an eigener Theoriebildung aus, während sie im 19., grob gesprochen, vor allem bereits etablierte Ansichten als Grundlage zur Konversation zusammenfassen oder anderweitig eher kompilierend als originell gestaltet sind (ein Umstand, der vor dem Hintergrund der wissenschaftlichen, kulturellen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Veränderungen, die sich im 18. und 19. Jahrhundert vollzogen, nicht schwer zu erklären ist).

Diese breite Fächerung berücksichtigter Textgattungen trägt der Komplexität von Ideengeschichte und Meinungsbildung in meinem Betrachtungszeitraum Rechnung. Sich nur auf einen einzigen Quellentyp zu beschränken und beispielsweise ausschließlich reine Musikästhetiken (oder auch solche ästhetische Entwürfe, die sich *auch* mit der Musik beschäftigen) zu betrachten, hieße, Zusammenhänge und Hintergründe auszublenden, die zum Verständnis der Geschichte der Idee ästhetischer Ganzheit notwendig sind.

Natürlich habe ich mich bei aller Offenheit für unterschiedliche Textarten vor allem auf solche Schriften konzentriert, die sich zumindest in Teilen explizit mit der Musik beschäftigen. Daneben tauchen allerdings auch ein paar Aufsätze und Abhandlungen auf, die sich (so gut wie) gar nicht auf Musik beziehen, jedoch notwendigerweise berücksichtigt werden mussten, weil sie in den Schriften anderer Autoren, die selbst wiederum tatsächlich auch die Musik behandeln, eine wichtige Rolle spielen.[47]

Ästhetische Schriften nicht-deutschsprachiger Herkunft sind aus einem von drei Gründen aufgenommen worden: Sie können 1. eine deutsche Übersetzung erfahren haben, 2. von einem auch im deutschsprachigen Raum einflussreichen Autor stammen oder 3. als Einzelschriften Wirkung auf das Musikdenken ausgewählter deutschsprachiger Autoren gehabt haben oder zumindest hie und da rezipiert worden sein. Nicht übersetzte fremdsprachige Schriften, die weder von einem überaus einflussreichen Autor stammen, noch in den deutschsprachigen Quellen oder in zeitgenössischen Bibliographien erwähnt werden, habe ich außen vor gelassen. Gleiches gilt für deutschsprachige Werke, die möglicherweise für die Theorie der bildenden Künste von höchster Bedeutung sein mögen, im Musikschrifttum aber keine Spur hinterlassen haben.

Ebenfalls keine systematische Berücksichtigung fanden private Briefwechsel. Der Austausch von Ideen, Kritik und Anregungen in privaten Briefen ist zweifellos ein höchst bedeutsamer Teil der ästhetischen und philosophischen Theoriebildung im 18. und 19. Jahrhundert. Doch mir geht es um die ‚offizielle', öffentliche Ideengeschichte ästhetischer

[46] Die Begriffe ‚Wörterbuch', ‚Enzyklopädie' und ‚Lexikon' wurden „weitgehend gleichbedeutend" verwendet (siehe Bandur: Artikel „Musiklexika", Sp. 1390).

[47] Zu nennen wäre hier beispielsweise William Hogarths immens einflussreiches *The Analysis of Beauty* von 1753.

Ganzheit, und diese entfaltete sich in gedruckten Werken. Es wäre sicherlich lohnenswert, auch mittlerweile zugängliche private Briefwechsel systematisch auf dieses Thema hin zu untersuchen. Ein solches Unterfangen liegt jedoch außerhalb des Betrachtungsbereichs meiner Arbeit. Privatbriefe habe ich lediglich vereinzelt und nur dann berücksichtigt, wenn ich in der Sekundärliteratur zufällig auf sie aufmerksam geworden bin.

Die Auswahl von Quellen und Literatur erfolgte zum einen über moderne Bibliographien wie RILM oder RISM, zum anderen über Querverweise sowie Literaturangaben, -hinweise und -verzeichnisse in den eingesehenen Texten selbst. So wurde nicht nur die Erfassung so gut wie jeder *möglicherweise* relevanten Quelle meines Betrachtungszeitraums sichergestellt, sondern vor allem die Berücksichtigung sämtlicher *wirklich* bedeutenden und einflussreichen Texte.

Ich will nicht verschweigen, dass ich neben den Hunderten tatsächlich gesichteter Quellen auch etwa einhundert Schriften, die ich ursprünglich in meine Liste möglicherweise zu berücksichtigender Veröffentlichungen aufgenommen hatte, letztendlich doch nicht konsultiert habe. Zu einem erheblichen Teil handelt es sich dabei entweder um Arbeiten völlig unbekannter Autoren, die, wenn ich richtig sehe, schlicht und einfach nicht rezipiert wurden, oder um völlig unbekannte Arbeiten von Autoren, die aufgrund anderer Schriften für meine Themenstellung relevant sind oder anderweitig Bekanntheit erlangt haben. Mehr als zwei Drittel dieser nicht gesichteten Quellen umfassen weniger als 50 Seiten. Viele sind nicht online und auch sonst kaum verfügbar, und ich habe mich entschlossen, nicht extra nach Berlin oder München zu fahren, um dort ein paar wenige Dutzend Seiten lange Texte von Autoren zu lesen, die weder in einer der vielen Hundert Quellen, die meiner Arbeit zugrunde liegen, noch in der relevanten Fachliteratur rezipiert oder auch nur erwähnt werden. Ich verzichtete guten Gewissens auf diesen Aufwand, da er mir für die inhaltliche Qualität meiner Arbeit wahrhaft überflüssig erschien und immer noch erscheint. Zur Darlegung von Quellenbasis und Arbeitsweise gehört auch die Rechtfertigung von Entscheidungen wie dieser. Sie nicht zu erwähnen, hieße, sie zu verheimlichen.

Nach dieser grundsätzlichen Offenlegung der meiner Arbeit zugrunde liegenden Quellensituation noch einmal zurück zum Verhältnis von Musikanalyse und ästhetischer Reflexion in den von mir betrachteten Schriften des 18. und 19. Jahrhunderts. Die meisten der von mir behandelten Autoren beschränken sich auf Überlegungen zum Schönen, zum Erhabenen und zu anderen ästhetischen Eigenschaften von Musik, ohne Theorien oder gar praktische Anweisungen darüber vorzulegen, mit welchen kompositorischen Mitteln einem Stück Musik diese Eigenschaften verliehen werden können. Wenn sie Musikbeispiele vorbringen, dann meist, ohne die Musik selbst zu analysieren, sondern vor allem als Illustration ihres eigenen ästhetischen Empfindens. All das soll nicht etwa als abwertende Kritik ihrer Schriften, sondern rein deskriptiv verstanden werden. Die von mir betrachteten Quellen zur Ästhetik kommen zum größten Teil ohne musikanalytische Anteile aus, und ich versuche nicht, sie diesbezüglich zu ergänzen.

Die weitestgehende Abwesenheit konkreter Musikbeispiele in den musikanschaulichen Quellen des 18. und 19. Jahrhunderts kann aber durchaus stutzig machen. Denn warum sollte ein Autor, der eine ästhetische Theorie vorträgt, von deren Richtigkeit er überzeugt

ist, diese nicht anhand unleugbarer, objektiver Beobachtungen im Notentext demonstrieren? Es sind verschiedene Antworten denkbar:

(i) könnte es dem Autor an musiktheoretischer Kompetenz fehlen, sodass er nicht in der Lage ist, mit Partituren adäquat umzugehen. Das ist jedoch meistens nicht der Fall; viele der von mir betrachteten Autoren haben eine umfangreiche musikalische Ausbildung genossen, die es ihnen zweifellos ermöglicht hätte, Musikanalyse zu betreiben. Andere haben auf eigene Faust und mit ähnlichem Ergebnis Musik studiert. Und für Dritte wäre es zweifellos möglich gewesen, sich umfangreiches musikanalytisches Können anzueignen, wenn sie es für notwendig gehalten hätten.

(ii) könnte es ganz handfeste Gründe geben, wie etwa die hohen Kosten des Notendrucks. Dagegen spricht, dass es vielen Autoren durchaus möglich war, Werke mit Notendrucken zu veröffentlichen, und dass ein Autor, dem der Beleg seiner ästhetischen Theorien mithilfe konkreter Notenbeispiele von hinreichend großer Bedeutung war, wohl Mittel und Wege oder zumindest Kompromisse gefunden hätte, dies zu realisieren.

(iii) könnten sich ästhetische Theorien prinzipiell jeder empirischen Untermauerung entziehen.

(iv) könnte der Autor selbst bewusst Falsches verbreiten, das zu belegen er demnach gar nicht in der Lage wäre.

(v) könnte der Autor versucht haben, seine ästhetische Theorie an konkreten Notenbeispielen zu belegen, damit aber gescheitert sein, was ihn jedoch nicht davon abbrachte, an der Theorie selbst festzuhalten.

(vi) könnte der Autor einem Philosophieverständnis anhängen, nach dem die innere und äußere Konsistenz einer Theorie sowie die intuitive, tief gefühlte Überzeugung von ihrer Wahrheit genügen, sie zu postulieren.

(vii) könnte die ästhetische Theorie des Autors sich nicht auf den Notentext, sondern vor allem auf das gehörte Werk und seine Wirkungen auf Körper und Geist des Rezipienten beziehen, sodass eine am Notentext orientierte Musikanalyse sinnlos wäre. Gehörte Musik beruht zwar auf Notentexten, und das, was man hört, kann zu einem Großteil auf das dort Notierte zurückgeführt werden, sodass anzunehmen wäre, dass eine ästhetische Theorie, die sich auf das gehörte Werk und seine Wirkungen auf Körper und Geist des Rezipienten bezieht, letztendlich auf notierte Musik zurückgeführt werden kann. Doch natürlich wirkt Gehörtes anders als Gelesenes und auditive Sinneseindrücke können nicht ohne Weiteres in visuelle übersetzt werden, sodass eine Theorie, die das gehörte Werk und seine Wirkungen auf Körper und Geist des Rezipienten in den Mittelpunkt stellt, durchaus legitimerweise ohne Analyse von Notentexten auskommen kann, wenn sie beispielsweise darauf verzichtet, das Gehörte durch Notiertes erklären zu wollen, weil sie die ästhetische Essenz der Musik im Klang und nur im Klang verortet.

Und (viii) schließlich kann die Musik in einem größeren ästhetischen Entwurf, der seine Behauptungen bezüglich anderer Künste sehr wohl nachzuweisen versucht, eine so kleine Rolle spielen, dass sie lediglich am Rande und ohne Beobachtungen am Notentext behandelt wird.

(i) und (ii) sind, wie bereits dargelegt, unwahrscheinlich. Es gibt keinen Grund, der aus der Perspektive des 18. und 19. Jahrhunderts so offensichtlich für (iii) spräche, dass (iii)

ausgerechnet im Bereich der Musik stillschweigend vorausgesetzt worden sein sollte, und auch (iv) ist nicht anzunehmen. (v) ist denkbar, doch im Vertrauen auf die intellektuelle Redlichkeit des größten Teils der von mir betrachteten Autoren lehne ich sie als Erklärung ab. (vi) ist häufig von Bedeutung. Auch (vii) ist in vielen Fällen ein aussichtsreicher Kandidat. Gerade romantisch-idealistische Autoren verneinen explizit und implizit eine nüchtern-wissenschaftliche Betrachtungsweise der Welt, andere verlassen sich ausschließlich auf philosophische Kontemplation ohne jegliche Bezugnahme auf empirische Konkreta. Darüber hinaus ist auch (viii) häufig anzunehmen.

Roger Scruton und Thomas Munro differenzieren drei „broad approaches“ zur Beantwortung der Frage, worauf sich ein Philosoph konzentrieren sollte, um Ideen wie ‚Schönheit‘ und ‚Geschmack‘ zu verstehen.[48]

Deren erster ist die „study of the aesthetic concepts, or, more specifically, the analysis of the ‚language of criticism,‘ in which particular judgments are singled out and their logic and justification displayed“.[49] Ein bekanntes Beispiel dieses Vorgehens ist Edmund Burkes *Philosophical Enquiry into the Origin and of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, in der er es unternahm, „a distinction between two aesthetic concepts“ zu ziehen, und anhand einer Studie ihrer unterschiedlichen Qualitäten „the separate human attitudes that are directed toward them“ zu analysieren.[50]

Eine zweite Herangehensweise ist die „philosophical study of certain states of mind – responses, attitudes, emotions – that are held to be involved in aesthetic experience“, wie etwa in Kants *Kritik der Urteilskraft*, deren Schlüsselelement der ästhetischen Betrachtung eines Objekts der „state of mind“ des uninteressierten Wohlgefallens ist.[51]

Drittens schließlich kann sich der Ästhetiker schlicht und einfach der „study of the aesthetic object“ verschreiben.[52] Dieser „approach reflects the view that the problems of aesthetics exist primarily because the world contains a special class of objects toward which we react selectively and which we describe in aesthetic terms“.[53]

Jede der von Scruton und Munro unterschiedenen Herangehensweisen hat ihre eigenen Vorteile und Probleme. Sie können weiter ausdifferenziert werden und untereinander zu inkompatiblen Ergebnissen führen oder auch miteinander harmonieren.[54] Mal ist die eine, mal die andere en vogue; ein Autor nutzt zur Lösung einer Fragestellung diese, ein anderer jene, ein dritter bezieht zwei oder gar alle drei mit ein. Obwohl der Korpus der von mir betrachteten Quellen sämtliche Möglichkeiten der alleinigen Adaption oder doppelten und dreifachen Kombination der drei „approaches“ aufweist, analysiere ich nicht grundsätzlich, welcher Autor welchem (oder welche*n*) derselben folgt. Ich erwähne es nur dann, wenn es für meine Fragestellung relevant ist.

[48] Scruton/Munro: Artikel „Aesthetics“.
[49] Scruton/Munro: Artikel „Aesthetics“.
[50] Scruton/Munro: Artikel „Aesthetics“.
[51] Scruton/Munro: Artikel „Aesthetics“.
[52] Scruton/Munro: Artikel „Aesthetics“.
[53] Scruton/Munro: Artikel „Aesthetics“.
[54] Scruton/Munro: Artikel „Aesthetics“.

Teil II

Systematische Betrachtungen

Kapitel 1

Ganzheit als sine qua non der Werkästhetik

Zu bestimmen, welche Bedingungen notwendig oder hinreichend sind, ein musikalisches Kunstwerk im Sinne des 18. und 19. Jahrhunderts zu konstituieren, ist keine leichte Aufgabe. Die schiere Vielzahl der bisherigen Definitionsversuche zeugt davon. Um nur einige wenige Beispiele aufzuführen: Friedemann Kawohl referiert, Carl Dahlhaus begreife „das ‚Postulat formaler Geschlossenheit' und die ‚Individualität' als tragende Kategorien des Werkbegriffs", während für Lydia Goehr eine der Bedingungen desselben sei, dass „‚die tonalen, rhythmischen und instrumentalen Eigenschaften strukturell integrierte Ganzheiten konstituieren'".[55] Dahlhaus selbst schreibt an prominenter Stelle, die „für das 18. und 19. Jahrhundert charakteristischen Bestimmungsmerkmale" des Kunst(werk)begriffs seien „erstens das Postulat der Originalität, die als Eigentümlichkeit des Genies gerühmt wurde, zweitens die Interpretation des Werkes als in sich geschlossener Funktionszusammenhang oder als ‚organisches Ganzes', drittens die Erwartung, daß herausragende Werke [...] im Repertoire und im Gedächtnis der Nachwelt überdauern würden, und viertens die Idee der ästhetischen Autonomie, durch die sich ein Gebilde, das Anspruch auf Kunstcharakter erhob, vom Bereich der Zwecke und Funktionen distanzierte".[56] Sabine Sanio nennt in einer Analyse von Hegels Ästhetik als „Kategorien des Werkbegriffs" neben „Verständlichkeit", „Freiheit", „Wahrheit" und „Handlung und Pathos" auch „Abgeschlossenheit" und „Form".[57] Klaus Kropfinger führt die Definition Schlegels an, nach der das Werk „überall scharf begrenzt, innerhalb der Grenzen aber grenzenlos [...] ist, wenn es sich selbst ganz treu, überall gleich und doch über sich selbst erhaben ist".[58] Rainer Cadenbach identifiziert vier Teilmomente des Werkbegriffs – „Fixiertheit", „Autorschaft"/„Originalität", „Umfang"/„Dignität"/„Abgeschlossenheit" und „Ganzheit" –[59] und Wilhelm Seidel zählt ganze elf Aspekte

[55] Kawohl: Organismusmetaphern, S. 165. Vgl. zu Dahlhaus auch *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil. Grundzüge einer Systematik*, S. 12.

[56] Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland*, S. 30 f. Auffällig ist hierbei, dass Dahlhaus denjenigen Teil ästhetischer Ganzheit, den ich später als ‚teleologische Unabhängigkeit' bezeichnen werde, als eigenes Bestimmungsmerkmal aufführt, während es etwa bei Karl Philipp Moritz eindeutig zum Ganzheitskonzept selbst gehört.

[57] Sanio: *Alternativen zur Werkästhetik. John Cage und Helmut Heißenbüttel*, S. 30 ff.

[58] Kropfinger: Überlegungen zum Werkbegriff, S. 127. Kropfinger zitiert Schlegel nach dem *Athenäum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*, ausgew. und bearb. von Curt Grützmacher, Band 1, Reinbeck 1969, S. 156.

[59] Cadenbach: *Das musikalische Kunstwerk. Grundbegriffe einer undogmatischen Musiktheorie*, S. 88–102.

auf, die in der in den 1970er und 1980er Jahren geführten Diskussion um den Werkbegriff von Bedeutung waren: „Schriftlichkeit“, „Autorschaft“, „Mehrstimmigkeit“, „Einmaligkeit“, „Abgeschlossenheit“, „Unveränderlichkeit“, „Neuheit“, „Bewertbarkeit“, Verlangen nach einer „ihm angemessene[n] Kultur des Hörens“, „Interpretierbarkeit“, „Form“.[60] Als Dokumente zur Schwierigkeit des Werkbegriffs können neben Cadenbachs Monographie auch die Beiträge Walter Wioras[61] oder, vonseiten eines Philosophen, Rainer Martens[62] gelten. Zahlreiche weitere ließen sich anführen. Mir geht es in der vorliegenden Arbeit nicht darum, eine neue Definition des Werkbegriffs auszuarbeiten, sondern mit der Idee ästhetischer Ganzheit einen zumindest im 18. und 19. Jahrhundert integralen Teilaspekt desselben näher zu untersuchen. Denn so sehr sich nicht nur die hier aufgeführten Definitionsversuche des Kunstwerks auch im Detail unterscheiden mögen, so grundlegend ist für sie alle die Kategorie der ‚Ganzheit‘. Sie bildet einen gemeinsamen Nenner, der allen Umschreibungen des Werkbegriffs zukommt.

Zu Beginn meines Betrachtungszeitraums war vor allem die Kategorie des ‚Schönen‘ das zentrale Kriterium, an dem Kunstwerke gemessen wurden. Im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts wurde ihm das ‚Erhabene‘ beigesellt, manchmal als konkurrierende Kategorie, manchmal als Unterform des Schönen, doch typischerweise mit einer charakteristischen Abweichung hinsichtlich derjenigen Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit, die ein Kunstwerk aufweisen musste, um mit dem jeweiligen Attribut versehen werden zu können (dazu später mehr). Da eine bestimmte Konfiguration ästhetischer Ganzheit(en) – welche das ist, wird im Verlauf dieser Arbeit geklärt – in der überwältigenden Mehrzahl der in der vorliegenden Arbeit untersuchten Quellen als notwendige Voraussetzung des Schönen gilt, ist die Verneinung der Ganzheit eines Kunstwerks diesem Ansatz nach hinreichend, ihm die Eigenschaft des Schönseins zu nehmen. Umgekehrt bedeutet das: Wo im 20. Jahrhundert sowohl der klassische Werkbegriff als auch die selbstverständliche Annahme vom Kunstobjekt als unbedingt schön (oder erhaben) sein müssendes Etwas fällt, wird Ganzheit nicht nur überflüssig; sie absichtlich zu negieren ist aus der Perspektive des 18. und 19. Jahrhunderts auch hinreichend, ein nicht schönes (und möglicherweise nicht einmal erhabenes) Nicht-Werk hervorzubringen.

Die meisten der von mir betrachteten Autoren betonen ausschließlich oder zumindest an erster Stelle den Schönheitscharakter wahrer Kunstwerke, eine Vielzahl von ihnen nennt aber auch das Erhabene als ästhetische Kategorie, der ein künstlerisches Artefakt zugeordnet werden kann. Schönheit und/oder Erhabenheit sind dabei nicht *hinreichend*, einen Gegenstand ‚Kunst‘ sein zu lassen – so können etwa natürliche Entitäten oder auch nicht-künstlerische Artefakte schön oder erhaben sein –, doch in den Augen der von mir betrachteten Autoren musste ein Kunstwerk im Allgemeinen *notwendigerweise* schön oder erhaben sein, um wahrhaft ‚Kunst‘ genannt werden zu dürfen.[63]

Die Forderung nach Ganzheit ist eine notwendige Bedingung des Werkbegriffs und „gehörte im 19. und im frühen 20. Jahrhundert zu den Selbstverständlichkeiten, die nicht als Probleme des musiktheoretischen und -ästhetischen Denkens, sondern als feste Prämissen

[60] Seidel: *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, S. 38–40.
[61] Wiora: *Das Musikalische Kunstwerk*.
[62] Marten: Ensemble der Freiheiten. Philosophische Bemerkungen zum musikalischen Werkbegriff.
[63] Siehe dazu Hanfling: Essay Two: Aesthetic Qualities, S. 53–56.

behandelt wurden."[64] Dabei beginnt die bewusste Reflexion dieser späteren Prämisse erst vergleichsweise spät: Die „Idee, die ‚Ganzheit' eines Kunstwerks als Funktionszusammenhang oder ‚Organismus' zu begreifen", stammt „aus dem späten 18. Jahrhundert",[65] das die Ganzheitsidee inkorporierende romantisch geprägte Werkkonzept nahm um 1800 seinen festen Platz in der Musiktheorie ein.[66] Konkret nennt Dahlhaus neben der Musiktheorie Heinrich Christoph Kochs (insbesondere den 1787 erschienenen zweiten Band seines *Versuch einer Anleitung zur Composition*) die nur ein Jahr später veröffentlichte Ästhetik Karl Philipp Moritz' (*Über die bildende Nachahmung des Schönen*) als Ursprünge einer expliziten, zum Programm erhobenen Reflexion der vorher allenfalls ausschnitthaft und implizit betrachteten Ganzheitsidee in Musik und Kunst allgemein.[67]

Diese Einschätzung Dahlhaus' ist ein zweischneidiges Schwert. Denn wie sich weiter unten herausstellen wird, hat der Ganzheitsbegriff in den Schriften Kochs und Moritz' zwar tatsächlich einen bis dahin kaum gekannten Stellenwert. Doch was die beiden Autoren jeweils mit ihm verbinden, sollte nicht über einen Kamm geschoren werden. Während Koch vor allem als Vertreter formaler Ganzheit von Bedeutung ist – derjenigen Art ästhetischer Ganzheit, die die musikwissenschaftliche Forschung standardmäßig mit der ästhetischen Ganzheit selbst gleichsetzt –, bestimmt Moritz den Ganzheitsbegriff wesentlich differenzierter und umfassender als alle anderen vor ihm. Moritz' und Kochs Verdienste um die Rezeption des Ganzheitsbegriffs im Musikschrifttum ohne Differenzierung in einem Atemzug zu nennen, zeugt von genau der historische Sachverhalte zu Unrecht gleichsetzenden Unbekümmertheit, die ich für die bisherige musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Ganzheitsbegriff diagnostiziert habe. Dahlhaus' Einschätzung ist daher zwar technisch korrekt – denn Koch und Moritz waren tatsächlich beide von immenser Bedeutung für die Idee des ‚Ganzen' im Musikschrifttum –, perpetuiert aber, wenn sie ohne Kritik stehen gelassen wird, das falsche Bild von der Unverfänglichkeit des Ganzheitsbegriffs, der, so die unrichtige implizite

[64] Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil. Grundzüge einer Systematik*, S. 74. Musiktheorie und -ästhetik sind, wie bereits erwähnt, gerade im 18. Jahrhundert keinesfalls sauber voneinander zu trennen. Ich behalte die Begriffe trotz ihrer Problematik dennoch bei, um zumindest eine grobe Einordnung von Texten nach dem, was man heute ‚Musiktheorie' bzw. ‚Musikästhetik' nennen würde, zu erlauben.

[65] Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil. Grundzüge einer Systematik*, S. 8.

[66] Burnham: Form, S. 880. Vgl. auch Kropfinger: Überlegungen zum Werkbegriff, S. 127 f. Dieser, der emphatische Werkbegriff der Romantiker, ist, wie Heinz von Loesch nachweist, entgegen langjähriger Annahmen nicht in der Rede vom „opus perfectum et absolutum", wie sie Nicolaus Listenius und die Tradition der „musica poetica" führt, vorgebildet (Loesch: *Der Werkbegriff in der protestantischen Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts: Ein Mißverständnis*). Siehe dazu auch Wiora: Das musikalische Kunstwerk der Neuzeit und das musische Kunstwerk der Antike, S. 3 f., besonders Fußnote 2. Listenius' Formulierung des „opus perfectum et absolutum" „meint lediglich, daß das Werk vom Vorgang des Herstellens abgelöst und insofern vollendet sei; er bedeutet nicht, es sei ein strukturell vollkommenes, geschlossenes Ganzes und es bedürfe zur klingenden Ausführung keiner Ergänzung der vorgeschriebenen Noten hinsichtlich der Besetzung, Lautstärke u. a." (ebd., S. 9). Listenius' Worte deuten daher eher in Richtung einer ontischen Dauerhaftigkeit, die dem Werk erlaubt, auch ohne seinen Schöpfer weiter zu bestehen, und zeichnen nicht die der späteren Werkästhetik integral zugehörigen Aspekte formaler Ganzheit und teleologischer Unabhängigkeit vor. Siehe zu Listenius und der Vorgeschichte des Werkbegriffs des 18. und 19. Jahrhunderts auch Seidel: *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, S. 3 ff.

[67] Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil. Grundzüge einer Systematik*, S. 77 f., vgl. auch Seidel: Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik, S. 78. Helga de la Motte-Haber hebt hervor, wie sehr Moritz' Ganzheitsidee von platonischem Gedankengut geprägt war; Moritz begriff das Kunstwerk „als in sich abgeschlossene Ganzheit", das „mikrokosmisch die Verhältnisse des Makrokosmos" gestaltete (Motte-Haber: Musik als kosmisches Gleichnis. Über das Weiterwirken platonischen Gedankenguts, S. 111). Vgl. zur Ganzheit bei Koch auch Burnham: Form, S. 880 ff.

Annahme, im Grunde mit formaler Ganzheit gleichgesetzt werden könne und dort, wo das nicht ohne Weiteres der Fall ist, keine detaillierte Analyse verdiene.

Um Missverständnissen vorzubeugen, sei an dieser Stelle noch einmal mit Nachdruck darauf hingewiesen, dass Ganzheit explizit nur *notwendige*, nicht aber *hinreichende* Bedingung des Kunstwerks ist. Wie bereits aus den obigen Streiflichtern zu bisherigen Definitionsversuchen dessen, was das ‚Kunstwerk' der Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts war, zu entnehmen ist, gehörte für ein Artefakt in den meisten Fällen weit mehr dazu, ein Kunstwerk zu sein, als bloße Ganzheit. Wahrheit, Deutlichkeit, das Erschaffen-Worden-Sein durch ein ‚Genie' und andere Kriterien spielten ebenfalls wichtige Rollen. Diese und andere berücksichtige ich aber nur dann, wenn sie in dieser oder jener ästhetischen Theorie in einem Zusammenhang mit dem ‚(schönen) Ganzen' stehen, der es verbietet, ihre Thematisierung zu unterlassen.

Es sei außerdem angemerkt, dass der von mir verwendete Begriff der ‚Ganzheit' keinerlei Anklänge an esoterisches, anthroposophisches oder ähnliches Gedankengut beinhalten, sondern lediglich die Eigenschaft des ‚Ganzseins', die jedes Objekt hat, das ein Ganzes ist, ausdrücken soll.

Eine Entität ist genau dann ein Ganzes, wenn sie (i) in dieser oder jener Hinsicht einen Anfang und ein Ende hat (also raumzeitlich von anderen Entitäten abgegrenzt ist), wenn sie (ii) aus x Teilen besteht, wenn (iii) diese x Teile auf diese oder jene Weise miteinander zusammenhängen (oder miteinander verbunden sind), und wenn (iv) die Entität genau aus diesen x Teilen besteht, also nichts beinhaltet, was nicht im Sinne von (iii) Teil des Beziehungsgeflechts ihrer x Teile ist.

Der Ganzheitsbegriff, der im folgenden Kapitel in sechs Arten und Aspekte differenziert werden soll, ist als von allen mystischen, esoterischen und ähnlichen Konnotationen befreiter zu lesen.

Seine Verwendung gründet sich gleichermaßen auf den Befund, dass der Begriff des ‚Ganzen' im 18. und 19. Jahrhundert auf der einen Seite ständig gebraucht, wie dass er auf der anderen aber auch häufig ganz unterschiedlich verstanden wird. Gleiche Begrifflichkeiten bedeuten nicht immer gleiche Inhalte, und das ‚Ganze' des einen Autors kann ganz andere Merkmale haben als dasjenige des nächsten. Der Ganzheitsbegriff stammt aus den historischen Quellen, in denen er hundertfach zu finden ist. Er darf aus ihnen übernommen, muss aber gleichzeitig differenziert werden, um die unterschiedlichen Konzepte, die hinter den jeweiligen ‚Ganzen' der Ästhetiker, Musiktheoretiker und -philosophen des 18. und 19. Jahrhunderts stehen, systematisch kategorisieren zu können, ohne den Urhebern der betrachteten Schriften terminologisches Unrecht zu tun.

Kapitel 2

Differenzierung: Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit

Der Begriff ‚Ganzheit' steht in vielfältigen Verbindungen zu anderen, meist allgemein bekannten und in der musikwissenschaftlichen und historisch-ästhetischen Diskussion ganz selbstverständlich gebräuchlichen Begriffen, wie etwa ‚Vollkommenheit', ‚Einheit in der Mannigfaltigkeit', ‚Zwecklosigkeit', ‚interesseloses Wohlgefallen', ‚Autonomie', ‚Ahnung des Unendlichen' oder ‚Genie'. Der üblicherweise nicht weiter differenzierte Ganzheitsbegriff soll im Folgenden in die sechs Arten und Aspekte unterschieden werden, die im Musikschrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts mit dem ‚(schönen) Ganzen' in Verbindung stehen. Die daraus hervorgehende Kategorisierung verschiedener Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit stellt eine zurzeit nicht vorhandene, eindeutige Terminologie zur Verfügung, die benötigt wird, um Ergebnisse der bisherigen musikwissenschaftlichen Forschung kritisch analysieren zu können, ohne dabei in ein begriffliches Durcheinander zu geraten.

Die separate Betrachtung verschiedener Teilaspekte musikalischer Ganzheit verstößt, wie Carl Dahlhaus treffend bemerkt, eigentlich gegen das Ganzheitsprinzip. Man sollte diese Praxis allerdings nicht als „unglückliche Konsequenz einer musiktheoretischen Tradition, in der die Disziplinen, vom Kontrapunkt und der Harmonielehre bis zur Instrumentation und der Formenlehre, voneinander getrennt wurden",[68] sondern als pragmatisches Mittel des wissenschaftlichen Zugangs zu einer komplexen Idee verstehen, das, mit Bedacht genutzt, auch der historischen Entwicklung gerechter wird als der Versuch, vollkommen holistisch vorzugehen. Denn die einzelnen Teilaspekte möglicher Ganzheitsideen haben sich nicht im Bündel, nicht parallel oder zeitgleich, und erst recht nicht auf eine alle möglichen Facetten des Ganzheitsbegriffs gleichmäßig abdeckende Theorie abzielend, sondern in zeitlich und konzeptionell uneinheitlicher Weise entwickelt. Und auch die einzelnen Arten und Aspekte des Ganzheitsbegriffs, die ich im Folgenden unterscheide, sind keineswegs von Anfang an (oder in manchen Fällen überhaupt jemals) differenziert oder explizit benannt worden; unterschiedliche Vorboten der Explizitmachung dieses oder jenes Aspekts ästhetischer Ganzheit wuchsen nach und nach zu einer gemeinsamen Idee zusammen, während andere kaum je gesonderte Aufmerksamkeit erhielten, sondern lediglich sporadische Auftritte in den Texten einer Handvoll Autoren hatten (wobei gerade die Exponenten ungewöhnlicher

[68] Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil. Grundzüge einer Systematik*, S. 75.

Ganzheitskonzepte manchmal, wie etwa im Fall ontischer Dauerhaftigkeit bei Tieck und Wackenroder, besonders einflussreich waren).

Ich unterscheide im Folgenden sechs Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit, die ich, wie weiter oben beschrieben, aus der Arbeit mit den Quellen des 18. und 19. Jahrhunderts gewonnen habe.

2.1 Formale Ganzheit[69]

Ein in formaler Hinsicht Ganzes herzustellen, ist nicht erst seit der Entstehung der musikalischen Formenlehre von überragender Bedeutung bei der Produktion eines Kunstwerks. Dabei ist völlig egal, um welche Kunstgattung es sich handelt: Dass ein Kunsterzeugnis als formal abgeschlossenes Ganzes bestehen soll, war spätestens seit Aristoteles und bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert als so gut wie unhinterfragte Selbstverständlichkeit Teil der westeuropäischen Kunstanschauung in bildender und darstellender Kunst, Musik und Literatur.[70]

Das Konzept formaler Ganzheit lässt sich in die zwei Teilbereiche der ‚inneren' und ‚äußeren formalen Ganzheit' unterscheiden:[71] Wenn Musik von anderen Entitäten *formal abgegrenzt* – nicht *rezeptiv abgegrenzt*, siehe dazu weiter unten – ist, besitzt sie äußere formale Ganzheit. Wo die Abgegrenztheit des Werks in den bildenden Künsten aufgrund ihrer Materialität sicht- und ertastbar ist, besteht sie in der Musik darin, Anfang und Ende zu haben. Anfang und Ende sind hörbar, Musik ist durch sie zeitlich von anderen Entitäten abgegrenzt. Das ist die äußere formale Ganzheit. Sie entspricht Punkt (i) der auf S. 42 gegebenen Ganzheitsdefinition.

Ein formal Ganzes muss zweitens innerhalb seiner Grenzen auf verschiedenen, weiter differenzierbaren Ebenen als zusammengehöriges, zusammenhängendes, kohärentes Etwas gestaltet sein. Im Falle der Musik kann sich diese Forderung auf den Zusammenhang einzelner aufeinander folgender Töne und Akkorde beziehen, auf die Vereinheitlichung durch motivisch-thematische Arbeit, durch Wiederholungen, Rhythmik, Metrik und Instrumentierung, sie kann Kontraste oder Kohärenz von Tonart oder musikalischen Stimmungen meinen oder

[69] Der Begriff ‚formale Ganzheit' findet sich genau so schon bei Loesch: Autonomie der Kunst und Autonomie des Werkes, etwa S. 192 und S. 194. Seidel verwendet den Ganzheitsbegriff als Synonym für formale Geschlossenheit, wenn er in seiner Abhandlung über *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte* schreibt: „Alle Autoren, die bisher befragt worden sind, von *Listenius* bis zu *Ingarden*, zählen zu den Merkmalen des musikalischen Werks, daß es formal geschlossen ist, also Ganzheit hat" (Seidel: *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, S. 34. Kursivierungen im Original in Kapitälchen). Im weiteren Verlauf desselben Absatzes spricht er – wie auch im weiteren Verlauf des Buches – mehrmals von ‚formaler Ganzheit'.

[70] Unter den zahllosen musikwissenschaftlichen Aufsätzen und Monographien, die sich dem Thema formaler Ganzheit in einer Weise widmen, die seine Dominanz in meinem Betrachtungszeitraum bestätigen (und deren bibliographische Zusammenstellung allein Dutzende Seiten füllen würde), sei an dieser Stelle lediglich der von Patrick Boenke und Birger Petersen-Mikkelsen herausgegebene Sammelband *Musikalische Logik und musikalischer Zusammenhang* herausgegriffen, der das Thema aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet und einige der auch in meiner Arbeit vorkommenden Autoren (wie etwa Mattheson, Riepel, Koch, Hoffmann, Marx, Hauptmann) behandelt.

[71] Ein Versuch einer Differenzierung dessen, was der Ganzheitsbegriff umfasst, findet sich zum Beispiel bei Rainer Cadenbach (Cadenbach: *Das musikalische Kunstwerk. Grundbegriffe einer undogmatischen Musiktheorie*, S. 99 ff.). Cadenbachs Aspekte des Ganzheitsbegriffs überschneiden sich teilweise mit den im Folgenden aufgeführten. Allerdings geht Cadenbach zu frei mit den Begriffen ‚Ganzheit' und ‚Geschlossenheit', die er ohne nennenswerte Differenzierung als gleichwertige benutzt, um. ‚Ganzheit' und ‚Geschlossenheit' sollten nicht ohne Weiteres gleichgesetzt, sondern genau voneinander unterschieden werden. Cadenbachs Gleichsetzung ist Teil des musikwissenschaftlichen Usus, ‚Ganzheit' mit ‚formaler Ganzheit' zu identifizieren.

auch die Abstimmung von kleinen und größeren Abschnitten innerhalb verschiedener Formschemata wie etwa dem der Sonate[72] oder des Rondos. Dies ist nur eine Auswahl; weitere Zusammenhang stiften könnende Parameter sind denkbar. Sie alle können in verschiedenen Kombinationen für das konkrete Werk von Bedeutung sein. Jedes einzelne Stück kann diese, seine *innere* formale Ganzheit ganz individuell gestalten und einen oder mehrere der genannten Parameter umsetzen, während es andere vernachlässigt, ohne dadurch formal unganz zu werden. Die innere formale Ganzheit betrifft vor allem die Punkte (iii) und (iv) der auf S. 42 gegebenen Ganzheitsdefinition. Punkt (ii) ist für das 18. und 19. Jahrhundert selbstverständlich.[73]

Ein historisch besonders bedeutsames Schlagwort innerer formaler Ganzheit ist die in den Jahrzehnten um 1800 allgegenwärtige Forderung nach ‚Einheit in der Mannigfaltigkeit' eines Musikstücks, die gerne als notwendige Bedingung musikalischen Sinns („meaning") verstanden wird.[74] Manche Autoren differenzieren auch schon im 19. Jahrhundert verschiedene Formen innerer formaler Ganzheit.[75]

Musiktheorien, Kontrapunkt- und Kompositionslehren behandeln üblicherweise beide Aspekte formaler Ganzheit. Sie lehren sowohl, wie verschiedene Töne, Akkorde etc. miteinander auf ‚richtige' Art und Weise kombiniert und hintereinander gesetzt werden sollen und dürfen, als auch, welche Anfänge und Schlüsse in diesem oder jenem Modus oder in dieser oder jener Tonart erlaubt sind.

Die Betrachtung formaler Ganzheit mag auf den ersten Blick trivial wirken, ergibt sie sich doch zum Beispiel bei vielen Gemälden oder Skulpturen durch den Zusammenhang und die Begrenztheit des Materials, aus dem sie gemacht und gestaltet sind, von selbst. Das ist aber nur bis ins 20. Jahrhundert der Fall, denn die Avantgardisten verschiedener Künste haben unterschiedliche Aspekte formaler Ganzheit ganz bewusst verneint. So ist beispielsweise zu erklären, warum die Putzkraft im Dortmunder U Martin Kippenbergers Kalkfleck entfernte: Die Form des Kunstwerks machte es ihr nicht offensichtlich, was zu ihm gehört und was nicht. Das ist eine Besonderheit moderner Kunst im Gegensatz zu allem, was vor ihr war – es würde niemandem einfallen, einen Arm von Michelangelos *David* für einen nicht zur Skulptur gehörenden Fremdkörper oder einen Pinselstrich in einem Gemälde van

[72] Es muss kaum erwähnt werden, dass der Sonatenform in der Formenlehre ein zentraler Platz zukommt. Vgl. zum Beispiel Burnham: Form, S. 880 f. oder Ritzel: *Die Entwicklung der ‚Sonatenform' im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts*. Burnhams ganzer Beitrag orientiert sich am roten Faden des Topos ‚Sonatenform' von Heinrich Christoph Koch bis ins 20. Jahrhundert.

[73] Innere und äußere formale Ganzheit sind nicht mit „internal" und „external unity" zu verwechseln, die R. A. Sharpe unterscheidet (Sharpe: Two Forms of Unity in Music). Sharpes „internal unity" entspricht meiner formalen Ganzheit (das heißt: innerer *und* äußerer formaler Ganzheit), seine „external unity" bezieht sich auf den Personalstil eines Stücks Musik, das es gegen Musik anderer Komponisten erkennbar abgrenzt. Die Idee des Personalstils zu kritisieren, gehört nicht hierher, und es muss kaum eigens gesagt werden, dass sie in ihrer starken Version – derjenigen nämlich, nach der jeder Komponist einen unverkennbaren persönlichen Stil hat, der nicht überzeugend nachgeahmt werden kann, sodass der erfahrene Rezipient unfehlbar ‚einfach hört, wenn es Mozart ist' – unhaltbar ist.

[74] So schrieb etwa Anton Webern 1963, Einheit sei „surely the indispensable thing if meaning is to exist. Unity, to be very general, is the establishment of the utmost relatedness between all component parts. So in music, as in all other human utterance, the aim is to make as clear as possible the relationships between the parts of the unity; in short, to show how one thing leads to another" (zit. n. Street: Superior Myths, Dogmatic Allegories: The Resistance to Musical Unity, S. 77).

[75] So zum Beispiel Karl Christian Friedrich Krause in seinem 1837 erschienenen *Abriss der Aesthetik*. Krause unterscheidet ‚Gleichartigkeit (Homogenität)' und ‚Stetigkeit (Kontinuität)' der inneren Form (vgl. dazu weiter unten, S. 260 ff.).

Goghs für zu entferndenden Schmutz zu halten. Das 20. Jahrhundert beschäftigt sich dabei vor allem mit den Punkten (i) und (iii) der auf S. 42 gegebenen Definition. Beide wurden bereits im 19. Jahrhundert hin und wieder infrage gestellt (Stichwort: Fragment). Zu dieser Zeit kam jedoch niemand auf die Idee, Musik zu schreiben oder Bilder zu malen, die (ii) entgegenstehen. Das blieb dem 20. Jahrhundert vorbehalten, das mit völlig gleichtönender oder auch stiller Musik sowie mit absolut monochromatischen Gemälden Kunstwerke erschuf, die sich nicht aus Teilen zusammensetzten.

Die Frage nach der Form ist bei der Musik nicht nur traditionell, sondern – und das bestätigt die Rechtmäßigkeit der Tradition – aufgrund ihres Wesens als Kunst ohne visuell oder haptisch erfahrbare Werke besonders relevant. Ein Musikstück ist nichts offensichtlich formal Ganzes, wie das etwa bei klassischen Gemälden oder Skulpturen der Fall ist.

Jahrhunderte der (mal expliziten, mal impliziten) Reflexion über die formale Ganzheit musikalischer Werke haben unterschiedliche Ansichten über die Art und Weise hervorgebracht, auf die Musikwerke formal ganz sein können. Es lassen sich drei Richtungen unterscheiden. Erstens (und in der zeitlichen Entwicklung an frühester Position) der formale Konkatenationismus[76], bei dem es so gut wie ausschließlich darum geht, Fortschreitungen von einer zur nächsten Note, von einem zum nächsten Zusammenklang zu gestalten, wie es beispielsweise im klassischen Kontrapunkt der Fall ist. Zweitens entwickelte sich eine architektonische Konzeption formaler Ganzheit.[77] Sie betont eine höhere Ebene musikalischer Strukturen und konzentriert sich auf größere Teile eines Werks (Perioden, Melodien, ganze Sätze etc.), die hierarchisch angeordnet sein und zusammengenommen ein großes Ganzes bilden sollen. Architektonische formale Ganzheit setzt im Normalfall konkatenationistische formale Ganzheit voraus. Sie ist einer der beiden großen Topoi des Formdenkens der klassisch-romantischen Periode. Der andere ist das dritte formale Ganzheitskonzept: die Idee der organischen Form, wie sie das 19. und 20. Jahrhundert faszinierte. Goethe war einer ihrer wichtigsten Vertreter.

Die Ausführungen des historischen Teils dieser Arbeit werden deutlich machen, dass formale Ganzheit in fast allen betrachteten Quellen deutlich erkennbar gefordert wird. Bei Autoren, deren Schriften keine Hinweise auf die Bedeutung formaler Ganzheit erkennen lassen, ist davon auszugehen, dass sie sie stillschweigend voraussetzen.

Die universelle Relevanz formaler Ganzheit in der Musik wird auch dadurch offensichtlich, dass einige Autoren das ‚Lächerliche' unter anderem durch ihre Abwesenheit bestimmen – und das schon im ausgehenden 18. Jahrhundert. So meint etwa Johann Joachim Eschenburg, das Lächerliche entstehe aus der „Darstellung des Unregelmässigen, Widersinnigen und Unschicklichen in den Formen, in Handlungen, im Betragen, in Gedanken und Ausdrücken".[78]

Bereits weiter oben (S. 42) wurde darauf hingewiesen, dass verschiedene Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit zwar notwendig, nicht aber hinreichend sind, ein schönes Kunstwerk zu konstituieren. Das wird insbesondere im Fall formaler Ganzheit auch explizit diskutiert. So argumentiert etwa Hugh Blair, dessen *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*

[76] Den Konkatenationismusbegriff entlehne ich Levinsons „concatenationism". Levinson bezeichnet damit eine Rezeptionsweise (siehe dazu weiter unten, S. 49 f.), doch die Grundidee lässt sich auch auf die Seite des Produzierenden, den Komponisten, übertragen.

[77] Der „architectonicism" ist der Gegenpol zu Levinsons „concatenationism".

[78] Eschenburg: *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*, S. 23.

erstmals 1783 verlegt wurden, im Anschluss an Homes *Elements of Criticism*, dass das Schöne nicht überall durch Einheit in Mannigfaltigkeit bestimmt sein könne, denn es gebe ja auch Objekte oder Dinge, die das Empfinden von Schönheit wecken, ohne mannigfaltig zu sein, wie etwa schöne Farben (diese sind nicht mit Punkt (ii) der auf S. 42 gegebene Definition kompatibel, wodurch (iii) und (iv) sinnlos werden).[79] Diese Position findet sich im Lauf des 18. und 19. Jahrhunderts in vielen weiteren Schriften. Sie erinnert daran, dass diejenigen Autoren, die Einheit in der Mannigfaltigkeit als sine qua non des Schönen bestimmen, immer ein solches Schönes meinen, das aus Teilen besteht und aus ihnen derart zusammengesetzt ist, dass es ein Ganzes bildet. Es geht ihnen um ein ‚schönes Ganzes', auch wenn der Begriff selbst nicht fällt. Schönheit an sich ist von der Schönheit eines Ganzen zu unterscheiden. Wenn ich von ‚Einheit in der Mannigfaltigkeit' als Bedingung des Schönen spreche, meine ich damit ein schönes Ganzes, das die weiter oben gegebene Ganzheitsdefinition erfüllt.

Formale Ganzheit wurde mehr als jede andere als notwendige Bedingung des Schönen und des Werks vorausgesetzt. Der korrekte Satz, die richtige oder gelungene Komposition – was ‚korrekt', ‚richtig' oder ‚gelungen' war, konnte sich von Autor zu Autor, von Werk zu Werk unterscheiden – stellte Normen bereit, die zwar nicht „das Schöne verbürgten", wohl aber das „Häßliche" „verhinderten".[80] Das galt selbst für solche Stücke, die, wie man meinte, von einem ‚Genie' – eine Eigenschaft des Genies ist es bekanntlich, neue Kunstregeln aufstellen und so althergebrachte außer Kraft setzen zu können, ohne Hässliches oder Unangenehmes ins Dasein zu bringen, sondern, ganz im Gegenteil, gerade dadurch höchstes Schönes oder Erhabenes zu kreieren – geschaffen wurden: Auch sie beruhten auf einem Grundgerüst von Satz- und Kompositionsregeln, die zwar an ausgewählten Stellen, nicht jedoch auf einen Schlag voll und ganz oder in zu großem Umfang verneint werden durften – wer das doch tat, isolierte sich oder sorgte für Skandale, wie etwa die Beispiele des frühen Schönberg oder Strawinskys *Sacre du printemps* zeigen.

Folgt man dem Mendelssohnianer Konrad Ladrone, so kann Musik ohnehin nur zusammengesetzte Schönheit haben, da Harmonie und Melodie stets aus verschiedenen Teilen bestehen.[81] Die Schönheit der Musik liege in der Einheit des Mannigfaltigen begründet.[82] Ladrone war bei weitem nicht der einzige, der diese Ansicht vertrat. Die wesenhafte Zusammengesetztheit von Musik aus vielen miteinander in Verbindung stehenden Teilen ist ein Allgemeinplatz des 18. und 19. Jahrhunderts. Sie steckt bereits im Begriff für das Erzeugnis eines Autors musikalischer Werke, der ‚Com-position'.

Formale Ganzheit bezieht sich (zumindest in der westeuropäischen Musikkultur) immer auf ein System von Kompositionsregeln im weitesten Sinne. Die Kompositionsregeln stellen Kriterien bereit, anhand derer sich bestimmen lässt, ob eine Folge musikalischer Elemente im großen oder kleinen Zusammenhang formal ganz (= kohärent, einheitlich etc.) ist. Die

[79] Blair: *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, S. 58 ff. Siehe auch etwa Seidel: *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, S. 133 ff.

[80] Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil. Grundzüge einer Systematik*, S. 88.

[81] Ladrone: *Uiber einfache und zusammengesetzte Schönheit nach Engels und Mendelssohns Grundsätzen*, S. 16.

[82] Ladrone: *Uiber einfache und zusammengesetzte Schönheit nach Engels und Mendelssohns Grundsätzen*, S. 35 ff.

Einordnung eines Musikstücks als ‚formal ganz' oder ‚formal unganz' hängt wesentlich davon ab, auf welches Kompositionssystem man sich bezieht; Alban Bergs Violinkonzert *Dem Andenken eines Engels* wird formal unganz erscheinen, wenn man es an den Regeln der Funktionsharmonik misst, und eine beliebige Mozart-Symphonie kann nur als formlose Anhäufung unzusammenhängender Noten gelten, wenn sie vor dem Hintergrund der Messiæn'schen Modi betrachtet wird. Formale Ganzheit ist ein Kulturprodukt: Ohne kulturell gewachsene Kompositionssysteme gibt es nur formal unganzes Klangchaos.

Es ist kein Zufall, dass ich mich hier vor allem zur *inneren* formalen Ganzheit geäußert habe. Sie ist im Vergleich zur *äußeren* formalen Ganzheit die historisch gesehen weit wichtigere, wesentlich häufiger und ausführlicher behandelte und kontroverser diskutierte der beiden. Dieser Umstand lässt sich wohl durch die Beschaffenheit musikalischer Werke erklären: Ihre äußere formale Ganzheit betrifft genau zwei Punkte eines Stücks, während Fragen innerer formaler Ganzheit den gesamten Rest bestimmen. Darüber hinaus ist die äußere formale Ganzheit einer Komposition auch in gewisser Weise von ihrer inneren formalen Ganzheit abhängig, denn der Schlussakkord einer Symphonie wird bezüglich seines Verhältnisses zum harmonischen Verlauf derselben geschrieben und betrachtet.

2.2 Rezeptive Ganzheit

Um ein schönes Ganzes als Kunstwerk wertschätzen zu können, muss es rezipiert werden. Die Quellen meines Betrachtungszeitraums thematisieren das in mehrfacher Weise.

Erstens wird rezeptive Ganzheit als rezeptive *Abgegrenztheit* von anderen Entitäten gefordert. Das Kunstwerk soll in dem Sinne als Ganzes wahrnehmbar sein, dass es sich von anderen Entitäten unterscheidet, dass es eindeutig als *ein* Objekt erkennbar ist. Dazu wiederum gehören zwei Aspekte. Zum einen dürfen die raumzeitlichen Dimensionen eines Kunstwerks nicht die physiologischen oder geistigen Möglichkeiten des menschlichen Wahrnehmungs- und Denkapparates übersteigen; ein Kunstwerk muss räumlich klein und zeitlich kurz genug sein, dass Menschen es vollständig und als *ein* Objekt erfassen können. Zum anderen muss das Kunstwerk von seiner Umgebung unterscheidbar sein; ein Gemälde muss eindeutige Ränder haben, eine Skulptur da und dort aufhören, die Klänge eines Musikstücks müssen von Tönen und Geräuschen, die nicht zu ihm gehören, unterschieden werden können.

Die rezeptive Abgegrenztheit erster Art wird häufig beim Übergang vom Schönen zum Erhabenen thematisiert: Einige Autoren bestimmen das Erhabene im Gegensatz zum Schönen unter anderem dadurch, dass es die Grenzen der Wahrnehmungsfähigkeiten des Menschen übersteigt und nicht in seiner gesamten Ausdehnung erfasst werden kann. Demgegenüber spielt die rezeptive Abgegrenztheit zweiter Art im Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts kaum eine Rolle (wenn überhaupt, wird es implizit in Kommentaren thematisiert, die sich für ein Schweigen des Publikums während eines Konzerts einsetzen, um der Musik ungestört lauschen zu können). Sie wird vor allem im 20. Jahrhundert relevant, wenn Komponisten wie John Cage mit *4'33"* und anderen Stücken die Grenze zwischen Musik und Nicht-Musik aufbrechen und ihr Verhältnis diskutieren.

Cage schrieb 1957/1958 über die „new music“ der damaligen Avantgarde, in ihr geschehe nichts außer „sounds: those that are notated and those that are not. Those that are notated appear in the written music as silences, opening the doors of the music to the sounds that happen to be in the environment.“[83] Dieses absichtliche, bewusste Öffnen der Pforten der Musik in den Momenten, in denen die ausführenden Musiker nichts tun, weicht ihre rezeptive Abgrenzbarkeit auf. Schon immer waren während und neben der Musik auch Umgebungsgeräusche zu hören, wenn beispielsweise zwischen zwei Sätzen einer Beethoven-Symphonie das Orchester einige Sekunden lang schwieg. Hier war und ist jedem klar, dass in dieser Zeit zu hörendes Husten oder die Geräusche vorbei fahrender Autos nicht zur Musik gehören. Die Musik war und ist aufgrund unserer Rezeptionshaltung klar von ihrer akustischen Umgebung getrennt. ‚Musik‘ und ‚Umgebungsgeräusche‘ voneinander zu unterscheiden, ist aber nicht in jedem Fall notwendig oder auch nur angebracht, auch wenn die Existenz dieser Begriffe und die Selbstverständlichkeit ihres Gebrauchs von der über lange Zeit bestehenden allgemeinen Verbreitung der gegenteiligen Annahme zeugt. Umgebungsgeräusche und Musik miteinander untrennbar zu verschmelzen, ist ein Akt der ästhetischen Haltung, mit der man Klang-, Geräusch- und Tonereignissen begegnet und der die Begriffe ‚Umgebungsgeräusch‘ und ‚Musik‘ austauschbar werden lässt.[84] Genau das ist es, was Cage in einigen seiner Werke thematisiert: Durch die bewusste Auflösung des Gegensatzes von Umgebungsgeräusch und Musik verneint er das Paradigma rezeptiver Abgrenzbarkeit ebenso wie mit der Anweisung „as slow as possible“ in *ORGAN²/ASLSP*, das gerade als mehr als sechs Jahrhunderte dauernde Performance in der Sankt-Burchardi-Kirche in Halberstadt umgesetzt wird.

Zweitens fordern viele Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts eine rezeptive *Ganzheit* des schönen Kunstwerks im Sinne von (iii) der obigen Ganzheitsdefinition. Rezeptiver Ganzheit in diesem engeren Sinne geht es demnach darum, die Teile eines Werks als zusammenhängende, ein ganzes Etwas bildende wahrnehmen zu können und wahrzunehmen. Rezeptive Abgegrenztheit ist die Voraussetzung rezeptiver Ganzheit.

Rezeptive Ganzheit betrifft zu einem wesentlichen Teil die Wahrnehmung der inneren Struktur von Musik. In der Musikphilosophie der letzten Jahrzehnte dominierten zwei Theorien als Antworten auf die Frage, ob musikalische Rezeption und musikalisches Verstehen sich auf der Ebene kleiner musikalischer Einheiten oder aber der Großform eines Stücks abspiele.

Eine bedeutende Formulierung der ersten dieser beiden stammt von Jerrold Levinson. Der ‚Konkatenationismus‘ (Englisch: „concatenationism“), den er 1997 in seinem Buch *Music in the Moment* vertrat, und der von den Arbeiten des Musiktheoretikers und Psychologen Edmund Gurney aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts inspiriert wurde, betont die Bedeutung kleiner musikalischer Abschnitte, deren Zusammenhang musikalische Einheit konstituiere: „Music essentially presents itself for understanding as a chain of overlapping and mutually involving parts of small extent, rather than either a seamless totality or an architectural arrangement“.[85] Das Zitat verweist bereits auf die zweite der beiden weit verbreiteten Theorien: Den „architectonicism“. In der Formulierung Roy W. Perretts lassen

[83] Cage: Experimental Music, S. 7 f.
[84] Siehe dazu zum Beispiel Cage: Experimental Music, S. 8 ff.
[85] London [u. a.]: Review: „Music in the Moment“: A Discussion, S. 463-494.

sich die Essenzen beider Ansichten wie folgt auf den Punkt bringen: „*Architectonisicm*: Only whole musical works have meaning and their meanings are themselves indivisible wholes. Understanding music requires grasping such large-scale organic wholes. *Concatenationism*: The parts of a musical work can have complete meanings, and successively hearing these meaningful parts we somehow fuse them into a meaningful whole.“[86]

Der Konkatenationismus führt „musical understanding“, „musical enjoyment“, „musical form“ und „musical value“ vor allem auf die Verhältnisse kleiner, direkt aufeinander folgender musikalischer Einheiten zurück.[87] „Levinson does not deny that large-scale musical form exists, or that it may have some bearing on musical understanding, enjoyment, or value. But his claim is that musical form must be vested in (and thus apprehended through) our experience of moment-to-moment relationships“.[88] Laut Levinson sollten wir Kunstwerke anhand ihrer spezifischen Sinnesqualitäten evaluieren, das heißt: aufgrund derjenigen ihrer Eigenschaften, die für ihre Gattung hinsichtlich des Wahrnehmungssinns, auf den sie abzielt, typisch sind. Ebenso wenig, wie wir eine Bronzestatue danach beurteilen, wie sie klingt, wenn man sie anschlägt, sollten wir ein Musikstück nach seiner Partitur bewerten, sondern aufgrund dessen, was man hört, wenn es gespielt wird.[89] Um die ästhetisch relevanten Aspekte eines Musikstücks zu hören, müsse man Klänge von einem Moment zum nächsten verfolgen, weil genau das das Spezifische der Kunstform ‚Musik‘ sei: Klänge, die aufeinander folgen und aufgrund ihrer vergänglichen Natur nur von einem Moment zum nächsten bestehen, wo sie bereits von einem neuen akustischen Ereignis abgelöst werden. „For concatenationism, the architecture of a piece of music, however rewarding it might be to analyze, and however important it might be from a compositional point of view, simply cannot be the primary appreciative focus of attention for ordinary listeners“.[90]

Dabei lässt Levinson allerdings fünf mögliche Einschränkungen zu, die zeigen, dass auch „architectonic awareness“ eine (wenn auch untergeordnete) Rolle in musikalischem Verstehen spielen kann: „(a) architectonic awareness's enhancement of the perceived impressiveness of individual bits; (b) architectonic awareness's enhancement of the perceived cogency of transitions between bits; (c) architectonic awareness's facilitation of quasi-hearing; (d) architectonic awareness's role in the perception of higher-order aesthetic properties; and (e) architectonic awareness's role as a source of distinct musical satisfactions, ones I characterize as intellectual.“[91] Die Großform ist – so verteidigt William Benjamin den Konkatenationismus gegen eine Kritik Peter Kivys – für „basic musical understanding“ nicht vollkommen irrelevant, aber nur von eindeutig sekundärer Bedeutung, während sie für die

[86] Perrett: Musical Unity and Sentential Unity, S. 105. Perrett selbst schlägt einen Kompromiss zu diesen beiden Positionen vor, den er „Relationalism“ nennt. Dieser spielt in der Musikphilosophie allerdings keine große Rolle. Die Diskussion kann sich durchaus berechtigterweise darauf beschränken, Konkatenationismus und Architektonizismus gegeneinander abzuwägen. Beide verleugnen nicht die relative Bedeutung von Teilen eines Werks, sodass Perretts Kritik an diesen beiden Theorien im Kern verfehlt ist, weil er ihnen unterstellt, radikaler und rücksichtsloser zu sein, als sie es tatsächlich sind, was man etwa an Levinsons Replik auf verschiedene Kritiken seiner Position erkennen kann (London [u. a.]: Review: „Music in the Moment“: A Discussion, S. 485 ff.). Siehe auch Levinson: Concatenationism, Architectonicism, and the Appreciation of Music, S. 506.

[87] London [u. a.]: Review: „Music in the Moment“: A Discussion, S. 464.

[88] London [u. a.]: Review: „Music in the Moment“: A Discussion, S. 464.

[89] London [u. a.]: Review: „Music in the Moment“: A Discussion, S. 464 f.

[90] Levinson: Concatenationism, Architectonicism, and the Appreciation of Music, S. 506.

[91] Levinson: Concatenationism, Architectonicism, and the Appreciation of Music, S. 506.

„form recognition“ eines Stücks selbstverständlich grundlegend ist.[92] Empirische Ergebnisse (siehe zum Beispiel den Aufsatz von Tillmann und Bigand und dazu weiter unten, S. 339 f.) bestätigen die Relevanz dieser Theorie für den normalen, nicht besonders ausgebildeten Musikhörer.

Der Konkatenationismus richtet sich nicht gegen eine bestimmte, explizit formulierte Theorie dieses oder jenes Autors, sondern gegen das seit weit mehr als einem Jahrhundert gültige Paradigma, dass nur architektonisches Hören – ein Hören also, das die Großform eines Musikstücks bewusst verfolgt und zur Grundlage von Verständnis und Gefallen an der Musik macht – eine angemessene Rezeptionsweise der westeuropäisch geprägten Musik der letzten zwei oder drei Jahrhunderte sei. Zu den Kritikern des Konkatenationismus gehören unter anderem Peter Kivy, Arnie Cox, Charles D. Morrison, Fred Everett Maus und Bruno H. Repp[93] oder auch Roy W. Perrett, Nick McAdoo und Erkki Huovinen. Perretts Kritik wurde bereits weiter oben (Fußnote 86) kurz angesprochen und verworfen, weil sie Levinsons Position nicht korrekt versteht. Nick McAdoo versucht plausibel zu machen, dass es für Menschen nicht unmöglich ist, ein Musikstück als Ganzes zu hören, auch wenn das manchmal sehr schwer sein mag.[94] Das ist sicherlich richtig, ändert aber nichts an der Tatsache, dass die meisten Menschen trotzdem nicht architektonisch hören und verstehen. Erkki Huovinen schließlich ordnet den Konkatenationismus als eine Spielart des Anti-Architektonizismus ein und versucht zu zeigen, dass Levinsons „three intuitions“, die er als Beleg für seine konkatenationistische Sichtweise versteht, nicht als Argumente gegen den Architektonizismus gelten können.[95] Alles in allem sind auch Huovinens Argumente gegen den Konkatenationismus nicht fatal.

Wie im Falle formaler Ganzheit lässt sich also auch rezeptive Ganzheit im Sinne von Levinsons „concatenationism“, der diesem entgegengesetzten Hörhaltung des „architectonicism“ – und auf die Rezeption, nicht auf die Produktion oder die nicht klingende Form von Musik bezieht sich Levinsons Konzept, wie bereits gesagt, ursprünglich –, oder eines organischen Erlebens von Musik verstehen. Welche dieser drei Ausprägungen im 18. und 19. Jahrhundert von diesem oder jenem Autor jeweils gemeint sein mögen, ist allerdings von nur untergeordnetem Interesse, da diese Entscheidung nichts an der Stellung ändert, die der rezeptiven Ganzheit in einer Schrift zugewiesen wird.

Die rezeptive Abgegrenztheit von Musik ist wesenhaft intentional. Es braucht nicht viel, um ein materielles, tast- und sehbares Objekt von einem anderen zu unterscheiden. Die Fähigkeit zur rezeptiven Abgrenzung materieller Objekte ist so gut wie allen irdischen Lebenwesen eigen. Um Musik rezeptiv abgrenzen zu können, muss ein Agent allerdings ein Konzept von ‚Musik‘ haben. Er muss bestimmte Klänge und Klangfolgen *als Musik* hören können. Diese Fähigkeit besitzt unserem aktuellen Stand des Wissens zufolge (zumindest momentan) nur der Mensch.

[92] Benjamin: Music Through a Narrow Aperture: a Qualified Defense of Concatenationism, S. 516 ff. Auch Levinson setzt sich mit Kivys Kritik auseinander (Levinson: Concatenationism, Architectonicism, and the Appreciation of Music).

[93] Auf all diese hat Levinson selbst geantwortet, siehe Levinson: Concatenationism, Architectonicism, and the Appreciation of Music sowie London [u. a.]: Review: „Music in the Moment“: A Discussion.

[94] McAdoo: Hearing Musical Works In Their Entirety.

[95] Huovinen: Concatenationism and Anti-architectonicism in Musical Understanding.

Eine mit der Erfassbarkeit einer Skulptur oder eines Gemäldes vergleichbare rezeptive Abgrenzbarkeit könnte man in der Musik allenfalls für den Notentext behaupten; dieser kann, so ließe sich argumentieren, in Form der Partitur sehr wohl als Ganzes wahrgenommen werden. Dieser Gedanke überzeugt allerdings nicht.

Denn erstens geht so gut wie jedes formale Merkmal eines Musikstücks, das eine gewisse Länge überschreitet und sich daher nicht auf zwei oder drei Seiten abbilden lässt, bei der Betrachtung des gesamten Notentextes verloren. Während die Form einer Skulptur oder eines Gemäldes zumindest im Großen und Ganzen auch dann erfasst werden kann, wenn letzteres beispielsweise das Format der Rembrandt'schen *Nachtwache* hat, ist über die Form einer Beethoven'schen Symphonie oder einer Mozart'schen Klaviersonate so gut wie nichts auszusagen, wenn lediglich alle Notenblätter derselben so angeordnet werden, dass sie auf einmal zu überblicken sind; aufgrund der Unlesbarkeit eines Notentextes aus der Entfernung, die nötig ist, um alle Notenblätter eines derartigen Werks mit einem Blick zu umfassen, kann erst ein genaueres Hinsehen formale Merkmale der notierten Musik erkennbar machen. Es kann so allenfalls der Umfang der Notation mit einem Mal erfasst werden, nicht aber das Notierte selbst, sodass die Analogie von Notentext und Gemälde oder Skulptur hinsichtlich ihrer jeweiligen rezeptiven Ganzheit nicht funktioniert.

Zweitens ist höchst zweifelhaft, ob der Notentext mit dem Werk gleichgesetzt werden kann. Bevor ich diese Frage weiter unten aus der Perspektive der modernen Musikphilosophie beleuchte, möchte ich mich hier zunächst an die Quellentexte des 18. und 19. Jahrhunderts halten. In diesen nämlich kommt es, wenn die ‚Tonkunst' thematisiert wird, letztendlich stets auf die hörbaren Aspekte von Musik, auf ihren Einfluss auf das Gemüt des Zuhörers, auf ihre Wirkung im Konzert oder auf das eigene Musizieren an. Das musikalische Kunstwerk wird derart mit seiner Hörbarmachung, seiner Hörbarkeit oder seiner hörenden (nicht: lesenden!) Rezeption in Verbindung gebracht, dass der Notentext in dieser Zeit nicht mit dem Werk selbst gleichgesetzt werden kann. Es ist daher auch aus der Perspektive des 18. und 19. Jahrhunderts festzustellen, dass es eine dem Erfassen einer Skulptur oder eines Gemäldes vergleichbare rezeptive Abgegrenztheit in der Musik nicht geben kann.

Rezeptive Ganzheit ist eine von formaler Ganzheit zumindest theoretisch unabhängige Eigenschaft wahrgenommener Musik.[96] Ein Musikstück kann formal ganz sein, aber nicht als Ganzes rezipiert werden. Wenn ein formal ganzes Musikstück als Ganzes rezipiert wird, kann diese Rezeption die formale Ganzheit des Stücks beinhalten oder nicht. Und es ist auch möglich, dass formal unganze Musikstücke als Ganze wahrgenommen werden, wenn etwa der Rezipient (bewusst oder unbewusst) anderen Kohärenzkriterien folgt als die Kunstwelt, die die formale Unganzheit des Musikstücks diagnostiziert.[97]

[96] Siehe dazu die Position Nicholas Cooks weiter unten, S. 339 f., oder auch Maus: Concepts of Musical Unity, passim.

[97] Siehe dazu Scruton und Munro, die zusammenfassen, es sei argumentiert worden, „that in neither case does structural analysis succeed in making contact with the real source of artistic unity. This unity lies within the aesthetic experience itself and so cannot be understood as a structural feature of the work of art. Once again the temptation has been to enshrine in a body of rules what lies essentially beyond the reach of rules: a unity of experience that cannot be predicted but only achieved. Structuralist aesthetics has therefore come under increasing criticism, not only for its pedantry but also for its failure to make genuine contact with the works of art to which it is applied" (Scruton/Munro: Artikel „Aesthetics").

2.3 Inhaltliche Ganzheit

Spätestens seit Aristoteles' *Poetik* war die Einheit der Handlung in der Literatur eine Selbstverständlichkeit schriftstellerischen Tuns, und das über mehr als zwei Jahrtausende hinweg. Die Handlung lässt sich als ‚Inhalt' des Dramas begreifen, der mit dem Drama beginnen und enden und innerhalb desselben eine zusammenhängende Erzählung bilden sollte. In anderen Worten: Das Drama musste inhaltlich ganz sein. Das galt auch für die Musik, und zwar nicht nur wenn sie in Oper, Lied, Musikdrama oder Sinfonischer Dichtung einen konkreten Inhalt vorstellte oder vertonte, sondern auch bei ihrer klanglichen Beinhaltung, Beschreibung oder Auslösung von ‚Affekten', ‚Gefühlen', ‚Charakteren', ‚Stimmungen' oder ähnlichem.

Bei allen Musikgattungen, denen ein Text oder ein Vorbild aus einer der anderen Künste zugrunde liegt, ist inhaltliche Ganzheit leicht festzustellen: Wenn die Handlung einer Oper fortlaufend, nachvollziehbar und abgeschlossen ist, ist sie inhaltlich genauso ganz wie eine Sinfonische Dichtung oder ein anderes Stück Programmmusik, das sein als Prosa formulierbares Programm vollständig umsetzt (zumindest falls das Programm selbst auch inhaltlich ganz ist, was aber für das 18. und weite Teile des 19. Jahrhunderts als selbstverständlich gelten kann).

Im Bereich völlig programmloser Musik betrifft inhaltliche Ganzheit die vielfach geforderte ‚Einheit des Affekts', der in einem Stück zur Anschauung kommen soll. Ob die Affektenlehre als Bereicherung der Musikanschauung oder als zerstörerischer Irrweg zu betrachten ist, ob sie in der Forschung angemessen begriffen oder ihre Bedeutung maßlos verzerrt wurde, spielt dabei keine Rolle. Wichtig ist lediglich, dass zahlreiche Musikschriftsteller des für meine Arbeit relevanten Zeitraums Musik als Kunst der Affektdarstellung begreifen und dieser Affektdarstellung gewisse Regeln zuweisen, unter denen die Einheitlichkeit, die Abgeschlossenheit, die Ganzheit des Affekts, der dann den Inhalt der Musik darstellt, die vielleicht bekannteste ist.

Inhaltliche Ganzheit ist nicht von eindeutig Benennbarem abhängig. Sie kann durchaus auch transzendente, geisterhafte Gefühle, Stimmungen, höhere, durch Musik (mutmaßlich) transportierte Bedeutungen etc. betreffen, solange diese der oben (S. 42) gegebenen Ganzheitsdefinition genügen.

In der Musik sind drei Qualitäten eines Einen-Inhalt-Habens zu unterscheiden. Erstens kann Musik einen propositionalen Inhalt haben oder mit einem solchen engstens verbunden sein, wie das etwa in der Oper der Fall ist. Musik kann zweitens Inhalte vorstellen oder mit Inhalten in Verbindung stehen, die nicht-propositionalen Charakter haben, aber trotzdem als tatsächlicher Teil der Musik selbst wahrgenommen und behauptet werden. Das ist der romantische Topos des ‚Unaussprechlichen' in der Musik. Drittens schließlich kann Musik jedes denkbaren Inhalts entbehren und sogar absichtlich so komponiert worden sein, dass jede Suche nach einem wie auch immer gearteten Inhalt vergeblich sein soll. Während jahrhundertelang nur der erste Fall behandelt wurde, wandte man sich seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert vermehrt dem zweiten zu. Der dritte Fall ist vor allem ein Thema avantgardistischer Musik des 20. und 21. Jahrhunderts.

Das Konzept inhaltlicher Ganzheit betrifft die ‚Form' des Inhalts. Es geht ihr nicht darum, woher der Inhalt stammt, welche Geschichte er erzählt, ob er propositional ist oder

Ähnliches. Wichtig ist nur, dass er vollständig im Musikstück beschlossen und innerhalb desselben in dieser oder jener Weise kohärent ist. Das ist es, was die Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts meinen, ganz gleich, ob sie ein imitatio-Konzept im Geiste Batteux', eine Ausdrucks- oder Autonomieästhetik oder die Idee der Darstellung metaphysischer Entitäten in der Musik vertreten. Der Wandel von der einen zur anderen dieser drei Vorstellungen betrifft nicht inhaltliche Ganzheit, sondern aufgrund der ihnen jeweils zugrunde liegenden Wesensbestimmungen der Musik etwa den teleologischen Aspekt oder, im letzten Fall, auch die epistemische Transzendenz ästhetischer Ganzheit (siehe zu beidem weiter unten). Inhaltliche Ganzheit bezieht sich auf die ‚Form' des Inhalts, epistemische Transzendenz auf sein Wesen. Ein epistemisch transzendenter Inhalt kann hinsichtlich seiner ‚Form' ganz oder unganz, ein epistemisch transzendentes Musikstück kann inhaltlich ganz oder unganz sein, je nach dem, ob der epistemisch transzendente Inhalt hinsichtlich seiner ‚Form' ganz oder unganz ist.

2.4 Teleologische Unabhängigkeit

Der Begriff der ‚teleologischen Unabhängigkeit' ist beinahe selbsterklärend: Es geht ihm darum, dass ein Kunstwerk keinen Zweck erfüllen muss, um eine Daseinsberechtigung zu haben.

Teleologische Unabhängigkeit existiert in einer starken und in einer schwachen Variante. Die starke Version teleologischer Unabhängigkeit fordert, dass ein Kunstwerk keinen Zweck haben *darf*, um tatsächlich Kunst zu sein. Die schwache Variante begnügt sich mit dem Postulat, dass ein Kunstwerk keinen Zweck haben *muss*, um tatsächlich Kunst zu sein. Der schwachen Variante teleologischer Unabhängigkeit zufolge kann es durchaus völlig zweckfreie Artefakte geben, die höchste Kunst sind. Bereits das war im 18. Jahrhundert alles andere als selbstverständlich. Die wesentlich radikalere Forderung, ein Kunstwerk dürfe keinen außer ihm liegenden Zweck erfüllen, ist das umso mehr. Beide werden im 18. und 19. Jahrhundert vertreten und von mir unter dem Oberbegriff der ‚teleologischen Unabhängigkeit' zusammengefasst. Ich differenziere ihre starke und schwache Version nur dann, wenn es mir nötig erscheint.

Die teleologische Unabhängigkeit eines Kunstwerks tritt in den Quellen in verschiedenen Formulierungen auf. Manch ein Autor schreibt, der Zweck eines schönen Ganzen, das ein Kunstwerk ist, liege in sich selbst beschlossen, der nächste sagt, ein schönes ganzes Kunstwerk sei völlig zweckfrei. Eine besondere Wendung nimmt das Verhältnis von Kunstwerk und Zweck bei Karl Philipp Moritz. Wie weiter unten erläutert werden soll, liegt, so Moritz, der Zweck eines Kunstwerks nicht in seinem Dasein für den Menschen, sondern ist im Gegenteil der Mensch Zweck des Kunstwerks.

Der Begriff der ‚teleologischen Unabhängigkeit' ist ein absichtlich möglichst weit gefasster. Er bietet einem breiten Spektrum einigermaßen unterschiedlicher Konzepte des teleologischen Aspekts ästhetischer Ganzheit Raum, deren kleinster gemeinsamer Nenner die schwache Variante teleologischer Unabhängigkeit ist. In vielen Texten des 18. und 19. Jahrhunderts, die den teleologischen Aspekt eines schönen Ganzen thematisieren, wird teleologische Unabhängigkeit zu einer teleologischen In-Sich-Selbst-Beschlossenheit konkretisiert, der

zufolge sich das Kunstwerk nicht auf außer ihm liegende Zwecke, sondern nur auf sich selbst bezieht, also, anders formuliert, nur um seiner selbst willen existiert. Diese Variante teleologischer Unabhängigkeit bezieht sich auf das Objekt. Andere Autoren nehmen die Rezeption des Objekts in den Blick und schreiben dieser teleologische Unabhängigkeit zu, nicht aber unbedingt (oder in anderem Maße) dem rezipierten Objekt selbst.

Es ist zu betonen, dass insbesondere die starke Variante teleologischer Unabhängigkeit auch den Zweck eines Kunstwerks, goutiert zu werden bzw. dem Menschen zum Vergnügen zu dienen, ausschließt. Wo davon die Rede ist, dass der Zweck der Künste darin liege, den Menschen zu erfreuen, zu ergötzen oder Ähnliches, wird die teleologische Unabhängigkeit des Objekts verneint, denn in derartigen Ästhetiken wird das Kunstwerk immer noch einem Zweck untergeordnet, der im Vergleich zu dem, was die Theoretiker teleologischer Unabhängigkeit dem Werk attribuieren, geradezu profan ist. Autoren wie Karl Philipp Moritz wandten sich vehement gegen jede dienende Funktion wahrer Kunst – auch gegen diejenige, dem Menschen zu gefallen. Kant bestand darauf, dass auch zweckgebundene Objekte im ‚reinen Geschmacksurteil' teleologisch unabhängig rezipiert werden können.[98]

2.5 Ontische Dauerhaftigkeit

Der Idee ontischer Dauerhaftigkeit geht es, grob gesagt darum, dass schöne Ganze (oder Teile derselben) ewig existieren. Der Künstler erschafft ein Kunstwerk, das ein schönes Ganzes ist, und von diesem Zeitpunkt an ist die ontische Summe der Welt für immer verändert: Sie enthält fortan das schöne Ganze, das der Künstler ins Dasein gebracht hat (oder zumindest Teile davon).

Die Idee ontischer Dauerhaftigkeit ist in den Texten der Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts die am wenigsten ausgearbeitete der bisher vorgestellten Aspekte ästhetischer Ganzheit. Ihre Formulierungen sind oft mehrdeutig. Es bieten sich drei Deutungsmöglichkeiten an: (i) kann gemeint sein, dass der *Ruhm* eines Werks ewig besteht, (ii) kann dem *Werk selbst* ewiges Sein zugesprochen werden, und (iii) dem *Schönen* (bzw. dem Erhabenem oder einer sonstigen ästhetischen Qualität) des Werks.

(i) ist sicherlich häufig mindestens impliziert. Wenn die Autoren im beginnenden 19. Jahrhundert in schwärmerischem Enthusiasmus hymnische Loblieder auf die Musik, auf Komponist und Werk anstimmen, liegt der Gedanke nicht fern, dass, wenn von ‚Ewigkeit' und ‚auf alle Zeiten' die Rede ist, der Ruhm des Komponisten oder dieses oder jenes seiner Werke gemeint sind. Die Behauptung der Unvergänglichkeit des Ruhms eines Werks ist allerdings leicht zu widerlegen: Spätestens, wenn das Werk vergessen wurde oder es keine Wesen mehr gibt, die ein Konzept von Ruhm, Genie, Musik und Kunst haben, ist auch der Ruhm jeder ehemals noch so gefeierten Symphonie vergangen. Viele der von mir betrachteten Autoren waren ernstzunehmende Denker. Es ist nicht anzunehmen, dass sie eine so leicht zu widerlegende Ästhetik vertreten haben würden. In ihren Texten zu findende Formulierungen, die auf (i) deuten, sind eher als glorifizierende Schwärmereien denn als ernsthaft vertretene Theorien über das ontische Wesen des Ruhms zu verstehen.

[98] Siehe zu Kants und Moritz' Konzepten teleologischer Unabhängigkeit weiter unten, S. 131–141, S. 147 f. und S. 152 ff.

(ii) und (iii) sind in den Quellen kaum voneinander zu unterscheiden. Sie können im Nachhinein differenziert werden, weil das Schöne eines Kunstwerks nicht das Werk selbst ist. Doch ihre annäherungsweise Gleichbehandlung liegt aus mehreren Gründen nahe. Zunächst einmal hat keiner der Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts eine ausgearbeitete Theorie ontischer Dauerhaftigkeit vorgestellt. Jeder, dessen Ästhetik ontische Dauerhaftigkeit in mehr oder weniger deutlichen Worten impliziert, formuliert sie in Worten, die wenig mit philosophischer Präzision und noch weniger mit moderner, analytischer Philosophie zu tun haben. Es wäre unangebracht, den Quelltexten eine Differenzierung zuzuschreiben, die sie selbst nicht hergeben. Außerdem hängen das Schöne eines Werks und das Werk selbst natürlich eng miteinander zusammen. Zwar wäre es vorstellbar, eine ontologisch-ästhetische Theorie zu entwerfen, nach der das Schöne eines Werks auch dann weiter besteht, wenn das Werk selbst vernichtet wurde. Doch diese Möglichkeit wirkt nicht umsonst intuitiv unplausibel; sie scheint auf den ersten Blick schwer zu verteidigen. Auf der anderen Seite ist es nicht abwegig, zu behaupten, dass das Werk selbst auch dann fortbestehen kann, wenn seine Schönheit vergangen ist – dann nämlich, wenn sich beispielsweise die Rezeptionshaltung der Betrachter einer Statue derart gewandelt hat, dass sie das, was die Statue zur Zeit ihrer Kreation in den Augen der Kunstwelt ‚schön' gemacht hat, nicht mehr als ‚schön' wahrnehmen. In diesem Fall hängt alles davon ab, wie man ein ‚Werk' definiert. Weil (ii) und (iii) in den Quellen kaum voneinander zu unterscheiden sind und eine künstliche Trennung den betrachteten Schriften Unrecht tun würde, und weil außerdem (nach allem, was plausiblerweise anzunehmen ist) das Werk selbst die notwendige Bedingung der Existenz seiner Schönheit ist, verwende ich den Begriff der ‚ontischen Dauerhaftigkeit' gleichermaßen für das Werk und seine Schönheit. Wo nötig, differenziere ich.

Der Umgang mit im weitesten Sinne romantischen Texten zwingt den Historiker zu äußerster Vorsicht. Romantische Ironie, Schwärmerei, Überspitzungen, mannigfache Anspielungen auf alle möglichen Texte, Ideen und zeitgenössische Ereignisse, die uns heute oft nicht mehr ohne Weiteres geläufig sind, und vieles andere erschweren das Vorhaben, den tatsächlich ernst gemeinten propositionalen Inhalt eines Textes zu eruieren, erheblich. Ich plädiere entschieden dafür, die Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts im Fall ontischer Dauerhaftigkeit im Sinne von (ii) und (iii) beim Wort zu nehmen. Die in den Quellen zu findenden Formulierungen, die auf das Konzept ontischer Dauerhaftigkeit schließen lassen, sind sowohl im Hinblick auf ihre Stellung innerhalb der sie enthaltenden Texte, als auch hinsichtlich ihres eigenen Tonfalls kaum je Kandidaten für Ironie, Überspitzungen oder Ähnliches.

Dass die Idee ontischer Dauerhaftigkeit durchaus ernstzunehmen ist, offenbart auch ein Blick in die moderne analytische Philosophie, deren musikontologische Diskussion einige Theorien hervorgebracht hat, die die ewige Existenz erschaffener Kunstwerke verteidigen. Die Tatsache, dass die analytische Philosophie, die ein Gegenteil romantischer Schwärmerei sein will, die Kernidee ontischer Dauerhaftigkeit – das ewige Bestehen (erschaffener) Kunstwerke – ernsthaft thematisiert, zeigt, dass dieser Aspekt ästhetischer Ganzheit durchaus nüchtern betrachtenswert ist. (Ich diskutiere in Kapitel IV.2.5, welche modernen musikontologischen Theorien mit der Idee ontischer Ganzheit kompatibel sind und ob sie sie ins 21. Jahrhundert retten können.)

Nun also die Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts beim Wort genommen: Einige von ihnen behaupten, das musikalische Kunstwerk könne unabhängig von der Welt, die es umgibt, ganz für sich allein bestehen. Damit ist nicht nur eine Herauslösung aus jeglichen teleologischen Abhängigkeiten von der nicht-künstlerischen Welt gemeint, sondern eine Existenz des Musikwerks, die, ähnlich wie Schönbergs nie vergehen könnender Gedanke, unabhängig davon ist, ob es wahrgenommen wird, ja sogar, ob um es herum überhaupt noch etwas existiert. Die Eigenschaft ontischer Dauerhaftigkeit unterscheidet das musikalische Werk von Gemälden und Skulpturen: Während diese durch Feuer und Vorschlaghammer zerstört werden können, gibt es der hier zur Debatte stehenden Version ontischer Dauerhaftigkeit nach keine Möglichkeit, das Musikwerk um seine Existenz zu bringen. Der Künstler ist ein ‚second maker under Jove', ein ‚alter deus', der „Gegenstände hervorbringt, deren Idee oder Urbild von ihm selbst stammt, statt in der von Gott geschaffenen Natur vorgezeichnet zu sein" – ein Gedanke, der bereits in der Poetik der Renaissance vereinzelt auftauchte und von der Musikästhetik zwar „erst im 18. Jahrhundert aufgegriffen" wurde, sich dann „aber rasch als herrschende Maxime" durchsetzte.[99]

In der Annahme, Musikwerke könnten selbst dann fortbestehen, wenn sämtliche Notentexte, Aufnahmen, Erinnerungen etc. vergangen sind, ist eine gewisse Nähe zu Platons Ideenlehre unverkennbar (es muss allerdings differenziert werden; siehe auch dazu Kapitel IV.2.5).

Der der Idee ontischer Dauerhaftigkeit im Sinne des 18. und 19. Jahrhunderts essentielle Gedanke der Kreierbarkeit von Kunstwerken führt dagegen von antikem Gedankengut weg, anstatt ihm nahe zu sein. Jin-Ah Kim zeichnet in ihrem Aufsatz zur „Genese der Idee der ‚autonomen Musik'" nach, wie sich das Musikdenken des 18. Jahrhunderts nach und nach dem an seinem Ende stehenden ästhetischen Postulat der Autonomie der Musik annäherte, während und weil gleichzeitig das antike Mimesis-Konzept an Bedeutung verlor.[100] Dabei kehrte sich der Status der Instrumentalmusik um: Ehemals als „defizitär" betrachtet, weil sie entweder „ein schon Nachgeahmtes nach[ahmte] – den Gesang bzw. die menschliche Rede –" oder aber weil sie gleich ganz als der Mimesis unfähige Variante der Tonkunst deklariert wurde, avancierte sie ab der Mitte des 18. Jahrhunderts zügig zur Kunstform „singuläre[r] Bedeutung".[101] Der antike Mimesis-Gedanke war eng verbunden mit einer Kosmologie, die die Schaffensmöglichkeiten des Menschen deutlich begrenzte:

> Entscheidend für die Problematik der ontologischen Legitimation der Kunst ist der der antiken Metaphysik fest eingeschriebene Grundgedanke, dass der reale Kosmos sowie die Natur essentiell vollständig seien. Daraus folgt, dass durch menschliche Tätigkeit dem bereits existierenden Sein nichts substanziell Neues hinzugefügt werden könne. Für die Kunst bedeutet das, dass ihre Raison d'être nur in Bezug auf bereits Vorhandenes, in der Mimesis der Natur liegen könnte.[102]

Diese Beschränkung konnte zwar zum Beispiel durch den aristotelischen Gedanken, die Kunst könne vollenden, was in der Natur angelegt ist – eine Idee, die in den folgenden zwei Jahrtausenden einen immensen Einfluss auf das westeuropäische Musikdenken entfaltete –, oder aber durch die Vorstellung, die real existierende Welt sei nur *eine* von vielen möglichen,

[99] Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland*, S. 37.
[100] Kim: Mimesis und Autonomie.
[101] Kim: Mimesis und Autonomie, S. 28 f.
[102] Kim: Mimesis und Autonomie, S. 29.

was der Kunst die Chance eröffnete, ihre Mimesis hinsichtlich der nicht verwirklichten, anderen möglichen Welten zu betreiben, aufgeweicht, nie aber tatsächlich durchbrochen werden, weil man alles, was der Mensch schöpferisch hervorbrachte, lediglich „als ‚Entdeckung neuer Kombinationen und Variationen bewährter und geschätzter Elemente'" betrachtete, sodass es nichts seinsmäßig Neues war.[103] Und weil „[d]as Theorem der Kunst als Nachahmung der Natur [...] in den ästhetischen Debatten bis in die 1770er- und 1780er-Jahre hinein in Deutschland (in anderen Ländern wie in England und Frankreich noch länger) intakt" war, konnte es bis dahin auch kein Postulat ontischer Ganzheit des Kunstwerks geben.[104]

Neben zahlreichen Veränderungen und Neuansätzen des weltanschaulichen, philosophischen und wissenschaftlichen Denkens, die zwar auf den ersten Blick, nicht jedoch wesentlich für die Entstehung der Idee der autonomen Musik verantwortlich waren und hier daher nicht weiter nachvollzogen werden sollen,[105] wurde die Geburt der musikalischen Autonomieästhetik von „einem anderen philosophischen Diskurs, bei dem es um die Ontogenese der Kunst und im Speziellen um die Problematik ihrer ontologischen Legitimation geht", eingeleitet.[106] Damit es dazu kommen konnte, mussten zwei Bedingungen erfüllt sein:

> Erstens musste Kunst nunmehr Resultat eines künstlerischen Schaffens sein, das sich nicht an objektiv Gegebenem (Gegenstände, Vorstellungen, Ideen, Affekte, Empfindungen, Gefühle etc.) orientiert, sondern das Produkt schöpferischer Ursprünglichkeit überhaupt ist. Kunst wird dann zur eigenen Ursprünglichkeit, gewissermaßen zu einer Natur eigenen Rechts. Und zweitens ist Kunst damit in der Lage, den Anspruch ontologischer Wirklichkeit zu erheben: Kunst nimmt nicht mehr Bezug zur seienden Wahrheit, zur Seinswirklichkeit, sondern sie ist in ihrer ontologischen Bestimmung eine an sich seiende Wahrheit, Wirklichkeit selbst. So kann sie sich seinsbegründend behaupten als ‚autonome Kunst'.[107]

Beide Punkte wurden im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts von Sturm und Drang über Philosophen und Frühromantiker wie Kant, Tieck und Wackenroder bis hin zu August Wilhelm Schlegel, der „die Formel von der ‚Nachahmung der Natur' endgültig desavouiert[e]", realisiert.[108] Durch diese Loslösung von einer seit 2000 Jahren herrschenden ästhetischen Überzeugung konnte überhaupt erst die ontische Dauerhaftigkeit musikalischer Werke postuliert werden. Vertretern einer Nachahmungsästhetik war das nicht möglich. Sie konnten den Komponisten nicht als ‚alter deus' beschreiben, seine Werke nicht als neu geschaffene, fortan ewig bestehende Entitäten verstehen. (Die Relevanz dieser Entwicklungen für die heutige musikontologische Diskussion ist bemerkenswert. Das Problem der Kreierbarkeit von Musikwerken wird sich in Kapitel IV.2.5 gerade hinsichtlich der Idee ontischer Dauerhaftigkeit als eines der wichtigsten des musikontologischen Unterfangens der letzten Jahrzehnte erweisen.)

Die Idee ontischer Dauerhaftigkeit, wie ich sie in der vorliegenden Arbeit auf der Grundlage der Schriften des 18. und 19. Jahrhunderts voraussetze, besteht also aus zwei wesentlichen Bestimmungen: Ein Musikwerk, das ontisch dauerhaft ist, hat erstens ewiges Dasein, wird aber – zweitens – von einem (typischerweise genialen) Künstler zunächst ins Dasein gebracht, bevor es dann für immer existiert. Daniel Chua geht von einer anderen Konzeption des ontischen Status absoluter Musik aus. Er beginnt sein Buch mit der

[103] Kim: Mimesis und Autonomie, S. 29–32. Kim zitiert hier den Kunsthistoriker Ernst H. Gombrich.
[104] Kim: Mimesis und Autonomie, S. 32.
[105] Siehe dazu Kim: Mimesis und Autonomie, S. 33–40.
[106] Kim: Mimesis und Autonomie, S. 40.
[107] Kim: Mimesis und Autonomie, S. 40.
[108] Kim: Mimesis und Autonomie, S. 40–44.

Feststellung, absolute Musik habe in den Worten Tiecks und Wackenroders „‚no history'. It denies that it was ever born. The fact that it emerged at the turn of the nineteenth century was not a birth, it claims, but an emancipation, a discovery unveiled by the German Romantics, as if absolute music had always been there, eternal and absolute".[109] Die reine Instrumentalmusik habe beim Übergang ins 19. Jahrhundert eine „new ontology" erhalten: „It simply existed – a matter of being rather than meaning. It could miraculously generate itself from nothing".[110] Und nicht nur das: Instrumentalmusik hatte außerdem „the godlike ability to exist even if the entire world ceased to be, for music was its own cosmos, ‚a self-enclosed world', spinning itself out as its own origin, cause and totality".[111]

Es ist häufig nicht mit Sicherheit zu unterscheiden, ob Chua von *Werken* absoluter Musik oder vom *Konzept* ‚absolute Musik' *an sich* spricht. Oft scheint er beides zu meinen, und im Grunde ist die Differenzierung für viele seiner Punkte auch nicht nötig. Wichtig ist, dass er die Kreierbarkeit von Musikwerken, die ich als wesentlichen Teil der Idee ontischer Dauerhaftigkeit definiert habe, aus seiner Darstellung absoluter Musik ausnimmt. Er betont einerseits die Ewigkeit absoluter Musik auch *vor* ihrem irdischen Dasein und spricht andererseits davon, dass sie sich aus sich selbst heraus erschafft, was wiederum eine Nichtexistenz vor diesem Prozess des Aus-Sich-Selbst-Heraus-Erschaffens impliziert.

Eine präzise Darstellung der Existenzweise, die absoluter Musik (oder ihren Werken) aus der Sicht der Autoren vor allem des 19. Jahrhunderts zukommt, bietet Chua in seinem Buch nicht an. Bei aller Brillanz vieler seiner Gedankengänge macht er sich an dieser Stelle schlicht nicht die Mühe, die zeitgenössischen Schriften detailliert zu analysieren, weil das für sein Anliegen nicht von Bedeutung ist. Er erfasst auch so einen Teilaspekt des ontologischen Denkens bestimmter Autoren der Romantik. Doch er gewichtet ihn meiner Ansicht nach falsch.

Vereinzelte Stellen wie die von ihm zitierten, in denen eine ewige Existenz absoluter Musik auch vor ihrem Auftreten auf der Erde angedeutet wird, stehen einer überwältigenden Mehrzahl solcher Formulierungen gegenüber, die auf die Kreierbarkeit musikalischer Werke durch einen genialen Künstler bestehen – und das auch innerhalb derjenigen Schriften, in denen ihre uneingeschränkt ewige Existenz behauptet wird. Um den Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts nicht vorwerfen zu müssen, inkonsistente Theorien formuliert zu haben, und aufgrund der kaum zu überschätzenden Bedeutung der Ästhetik vom Genie als gottähnlichem Schöpfer von Kunst plädiere ich dafür, das Erschaffenwerden musikalischer Werke wörtlich zu nehmen, und die geringfügigen Stellen, aus denen das Postulat ihrer uneingeschränkt ewigen Existenz auch *vor* ihrem irdischen Dasein ableitbar ist, deutlich geringer zu gewichten.

Theoretisch aufzulösen wäre der Querstand, wenn man all jene Äußerungen der Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts, die eine uneingeschränkt ewige Existenz implizieren, auf das Konzept der absoluten Musik *an sich*, und all solche, die ontische Dauerhaftigkeit im von mir definierten Sinn beinhalten, auf musikalische *Werke* bezieht. Das Konzept absoluter

[109] Chua: *Absolute Music and the Construction of Meaning*, S. 3.
[110] Chua: *Absolute Music and the Construction of Meaning*, S. 75.
[111] Chua: *Absolute Music and the Construction of Meaning*, S. 75. Chua zitiert hier aus Tieck/Wackenroders *Phantasien über die Kunst*. Er selbst distanziert sich explizit von dieser Idee und zeichnet ihre Genese als eine Antwort auf Probleme, die das Zusammentreffen von aufklärerischer Philosophie mit der Popularität italienischer Instrumentalmusik aufwarf (ebd., S. 75 f.).

Musik wäre dann ein ewig bestehendes und man hätte all jene wunderbaren Eigenschaften und Fähigkeiten, die absolute Musik mutmaßlich hat, gleichsam nach Jahrhunderten falscher Überzeugungen eben erst um das Jahr 1800 entdeckt, wie man auch etwa den Aufbau des Sonnensystems oder mathematische Wahrheiten erst nach und nach korrekt identifiziert hat. Werke absoluter Musik könnten weiterhin erschaffen werden, wie man auch Satelliten bauen und dem Sonnensystem hinzufügen kann. Das Postulat erschaffener und von da an ewig existierender Entitäten, wie es die Idee ontischer Dauerhaftigkeit vertritt, hat, wie in Kapitel IV.2.5 dargestellt werden soll, natürlich ganz eigene Probleme. Der hier angegebene Kompromiss ist aber geeignet, den Querstand verschiedener Behauptungen über den ontologischen Status absoluter Musik (oder ihrer Werke) in den Quellentexten des 18. und 19. Jahrhunderts miteinander in Einklang zu bringen, wenn man sich nicht, wie ich, dafür entscheidet, bestimmte zeitgenössische Formulierungen weniger wörtlich zu nehmen als andere.

2.6 Epistemische Transzendenz

Ein letzter Aspekt dessen, was Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts mit dem ‚schönen Ganzen' verbinden können, ist das, was ich die ‚epistemische Transzendenz' des Kunstwerks nenne. Die Essenz epistemischer Transzendenz besteht in der Annahme, dass ein (musikalisches) Kunstwerk Dinge darstellen, beinhalten oder Einsichten in Dinge ermöglichen kann, die dem Menschen sonst nicht zugänglich wären und die außerdem häufig von ganz anderer Natur sind als alles, was uns auf der Erde üblicherweise begegnet. ‚Epistemische Transzendenz' beschreibt die Eigenschaft einer Entität, Dinge erfahrbar zu machen, die das Diesseits, die materielle Welt, in der wir leben, das Empirische, Logische, objektiv Vorhandene, propositional Ausdrückbare überschreiten. Epistemisch transzendente Werke vermitteln einen Eindruck vom ‚Geisterreich des Unendlichen', vom ‚Unsagbaren', vom ‚göttlichen Wesen' und anderen Dingen metaphysischer, mystischer, religiöser, spekulativer, nicht sprachlich kommunizierbarer Natur.

Als konkretes Beispiel wäre etwa die im schönen Kunstwerk stattfindende ‚Darstellung des Unendlichen im Endlichen' zu nennen, wie sie für die Musik am prominentesten von E. T. A. Hoffmann, aber auch von anderen Autoren wie etwa Wilhelm Traugott Krug postuliert wurde.[112] Wie weiter unten ausgeführt werden soll, behauptet Krug, das schöne Endliche (= das äußerlich formal Ganze) ermögliche einen Blick in die Welt des Unendlichen. Ganz ähnliche Gedanken finden sich auch bei Friedrich Wilhelm Joseph Schelling und Friedrich Ast. Andere Autoren vermeinen, im Schönen das Göttliche erkennen zu können oder auch die Idee der Schönheit selbst – hier besteht eine Verbindung zur ontischen Dauerhaftigkeit –, und dritte behaupten schlicht, beim Hören einer Beethoven'schen Symphonie Kenntnis von ‚Unsagbarem' zu erlangen.

Neben der ontischen Dauerhaftigkeit bildet die epistemische Transzendenz des ganzen Kunstwerks einen weiteren Aspekt ästhetischer Ganzheit, der dem möglichst empirisch-

[112] Die bekannte Formulierung von der ‚Darstellung des Unendlichen im Endlichen' weist eine frappierende Ähnlichkeit zu Schleiermachers Religionsdefinition „als ‚das Bewußtsein des Unendlichen und Ganzen', als ‚irgendeine Anschauung des Unendlichen im Endlichen'" auf (siehe Seidel: Absolute Musik und Kunstreligion um 1800, S. 131).

analytischen Denker möglicherweise fremdartig erscheinen mag. Denn wie die ontische Ganzheit von einem Weltbild ausgeht, in dem es mehr gibt, als Ockhams Rasiermesser zwingend bestehen lassen würde, ist auch die epistemische Transzendenz eines Ganzen davon abhängig, sich auf eine philosophische Weltsicht einzulassen, die dem Metaphysischen, Religiösen, Mystischen, sich Empirie und Logik Entziehenden breiten Raum gibt. Sie steht in enger Verbindung mit der romantischen Kunstreligion und einer Überhöhung der Musik, die in dieser Form heutzutage nur noch selten anzutreffen ist.

Es ist zu betonen, dass das Konzept epistemischer Transzendenz den Schriften der Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts keineswegs unberechtigterweise übergestülpt ist. Der Begriff des ‚schönen Ganzen' taucht häufig in enger Verbindung mit derartigen Ideen auf, sodass bei den in der vorliegenden Arbeit vorgestellten Schriften auch in der behaupteten epistemischen Transzendenz des Kunstwerks ein Aspekt ästhetischer Ganzheit gesehen werden muss.

Epistemische Transzendenz widerspricht nicht der inhaltlichen Ganzheit zweiter Art und darf nicht mit ihr verwechselt werden. Das Konzept epistemischer Transzendenz thematisiert das *Vorhandensein* eines transzendenten ‚Inhalts', die inhaltliche Ganzheit zweiter Art seine ‚*Form*'. Epistemisch transzendente Musik kann inhaltliche Ganzheit zweiter Art besitzen oder auch nicht. Jede Musik aber, die inhaltliche Ganzheit zweiter Art besitzt, muss epistemisch transzendent sein, da der von ihr transportierte ‚Inhalt' nicht-proportional ist und unsere üblichen Erkenntnismöglichkeiten übersteigt.

Mark Evan Bonds bindet epistemische Transzendenz in sein Konzept einer idealistischen Ästhetik ein:

> In the broadest terms, idealism gives priority to spirit over matter. Without necessarily rejecting the phenomenal world, it posits a higher form of reality in a spiritual world beyond: objects in the phenomenal world – including works of art – are understood as reflections of noncorporeal ideals. From an aesthetic standpoint, idealism holds that art and the external world are consonant with one another not because art imitates that world, but because both reflect a common, higher ideal. Through idealism, the work of art became a central means by which to sense the realm of the spiritual, the infinite.[113]

Neben Karl Philipp Moritz zählt Bonds auch Wackenroder, Tieck, Hoffmann und Michaelis zu den Exponenten idealistisch-ästhetischer Gedanken, auch wenn sie teilweise selten als solche identifiziert würden.[114] Wie weiter unten gezeigt werden soll, können sie alle tatsächlich als Vertreter der Idee epistemischer Transzendenz musikalischer Kunstwerke gelten.

[113] Bonds: Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century, S. 390. Siehe zur Genese der idealistischen Ästhetik im späten 18. Jahrhundert ebd., S. 395 ff. Hinweise auf das tatsächliche Vorhandensein der Idee epistemischer Transzendenz in den Texten des 18. und 19. Jahrhunderts finden sich auch bei Chua: *Absolute Music and the Construction of Meaning*, dort zum Beispiel S. 177 ff.

[114] Bonds: Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century, S. 405 ff.

Kapitel 3

Bemerkungen zu den Arten und Aspekten ästhetischer Ganzheit

Die sechs von mir unterschiedenen Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit entstammen den Quellen des 18. und 19. Jahrhunderts. Formale Ganzheit, rezeptive Ganzheit und inhaltliche Ganzheit sind *Arten*, auf die ein Ding ganz sein kann: Die Ganzheit eines Etwas kann sich (in den von mir betrachteten Texten) auf seine Form, seine Rezeption, seinen Inhalt oder mehrere dieser Möglichkeiten beziehen. Eine Entität ist nur dann ein Ganzes, wenn sie mindestens formal, rezeptiv oder inhaltlich ganz ist. Sie kann dabei auch beispielsweise gleichzeitig formal ganz und rezeptiv unganz sein, ohne ihre Eigenschaft des Ganzseins zu verlieren.

Teleologische Unabhängigkeit, ontische Dauerhaftigkeit und epistemische Transzendenz sind *Aspekte*, die einem Ganzen zukommen können. Sie sind nicht vom Ganzsein eines Objekts abhängig und können auch Unganzem zugeschrieben werden (was in meinen Quellen aber zumindest im Hinblick auf die Musik nicht geschieht). Wenn die Aspekte ästhetischer Ganzheit einem (formal/rezeptiv/inhaltlich) Ganzen eigen sind, so stehen sie (den ästhetischen Ansichten meines Betrachtungszeitraums zufolge) in einer engen Verbindung zu seinem Ganzsein. Sie erwachsen aus der (formalen/rezeptiven/inhaltlichen) Ganzheit eines Objekts oder werden als analytische Eigenschaft jedes derart Ganzen beschrieben. Die Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts setzen für das Vorhandensein teleologischer Unabhängigkeit, ontischer Dauerhaftigkeit und epistemischer Transzendenz in der Musik (formale/rezeptive/inhaltliche) Ganzheit voraus, auch wenn sie das nicht unbedingt explizit machen. Teleologische Unabhängigkeit etwa ist in meinem Betrachtungszeitraum von formaler Ganzheit abhängig.

Die drei Aspekte ästhetischer Ganzheit, die sich im Lauf des 18. Jahrhunderts in der deutschsprachigen Musikästhetik Bahn brachen, erweiterten die bis dahin gültige Wahrnehmung ganzer Objekte und den ästhetischen Stellenwert des Ganzen an sich. Es ist kaum zu entscheiden, ob sich zuerst die Rezeption ganzer Objekte veränderte, was dann zur Ausformung bestimmter ästhetischer Ansichten führte, oder umgekehrt. Unbestreitbar ist aber, dass die drei *Aspekte* ästhetischer Ganzheit mitbestimmend sind für das Wesen der Autonomieästhetik, der Idee der absoluten Musik und der romantischen Musikanschauung, die es ohne sie in dieser Form wohl kaum je gegeben hätte.

Teil III

Ästhetische Ganzheiten im 18. und 19. Jahrhundert

Kapitel 1

Einleitende Bemerkungen zur Ästhetik des 18. Jahrhunderts

Das 18. Jahrhundert ist hinsichtlich meines Themas deutlich bunter und vielfältiger als das ihm folgende Zentennium. Die westeuropäische Welt der acht Jahrzehnte nach 1720 erlebte den Beginn des Siegeszugs der Funktionsharmonik, die nach und nach die kontrapunktische Kompositionsweise in den Hintergrund drängte. Sie wurde erschüttert und in vielen, auch die Kunstwelt betreffenden Bereichen revolutioniert durch die Blüte von Aufklärung, Industrialisierung und ihren mannigfachen Folgen. Einige der bis heute einflussreichsten Philosophen erblickten in England, Frankreich und Deutschland das Licht der Welt, und durch die Arbeiten von Baumgarten und Meier wurde die Ästhetik – nach vielgestaltigen Vorbereitungen durch Denker aller Couleur – als eigenständige Disziplin der Weltweisheit geboren.[115] Barock, Empfindsamkeit, Sturm und Drang, Klassik und andere gaben sich die Klinke in die Hand, Karl Philipp Moritz und Tieck/Wackenroder nahmen den Höhepunkt romantischen Denkens vorweg, und am Horizont glomm bereits ein Licht namens Beethoven, das nach dem Jahrhundertwechsel schnell zum Zentralgestirn des westeuropäischen Musikkosmos werden sollte.

Die philosophischen, musikpraktischen und musikanschaulichen Entwicklungen und Strömungen des 18. Jahrhunderts waren häufig disparat, verliefen durch- und nebeneinander, sind nur selten sauber voneinander zu unterscheiden und erwuchsen aus unterschiedlichsten Grundannahmen über das Wesen von Musik und Welt.[116] Und doch gibt es natürlich auch zahlreiche Topoi, die selbst in den miteinander unverträglichsten Weltanschauungen auftauchen. Einer dieser gemeinsamen Nenner unzähliger Autoren des 18. Jahrhunderts ist die Verpflichtung auf einen oder mehrere der sechs Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit, und das auch vor der Begründung der Ästhetik als eigenständige philosophische Disziplin und vor der musikalischen Autonomieästhetik. Dass dem so ist, wird im Laufe dieses Teils meiner Arbeit deutlich werden. Zunächst möchte ich einige kurze Bemerkungen zu anderen bedeutsamen Konzepten voranstellen, die dem 18. Jahrhundert vielfach als Leitmotive dienten.

[115] Siehe zur „Entwicklung der Ästhetik zu einer eigenständigen Disziplin“ Astrid Wagners gleichnamigen Aufsatz.

[116] Wolfgang Seifert (Seifert: Zur Entwicklung der Musikästhetik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts) betont genau das (siehe weiter oben, Fußnote 21). Sein Aufsatz vermittelt einen hervorragenden Eindruck der musikästhetischen Ver- und Entwicklungen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Eines derselben ist die in der philosophisch-ästhetischen Literatur der Mitte des 18. Jahrhunderts weitgehend anerkannte „Unterscheidung zwischen Graden der Klarheit von Vorstellungen“, welche, auf Descartes zurückgehend, von Leibniz in seinen 1684 erschienenen *Meditationes de cognitione, veritates et ideis* entwickelt wurde.[117] Ab den späten 1740er Jahren – dem Zeitpunkt also, als sich mit Meier und Baumgarten die Ästhetik als eigene philosophische Disziplin zu etablieren und zu entwickeln begann – wurden die Grade der Klarheit von Vorstellungen dutzendfach wie selbstverständlich mit unterschiedlichen Schönheitskonzeptionen in Verbindung gebracht. Anne Pollok fasst die im 18. Jahrhundert meist im Großen und Ganzen unverändert übernommene Systematik Leibniz' zusammen:

> Dem sogenannten oberen Erkenntnisvermögen werden dabei die klaren und deutlichen Empfindungen zugeordnet, die den Gegenstand samt seiner Einzelbestandteile vollständig und begrifflich erfassen. Dies ist der Ort des Denkens, der rationalen Erkenntnis. Verworrene Empfindungen, die nur einen umrißhaften Eindruck, aber keine Analyse ihrer Bestandteile ermöglichen (Leibniz nennt als Beispiel den Eindruck einer Farbe) sowie dunkle Vorstellungen, die zu diffus und also nicht wiedererkennbar sind, werden dem unteren Erkenntnisvermögen zugeordnet. Dessen Bereich umfaßt die sinnlichen Eindrücke sowie Leidenschaften und Emotionen.[118]

Die Ästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts ist außerdem gesättigt mit unterschiedlichen Formulierungen des Gedankens, Harmonie als ‚Einheit in Vielheit‘ oder ‚Einheit in Mannigfaltigkeit‘ sei Grundvoraussetzung jedes (musikalischen) Kunstwerks. Wurzeln dieses Gedankens findet man bereits im antiken Griechenland.[119] Aufgrund der prominenten Rolle des Harmoniebegriffs in Leibniz' Philosophie (die, folgt man Patrick Riley, nur von der Bedeutung des ‚Vollkommenen‘ übertroffen wird)[120] kann er aufgrund seiner kaum zu überschätzenden Wirkung auf nachfolgende Generationen auch hinsichtlich des ‚Einheit in Mannigfaltigkeit‘-Denkens als bedeutender Einfluss begriffen werden.[121]

Neben der Lehre von den unterschiedlichen Graden der Vorstellungen, dem Harmonie- und dem Vollkommenheitsbegriff – der Leibniz-Wolff'schen Philosophie zufolge beruht „jedes Vergnügen“ auf der „Wahrnehmung einer Vollkommenheit“[122] – sowie der ‚Einheit in der Mannigfaltigkeit‘-Idee gewinnen ab der Mitte des 18. Jahrhunderts die ‚Affekte‘ im Musikschrifttum an Bedeutung. Die Erregung der Affekte, die bei so vielen Musikästhetikern der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Zweck der Musik bestimmt wird, ist dabei häufig nicht deren End- oder alleiniger Zweck. Aufklärerisch denkende Ästhetiker betonten vielmehr das Ideal einer (moralischen, sittlichen oder ‚gemütsmäßigen‘) Bildung bzw. Erziehung des Menschen mithilfe musikalischer Affekterregung in Kombination mit der geistigen Beschäftigung mit Musik, die nicht mit dem späteren, romantischen Sich-

[117] Pollok: Einleitung, in: Mendelssohn: *Ästhetische Schriften*, S. XX.

[118] Pollok: Einleitung, in: Mendelssohn: *Ästhetische Schriften*, S. XX f. Weitere Einflüsse Leibniz' auf das ästhetische Denken des 18. Jahrhunderts diskutiert Peres: Leibniz' Konzeption von Kontinuität und Ganzheit und ihre Konsequenzen für die philosophische Ästhetik Baumgartens und der Gegenwart (siehe dazu auch weiter unten, S. 81, Fußnote 232, sowie S. 65).

[119] Poser: Der Leibnizsche Harmoniebegriff als Einheit in der Vielheit, S. 129 f.

[120] Riley: Music as All-Embracing Metaphor: Leibniz on Harmony, S. 118 ff.

[121] Siehe zu Leibniz' Harmoniebegriff ausführlich Poser: Der Leibnizsche Harmoniebegriff als Einheit in der Vielheit.

[122] Costazza: *Schönheit und Nützlichkeit*, S. 121 sowie passim. In der vorliegenden Arbeit wird Wolff nicht eigens thematisiert. Sein wichtigster Beitrag zur Ästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts besteht in seiner Verknüpfung von ‚Schönheit‘ und ‚wahrgenommener Vollkommenheit‘. Siehe zu Wolffs Äußerungen über ästhetische Fragestellungen ausführlich Krueger: *Christian Wolff und die Ästhetik* (zum Schönheitsbegriff Wolffs, der sich auf Leibniz und Descartes stützt, besonders ebd., S. 52 ff.).

Berauschen-Lassen zu verwechseln ist, sondern eine gewisse Distanz zum musikalischen Objekt wahrt, die Analyse und geistreiche Rezeption zulässt, obwohl gleichzeitig Affekte erregt werden. Der romantische Affektbegriff ist in dieser Hinsicht, soweit er überhaupt noch auftaucht und nicht durch ‚Leidenschaften' oder Ähnliches ersetzt wird, nicht mit dem der aufklärerisch orientierten Ästhetiker der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu verwechseln. Die Übergänge sind jedoch fließend.[123]

Das 18. Jahrhundert ist zudem eines, das sich im ästhetische Ganzheiten betreffenden Musikschrifttum unter allen überlieferten antiken und mittelalterlichen Denkern insbesondere auf Platon, Aristoteles, Plotin, Augustinus und Thomas von Aquin bezieht. Einige Bemerkungen zu ihren jeweiligen, in dieser Hinsicht einflussreichen Ideen:

Die weit verbreitete Unterscheidung des Schönen vom Angenehmen, Nützlichen, Guten und Wahren, die mal in dieser, mal in jener Variante auftaucht und – in leichter Modifikation – auch eine entscheidende Rolle bei Karl Philipp Moritz spielt, geht auf Platon (*Hippias Maior*, *Parmenides*, *Phaidros* und *Symposium*) zurück. M. H. Abrams weist darüber hinaus darauf hin, dass man schon bei Platon die Idee von absoluter, ewiger, in sich selbst beschlossener Schönheit, die man selbstlos kontemplieren solle, finden kann.[124] Platons Definition des ‚Vollkommenen', die unter anderem formale Ganzheit impliziert,[125] war wegweisend.

Aus Aristoteles' *Poetik* stammen das Mimesis-Prinzip sowie die drei Einheiten von Zeit, Ort und Handlung, die als frühe Ausprägungen von inhaltlicher und formaler Ganzheit gelesen werden können.[126] Aristoteles ist auch einer der ersten Autoren, der die in den folgenden Jahrtausenden so immens erfolgreiche Ansicht, Schönheit bestehe im Wesentlichen in Proportion und Symmetrie, formuliert hat.[127] Der Begriff der ‚Vollkommenheit', den Aristoteles im Vergleich zu Platon hinsichtlich seines Verhältnisses zu ästhetischen Ganzheiten nur leicht modifiziert, nimmt dabei eine wichtige Rolle ein.[128] Auch die Werkästhetik lässt sich bis zu Aristoteles zurückverfolgen.[129]

Die musikalischen Analoga der drei aristotelischen Einheiten sind Teil des Denkens so gut wie jedes Autors, den ich betrachte, was daher auch auf inhaltliche und formale Ganzheit zutrifft. Insbesondere im Zusammenhang mit der ‚Handlung' spricht Aristoteles bereits vom ‚Ganzen', das sie in der Tragödie zu sein hat. Im VII. Kapitel der *Poetik* formuliert Aristoteles außerdem die Idee rezeptiver Ganzheit. Er schreibt, alles Schöne dürfe weder zu klein noch zu groß sein. Es müsse gut wahrgenommen werden können und dürfe die Fähigkeiten der Wahrnehmung auch nicht durch übermäßige Ausdehnung übersteigen. Nur so könne es schön sein – nämlich indem es rezeptive Ganzheit besitzt. Die Bedeutung der Aristoteles'schen *Poetik* schlägt sich auch hier im Denken des 18. Jahrhunderts nieder:

[123] Siehe zu ästhetischen Eigenheiten vor allem aufklärerischer Ästhetiken Ottenberg: *Die Entwicklung des theoretisch-ästhetischen Denkens innerhalb der Berliner Musikkultur von den Anfängen der Aufklärung bis Reichardt*, passim.

[124] Abrams: From Addison to Kant: Modern Aesthetics and the Exemplary Art, S. 23.

[125] Früchtl/Mischer: Artikel „Vollkommen/Vollkommenheit", S. 371.

[126] Bemerkenswert ist dabei, dass Aristoteles bereits den Begriff des ‚Ganzen' verwendet, wenn er von der Handlung einer Tragödie spricht (siehe Früchtl/Mischer: Artikel „Vollkommen/Vollkommenheit", S. 372 f.). Ganzheit ist bei ihm in diesem Zusammenhang vor allem als formale Ganzheit, als Einheit, Zusammenhang und Abgeschlossenheit zu verstehen – eine Eigenschaft des Vollkommenen, die Aristoteles mit Platon teilt (ebd., S. 372 f.).

[127] Hanfling: Essay Two: Aesthetic Qualities, S. 41.

[128] Siehe Früchtl/Mischer: Artikel „Vollkommen/Vollkommenheit", S. 371 ff.

[129] Siehe Pudelek: Artikel „Werk", S. 529 ff.

Neben der inhaltlichen und der formalen Ganzheit ist auch rezeptive Ganzheit bis weit ins 19. Jahrhundert hinein unangefochtener Teil jeder Schönheitsdefinition (das Erhabene wird demgegenüber unter anderem durch ein Fehlen rezeptiver Ganzheit erklärt).

Die erstmals bei den Pythagoreern an prominenter Stelle zu findende Idee des Schönen als formal Ganzes, als aus wohlproportionierten Teilen Zusammengesetztes, ist in der Antike nicht unumstritten. Der Neuplatoniker Plotin aus dem dritten nachchristlichen Jahrhundert kritisierte diese Ansicht, die ihm zufolge bereits damals „[z]iemlich allgemein“ verbreitet war.[130] Plotin meint, die Proportionstheorie des Schönen führe zu der absurden Konsequenz, dass nichts Nicht-Zusammengesetztes schön sein könne, da, wer diese Lehre vertrete, nur zusammengesetzte Dinge als ‚schön‘ bewerten könne, weil nur diese überhaupt Teile haben, die in schönen Maßverhältnissen zueinander stehen können.[131] Die einzelnen Teile wiederum können (der Proportionstheorie zufolge) nicht schön sein, weil sie ja nicht zusammengesetzt sind.[132] Sie müssen also hässlich sein, was aber der Schönheit des Ganzen widerspräche; „denn ein Schönes kann doch nicht aus hässlichen Bestandteilen bestehen, sondern die Schönheit muss alle Teile durchsetzen“.[133] Da aber nicht in messbare Teile zerlegbare Dinge wie „das Gold“ oder „das Funkeln der Nacht“ schön sind, muss die Proportionstheorie des Schönen unzureichend sein.[134] Plotin kommt zu dem Schluss, man müsse „das Schöne als etwas ansehen, das erst zu dem Symmetrischen hinzukommt, und das Symmetrische muss seine Schönheit erst durch ein anderes erhalten“.[135]

Nun lässt sich über die von Plotin gemachten Prämissen seines Arguments – er muss zum einen davon ausgehen, „dass allem Zusammengesetzten einfache Bestandteile zugrunde liegen, die aber selbst nicht als schön gelten können, da Schönheit der pythagoreischen Voraussetzung zufolge nur dem Zusammengesetzten zukomme“, zum anderen, „dass Schönes nicht aus Nicht-Schönem entspringen könne“ –[136] sicherlich sowohl hinsichtlich ihrer sachlichen Berechtigung als auch betreffs ihrer Ableitung aus der Proportionslehre diskutieren. Das aber soll an dieser Stelle nicht geschehen. Entscheidend ist, dass Plotin die einfache Vorstellung, Schönes sei im Wesentlichen nichts anderes als Wohlproportioniertheit der Teile eines Ganzen, ablehnt. Er

> will offenbar darauf hinaus, dass das schöne Ding nicht angemessen als Kompositum begriffen werden kann, d. h. als Kombination von voneinander unabhängigen Elementen. Das Schöne ist vielmehr ein integrales Phänomen, bei dem die Teile nur „unselbstständige Momente“ sind, um einen hegelschen Ausdruck zu gebrauchen, der hier sehr am Platze ist. Denn Momente haben ihre Bedeutung, ihr Sein und Sosein nur im Zusammenhang des Ganzen.[137]

Plotin orientiert sich dabei am lebenden Organismus, dessen einzelne Teile nur im Zusammenhang des Ganzen funktionieren können und der selbst nur als Ganzes bestehen, das heißt in diesem Fall: leben kann.[138] Zu sagen, „ein schönes Ganzes könne auch aus unschönen, gar hässlichen Teilen zusammengefügt werden“, ist für Plotin so, „als wollte

[130] Plotin, zit. n. Baumeister: *Die Philosophie der Künste*, S. 81.
[131] Baumeister: *Die Philosophie der Künste*, S. 81.
[132] Baumeister: *Die Philosophie der Künste*, S. 81.
[133] Plotin, zit. n. Baumeister: *Die Philosophie der Künste*, S. 81.
[134] Plotin, zit. n. Baumeister: *Die Philosophie der Künste*, S. 81.
[135] Plotin, zit. n. Baumeister: *Die Philosophie der Künste*, S. 81. Plotin untermauert das mit weiteren Beispielen, wie etwa dem der Seele, die schön sein könne, aber keine messbaren Teile habe.
[136] Baumeister: *Die Philosophie der Künste*, S. 82.
[137] Baumeister: *Die Philosophie der Künste*, S. 82.
[138] Baumeister: *Die Philosophie der Künste*, S. 82 f.

man ein lebendiges Ganzes als Kompositum von toten, dem lebendigen Zusammenhang entfremdeten Teilen begreifen".[139]

Wenn man einem Lebewesen eines seiner wichtigen Organe entfernt, sind beide nicht mehr lebendig. Ganz analog gilt für Kunstwerke, dass, wenn man ihnen einen ihrer Teile nimmt, beide – Teil und um diesen Teil beraubtes Kunstwerk – ihr Wesen ändern. Der Teil kann, für sich betrachtet, schön oder hässlich sein. Was er als Teil des schönen Kunstwerks ist, ist er aber nur im Zusammenhang mit diesem. Etwas für sich genommen Unschönes kann durchaus in einem schönen Kunstwerk verwendet werden. „Dies bedeutet aber gerade nicht, dass das Schöne aus unschönen Teilen zusammengesetzt ist. Vielmehr erfährt das unschöne Element im Zusammenhang des Ganzen eine Veränderung seines Wesens und seiner Physiognomie. Was es nun ist, ist es nur in diesem Kontext".[140] Während die einzelnen Teile eines schönen Gegenstands in der Proportionslehre des Schönen „einander fremd, äußerlich und ‚gleichgültig' gegeneinander" sind, gehen sie Plotins Auffassung gemäß im Schönen eine Verbindung ein, die sie aufs Innigste zusammenschweißt und die sie nur in der Konfiguration als gemeinsam Schönes innehaben.[141]

Genau das macht Plotins Schönheitslehre zu einer für meinen Zusammenhang so bedeutenden. Er überwindet die schlichte Proportionsästhetik, die er einigen seiner Vorgänger unterstellt, und begreift das schöne Ding als untrennbar Ganzes, das zwar aus einzelnen Teilen zusammengesetzt sein mag, deren Wesen sich aber in ihrer Konfiguration als Schönes dahingehend ändert, dass sie einen inneren Zusammenhang erhalten. Bei Plotin steht diese Ansicht zwar noch in starker Abhängigkeit von seiner Ontologie des „Einen" ($\tau o\ \varepsilon\nu$).[142] Sie markiert aber bereits den Versuch, das Schöne über einen wesenhaften inneren Zusammenhang miteinander verbundener, auf das Ganze ausgerichteter ‚Teile' – die ja in Plotins Sinne keine wirklichen mehr sind – zu definieren, und nimmt damit eine entscheidende ästhetische Ansicht des 18. und 19. Jahrhunderts um anderthalb Jahrtausende vorweg.

Auch Augustinus' Denken beherrscht „die dem klassischen Altertum und der biblischen Überlieferung verpflichtete Auffassung, dass Schönheit in bestimmten, in Zahlen ausdrückbaren Verhältnissen besteht, [...] nahezu durchgehend."[143] Baumeister führt das auch auf Augustinus' Beruf – er war unter anderem Lehrer für Rhetorik – zurück: „Das ursprünglich formlose zeitliche und räumliche Kontinuum [in Musik, Rede-, Dicht- und Baukunst] kann nur durch metrische Strukturierung beherrschbar, übersichtlich und sinnvoll werden. [...] Alles, was Schönheit besitzt auf dem Erdenrund und im Himmel, habe seine Schönheit bestimmten, sehr elementaren Zahlenverhältnissen zu verdanken – so Augustinus' überaus einflussreiches Credo."[144] Damit steht er Plotins Ansichten nicht explizit entgegen. Er geht auf dessen „kritische Einwände gegen die Maßästhetik" nicht ein, „und es ist nicht klar, inwieweit sie ihm bekannt waren".[145]

[139] Baumeister: *Die Philosophie der Künste*, S. 83.
[140] Baumeister: *Die Philosophie der Künste*, S. 83.
[141] Baumeister: *Die Philosophie der Künste*, S. 83.
[142] Baumeister: *Die Philosophie der Künste*, S. 83 f., auch ebd., S. 76 ff.
[143] Baumeister: *Die Philosophie der Künste*, S. 102, siehe auch Hanfling: Essay Two: Aesthetic Qualities, S. 41.
[144] Baumeister: *Die Philosophie der Künste*, S. 102, siehe weiterhin auch ebd., S. 110 f.
[145] Baumeister: *Die Philosophie der Künste*, S. 102.

Augustinus' ästhetische Anschauungen sind nur unvollständig überliefert. Häufig begegnet man dem ihm zugeschriebenen Satz, nach dem Einheit die Form aller Schönheit sei: „omnis porro pulchritudinis forma unitas est". Es muss kaum erwähnt werden, dass er nach seiner Bekehrung alles Schöne und alle Einheit nur im Bezug auf das seiner Überzeugung nach einzig wahre Schöne und einzig wahre Eine – den christlichen Gott – denken konnte.

Für Thomas von Aquin sind drei Kriterien eines schönen Gegenstands grundlegend: „*Perfectio* oder *integritas* (Vollständigkeit), *proportio sive consonantia* (Maßverhältnisse) und schließlich *claritas* (Klarheit, Deutlichkeit usw.)".[146] Während, wie Baumeister einsichtig werden lässt, das Kriterium der „claritas" nichts mit Ganzheitsüberlegungen zu tun hat,[147] deutet „proportio" bzw. „consonantia" auf die zu Zeiten Thomas' bereits mindestens anderthalb Jahrtausende alte Proportionslehre des Schönen, während „perfectio" bzw. „integritas" sogar noch einen Schritt weitergeht. Denn „Vollständigkeit" – die Eigenschaft, „dass der Sache nichts Wesentliches fehlt"[148] – impliziert eine innere Verbundenheit der Teile eines Ganzen, die das Vorhandensein sämtlicher dieser Teile fordert, damit das Ganze sein wesentliches Charakteristikum (in diesem Fall: Schönheit) nicht verlieren möge. In dieser Hinsicht ähnelt Thomas' Schönheitsidee in gewissem Maße derjenigen Plotins. Der Gedanke inniger Verbundenheit sämtlicher Teile eines Schönen wird auch im 18. und 19. Jahrhundert häufig vertreten.

[146] Baumeister: *Die Philosophie der Künste*, S. 133 f. Kursivierungen original. Diese Kriterien sind auch in der (Musik-)Ästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts immer wieder präsent, so beispielsweise bei Krug: *Geschmackslehre oder Aesthetik. Zweite Abtheilung*, S. 333 ff.

[147] Baumeister: *Die Philosophie der Künste*, S. 134.

[148] Baumeister: *Die Philosophie der Künste*, S. 134.

Kapitel 2

Von den Anfängen des 18. Jahrhunderts bis Nikolaus Forkel

Shaftesbury

Anthony Ashley Coopers, des dritten Earls of Shaftesbury *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* ist eines der einflussreichsten englischsprachigen Werke der Ästhetik und Kunstphilosophie des 18. und 19. Jahrhunderts. Schaftesbury war der Lehrer Francis Hutchesons und Joseph Addisons (die wiederum, neben Shaftesbury selbst, David Hume beeinflussten) und wurde selbst unter anderem von John Locke geprägt. Die *Characteristics* bestehen aus sechs Abteilungen (oder Abhandlungen), die im London des Jahres 1711 in drei Bänden veröffentlicht wurden. Deren erster enthält die „*Soliloquy*, or Advice to an Author".[149] Dort findet Shaftesbury enthusiastische Worte für jeden, „who truly and in a just sense deserves the Name of *Poet*, and who as a real Master, or Architect in the kind, can describe both *Men* and *Manners*, and give to an *Action* its just Body and Proportions":[150]

> Such a *Poet* is indeed a second *Maker*: a just *Prometheus*, under *Jove*. Like that Sovereign Artist or universal Plastick Nature, he forms *a Whole*, coherent and proportion'd in it-self, with due Subjection and Subordinacy of constituent Parts. He notes the Boundarys of the Passions, and knows their exact *Tones* and *Measures*; by which he justly represents them, marks *the Sublime* of Sentiments and Action, and distinguishes *the Beautiful* from *the Deform'd*, *the Amiable* from *the Odious*.[151]

Nach Shaftesbury ist alles Schöne auch Wahrheit.[152] Ein Maler, der auch nur einen Hauch von Genie besitzt, „understands the *Truth* and Unity of Design".[153] Sein Werk, „if it be beautiful, and carries *Truth*, must be *a Whole*, by it-self, compleat, independent, and withal as *great* and comprehensive as he can make it".[154] Einzelheiten müssen sich dem „general Design" unterordnen, um eine gewisse „*Easineß of Sight*; a simple, clear, and

[149] Shaftesbury: *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, Band 1, S. 151–364.
[150] Shaftesbury: *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, Band 1, S. 207. Kursivierungen original.
[151] Shaftesbury: *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, Band 1, S. 207. Kursivierungen original, bis auf „Prometheus" und „Jove"; diese im Original gesperrt.
[152] Shaftesbury: *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, Band 1, S. 142, siehe auch ebd., Band 3, S. 180 ff.
[153] Shaftesbury: *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, Band 1, S. 142. Kursivierung original.
[154] Shaftesbury: *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, Band 1, S. 142. Kursivierungen original.

united View, which wou'd be broken and disturb'd by the Expression of any thing peculiar, or distinct".[155] Shaftesbury vertritt eindeutig formale Ganzheit als Schönheitsbedingung, ergänzt um eine Andeutung der Wichtigkeit rezeptiver Ganzheit des Werks.[156]

Shaftesbury spricht zwar von der Poesie. Doch es gibt keinen Grund, warum seine Ausführungen nicht auch auf die Musik angewendet werden sollten, wie es dann auch im Verlauf des 18. und 19. Jahrhunderts immer wieder geschah.

Der wahre Dichter ist, folgt man Shaftesbury, gottähnlich: Er erschafft ein kohärentes, wohlproportioniertes und -strukturiertes Ganzes. Bemerkenswert ist hier nicht nur die Betonung formaler Ganzheit, sondern auch Shaftesburys Bezeichnung des Poeten als ‚second maker under Jove' – eine bewundernde Formulierung der Fähigkeit des Dichters, eine wahrhaft neue Entität zu kreieren und so die ontische Summe der Welt zu verändern. Ob diese Beschreibung des schaffenden Poeten genügt, dem Werk ontische Dauerhaftigkeit zuschreiben zu können, muss offen bleiben, denn Shaftesbury äußert sich nicht dazu, ob das Produkt des Künstlers auch wieder vergehen kann oder nicht.

Es ist aber leicht vorstellbar, dass Shaftesburys Formulierungen vom Künstler als gottähnlichem Schöpfer, der etwas Ganzes, Selbständiges, Vollständiges, unabhängig Bestehendes, Wahrheit in sich Tragendes erschafft, vor dem Hintergrund einer enthusiastischen Musikanschauung, wie sie sich in den 1780er Jahren Bahn brach (und deren Entstehung Shaftesburys Ästhetik wohl mit beeinflusst hat), zur Entwicklung der Ideen ontischer Dauerhaftigkeit und epistemischer Transzendenz beitragen konnten. So bemerkt etwa Alessandro Costazza, dass die zu Fußnote 154 gehörenden Formulierungen den späteren Moritz'schen nahe stehen.[157] Auch Max Dessoir meint, dass Moritz von Shaftesbury beeinflusst wurde.[158] Vor diesem Hintergrund kann Shaftesbury durchaus als entfernter Vorläufer der Idee ontischer Dauerhaftigkeit im weiteren Sinne in Betracht gezogen werden.

Johann Mattheson

Johann Mattheson zeigt sich im 1713 erschienenen *Neu-Eröffnete[n] Orchestre* überzeugt, dass zur Beurteilung eines Stücks Musik Kennerschaft nötig sei. Einem Kenner könne nicht verborgen bleiben, ob ein Stück Musik gut oder schlecht sei, unabhängig davon, wie es ausgeführt wurde.[159] Er trennt das musikalische Werk also von seiner klanglichen Realisierung. Das, was an einem Stück Musik gut oder schlecht ist, ist keinesfalls das, was eine Aufführung hörbar macht. Aufgrund der Betonung der Bedeutung der Kennerschaft satztechnischer und kompositorischer Regeln, die zu vermitteln das eigentliche Ziel des

[155] Shaftesbury: *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, Band 1, S. 142. Kursivierungen original.

[156] Siehe zur Form weiterhin Shaftesbury: *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, Band 2, S. 404 ff. Shaftesbury entwirft hier in dialogischer Form eine Hierarchie unterschiedlicher Schönheitsgrade, deren unterste diejenige der ‚toten Formen' ist, das heißt: der Kunstwerke, die von Menschen hervorgebracht worden sind (ebd., S. 406). Die darüber liegenden Stufen beziehen sich auch auf die Form als Schönheitsgrund, allerdings in abstrakterer Weise, indem etwa die zweite Stufe diejenige der ‚Formen, die formen', also der mit Geist/Intelligenz ausgestatteten Formen wie der menschliche Geist, ist (siehe ebd.).

[157] Costazza: *Schönheit und Nützlichkeit*, S. 139 und S. 144 ff.

[158] Dessoir: *Karl Philipp Moritz als Aesthetiker*, S. 2 f.

[159] Mattheson: *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, S. 200 f. Siehe dazu auch seine Verteidigung dieses Gedankens in *Das Beschützte Orchestre*, S. 234 ff.

Neu-Eröffnete[n] Orchestre[s] ist, lässt sich vermuten, dass es Mattheson bei der Bewertung von Musik vor allem um formale Aspekte im großen und kleinen Rahmen geht.

Diese erste Einschätzung bestätigt sich in seiner wohl einflussreichsten Schrift, dem 1739 erschienenen *Vollkommenen Capellmeister*. Von der Definition der „Musica“[160] über ihre das gesamte Traktat durchziehende Bezeichnung als „Klang-Rede“ bis zu den genauen Vorschriften und Anleitungen etwa zur Satz-, Phrasierungs- und Melodielehre[161] bestimmen Überlegungen zum richtigen Aneinanderfügen musikalischer Gedanken, zur schicklichen Vereinigung unterschiedlicher Stimmen und zur gehörigen inneren Struktur eines Musikstücks den Text. Zwar äußert sich Mattheson nicht explizit zum Werk als ‚Ganzes‘. Seine Ausführungen machen aber mehr als deutlich, dass auch für ihn innere und äußere formale Ganzheit selbstverständlicher Teil eines jeden gelungenen Kunstwerks sind. In diesem Punkt überschneiden sich Matthesons Grundüberzeugungen mit denen Rameaus. Beide beschäftigten sich lebenslang mit der formalen Ganzheit von Musik, auch wenn sie sich hinsichtlich der Mittel, wie diese zu erreichen sei sowie über einige andere musiktheoretische Fragen heftig stritten.[162]

Darüber hinaus lassen Matthesons Texte auch Vermutungen über seine Ansichten zu anderen Arten und Aspekten ästhetischer Ganzheit zu. So begründet er beispielsweise seine Einschätzung der Musik als der Malerei vorzuziehende Kunst unter anderem damit, dass Musik, anders als die Malerei, zu jedweder Gelegenheit, vom Gottesdienst über die Jagd bis zu jeder Art von Feier oder Fest, ob am Hof oder in der Stadt, erklingen könne, und dass sie außerdem (und damit zusammenhängend) eine wesentlich größere Wirkung auf ihre Zuhörer erziele als ein Gemälde auf seinen Betrachter.[163] Solche Begründungen des Werts der Musik, die von Mattheson in enthusiastischen Formulierungen gegeben werden, lassen darauf schließen, dass ihm eine mögliche teleologische Unabhängigkeit der Kunst in keiner Weise von Bedeutung war.

Aufgrund späterer Äußerungen Matthesons ließe sich auch darüber diskutieren, ob er der Idee der ontischen Dauerhaftigkeit von Musik oder dem Konzept ihrer epistemischen Transzendenz zumindest teilweise zugestimmt hätte. Er wählt in einem begeisterten Abschnitt vom „Wesen der Musik“, das er als „Göttlich / lebendig und natürlich“ bezeichnet und dem der Malerei, das „irrdisch / todt / und gemacht“ sei, gegenüberstellt,[164] allerlei schwärmerische Formulierungen. So sei

> die Mahlerey nur eine Aeffinn der Natur / deswegen kan ihr Wesen nicht selbst natürlich heissen; sie ahmet nur dem Leben nach / derohalben kan sie selber kein Leben haben: sie hat nur eine irrdische Quelle / daraus folget / daß man ihr Wesen keines weges himmlich nennen könne[.] Hergegen die Music hält in sich eine „göttliche Weißheit verborgen / und ein Gebet / wenn es mit der Music vergesellschaffet / wird desto stärcker seyn / weil NB. das Göttliche ja kräfftiger kan zu GOtt dringen /“ von welchem es sein *Wesen* und seinen Ursprung hat.[165]

[160] Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, S. 53 (§ 15).
[161] Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, S. 136 ff., S. 279 ff. und S. 347 ff.
[162] Siehe zu den Auseinandersetzungen zwischen Mattheson und Rameau zum Beispiel die Vorworte zum zweiten Band von Rameaus *Complete Theoretical Writings*, S. XIII f., den dritten Band, S. XIV f., S. XXXI–XXXIV und S. LXII ff. sowie den sechsten Band, S. XXII f. oder S. 1 ff.
[163] Mattheson: *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, S. 314–317.
[164] Mattheson: *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, S. 320 f. Siehe auch ders.: *Das Forschende Orchestre*, S. 270–275.
[165] Mattheson: *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, S. 321. Kursivierungen im Original in größerer Schrift oder fett gedruckt. Die zwei Nennungen des Wortes „Music“ sowie das „NB.“ im Original in Antiqua.

Etwas weiter unten heißt es dann, es habe letztlich „auch die menschliche Natur eine so grosse *Sympathie* mit der *Harmonie*, daß man zweifflen möchte / ob die Natur in der Harmonie oder die Harmonie in der Natur stecke“.[166] Außerdem referiert Mattheson affirmativ Platons Ansicht, „*daß die Harmonie die Seele* der Welt sey“.[167]

All diese Formulierungen lassen darauf schließen, dass Matthesons Verständnis von Harmonie und/oder Musik eines ist, das sie in die Nähe zum Metaphysischen, Seelenartigen, mit Gott Verbundenen und daher Unvergänglichen rückt.[168] Wenn Musik aber unvergänglich ist, ist sie ontisch unabhängig in dem Sinne, dass ihr Sein nicht vom Menschen oder auch nur der Existenz der Welt abhängt. Das wäre besonders bemerkenswert, weil Mattheson diese Qualität der Musik explizit von der Malerei, der ‚Äffin der Natur‘, unterscheidet. Malerei wäre demnach von der Natur, die sie nachäfft, abhängig, und hätte einen anderen ontologischen Status als die Musik.

Dass Musik in sich ‚eine göttliche Weisheit verborgen hält‘, kann außerdem als frühe Ausprägung epistemischer Transzendenz gelesen (oder zumindest im Nachhinein von romantischen Musikenthusiasten als solche interpretiert) werden.

All das ist natürlich vergleichsweise spekulativ und keineswegs als eindeutiger Befund zu begreifen. Es ist aber wichtig, mögliche Vorläufer verschiedener Ideen ästhetischer Ganzheiten zu identifizieren, auch wenn diese Rolle keine gesicherte ist.

Matthesons Bezeichnung der Musik als ‚Klangrede‘ verweist auf sein Verhältnis zu gleich vier Arten und Aspekten ästhetischer Ganzheit. Sie offenbart zunächst die Bedeutung formaler Ganzheit, die auch in den Traktaten auf Schritt und Tritt bestätigt wird. Da Reden stets rezeptiv und inhaltlich ganz sein müssen, lässt sich vermuten, dass Mattheson auch in der Musik rezeptive und inhaltliche Ganzheit fordern würde, wenn man ihn danach fragte. Und weil Reden auch immer einen Zweck haben, bestätigt Matthesons Wortwahl seine weiter oben diagnostizierte Ablehnung der Idee teleologischer Unabhängigkeit von Musik.

Jean-Philippe Rameau

Jean-Philippe Rameaus Schriften können als Paradebeispiel für die Erzeugnisse eines Autors gelten, der formale Ganzheit ins Zentrum all seiner Überlegungen stellt. Das Konzept der „basse fondamentale“, die Ableitung von Akkordaufbau und richtigen harmonischen und melodischen Fortschreitungen aus physikalischen Gegebenheiten, die zahlreichen Ausführungen zu unterschiedlichen Arten von Kadenzen – all das und noch einiges mehr sind Zeichen der Bedeutung formaler Ganzheit, insbesondere ihres Teilaspekts der Kohärenz, bei Rameau. Seine Theorien und ihre genaue Ausgestaltung haben sich zwar über die etwa vier Jahrzehnte, in denen er ab dem Erscheinen des *Traité de l'harmonie* im Jahre 1722 zahlreiche Traktate, Abhandlungen und polemische Kurzschriften veröffentlichte, teilweise erheblich verändert. Treu geblieben ist er aber der Maxime, ein auf rational-empirischen

[166] Mattheson: *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, S. 322. Kursivierungen im Original in Antiqua.
[167] Mattheson: *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, S. 322 f. Kursivierung im Original in größerer Schrift oder fett gedruckt.
[168] Siehe dazu auch Mattheson: *Der Musicalische Patriot*, passim, z. B. S. 9 ff. oder S. 36.

Gründen fußendes System zu erschaffen, das die Regeln musikalischer Komposition als zusammenhängende Aneinanderreihung einzelner musikalischer Entitäten zu begründen geeignet ist, was formale Ganzheit als unhinterfragte Rahmenbedingung alles Musikschaffens voraussetzt.[169] Dabei kommen die Begriffe „beau“ und „beauté“ laut einer manuellen Zählung von Anne-Marie Chouillet in seinen theoretischen Schriften zwar lediglich an 15 Stellen vor; zehnmal im *Traité de l'harmonie*, einmal im *Nouveau système de musique théorique* (1726) und je zweimal in der *Génération harmonique ou Traité de musique théorique et pratique* (1737) und seiner letzten großen Schrift zur Musiktheorie, den *Observations sur notre instinct pour la musique* von 1754.[170] Rameau war eben vor allem Theoretiker, nicht Ästhetiker. Doch es ist unverkennbar, dass Schönheit in der Musik für ihn notwendig von formaler Ganzheit abhängig ist.

Francis Hutcheson

Francis Hutchesons einflussreiche *Inquiry into the Origin of our Ideas of Beauty and Virtue*, die 1729, nur vier Jahre nach ihrer ersten Veröffentlichung, bereits in dritter Auflage erschien, kann als eine der frühesten modernen Schriften zur dem Wort nach damals noch gar nicht existierenden Disziplin der Ästhetik gelten. Hutcheson macht die von einem schönen Objekt in uns ausgelöste Idee der Schönheit von einem Wechselspiel von Einheit und Mannigfaltigkeit in diesem Objekt selbst abhängig:

> The Figures which excite in us the Ideas of Beauty, seem to be those in which there is *Uniformity amidst Variety.* There are many Conceptions of Objects which are agreeable upon other accounts, such as *Grandure*, *Novelty*, *Sanctity*, and some others, which shall be mention'd hereafter. But what we call Beautiful in Objects, to speak in the Mathematical Style, seems to be in a compound *Ratio* of *Uniformity* and *Variety:* so that where the *Uniformity* of Bodys is equal, the Beauty is as the *Variety*; and where the *Variety* is equal, the Beauty is as the *Uniformity.*[171]

Diese These versucht er auf den folgenden Seiten durch Beispiele aus Geometrie, Universum und Natur nachzuweisen. Sie alle zeigen, dass es ihm bei dem, was er als „original Beauty“ bezeichnet, mit Einheit und Mannigfaltigkeit ausschließlich um formale Aspekte betrachteter Objekte geht.[172] Sein letztes Beispiel betrifft die Musik, in der die Proportionen von Konsonanzen der Einheit sowie die Einrichtung ganzer Kompositionen mit ihrer Abwechslung von Kon- und Dissonanzen der Mannigfaltigkeit zugeordnet werden.[173] Etwas später bemerkt er auch für „Works of Art“ im Allgemeinen, ihre Schönheit sei „some kind of *Uniformity*, or *Unity* of Proportion among the Parts, and of each Part to the Whole“ geschuldet.[174]

[169] Siehe unter der reichhaltigen Forschungsliteratur zu Rameau insbesondere zu seinem Verhältnis zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts Waldura: *Von Rameau und Riepel zu Koch*, S. 179–386.

[170] Chouillet: Le concept de beauté dans les écrits théoriques de Rameau, S. 91.

[171] Hutcheson: *An Inquiry into the Origin of our Ideas of Beauty and Virtue*, S. 17. Kursivierungen original.

[172] Siehe Larsson: *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in eighteenth-century Musical Thought in Britain*, S. 11 f.

[173] Hutcheson: *An Inquiry into the Origin of our Ideas of Beauty and Virtue*, S. 27 f. Außer der „Harmony“ ordnet er der Musik noch einen zweiten „Charm“ zu, der darin besteht, „agreeable Passions“ erregen zu können (ebd., S. 82 f.).

[174] Hutcheson: *An Inquiry into the Origin of our Ideas of Beauty and Virtue*, S. 37. Kursivierungen original.

David Hume

Auch David Hume veröffentlichte einflussreiche Schriften zur Ästhetik. Insbesondere sein „Of the Standard of Taste“ und „Of Tradegy“ wurden und werden vielfach rezipiert. Gleichzeitig zeigen sich in seinen Essays und Abhandlungen Einflüsse einer Vielzahl anderer Autoren von der Antike bis zur englisch- und französischsprachigen Gegenwart und jüngeren Vergangenheit Humes.[175]

Hume hat weder eine „theory of art“ ausgearbeitet noch ästhetische Eigenschaften analysiert oder ausgewählte Begriffe wie etwa den des ‚Erhabenen‘ eingehend bearbeitet, obwohl gerade dieser zu seiner Zeit ausführlich diskutiert wurde.[176] Seine Ansichten zu dem, was wir heute ‚Ästhetik‘ nennen würden, sind über die von ihm postulierte enge Verbindung von moralischem und ästhetischem Wert häufig mit seiner Moraltheorie verknüpft oder erscheinen in Kontexten anderer Gebiete seiner Philosophie, sodass eine ausschließliche Berücksichtigung von „Of the Standard of Taste“ oder „Of Tradegy“ die Komplexität seines ästhetischen Denkens deutlich verkürzen würde.[177] Gerade „Of the Standard of Taste“ ist aber diejenige unter Humes Schriften, die im Musikschrifttum des 18. Jahrhunderts besonders häufig rezipiert wurde und die die größte Relevanz für meine Themenstellung hat.

Das Gegensatzpaar „beauty“ und „deformity“ ist in Humes „Standard of Taste“ allgegenwärtig. Es impliziert bereits die Bedeutung der Form eines schönen Objekts. Hume meint zwar, es sei sicher, „that beauty and deformity, more than sweet and bitter, are not qualities in objects, but belong entirely to the sentiment, internal or external“.[178] Doch es müsse gleichzeitig zugegeben werden, dass es bestimmte Qualitäten eines Objekts gebe, die es erlaubten, dass die Empfindungen von Schönheit oder Unförmigkeit überhaupt in uns produziert werden.[179] Wie aus dem Text zu schließen ist, gehören zu diesen Qualitäten etwa „lustre of colours and exactness of imitation“, die selbst bei der gröbsten Schmiererei gefunden werden könnten, oder „harmony or nature“, derer nicht einmal die vulgärsten Balladen vollkommen bar seien.[180]

> In all the nobler productions of genius, there is a mutual relation and correspondence of parts; nor can either the beauties or blemishes be perceived by him, whose thought is not capacious enough to comprehend all those parts, and compare them with each other, in order to perceive the consistence and uniformity of the whole.[181]

[175] Siehe zu all dem Gracyk: Artikel „Hume's Aesthetics“.
[176] Gracyk: Artikel „Hume's Aesthetics“.
[177] Gracyk: Artikel „Hume's Aesthetics“.
[178] Hume: Of the Standard of Taste, S. 139. Siehe auch sein bekanntes Zitat „Beauty is no quality in things themselves: it exists merely in the mind which contemplates them; and each mind perceives a different beauty“ (ebd., S. 136). Theodore Gracyk fasst zusammen, Hume sei „an inner sense theorist who treats aesthetic pleasure as an instinctive and natural human response“ (Gracyk: Artikel „Hume's Aesthetics“). Siehe zum Zusammenspiel von Subjekt und Objekt bei Konstitution und Empfindung von Schönheit auch Hanfling: Essay Two: Aesthetic Qualities, S. 44–51.
[179] Hume: Of the Standard of Taste, S. 139.
[180] Hume: Of the Standard of Taste, S. 142.
[181] Hume: Of the Standard of Taste, S. 143.

Konsistenz und Einheit eines Ganzen zu erkennen, ist Bedingung der Empfindung seiner Schönheit; formale und, so kann angenommen werden, rezeptive Ganzheit sind für sie von höchster Bedeutung.

Charles Batteux

Charles Batteux' 1746 erschienene Abhandlung *Les beaux arts réduits à un même principe* verschaffte dem Prinzip der Naturnachahmung in den schönen Künsten eine Renaissance, die zahlreiche ästhetische Diskussionen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts prägen sollte.[182] Von der Bedeutung des Traktats zeugen nicht nur seine häufige Erwähnung in den Texten zahlreicher Ästhetiker ab den 1750er Jahren, sondern auch gleich drei Übersetzungen ins Deutsche,[183] deren eine ich meinen Ausführungen zugrunde lege, weil es vorrangig die Übersetzungen waren, die im deutschsprachigen Raum rezipiert wurden. Ich halte mich dabei vor allem an die Ramler'sche Version, weil diese am häufigsten in Traktaten anderer Autoren genannt wird.

Der Vergleich der Übersetzungen von Ramler, Bertram und Schlegel zeigt eine weitestgehende inhaltliche Übereinstimmung ihrer Texte. Wortwahl und Stil unterscheiden sich teilweise erheblich (der flüssig zu lesende, verhältnismäßig klare Stil Ramlers mag zur Beliebtheit gerade seiner Übersetzung beigetragen haben), doch die für mein Thema wichtigen Passagen stimmen bei allen drei Autoren mit dem Batteux'schen Original überein.

Es darf nicht unerwähnt bleiben, dass Batteux' *Les beaux arts* bereits kurz nach ihrem Erscheinen neben Frankreich auch im deutschsprachigen Raum von Autoren wie dem Batteux-Übersetzer Johann Adolf Schlegel, Georg Friedrich Meier oder Moses Mendelssohn teilweise heftig kritisiert und im Laufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts letztendlich fallengelassen wurde.[184] Für einige Jahrzehnte erfreute sie sich aber großer Beliebtheit.

Batteux unterteilt die Künste in drei Arten, die er aus ihren Zwecken, denen sie dienen sollen, ableitet. Als erste Art nennt er die „mechanischen Künste".[185] Sie haben „zu ihrem Endzwecke die Bedürfnisse des Menschen, den die Natur, nachdem er einmal geboren ist, sich selbst überlassen zu haben scheint", und nutzen diesen durch die Konstruktion nützlicher Gegenstände und Werkzeuge, die dem Menschen beispielsweise helfen, seinen Hunger zu stillen oder sich vor Kälte zu schützen.[186]

[182] Batteux bezieht sich dabei explizit auf die Kunstanschauung der römischen und griechischen Antike, veranschaulicht an Autoren wie Aristoteles, Platon und Horaz (Batteux: *Einleitung in die schönen Wissenschaften* (Übs. Ramler), S. 23 ff., S. 64 ff.).

[183] *Die Schöne [sic] Künste aus einem Grunde hergeleitet* von Philipp Ernst Bertram, Gotha 1751; *Einleitung in die schönen Wissenschaften* von Karl Wilhelm Ramler, Leipzig 1758; *Einschränkung der Schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz, aus dem Französischen übersetzt, und mit verschiednen eignen damit verwandten Abhandlungen begleitet* von Johann Adolf Schlegel, Leipzig ^{3}1770 (1. Auflage anonym 1751). Friedrich Wilhelm Marpurg veröffentlichte außerdem im fünften Band der *Historisch-Kritischen Beyträge zur Aufnahme der Musik* (1760) einen Teilabdruck derjenigen Passagen der Batteux'schen Schrift, die die Musik betreffen (siehe dazu Lütteken: Moses Mendelssohn und der musikästhetische Diskurs der Aufklärung, S. 162 f.).

[184] Siehe dazu etwa Costazza: *Schönheit und Nützlichkeit*, S. 118 ff.

[185] Batteux: *Einleitung in die schönen Wissenschaften* (Übs. Ramler), S. 13.

[186] Batteux: *Einleitung in die schönen Wissenschaften* (Übs. Ramler), S. 13.

Die zweite Art der Künste, die „schönen", „haben das Vergnügen zum Gegenstande".[187] Zu ihnen gehören „die Musik, die Poesie, die Malerkunst, die Bildhauerkunst und die Pantomimik oder Tanzkunst."[188]

Der „vornehmste Gegenstand der Tanzkunst und Musik [ist] die Nachahmung der Empfindung oder Leidenschaften".[189] Diese Nachahmung muss aber nicht etwa darin münden, den Gegenstand einer Musik konkret benennen zu können; es reicht vollkommen aus, dass man ihn empfindet.[190]

Zwischen den schönen und den mechanischen Künsten steht eine nicht weiter benannte dritte Art, die „den Nutzen und das Ergötzen zugleich zur Absicht" hat, wie etwa die dieser Mischgattung zuzuordnende „Beredsamkeit" oder die „Baukunst".[191] Diese beiden sind aus einer Notwendigkeit heraus geboren, dann aber durch den Geschmack vervollkommnet worden, sodass sie sowohl einen handfesten Nutzen haben als auch, wie die schönen Künste, Vergnügen bereiten können.[192]

So haben die schönen Künste zwar keinen handfesten Zweck, was ihnen, flüchtig betrachtet, eine gewisse teleologische Unabhängigkeit verleihen könnte. Batteux' Gedankenwelt ist aber so von der Ausrichtung alles Seienden auf einen Endzweck geprägt,[193] dass es verfehlt wäre, ihn in die Nähe des ‚interesselosen Wohlgefallens' Kants zu rücken. Seine Bestimmung, die Musik diene dem Vergnügen, steht der Idee teleologischer Unabhängigkeit, wie ich sie in Kapitel II.2.4 beschrieben habe, entgegen.

Batteux leitet die Notwendigkeit formaler Ganzheit (Kohärenz und Einheitlichkeit, Mannigfaltigkeit und Einheit) in den schönen Künsten aus ihrem Charakter als Nachahmerinnen der schönen Natur – das Attribut des *schönen* ist hierbei unverzichtbar, denn die schöne Natur hat erstens „die meiste Beziehung auf unsere eigene Vollkommenheit, auf unsern eigenen Nutzen" und ist zweitens „diejenige, die zu gleicher Zeit die vollkommenste an sich selbst ist"[194] – ab.[195] Denn „[w]enn alles in der Natur seine Verbindung hat, weil alles daselbst in seiner Ordnung ist, so muß es mit den Künsten eben diese Bewandniß haben, weil sie Nachahmerinnen der Natur sind."[196] Sie müssen „einen gewissen Vereinigungspunkt haben, in den auch ihre allerentferntesten Theile zusammenlaufen, so daß, wenn man einmal mit dem einen Theile derselben genau bekannt ist, man die übrigen zum wenigsten errathen kann".[197] Die Vollkommenheit der Objekte, die einige von Batteux als beispielhaft aufgeführte Kunstwerken nachahmen, besteht „in der Mannichfaltigkeit, der Vortrefflichkeit, dem Verhältnisse, dem Ebenmaße der Theile, die in dem Werke der Kunst eben so natürlich verbunden waren, als sie in einem natürlichen Ganzen verbunden sind."[198] Die schöne Natur dient der Kunst zwar nicht nur, aber auch hinsichtlich ihrer formalen Ganzheit, der Verbundenheit ihrer Teile zu einem Ganzen, als Vorbild.

[187] Batteux: *Einleitung in die schönen Wissenschaften* (Übs. Ramler), S. 13.
[188] Batteux: *Einleitung in die schönen Wissenschaften* (Übs. Ramler), S. 13.
[189] Batteux: *Einleitung in die schönen Wissenschaften* (Übs. Ramler), S. 239.
[190] Batteux: *Einleitung in die schönen Wissenschaften* (Übs. Ramler), S. 246 f., S. 251.
[191] Batteux: *Einleitung in die schönen Wissenschaften* (Übs. Ramler), S. 13, auch S. 44–51.
[192] Batteux: *Einleitung in die schönen Wissenschaften* (Übs. Ramler), S. 13.
[193] Siehe dazu Batteux: *Einleitung in die schönen Wissenschaften* (Übs. Ramler), passim.
[194] Batteux: *Einleitung in die schönen Wissenschaften* (Übs. Ramler), S. 73–85, Zitate S. 75.
[195] Batteux: *Einleitung in die schönen Wissenschaften* (Übs. Ramler), S. 76 ff., auch passim.
[196] Batteux: *Einleitung in die schönen Wissenschaften* (Übs. Ramler), S. 52.
[197] Batteux: *Einleitung in die schönen Wissenschaften* (Übs. Ramler), S. 52.
[198] Batteux: *Einleitung in die schönen Wissenschaften* (Übs. Ramler), S. 84.

Da alle Künste verständlich sein müssen, um zu gefallen, die schöne Natur auch der Musik als Vorwurf dient und jene einen inneren Zusammenhang alles in ihr Seienden aufweist, muss auch die Musik, um verständlich zu sein und zu gefallen, formal ganz sein.[199] Abstrakte Malerei, die Batteux in einer bemerkenswerten Vorwegnahme ihres späteren Auftretens verurteilt, ist damit ebenso verfehlte Kunst wie eine Musik, die nicht in der ‚natürlichen Sprache der Töne' spricht.[200] Die Grammatik dieser ‚natürlichen Sprache' ist vermutlich mit der Summe der anerkannten Kompositionsregeln der Zeit Batteux' zu identifizieren.[201]

Da „die Töne in der Musik und die Geberden in der Tanzkunst eben so wohl eine Bedeutung haben, als die Worte in der Poesie: so muß der Ausdruck der Musik und der Tanzkunst eben die Eigenschaften haben, die die oratorische und poetische Rede hat".[202] Hieraus ist zu schließen, dass Musik auch nach Batteux inhaltlich, das heißt hinsichtlich des dargestellten Charakters, der dargestellten Leidenschaft, ganz sein muss.

Am besten zur Geltung kommen Poesie, Musik und Tanz in ihrer Vereinigung in einem gemeinsamen Kunstwerk, weil sie „ihrem Wesen nach gemacht sind, sich zu vereinigen und zu einem gemeinschaftlichen Endzwecke mit zu wirken, nehmlich unsere Begriffe und Empfindungen, so wie sie sind, in den Verstand und in das Herz derjenigen über zu tragen, denen wir sie mittheilen wollen".[203]

Georg Friedrich Meier

Georg Friedrich Meiers in drei Bänden (1748–1750) erschienenes Traktat über die *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften* ist eine der frühesten Abhandlungen, die sich explizit der erst wenige Jahre zuvor (noch ohne schriftliches Dokument) ins Leben gerufenen Wissenschaft der Ästhetik verpflichtet.[204] Dabei ist Meier jedoch nicht der Schöpfer der Ästhetik als eigenständige philosophische Disziplin. Sie geht bekanntlich auf Alexander Gottlieb Baumgarten zurück, dessen Vorlesungen Meier in Halle mit Vorliebe beiwohnte und dessen Nachfolger er wurde, als Baumgarten selbst 1740 nach Frankfurt an der Oder wechselte. Meier verfasste die *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften* auf der Grundlage von Baumgartens Kollegheften zu dessen Vorlesungen über Ästhetik und veröffentlichte sie mit seiner Einwilligung.[205] Als Baumgarten dann 1750 und 1758 die beiden Bände seiner *Aesthetica* in den Druck gab, ergab sich eine bemerkenswerte Rezeptionssituation:

> Meiers *Anfangsgründe* – die keineswegs eine Übersetzung, sondern eine eigene Adaption, Modifikation und selbständige Ergänzung der Baumgartenschen Gedanken darstellen – wurden als das erste systematische Lehrbuch zur neuen philosophischen Disziplin der Ästhetik aufgenommen und in der breiteren Öffentlichkeit rezipiert. Meiers *Anfangsgründe*, die im Gegensatz zu Baumgartens schon von den Zeitgenossen als ‚dunkel' und ‚schwer verständlich' empfundenem Latein in Deutsch verfaßt sind, standen im Bücherregal jedes gebildeten Haus-

[199] Batteux: *Einleitung in die schönen Wissenschaften* (Übs. Ramler), S. 246 f.
[200] Batteux: *Einleitung in die schönen Wissenschaften* (Übs. Ramler), S. 246 ff.
[201] Siehe dazu Batteux: *Einleitung in die schönen Wissenschaften* (Übs. Ramler), S. 252–263.
[202] Batteux: *Einleitung in die schönen Wissenschaften* (Übs. Ramler), S. 253.
[203] Batteux: *Einleitung in die schönen Wissenschaften* (Übs. Ramler), S. 263–272.
[204] Meier: *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 1. Teil, S. 3 ff.
[205] Mirbach: Einführung, in: Baumgarten: *Ästhetik*, S. XXI.

> halts. Auf Baumgarten als den Begründer der wissenschaftlichen Ästhetik konnte man sich berufen, gelesen wurde vom breiteren Publikum Meier.[206]

Baumgartens eigene Schrift wurde „in den folgenden Jahrzehnten eher verdeckt rezipiert“ und beeinflusste aber immerhin „die philosophische Diskussion um das Schöne und die Kunst bedeutender Gelehrter – wie Johann Gottfried Herder und Kant – entscheidend“.[207]

Auch wenn, wie Mirbach schreibt, Meiers *Anfangsgründe* „eine eigene Adaption, Modifikation und selbständige Ergänzung der Baumgartenschen Gedanken darstellen“ und nicht lediglich reine Übersetzungen oder epigonal sind, ist seine Abhängigkeit von Baumgarten nicht zu übersehen (und Meier versuchte auch nicht, sie zu verschleiern). So meint Astrid Wagner denn auch zurecht, Meier liefere „im wesentlichen eine Erläuterung der Position Baumgartens“.[208] Da Meier zwar eine große Bedeutung für die Bekanntmachung, Verbreitung und Anerkennung der neuen Disziplin sowie der Grundgedanken Baumgartens hatte, sich dabei aber von diesen doch auch unterscheidet, möchte ich keinen Vergleich von Meiers und Baumgartens Ideen anstellen, sondern jeden der beiden Autoren für sich selbst betrachten.

Meier begreift ästhetische Schönheiten als „eine Art der Volkommenheiten [sic]“, sodass „die Regeln der Aesthetick aus den algemeinen [sic] Regeln aller Volkommenheiten“ fließen, weil die Gattung des Vollkommenen an sich der Art der Vollkommenheit, die ästhetische Schönheiten besitzen, übergeordnet ist.[209] Das Vollkommene wiederum definiert Meier so: „Wenn viele Dinge den hinreichenden Grund von einem [Ding] enthalten, so *stimmen sie mit einander überein*, und diese Uebereinstimmung nent [sic] man die *Volkommenheit*.“[210] Weil außerdem „die Schönheit eine Volkommenheit ist, in so ferne sie undeutlich [d. h. vor allem: sinnlich und nicht verstandesmäßig-analysierend][211] erkant wird [. . .] so werden zu einer jedweden Schönheit vier Stücke erfordert.“[212]

Erstens „[m]üssen verschiedene Dinge angetroffen werden, oder es mus eine Mannigfaltigkeit in einem Dinge vorhanden seyn. Man kan dieselbe jederzeit, als Theile eines Ganzen, betrachten.“[213] Die Schönheit ist desto größer, je mehr Teile existieren und „je größer ein jeder derselben für sich betrachtet ist“.[214]

Zweitens „[m]uß etwas da seyn, welches man eins, den Brenpunct oder den Bestimmungsgrund der Schönheit nent.“[215] Diesen Brennpunkt bezeichnet Meier auch als „Zweck“,[216] wobei darunter nicht ein Zweck wie etwa die Begleitung einer Zeremonie verstanden werden

[206] Mirbach: Einführung, in: Baumgarten: *Ästhetik*, S. XXI f., siehe auch Wagner: Die Entwicklung der Ästhetik zu einer eigenständigen Disziplin, S. 172.
[207] Mirbach: Einführung, in: Baumgarten: *Ästhetik*, S. XXII.
[208] Wagner: Die Entwicklung der Ästhetik zu einer eigenständigen Disziplin, S. 172.
[209] Meier: *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 1. Teil, S. 6, siehe auch ebd., S. 38 ff.
[210] Meier: *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 1. Teil, S. 40. Kursivierungen im Original fett. Meier (bzw. sein Setzer) nutzt auffallend häufig einfache Buchstaben, wo, wie etwa bei ‚algemein‘, ‚Volkommenheit‘ oder ‚nent‘, in der vereinheitlichten deutschen Rechtschreibung heutzutage doppelte zu erwarten wären. Ich bezeichne diese Stellen zugunsten einer besseren Lesbarkeit des Textes im Folgenden nicht mehr eigens mit ‚[sic]‘.
[211] Siehe dazu Meier: *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 1. Teil, S. 45 f.
[212] Meier: *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 1. Teil, S. 40. Siehe zu diesen Kriterien im Zusammenhang mit dem Geschmack auch den 2. Teil der *Anfangsgründe*, S. 506 f. und 510 ff.
[213] Meier: *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 1. Teil, S. 40.
[214] Meier: *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 1. Teil, S. 40.
[215] Meier: *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 1. Teil, S. 40.
[216] Meier: *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 1. Teil, S. 40.

darf. Der „Zweck“ der Teile ist vielmehr, als Ganzes schön zu sein. Je größer „dieser Zweck ist, folglich aus je mehrern und grössern Theilen er zusammengesetzt ist, desto grösser ist die Schönheit.“[217]

Drittens „[m]üssen die verschiedene [sic] Dinge, den hinreichenden Grund von diesem Zwecke, enthalten.“[218] Der ‚hinreichende Grund‘ des schönen Ganzen ist die Übereinstimmung seiner Teile: Die Schönheit leidet, „wenn das mannigfaltige [sic] nicht in einem hohen Grade übereinstimt.“[219]

Viertens schließlich „[m]üssen, alle die vorhergehenden Stücke, nur undeutlich erkant werden.“[220] Die sinnliche Erkenntnis ist der intellektuellen immer vorzuziehen, wenn es um Schönheit geht: „Wenn eine Vollkommenheit durch den Verstand erkant wird, so unterscheidet man die mit einander übereinstimmenden Dinge von einander und von ihrem Brenpuncte, ja man erkent klar, was ein jedwedes von ihnen beytrage, um das eins, den Zweck, hervorzubringen. Allein bei einer Schönheit stelt man sich alles dieses mit einem male und nur im Ganzen vor, ohne eins von dem andern zu unterscheiden.“[221]

Folgerichtig besteht die Hässlichkeit in einem „Mangel der Uebereinstimmung, in so fern er undeutlich erkant wird.“[222] „[J]e mehrere und grössere Theile eines Ganzen mit den übrigen nicht übereinstimmen, je stärckere Gründe zum Gegentheile des Zwecks sie enthalten, und je stärcker alles dieses sinnlich erkant wird, desto grösser ist die Hässlichkeit.“[223] Hässlichkeit wird auch schon dadurch erreicht, dass etwas an und für sich wahrhaft Vollkommenes nicht sinnlich erfasst werden kann, sodass es der Schönheit, deren Bedingung eben diese sinnliche Erfassbarkeit ist, entbehrt, und so zu etwas Hässlichem wird.[224] Aufgrund der Bedeutung der *sinnlichen* Erkenntnis für die Schönheit kann auch Unvollkommenes schön sein, wenn seine Unvollkommenheiten nur verstandesmäßig erfasst werden können, es aber in der sinnlichen Betrachtung schön wirkt.[225]

Alles in allem ist Meiers Schönheitsbegriff der Anforderung formaler Ganzheit verpflichtet, was etwa auch im dritten Teil der *Anfangsgründe* überdeutlich wird, der ab Seite 268 von der „aesthetischen Methode“, schöne Gedanken zueinander in Verbindung zu bringen und zu einem Ganzen zusammenzusetzen, handelt. Er bezieht sich nicht nur auf die Kohärenz der Teile des Ganzen, sondern auch auf ihre Einheit.[226]

Im zweiten Teil der *Anfangsgründe* (S. 203) meint Meier hinsichtlich der Musik auch, dass sie rezeptiv ganz sein müsse – eine Annahme, die zu seiner Zeit ohnehin zu den unhinterfragten Prämissen des Wahrnehmens von Schönheit gehörte.

Alexander Gottlieb Baumgarten

[217] Meier: *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 1. Teil, S. 40.
[218] Meier: *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 1. Teil, S. 40.
[219] Meier: *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 1. Teil, S. 40 f.
[220] Meier: *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 1. Teil, S. 41.
[221] Meier: *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 1. Teil, S. 41.
[222] Meier: *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 1. Teil, S. 42.
[223] Meier: *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 1. Teil, S. 42 f.
[224] Meier: *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 1. Teil, S. 43.
[225] Meier: *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 1. Teil, S. 44.
[226] Z. B. im 2. Teil der *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, S. 213 f.

Nachdem der Wolff-Schüler Baumgarten in den 1735 veröffentlichten *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* bereits „erste Ansätze zur Ästhetik" präsentiert hatte,[227] gilt seine unvollendet gebliebene, in den Jahren 1750 und 1758 in zwei Bänden erschienene *Aesthetica* als Gründungsdokument „der Ästhetik als eigenständiger wissenschaftlicher Disziplin im 18. Jahrhundert".[228] Sie wurde zwar, wie gerade erwähnt, weniger breit rezipiert als Meiers auf ihr beruhende *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, ist aber, genetisch betrachtet, von größerer Bedeutung.

Baumgartens Definition des von ihm eingeführten Begriffs ‚Ästhetik' erfuhr mehrere Entwicklungsstufen in einigen seiner früheren Schriften.[229] In § 1 der *Aesthetica* heißt es dann: „DIE ÄSTHETIK (Theorie der freien Künste, untere Erkenntnislehre, Kunst des schönen Denkens, Kunst des Analogons der Vernunft) ist die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis".[230] Dabei müssen, folgt man Mirbach, alle auch in den Klammern stehenden Definitionen gleichermaßen ernst genommen werden. Sie fasst zusammen: „1) Die Ästhetik ist eine Erkenntnistheorie, und zwar speziell der ‚unteren', sinnlichen Erkenntnisvermögen, 2) sie soll als Wissenschaft der Logik an die Seite gestellt werden, 3) sie ist zugleich eine ‚Kunst des schönen Denkens' und eine ‚Theorie des Schönen', und sie soll 4) auch eine ‚Theorie der freien Künste' umfassen."[231]

Mirbach identifiziert die „[p]hilosophiegeschichtliche und theoretische Voraussetzung für Baumgartens Begriff der sinnlichen Erkenntnis" in der „Lehre von den verschiedenen Graden der Erkenntnis, die sich aus verschiedenen, in einem kontinuierlichen Zusammenhang stehenden Vorstellungen (*cognitiones, repraesentationes*) ergeben, wie sie Gottfried Wilhelm Leibniz in seinem frühen Aufsatz *Meditationes de cognitione, veritate et ideis* (1684) paradigmatisch erläutert hatte."[232] Leibniz unterscheidet vier Arten der Vorstellung

[227] Siehe etwa Wagner: Die Entwicklung der Ästhetik zu einer eigenständigen Disziplin, S. 169 f.

[228] Mirbach: Einführung, in: Baumgarten: *Ästhetik*, S. IX. Siehe zu weiteren Veröffentlichungen Baumgartens sowie zu Editionsgeschichte, Aufbau und Inhalt der *Aesthetica* ebd., passim. Siehe zur Entwicklung der Diziplin der Ästhetik im Allgemeinen Barck/Heininger/Kliche: Artikel „Ästhetik/ästhetisch", dort zu Baumgarten insbesondere S. 321 ff.

[229] Mirbach: Einführung, in: Baumgarten: *Ästhetik*, S. XXV f.

[230] Baumgarten: *Ästhetik*, S. 11.

[231] Mirbach: Einführung, in: Baumgarten: *Ästhetik*, S. XXVI.

[232] Mirbach: Einführung, in: Baumgarten: *Ästhetik*, S. XXXII. Die große Bedeutung Leibniz' für Baumgarten bestätigend, stellt auch Constanze Peres fest, dessen *Ästhetik* wäre „ohne Leibniz' (und zum Teil auch Wolffs) Philosophie nicht denkbar" (Peres: Leibniz' Konzeption von Kontinuität und Ganzheit und ihre Konsequenzen für die philosophische Ästhetik Baumgartens und der Gegenwart, S. 166). Dabei geht es ihr nicht um konkrete ästhetische Überlegungen, denn Leibniz selbst hat sich nur wenig zu den Künsten geäußert und „selbst keine Kunsttheorie und auch keine philosophische Ästhetik verfaßt" (ebd.). Es ist vielmehr „Leibniz' metaphysischer Gesamtentwurf von fundamentaler Bedeutung" (ebd.). Konkreter sieht Peres die Grundlagenfunktion Leibniz' in „zwei zentrale[n] Bestimmungen [...], aus denen sich die Entwicklung basaler ästhetiktheoretischer Strukturen, Grundbegriffe und Grundlagen als Konsequenz ableiten läßt: die Bestimmung der Ganzheit bzw. Ganzheitlichkeit und die Bestimmung der Kontinuität von Sein und Erkenntnis. Sie bilden die beiden notwendigen Seiten *einer* Struktur, die sich sozusagen ‚nach außen' durch *Ganzheit* als das Umfassen einer maximalen Fülle bzw. Mannigfaltigkeit auszeichnet, und ‚nach innen' durch deren maximal feinkörnig und subtil vernetzte Binnenstrukturierung: durch *Kontinuität*. Daraus leiten sich zum einen die Schlüsselbegriffe der Schönheit und Vollkommenheit ab, zum anderen die prinzipielle Kennzeichnung ästhetischer Vollzüge als kognitiv und damit als wahrheitsfähig" (ebd. Kursivierungen original). Insbesondere erstere Folgerung ist für meine Themenstellung von Bedeutung. Da Leibniz als nicht-Ästhetiker zwar als zur Vorgeschichte meines Themas gehörend zur Kenntnis genommen werden muss, selbst aber keine hinsichtlich ästhetischer Ganzheit direkt relevanten Schriften hinterlassen hat, sollen seine Ideen an dieser Stelle nicht weiter dargestellt werden. Peres' Aufsatz gibt einen hervorragenden Überblick über Leibniz' Relevanz für spätere Ästhetiken und lässt erkennen, dass sein Ganzheitsbegriff bereits vieles impliziert (oder als vieles implizierend gelesen werden kann), was später in unterschiedlichen Ausformungen des ‚schönen Ganzen' enthalten sein wird.

– dunkle, klare, verworrene und deutliche –, die teilweise wiederum weiter unterteilt werden können.[233] Dabei geht er von der „Frage nach der Erkenntnis zusammengesetzter Gegenstände, die als Ganze verschiedene Teile – mit Leibniz: ‚Merkmale' (*notae*) – enthalten" (die wiederum möglicherweise weiter und weiter zerlegt, irgendwann aber „auf nicht mehr weiter zusammengesetzte einfache Begriffe und identische Sätze zurückgeführt werden können"), aus.[234]

> Dunkel (*obscura*) ist eine Vorstellung, die nicht hinreicht, um einen einmal wahrgenommenen Gegenstand als ganzen Wiederzuerkennen und ihn von ähnlichen Ganzen zu unterscheiden. Klar (*clara*) hingegen ist eine Vorstellung, die zur Wiedererkennung eines Ganzen in Unterscheidung von anderen genügt. Klare Vorstellungen sind entweder verworren (*confusae*) oder deutlich (*distinctae*). Bei einer klar-verworrenen Vorstellung wird zwar der Gegenstand als ganzer wiedererkannt, das erkennende Subjekt ist aber „nicht imstande [...], die Merkmale einzeln aufzuzählen, die zur Unterscheidung einer Sache von anderen ausreichen, obgleich die Sache solche Merkmale und Bestimmungen besitzt, in die ihr Begriff aufgelöst werden könnte". [...] Klar-deutlich ist im Unterschied dazu eine Vorstellung, welche auch einzelne Merkmale des erkannten Gegenstands enthält [...]. Klar-deutliche Vorstellungen haben wir, so Leibniz, von Dingen, „wovon wir eine Nominaldefinition haben, die nichts anderes ist als eine Aufzählung der zureichenden Merkmale".[235]

Baumgarten modifiziert diese Bestimmung verschiedener Vorstellungsstufen mehrfach.[236] Für mein Thema von Bedeutung ist zunächst, dass Baumgarten „die Vorstellungen, die durch den niederen Teil des Erkenntnisvermögens erworben werden – und gemeint sind [...] klar-verworrene Vorstellungen, denen immer etwas Dunkles beigemischt ist –, explizit als ‚sinnliche Vorstellungen' (*repraesentationes sensitivae*)" bezeichnet.[237] Diese ‚sinnlichen Vorstellungen' sind, ebenso wie alle anderen Vorstellungen des niederen Erkenntnisvermögens, ‚poetisch', während gleichzeitig – und das ist entscheidend – die Vorstellungen des hohen Erkenntnisvermögens („*Deutliche Vorstellungen*, vollständige, adäquate, durch alle Stufen tiefgehende Vorstellungen") *nicht* poetisch sind.[238] Dunkle und klar-verworrene Vorstellungen sind sinnlich und poetisch, deutliche sind es nicht. Das ist eine immense Aufwertung der nicht deutlichen, zuvor als nicht der Höhe des Verstandesmäßigen, Analytischen gleichkommend betrachteten Vorstellung von den Dingen: „Die Einführung ihrer Benennung als ‚sinnliche Vorstellungen' dient mithin weniger als ‚Umbezeichnung' ihres graduellen Unterschiedes zu deutlichen und adäquaten Vorstellungen, sondern vielmehr zur Bestimmung einer den dunklen und klar-verworrenen Vorstellungen spezifisch eigenen – nicht mit dem Maßstab der Deutlichkeit zu messenden – Qualität."[239] Baumgarten leitet damit die „Autonomisierung der sinnlichen Erkenntnis, die der logischen Erkenntnis [...] gleichwertig [an] die Seite gestellt werden soll", ein.[240]

Eine weitere, hier nicht weiter dargelegt werden müssende Differenzierung Baumgartens führt zur Unterscheidung der jeweiligen Qualitäten von sinnlicher und logisch-verstandesmäßiger Erkenntnis: „Während sich die deutliche Erkenntnis – abstrahierend und analysierend – ‚auf die mehreren Dingen zukommenden, gleichen Merkmale' konzentriert,

[233] Mirbach: Einführung, in: Baumgarten: *Ästhetik*, S. XXXII. Siehe auch weiter oben, S. 65 f.
[234] Mirbach: Einführung, in: Baumgarten: *Ästhetik*, S. XXXII.
[235] Mirbach: Einführung, in: Baumgarten: *Ästhetik*, S. XXXIII.
[236] Mirbach: Einführung, in: Baumgarten: *Ästhetik*, S. XXXVII ff.
[237] Mirbach: Einführung, in: Baumgarten: *Ästhetik*, S. XXXVIII.
[238] Mirbach: Einführung, in: Baumgarten: *Ästhetik*, S. XXXIX.
[239] Mirbach: Einführung, in: Baumgarten: *Ästhetik*, S. XXXIX.
[240] Mirbach: Einführung, in: Baumgarten: *Ästhetik*, S. XL.

‚um aus der Menge der Gleichen die Spezies zu bilden', achtet die sinnliche Erkenntnis – konkretisierend und synthetisierend – ‚auf die möglichst reichhaltige Menge von Merkmalen, die das Eigentümliche und nicht Vergleichbare' des Gegenstands ausmachen."[241]

Baumgartens Schönheitsbegriff ist komplexer als derjenige Meiers. Wo bei Meier, wie oben geschehen, ohne größere Probleme dargelegt werden kann, was für ihn ein Schönes ist, ist das bei Baumgarten nicht ohne Weiteres möglich; zu eng ist seine Vorstellung vom Schönen mit seiner metaphysisch fundierten Wahrheitstheorie sowie mit seinen Ideen zur sinnlichen Erkenntnis verbunden, als dass sie hier erschöpfend erläutert werden könnte, ohne den Rahmen einer zumutbaren Abweichung zu sprengen.[242]

Gesagt werden kann aber zweifellos – und, ich wiederhole, in einer meiner Thematik geschuldeten Verkürzung (nicht: Verfremdung) der Komplexität der Baumgarten'schen Gedanken –, dass Baumgarten die Schönheit nicht nur in Verbindung mit ihrer sinnlichen Erkenntnis, sondern auch hinsichtlich des Schönheit besitzenden Objekts mit dem Begriff der ‚Vollkommenheit' in Verbindung bringt. Das „perfectio phaenomenon" liegt in der „Vollkommenheit des Gegenstands, des Erkenntnisobjekts".[243] Die „Schönheit als *perfectio phaenomenon* ist einerseits die sinnliche Erscheinungsform der metaphysischen Vollkommenheit (die definiert ist als Übereinstimmung, *consensus*, des Vielen zu einem Ganzen)" (das „andererseits" lasse ich beiseite).[244] „In der Schönheit eines sinnlich wahrnehmbaren Gegenstands offenbart sich dessen objektive, metaphysisch verbürgte, gottgegebene Vollkommenheit".[245]

Die Schönheit des Phänomens ist dabei aber „nicht, wenn sie nicht gedacht resp. vorgestellt, und zwar in einer bestimmten Weise vorgestellt und bezeichnet wird".[246] Diese Vorstellung wiederum muss vom tatsächlich vorliegenden Gegenstand abstrahieren, weil „die Erkenntnisfähigkeit des Menschen" nicht perfekt ist.[247] Durch Selektion in der sinnlichen Erkenntnis wird aus der Merkmalsfülle eines tatsächlich vorliegenden Gegenstandes nur ein solcher Teil desselben erfasst/vorgestellt, der der Forderung nach Einheit genügt.[248]

Anhand dieser Auswahl aus den Gedanken Baumgartens, die in Wahrheit sehr viel komplexer sind, als sie hier erscheinen, lässt sich feststellen, welche Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit Teil seines Denkens sind.

Das betrifft zunächst formale Ganzheit. Sie geht aus Baumgartens Ausführungen zur Einheit eines schönen Gegenstands hervor. Baumgartens formale Ganzheit scheint dabei außerdem eine möglichst mannigfaltige Einheit zu fordern.

[241] Mirbach: Einführung, in: Baumgarten: *Ästhetik*, S. XLII. Mirbach zitiert hier aus Hans Adlers 1990 in Hamburg erschienenem *Die Prägnanz des Dunklen*, S. 44.
[242] Siehe dazu Mirbach: Einführung, in: Baumgarten: *Ästhetik*, S. XLIV–LIX.
[243] Mirbach: Einführung, in: Baumgarten: *Ästhetik*, S. LIII.
[244] Mirbach: Einführung, in: Baumgarten: *Ästhetik*, S. LIV.
[245] Mirbach: Einführung, in: Baumgarten: *Ästhetik*, S. LIV.
[246] Mirbach: Einführung, in: Baumgarten: *Ästhetik*, S. LVII.
[247] Mirbach: Einführung, in: Baumgarten: *Ästhetik*, S. LXII.
[248] Mirbach: Einführung, in: Baumgarten: *Ästhetik*, S. LXII. Baumgarten war von der Leibniz-Wolff'schen Schule geprägt (Wagner: Die Entwicklung der Ästhetik zu einer eigenständigen Disziplin, S. 163). Dabei ist vor allem Wolffs Vollkommenheitsbegriff von Bedeutung – ein Beeinflussungsverhältnis, das bereits der Artikel „Aesthetik" in Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* notiert: „Er [= Baumgarten] setzt die Wolffische Lehre, von dem Ursprung der angenehmen Empfindung, den dieser Weltweise in der undeutlichen Erkenntniß der Vollkommenheit zu finden geglaubt hat, zum Voraus" (Artikel „Aesthetik", in: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Band 1, hier S. 21).

Die Idee, dass ein Schönes auch auf eine bestimmte Art und Weise sinnlich erkannt und vorgestellt werden muss, verweist auf rezeptive Ganzheit. Insbesondere Baumgartens Ansicht zur notwendigen Abstraktion vom tatsächlich vorliegenden Gegenstand, um seine Schönheit überhaupt erfassen zu können, bestätigt das.

Es ist zu vermuten, dass Baumgarten eine ontische Dauerhaftigkeit des Schönen verneint hätte, da er Seiendes nur in Wechselwirkung mit unseren Sinnen als Schönes akzeptiert und es dadurch von seiner tatsächlichen Existenz sowie von der Existenz zu entsprechender Erkenntnis fähiger Agenten abhängig macht.

Bemerkenswert ist noch, dass Baumgarten in § LXVIII der frühen *Meditationes* schreibt, es sei schon längst beobachtet worden, „daß der Dichter gewissermaßen ein Schaffender oder Schöpfer sei. Daher muß ein Gedicht gleichsam eine Welt sein; daher muß in Analogie von ihm beachtet werden, was von der Welt durch die Philosophen offenbar ist“.[249] Im Rückblick kann diese Passage als Andeutung einer Autonomieästhetik gelesen werden, wenn auch nur für Gedichte und an kaum rezipierter Stelle. Ansonsten finden sich in den *Meditationes* vor allem formale und inhaltliche Ganzheit, was angesichts der Thematik der Abhandlung – die Dichtkunst – nicht überrascht.

Denis Diderot

Wie viele andere der in dieser Arbeit betrachteten Autoren hat auch Denis Diderot keine systematische Ästhetik entworfen, sondern vielmehr eine Vielzahl von kleinen und großen ästhetischen Abhandlungen, Briefen, Artikeln und verstreuten Bemerkungen in Kunstkritiken und anderen Texten zu diesem Thema hinterlassen. Das lag zum einen daran, dass „den Enzyklopädisten Ästhetik als philosophische Disziplin noch nicht bekannt war“, zum anderen aber auch an Diderots Herangehensweise an die Philosophie überhaupt:[250] Denn „Diderot und seine Zeit hatten von der Scholastik genug; sie hielten nichts von jenem ‚Geist, der Pläne aufstellt und Weltsysteme bildet, denen er dann die Erscheinungen wohl oder übel anzupassen versucht‘“.[251] Es ging ihnen zunächst um eine Sammlung von Beobachtungen, aus denen die Nachwelt dann, wenn sie es denn wollte und die Datenbasis ausreichend ist, ein System fügen könne.[252]

Diderot hatte umfangreiche Kenntnisse über Akustik und Musiktheorie und äußerte sich mehrfach zu tagesaktuellen ästhetischen Diskussionen seiner Zeit.[253] Im Buffonistenstreit ist er der Seite derjenigen zuzuordnen, die die italienische Opernmusik der französischen vorzogen, wobei er aber Wert darauf legte, musikalische Toleranz walten zu lassen.[254]

Ansonsten interessierte ihn vor allem der „Gehalt“ von Musik.[255] Er sprach sich in Person des Dorval in „Dorval und ich“ dafür aus, „‚die wirkliche Tragödie auf das lyrische Theater

[249] Baumgarten: *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus. Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes*, S. 57.
[250] Bassenge: Einführung in die Ästhetik Diderots, S. X.
[251] Bassenge: Einführung in die Ästhetik Diderots, S. X.
[252] Bassenge: Einführung in die Ästhetik Diderots, S. X.
[253] Bassenge: Einführung in die Ästhetik Diderots, S. XX ff.
[254] Bassenge: Einführung in die Ästhetik Diderots, S. XXIII f. Bassenge bezieht sich auf Diderots *Flugschrift zum Buffonistenstreit*, wiedergegeben in Diderot: *Ästhetische Schriften*, Band 1, S. 138–142.
[255] Bassenge: Einführung in die Ästhetik Diderots, S. XXII.

zu bringen‘“.[256] Diese „wirkliche Tragödie“ ist die „heroische“, die als in Versen geschriebene der Oper angemessen sei.[257] Es geht hier um die Geschichten und Inhalte, die eine Oper auf der Bühne darstellen soll.

Diderots Schönheitsanschauung ist sehr komplex und lässt sich nicht in wenigen Worten zusammenfassen, ohne seinem Denken in gewissem Maße Unrecht zu tun.[258] Wichtig sind ihm nicht nur formale Eigenschaften des schönen Gegenstands,[259] sondern vor allem, „daß das Schöne Ideen von ‚Beziehungen‘ vermittele“.[260]

Laut Bassenge war es für „Diderot und seine Zeitgenossen“ – gemeint sind hier wohl vor allem seine *französischen* Zeitgenossen, doch die Aussage gilt zumindest bis in die 1770er Jahre zu einem großen Teil auch für ihre deutschen Pendants – „selbstverständlich, daß die Kunst nicht um ihrer selbst willen existiert. Sie sprachen ihr also einen Zweck zu“.[261] Seine Zeit kannte „das Vergnügen fast nur als unmoralisches Vergnügen“, sodass es Diderot „notwendig“ erschien, „das Steuer völlig herumzureißen und allein an das *prodesse* im Sinne der moralischen Besserung zu denken“, wenn es um Kunst ging; „‚Interesseloses Wohlgefallen‘ gab es weder für seine persönliche Praxis noch für seine Theorie“.[262] Kunst, wie auch Erziehung und Gesetzgebung, sollte die Menschen besser machen.[263] Das Nachahmende der Künste – die Forderung, „die in Wahrheit ‚schöne‘ Natur nachzuahmen“, ist ein Kerngedanke von Diderots Kunstanschauung –[264] ist Mittel zu diesem Zweck.[265]

Die moralische Wirkung der Kunst steht in enger Verbindung zu Diderots Schönheitsverständnis, das, wie gesagt, vor allem darauf pocht, „daß das Schöne Ideen von ‚Beziehungen‘ vermittele“. „[O]hne moralische Begleitideen“ gibt es für Diderot „nichts Schönes“.[266] Der Beziehungsbegriff meint „sowohl die inneren Beziehungen der Teile eines Kunstwerks wie ‚die Beziehungen zu anderen Gegenständen‘ – die späteren ‚Begleitideen‘“.[267] Zwar kennt Diderot also den formalen Aspekt des Schönen und weist ihm auch eine gewisse Bedeutung zu. Die ‚anderen Gegenstände‘, als moralische Ideen, stechen hinsichtlich ihres Beitrags zur Schönheit eines Objekts dessen formale Qualitäten allerdings aus: „Das Moralische

[256] Bassenge: Einführung in die Ästhetik Diderots, S. XXIV. Siehe Diderot: *Ästhetische Schriften*, Band 1, S. 159–238, hier S. 206 ff.

[257] Bassenge: Einführung in die Ästhetik Diderots, S. XXIV.

[258] Siehe dazu Bassenge: Einführung in die Ästhetik Diderots, S. XL ff.

[259] Bassenge: Einführung in die Ästhetik Diderots, S. XLII. Siehe zur Form etwa die Auszüge aus Diderots *Allgemeinen Prinzipien der Akustik*, in: Diderot: *Ästhetische Schriften*, Band 1, S. 17–26.

[260] Bassenge: Einführung in die Ästhetik Diderots, S. XLIII. Siehe Diderots *Das Schöne* von 1751, in: Diderot: *Ästhetische Schriften*, Band 1, S. 98–137, hier S. 120 ff. Diderots Artikel „Schön“ („Beau“) aus der *Encyclopédie* ist dieser Schrift einverleibt.

[261] Bassenge: Einführung in die Ästhetik Diderots, S. XLIII.

[262] Bassenge: Einführung in die Ästhetik Diderots, S. XLIII. Kursivierung original.

[263] Bassenge: Einführung in die Ästhetik Diderots, S. XLIII f. Was das genau bedeutet, erläutert Bassenge ebd., S. XLIV ff.

[264] Siehe zum Nachahmungskonzept bei Diderot Bassenge: Einführung in die Ästhetik Diderots, S. XLIX ff.

[265] Bassenge: Einführung in die Ästhetik Diderots, S. XLIV.

[266] Bassenge: Einführung in die Ästhetik Diderots, S. XLVIII.

[267] Bassenge: Einführung in die Ästhetik Diderots, S. XLVIII.

absorbiert das Schöne".[268] Die mit einem Gegenstand verbundenen „Begleitideen" sind wichtiger als seine formalen Eigenschaften.[269]

Welche Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit waren für Diderot nun von Bedeutung? Ontische Dauerhaftigkeit und epistemische Transzendenz kommen bei ihm nicht zur Sprache. Teleologische Unabhängigkeit verneint er vehement. Obwohl er auch meint, dass es keine bestimmten formalen Kriterien gebe, die ein Objekt schön machen, obwohl formale Ganzheit also für ihn alles andere als hinreichend ist, ein Schönes zu konstituieren, ist davon auszugehen, dass ein gewisses Maß formaler Ganzheit auch bei Diderot vorausgesetzt werden muss, damit ein Kunstwerk schön sein kann (so zum Beispiel bei der Musik, die bestimmten Regeln zu folgen hat und dadurch kohärent wird). Anders war es für seine Zeit kaum denkbar.

William Hogarth

William Hogarths *Analysis of Beauty* ist eine der einflussreichsten englischsprachigen Abhandlungen zur Ästhetik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Publiziert 1753 in London, erschien bereits ein Jahr später eine deutsche Übersetzung von Christlob Mylius unter dem Titel *Zergliederung der Schönheit, die schwankenden Begriffe von dem Geschmack festzusetzen.* Diese wiederum rezensierte Lessing im selben Jahr im ersten von drei Artikeln, die er zu Mylius' Übersetzung angefertigt hat, und fasst dabei den Inhalt der *Analysis* treffend zusammen:

> [Hogarth] hat seine Schrift in siebenzehn Hauptstücke abgeteilt. In den ersten sechsen handelt er von den schon bekannten Gründen, von welchen man durchgängig zugesteht, daß sie, wenn sie wohl vermischt werden, allen Arten von Zusammensetzungen, Annehmlichkeit und Schönheit geben. Diese Gründe sind: die Richtigkeit, die Mannigfaltigkeit, die Gleichförmigkeit, die Einfachheit, die Verwicklung und die Größe, welche alle bei Hervorbringung der Schönheit zusammen wirken, indem sie einander gelegentlich verbessern und einschränken. In dem siebenden Hauptstücke wendet er sich zu den Linien, in welche alle Formen eingeschlossen sein müssen, und findet, daß die Wellenförmige Linie die wahre Linie der Schönheit, und die Schlangenlinie die wahre Linie des Reizes sei. Auf der Betrachtung dieser beiden Linien beruht das ganze Hogarthsche System von der Schönheit. Er zeigt nämlich, wie aus ihrer Zusammensetzung alle angenehme Formen entstehen, und wie wunderbar sie besonders in dem Meisterstücke aller sinnlichen Schönheit, in dem menschlichen Körper, angebracht sind.[270]

Hogarth, selbst Maler und Grafiker und in seiner *Analysis* auch darauf erpicht, eine praktische Anleitung zur Produktion schöner Kunstgegenstände zu geben,[271] geht es vor allem um das Schöne der sichtbaren Natur sowie der bildenden Künste, wie in seiner *Analysis* aufgrund der Auswahl seiner Themen und Beispiele unübersehbar ist. Er ist unzufrieden mit dem traditionellen Schönheitsbegriff, der seiner Meinung nach zu sehr auf Regelmäßigkeit und Symmetrie fixiert ist, und merkt demgegenüber an, man brauche

[268] Bassenge: Einführung in die Ästhetik Diderots, S. XLVIII. Siehe dazu auch Diderots *Das Schöne* von 1751 in: Diderot: *Ästhetische Schriften*, Band 1, S. 98–137. Hier (ebd., S. 116 f.) widerspricht er Autoren wie etwa Augustinus und Hutcheson, die das Schöne einzig oder hauptsächlich an formalen Eigenschaften wie etwa der einheitlichen Verbundenheit von Teilen zu einem Ganzen festmachen.

[269] Zu einigen der Standpunkte Diderots habe ich bereits Verweise auf seine Schriften gegeben. Weitere lassen sich ohne Weiteres im ausführlichen Sachregister (Diderot: *Ästhetische Schriften*, Band 2, S. 861–906) und dort besonders unter den Stichworten „schöne Natur", „Schönes" und „Schönheit" (ebd., S. 894 f.) finden.

[270] Lessing: Hogarth's Zergliederung der Schönheit [Rezension].

[271] Hanfling: Essay Two: Aesthetic Qualities, S. 42.

Abwechslung in einem Kunstobjekt, um es schön finden zu können.[272] Seine Betrachtung unterschiedlicher Linienformen führt ihn, wie im Lessing-Zitat dargestellt, zu der Einsicht, dass die Wellenlinie die schönste sei. Auch diese ist zweifellos regelmäßig; „It may be said, therefore, that Hogarth's recipe for beauty is a refinement of the regularity view, rather than a rejection of it".[273]

Hogarths Schönheitsbegriff, dem die „waving line, or line of beauty"[274] als Paradigma von Variation in Einheitlichkeit gilt und die wahrhaft schöne Ganze bestimmt, wurde vielfach rezipiert und wirkte als Exponent der Idee formaler Ganzheit durch seine weite Verbreitung in verschiedenen Schriften zur Ästhetik als Verstärker der ohnehin populären Idee von Einheit und Mannigfaltigkeit auch auf Vorstellungen zum Schönen in der Musik.

Yves-Marie André

Yves-Marie Andrés *Essai sur le Beau* erschien 1741 und erlangte schnell einige Beliebtheit, wobei sich seine Rezeption im deutschsprachigen Raum zu großen Teilen auf die 1753 erschienene Übersetzung des Werks, die, wie das Titelblatt verrät, „von einigen Mitgliedern der Königl. deutschen Gesellschaft zu Königsberg in Preußen" angefertigt und als *Versuch von dem Schönen* in Königsberg veröffentlicht wurde, stützt. Da diese Übersetzung die für den deutschsprachigen Raum maßgebliche Ausgabe war, liegt sie auch meinen Ausführungen zugrunde.

André verortet die „Grundursache der Regeln des Schönen" in „Regelmäßigkeit, Ordnung, Verhältnis, und Ebenmaaß", in Zusammenstimmung von Teilen als „Ganzes", das „Einheit" hat.[275] Er schließt sich damit explizit der Meinung Augustinus' an, zitiert ausführlich die einschlägige Stelle aus dessen 18. Brief[276] und formuliert auch im Kapitel zum „Schönen in der Musik"[277] „noch einmal mit dem heil. Augustin: das Wesen der Schönheit überhaupt ist die Einheit. In allen Gattungen der Werke, sie mögen entweder von der Natur oder von der Kunst herrühren, ist die Einheit stets dasjenige, das das Wesen des wahren Schönen ausmacht. Und in der Materie von der Musick, scheue ich mich nicht zu behaupten, daß dieser große Grundsatz noch unwidersprechlicher, als irgend in einer andern sey".[278]

In der Musik gibt es nach André mehrere Arten von Schönheit, deren eine „ein Schönes [ist], das kein Gegenstand der Sinnen ist, ein gewisses Schöne, das den Geist einnimmt, das nur der Geist darinn bemerket, und davon er allein urtheilet".[279] Sie besteht im Wesentlichen in der Entdeckung der „Schönheit der Einrichtung des Entwurfs", der dem bei der Aufführung zu Hörenden zugrunde liegt, der „Regel der Abmässungen und harmonischen Verhältniße, deren wesentliche Bilder [die klingenden Zahlen] sind".[280] Kurz: Das Geistig-Schöne in

[272] Hanfling: Essay Two: Aesthetic Qualities, S. 42.
[273] Hanfling: Essay Two: Aesthetic Qualities, S. 43.
[274] Hogarth: *The Analysis of Beauty*, S. 38.
[275] André: *Versuch von dem Schönen*, S. 7 f.
[276] André: *Versuch von dem Schönen*, S. 9–11.
[277] André: *Versuch von dem Schönen*, S. 96–142.
[278] André: *Versuch von dem Schönen*, S. 132 f.
[279] André: *Versuch von dem Schönen*, S. 116.
[280] André: *Versuch von dem Schönen*, S. 117.

der Musik ist die Schönheit der Proportionen von Intervallen und Akkorden sowie ihrer horizontalen und vertikalen Anordnung in Harmonie und Melodie.

Dieser Aspekt des Schönen in der Musik ist neben der tatsächlich sinnlich erlebbaren Schönheit der Klänge und ihrer Struktur im einheitlichen Werk nicht etwa marginal. Er ist ein „wesentliches, ein ungebundenes, und von aller, auch sogar göttlichen Bestimmung unabhängiges musicalisches Schöne“[281] und deutet damit bereits die spätere Überhöhung der Musik als ‚Kunst der Ideale‘, die sich als einzige unter den Künsten nicht den irdischen Zwängen der Imitatio unterwerfen muss, an (wobei André selbst noch längst nicht so weit geht, wie an späterer Stelle zu erkennen ist)[282].

Christoph Nichelmann

Christoph Nichelmann behandelt *Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften*, und lässt andere Aspekte der Musik außen vor bzw. ordnet sie ihr unter. Zu den „Kennzeichen der wahren Melodie“ gehören für ihn formale Ganzheit der Teile des Ganzen und hinsichtlich des Ausdrückens einer Leidenschaft auch inhaltliche Ganzheit.[283]

Ernst Daniel Adami

Ernst Daniel Adamis *Philosophischmusikalische Betrachtung, über das göttlich Schöne der Gesangsweise in geistlichen Liedern bey öffentlichem Gottesdienste* steht thematisch etwas außerhalb des Interesses dieser Arbeit, enthält aber neben allerlei für meine Zwecke Unerheblichem auch eine durchaus bemerkenswerte Schönheitsdefinition: „Die Schönheit bestehet in der Uebereinstimmung des Mannigfaltigen zu einem Zweck; das ist, wo die Theile in einer solchen gleichförmigen, ordentlichen und proportionirten Verbindung, daß sie zur Vollkommenheit des Ganzen etwas beytragen, und ihrem Wesen und Natur anständig sind.“[284] Die Vollkommenheit der Melodie liegt darin, „daß sie nicht nur den Gehörssinn mit Lieblichkeit und Anmuth füllen, sondern auch das Herz zu heiliger Aufmerksamkeit göttlicher Dinge bewegen und erschüttern kann“.[285] Die Schönheit ist umso größer, „[j]e geschickter die Lage der Theile in der Melodie“ ist.[286]

Diese Schönheitskonzeption, die freilich nicht notwendigerweise überall gelten muss, sondern zunächst nur für geistliche Lieder formuliert wurde, damit aber zumindest einen Teil musikalischer Schönheit umfasst, impliziert formale und inhaltliche Ganzheit, wobei letztere sich auf einen propositionalen oder nicht-propositionalen Inhalt beziehen kann, der jedoch stets ‚göttliche Dinge‘ zum Thema hat.

[281] André: *Versuch von dem Schönen*, S. 115.
[282] Siehe André: *Versuch von dem Schönen*, S. 138 ff. Hier zeigt er auf, dass die Musik dem Hörer zwar deutlich mehr darstellen oder zeigen kann als die Malerei. Er besteht aber darauf, dass beider „gemeinschaftliche[s] Ziel“ „in der Nachahmung, oder, vielmehr in der Ausdrückung“ bestehe.
[283] Nichelmann: *Die Melodie nach ihrem Wesen*, S. 149.
[284] Adami: *Philosophischmusikalische Betrachtung*, S. 89.
[285] Adami: *Philosophischmusikalische Betrachtung*, S. 89.
[286] Adami: *Philosophischmusikalische Betrachtung*, S. 90.

Teleologische Unabhängigkeit ist Adami fremd. Er knüpft musikalische Schönheit an die Erfüllung des Zwecks, ‚heilige Aufmerksamkeit' zu erregen. Die Schönheit wächst mit der Vollkommenheit, mit der dieser Zweck erfüllt wird. Da Adami ausschließlich geistliche Gesänge betrachtet, kann diese Zweckgebundenheit nicht überraschen.

Moses Mendelssohn

Moses Mendelssohn sticht unter den Autoren des dritten Viertels des 18. Jahrhunderts unter anderem aufgrund seiner immensen Popularität unter Zeitgenossen heraus: „sein Ansehen übertraf in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts nicht nur das seines Freundes Gotthold Ephraim Lessing, sondern auch der ‚Alleszermalmer' Kant [...] stand zu dieser Zeit noch in seinem Schatten".[287] Dieses Verhältnis kehrte sich zum Ende des 18. Jahrhunderts hin bekanntermaßen um und hat sich seitdem nicht mehr geändert. Doch auch wenn Kants Ästhetik diejenige Mendelssohns seit mehr als 200 Jahren zweifellos überstrahlt, wurden und werden die Schriften Mendelssohns, der mit zahlreichen Berliner Musikern und Musiktheoretikern seiner Zeit verkehrte,[288] weiterhin gelesen und diskutiert.

In *Über die Empfindungen* lässt Mendelssohn die zwei Freunde Euphranor und Palemon (der in späteren Fassungen ‚Theokles' heißt) in Briefform ihre Ansichten zum Vergnügen und seinen Bedingungen diskutieren. Euphranor, der jüngere der beiden, vertritt „einen schwärmerischen Enthusiasmus, der sich ganz dem Genuß sinnlicher Empfindungen überläßt", welcher durch eine allzu sorgfältige Analyse des genossenen Objekts, also der „Umwandlung [der Empfindung] in eine klare und deutliche Erkenntnis", seines Vergnügens beraubt würde.[289] Demgegenüber meint Palemon, „Vergnügen werde durch eine klare und deutliche, also rationale Erkenntnis des Vollkommenen wenn nicht erweckt, so doch entscheidend verfeinert und gesteigert".[290] Dabei sind Einheit und Mannigfaltigkeit sowie deren leichte Erfassbarkeit für den Wahrnehmenden entscheidend, um sinnlich schön zu sein.[291] Sinnliche Schönheit dieser Form wiederum existiert nur für den Menschen in seiner spezifischen Konfiguration von Wahrnehmungs- und Empfindungsfähigkeiten: „Wesen, die mit schärfern

[287] Pollok: Einleitung, in: Mendelssohn: *Ästhetische Schriften*, S. VIII.

[288] So etwa Quantz, Agricola, Reichardt, die Graun-Brüder und Carl Philipp Emanuel Bach (Herzfeld: Affekt und Autonomie. Spinozas Beitrag zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, S. 42, siehe auch Lütteken: Moses Mendelssohn und der musikästhetische Diskurs der Aufklärung, S. 160 ff.). Durch Mendelssohn wurde auch Karl Philipp Moritz auf Spinoza aufmerksam, und zwar vor der Veröffentlichung von *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (Herzfeld: Affekt und Autonomie. Spinozas Beitrag zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, S. 43 f.). Herzfeld meint, die Entstehung der Idee „eines in sich vollkommenen, selbstreferentiellen, autonomen Kunstwerks [sei] nicht ohne den Rückgriff auf Spinozas Lehre der absoluten Immanenz zu begreifen" (ebd., S. 44). Diese scheint in Goethe und Moritz das Konzept der Autonomieästhetik (mit und/oder über Vermittler wie Herder) inspiriert zu haben; ob zuerst bei Goethe oder Moritz, ob im gemeinschaftlichen Dialog oder durch Anregung des einen durch den anderen, lässt Herzfeld offen (ebd., S. 44 ff.). Die Immanenzlehre Spinozas hat selbst nichts mit Ästhetik oder gar Musik zu tun, es konnten aber aus ihr „ästhetische Konsequenzen" gezogen werden (ebd., S. 43, siehe zu Herder und Spinoza ausführlicher ebd., S. 44 ff.). Mendelssohn selbst wurde zu verschiedenen Zeiten seines Lebens unter anderem von Shaftesbury, Locke, Wolff, Baumgarten, Leibniz, Hutcheson, Home, Batteux und Dubos beeinflusst (siehe neben dem Eintrag in der *Deutschen Biographie* auch beispielsweise Suppan: Moses Mendelssohn und die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, S. 226 f.).

[289] Pollok: Einleitung, in: Mendelssohn: *Ästhetische Schriften*, S. XXI.

[290] Pollok: Einleitung, in: Mendelssohn: *Ästhetische Schriften*, S. XXII.

[291] Mendelssohn: *Ästhetische Schriften*, S. 22 f.

Sinnen begabt sind, müssen in unsern Schönheiten ein ekelhaftes Einerlei finden, und was uns ermüdet, kann ihnen Lust gewähren".[292]

Im elften Brief entwickelt Mendelssohn „eine Synthese beider Positionen, in der alle Vorstellungsformen berücksichtigt werden. Es gibt demnach eine dreifache Quelle des Vergnügens: verständige Vollkommenheit, Schönheit und körperliche Lust".[293] Alle Schönheit beruht auf der „Vorstellung einer Vollkommenheit", aber in unterschiedlichen Klarheitsgraden.[294] „Die wohldurchdachte und geordnete Harmonie aller Bestandteile eines Gegenstands" – das also, was als ‚Struktur' oder ‚Form' beschrieben und analysiert werden kann – „ist in einer klaren und deutlichen Vorstellung erfaßbar".[295] Die Empfindung von Einheitlichkeit kann aber auch „ein nicht im Einzelnen analysierbarer, verworrener Eindruck" auslösen und dadurch gefallen.[296] Dabei „kann die wahrgenommene Vollkommenheit realiter durchaus unvollkommen sein – der Schwerpunkt liegt auf ihrem subjektiven Eindruck".[297] Als „dunkle Erkenntnis der körperlichen Vollkommenheit im Moment der Empfindung" vergnügt die „körperliche Lust".[298]

Im selben Brief preist Palemon die Musik, die „Göttliche Tonkunst", als „einzige, die uns mit allen Arten von Vergnügen überraschet":[299]

> Welche süße Verwirrung von Vollkommenheit, sinnlicher Lust und Schönheit! Die Nachahmungen der menschlichen Leidenschaften; die künstliche Verbindung zwischen den widersinnigsten Übellauten: Quellen der Vollkommenheit! Die leichten Verhältnisse in den Schwingungen: eine Quelle der Schönheit! Die mit allen Saiten harmonische Spannung der nervigten Gefäße: eine Quelle der sinnlichen Lust! Alle diese Ergötzlichkeiten bieten sich schwesterlich die Hand und bewerben sich wetteifrend [sic] um unsere Gunst.[300]

Für die „verständige Vollkommenheit" der Musik zeichnen also „ihre mathematisch wohlgeformten Proportionen und vielschichtige Architektonik" verantwortlich, ihre Schönheit liegt „in der leichten Faßlichkeit ihrer Melodie, im angenehmen Wechsel von Konsonanz und Dissonanz", und „sinnliche Lust" erregt sie „durch die Bewegung, die [sie] in den ‚nervigten Gefäßen' [...] hervorruf[t]".[301]

Der fiktive Briefwechsel, den Mendelssohn in *Über die Empfindungen* präsentiert, entwickelt drei Quellen des Vergnügens, die alle in enger Verbindung mit dem Vollkommenheitsbegriff stehen. Die erste ist eine deutlich erfassbare Vollkommenheit eines wahrgenommenen vollkommenen Gegenstands, die zweite ein verworrener Eindruck von Vollkommenheit im empfindenden Subjekt, die möglicherweise von einem objektiv unvollkommenen Objekt ausgelöst wird, und die dritte eine dunkle Empfindung der eigenen körperlichen Vollkommenheit.[302]

[292] Mendelssohn: *Ästhetische Schriften*, S. 23.
[293] Pollok: Einleitung, in: Mendelssohn: *Ästhetische Schriften*, S. XXII.
[294] Pollok: Einleitung, in: Mendelssohn: *Ästhetische Schriften*, S. XXII.
[295] Pollok: Einleitung, in: Mendelssohn: *Ästhetische Schriften*, S. XXII.
[296] Pollok: Einleitung, in: Mendelssohn: *Ästhetische Schriften*, S. XXII.
[297] Pollok: Einleitung, in: Mendelssohn: *Ästhetische Schriften*, S. XXII.
[298] Pollok: Einleitung, in: Mendelssohn: *Ästhetische Schriften*, S. XXII f.
[299] Mendelssohn: *Ästhetische Schriften*, S. 49.
[300] Mendelssohn: *Ästhetische Schriften*, S. 49.
[301] Pollok: Einleitung, in: Mendelssohn: *Ästhetische Schriften*, S. XXIII. Siehe zu dieser Dreiteilung und zum Einfluss, den Mendelssohns Spinoza-Lektüre auf sie und sein Denken hatte, auch Herzfeld: Affekt und Autonomie. Spinozas Beitrag zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, S. 40 ff.
[302] Sie alle bereiten Vergnügen. Im elften Brief von *Über die Empfindungen* wird aber nur die zweite als „Quelle der Schönheit" bezeichnet. Daher ist Polloks Feststellung, Mendelssohn präsentiere hier eine „Binnendifferenzierung des Begriffs der Schönheit" (Pollok: Einleitung, in: Mendelssohn: *Ästhetische Schriften*,

Zwar geben die Briefe Euphranors und Palemons formell nicht Mendelssohns eigene Ansichten wieder. Wenig überraschend haben sie aber mit diesen dennoch einiges gemein. Die wichtigste dieser Gemeinsamkeiten ist die Rolle, die der Vollkommenheitsbegriff in der Ästhetik einnimmt. Auf ihn führt Mendelssohn in späteren Schriften alles (ästhetische) Vergnügen zurück. So kann etwa auch ein an sich unvollkommener, abstoßender Gegenstand, wie etwa ein Schiffuntergang oder ein Gladiatorenkampf, deswegen gefallen, weil seine Vorstellung auf die Vollkommenheit des menschlichen Empfindungs- und Vorstellungsvermögens verweist: „Die Vorstellung der Unvollkommenheiten scheint, in so weit sie eine Erkenntnis der Schranken ist und in so weit sie die Fähigkeit der Seele Unvollkommenheiten zu verabscheuen, beschäftigt, eine Vollkommenheit des Geistes zu sein“.[303]

In den Worten Anne Polloks muss Vollkommenheit in den schönen Künsten für Mendelssohn „ein in die Sinne fallendes, mannigfaltige Teile enthaltendes Ganzes sein, das in einem Endzweck übereinstimmt. Diese vollkommene Vorstellung kann klar und deutlich, oder auch klar und verworren sein“.[304] Cord-Friedrich Berghahn erwähnt an mehreren Stellen Mendelssohns „Idee der Selbstständigkeit des Kunstwerks als eines geschlossenen Ganzen“.[305] Mendelssohn selbst nutzt in der erstmals 1757 und bereits 1771 in dritter, überarbeiteter Auflage erschienenen Abhandlung *Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften* eine ähnliche Terminologie. Dabei ist allerdings nicht jede Vorstellung von Vollkommenheit und nicht jede vollkommene Vorstellung schön. Wenn die Erkenntnis einer Vollkommenheit „sinnlich“ ist, „so wird sie Schönheit genannt“.[306] Sinnlich ist eine Erkenntnis „nicht bloß wenn sie von den äußern Sinnen empfunden wird; sondern überhaupt, so oft wir von einem Gegenstande eine große Menge von Merkmalen auf einmal wahrnehmen, ohne sie deutlich auseinander setzen zu können“.[307] Deutliche und dunkle Vorstellungen vertragen sich nicht mit der Schönheitsempfindung.[308] Diese müssen vielmehr klar und verworren sein.[309] Damit ist „das allgemeine Mittel gefunden, dadurch man unserer Seele gefallen kann, nämlich die *sinnlich vollkommene Vorstellung*“.[310] Zu gefallen wiederum ist „der Endzweck der schönen Künste“, sodass man „ungezweifelt voraussetzen kann“, das „Wesen der schönen Künste und Wissenschaften besteht in einer *künstlichen sinnlich-vollkommenen Vorstellung*, oder in einer *durch die Kunst vorgestellten sinnlichen Vollkommenheit*“.[311] Wenige Seiten später schreibt er, „die Schönheit [sei] einziger Endzweck“ des Künstlers.[312]

S. XXIII), nicht völlig richtig. Mendelssohn differenziert Arten des *Vergnügens*, nicht der *Schönheit*. Das zeigt sich auch in *Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften*. Hier (ebd., S. 192) schreibt er, mit der „Empfindung der Schönheit“ vertrügen sich „weder deutliche, noch dunkele Vorstellungen“. Siehe dies bestätigend auch Herzfeld: Affekt und Autonomie. Spinozas Beitrag zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, S. 40 f.

[303] Mendelssohn: *Ästhetische Schriften*, S. 110, auch S. 193. Siehe auch Anne Polloks Einleitung ebd., S. XXV f.

[304] Pollok: Einleitung, in: Mendelssohn: *Ästhetische Schriften*, S. XXVIII.

[305] Berghahn: *Das Wagnis der Autonomie*, S. 63. Diese Idee hat Moritz, so Berghahn, in seiner kritischen Auseinandersetzung mit Mendelssohn beibehalten (ebd., S. 61 ff.).

[306] Mendelssohn: *Ästhetische Schriften*, S. 192.

[307] Mendelssohn: *Ästhetische Schriften*, S. 192.

[308] Mendelssohn: *Ästhetische Schriften*, S. 192.

[309] Mendelssohn: *Ästhetische Schriften*, S. 192.

[310] Mendelssohn: *Ästhetische Schriften*, S. 192 f. Kursivierung original.

[311] Mendelssohn: *Ästhetische Schriften*, S. 193. Kursivierungen original.

[312] Mendelssohn: *Ästhetische Schriften*, S. 197.

Die „Erfordernisse eines schönen Gegenstandes“ sind unter anderem, „mannigfaltige Teile zu haben“, die „auf eine sinnliche Art übereinstimmen, ein Ganzes auszumachen; das heißt, die Ordnung und Regelmäßigkeit, die sie in ihrer Folge beobachten, muß in die Sinne fallen“.[313] Dieses Ganze muss außerdem „die bestimmten Grenzen der Größe nicht überschreiten“, sodass sich unsere Sinne „weder in das Große noch in das Kleine verlieren. Bei allzu kleinen Gegenständen vermißt das Gemüt die Mannigfaltigkeit, und bei allzu großen die Einheit im Mannigfaltigen“.[314] Mendelssohn lässt hier das Erfordernis rezeptiver Ganzheit erkennen.

Dieser Eindruck bestätigt sich in anderen Texten. So entwickelt Mendelssohn in *Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften* seinen Gedankengang ausgehend von der Bedeutung der rezeptiven Ganzheit des Schönen. Man habe gesehen, „daß das eigentliche *Schöne* seine bestimmte [sic] Grenzen hat, die es nicht überschreiten darf. Wenn der Umfang des Gegenstandes nicht auf einmal in die Sinne fallen kann; so hört er auf *sinnlich schön* zu sein, und wird *ungeheuer*, oder *übermäßig groß in der Ausdehnung*“.[315] Die daraus resultierende Empfindung hat „für wohlerzogene Gemüter [...] etwas Widriges, indem die Sinne endlich die Grenzen wahrnehmen, aber nicht ohne Beschwerlichkeit umfassen und in *Eine* Idee verbinden können. – Wenn die Grenzen dieser Ausdehnung immer weiter hinausgesetzt werden; so können sie endlich für die Sinne ganz verschwinden, und alsdenn entstehet das *Sinnlichunermeßliche*.“[316]

Aus all dem ergibt sich eine differenzierte Sicht von schönem Gegenstand, schönem Kunstwerk und Empfindung von Schönheit. Der schöne (Natur- oder Nichtkunst-)Gegenstand muss formal und rezeptiv sowie durch den Hinweis auf den gemeinsamen „Endzweck“ vermutlich auch inhaltlich ganz sein.[317] Kunstobjekte können sowohl schöne als auch unschöne, vollkommene als auch unvollkommene Gegenstände darstellen oder nachahmen, müssen aber ebenfalls formal, rezeptiv und inhaltlich ganz sein, wenn sie die Empfindung des Schönen auslösen wollen. Diese wiederum vergeht, wenn sie die formale Ganzheit von Kunstobjekt oder Gegenstand deutlich erkennt oder dunkel wahrnimmt.

Nach Mendelssohn ist der Künstler ein Schöpfer,

> der imstande ist, die Vollkommenheit des Weltganzen im Kleinen darzustellen und damit dem schrankenlos agierenden Schöpfer nachzueifern. Um menschenmögliche Vollkommenheit zu erreichen, stellt er sein Werk so dar, als sei es allein der Zielpunkt der Schöpfung gewesen. Vollkommenheit ist stets die geordnete Einheit von Teilen unter einem Prinzip, doch ist allein das von Gott geschaffene Naturganze absolute Vollkommenheit, die schlechthin alles umfaßt.[318]

Diese Sicht der Dinge erinnert bereits an spätere Formulierungen Karl Philipp Moritz'. Mendelssohn selbst steht der teleologischen Unabhängigkeit des Schönen zwar noch ablehnend gegenüber. Er ordnet sie aber immerhin bereits dem ästhetischen Zweck zu, durch Schönheit zu gefallen, und enthebt sie damit der ganz handfesten Zweckgebundenheit zur

[313] Mendelssohn: *Ästhetische Schriften*, S. 196.
[314] Mendelssohn: *Ästhetische Schriften*, S. 196.
[315] Mendelssohn: *Ästhetische Schriften*, S. 216. Kursivierungen original.
[316] Mendelssohn: *Ästhetische Schriften*, S. 216 f. Kursivierungen original. Siehe auch Pollok: Einleitung, in: ebd., S. XL f.
[317] Siehe all dies bestätigend auch Lütteken: Zwischen Ohr und Verstand. Moses Mendelssohn, Johann Philipp Kirnberger und die Begründung des „reinen Satzes“ in der Musik, S. 141–151.
[318] Pollok: Einleitung, in: Mendelssohn: *Ästhetische Schriften*, S. XXXIV f.

moralischen Besserung des Menschen oder ähnlichem. Es ist, wie auch bei Shaftesbury, nicht schwer, sich vorzustellen, wie Mendelssohns Ansicht vom Künstler, der „die Vollkommenheit des Weltganzen im Kleinen“ darstellt und „damit dem schrankenlos agierenden Schöpfer“ nacheifert, ästhetische Ansichten unterfüttern kann, die das schöne Ganze als teleologisch unabhängig, ontologisch dauerhaft und/oder epistemisch transzendent betrachten.

Edmund Burke

Edmund Burkes im Jahre 1757 und zunächst anonym veröffentlichte *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*[319] ist „the most important source for the shaping of ideas on the beautiful and the sublime in the last half of the eighteenth century and even beyond“.[320] Sie ist ein essentieller Bestandteil des „dethronement of beauty from its pre-eminent position in aesthetics“.[321]

Burke bestimmt die „source of the *sublime*“ als „[w]hatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analagous [sic] to terror“.[322] Die Leidenschaft, die das Erhabene in der Natur erregt, ist „Astonishment“, der Zustand der Seele, „in which all its motions are suspended, with some degree of horror“.[323] Zu den Objekten, die das Gefühl des Erhabenen auslösen können, gehören nach Burke zum Beispiel giftige Tiere, weil sie uns bei ihrem Anblick an Schmerz und Tod erinnern und daher schrecklich sind.[324] Ebenso trägt „obscurity“ signifikant zur Empfindung von Gefahr und damit Erhabenheit bei, wenn etwa Gegenstände nachts weitaus schrecklicher erscheinen, als sie es bei Tage sind.[325] Als „powerful cause of the sublime“ können auch „Greatness of dimension“ und „infinity“ gelten.[326] Während erstere nicht unbedingt die Möglichkeiten unserer sinnlichen Wahrnehmung übersteigt, zeichnet sich das Unendliche (oder auch nur das, was uns aufgrund unserer beschränkten Wahrnehmungsmöglichkeiten unendlich erscheint) gerade dadurch aus.[327] Da eine giftige Schlange leicht, das Unendliche jedoch niemals sinnlich erfasst werden kann, dabei aber beide Quellen des Erhabenen sind, ist dieses nicht auf rezeptive Unganzheit angewiesen, auch wenn sie oft hilfreich ist, die Empfindung des Erhabenen auszulösen.

Burke hat bis zu diesem Punkt fast ausschließlich mögliche Eigenschaften erhabener Gegenstände diskutiert, die mit dem Auge wahrgenommen werden. Zu den bisher aufgeführten kommen im weiteren Verlauf noch „Difficulty“, „Magnificence“, „Light“ und „Colour“

[319]Eine wesentlich kürzere Version der *Enquiry* wurde bereits 1756 verlegt. Die zweite, die 1757 folgte, wird weithin als maßgebliche Erstausgabe betrachtet.

[320]Larsson: *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in eighteenth-century Musical Thought in Britain*, S. 21. Siehe zu anderen Autoren vor und nach Burke, die sich im französisch- und englischsprachigen Westeuropa zum Schönen und Erhabenen (besonders in der Musik) äußerten ebd., passim.

[321]Hanfling: Essay Two: Aesthetic Qualities, S. 44.

[322]Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, S. 13. Kursivierung original.

[323]Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, S. 41.

[324]Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, S. 42 f.

[325]Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, S. 43. Siehe weiterhin ebd., S. 140–149.

[326]Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, S. 51 ff. Siehe auch ebd., S. 131 f.

[327]Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, S. 51 ff.

hinzu.[328] Doch auch Töne und Geräusche können das Gefühl des Erhabenen auslösen. Das ist zum Beispiel dann der Fall, wenn ein Geräusch extrem laut ist (wie etwa „[t]he noise of vast cataracts, raging storms, thunder, or artillery"), wenn es plötzlich einsetzt oder endet oder wenn es „low, confused, uncertain" ist und uns so in schrecklicher Ungewissheit („obscurity") lässt.[329] Auch manche Schreie von Tieren sind „capable of conveying great ideas".[330]

Nachdem die Untersuchung des Erhabenen abgeschlossen ist, widmet sich Burke dem Schönen. Er stellt zunächst fest, dass Proportion und Regelmäßigkeit nicht die Hauptquellen des Schönen in Pflanzen, Tieren oder Menschen sein können.[331] Da so gut wie alle denkbaren Proportionen in schönen Blumen, Tieren und Menschen gefunden werden können, und da daher „almost every sort of form, and every manner of arrangement [...] consistent with beauty" ist, kann geschlossen werden, dass dem Schönen keine speziellen Maßverhältnisse notwendig sind.[332]

Gleiches gilt für die Nützlichkeit eines Objekts oder die Eignung seiner Einrichtung für die Erfüllung eines bestimmten Zwecks.[333] „For at that rate, the wedge-like snout of a swine, with its tough cartilage at the end, its little funk eyes, and the whole make so well adapted to its offices of digging, and rooting, would be extremely beautiful".[334] Doch nicht nur ist Nützlichkeit keine Bedingung des Schönen. Es gilt sogar das Umgekehrte: Das Schöne „strikes us without any reference to use",[335] ist also teleologisch unabhängig.

Schöne Objekte sind nach Burke vergleichsweise klein und glatt/geschmeidig („smooth");[336] ihre Teile variieren sanft;[337] sie sind außerdem delikat und „without any remarkable appearance of strength".[338]

All diese Qualitäten betreffen zunächst sichtbare Gegenstände. Burke überträgt sie anschließend auf Töne und Geräusche, die, wenn sie schön sind, ebenfalls weich sein sowie „unbroken continuance" und „easy gradation" aufweisen sollen.[339] Das Schöne in Musik „will not bear that loudness and strength of sounds, that may be used to raise other passions; nor notes, which are shrill, or harsh, or deep".[340] Außerdem sind „great variety, and quick transitions from one measure or tone to another [...] contrary to the genius of the beautiful in music".[341]

[328]Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, S. 60–65.
[329]Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, S. 65–68.
[330]Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, S. 68.
[331]Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, S. 74–81, siehe auch Hanfling: Essay Two: Aesthetic Qualities, S. 43.
[332]Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, S. 81.
[333]Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, S. 84.
[334]Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, S. 84.
[335]Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, S. 95. Vergleiche auch Costazza: *Schönheit und Nützlichkeit*, S. 72 f.
[336]Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, S. 96–99. Siehe zur „smallness" auch ebd., S. 160–164.
[337]Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, S. 99 f., auch S. 158–160.
[338]Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, S. 101 f. und S. 104.
[339]Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, S. 111 f.
[340]Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, S. 112.
[341]Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, S. 112.

Alles in allem können erhabene Objekte durchaus rezeptiv ganz sein, wie etwa Burkes Beispiel giftiger Tiere zeigt. Rezeptive Unganzheit ist keine notwendige Bedingung des Erhabenen, reicht aber oft hin, diese Empfindung auszulösen, und unterstützt sie immens. Das Schöne dagegen ist immer rezeptiv ganz und teleologisch unabhängig. Burke fasst zusammen:

> [S]ublime objects are vast in their dimensions, beautiful ones comparatively small; beauty should be smooth, and polished, the great, rugged and negligent; beauty should shun the right line, yet deviate from it insensibly; the great in many cases loves the right line, and when it deviates, it often makes a strong deviation; beauty should not be obscure; the great ought to be dark and gloomy; beauty should be light and delicate; the great ought to be solid, and even massive.[342]

Der Grund, warum manchmal auch vergleichsweise kleine Objekte wie etwa giftige Schlangen „sublime" sein können, ist ihre Assoziation mit Schmerz und Tod; das Erhabene zeichnet sich auch durch die Ideen aus, die es in uns auslöst.[343]

Der von Burke aufgestellte Kontrast von Schönem und Erhabenem galt ohne wesentliche Modifikationen für den Rest des 18. Jahrhunderts und weit darüber hinaus.

Henry Home

Home kritisiert die Idee, Schönheit sei Einheit in Mannigfaltigkeit. Denn

> this definition, however applicable to one or other species, is far from being just with respect to beauty in general. Variety contributes no share to the beauty of a moral action, nor of a mathematical theorem; and numberless are the beautiful objects of sight that have little or no variety in them. A globe, the most uniform of all figures, is of all the most beautiful; and a square, though more beautiful than a trapezium, hath less variety in its constituent parts. The foregoing definition, which at best is but obscurely expressed, is only applicable to a number of objects in a group or in succession, among which indeed a due mixture of uniformity and variety is always agreeable, provided the particular objects, separately considered, be in any degree beautiful. Uniformity amidst variety among ugly objects, affords no pleasure. This circumstance is totally omitted in the definition; and indeed to have mentioned it, would at first glance show the definition to be imperfect. To define beauty as arising from beautiful objects blended together in a due proportion of uniformity and variety, would be too gross to pass current; as nothing can be more gross, than to employ in a definition the very term that is proposed to be explained.[344]

Home argumentiert, dass weder alle Entitäten schön sind, die Einheit in Mannigfaltigkeit besitzen, noch dass alle schönen Entitäten Einheit in Mannigfaltigkeit besitzen. Die Schönheitsdefinition von ‚Einheit in Mannigfaltigkeit' ist ihm zufolge unpassend, wenn es um „beauty in general" geht, weil sie nur eine bestimmte Teilmenge alles Schönen – diejenige nämlich, deren Elemente aus zu einem einheitlichen Ganzen zusammengesetzten Teilen bestehen – umfasst. Entsprechende Beispiele und Ausführungen dazu gibt Home in den *Elements of Criticism* an anderer Stelle.[345] Dort wird auch klar, dass er trotz allem eine formale Konzeption von Schönheit vertritt.

[342] Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, S. 115. Siehe zusammenfassend auch Hanfling: Essay Two: Aesthetic Qualities, S. 44.

[343] Siehe dazu auch Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, S. 120 ff. sowie zu kleinen Objekten, die nicht schön sind, auch ebd., S. 160–164.

[344] Home: *Elements of Criticism*, S. 407 f.

[345] Home: *Elements of Criticism*, S. 243 ff.

Friedrich Justus Riedel begegnet Homes Kritik in seiner *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*:

> Hier sind einige Anmerkungen, wodurch vielleicht Home widerlegt wird. Eine moralische Handlung kan [sic] ohne Mannichfaltigkeit der Sentimens [sic], der Motive, der Endursachen, der Triebfedern, der Folgen u. s. w. nie schön seyn. Ein mathematisches Theorem, als Theorem, hat keine Schönheit. Bey allen schönen Gegenständen des Gesichts ist Mannichfaltigkeit, Mischung und Brechung der Stralen [sic], die in ein Bild zusammenfließen und dadurch schön werden. Die Kugel ist die einförmigste Figur unter allen und, ich setze hinzu, zugleich diejenige, in welcher die meiste Mannichfaltigkeit ist. Viele kleine gerade Linien, das ist Mannichfaltigkeit, fließen in krumme zusammen, das ist Einheit. Daher die hogarthische Beobachtung von der Schönheit der Wellenlinie. Wenn das Quadrat schöner ist, als das Trapezium, so rühret das von der größern Einheit und nicht von der geringern Mannichfaltigkeit her. Die angeführte Beschreibung schickt sich also doch wohl auf alle Schönheiten und nicht etwa blos auf gewisse Gegenstände in einem Grupp, oder in einem Fortgange, bey dem eine geschickte Mischung des Einförmigen und Mannichfaltigen allezeit angenehm ist.[346]

Riedel versucht, Homes Beispiele zu kontern, indem er entweder bei auch von ihm als ‚schön' empfundenen Entitäten begründet, warum sie, anders als Home behauptet, eben doch Einheit und Mannigfaltigkeit besitzen, oder indem er Dingen, die Home als ‚schön' bezeichnet, dieses Attribut abspricht.

Es lässt sich natürlich darüber streiten, ob die von Home angeführten Beispiele tatsächlich schön sind; ob sie, wie Riedel meint, außerdem Einheit in Mannigfaltigkeit besitzen; und ob, falls das so ist, diese Eigenschaft tatsächlich ihr Schönsein begründet. Doch all diese Fragen sind im 18. und 19. Jahrhundert zumindest immer dann belanglos, wenn es um Musik geht. Sobald man, wie auch Home, zugibt oder impliziert, dass Einheit in Mannigfaltigkeit zumindest in manchen Fällen Schönheit begründen kann, ist der Fall ‚Musik' abgeschlossen, denn keiner der zeitgenössischen Autoren bezweifelt, dass Musik aus mannigfaltigen Teilen zusammengesetzt ist, die zu einem Ganzen verbunden werden. Wenn irgend etwas unter die Schönheitsdefinition von ‚Einheit in Mannigfaltigkeit' fällt, dann auf jeden Fall die Musik.[347]

Anton Raphael Mengs

Anton Raphael Mengs beginnt seine *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerey* ohne Umschweife mit einer Definition der Schönheit: „Da die Vollkommenheit mit der Menschlichkeit nicht übereinstimmen kann, und allein bei GOtt ist, von dem Menschen aber nichts wirklich begriffen wird, als was unter die Sinne fällt; so hat ihm der Allweise einen sichtlichen Begriff der Vollkommenheit eingepräget, und dieses ist, was wir *Schönheit*

[346] Riedel: *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 33 f. Eine Gegenantwort auf Riedel gibt König (*Philosophie der schönen Künste*, S. 35 ff.), der Homes Argument verteidigt. Siehe dazu weiter unten, S. 112 f.

[347] Home meint, nur „objects of sight" seien im eigentlichen Sinne ‚schön', während Objekte anderer Sinne lediglich „agreeable" oder ‚schön' „by a figure of speech" genannt werden könnten (Home: *Elements of Criticism*, S. 242 f.). In seiner oben zitierten Argumentation gegen die Schönheitsdefinition von ‚Einheit in Mannigfaltigkeit' nutzt er mit ‚moralischen Handlungen' und ‚mathematischen Theoremen' auch Beispiele dieser Art, vom ‚Schönen' zu sprechen. Da auch die Schönheit der Musik zu dieser Gruppe des nicht-visuellen Schönen gehört, scheint es mir nicht unangemessen zu sein, Home hier im Zusammenhang mit Musik anzuführen. Siehe dazu in der ersten Auflage der *Elements of Criticism* S. 166 ff. und S. 403, wo er Musik als „agreeable" bezeichnet, sowie S. 362 der sechsten Auflage (1785).

nennen."[348] Die Schönheit ist eine „sichtbare Vollkommenheit", die aber nicht mit wahrer, göttlicher Vollkommenheit verwechselt werden darf.[349]

Der Grund der Schönheit sichtbarer Dinge liegt in „der Ubereinstimmung [sic] der Materie mit unseren Begriffen".[350] Das bedeutet: Dinge sind schön, wenn sie so aussehen, wie sie aussehen müssen, wenn sie ihrer Bezeichnung, die bestimmte Merkmale ihrer Gestalt, ihrer Farbgebung etc., impliziert, entsprechen: „Ein Kind wäre garstig, wenn es wie ein reifer Mensch aussähe: Der Mann ist garstig, ist er wie ein Weib gestaltet, und das Weib ebenfalls wenn es dem Manne gleicht".[351] Der Mensch ist der schönste Teil der ganzen Natur.[352]

Die Kunst ist in der Lage, die Natur an Schönheit zu übertreffen, weil sie, anders als die Natur, nicht „sehr vielen Zufällen unterworfen", sondern im Gegenteil im Erschaffen ihrer Produkte frei ist, sodass beispielsweise ein Maler wählen kann, nur die schönsten aller natürlichen Dinge abzubilden und so zum Beispiel unschöne Stellen der Körper real existierender Menschen durch schöne zu ersetzen.[353] Die Kunst ahmt zwar stets die Natur nach, kann sie dabei aber hinsichtlich der Schönheit übertreffen.[354] Das gilt auch für die Musik: Sie „ist nichts anders, als alle Töne, so in der Natur sind, in eine abgemessene Ordnung gebracht, welche durch die Wahl eine Ursache bekömmt, und alsdann einen Geist empfängt, so den Geist des Menschen rühren kann, und dieser Geist ist die Harmonie".[355]

Mengs fasst zusammen:

> Da die Vollkommenheit ein Geist und nicht sichtlich ist, so ist die Schönheit die gestaltete und sichtliche Vollkommenheit der Materie: Die Vollkommenheit der Materie aber ist die Ubereinstimmung [sic] mit unsern Begriffen: Unsere Begriffe sind die Erkenntniß der Bestimmung: Eine Sache ist vollkommen wenn sie nur einen Begriff hat, und die Materie mit ihm ganz einig ist: Die Vollkommenheiten sind wie Aemter in der Natur eingetheilet, diejenige Sache, so ihr Amt am besten auszuführen tauget, ist in ihrem Geschlechte die vollkommenste[,] darum ist auch das häßliche einigemal seines Amtes wegen, schön: Aber die Sache so nur eine Ursache hat in welcher die Materie mit ihr ganz einig ist, ist von höherm Grade Schönheit, als die wo vielerley Ursachen sind: Was mehr Geist hat ist höher als was mehr Materie hat: Das Geistige hat die Macht dem Materialischen von seiner Vollkommenheit zu geben, und das Materialische kann es annehmen. Will ein Künstler etwas schönes machen, so soll er sich vorstellen Stafelweise [sic] von der Materie aufwärts zu gehen, nichts ohne Ursache zu machen, nichts todes [sic] und überflüßiges leiden, denn dieses verdirbt alles worinne es ist: Sein Geist soll den Materien die Vollkommenheit zu geben suchen durch die Wahl: Der Geist ist, die Vernunft des Malers: Die Vernunft soll über die Materien herrschen, seine größte Bemühung soll seyn die Ursachen der Sachen zu bestimmen, und in einem ganzen Werke einer Hauptursache zu folgen, auf daß nur eine Ursache der Vollkommenheit darinne sey; und diese Ursache wieder bis gegen den geringsten Theil der Materie auszutheilen. [Wenn alle Teile eines Kunstwerkes] zu einer Hauptbedeutung dienen, so wird der Ansehende in jeder Sache den Begriff erkennen, in allen zusammen die Ursache des ganzen, und wird ein Werk für vollkommen preisen, wenn die Materie jeder Sache nach ihrem Begriffe beschaffen ist, und itzt die Schönheit des Werkes, die aus jedem Theile zusammenströmt, und seine Seele rühret, fühlen, dann weil jedes Ding, so ein solches Werk vorstellet, eine Ursache und Geist hat, so wird das ganze Werk voller Geist, und um des geistigen willen, schön seyn, und die höchste Vollkommenheit der Materie haben.[356]

[348] Mengs: *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerey*, S. 1. Kursivierung im Original fett.
[349] Mengs: *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerey*, S. 3.
[350] Mengs: *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerey*, S. 11 f.
[351] Mengs: *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerey*, S. 11 f.
[352] Mengs: *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerey*, S. 18.
[353] Mengs: *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerey*, S. 18 f.
[354] Mengs: *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerey*, S. 18 ff.
[355] Mengs: *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerey*, S. 21.
[356] Mengs: *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerey*, S. 24–27.

Das gilt für alle Künste. Es ist die *eine* „Ursache“, der eine „Geist“, der die Gestaltung eines Werkes bestimmt, und der, wenn er rezipierend erkannt wird, es schön macht. Aus diesen und den bereits weiter oben zitierten Ausführungen Mengs' lässt sich vermuten, dass er die Schönheit in der Musik in ihrer einheitlichen, ein Ganzes bildenden Form sowie in einer inhaltlich-thematischen Einheit (Affekt, Programm etc.) verortet hätte.

Friedrich Justus Riedel

Friedrich Justus Riedel stellt gleich zu Beginn seiner *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, dessen zweite Auflage 1774 verlegt wurde, fest, schön sei, „was ohne interessirte Absicht sinnlich gefallen und auch dann gefallen kan [sic], wenn wir es nicht besitzen“.[357] Diese Formulierung deutete zu einem für den deutschen Sprachraum bemerkenswert frühen Zeitpunkt die Idee der teleologischen Unabhängigkeit des Schönen an, fand aber „keine Resonanz“ und wurde „erst im Jahre 1785, in einem völlig unterschiedlichen, nicht unmittelbar ästhetischen Kontext von Mendelssohn wieder aufgenommen“,[358] bevor Karl Philipp Moritz sie zum Dreh- und Angelpunkt dessen machte, was wir heute ‚Autonomieästhetik‘ nennen.

Riedels Hauptaugenmerk liegt ohnehin auf dem Verhältnis von Einheit und Mannigfaltigkeit in der sinnlichen Wahrnehmung des schönen Objekts.[359] Formale und rezeptive Einheit sind ihm notwendige Bedingung des Schönen: „Wo Schönheit ist, da ist Mannichfaltigkeit, Mannichfaltigkeit, die sinnlich gedacht wird, sinnliche Uebereinstimmung und Einheit.“[360] Er stellt fest, „daß in einen [sic] schönen Objekte die Einförmigkeit immer dunkler seyn mus [sic], als die Idee der mannichfaltigen Theile, daß zur Schönheit eine unordentliche Ordnung gehöret, Mannichfaltigkeit in einer gewissen Mischung von Regelmäßigkeit und Unregelmäßigkeit verbunden“.[361]

Erhaben ist ein „Körper, der so gros ist, daß wir ihn kaum noch in seinem ganzen Umfange sinnlich fassen können“, der also an die Grenzen des rezeptiv Ganzen stößt.[362] Da Riedel nicht explizit davon spricht, dass der erhabene Gegenstand nicht mehr in Gänze sinnlich erfasst werden kann, scheint er allerdings rezeptive Ganzheit für das Erhabene auch nicht zu verneinen.[363]

Auch Riedels 1775 erschienene Schrift *Ueber die Musik des Ritters Christoph von Gluck* enthält Andeutungen des Stellenwerts des Ganzen in der Musik. Er schreibt, er „wünschte, einmal ein großes musikalisches *Ganzes* zu sehen, von eben dem Plane, mit eben der stufenweisen Fortschreitung, mit eben der Entwickelung, mit ebendem zunehmenden Interesse, wie in einer gut ausgeführten und gut gemachten Tragödie: alles das glaube ich nun in der Iphigenie des Herrn Ritters von Gluck gefunden zu haben.“[364] Diese Bemerkung

[357] Riedel: *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 11.
[358] Costazza: *Schönheit und Nützlichkeit*, S. 139 f.
[359] Riedel: *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 22 f., auch S. 33 ff. und besonders S. 65 ff.
[360] Riedel: *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 35. Riedel verteidigt die Schönheitsdefinition von ‚Einheit in Mannigfaltigkeit‘ gegen Homes Kritik, siehe weiter oben, S. 95 f.
[361] Riedel: *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 67.
[362] Riedel: *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 57 f.
[363] Riedels Einfluss ist in Johann Justus Herwigs *Grundriß der eleganten Litteratur* (Würzburg 1774) unverkennbar.
[364] Riedel: *Ueber die Musik des Ritters Christoph von Gluck*, S. 2 f.

betrifft zwar eine Oper und bezieht sich ausdrücklich auf die Tragödie, sodass zunächst möglicherweise vor allem die Idee inhaltlicher Ganzheit evoziert werden mag. In den darauf folgenden Absätzen schwärmt Riedel aber derart von Glucks Musik, ihren „Formen selbst", der „Bedeutung" jeder Note und der Rolle der Ouvertüre als mit dem Rest der Oper fest verbundener Teil, dass eindeutig auch formale Ganzheit als mit gemeinte identifiziert werden kann.[365]

Jean-Jacques Rousseau

Rousseaus *Dictionnaire de Musique* gewährt aufschlussreiche Einblicke in die Musikanschauung seines Verfassers, auch wenn es leider keinen Eintrag zur „Beauté" verzeichnet. Rousseau begreift Musik idealerweise bekanntermaßen als nicht rein instrumentale Angelegenheit. So definiert er das Stichwort „Composition" als „l'Art d'inventer & d'écrire des Chants, de les accompagner d'une Harmonie convenable, de faire, en un mot, une Pièce complette du Musique avec toutes ses Parties".[366] Das Fundament jeder Komposition ist die Kenntnis der Regeln musikalischen Satzes.[367]

Deutet bereits diese kurze Passage auf die Bedeutung formalen Zusammenhangs bei Rousseau, gibt der Artikel zur „Harmonie" weiteren Aufschluss. Im Zuge einer Kritik von Rameaus harmonischem System, das bekanntlich die Obertonreihe (und in Teilen die auch spekulative Untertonreihe) zum Ausgangspunkt nicht nur des Aufbaus der Akkorde, sondern auch ihrer Fortschreitung macht, bemerkt Rousseau:

> Le principe physique de la résonnance nous offre les Accords isolés & solitaires; il n'en établit pas la succession. Une succession régulière est pourtant nécessaire. Un Dictionnaire de mots choisis n'est pas une harangue, ni un recueil de bons Accords une Pièce de Musique: il faut un sens, il faut de la liaison dans la Musique ainsi que dans le langage; il faut que quelque chose de ce qui précède se transmette à ce qui suit, pour que le tout fasse un ensemble & puisse être appellé véritablement un.[368]

Weiterhin schreibt er in der Einleitung (und an einigen anderen Stellen des *Dictionnaire*) zur „Unité de Mélodie":

> Tous les beaux Arts ont quelque *Unité* d'objet, source du plaisir qu'ils donnent à l'esprit: car l'attention partagée ne se repose nulle part, & quand deux objets nous occupent, c'est une preuve qu'aucun des deux ne nous satisfait. Il y a, dans la Musique, une *Unité* successive qui se rapporte au sujet, & par laquelle toutes les Parties, bien liées, composent un seul tout, dont on apperçoit l'ensemble & tous les rapports.[369]

Rousseau hält es also für notwendig, dass die Sukzession musikalischer Elemente gewissen Regeln folgt, denn ein Stück Musik verlangt Sinn und Zusammenhang; es muss ein ‚Eines', ein ‚Einziges Ganzes' sein, dessen einzelne Teile miteinander wohlverbunden sind. Diese Feststellung ist unabhängig von der harschen Kritik, die Rousseau immer wieder (so auch im *Dictionnaire*)[370] an der seiner Ansicht nach überkünstelten, unnatürlichen und damit schlechten Musik vieler seiner vor allem französischen (im Gegensatz zu den italienischen) Zeitgenossen übt.

[365] Siehe dazu auch Riedel: *Ueber die Musik des Ritters Christoph von Gluck*, S. 11.
[366] Rousseau: *Dictionnaire de Musique*, S. 109.
[367] Rousseau: *Dictionnaire de Musique*, S. 109.
[368] Rousseau: *Dictionnaire de Musique*, S. 240 f.
[369] Rousseau: *Dictionnaire de Musique*, S. 536 (Kursivierungen original). Siehe zur Bedeutung formaler Ganzheit auch den Anfang des Artikels „Musique" in ebd., S. 308–310.
[370] Siehe zum Beispiel Rousseau: *Dictionnaire de Musique*, S. 245 f., S. 311–316 oder S. 536–539.

Dass Rousseau formale Ganzheit auch in der Musik fordert, macht ihn selbstverständlich nicht zu einem reinen Formalisten. Fragen der ästhetischen Ganzheit interessieren ihn in seinen Schriften kaum. Ihm geht es in seinen kritisch-ästhetischen Briefen und Abhandlungen vorwiegend um das Verhältnis von Harmonie und Melodie, die beste Gestaltung derselben sowie um andere Dinge, die er unter der Annahme seiner Theorie über Entstehung und Relation von Musik und Sprache, wie er sie etwa im *Essai sur l'origine des langues* oder in *L'origine de la mélodie* beschreibt, bespricht.[371] Dabei setzt er, wie so viele seiner Zeitgenossen auch, formale Ganzheit unausgesprochen voraus.

Leonhard Euler

Leonhard Eulers wohl bekannteste Schrift zur Musik ist sein 1739 erschienener Traktat *Tentamen novae theoriae musicae ex certissimis harmoniae principiis dilucide expositae*, der 1741 von Lorenz Mizler rezensiert wurde,[372] bevor derselbe die Vorrede und die ersten vier Kapitel des Buches zwischen 1746 und 1754 in der *Musikalische[n] Bibliothek* in deutscher Übersetzung wiedergab.[373]

Euler offenbart bereits im Vorwort an mehreren Stellen, dass er Musik vor allem als ein aus Einzelbestandteilen zusammengesetztes, geordnetes, zusammenhängend strukturiertes Etwas begreift.[374] Im dritten Kapitel definiert er Musik denn auch als „eine Wissenschaft, verschiedene Tone [sic] dergestalt miteinander zu verbinden, daß sie im Gehöre eine angenehme Harmonie machen".[375]

Wie eine solche Musik beschaffen sein muss, erläutert Euler auch in den *Briefe[n] an eine deutsche Prinzessin über verschiedene Gegenstände aus der Physik und Philosophie*, in deren achtem er schreibt, „eine vollkommene Musik enthält beydes, Harmonie und Takt".[376] Wer keinerlei Kenntnis von Harmonie und Takt eines Musikstücks hat, das heißt: wer überhaupt nicht versteht, wie es strukturiert ist und wie einzelne musikalische Elemente in kleinen und größeren Formabschnitten miteinander verbunden sind, wird kein Vergnügen an ihm finden – Einsicht und Empfindung von Struktur und Form eines Musikstücks sind notwendige Bedingung, es zu goutieren.[377]

[371] Rousseaus Ästhetik lässt sich in aller Ausführlichkeit im fünften Band der kritischen Ausgabe seiner „Œuvres complètes" (Rousseau: *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*) erschließen. Der Band enthält auch alle hier genannten Schriften.

[372] Mizler: Tentamen novae theoriae musicae [Rezension].

[373] Mizler: Leonhard Eulers Versuch einer neuen musikalischen Theorie [Teilübersetzung und Kommentar]. Siehe zu einem Überblick der unmittelbaren Rezeptionsgeschichte des *Tentamen novae theoriae musicae* Gerhard: Leonhard Euler, die französische Gemeinde zu Berlin und die ästhetische Grundlegung der absoluten Musik, S. 17 ff.

[374] Siehe zum Beispiel Euler: *Tentamen novae theoriae musicae*, S. 5 bzw. Mizler: Leonhard Eulers Versuch einer neuen musikalischen Theorie [Teilübersetzung und Kommentar], *Musikalische Bibliothek* 3/I, S. 64.

[375] Euler: *Tentamen novae theoriae musicae*, S. 44, Mizler: Leonhard Eulers Versuch einer neuen musikalischen Theorie [Teilübersetzung und Kommentar], *Musikalische Bibliothek* 3/III, S. 539.

[376] Euler: *Briefe an eine deutsche Prinzessin*, S. 12. Anselm Gerhard meint, die *Briefe* könnten „als wichtigster musikästhetische Beitrag" Eulers gelten (Gerhard: Leonhard Euler, die französische Gemeinde zu Berlin und die ästhetische Grundlegung der absoluten Musik, S. 21). Wie er ebd., S. 22 erwähnt, wurden sie bereits 1760 verfasst, aber erst zum Ende der 1760er Jahre veröffentlicht.

[377] Euler: *Briefe an eine deutsche Prinzessin*, S. 12.

Doch ist „die bloße Empfindung aller Verhältnisse einer Musik nicht hinreichend“, zu vergnügen.[378] Das zeigt das Beispiel sehr einfacher Musik, „die nur durch Octaven geht“ und daher besonders leicht zu begreifen ist, weil Oktaven das einfachste Zahlenverhältnis aller musikalischen Intervalle jenseits der Prim aufweisen: Sie vollständig zu begreifen ist sehr leicht, und dennoch „macht diese Musik noch lange kein Vergnügen, ob man gleich die vollkommenste Vorstellung von ihr hat“.[379]

So lässt sich zwar einsehen, dass extrem einfach zu durchschauende Musik nicht gefallen kann. Der Umkehrschluss, Musik müsse möglichst komplex sein, um zu vergnügen, ist allerdings auch falsch. Denn „[e]ine Dissonanz, deren Verhältnis in großen Zahlen besteht, ist schwerer einzusehen; und doch wird eine Reihe von Dissonanzen ohne Wahl und ohne Absicht nicht gefallen“.[380]

Euler schließt daraus die Notwendigkeit, „daß der Componist nach einem gewissen Plane oder Entwurfe gearbeitet habe, den er durch wirkliche und empfindbare Verhältnisse ausführt“.[381] Wenn nun ein kompetenter Hörer das Stück hört und in der Lage ist, „außer den Verhältnissen noch den Plan und den Entwurf selbst“ einzusehen, „so wird er die Befriedigung empfinden, die das Vergnügen ausmacht, womit eine schöne Musik verständige Ohren annimmt“.[382] Das Vergnügen an schöner Musik stammt Euler zufolge aus der Lösung des „Räthsels“, welchen Plan der Komponist einem Stück zugrunde gelegt hat,[383] ohne aber dabei ein gewisses Verhältnis von Konsonanzen und Dissonanzen zu verlassen sowie unter der Berücksichtigung musikalisch zulässiger Takt- und Harmoniefolgen.

Ein Ansatz zu dieser Erklärung unseres Schönheitsempfindens bei Musik, das auf der Lösung des ‚Rätsels‘ der Struktur eines Stückes beruht, findet sich bereits im *Tentamen novae theoriae musicae*.[384] Laut Euler empfinden wir Vergnügen, wenn wir eine Vollkommenheit bemerken, wobei dieses Vergnügen mit dem Grad der Vollkommenheit wächst.[385] Da weiterhin „iede Sache was vollkommenes an sich“ hat, wenn sie so beschaffen ist, „daß alles zur Erhaltung des vorgesetzten Endzweckes übereinstimmet“, das heißt zum Beispiel bei einer Uhr: wenn „alle Theile derselben so verfertiget und zusammengesetzet sind, daß sie alle, die Zeit genau anzuzeigen, übereinstimmen“, muss, „wo eine Vollkommenheit vorhanden [ist], auch nothwendig eine Ordnung da seyn“.[386] Der „Endzweck“ bestimmt dabei die „Regel“, „nach welcher die Theile der Sache geordnet sind“ und die ihnen die „gehörige Stelle“ zuweist.[387]

Nun führt er eine wichtige Unterscheidung ein, denn man kann „die Ordnung auf zweyerley Weise begreifen, einmal, wenn wir die vorhabende Sache nach der uns schon

[378]Euler: *Briefe an eine deutsche Prinzessin*, S. 12.
[379]Euler: *Briefe an eine deutsche Prinzessin*, S. 12 f.
[380]Euler: *Briefe an eine deutsche Prinzessin*, S. 13.
[381]Euler: *Briefe an eine deutsche Prinzessin*, S. 13.
[382]Euler: *Briefe an eine deutsche Prinzessin*, S. 13.
[383]Euler: *Briefe an eine deutsche Prinzessin*, S. 13.
[384]Euler: *Tentamen novae theoriae musicae*, S. 29 ff., Mizler: Leonhard Eulers Versuch einer neuen musikalischen Theorie [Teilübersetzung und Kommentar], *Musikalische Bibliothek* 3/II, S. 308 ff. sowie Mizler: Tentamen novae theoriae musicae [Rezension], S. 738 ff.
[385]Euler: *Tentamen novae theoriae musicae*, S. 29, Mizler: Leonhard Eulers Versuch einer neuen musikalischen Theorie [Teilübersetzung und Kommentar], *Musikalische Bibliothek* 3/II, S. 308.
[386]Euler: *Tentamen novae theoriae musicae*, S. 29 f., Mizler: Leonhard Eulers Versuch einer neuen musikalischen Theorie [Teilübersetzung und Kommentar], *Musikalische Bibliothek* 3/II, S. 309.
[387]Euler: *Tentamen novae theoriae musicae*, S. 30, Mizler: Leonhard Eulers Versuch einer neuen musikalischen Theorie [Teilübersetzung und Kommentar], *Musikalische Bibliothek* 3/II, S. 310.

bekannten Regel untersuchen; hernach, wenn wir aus der Zusammensetzung der Theile die uns zuvor unbekannte Regel erforschen, nach welcher die Sache da ist".[388] Diese zweite Art des Erkennens einer Ordnung gehört zur Musik: „Denn wenn man eine Musik höret, so versteht man alsdenn erst die Ordnung, welche die Tone [sic] so wohl zugleich, als in der Folge unter einander haben. Die Musik gefällt also, wenn wir die Ordnung der Tone vernehmen".[389]

Euler erklärt formale Ganzheit von Musik zur notwendigen Bedingung ihrer Schönheit (und des Empfindens derselben). Damit allein ist nicht auch rezeptive Ganzheit impliziert. Denn man kann auch Regeln eines Musikstücks erkennen, das sich ewig fortsetzt, wenn es beispielsweise auf einer Folge beruht. Doch zu Eulers Zeiten war es undenkbar, ein rezeptiv Unganzes Musikstück schön finden zu können, weshalb davon ausgegangen werden darf, dass auch er die rezeptive Ganzheit musikalischer Werke annahm.

Gotthold Ephraim Lessing

Gotthold Ephraim Lessings *Hamburgische Dramaturgie* beschäftigt sich zum größten Teil mit der Kunstform ‚Drama'. Lessing formuliert im zweiten Band, im

> ewigen unendlichen Zusammenhange aller Dinge [sei] Weisheit und Güte, was uns in den wenigen Gliedern, die der Dichter herausnimt [sic], blindes Geschick und Grausamkeit scheinet. Aus diesen wenigen Gliedern sollte er ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo eines aus dem andern sich völlig erkläret, wo keine Schwierigkeit aufstößt, derenwegen wir die Befriedigung nicht in seinem Plane finden, sondern sie außer ihm, in dem allgemeinen Plane der Dinge, suchen müssen; das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein.[390]

Dieses Zitat impliziert die in der *Hamburgische[n] Dramaturgie* stets wiederholte Forderung nach formaler und inhaltlicher Ganzheit des poetischen Werks.

Auch zur Musik äußert sich Lessing, wie etwa im 27. Stück des ersten Bandes, wo er anlässlich einer Kritik „der Musik des Herrn Agricola"[391] schreibt:

> Eine Symphonie, die in ihren verschiednen Sätzen verschiedne, sich widersprechende Leidenschaften ausdrückt, ist ein musikalisches Ungeheuer; in Einer Symphonie muß nur Eine Leidenschaft herrschen, und jeder besondere Satz muß eben dieselbe Leidenschaft, bloß mit verschiednen Abänderungen, es sey nun nach den Graden ihrer Stärke und Lebhaftigkeit, oder nach den mancherley Vermischungen mit andern verwandten Leidenschaften, ertönen lassen, und in uns zu erwecken suchen.[392]

Ein Künstler kann nur rühren, wenn die Musik ein inhaltliches und formales Ganzes bildet:

> Wer mit unserm Herzen sprechen, und sympathetische Regungen in ihm erwecken will, muß eben sowohl Zusammenhang beobachten, als wer unsern Verstand zu unterhalten und zu

[388] Euler: *Tentamen novae theoriae musicae*, S. 30, Mizler: Leonhard Eulers Versuch einer neuen musikalischen Theorie [Teilübersetzung und Kommentar], *Musikalische Bibliothek* 3/II, S. 310.

[389] Euler: *Tentamen novae theoriae musicae*, S. 31, auch S. 34 sowie Mizler: Leonhard Eulers Versuch einer neuen musikalischen Theorie [Teilübersetzung und Kommentar], *Musikalische Bibliothek* 3/II, S. 310 f. und S. 316.

[390] Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, 2/79, S. 212. Siehe auch weiter unten, Fußnote 648.

[391] Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, 1/27, S. 209.

[392] Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, 1/27, S. 214. Diese Stelle zitiert Seidel in seiner *Charinomos*, zweiter Band, S. 146.

> belehren denkt. Ohne Zusammenhang, ohne die innigste Verbindung aller und jeder Theile, ist die beste Musik ein eitler Sandhaufen, der keines dauerhaften Eindruckes fähig ist; nur der Zusammenhang macht sie zu einem festen Marmor, an dem sich die Hand des Künstlers verewigen kann.[393]

So viel zu Lessing, dessen umfangreiches Schaffen zwar selbstverständlich noch wesentlich mehr Ausführungen zu verschiedenen Bereichen der Ästhetik enthält, dessen für mein Thema bedeutende Ansichten zu Arten und Aspekten ästhetischer Ganzheit ich aber dennoch adäquat erfasst zu haben glaube.

Johann Georg Sulzer

Sulzers zu Beginn der 1770er Jahre veröffentlichte *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* gehört zu den einflussreichsten ästhetischen Schriften der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ihr Wirken reicht bis weit ins 19. Jahrhundert hinein. Dabei ist sie nicht etwa besonders originell, sondern zeichnet sich als enzyklopädisch angelegtes Werk dadurch aus, eine Vielzahl von ausgewählten Ideen anderer Autoren, angereichert mit Sulzers eigenen Gedanken, zusammengestellt zu präsentieren und so im Zuge aufklärerischen Bildungsdenkens einen status quo der Musikanschauung seiner Zeit einer vergleichsweise breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen.[394] Eine große Zahl von Sulzers Artikeln sind auch hinsichtlich meiner Themenstellung aufschlussreich.

So schreibt Sulzer beispielsweise unter dem Lemma „Aesthetik“, die „Regeln zur Ausführung der Kunstwerke“ seien aus den spezifischen Anforderungen der unterschiedlichen Kunstgattungen (er nennt an dieser Stelle nur Dichtkunst und Malerei) „hergeleitet worden; so wol die allgemeinen, zur *Erfindung, Anordnung* und einförmigen Bearbeitung des Ganzen, als die besondern von der Wahl oder Erfindung, von der Richtigkeit, der Uebereinstimmung und der bestimmten Würkung eines jeden einzelnen Theiles“.[395] Im Artikel „Cadenz“ vergleicht er die Einrichtung eines Musikstücks mit der Strukturierung einer Rede, die beide aus Ab- und Einschnitten bestehen und das Ganze gliedern.[396] Deutet sich bereits hier die Wichtigkeit formaler Ganzheit bei Sulzer an, wird das später unübersehbar. Zur „Einheit“ schreibt er, sie sei „[d]asjenige, wodurch wir uns viel Dinge als Theile eines Dinges vorstellen. Sie entsteht aus einer Verbindung der Theile, die uns hindert einen Theil als etwas Ganzes anzusehen“.[397] Weil in einer Reihe von Gefäßen, die auf einem Tisch stehen, jedes einzelne auch als für sich bestehendes Ganzes betrachtet werden kann, jedes Teilstück

[393] Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, 1/27, S. 214 f.

[394] Siehe dazu zum Beispiel Vít: Die Musik und Sulzers Allgemeine Theorie der schönen Künste, S. 23 ff. Wie ebd., S. 25 aufgeführt, verdankte Sulzer etwa Batteux, Dubos, Baumgarten, Rousseau, Krause sowie seinem langjährigen Berater Johann Philipp Kirnberger viele Anregungen. Kirnberger verfasste außerdem die ersten 112 Musikartikel für Sulzers *Allgemeine Theorie*; er zeichnet gemeinsam mit Johann A. P. Schulz für die 243 Beiträge zur Musik in Sulzers Nachschlagewerk verantwortlich (Bandur: Artikel „Musiklexika“, Sp. 1393). Nancy Baker betont neben der Bedeutung Dubos' den Einfluss der Rhetorik, der auch bei Mattheson so unübersehbar ist, auf Sulzers Denken (Baker: The Aesthetic Theories of Heinrich Christoph Koch, S. 205 ff.). August Wilhelm Schlegel hebt besonders die Abhängigkeit Sulzers von Baumgarten hervor; Sulzer sei Baumgartens „vorzüglichster Schüler“ und habe im Großen und Ganzen dessen Schönheitstheorie mit nur wenigen Änderungen übernommen (Schlegel: *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre*, S. 161). Eine dieser Änderungen ist eine deutlichere Betonung formaler Ganzheit (ebd., S. 161 f.).

[395] Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Band 1, S. 22. Kursivierung im Original fett.

[396] Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Band 1, S. 182–188.

[397] Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Band 1, S. 302.

einer Uhr aber zu ihren Funktionieren notwendig ist und daher notwendig zu ihrem Wesen als funktionierende Uhr beiträgt, besitzt die Uhr Einheit, die Reihe von Gefäßen dagegen nicht.[398] „Eigentlich ist das Wesen eines Dinges der Grund seiner Einheit, weil in dem Wesen der Grund liegt, warum jeder Theil da ist, und weil eben dieses Wesen eine Veränderung leiden würde, wenn ein Theil nicht da wäre. Also ist Einheit in jeder Sache, die ein Wesen hat, folglich in jeder Sache, von der es möglich ist zu sagen, oder zu begreifen, was sie seyn soll".[399] Aus der Kombination dieses Gedankens und der von Wolff bekannten Überlegung, Schönheit sei undeutlich erkannte Vollkommenheit, leitet Sulzer die Notwendigkeit von Einheit für alles ab, was schön ist:

> Also ist die Einheit der Grund der Vollkommenheit und der Schönheit; denn vollkommen ist das, was gänzlich und ohne Mangel das ist, was es seyn soll; schön ist das, dessen Vollkommenheit man sinnlich fühlt oder empfindet. Daher also kommt es, daß uns von Gegenständen unsrer Betrachtung nichts gefallen kann, darin keine Einheit ist, oder dessen Einheit wir nicht erkennen, weil wir in diesem Fall nicht beurtheilen können, ob die Sache das ist, was sie seyn soll.[400]

Auch hinsichtlich der Einheit spricht Sulzer zwar in seinen Beispielen von Gemälden und Literatur. Die Forderung nach Einheit für *alles* Schöne zeigt aber, dass die zitierte Passage auch auf Musik angewendet werden kann und soll.

Es sollte bereits hinreichend deutlich geworden sein, dass nach Sulzer formale Ganzheit notwendige Eigenschaft alles Schönen ist. Das Zitat zur „Einheit" deutet aber bereits die Bedeutung einer weiteren, der rezeptiven Ganzheit, an, die unter dem Lemma „Ganz" – bemerkenswert, dass Sulzer ein solches überhaupt aufführt – bestätigt wird (und wo, neben unzähligen weiteren Artikeln in der *Allgemeine[n] Theorie*, ein weiteres Mal formale Ganzheit eine hervorgehobene Rolle spielt): Sulzer leitet her, „daß zweyerley Bedingungen erfodert werden, um einen Gegenstand zu einem Ganzen zu machen, nämlich: eine ununterbrochene Verbindung der Theile, und eine völlige Begränzung des Gegenstandes. Durch die Verbindung werden die Theile in einen Gegenstand zusammengefaßt, und durch die völlige Beschränkung wird dieser Gegenstand Ganz".[401] Nach Aristoteles ist der Grund dafür, „daß das Unbeschränkte nicht angenehm" sein kann, „offenbar; denn der Mangel der Begränzung hindert uns, einen bestimmten Begriff von der Sache zu haben; wir können nicht wissen, was sie seyn soll. Da wir also auch nicht urtheilen können, ob sie das ist, was sie seyn soll, so kann sie auch nicht gefallen. Und hieraus erhellet, daß jedes Werk der Kunst ein wahres Ganzes seyn müsse, weil es sonst nicht gefallen könnte".[402]

Diese Schlussfolgerung ist in ihrer Bedeutung kaum zu überschätzen. Nicht nur, dass Sulzer, was zu seiner Zeit unüblich ist, überhaupt einen Artikel zum Stichwort „Ganz" in seine *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* – wohlgemerkt nicht irgendein Werk zur Ästhetik, sondern eins der meist rezipierten überhaupt – aufnimmt; seine Verknüpfung der

[398] Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Band 1, S. 302.
[399] Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Band 1, S. 302.
[400] Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Band 1, S. 302. Der weitere Verlauf der Ausführungen zur „Einheit" ist ebenfalls lesenswert. Siehe dazu auch andere Artikel der *Allgemeine[n] Theorie* wie etwa „Einfalt" (ebd., S. 294–298), „Einförmigkeit" (ebd., S. 298–300), „Fortschreitung" (ebd., S. 398–401), „Harmonie" (ebd., S. 512–516), „Mannigfaltigkeit" (ebd., Band 2, S. 741–743), „Musik" (ebd., S. 780–793, hier S. 783 f.), „Saz; Sezkunst" (ebd., S. 1009–1011) und „Schön" (ebd., S. 1037–1040). Siehe zur Vollkommenheit auch den entsprechenden Artikel ebd., S. 1239–1241.
[401] Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Band 1, S. 417. Siehe etwa auch das Stichwort „Ende", ebd., S. 316 ff.
[402] Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Band 1, S. 417.

Wolff'schen Idee vom Schönen als undeutlich erkannte Vollkommenheit mit der Herleitung dessen, was ein Ganzes ausmacht sowie mit aristotelischem Gedankengut ist klar und systematisch vorgetragen und bringt die Notwendigkeit formaler und rezeptiver Ganzheit für alles, was ein Kunstwerk sein soll, auf einen auch den Begriff des ‚Ganzen' selbst erstmals mit Nachdruck betonenden Punkt.[403] Da der Zweck der Musik „die Erwekung der Empfindung"[404] und auch hier davon auszugehen ist, dass Einförmigkeit und Einheit vorhanden sein müssen, hätte Sulzer, darauf angesprochen, vermutlich auch inhaltliche Ganzheit zum Erfordernis musikalischer Werke erklärt.

Zum Stichwort „Schön" schreibt Sulzer vieles, was die bisherigen Ergebnisse der Analyse des Stellenwerts ästhetischer Ganzheiten in seiner Kunstanschauung bestätigt. So fasst er zusammen, „die Eigenschaften des Schönen" ließen sich „auf drey Hauptpunkte bringen": „1. Die Form im Ganzen betrachtet, muß bestimmt, und ohne mühesame Anstrengung gefaßt werden. 2. Sie muß Mannigfaltigkeit fühlen lassen, aber in der Mannigfaltigkeit Ordnung. 3. Das Mannigfaltige muß so in Eines zusammenfließen, daß nichts Einzeles [sic] besonders rühret".[405] Diese Passage und die ebd., S. 1039 f. gegebenen weiteren Erläuterungen zeigen erneut die Bedeutung formaler und rezeptiver Ganzheit alles Schönen auf.

Sulzers Bemerkungen zum Lemma „Schön" scheinen auf den ersten Blick eine Lesart zuzulassen, nach der auch zumindest eine schwache Form teleologischer Unabhängigkeit dem rein Schönen eigen ist. Denn das Schöne „gefällt uns, ohne Rüksicht auf den Werth seines Stoffes, wegen seiner Form, oder Gestalt, die sich den Sinnen oder der Einbildungskraft angenehm darstellt, ob sie gleich sonst nichts an sich hat, das den Gegenstand andern Absichten brauchbar machte".[406] Hier klingt eine Zweckfreiheit des Schönen an, die sich auch als Kriterium seiner Unterscheidung vom Guten und Vollkommenen erweist: Das Gute sagt „wegen seiner materiellen Beschaffenheit, oder wegen seines Stoffs" zu, das Vollkommene spricht uns „weder durch seine Materie, noch durch seine äußerliche Form, sondern durch seine innere Einrichtung [an], wodurch es, ein Instrument, oder Mittel wird, irgend einen Endzwek zu erreichen".[407] All diese Arten, dem Menschen zu gefallen, können im selben Gegenstand vereint sein.[408] Ist das der Fall, konstituiert diese Koinzidenz „eine höhere Gattung des Schönen", die „nicht blos Wolgefallen [erweckt], sondern wahre innere Wollust, die sich ofte der ganzen Seele bemächtiget, und deren Genuß Glükseeligkeit ist".[409] Das ändert jedoch nichts daran, dass der Aspekt des Schönen eines solchen Gegenstands unabhängig von seiner Zweckmäßigkeit oder seinem materiellen Wert zusagt.

[403] Diese Theorie dessen, was schönen Kunstwerken notwendig ist, wendet Sulzer alsdann auf ausgewählte Beispiele an, deren Erwähnung er vorausschickt: „Es gehören zwey Eigenschaften dazu, daß ein Werk der Kunst ein Ganzes werde; Verbindung oder Vereinigung der Theile, und völlige Beschränkung; aus jener entsteht die Einheit [...]; aus dieser die Vollständigkeit" (Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Band 1, S. 417).

[404] Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Band 2, S. 782.

[405] Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Band 2, S. 1039.

[406] Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Band 2, S. 1038.

[407] Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Band 2, S. 1038.

[408] Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Band 2, S. 1038. Sulzer verwendet hier das Beispiel eines Diamanten: „Nach seinem Werth im Handel, gehört er in die Classe des Guten; nach seinem Glanz und dem Feuer der Farben die darin spiehlen, in die Classe des Schönen; nach seiner Härte und Unzerstörbarkeit in die Classe des Vollkommenen".

[409] Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Band 2, S. 1040.

Die unter dem Stichwort „Empfindung“ zu findende Formulierung, die „unmittelbare Würkung [der schönen Künste] ist Empfindung in psychologischem Sinn zu erweken; ihr letzter Endzwek aber geht auf moralische Empfindungen, wodurch der Mensch seinen sittlichen Werth bekommt“,[410] verlangt jedoch eine Einschränkung der Forderung teleologischer Unabhängigkeit schöner Kunstwerke. Denn wenn ihr letzter Zweck die Erzeugung ‚moralischer Empfindungen‘ und damit die Besserung des Menschen ist, können sie nicht teleologisch unabhängig sein. Das reine, nicht in den schönen Künsten oder sonstigen sinnlich erfahrbaren Gegenständen vorhandene, gleichsam ideale Schöne kann nach Sulzer vollständig teleologisch unabhängig sein, nicht aber Werke der schönen Künste. Im Artikel „Werke des Geschmaks. Werke der Kunst“ meint Sulzer ganz in diesem Sinne, „die Wichtigkeit der Kunst“ bestehe genau darin, „daß sie uns an nüzlichen Dingen Vergnügen finden läßt“.[411] Auch Petr Vít bestätigt, Sulzer gehe von der These aus, die Künste sollten den Menschen durch das Angenehme zum moralisch Guten erziehen.[412] Sulzer legt also zwar im Vergleich zu anderen Autoren keinen besonders großen Wert auf die Zweckmäßigkeit der schönen Künste als Vehikel zur Besserung des Menschen, denn einzelne Passagen seiner *Allgemeine[n] Theorie* können als Exponenten teleologischer Unabhängigkeit gelesen werden. Vollständig teleologisch unabhängig sind sie in seiner Ästhetik aber alles in allem, auch wenn es nur um die schwache Form dieses Aspekts ästhetischer Ganzheit geht, nicht.

Ein erhabener Gegenstand ist für Sulzer übrigens einer, der besonders groß und/oder stark ist, dabei aber die Grenzen unserer Einbildungs- oder Vorstellungskraft nicht völlig sprengt, sondern uns die Möglichkeit gibt, seine ganze Größe und Kraft zumindest vermeintlich zu erahnen.[413]

Anton Friedrich Büsching

Anton Friedrich Büsching schreibt in *Geschichte und Grundsätze der schönen Künste und Wissenschaften*, „man nenne ein Ding schön, wenn man empfindet und erkennet, daß das Verschiedene in demselben mit besonderer Vollkommenheit zu einem Ganzen vereiniget sey.“[414] Er führt aus, dass „[j]e vollkommener die verbundenen einzelnen Dinge, je mehr derselben, je besser ihre Ordnung sowohl als Verhältniß gegen einander, und je größer ihre Uebereinstimmung zu dem Ganzen, welches sie ausmachen, desto schöner ist etwas“.[415]

Das Große und Erhabene zeichnet sich bei Büsching durch seine immense Ausdehnung aus, ohne dabei aber die Grenzen rezeptiver Ganzheit zu überschreiten.[416]

[410] Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Band 1, S. 312. Durch die „von Verstand und Weisheit“ geleitete Erregung derartiger Empfindungen können sie „Schwestern der Philosophie, nicht blos leichtfertige Dirnen seyn, die man zum Zeitvertreib herbey ruft“ (ebd.).
[411] Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Band 2, S. 1267 f.
[412] Vít: Die Musik und Sulzers Allgemeine Theorie der schönen Künste, S. 25.
[413] Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Band 1, S. 340.
[414] Büsching: *Geschichte und Grundsätze der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 10 f.
[415] Büsching: *Geschichte und Grundsätze der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 11, auch ebd., S. 50.
[416] Büsching: *Geschichte und Grundsätze der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 49.

James Beattie

James Beattie lässt in seinem „Essay on Poetry and Music, as they affect the Mind“ an mehreren Stellen erkennen, dass formale Ganzheit jedem Schönen und auch schöner Musik unabdingbar ist.[417] Eine Stelle ist in dieser Hinsicht besonders bemerkenswert. Beattie schreibt:

> A song, which we listen to without understanding the words, is like a picture seen at too great a distance. The former may be allowed to charm the ear with sweet sounds, in the same degree in which the latter pleases the eye with beautiful colours. But, till the design of the whole, and the meaning of each part, be made obvious to sense, it is impossible to derive any rational entertainment from either.[418]

Beattie impliziert hier nicht nur formale Ganzheit als Bedingung vernünftigen Wohlgefallens. Dass das Design des Ganzen „obvious to sense“ gemacht werden müsse, deutet auf die rezeptive Ganzheit des Schönen. Sein Bezug auf mit Text unterlegte, nicht rein instrumentale Musik zeigt außerdem die Bedeutung inhaltlicher Ganzheit zumindest immer dann, wenn propositionale Inhalte vorhanden sind.

Hinsichtlich teleologischer Unabhängigkeit ist zu vermuten, dass Beattie sie der Kunst absprechen würde. Er meint, alles in Kunst, Natur und Alltag müsse „delight“ geben, „which communicates delightful passions to the human mind“.[419] Musik könne „devotion, fortitude, compassion, benevolence, tranquillity [sic]“ auslösen, könne auch „a gentle sorrow that softens, without wounding, the heart, or a sublime horror that expands, and elevates, while it astonishes, the imagination“ einflößen, niemals aber „impiety, cowardice, cruelty, hatred, or discontent“ ausdrücken, weil jede ihrer Regeln darauf ausgelegt ist, angenehme Kombinationen von Tönen zu erzeugen.[420] Korrekt komponierte Musik wirkt also zumindest teilweise charakterbildend. Dieser Aspekt wiederum ist ihr nicht zufällig eigen, sondern Teil dessen, was sie sein muss. Sie ist daher nicht teleologisch unabhängig.

Bei all dem ist die Idee der ‚Assoziation‘ von essentieller Bedeutung. Beattie nämlich „führte das Phänomen der Schönheit auf einen Assoziationsmodus, den der Gewohnheit, zurück“.[421] Demnach seien viele oder die meisten der positiven Empfindungen, die das Gefühl der Schönheit in uns auslöst, auf Assoziationen mit anderen Dingen zurückzuführen.[422] Das gilt auch für geometrische Figuren, deren Schönheit nach Beattie „davon abhängig sei, ob sie es vermöge, die Idee der Perfektion zu suggerieren“.[423] Auf (fehlenden) Assoziationsgehalt gründet sich auch Beatties Kritik des Hogarth'schen Vorschlags der „waving line“ als Schönheitsprinzip: Diese sei zwar eine Form, die „in vielfacher Weise assoziiere: ‚[It] conveys the notion of youth, and consequently of joy and hope, of health, strength, and activity, and of generous and warm affections‘“.[424] Hogarths Fehler liege aber in der ausschließlichen Reduktion der Schönheit auf die Wellenlinie, die „in bestimmen Fällen [...] nicht automatisch die Erfahrung des Schönen auslöst“, weil sie „zum Beispiel nicht

[417] Siehe zum Beispiel Beattie: An Essay on Poetry and Music, as they affect the Mind, S. 443, S. 459 ff. sowie besonders auch S. 470 ff.
[418] Beattie: An Essay on Poetry and Music, as they affect the Mind, S. 468 f.
[419] Beattie: An Essay on Poetry and Music, as they affect the Mind, S. 469.
[420] Beattie: An Essay on Poetry and Music, as they affect the Mind, S. 469.
[421] Kloth: *James Beatties ästhetische Theorien*, S. 87.
[422] Kloth: *James Beatties ästhetische Theorien*, S. 87.
[423] Kloth: *James Beatties ästhetische Theorien*, S. 90.
[424] Kloth: *James Beatties ästhetische Theorien*, S. 90.

Festigkeit, sondern gerade das Gegenteil“ verkörpert.[425]

Johann August Eberhard

Johann August Eberhard, der persönlich mit Moses Mendelssohn bekannt war und bei Georg Friedrich Meier studiert hatte, gehört zwar nicht zu den ‚ganz Großen‘, aber zweifellos doch zu den einflussreicheren Persönlichkeiten meines Betrachtungszeitraums. Seine Ausführungen zur Ästhetik sind im 18. und 19. Jahrhundert vielfach rezipiert worden. Er trug vor allem durch zwei Schriften zum ästhetischen Diskurs seiner Zeit bei: Sein *Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen* von 1803 und 1804 sowie – noch wichtiger – die *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, die erstmals im Jahre 1783 als *Theorie der schönen Wissenschaften* verlegt wurde und bereits sieben Jahre später in dritter Auflage erschien.[426] Meine Ausführungen beziehen sich vor allem auf das *Handbuch*, weil dieses mehr Bemerkungen zur Musik enthält als die *Theorie* und es gleichzeitig bei allem, was ästhetische Ganzheiten betrifft, mit dieser übereinstimmt.

Die Unterscheidung von Nützlichem und Schönem ist wie bei so vielen anderen Autoren auch in Eberhards *Handbuch* einer der Ausgangspunkte seiner Annäherung an den Schönheitsbegriff.[427] Im Zuge einer Abgrenzung des Schönen vom Erhabenen bilden sich beider Konturen klarer heraus: Beide sind „in den Gegenständen außer uns“, werden „nur durch die deutlichern Sinne [Sehsinn, Tastsinn, Gehör][428] angeschaut“ und erfordern „die Mitwirkung des Verstandes“.[429] Das Schöne unterscheidet sich vom Erhabenen durch seine Größe: Betrachtet man beispielsweise die Alpen, „so sind sie [erhaben] wegen ihrer ungeheuern Massen und wegen der unermeßlichen Höhe ihrer Gipfel, die sich in den Wolken verlieren, denen das Auge nicht folgen kann, und die die Einbildungskraft bis in die Unendlichkeit ausdehnt“.[430] Es „ist Mannichfaltigkeit und Einheit in dem Schönen wie in dem Erhabenen; aber bey dem Schönen siegt die Mannichfaltigkeit, bey dem Erhabenen die Einheit. Diese Einheit muß mit Größe verbunden seyn, wenn sie sich dem Erhabenen nähern soll; denn Einheit ohne Mannichfaltigkeit und Größe ist weder schön noch erhaben, und kann also durch keine Art von Interesse anziehen“.[431]

Ist das Erhabene einmal erreicht, schließt es die Schönheit aus: Denn alles, was schön ist, muss Form haben. Diese aber kann es nur geben, wenn der betrachtete Gegenstand ‚durch Grenzen bestimmt‘ ist; „diese machen [die Form] sichtbar“.[432] „Sobald [die Grenzen]

[425] Kloth: *James Beatties ästhetische Theorien*, S. 90.

[426] Die *Theorie* ist in hohem Maße von Baumgarten (bzw. Meier) abhängig. August Wilhelm Schlegel meinte, man könne Baumgartens „ganzes System“ in Eberhards *Theorie* kennenlernen (Schlegel: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, S. 222).

[427] Eberhard: *Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen. Erster Theil*, S. 48.

[428] Siehe zur Unterscheidung der deutlichen von den undeutlichen Sinnen Eberhard: *Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen. Erster Theil*, S. 50 f.

[429] Eberhard: *Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen. Erster Theil*, S. 54.

[430] Eberhard: *Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen. Erster Theil*, S. 55.

[431] Eberhard: *Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen. Erster Theil*, S. 56, siehe auch ebd., S. 280 ff. Siehe zum Erhabenen auch Eberhards *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 52 sowie S. 147 f.

[432] Eberhard: *Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen. Erster Theil*, S. 282.

den Augen entschwinden, ist die Form verlohren, und mit ihr die Schönheit".[433] Wenn der betrachtete Gegenstand dann noch „fesseln soll, so muß er durch den Zuwachs an Größe das gewinnen, was ihm an Schönheit fehlt. Und das ist wirklich der Fall; seine Größe ist sinnlich oder für den Sinn unendlich".[434] Die durch massive Größe erreichte Grenzenlosigkeit, die auf der Beschränktheit unseres sinnlichen Fassungsvermögens beruht – wären unsere Sinne leistungsfähiger, könnten wir womöglich weit größere Objekte erfassen, als das faktisch der Fall ist –, ist Bedingung des Erhabenen und Unterscheidungskriterium vom Schönen.[435] Es deutet sich hier also auch der Ganzheitsaspekt der Abgegrenztheit gegen Äußeres als Schönheitsmerkmal an.[436]

In der Musik, der „Wissenschaft der Regeln aus Tönen ein schönes Werk zusammen zu setzen",[437] unterscheidet Eberhard Schönes und Erhabenes über die Gegenüberstellung von Arie und Chorgesang: „Eine melodische sangbare Arie ist schön; ein vollstimmiges reichbesetztes Chor im Unisono ist erhaben. Hier wirken die Töne in Einer großen überwältigenden Masse ungetrennt durch Melodie und Harmonie, und durch den Einklang sich verstärkend; und ihr Eindruck ist mehr betäubend als ergötzend".[438]

Die „Einheit, die das Mannichfaltige schön macht" besteht „darin, daß die Dinge zusammen *gehören*".[439] Für Eberhard steht fest, „daß zu aller Schönheit Mannichfaltigkeit und Einheit gehören. Denn Einheit ohne Mannichfaltigkeit ist Monotonie und Einförmigkeit, und erweckt Ueberdruß; aus Mannichfaltigkeit ohne Uebereinstimmung und Harmonie entsteht Verwirrung, die das Anschauen ermüdet und worunter der Geist erliegt".[440] Einheit und Mannigfaltigkeit – der wohl zentrale Topos formaler Ganzheit im 18. und 19. Jahrhundert – ist auch bei Eberhard notwendig, Schönheit zu konstituieren.

Dieser Befund wird einige Seiten später unzweifelhaft bestätigt, wenn Eberhard ‚Schönheit' von der „ästhetischen Vollkommenheit" unterscheidet:

> In beyden muß die Einheit der Form der Mannichfaltigkeit des Stoffes seine Gestalt geben. Aber diese Einheit kann verschieden seyn. Es giebt eine Einheit der Form, die aus der Uebereinstimmung des Mannichfaltigen zu einem *Zwecke*, es giebt eine andere, die aus der Ubereinstimmung des Mannichfaltigen zu Einem *Ganzen* entspringt; die erstere herrscht in der *ästhetischen Vollkommenheit*, die letztere in der eigentlichen *Schönheit*.[441]

Das verdeutlicht er am Beispiel der Baukunst: „Die *vollkommenste* Festung ist die, welche am schwersten einzunehmen ist; die *schönste* für das Auge auf dem Papiere würde die

[433] Eberhard: *Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen. Erster Theil*, S. 282.
[434] Eberhard: *Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen. Erster Theil*, S. 282.
[435] Siehe Eberhard: *Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen. Erster Theil*, S. 282, weiterhin auch ebd., S. 287.
[436] Eberhard nutzt in seinen weiteren Ausführungen mit Begriffen wie dem ‚mathematisch-Erhabenen' und dem ‚dynamisch-Erhabenen' Kant'sches Vokabular.
[437] Eberhard: *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 25.
[438] Eberhard: *Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen. Erster Theil*, S. 286.
[439] Eberhard: *Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen. Erster Theil*, S. 56 f. Kursivierung im Original gesperrt.
[440] Eberhard: *Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen. Erster Theil*, S. 59 f.
[441] Eberhard: *Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen. Erster Theil*, S. 83. Kursivierungen im Original gesperrt. Eberhard macht die Bedeutung der Zusammenstimmung aller Teile „zu einem schönen Ganzen" auch ebd., S. 332 f. zwar indirekt, aber doch unmissverständlich deutlich. Siehe zur Bedeutung formaler Ganzheit des Schönen auch die übrigen Bände des *Handbuch[s] der Ästhetik*, insbesondere dessen dritten Teil, passim sowie zum hier wiedergegebenen Zitat auch die inhaltlich übereinstimmende Stelle in Eberhards *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 10 f. und zur Schönheit weiterhin ebd., S. 145–160.

seyn, die das regelmäßigste Polygon wäre".[442] Es ist nach Eberhard auch denkbar, dass Schönheit und „ästhetische Vollkommenheit", also Übereinstimmung zum Ganzen und Übereinstimmung zum Zweck, gleichzeitig verwirklicht sind.[443] Ob und inwiefern der eine Aspekt aber unter dem anderen leidet oder sogar leiden muss, führt er nicht aus.

Wirken Eberhards Ausführungen bis zu diesem Punkt vor dem Hintergrund der Schriften Dutzender weiterer Autoren, die ganz ähnliche Grundgedanken zum Ausdruck bringen, nicht besonders bemerkenswert, so ist der Beginn seiner *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, die übrigens von der ersten Auflage an Eberhards „theureste[m] Freund" Moses Mendelssohn gewidmet ist, umso mehr hervorzuheben. Denn im Unterschied zu allen anderen Autoren beginnt Eberhard (ebenfalls von der ersten Auflage an) seine Erörterungen in der *Theorie* mit der „Erklärung eines Werkes": „Wir nennen ein *Werk* alles, was um eines gewissen Zweckes willen ist hervorgebracht worden, und wir begreifen in *weiterer* Bedeutung unter dieser Benennung auch solche Dinge, die nicht für sich bestehen; indeß der Sprachgebrauch in einer *engeren* Bedeutung dieses Wort auf die für sich bestehenden Dinge einschränkt."[444] Was genau diese „für sich bestehenden Dinge" sind, ob sie möglicherweise teleologische Unabhängigkeit oder gar ontische Dauerhaftigkeit besitzen, klärt Eberhard nicht. Es wird aber im weiteren Verlauf seiner Ausführungen deutlich, dass die Werke der „schönen Künste und Wissenschaften" nicht zu diesen „für sich bestehenden Dinge[n]" gehören, sondern einem Zweck dienen:

Die Güte eines Werks ergibt sich aus „seiner Schicklichkeit zu dem Zwecke", zu dem es gemacht worden ist.[445] Den „Inbegriff" der Regeln, die „zur Hervorbringung eines Werkes [...] beobachtet werden" müssen, nennt man „Kunst".[446] Die „schönen Künste und Wissenschaften", deren Unterscheidungsmerkmale an dieser Stelle nicht interessieren müssen,[447] „enthalten die Regeln, die bey der Hervorbringung ihrer Werke müssen beobachtet werden".[448] Diese wiederum „werden aus den Zwecken der Werke hergeleitet".[449] Der höchste Zweck der Werke der schönen Künste und Wissenschaften ist das „Vergnügen", welches „aus dem Gefühl der Vollkommenheit entsteht".[450] Daher ist „die *sinnliche Vorstellung der Vollkommenheit* das höchste Gesetz aller schönen Künste und Wissenschaften; *die Werke der schönen K. und W. müssen ästhetischvollkommen seyn.* Das Wesen der schönen Künste und Wiss. ist die *künstliche sinnlichvollkommne Vorstellung.* Der Virtuose soll also *durch die Kunst eine sinnlichvollkommne Erkenntniß* hervorbringen."[451] Das schöne Werk wird im Übrigen durch eine bestimmten Regeln folgende Nachahmung der Natur geschaffen,[452] die aber dem Zweck des Werks untergeordnet ist und nur ein Mittel zu seinem Erreichen darstellt.[453]

[442] Eberhard: *Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen. Erster Theil*, S. 84. Kursivierungen im Original gesperrt.
[443] Eberhard: *Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen. Erster Theil*, S. 84.
[444] Eberhard: *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 1. Kursivierungen im Original fett.
[445] Eberhard: *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 2.
[446] Eberhard: *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 2.
[447] Siehe dazu Eberhard: *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 2–7.
[448] Eberhard: *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 7.
[449] Eberhard: *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 7.
[450] Eberhard: *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 7.
[451] Eberhard: *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 7. Kursivierungen im Original fett.
[452] Eberhard: *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 8 f. und S. 28.
[453] Siehe Costazza: *Schönheit und Nützlichkeit*, S. 124.

Die weiter oben bereits angeführte Unterscheidung von ‚Schönheit' und ‚ästhetischer Vollkommenheit' aus dem *Handbuch*, die sich auch schon in der *Theorie* findet – die „Vollkommenheit eines Gegenstandes wird *Schönheit* genannt, wenn sie die sinnlich vorgestellte Zusammenstimmung der Theile zu Einem Ganzen, *ästhetische Vollkommenheit* aber in engerer Bedeutung, wenn sie die sinnlich vorgestellte Zusammenstimmung des Mannichfaltigen zu Einem Zwecke ist"[454] – bedeutet im Verbund mit der Forderung, dass alle schönen Kunstwerke „ästhetischvollkommen seyn" müssen, die Verpflichtung der schönen Künste auf einen Zweck. Es genügt nicht, nur *schön* zu sein, was auch ohne Zusammenstimmung zu einem Zweck gelingen kann. Nur, wenn die Schönheit eines Werks „mit seiner Vollkommenheit übereinstimmt", hat dieses Werk „ächte Schönheit"; „eine jede andere ist unächt".[455]

Bei Eberhard haben alle gelungenen Werke der schönen Künste also einen Zweck, zu dem ihre mannigfaltigen Teile zusammenstimmen. Dieser aber erschöpft sich nicht in banalen Funktionen wie dem Begleiten von Gottesdiensten oder ähnlichem, sondern besteht in Vergnügung, Beschäftigung und Rührung von Geist, Herz und Gefühl: „Der Zweck der schönen Werke ist das Vergnügen, [...] und das Vergnügen entstehet aus dem Anschauen der Vollkommenheit".[456] Diese Bestimmung des Zwecks von Kunstwerken und Eberhards Diktum, eigentliche Schönheit sei die Übereinstimmung des Mannigfaltigen zu einem Ganzen, liegen auf dem Weg zur Idee der teleologischen Unabhängigkeit von Kunstwerken, umfassen sie aber nicht – und das, obwohl das *Handbuch* 15 Jahre nach Moritz' wichtigsten ästhetischen Schriften entstanden ist.

Johann Joachim Eschenburg

„Die *Energie*, oder die wirksame Kraft [der schönen Künste und Wissenschaften]" hat nach Johann Joachim Eschenburg im „Schöne[n]", „Vollkommene[n]" und „Gute[n]" „drey vorzügliche Quellen", aus denen „nun auch eine dreyfache ästhetische Kraft" entspringt.[457] Deren erste „besteht darin, daß sie Rührung, Ergötzung und Wohlgefallen erregen; die zweyte darin, daß sie den Geist vollkommner machen; und die dritte darin, daß sie Zuneigung oder Abneigung hervorbringen".[458] Die „erste und vornehmste Eigenschaft ästhetischer Werke" ist die „Schönheit", die „in der sinnlich erkannten Einheit des Mannichfaltigen" besteht.[459]

Die Überschreitung der Grenzen rezeptiver Ganzheit konstituiert den Übergang vom (schönen) Großen zum Erhabenen.[460]

[454]Eberhard: *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 10. Kursivierungen im Original fett. Siehe zur Vollkommenheit weiterhin ebd., S. 35–41.

[455]Eberhard: *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 11.

[456]Eberhard: *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 14.

[457]Eschenburg: *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*, S. 21. Kursivierung im Original in größerer Schrift.

[458]Eschenburg: *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*, S. 21.

[459]Eschenburg: *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*, S. 22, siehe auch ebd., S. 29. Eschenburg bezieht sich hier explizit auf Burkes *Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, auf das dritte Kapitel von Homes *Grundsätzen der Kritik*, Kants *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, Mendelssohns *Briefe über die Empfindungen* sowie Diderots *Abhandlung vom Schönen*.

[460]Eschenburg: *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*, S. 29. Er bezieht sich dabei ebenfalls auf die in Fußnote 459 angegebenen Autoren.

Da Eschenburg den „edelsten und höchsten“ Zweck der „schönen Künste und Wissenschaften“ in der „moralischen Besserung des Menschen“ verortet,[461] kann er nicht als Verfechter teleologischer Unabhängigkeit gelten.

Johann Christoph König

Johann Christoph Königs *Philosophie der schönen Künste* sticht aus den deutschsprachigen Traktaten des späten 18. Jahrhunderts hinsichtlich meines Themas vor allem deswegen hervor, weil sie die zu ihrer Zeit vorherrschende Lehrmeinung, Schönheit sei Einheit in Mannigfaltigkeit, umfassend zu widerlegen versucht. König bezieht sich dabei auf das weiter oben (S. 95) wiedergegebene Zitat aus Homes *Elements of Criticism*, das die Unzulänglichkeit dieser Schönheitsdefinition hinsichtlich des Schönen an sich geltend macht, und nimmt Riedels Kritik an Homes Argumenten zum Anlass, ebendiese zu verteidigen.[462]

Königs Entgegnungen laufen darauf hinaus, dass Einheit in Mannigfaltigkeit zwar im Schönen, genau so aber im Hässlichen – und dort manchmal in noch höherem Grade – angetroffen werden könne, sodass sie nicht als Schönheitskriterium hinreicht.[463] In einem eigens diesem Thema gewidmeten Abschnitt formuliert er, obwohl es „unsäglich viele Dinge gibt die einzig und allein deßwegen schön sind, weil in ihnen Mannichfaltigkeit, die zur Einheit zusammen stimmt, vorhanden ist“, seien „doch weder alle Gegenstände, welchen diese beyden Eigenschaften mangeln, häßlich, noch alle dieienigen, welche solche haben, wirklich schön“.[464]

König besteht darauf, dass Schönheit tatsächlich eine objektive Eigenschaft mancher Gegenstände sei,[465] und formuliert ein „Glaubensbekenntnis von Schönheit“, das in seinen ersten zwei Artikeln aufgrund der Verschiedenheit der im allgemeinen Sprachgebrauch als ‚schön‘ bezeichneten Gegenstände sowie aufgrund der Mannigfaltigkeit der „Umstände, welche auf die Betrachtung der Schönheiten aller Art Einfluß haben, und unsre Urtheile darüber veranlassen und bestimmen“, die Unmöglichkeit behauptet, „eine allgemeine und präcise Erklärung des Schönen zu geben“.[466] Im dritten Artikel dieses ‚Glaubensbekenntnisses‘ begrenzt er die Anwendung des Schönheitsbegriffs auf die „sichtbaren und fühlbaren Gegenstände“[467], zu denen er auch die Musik zählt.[468]

Auf den darauf folgenden Seiten unterscheidet König „Natur-“ und „Kunstschönheiten“, die beide jeweils entweder einfach oder zusammengesetzt sein können.[469] Alle Kunstschönheiten, die nicht „getreue Copien der Natur ausmachen“, sind zusammengesetzt.[470] Und in allen zusammengesetzten Schönheiten, „deren Theile heterogen sind“, „liegt der Grund

[461] Eschenburg: *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*, S. 29 f.
[462] König: *Philosophie der schönen Künste*, S. 30 ff. Siehe auch weiter oben, S. 95 f. Eine sehr ähnliche Abfolge von Zitaten nutzt auch Philipp Gäng (Gäng: *Aesthetik oder allgemeine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 122–124).
[463] König: *Philosophie der schönen Künste*, S. 36 ff. Er weist in der zweiten Fußnote auf S. 39 f. darauf hin, dass er damit seine eigene frühere Meinung aus dem *Versuch eines populären Lehrbuchs des guten Geschmacks* von 1780 revidiert. Siehe zur weiteren Differenzierung ebd., S. 185–218.
[464] König: *Philosophie der schönen Künste*, S. 185.
[465] König: *Philosophie der schönen Künste*, S. 40 f.
[466] König: *Philosophie der schönen Künste*, S. 42.
[467] König: *Philosophie der schönen Künste*, S. 42.
[468] Siehe König: *Philosophie der schönen Künste*, S. 53 f.
[469] König: *Philosophie der schönen Künste*, S. 44–49.
[470] König: *Philosophie der schönen Künste*, S. 49.

ihres Wohlgefallens [...] in einer wohl zusammenstimmenden Abwechslung ihrer Theile."[471] Ob die Musik in die Kategorie zusammengesetzter Kunstschönheiten gehört, die aufgrund der „wohl zusammenstimmenden Abwechslung ihrer Teile" gefällt – das heißt: ob Musik aufgrund formaler Ganzheit gefällt –, hängt also davon ab, ob sie die Natur getreu kopiert und ob sie aus heterogenen Teilen besteht.

Die naheliegende Vermutung, nach der Musik keine Kopie der Natur sei und durchaus aus heterogenen Teilen bestehe, sodass sie tatsächlich aufgrund der „wohl zusammenstimmenden Abwechslung ihrer Teile" gefällt, wird in Königs Abhandlung bestätigt. Zum ersten Punkt führt König zwar aus, „Naturnachahmungen [...] können nur von den zeichnenden und redenden Künsten, der Musik, Tanz- und Schauspiel-Kunst hervorgebracht werden".[472] Die Musik kann aber „eigentlich und getreu nur in so weit [nachahmen], als die Naturgegenstände tönend und schallend sind".[473] Wie man ebenda erfährt, kann Musik auch „frei" und „subtil" nachahmen. Diese Arten der Nachahmung sind aber keine ‚getreuen Kopien der Natur'.

Im Unterabschnitt „Wo läßt sich ohne Verbindung der Einheit und Mannichfaltigkeit keine Schönheit denken?"[474] nutzt König mehrfach die Musik als Beispiel seiner Erörterungen: „So würde ein musikalisches Stück, das nur immer einen und eben denselben Ton wiederholte [...] nicht anders als höchst unausstehlich seyn können", und eines, „das zwar die ganze Tonleiter öfter, als einmal durchlief, aber so, als wenn die Konsonanzen, Intervalle und Successionen das Glücksrad bestimmt hätte [...] liesse uns eigentlich gar nichts empfinden."[475]

Die den Abschnitt abschließende Liste „einige[r] zur Beurtheilung und Bearbeitung solcher Kunstwerke, die durch Mannichfaltigkeit gefallen sollen, dienliche[r] Anmerkungen" postuliert gleich zu Beginn, unter anderem in der Musik sei „kluge Verbindung der Mannichfaltigkeit mit Einheit die reichhaltigste Goldmine der Schönheit".[476] In Kombination mit der direkt darauf folgenden Bemerkung, „Alle dieienigen Kunstwerke, welche blosse Kopien der Natur sind, geh[e] die ästhetische Lehre von der Einheit und Mannichfaltigkeit eigentlich nichts an"[477], lässt sich für König zusammenfassend feststellen, dass auch er trotz aller Differenzierungen und Vorbehalte gegen eine allgemeine Definition des Schönen, wie sie in seinem Traktat allgegenwärtig sind, ein gewisses Moment formaler Ganzheit in der Musik wenn nicht für absolut notwendig, so doch für höchst ratsam hält, um Schönheit zu konstituieren.[478]

[471] König: *Philosophie der schönen Künste*, S. 50. Siehe auch ebd., S. 200 f.
[472] König: *Philosophie der schönen Künste*, S. 263.
[473] König: *Philosophie der schönen Künste*, S. 266.
[474] König: *Philosophie der schönen Künste*, S. 196–218.
[475] König: *Philosophie der schönen Künste*, S. 197 f.
[476] König: *Philosophie der schönen Künste*, S. 200.
[477] König: *Philosophie der schönen Künste*, S. 200.
[478] Auch Königs Ästhetik wurde natürlich nicht einfach so hingenommen. Einer ihrer Kritiker war Konrad Ladrone. Ladrone selbst folgt Mendelssohns Schönheitserklärung des zusammengesetzten Schönen, nach der „das Wesen der zusammengesetzten Schönheit in sinnlicher Einheit und sinnlicher Mannichfaltigkeit d. i. in undeutlicher Vorstellung einer Vollkommenheit bestehe" (Ladrone: *Uiber einfache und zusammengesetzte Schönheit nach Engels und Mendelssohns Grundsätzen*, S. 41 f.). Ebd., S. 42 ff., versucht er, Königs Argumentation, Schönheit könne nicht von Einheit in der Mannigfaltigkeit abhängen, zu widerlegen. Auch Philipp Gäng setzt sich kritisch mit König auseinander (siehe weiter unten, S. 118 f.).

Thomas Robertson

Thomas Robertson diskutiert in seiner *Inquiry into the Fine Arts [of Music.]* – das ‚[of Music.]' ist Teil des Titelblatts – die Idee, alle Künste imitierten die Natur:

> We imitate Nature, it is said, in the Fine Arts; but even granting that we do so, is this always the case? The painter mixes colours, and draws figures, as independent of Nature, as if he had called the materials themselves into being. The architect builds in a proportion that has never been seen before, and may never be seen again. The poet creates characters, having no resemblance to any thing that exists; and yet amuses, and even enchants, his reader. From what did Homer, Tasso, Milton, copy many fine passages in their poems? Upon what model did Euripides and the old poets form the Cyclops? Was Shakespeare's Caliban a copy? We have here Fancy surely, and not Nature; and when we have Fancy, we have a new heaven and a new earth. Is it imitation still, we may ask; and of what? Of Nature it cannot be; for upon the lifting up of Fancy's rod, she vanished.[479]

Die Natur ist, fährt er fort, „only in part" Teil eines Gedichts, eines Bildes, eines Stücks Musik, und wird in vielen Fällen sogar „altogether excluded".[480] Auf der anderen Seite gebe es „no very obscure symptoms, that, in all cases whatever, there is something in the Fine Arts, quite independent of Nature. For what is it that they actually place before us? Not, surely, what we precisely see, or hear, or feel, in Nature. They cut the real scene out of life; invest it with magic: and Plato, on this account I suppose, was so apprehensive of the power of poetry".[481] Der Gemütszustand, in dem der „Fine Artist" sich befindet, wenn er an seinem Werk arbeitet,

> is the very opposite to that of a person who is going to be guided and to be led. [...] Imitate, is to him the maxim of earth; invent, the mandate of Heaven. When, with immortal fire, he begins the painting or the poem, what is passing in his mind? Thinks he of imitation, in the enraptured moments? Pronounce to him the word, *imitate* – it would freeze his blood; or, in high disdain, he would dash his pencil in the air.[482]

Es gibt eine „*certain* difference [...] between the works of Nature and the works of a Fine Artist".[483] Weder die Natur, noch die den französischen Autoren zugeordnete schöne Natur, noch die verschönerte Natur sind Modell der schönen Künste.[484] Die Italiener, „that people who know best what the Fine Arts are, speak of the *bello ideale*; that beauty, which is independent and uncopied; *created* by the idea of the Fine Artist".[485]

In manchen Hinsichten sind Natur und Kunst gar so weit voneinander entfernt, dass diese viel Schönheit besitzt, wo jene so gut wie keine hat, wie etwa in der Architektur.[486] Die Proportionen, die man in der Natur findet, die „architecture of Nature", sind praktisch bar jeder Schönheit: „the cave is the house of Nature; and the Fine Art has, in consequence, to add so much, that the fine building is almost all Beauty and no Nature".[487] Gleiches gilt für Musik und Tanz: Architektur, Musik und Tanz „make the greatest departure from Nature".[488]

[479]Robertson: *Inquiry into the Fine Arts [of Music.]*, S. 6 f.
[480]Robertson: *Inquiry into the Fine Arts [of Music.]*, S. 7 f.
[481]Robertson: *Inquiry into the Fine Arts [of Music.]*, S. 10.
[482]Robertson: *Inquiry into the Fine Arts [of Music.]*, S. 10. Kursivierung original.
[483]Robertson: *Inquiry into the Fine Arts [of Music.]*, S. 11. Kursivierung im Original in Kapitälchen.
[484]Robertson: *Inquiry into the Fine Arts [of Music.]*, S. 11.
[485]Robertson: *Inquiry into the Fine Arts [of Music.]*, S. 11. Kursivierungen original. Siehe zu Robertsons Wertschätzung italienischer Kunst auch ebd., S. 364 ff.
[486]Robertson: *Inquiry into the Fine Arts [of Music.]*, S. 12.
[487]Robertson: *Inquiry into the Fine Arts [of Music.]*, S. 12.
[488]Robertson: *Inquiry into the Fine Arts [of Music.]*, S. 12.

Das ‚Erschaffen eines neuen Himmels und einer neuen Erde'; ‚Magie'; der ‚verzückte Zustand im Moment des Schaffens'; und ‚Schönheit, die durch die Idee des Künstlers erschaffen wird' – diese und andere Formulierungen Robertsons lassen seinen Text als Andeutung der Vorstellung lesbar werden, dass der Künstler etwas ontologisch Neues schafft, das es zuvor nicht einmal der platonischen Idee nach gab. Der Schritt zur ontischen Dauerhaftigkeit ist danach nicht mehr weit.

Doch Robertson widmet sich auch weniger schwärmerischen Seiten der Ästhetik. So meint er beispielsweise, wir fänden nichts schön, das unzusammengesetzt („uncompounded") sei.[489] „The finest Sound, protracted without a division into parts, would yield almost no pleasure to the ear".[490] Aus diesem Grund ist Musik durch Metrum, Rhythmik etc. zeitlich strukturiert.[491] Er deutet auch grundlegende Regeln zur melodischen und harmonischen Komposition eines Musikstücks sowie zum gefälligen Modulieren an.[492] Insbesondere beim Modulieren gibt es bestimmte „conditions", die erfüllt sein müssen, damit das Resultat schön ist – im Grunde geht es Robertson hier darum, anhand des Quintenzirkels naheliegende Modulationen entfernteren vorzuziehen –; „defects in the conditions mentioned, impair its [= der Modulation] beauty".[493] Ähnliche Regeln zum korrekten, das heißt: den Effekt des Schönseins unterstützenden Komponieren trägt er auf den darauf folgenden Seiten auch zur Verwendung von Akkorden an Anfang oder Ende sowie innerhalb eines Stücks vor. Alles in allem besteht der Verdienst des Komponisten „in chusing such Chords, that every Note may embellish another; all tend to one end; and maintain an Unity of the Piece" – formale Ganzheit.[494]

Ein Großteil der *Inquiry* ist der Geschichte der Musik gewidmet. An deren Ende stellt sich für Robertson die Frage, ob die Musik der Antike oder aber die der zeitgenössischen Moderne vorzuziehen sei.[495] Zwar bewundert er, wie bereits erwähnt, Kunst und Kultur Italiens, und meint auch, dass Theorie und Praxis der Musik zu seiner Zeit „exceedingly more perfect" seien als im alten Griechenland.[496] Dennoch bevorzugt er „without hesitation" die Musik der griechischen Antike.[497] Denn auch wenn er sie nie selbst gehört hat; die zeitgenössischen Beschreibungen von Philosophen wie Platon und Aristoteles geben Robertson Anlass zu glauben, dass Musik und andere Künste damals in heute unnachahmlicher Weise zur Bildung von Tugendhaftigkeit beigetragen haben: „The interests of Virtue are the best interests of men; for what can be more valuable in human life, than simplicity, temperance, and piety? And what satisfaction more noble, than to diffuse these over a nation?"[498] In dieser Hinsicht zieht er die Musik des antiken Griechenlands jeder anderen vor, denn „[a]mong the ancients, all the Fine Arts, less or more, according to their different capacities, had Virtue for their end. [...] The Poet and Musician were one: and they had

[489] Robertson: *Inquiry into the Fine Arts [of Music.]*, S. 50.
[490] Robertson: *Inquiry into the Fine Arts [of Music.]*, S. 50.
[491] Robertson: *Inquiry into the Fine Arts [of Music.]*, S. 50 ff.
[492] Robertson: *Inquiry into the Fine Arts [of Music.]*, S. 104 ff.
[493] Robertson: *Inquiry into the Fine Arts [of Music.]*, S. 109.
[494] Robertson: *Inquiry into the Fine Arts [of Music.]*, S. 119.
[495] Robertson: *Inquiry into the Fine Arts [of Music.]*, S. 450.
[496] Robertson: *Inquiry into the Fine Arts [of Music.]*, S. 450 f.
[497] Robertson: *Inquiry into the Fine Arts [of Music.]*, S. 450.
[498] Robertson: *Inquiry into the Fine Arts [of Music.]*, S. 450.

only one object; to convey knowledge, and to inspire goodness into the mind".[499] Musik, „from once having been the Lesson, has now become chiefly the Amusement, of Mankind".[500] Die Wandlung der Musik von einer (glaubt man den griechischen Philosophen) effektiven Tugendbildungs- zur Unterhaltungskunst und damit die Verdrängung eines konkreten, edlen Zwecks durch bloßes Amusement ist in den Augen Robertsons ein herber Verlust. Musik mag zwar auch heute noch schön und möglicherweise sogar schöner sein als in der Welt Platons und Aristoteles', und sie hat zu Zeiten Robertsons auch noch nicht den Status teleologischer Unabhängigkeit erreicht. Doch er bevorzugte sie zweifellos, als sie noch streng teleologisch abhängig war.

Michel Paul Guy de Chabanon

Michel Paul Guy de Chabanon – Literat, Musikästhetiker, Komponist und Freund Rameaus –, dessen Schreiben der deutschsprachigen Welt bereits im Jahr 1781 durch Hillers Übersetzung seiner 1779 erschienenen *Observations sur la musique, et principalement sur la métaphysique de l'art* bekannt gemacht wurde,[501] veröffentlichte 1785 die für mein Thema relevantere, die *Observations* erweiternde und sie zu großen Teilen inkorporierende Schrift *De la Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*.[502]

Chabanons Untersuchung „est entièrement motivée par la conviction que la musique est un langage universel porteur d'un *vrai* beau, *immuable*".[503] Er definiert die Musik als „l'art de sons. Un son musical ne porte avec soi aucune signification; il ne dit rien à l'esprit, il n'existe que pour l'oreille".[504] Ghyslaine Guertin schreibt, Chabanons „découpage de l'objet, la sélection de ses composantes significatives, le choix des critères en vue de son appréciation, proviennent d'une approche formelle de la musique où l'on reconnaît la pleine autonomie de la signification intrinsèque de son langage".[505] Chabanon betrachtet „l'objet musicale considéré en lui-même".[506] Er konzentriert sich auf Musik als wahrhaft Schönes, das keine präzisen Ideen transportiert und nichts Konkretes imitiert,[507] sondern als strukturiertes Etwas für sich besteht.

[499] Robertson: *Inquiry into the Fine Arts [of Music.]*, S. 450.
[500] Robertson: *Inquiry into the Fine Arts [of Music.]*, S. 451.
[501] Hiller: *Ueber die Musik und deren Wirkungen*, Leipzig 1781. Siehe dazu sowie zur zeitgenössischen Rezeption der *Observations* Lyall: *A French Music Aesthetic of the Eighteenth Century*, S. 42 ff.
[502] Siehe zu einer Biographie Chabanons sowie einer Verortung seiner als durchaus fortschrittlich gelten müssenden Ästhetik im 18. Jahrhundert mit besonderem Bezug auf Rameau Lyall: *A French Music Aesthetic of the Eighteenth Century*, S. 1–22 und S. 23–41 sowie zu seinem Verhältnis zu Rousseau'schen Ideen über Musik Dauphin: Michel de Chabanon: détracteur ou continuateur de Rousseau?.
[503] Guertin: La reconstruction d'*un* savoir musical: l'esthétique de Michel-Paul-Guy de Chabanon, S. 264. Kursivierungen original.
[504] Chabanon: *De la Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, S. 26.
[505] Guertin: La reconstruction d'*un* savoir musical: l'esthétique de Michel-Paul-Guy de Chabanon, S. 264.
[506] Guertin: La reconstruction d'*un* savoir musical: l'esthétique de Michel-Paul-Guy de Chabanon, S. 264.
[507] Guertin: La reconstruction d'*un* savoir musical: l'esthétique de Michel-Paul-Guy de Chabanon, S. 269–272. Musik hat nach Chabanon lediglich einen „charactère", der aber nicht mit Inhalten zu verwechseln ist (siehe ebd., S. 272–274 sowie Lyall: *A French Music Aesthetic of the Eighteenth Century*, S. 59 ff. und passim).

Das Eine-Struktur-Haben von Musikstücken ist notwendiger Teil ihres Wohlgefallens, wobei auch bereits allein stehende Klangereignisse in gewissem Sinne ‚schön' genannt werden können, dem Ohr aber nur im Hinblick auf ihr musikalisches Potenzial angenehm sind: „Un son musical qui n'est précédé, suivi, ni accompagné d'aucun autre, n'offre à l'oreille aucun agrément, quelque beau qu'il puisse être; on ne trouve du plaisir à l'entendre que parce qu'on prévoit l'effet qu'il doit produire dans un ensemble mélodique".[508] Das Gefallen, das man an einem einzelnen Ton finden mag, liegt in der Vorahnung der Rolle begründet, die er in einer Melodie spielen kann. Ein einzelner Ton ist „à peu-près nul, il n'a ni sens, ni caractère propre, ni expression, ni agrément".[509] All das erhalten einzelne Töne erst in ihrer Kombination und Zusammenfügung als Musik, durch „l'*intonation*, la *mesure* & l'*harmonie*".[510]

Konkrete Definitionsversuche, was das Schöne in der Musik oder gar das Schöne im Allgemeinen ausmache, sucht man bei Chabanon vergeblich. Erst gegen Ende von *De la Musique* schreibt er nach einer mehrere Seiten umfassenden, den Stolz des Franzosen auf seine Kultur erkennen lassenden Abwägung darüber, ob das Schöne von als ‚schön' empfundener Musik willkürlich und frei veränderlich oder aber real und unvergänglich sei – diese letzte Option ist es, der Chabanon den Vorzug gibt –:[511]

> Définissons *le beau* en Musique, *une mélodie simple naturelle, neuve & piquante.* Tout Musicien qui conçoit de tels chants, a le génie de son art; celui qui applique ces chants à des paroles, écrit au bas du tableau quel en est le sujet; celui qui les adapte à des situations théâtrales, rend l'effet de la Musique plus général & plus frappant. Celui qui, d'un coup-d'œil, mesure & embrasse tout l'ensemble d'une grande action, qui en lie & cimente toutes les parties, & ne veut pas qu'il y en ait une oisive ni superflue; celui qui imprime le mouvement à tout ce grand corps, & lui dit: *meus-toi, marche, parle & agis;* celui-là remplit dans toute sa perfection l'œuvre immortelle du gènie.[512]

Diese Passage betont erneut, dass ein schönes musikalisches Werk ein formal Ganzes sein muss, dem nichts Überflüssiges anhängt,[513] und setzt das ‚unsterbliche Werk des Genies' mit einer Gesamtkonzeption aus Musik, Gesang und Aktion gleich (was allerdings die Maßgabe, das rein Musikalische ins Auge zu fassen, nicht verwässern muss). Ein derart geniales Meisterwerk überschreitet kulturelle und zeitliche Schranken „and speaks to all human beings".[514] Die Rede vom ‚unsterblichen Werk des Genies' erinnert an die Idee ontischer Dauerhaftigkeit, nach der das Schöne eines wahrhaft schönen Werks (und/oder

[508] Chabanon: *De la Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, S. 26.

[509] Chabanon: *De la Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, S. 26 f.

[510] Chabanon: *De la Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, S. 27. Kursivierungen original.

[511] Chabanon: *De la Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, S. 355–364.

[512] Chabanon: *De la Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, S. 364 f. Kursivierungen original. „Chant" ist in etwa als ‚Melodie' oder ‚melodischer Teil der Musik' zu verstehen, nicht als ‚von Wörtern unterlegter Gesang' oder Ähnliches, was auf die Vertonung eines zugrunde liegenden Textes verweist (siehe Guertin: The Universal and the Particular: The Aesthetics of Michel-Paul-Guy de Chabanon, S. 203. Dieser kurze Artikel ist Guertins im Literaturverzeichnis aufgeführtem französischem Beitrag über weite Passagen sehr ähnlich).

[513] Siehe Guertin: La reconstruction d'*un* savoir musical: l'esthétique de Michel-Paul-Guy de Chabanon, S. 275.

[514] Guertin: The Universal and the Particular: The Aesthetics of Michel-Paul-Guy de Chabanon, S. 205.

das Werk selbst) niemals vergehen kann, kann aber auch lediglich auf den Ruhm des Werks bezogen sein, der auch dann besteht, wenn das Werk selbst bereits nicht mehr existiert.

Das für meine Themenstellung am eindeutigsten zu identifizierende Element der Chabanon'schen Ästhetik bleibt allerdings die Abgeschlossenheit des Musikwerks in sich selbst in formaler und inhaltlicher Hinsicht: „Music is not the imitation of the speech. It has meaning by itself due to its intrinsic elements. It appears as a discourse with ‚phrases which begin, suspend themselves and terminate'. [...] This discourse is perfectly autonomous and does not need any other language (vocal music) to be translated and understood".[515] Seine Schriften werden vielfach als Vorwegnahme eines musikalischen Formalismus Hanslick'scher Manier gelesen.[516]

Philipp Gäng

Philipp Gäng definiert ‚Tonkunst' als „die Wissenschaft die Töne in eine Harmonie und Melodie mit einander nach den Regeln der Schönheit zusammenzusetzen. Ist sie zugleich im Stande Affekte auszudrücken und zu erregen, so heißt sie höhere Tonkunst."[517] Nach einigen Vorgedanken über die Begriffe „Mannigfaltigkeit" und „Einheit" sowie über das, was sie von ihren schlechten Gegenparts („das Einerley, das Magere oder Trockene" sowie „die Verwirrung, oder das Unharmonische") unterscheidet,[518] legt Gäng dar, dass beide – Einheit und Mannigfaltigkeit – in einem Gegenstand zugleich vorhanden und betrachtet „Wohlgefallen" erwecken und „angenehmer als das Gegentheil" sind.[519] Er zitiert dabei ausführlich aus dem ersten Teil von Johann Georg Heinrich Feders *Untersuchung über den menschlichen Willen*, der dort[520] darlegt, dass und warum Einheit und Mannigfaltigkeit stets Teile des Schönen sind und auch an sich als angenehm empfunden werden.[521]

Ein Teil der von Gäng wiedergegebenen Passage Feders lautet:

[515] Guertin: The Universal and the Particular: The Aesthetics of Michel-Paul-Guy de Chabanon, S. 203. Siehe auch Lyall: *A French Music Aesthetic of the Eighteenth Century*, S. 23–41 sowie insbesondere zu Chabanons Verhältnis zur Imitatio-Idee in den Künsten ebd., S. 48–53.

[516] Lyall betont die bemerkenswerte Modernität Chabanon'scher Gedanken in Anbetracht der Entwicklung der zentraleuropäischen Musikästhetik der folgenden Jahrzehnte und meint gar, Chabanon und Gluck hätten die Idee der „self-sufficient absolute music", ein Kernstück romantischer Musikanschauung, antizipiert (Lyall: *A French Music Aesthetic of the Eighteenth Century*, S. 76). Er referiert Mathis Lussys 1896 erschienenen Artikel „Chabanon précurseur de Hanslick", in dem Lussy „a startling number of similarities" zwischen Chabanons *Observations* und Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* nachweist, wobei viele Ideen Chabanons „almost verbatim" bei Hanslick aufgegriffen würden (ebd., S. 77). Chabanons Ästhetik „infused", so Lyall, „the concept of music with a spirit which transcends the boundaries of his age" (ebd., S. 78). Davon zeigt sich auch Claude Dauphin überzeugt, der meint, „Chabanon a probablement été le premier à formuler avec force et netteté ce *topos* autonymique: ‚Les sons [...] ne sont pas l'expression de la chose, ils sont la chose même'" (Dauphin: Michel de Chabanon: détracteur ou continuateur de Rousseau?, S. 155 f., Kursivierung original). Das Chabanon-Zitat von den Klängen, die die Sache selbst seien, stammt aus den *Observations*. Dauphin interpretiert es ebenfalls als Vorwegnahme der Essenz Hanslicks und bezeichnet Chabanon zusammen mit Hanslick und Strawinsky als „défenseurs du formalisme" (ebd., S. 156).

[517] Gäng: *Aesthetik oder allgemeine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 58.

[518] Gäng: *Aesthetik oder allgemeine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 136–140.

[519] Gäng: *Aesthetik oder allgemeine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 141–146.

[520] Feder: *Untersuchung über den menschlichen Willen*, S. 204–209.

[521] Liest man dieses Kapitel Feders, zeigt sich, wie stark Gäng dessen Gedanken in seiner eigenen Abhandlung nutzt. Er zitiert Feder nicht nur ausführlich und affirmativ, sondern verwendet auch dessen Formulierung, „daß Einheit in der Manchfaltigkeit, *an sich betrachtet, allemal* Wohlgefallen erwecke, und angenehmer sey als das Gegentheil" (Feder: *Untersuchung über den menschlichen Willen*, S. 206, Kursivierungen im Original in größerer Schrift), fast wörtlich als Überschrift seines § 28, ohne dabei aber auf Feder zu verweisen (siehe

> Gleichwie die *Manchfaltigkeit* macht, daß der an sich angenehmen Eindrücke mehr werden, die Rührung stärker wird: also macht die *Einheit*, die dabey ist, daß das Manchfaltige *zusammen empfindbarer* und *gedenkbarer* wird. Das letztere hat wenig Schwierigkeit. Es ist bekannt und begreiflich, daß wir uns leichter die *Vorstellung* von einem Ganzen machen können, wenn es aus ähnlichen und regelmäßig geordneten Theilen besteht, stätig und gleichmäßig seine Veränderungen auf einander folgen, als beym Gegentheile. Und der Erkenntnißtrieb, das Wohlgefallen an vollständigen und deutlichen Vorstellungen, wird also mit Recht zu den Gründen, aus denen das Wohlgefallen an der Regelmäßigkeit, und folglich an der Schönheit entspringt, gezählt werden dürfen.[522]

Die folgenden Seiten verwendet Gäng darauf, sich mit Argumenten aus Königs *Philosophie der schönen Künste* auseinanderzusetzen, um, ausgehend von einer Kritik derselben, weiter plausibel zu machen und zu begründen, dass weder Einheit ohne Mannigfaltigkeit, noch Mannigfaltigkeit ohne Einheit gefallen könne.[523] Die Wohlgefallen auslösende Einheit wird außerdem gestört durch eine Verbindung von Dingen, „die nicht zusammen gehören, die in der Natur niemals beysammen sind, und die folglich nur ein widernatürliches, abentheuerliches Ganzes ausmachen können“[524] sowie durch das Fehlen notwendiger oder das Vorhandensein überflüssiger Teile.[525] Mangel an Einheit oder Mannigfaltigkeit lässt einen Gegenstand hässlich wirken.[526] All das untermauert die mittlerweile offensichtliche Bedeutung formaler Ganzheit des Schönen bei Gäng.

Andere seiner Bemerkungen bewegen sich in Richtung rezeptiver Ganzheit, die im obigen Zitat von Feder bereits andeutungsweise zu finden ist. Gäng bezieht sich auf Aristoteles, wenn er dessen Meinung bestätigt, „daß das Schöne weder zu klein, noch zu groß seyn dürfe“, da nur bei Gegenständen mittlerer Größe sowohl Einheit als auch Mannigfaltigkeit sinnlich erkennbar sind, was wiederum eine Voraussetzung dafür ist, sie als schön wahrzunehmen.[527] Die „Einbildungskraft“ kann auch sehr große oder kleine Gegenstände so zusammenziehen oder erweitern, dass sie auf einmal erfasst und damit als angenehm erfahren werden können.[528] Sie führt so Dinge, die zu groß oder zu klein sind, um ihre Mannigfaltigkeit zu bemerken, „in die Schranken der Schönheit zurück, die unsern Kräften angemessen sind.“[529] Dass Gäng hier von ‚Schönheit‘ und nicht bloß vom ‚Angenehmen‘ spricht, deutet darauf hin, dass auch durch die Einbildungskraft erfasste Gegenstände tatsächlich als ‚schön‘ erfahren werden können und damit den in ihrer Mannigfaltigkeit rein sinnlich erfahrbaren Objekten ästhetisch gleichgestellt sind. Es wird an dieser Stelle allerdings nicht deutlich, ob das auch für quasi-unendlich große, im menschlichen Geist nicht begrenzbare Entitäten gilt.

Gäng: *Aesthetik oder allgemeine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 143). Auch auf S. 162 f. bedient er sich Feders Formulierungen ohne Anführungszeichen oder andere Hinweise auf ihren Ursprung.

[522] Feder: *Untersuchung über den menschlichen Willen*, S. 209 f. Kursivierungen im Original in größerer Schrift. Das Zitat findet sich bei Gäng: *Aesthetik oder allgemeine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 143 f. Es ist anzumerken, dass Gängs Zitat dieses Abschnitts weder vollständig wortgleich ist, noch sich in Feders Abhandlung an der Stelle findet, die Gäng als Quelle angibt. Gäng verweist hinsichtlich des Zitats auf Feders *Untersuchung über den menschlichen Willen*, § 46, S. 269. Das Zitat stammt zwar tatsächlich aus Feders § 46. Dieser steht aber weder in der ersten Auflage von 1779, noch in der zweiten, die 1785, also im gleichen Jahr wie Gängs Traktat, veröffentlicht wurde, auf S. 269 (in der ersten Auflage findet es sich auf S. 209 f., in der zweiten auf S. 212 f.). Es ist anzunehmen, dass Gäng sich auf die erste Auflage bezieht und die ‚6‘ in ‚269‘ ein Druckfehler ist.

[523] Gäng: *Aesthetik oder allgemeine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 146–152.

[524] Gäng: *Aesthetik oder allgemeine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 152.

[525] Gäng: *Aesthetik oder allgemeine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 154.

[526] Gäng: *Aesthetik oder allgemeine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 206.

[527] Gäng: *Aesthetik oder allgemeine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 157 f.

[528] Gäng: *Aesthetik oder allgemeine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 159.

[529] Gäng: *Aesthetik oder allgemeine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 159.

Auch die späteren Ausführungen zum „Großen und Erhabenen“, die nicht die sonst häufig zu lesende Bestimmung enthalten, das Erhabene zeichne sich durch eine Ausdehnung aus, die nicht mehr sinnlich erfasst werden kann, geben diesbezüglich keinen Aufschluss.[530]

Sinnlich wahrnehmbare Schönheiten müssen auf jeden Fall in ihrer Ausdehnung begrenzt sein:

> Was weder zu groß noch zu klein seyn darf, hat nothwendig gewisse Gränzen. Gegenstände, die durch die Schönheit gefallen sollen, müssen also auch gewisse Gränzen haben, da sie weder zu groß, noch zu klein seyn dürfen [...]. Das Ganze muß seine bestimmte Größe, und die Theile ihr bestimmtes, leicht wahrzunehmendes Verhältniß zum Ganzen haben, daß wir ohne mühsames Ueberdenken die Mannigfaltigkeit in einem Blicke übersehen können. Was jene bestimmte Größe entweder nicht erreicht, oder überschreitet, wird daher nicht als Schönheit gefallen können.[531]

Wie diese Ausführungen und auch Gängs Zusammenfassung seiner bisherigen Gedanken[532] zeigen, sind ihm rezeptive und formale Ganzheit schönheitsnotwendig.

Gotthilf Samuel Steinbart

Auch Steinbart, dessen musikästhetischer Teil seiner *Grundbegriffe zur Philosophie über den Geschmack* zweifelsfrei Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* verpflichtet ist,[533] folgt, wie so viele vor ihm, der Baumgarten'schen Erklärung der Schönheit, die er als „Die Schönheit ist die Vollkommenheit, so fern sie sinnlich erkannt wird“, phrasiert.[534] „Da nun die Vollkommenheit in der Zusammenstimmung des Mannigfaltigen zu einem bestimten [sic] Etwas (Zweck oder Ganzem) bestehet“, sind dem Schönen erstens Mannigfaltigkeit, zweitens eine „*Zusammenstimmung* des Mannigfaltigen zu irgends [sic] einem Zweck oder Ganzen“ und drittens die sinnliche Erkenntnis dieser „Zusammenstimmung des Mannigfaltigen“ notwendig.[535] Alles, was zu groß ist, „um in der Phantasie als ein Ganzes übersehen werden zu können“, oder was „nur theilweise nach und nach vorgestellet werden kann, verwirret und ermüdet die Seele, und wird daher unangenehm“.[536] Ein Großes, das noch hinreichend klein ist, dass es noch als ein Ganzes vorgestellt werden kann, und das daher „weder unbegreiflich noch schlechthin unendlich“ ist „oder wenigstens zum Theil durch Häufung sinnlicher Grössen von der Einbildungskraft noch gefasset werden“ kann, ist erhaben, wenn es uns „zur Bewunderung zwingt“.[537] All das zeigt die Bedeutung formaler und rezeptiver Ganzheit bei Steinbart.

Im der Musik gewidmeten Teil seiner Abhandlung bestimmt Steinbart ihren Zweck „in Erweckung, Unterhaltung, Verstärkung oder Besänftigung der Gemüthsempfindungen, und

[530] Gäng: *Aesthetik oder allgemeine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 282–286.
[531] Gäng: *Aesthetik oder allgemeine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 160.
[532] Gäng: *Aesthetik oder allgemeine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 162 ff. Er zitiert hier und anderswo (zum Beispiel ebd., S. 207) Mendelssohns Formulierung der ‚sinnlichen Einheit in sinnlicher Mannigfaltigkeit‘, die auch von vielen anderen Autoren rezipiert wurde.
[533] Siehe Niemöller: Die „Theorie der Tonkunst“ (1785) von Gotthilf Samuel Steinbart, passim.
[534] Steinbart: *Grundbegriffe zur Philosophie über den Geschmack*, S. 54.
[535] Steinbart: *Grundbegriffe zur Philosophie über den Geschmack*, S. 54–57. Siehe dazu auch die Abgrenzung vom ‚Einförmigen‘, ebd., S. 87 f. sowie vom ‚Lächerlichen‘, ebd., S. 103 f.
[536] Steinbart: *Grundbegriffe zur Philosophie über den Geschmack*, S. 75.
[537] Steinbart: *Grundbegriffe zur Philosophie über den Geschmack*, S. 80.

der davon abhängenden Thätigkeit“.[538] In seiner Aufzählung der Gebrauchsmöglichkeiten von Musik („Zur Erziehung der Jugend und zur Ausbildung der Nationalcharaktere“, „Bey den Kriegesheeren“, „Beym Gottesdienst“, „Zur Vermehrung der gesellschaftlichen Fröhlichkeite“ und „Zur Aufheiterung oder Stimmung des Gemüthes zu gewissen Launen, und zur Unterhaltung in denselben“) fehlt jeder Anklang an nicht-funktionale Verwendungen.[539] Teleologische Unabhängigkeit kennt Steinbart nicht.

Carl Ludwig Junker

Der unter anderem mit Schubart befreundete Carl Ludwig Junker bestimmt die „eigene Schönheit“ der „Tonkunst“ als „die sinnliche Ordnung, die Uebereinstimmung einzelner Töne zum Ganzen, die wechselsweise Beziehung der Töne auf einander, die Nachahmung und alle Leidenschaften, die durch Töne auszudrücken sind“.[540] Einige Dutzend Seiten später formuliert er, unter anderem die „sinnliche Uebereinstimmung aller Theile unter sich, ihr Verhältniß zum Ganzen; eine, in die Sinne fallende Ordnung und Regelmäßigkeit, das Verhältnis der Töne“ sei es, „was hier auf Seiten der Seele eine neue Quelle des Vergnügens entdeckt“.[541] Diese Passagen bedeuten formale und rezeptive Ganzheit als Schönheitskriterium von Musik.[542] Da Junker im weiteren Verlauf seines Traktats unter anderem den Wert der Musik „für die Gesundheit“ lobt[543] und auch bereits etwa zehn Jahre früher „Natur, Kraft und Endzweck der Tonkunst“ darin bestimmt hat, „das Herz zu rühren, dadurch daß sie Leidenschaften erweckt“,[544] kann davon ausgegangen werden, dass er teleologische Unabhängigkeit nicht zur Bedingung schöner Musik erklären würde.

Heinrich Christoph Koch

Auch Heinrich Christoph Kochs *Versuch einer Anleitung zur Composition*, dessen erste beide Teile 1782 und 1787 in Rudolstadt erschienen sind, nennt Ganzheit an mehreren Stellen als erstrebenswertes Charakteristikum gelungener Musik. Koch ist ein Theoretiker, dessen Schriften kaum explizit ästhetische Fragestellungen behandeln. Sein Umgang mit der Musik der von ihm herangezogenen Komponisten (so beispielsweise der frühe Haydn, Carl Philipp Emanuel Bach, Carl Heinrich Graun, Dittersdorf, Türk oder Quantz)[545] lässt aber dennoch Rückschlüsse auf seine ästhetischen Ansichten zu.

[538] Steinbart: *Grundbegriffe zur Philosophie über den Geschmack*, S. 144.
[539] Steinbart: *Grundbegriffe zur Philosophie über den Geschmack*, S. 212 f.
[540] Junker: *Ueber den Werth der Tonkunst*, S. 3.
[541] Junker: *Ueber den Werth der Tonkunst*, S. 40.
[542] Siehe dieses Ergebnis untermauernd auch Junker: *Tonkunst*, S. 2 ff.
[543] Junker: *Ueber den Werth der Tonkunst*, S. 119 ff.
[544] Junker: *Tonkunst*, S. 1.
[545] Siehe Wagner: Anmerkungen zur Formtheorie Heinrich Christoph Kochs, S. 86.

In der Einleitung des ersten Teils legt Koch, der neben Riepel, Marpurg und Kirnberger[546] auch von Johann Georg Sulzer beeinflusst wurde,[547] unter anderem dar, welche Inhalte er im *Versuch* behandeln werde. Er kündigt an, der zweite Teil enthalte „die Lehre von der Melodie".[548] Der Leser werde dort „eine Reihe Töne so ordnen lernen, daß sie, mit mehrern Melodien verbunden, ein Ganzes ausmachen, durch welches beym Vortrage desselben Empfindungen hervorgebracht werden sollen."[549] Da die Herstellung eines Ganzen hier als Lernziel ausgegeben wird, kann kein Zweifel daran bestehen, dass auch für Koch Ganzheit ein wichtiger Aspekt des Tonstücks ist.

Doch das allein reicht nicht:

> Soll dieses Ganze schön, und der Absicht der Kunst gemäs seyn, so muß es, so wie jeder Gegenstand, dem man Schönheit zueignet, 1) mannigfaltige schöne Theile haben, 2) müssen diese mannigfaltigen schönen Theile mit der Absicht des Ganzen übereinstimmen, und 3) müssen sie auch nach einer der Absicht des Ganzen gemässen Ordnung verbunden sein.[550]

Diesen Formulierungen nach zu schließen kann es auch unschöne und der „Absicht der Kunst" ungemäße Ganze geben. Ganzheit allein ist also nicht hinreichend, Schönheit zu gewährleisten. Soll ein Gegenstand schön sein, muss er außerdem die drei von Koch gegebenen Kriterien erfüllen. Ein schöner Gegenstand muss diesen Kriterien zufolge aus mannigfaltigen schönen Teilen bestehen, die insgesamt mit dem Ganzen eine harmonische, innerlich zusammenhängende Einheit bilden.

Kochs Definition des schönen Ganzen ist jedoch zirkelhaft. Denn die erste seiner Bedingungen besagt, ein schönes Ganzes müsse „mannigfaltige schöne Teile" haben. Das Schöne wird nicht näher bestimmt, sondern unter anderem darüber erklärt, aus schönen Teilen zu bestehen. In den auf diese Definition folgenden Abschnitten geht Koch zwar unter anderem genauer auf die „Mannigfaltigkeit der Theile" ein, lässt aber bis auf die Feststellung, es sei „das Genie, vom Geschmack unterstüzt, welches diese Theile so erfindet und wählt, daß sie schön, und gegen einander gehalten mannigfaltig sind", das ‚Schöne' weiterhin als vagen Begriff stehen.[551]

Eine Erklärung dieser scheinbaren Unzulänglichkeit – die sich alsdann als innerhalb des Koch'schen Denkens ganz natürliche Erscheinung und damit nichts weniger als unzulänglich offenbart – gibt Koch im zweiten Teil des *Versuchs*. Dort meint er: „Wie es aber der angehende Tonsetzer anzufangen habe, daß in seiner Seele schöne Melodie entstehe, darzu wird nie die Theorie ächte Hülfsmittel erfinden können", denn die „Quelle aus welcher sie [= die schöne Melodie] fließt, ist das Genie, und die Beurtheilung, ob die Theile derselben an sich selbst schön, und zum Zweck des Erfinders schicklich sind, ob sie ein schönes Ganzes ausmachen, durch welches die Absicht der Kunst erreicht wird, gehört vor den Richterstuhl

[546] Waldura: *Von Rameau und Riepel zu Koch*, S. 12 und ausführlich zu den Theorien dieser drei Autoren und ihren Einflüssen auf Koch ebd., S. 387–612 sowie passim.

[547] Baker: The Aesthetic Theories of Heinrich Christoph Koch, passim, auch Waldura: *Von Rameau und Riepel zu Koch*, S. 129 ff.

[548] Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Teil I, S. 11.

[549] Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Teil I, S. 11. Siehe auch Leisinger: Einheit der Gedanken: Mozarts Instrumentalkonzerte in der Sicht von Heinrich Christoph Koch, S. 62 sowie ausführlich Waldura: *Von Rameau und Riepel zu Koch*, S. 27–175 oder Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland*, S. 207–217.

[550] Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Teil I, S. 11 f. Siehe dazu auch ebd., Teil II, S. 8 ff.

[551] Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Teil I, S. 12.

des Geschmacks.“[552] Will der Komponist nun mit „eine[r] gewisse[n] Leichtigkeit“ erfinden, „so muß er sich in einem hierzu nöthigen Seelenzustande befinden, den man die Begeisterung nennet.“[553] „Genie“, „Geschmack“ und „Begeisterung“ sind zwar nicht allein hinreichend, Tonstücke zu erfinden – unbedingt notwendig ist auch die „Kenntniß des mechanischen Theils der Composition“ sowie die „Fertigkeit melodisch und harmonisch zu denken“ –;[554] ohne diese teilweise schlicht nicht erlern- und theoretisch erfassbaren Dinge ist es für Koch allerdings undenkbar, schöne Melodien zu schreiben.

Die Rede von „Genie“, „Geschmack“ und „Begeisterung“ zeigt deutlich, warum Koch das Schöne der Teile eines schönen Ganzen nicht weiter definieren konnte. Die Theorie ist hier, so meint er, fehl am Platz. Sie kann zwar möglicherweise erklären, wie ein schönes Ganzes aus schönen Teilen zusammengesetzt sein muss. Sie kann auch dem „in dem Feuer der Einbildungskraft arbeitende[n] Tonsetzer“, der nicht das Glück hat, „die Hauptgedanken seines Stücks sogleich in derjenigen Ordnung und Verbindung zu erfinden, daß ihm diese verschiedene Gedanken die er verbindet, gleichsam unmittelbar mit der Erfindung selbst als ein vollkommenes Ganzes erscheinen“, sodass er gezwungen ist, zur Herstellung eines solchen mühsam auszuwählen und zu verbinden, einige Hilfestellung oder zumindest guten Ratschlag geben.[555] Wie aber das Schöne dieser zu einem Ganzen zu verbindenden Teile selbst sich konstituiert – dazu muss die Theorie schweigen.[556]

Die „erste und vorzüglichste Eigenschaft eines Tonstücks“, das „die Absicht der Kunst erreichen soll“, ist die, „daß es Ausdruck einer bestimmten Empfindung sey“ – ein Kriterium, dessen Beurteilung „allein für den Richterstuhl des Gefühls“ gehört und damit ähnlich wie die Erfindung einer schönen Melodie nicht weiter theoretisch beschreibbar ist.[557] Die durch die Musik erweckte Empfindung – Ausdruck und Erweckung einer Empfindung in und durch Musik gehen für Koch, wie an dieser Stelle seines Traktats zu bemerken ist, miteinander einher – muss außerdem, wenn sie „zum Vergnügen werden soll, [...] anhaltend, und zwar in verschiedener Stärke und Schwäche anhaltend seyn, das ist, die Empfindung muß in verschiedenen Modificationen dargestellt seyn“.[558] Um das zu erreichen, müssen die die Empfindung enthaltenden „Hauptgedanken“ des Tonstücks „in verschiedene Wendungen gebracht“ werden; „dieses Verfahren giebt dem Tonstücke seine Mannigfaltigkeit, und diese

[552] Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Teil II, S. 94. Siehe auch ebd., S. 70. Wie ebd., S. 70 f. zu erfahren ist, lässt sich der Geschmack „durch viele Uebung und Anhörung guter Tonstücke“ bilden.

[553] Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Teil II, S. 94. Zur „Begeisterung“ zitiert Koch anschließend, wie an vielen weiteren Stellen auch, affirmativ aus dem gleichnamigen Artikel von Sulzers *Allgemeine[r] Theorie der schönen Künste*. Siehe zur „Begeisterung“ des „Genies“ etc. auch ebd., S. 95 ff.

[554] Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Teil II, S. 70.

[555] Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Teil II, S. 52 ff.

[556] Siehe zum „Geschmack“ Baumeister: *Die Philosophie der Künste*, S. 188 ff. Baumeister konstatiert, „[d]er Begriff und das Problem des Geschmacks [seien] in der Ästhetik und Kunstphilosophie des 18. Jahrhunderts allgegenwärtig. Es konnte darum auch das Zeitalter des Geschmacks, oder besser der Kritik des Geschmacks [‚Kritik‘ hier, der Zeit gemäß, als ‚Erforschung des Ursprungs und der Rechtmäßigkeit von Überzeugungen aller Art‘ verstanden] genannt werden“ (ebd., S. 188). Der Begriff des ‚Geschmacks‘ lasse sich in mehrere „Aspekte oder Bedeutungsschichten“ differenzieren, deren drei wichtigste 1. „die Fähigkeit, relevante, aber minimale Unterschiede herauszufühlen und herauszuschmecken“, 2. „das Vermögen, Lust und Unlust zu erfahren“ sowie 3. „ein Beurteilungsvermögen, das, ohne über deutlich umschriebene Richtlinien zu verfügen, das Richtige zu treffen weiß“ seien (ebd., S. 190). Diese (und andere) Bedeutungsschichten werden im 18. Jahrhundert nicht immer sauber getrennt diskutiert (ebd., S. 190 f.). Bei Koch handelt es sich aber wenn nicht ausschließlich, so doch vor allem um die dritte.

[557] Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Teil II, S. 127 ff.

[558] Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Teil II, S. 129 f.

ist die zweyte Haupteigenschaft der Producte der Tonkunst, durch welche Empfindungen erweckt und unterhalten werden sollen".[559]

„Mannigfaltigkeit" nun konstituiert sich nicht einfach oder auch überhaupt durch möglichst große Vielfalt; „denn es kömmt hierbey nicht sowohl auf die Menge der Haupttheile, sondern vielmehr darauf an, daß die vorhandenen Haupttheile in einer mehrmals abgeänderten Verbindung zum Vorschein kommen" sowie dass „die wenigen Hauptgedanken seines [= des Tonsetzers] Satzes durch mehrere diesen untergeordnete, und genau damit zusammen hangende Gedanken so [verbunden werden], daß die Empfindung immer neuen Reiz zu ihrer Fortdauer bekömmt".[560] Was für die Hauptgedanken gilt, gilt auch für „die damit in Verbindung gebrachten Nebengedanken": Sie alle müssen „so beschaffen seyn, daß sie zusammen verbunden ein schönes Ganzes ausmachen, bey welchem jeder Theil nicht allein der Absicht des Ganzen entspricht, sondern auch in Ansehung der Verbindung mit den übrigen keinen Widerspruch enthält".[561] Das ist „die dritte Haupteigenschaft eines Tonstückes, welches die Absicht der Kunst erreichen soll."[562] Die „vierte und lezte [sic] Haupteigenschaft eines Tonstücks [ist] die Befolgung der mechanischen Regeln der Kunst."[563]

Koch verlangt also für ein gelungenes Tonstück – das heißt: für eines, „welches die Absicht der Kunst erreichen soll" – viererlei: 1. die Erweckung einer Empfindung, 2. die Unterhaltung dieser Empfindung durch Mannigfaltigkeit der Hauptgedanken, 3. die Einheit des Tonstücks als schönes Ganzes, 4. die Korrektheit des Satzes.

Koch – der unabhängig von und fast zeitgleich mit Forkel den Begriff der ‚musikalischen Logik' einführte – geht es vor allem um formale und inhaltliche Ganzheit. Diese beiden sind nicht allein hinreichend, Schönheit zu gewährleisten, dennoch aber unabdingbare Bestandteile gelungener Musik.

Ganz ähnliche Gedanken formuliert Koch auch in seinem *Musikalischen Lexikon*, das neben demjenigen Walthers „als eines der bedeutendsten historischen Sachlexika der Musik gelten" kann.[564] Es war „von größtem Einfluß auf die Nachschlagewerke des 19. Jahrhunderts", das eine massive Zunahme in der Produktion und Veröffentlichung musikalischer Nachschlagewerke erlebte.[565] Koch notiert unter dem Lemma „Einheit" – ein Stichwort, das zu seiner Zeit nach dessen Bewusstmachung durch Sulzer „für die Musik erstmals ein besonders Maß an Aktualität gewonnen" hatte[566] –:

[559] Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Teil II, S. 131. Dieser Satz ist potenziell missverständlich konstruiert. Koch meint wohl nicht, dass es sich bei der Mannigfaltigkeit des Tonstücks um die zweite von zwei Haupteigenschaften eines Musikstücks handelt, die beide dazu dienen, Empfindungen zu ‚erwecken' und zu ‚unterhalten', sondern vielmehr, dass er damit die zweite Haupteigenschaft von Tonstücken überhaupt – neben dem ‚Erwecken' eben auch das ‚Unterhalten' von Empfindungen – benannt hat.

[560] Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Teil II, S. 132.

[561] Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Teil II, S. 132.

[562] Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Teil II, S. 133.

[563] Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Teil II, S. 134.

[564] Bandur: Artikel „Musiklexika", Sp. 1393.

[565] Siehe Bandur: Artikel „Musiklexika", Sp. 1393 f. sowie das „Verzeichnis musikalischer Nachschlagewerke" ebd., Sp. 1395 ff.

[566] Wolff: Musikalische ‚Gedankenfolge' und ‚Einheit des Stoffes'. Zu Mozarts Klaviersonate in F-Dur (KV 533 + 494), S. 441. Dass der Begriff nach Sulzer und Koch bald schon wieder aus ähnlich gearteten Nachschlagewerken verschwand, führt Wolff ebd. darauf zurück, dass er im 19. Jahrhundert „axiomatische Allgemeingültigkeit und ein solches Gewicht [gewann], daß er unter dem Vokabular eines musikalischen Kunstwörterbuches kaum adäquat berücksichtigt werden konnte".

> Wenn alle einzelnen Theile eines Tonstückes unmittelbar auf den Zweck des Ganzen abzielen, zur Erreichung dieses Zweckes geschickt sind, und die Vorstellung nicht auf Nebenideen leiten, so sagt man, das Ganze habe Einheit. [...] Alle Aesthetiker stimmen darin überein, daß Einheit ein unumgängliches Erforderniß aller Produkte der schönen Künste sey. Es läßt sich die Nothwendigkeit dieser Eigenschaft der Kunstwerke auch ohne weitläuftigen Beweis schon daraus erklären, daß ein Kunstprodukt, wenn wir an demselben Vergnügen finden sollen, nur einen einzigen Totaleindruck machen dürfe; dieses kann unmöglich geschehen, wenn in dem Stoffe und dessen Bearbeitung Einheit mangelt.[567]

Sämtliche Teile eines Tonstücks müssen zu einem Ganzen zusammenstimmen, um die dem schönen Kunstwerk nötige Einheit hervorzubringen.[568] Die besten und größten Werke „derjenigen unserer modernen Tonsetzer, die ins Heiligthum der Kunst eingedrungen sind", bringen ihre Wirkung nicht etwa „durch die einzelnen kraftvollen Stellen, die sie enthalten", hervor.[569] Ein gelungenes Tonstück tut vielmehr daher seine Wirkung, wenn „alle in demselben verbundene Theile unmittelbar auf einen einzigen Zweck, auf eine einzige bestimmte Empfindung hinwirken. – Die Tonstücke unserer vorzüglichsten Tonsetzer wirken unstreitig mehr durch die Einheit aller Theile des Ganzen, als durch das Hervorstechende, welches dieser oder jener einzelne Satz derselben behauptet".[570] Dabei ist auch Mannigfaltigkeit notwendig; Einheit und Mannigfaltigkeit sind sine qua non des schönen Kunstwerks in Kochs *Lexikon*.[571] Neben diesem klar erkennbaren Postulat sind anhand der oben zitierten Formulierungen auch inhaltliche und rezeptive Ganzheit als wesentliche Eigenschaften des schönen Kunstwerks zu identifizieren.[572]

Die bei Kochs Anreger Sulzer zu findende, zurückhaltende Implikation der teleologischen Abhängigkeit des schönen Kunstwerks wird von Koch selbst weitaus deutlicher formuliert. Er schreibt:

> Die schönen Künste überhaupt, und also auch die Tonkunst, besitzen etwas Eigenthümliches, welches sie in den Stand sezt [sic], durch künstliche Veranlassungen in uns Empfindungen zu erwecken; sie erwecken Vergnügen durch den Genuß eines durch die Kunst dargestellten Gutes, und Furcht durch ein von der Kunst hervorgebrachtes Uebel. Bedienen sich nun die schönen Künste dieses ihnen eigenthümlichen Vermögens so, daß die durch sie erregten Empfindungen edle Entschlüsse bewürken, so, daß diese Empfindungen auf die Bildung und Veredlung des Herzens Einfluß haben, dann bedienen sie sich ihrer höchsten Absicht, und zeigen sich in der ihnen eigenthümlichen Würde. Raubt man ihnen diese hohe Absicht, gehet man mit ihnen auf einen andern Zweck aus, so erniedriget, so entehrt man sie.[573]

Die Förderung ‚edler Entschlüsse', die „Bildung und Veredlung des Herzens", kurz: die (moralische) Besserung des Menschen ist für Koch die ‚höchste Absicht' der schönen Künste. Sie ihnen zu rauben, bedeutet, sie zu erniedrigen und zu entehren. Schöne Kunstwerke können bei Koch also noch viel deutlicher als bei Sulzer nicht teleologisch unabhängig sein, wenn sie tatsächlich als gelungene zu bezeichnen sind.[574]

[567] Koch: *Musikalisches Lexikon*, Sp. 517 f.
[568] Koch: *Musikalisches Lexikon*, Sp. 518.
[569] Koch: *Musikalisches Lexikon*, Sp. 519.
[570] Koch: *Musikalisches Lexikon*, Sp. 519.
[571] Koch: *Musikalisches Lexikon*, Sp. 518 und Sp. 929, siehe auch ebd., Sp. 189 f. Ulrich Leisinger weist in seinem kurzen Aufsatz zur „Einheit der Gedanken" weitere Stellen des *Musikalischen Lexikons* nach, die meine Befunde zu Kochs Ganzheitskonzeption bestätigen. Das *Lexikon* ist Leisingers Hauptquelle. Siehe zur Bedeutung formaler Ganzheit bei Koch auch Baker: The Aesthetic Theories of Heinrich Christoph Koch sowie Wagner: Anmerkungen zur Formtheorie Heinrich Christoph Kochs, jeweils passim.
[572] Die geforderte Einheit des Ganzen einer Musik bezieht sich nicht nur auf die Form, sondern auch (und vor allem) auf das „Zusammenstimmen der Empfindungsgehalte", also eine Art von Inhalt (Dahlhaus: Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff, S. 150 f.).
[573] Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Teil II, S. 16.
[574] Siehe dazu auch Baker: The Aesthetic Theories of Heinrich Christoph Koch, S. 184 ff.

Johann Friedrich Hugo von Dalberg

Johann Friedrich Hugo von Dalberg, der über seinen Bruder Karl Theodor Verbindungen zu Persönlichkeiten wie Wilhelm von Humboldt, Goethe und Schiller hatte und sich selbst vor allem mit Herder austauschte, ist für die vorliegende Arbeit vor allem aufgrund seiner 1787 erschienenen *Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister* von Bedeutung. Der im Titel genannte namenlose Tonkünstler beschreibt als Ich-Erzähler die Ereignisse des „gestrigen Abend[s]“, an dem er, von „Krankheit und finstere[r] Melancholie“ geplagt, sich ans Klavier setzt, um „wilde trauervolle Töne“ zu präludieren.[575] Vom plötzlich vor ihm liegenden *Salve Regina* Pergolesis in ein „Gefühl von Andacht, und sanfter Wehmuth, dass ich in Thränen zerschmolz“ versetzt, sinkt er „in eine erquickende Ruhe“ und legt sich auf sein „Ruhebett“, um „den mannigfachen, schnell veränderten Zuständen meiner Seele“ nachzudenken.[576] Da besucht ihn „der Genius der Harmonie“, der ihm „Ahndungen aus den hohen Mysterien der geistigen Tonkunst“ zuflüstert.[577] Er entschwebt der Erde und findet sich „plözlich [sic] im unermesslichen Raume des Weltalls“ wieder:[578] „Sonne, Planeten, Gestirne um mich, unzählbar, in unbeschreiblicher *Schönheit;* welcher Zauber erfüllte mein Ohr! in oft geahndeten, dem Menschen zu reinen Melodien rollten die Sphären den erhabensten Gesang – die grösste *Einheit in der reichsten Mannigfaltigkeit* nur hörbar einem geistigen Ohre.“[579]

Und weiter:

> Doch nicht die Körperwelt allein, und was der Raum einschliesst, sprach der Genius, bewegt sich nach den Gesezen der himmlischen Harmonie, auch das Reich der Geister macht eine vollkommne *Musik*, deren eigentlicher *Ton* und *Einklang* Gott selbst ist. Alle Seelen sind Theile dieser ewigen Symphonie, alle bewegen sich nach einer ihnen vorgeschriebenen zweckmäsigen Melodie, jedes ist ein *Ganzes*, jedes zugleich Theil eines gröseren Ganzen, und alle die unendlichen Theile bilden den grosen Chor der Schöpfung, der in ewigen Lobgesängen der Gottheit huldigt. Liess es unsere beschränkte Sinnlichkeit zu, in das Reich der Geister zu blicken, wir würden erstaunen, wie bestimmt sie den harmonischen Gesezen folgen, wir würden sehen, dass unsere irrdische Musik nur Bild, Hülle, Emblem der *ewig-geistigen* ist. In allen Verhältnissen des Menschen zum *Universum*, zu *Gott*, zur *Gesellschaft*, zu *sich selbsten*, oder *seiner inneren Natur* handelt er nach Gesezen der Tonkunst.[580]

Diese Passagen sind in zweifacher Hinsicht für mein Thema von Bedeutung. Erstens stellen sie eine enge Verbindung zwischen „unbeschreiblicher [melodischer/gesanglicher] *Schönheit*“ und „*Einheit in der reichsten Mannigfaltigkeit*“ her. Diese Nähe wird im weiteren Verlauf der Schrift bestätigt: Wie der Zweck der Musik „das *Wohlgefallen des Gehörs*“ ist, so ist die „Bestimmung der Seelenmusik [...] reines Vergnügen für das Gehör Organ des Geistes“.[581] Dieses Vergnügen wird die Seele „*in der vollkomensten Uebereinstimmung der*

[575] Dalberg: *Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister*, S. 5.
[576] Dalberg: *Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister*, S. 5 f.
[577] Dalberg: *Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister*, S. 6.
[578] Dalberg: *Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister*, S. 6.
[579] Dalberg: *Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister*, S. 6. Kursivierungen original.
[580] Dalberg: *Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister*, S. 7 f. Kursivierungen original. Es ist typisch für Dalbergs kurzes Traktat, heute als ‚tz‘ zu schreibende Laute nur mit ‚z‘ oder ein ‚ss‘/‚ß‘ nur als ‚s‘ zu notieren. Zugunsten einer besseren Lesbarkeit verzichte ich im Folgenden auf ‚[sic]‘ an derartigen Stellen.
[581] Dalberg: *Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister*, S. 16. Kursivierung original.

Theile zum Ganzen“ finden.[582] „Ordnung, Symetrie, Uebereinstimmung“ sind „die Blume des Schönen und Gefälligen“.[583] „Der grose einzige Genuss der Seele ist: *Verhältnise zu entdecken; und zu ordnen.*“[584] Sie bevorzugt dabei die „einfachsten Verhältnisse“.[585] Da unsere irdische Musik Abbild der geistigen ist, kann man annehmen, dass für Dalberg eine entsprechende formale Ganzheit von hoher Bedeutung war.[586]

Zweitens – und noch wichtiger – ist der heutzutage in der Musikwissenschaft kaum beachtete Dalberg in Sprachduktus und Inhalt bereits überraschend nah an dem, was wenige Jahre und Jahrzehnte später die mittlerweile als paradigmatische Romantiker behandelten Autoren des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts formulieren. Die schwärmerische Sprache, die die Musik in den Bereich des Religiösen rückt, findet sich etwa bei Tieck/Wackenroder[587] und E. T. A. Hoffmann. Letzterer ist es auch, der zum Beispiel bei Beethoven epistemische Transzendenz zu finden vermeint, wenn er in seiner Musik das Unendliche im Endlichen erfahren haben will (siehe dazu weiter unten). Und gerade diese epistemische Transzendenz ist nicht weit entfernt von Dalbergs modifizierter Wiederaufnahme der antiken Idee der Sphärenharmonie – unsere „irrdische Musik [ist] nur Bild, Hülle, Emblem der *ewig-geistigen*“. Auch das wird in der nur vier Jahre später erschienenen Schrift *Vom Erfinden und Bilden* bestätigt, wo Dalberg zum Beispiel schreibt, „der wahre Tonkünstler“ ahne „Im Geist der Töne [. . .] eine höhere Welt“.[588]

Den Rest der *Blicke eines Tonkünstlers* verbringt Dalberg damit, die Analogie von irdischer Musik und „Musik der Geister“ weiter auszuarbeiten, wobei er etwa am Monochord erklärte, einfache musikalische Gegebenheiten auf die Struktur der Geisterwelt überträgt.

Kommt der mögliche Nutzen oder Zweck, den man aus Musik ziehen oder dem sie dienen soll, in den hier besprochenen Texten Dalbergs nicht zur Sprache, so äußert er sich zu diesem Thema in unmissverständlicher Weise in anderen Arbeiten wie etwa den *Phantasien aus dem Reich der Töne* von 1806 oder dem im selben Jahr in der *AmZ* erschienenen Artikel „Über griechische Instrumental-Musik und ihre Wirkung“. Helmut Kowar stellt fest, Dalberg spreche „von der ‚*sittlichen Bildung des Herzens*‘, vom ‚*Sitten bessernden Nutzen*‘ der Musik, und ruft dazu auf, ‚*durch neue [musikalische] Produkte, statt den Sitten verderblich zu*

[582] Dalberg: *Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister*, S. 17. Kursivierung original. Siehe auch Dalberg: *Vom Erfinden und Bilden*, S. 39 ff., S. 54 ff. und S. 70 f.

[583] Dalberg: *Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister*, S. 17.

[584] Dalberg: *Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister*, S. 20. Kursivierung original.

[585] Dalberg: *Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister*, S. 21.

[586] Das bestätigt sich auch in Dalbergs *Vom Erfinden und Bilden*, siehe dort zum Beispiel S. 9 f. und S. 30 f. Hier schreibt Dalberg, „in der Musik wie in allen Künsten [seien] *Form* und *Umriß* die vorzüglichste [sic] Eigenschaften“ (Kursivierung original). Autobiographische Passagen wie ebd., S. 29 f. stellen Dalbergs eigene Präferenzen und Empfindungen in eine unverkennbare Nähe zu denen seines namenlosen Ich-Erzählers aus den *Blicken eines Tonkünstlers in die Welt der Geister*. Siehe zur Bedeutung formaler Ganzheit als Einheit in Mannigfaltigkeit auch Dalberg: *Untersuchungen über den Ursprung der Harmonie und ihre allmählige Ausbildung*, S. VII f., wo er „*Mannichfaltigkeit in der Einheit*“ als „das Hauptgesez der Musik, als ästhätischer [sic] Kunst“ bestimmt (Kursivierung im Original gesperrt). Ebd., S. 45 schreibt er, das „erste Gesetz eines ästhetischen *Ganzen*“ fordert, es müsse, „um zu gefallen, *Ordnung* und *Symmetrie der Theile,* so wie *Mannichfachheit in der Einheit*“ besitzen (Kursivierungen im Original gesperrt). Und ebd., S. 52: „*Mannigfaltigkeit in der Einheit; Ordnung und Symmetrie der Theile; stete Abwechslung und Contraste, Kraft mit Anmuth vereinigt* – sind die ewigen Gesetze des *ästhetisch Schönen*!“ (Kursivierungen im Original gesperrt).

[587] Die Wirkung, die die Musik auf Dalbergs namenlosen Tonkünstler hat und auch die Beschreibungen, die Dalberg 1791 in *Vom Erfinden und Bilden* (passim) gibt, erinnern stark an Tiecks und Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*.

[588] Dalberg: *Vom Erfinden und Bilden*, S. 39. Siehe auch ebd., S. 35 f.

werden, vielmehr Leidenschaften zu reinigen, und Gemüth und Karakter zu veredeln'".[589] Er sucht den „*höchste[n] Endzweck der Künste in Hinsicht des Menschen als sittlichen, nach Erkenntniss sich selbst bestimmenden Wesens*" mit Aristoteles „*in der Veredlung unserer Natur, in dem Uebergang von der thierischen Rohheit zur Ausbildung seines moralischen Sinnes, seines Gefühls für Anmuth und Würde, fürs Schöne und Schickliche, mit einem Wort, seines Gemüthes und Charakters, durch Reinigung und Läuterung der Leidenschaften*".[590] Bedauernd stellt Dalberg fest, „daß nur wenige der zeitgenössischen Komponisten die Gabe besitzen Musik zu schreiben", die die Möglichkeiten dieser Kunst, der menschlichen Charakterbildung nützlich zu sein, ausschöpft.[591] Teleologische Unabhängigkeit ist kein Teil der Dalberg'schen Ästhetik.

Johann Nikolaus Forkel

Johann Nikolaus Forkel versah seine *Allgemeine Geschichte der Musik*, deren erster Band 1788 erschien, mit einer ausführlichen Einleitung, die seine Ansichten zur Bedeutung der Ganzheit in der Kunst erkennbar werden lässt.

Forkel unterscheidet drei „Perioden", in denen die Kunst nach und nach und analog zur Entwicklung des Menschen von seinem „ersten Zustand" als „blos leidendes Geschöpf" an fortschreitet.[592] Ohne genauer darauf einzugehen, wie Forkel sich diese Perioden der Musik und die jeweiligen geistig-kulturellen Entwicklungsstufen der mit ihnen verbundenen Völker und Nationen vorstellt – ein solcher Exkurs ist für meine Themenstellung ohne Bedeutung; Forkels Ganzheitsbegriff erschließt sich auch so –, sei festgestellt, dass er die Musik der ersten Periode als „eintönig" und „einfach" charakterisiert: Es handelte sich nach Forkel um rein als solche empfundene, „ohne alle Rücksicht auf einige der unendlichen Modificationen" derselben erzeugte und rezipierte Klänge und Geräusche, deren Hauptmoment der Mannigfaltigkeit in ihrer Rhythmisierung lag, ohne die „selbst für die allerrohesten Völker nur ein ermüdendes, und eben dadurch unerträgliches Einerley würde hervorgebracht werden können".[593]

Vom ersten Auftreten von Musik an ist für Forkel also bereits entscheidend, dass sie, so einfach sie auch sein mag, dem Ohr eine gewisse Abwechslung bietet. Wird diese auch in der ersten Periode dieser Kunst durch unterschiedliche Rhythmen gewährt, so bezeichnet er die dadurch entstehende Musik, wie gerade erwähnt, aber doch als „eintönig" und „einfach". Unter „Eintönigkeit" versteht Forkel in diesem Zusammenhang aber weder eine ermüdende Einförmigkeit des Rhythmus, noch eine ganz wörtlich zu verstehende Ein-Tönigkeit der Klänge und Geräusche. Denn eintönig ist die Musik der ersten Periode nur insofern,

> als die wenigen Töne einer solchen Musik keinen Zusammenhang unter einander gehabt haben. Ich will dieses näher erklären. Mehrtönig kann eine Musik nur alsdann erst genannt werden, wenn eine Reihe von Tönen, diese Reihe mag so klein seyn als sie will, so zusammengestellt

[589] Kowar: Auf der Suche nach dem Wesentlichen. Johann Friedrich von Dalbergs Konzept einer allgemeinen Musikästhetik, S. 677. Kursivierungen und Einfügung in eckigen Klammern original.
[590] Dalberg, zit. n. Kowar: Auf der Suche nach dem Wesentlichen. Johann Friedrich von Dalbergs Konzept einer allgemeinen Musikästhetik, S. 677. Kursivierungen original.
[591] Kowar: Auf der Suche nach dem Wesentlichen. Johann Friedrich von Dalbergs Konzept einer allgemeinen Musikästhetik, S. 678.
[592] Forkel: *Allgemeine Geschichte der Musik*, S. 2 ff.
[593] Forkel: *Allgemeine Geschichte der Musik*, S. 4 f.

> wird, daß dadurch eine Art von Melodie, das heißt, ein Satz, dessen verschiedene Glieder von verschiedener Bedeutung sind, hervorgebracht werden kann. In der Sprache ist dieses ein Satz, der nicht nur eine Sache an sich, sondern auch eine Eigenschaft derselben bezeichnet, und beyde zusammen verbindet, z. B. wenn ich nicht blos sage: *Baum*, sondern *großer Baum*, oder *der Baum ist groß*, u. s. f.[594]

Hier wird zum einen deutlich, wie sehr Forkel Musik und Sprache als potenziell in ihrer Struktur und Sinnträgerhaftigkeit analog begreift, zum anderen, dass ihm eine Art von innerem Zusammenhang in der Musik und damit ein wichtiger Aspekt formaler Ganzheit notwendige Bedingung ihrer Güte ist.

All das macht Forkel wenige Seiten später, nachdem er auch die zweite und dritte Periode der Musik erläutert hat, in unübersehbarer Weise explizit:

> Aus allem dem, was bisher gesagt worden ist, wird nunmehr der Leser leicht den Schluß machen können, daß man sich unter dem Worte *Musik* eine allgemeine Sprache der Empfindungen zu denken habe, deren Umfang eben so groß ist und seyn kann, als der *Umfang* einer ausgebildeten Ideen-Sprache. So wie nun in der Ideensprache *Reichthum an Ausdrücken* für alle mögliche Gedanken mit ihren Beziehungen, *Richtigkeit und Ordnung in der Verbindung* dieser Ausdrücke, und die Möglichkeit, die sämmtlichen Ausdrücke *nach allen den verschiedenen Zwecken und Absichten*, die ein Redender damit verbinden kann, zu biegen und zu gebrauchen, Merkmale ihrer höchsten Vollkommenheit sind; so müssen auch in der Tonsprache 1) *Reichthum an Combinationen der Töne*, 2) *Richtigkeit und Ordnung in den Verbindungen derselben*, und 3) *gewisser Endzweck*, die drey Hauptmerkmale einer wahren, guten und ächten Musik seyn.[595]

Damit Musik also ihrem Wesen als „Sprache der Empfindungen“ entsprechen kann, müssen ihre einzelnen Töne, wie die Elemente der Wortsprache auch, nach Regeln, die ihre „Richtigkeit“ garantieren,[596] zu einem Zusammenhängenden verbunden werden. Diese „Zusammenstellung musikalischer Ausdrücke zu einem an einander hängenden Ganzen“ betrifft in einem ersten Schritt „die Verbindung einzelner Töne und Accorde zu einzelnen Sätzen, und zweytens die Verbindung mehrerer Sätze nach einander“ – dieses ist Thema der „musikalischen Rhetorik“, jenes dasjenige der „musikalischen Grammatik“ –, wobei beide Verbindungsarten „auf sehr mannichfaltige Weise bewerkstelligt werden“ können.[597]

Ausführliche Erläuterungen zu „musikalischer Grammatik“ und „musikalischer Rhetorik“ bilden den Rest der noch mehrere Dutzend Seiten langen Einleitung. In beiden ist die Forderung nach formaler Ganzheit allgegenwärtig. Lediglich exemplarisch sei ein Ausschnitt vom Beginn der „musikalischen Periodologie“[598] angeführt. Forkel betont hier die Bedeutung der „Einheit des Gedankens“, die „[d]as erste [sei], was bey dem richtigen und guten Periodenbau betrachtet werden muß. Diese Einheit der Gedanken besteht darin, daß nicht Sätze in eine Periode zusammen gebracht werden, die weder logisch noch rhythmisch aus einander entspringen, folglich auch kein Ganzes ausmachen können“.[599] Eine Musik ohne „Einheit der Gedanken“ kann wohl kaum ‚Musik‘, keinesfalls jedoch ‚schön‘ genannt werden, ja, eine solche Folge von Tönen und Geräuschen widerspricht sogar – anders als entsprechende Vergehen in der Sprache – dem allen Menschen eigenen Schönheitsempfinden:

> Das *absolute Schöne* beruht auf allgemeinen Grundsätzen der Vernunft und Empfindung, worin alle Menschen mit einander übereinstimmen, und ist die Grundlage des *relativen*, das heißt,

[594] Forkel: *Allgemeine Geschichte der Musik*, S. 5. Kursivierungen im Original in größerer Schrift.
[595] Forkel: *Allgemeine Geschichte der Musik*, S. 19 f. Kursivierungen im Original in größerer Schrift.
[596] Siehe zu diesen Regeln Forkel: *Allgemeine Geschichte der Musik*, S. 20 ff.
[597] Forkel: *Allgemeine Geschichte der Musik*, S. 21.
[598] Forkel: *Allgemeine Geschichte der Musik*, S. 39 ff.
[599] Forkel: *Allgemeine Geschichte der Musik*, S. 40.

> ohne Richtigkeit in der Zusammensetzung der Ausdrücke, in der Ordnung und Einheit der einzelnen Theile, ist überhaupt keine Schönheit möglich. Die Ausdrücke der Tonsprache sind nicht willkührlich, wie in der Ideensprache, sondern gründen sich unmittelbar auf das Gesetz der Natur, auf das übereinstimmige Gefühl der ganzen Menschheit, und sind daher eine wahre Universalsprache. [...] Wer also eine diesem Naturgesetze widersprechende Verbindung der Kunstausdrücke wagt, empört dadurch die allgemeine Empfindung der Menschheit, und stört den natürlichen, mit unsern Empfindungen aufs genaueste übereinstimmenden Zusammenhang der Töne.[600]

Formale Ganzheit ist für Forkel also nicht nur conditio sine qua non von gelungener Musik und sogar Schönheit an sich.[601] Sie gründet sich auch auf ‚Naturgesetze der Ästhetik' und ist damit in ihrer Ausformung zwar zu einem gewissen Grad variabel (was Forkel auch im weiteren Verlauf seines Textes deutlich macht), im Grunde jedoch von unantastbarer Bedeutung und nicht völlig beliebiger Gestaltung. Forkels Ausführungen lassen auch erahnen, dass er inhaltliche Ganzheit für wichtig hält.

[600] Forkel: *Allgemeine Geschichte der Musik*, S. 64 f.

[601] Das wird auch in früheren Schriften Forkels an einigen Stellen deutlich. Siehe zum Beispiel *Ueber die Theorie der Musik*, passim; „Carl Philipp Emanuel Bachs Claviersonaten", passim, besonders S. 279 ff.; „Sechs Sonaten für das Clavier von Daniel Gottlob Türk"; sowie besonders die ersten Seiten von Forkels Rezension „Die Kunst des reinen Satzes in der Musik aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert von Johann Phil. Kirnberger [...]".

Kapitel 3

Von Karl Philipp Moritz bis Jean Paul

Karl Philipp Moritz

Karl Philipp Moritz wird neben Kant weithin als Mitbegründer der Autonomieästhetik – derjenigen ästhetischen Anschauung, die im Gegensatz zu ihren Vorgängern dem formal, rezeptiv und inhaltlich Ganzen das Attribut teleologischer Unabhängigkeit als wahrer Kunst notwendiges beigesellt – betrachtet.[602] Seine 1788 erschienene, nur wenige Dutzend Seiten umfassende Schrift *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, deren herausragende Bedeutung unumstritten ist und beispielsweise von Cord-Friedrich Berghahn als „*die* Programmschrift der Autonomieästhetik“[603] sowie von Albert Meier als „Manifest des Weimarer Klassizismus“[604] bezeichnet wird, markiert einen entscheidenden, geradezu epochemachenden Schritt der expliziten Reflexion der Ganzheitsidee in der Ästhetik, die sich bei und seit Moritz für mehrere Jahrzehnte nicht nur damit begnügt, umfassende Ganzheit als mögliches Kriterium eines Kunstwerks aufzuführen, sondern Kunstwerke gar nicht mehr denken kann, ohne sie gleichzeitig als abgeschlossene Ganze zu betrachten. *Über die bildende Nachahmung des Schönen* ist dabei nicht vollständig originell,[605] sondern beinhaltet einige Gedanken, die Moritz bereits an anderer Stelle – nämlich im „Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des ‚in sich selbst Vollendeten‘“ – zu Papier gebracht hatte, und wurde darüber hinaus selbstverständlich auch vom Denken anderer Autoren beeinflusst.[606] Sie ist aber die bekannteste und einflussreichste

[602] Siehe etwa Meier: *Karl Philipp Moritz*, S. 172. Zu allem, was Moritz' Ästhetik sowie ihre Verortung in der ästhetischen Diskussion seiner Zeit betrifft, seien Alessandro Costazzas hervorragende Moritz-Monographien *Genie und tragische Kunst* sowie in meinem Themenzusammenhang vor allem *Schönheit und Nützlichkeit* empfohlen.

[603] Berghahn: *Das Wagnis der Autonomie*, S. 123. Kursivierung original.

[604] Meier: *Karl Philipp Moritz*, S. 180.

[605] Vgl. dazu Schlegels Einschätzung, der Moritz' Schrift für „äußerst“ und seine Deduktion der Einheit für „ganz originell“ hält (Schlegel: *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre*, S. 173).

[606] Siehe dazu das ausgezeichnete Vorwort Sigmund Auerbachs bei Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (Auerbach), S. III–XLV, hier passim sowie den ebd., S. 38–45 als Anhang zu *Über die bildende Nachahmung des Schönen* wiedergegebenen „Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des ‚in sich selbst Vollendeten‘“, der in der *Berlinischen Monatsschrift*, Bd. 5, im Berlin des Jahres 1785 gedruckt wurde und bereits die meisten Grundgedanken zum Verhältnis von Schönem und Nützlichem enthält (vgl. auch das Vorwort Auerbachs, ebd., S. XXV). Und wäre Moritz nicht bereits 1793 verstorben, wäre von ihm wohl noch eine ausführlichere Ausarbeitung seiner Gedanken

seiner ästhetischen Schriften. *Über die bildende Nachahmung des Schönen* wurde von so gut wie allen Ästhetikern des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts rezipiert, darunter auch Schiller und Goethe.[607]

Moritz' Abhandlung beginnt mit Überlegungen zu den Begriffen des Guten, Nützlichen, Edlen, Schönen, Schlechten, Unnützen und Unedlen, zu ihren Bedeutungsinhalten, wechselseitigen Verhältnissen und Wertabstufungen, die, wie auch Sigmund Auerbach feststellt, nicht vollständig überzeugen können (was an ihnen genau zu kritisieren ist, soll hier nicht weiter erörtert werden, da es weder an Moritz' Thesen zur Schönheit noch an deren Rezeption Bedeutendes ändert).[608] Ihr Ziel ist die Etablierung einer Verbindung von Schönem und Unnützem. Moritz meint, der „Begriff vom Unnützen" schließe sich „am willigsten und nächsten an den Begriff des Schönen an", weil jenes, das Unnütze, „gar keinen Zweck,

in einem umfassenden System der Ästhetik zu erwarten gewesen, wie eine postum veröffentlichte Skizze vermuten lässt (ebd., S. XLIII f.). Der Auerbach-Ausgabe lag sehr wahrscheinlich ein aus Goethes Besitz stammendes Exemplar von *Über die bildende Nachahmung des Schönen* zugrunde (Kommentar Schrimpfs in Moritz: *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, S. 361). Ich folge in meinen Ausführungen der kritischen Ausgabe des Textes, die Hans Joachim Schrimpf vorgelegt hat. Siehe das in *Über die bildende Nachahmung des Schönen* Vorgetragene bestätigend auch Moritz' zahlreiche andere ästhetische Schriften, die über Schrimpfs maßgebliche Ausgabe leicht zugänglich sind. Alessandro Costazza betont, dass das oft propagierte Bild des Originalgenies Moritz, das so gut wie kein Vorwissen über ästhetische Fragestellungen und Theorien besaß, nicht stimmen kann. Moritz war, so Costazza, „über die zentralen Problemkomplexe der Zeit, so etwa über die Diskussionen über das Nachahmungsprinzip, über den Geschmack oder über das Genie, genauestens informiert" und musste auch „zumindest die wichtigsten Arbeiten von Autoren wie Meier, Mendelssohn, Lessing, Sulzer, Blanckenburg oder Eberhard aus unmittelbarer Lektüre kennen" (Costazza: *Schönheit und Nützlichkeit*, S. 15).

[607]Siehe den Kommentar Schrimpfs in Moritz: *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, S. 361 f. Goethe nahm Auszüge des Traktats in seine *Italienische Reise* auf (Meier: *Karl Philipp Moritz*, S. 172). Siehe zu Moritz und Goethe auch Costazza: *Schönheit und Nützlichkeit*, S. 16–26. *Über die bildende Nachahmung des Schönen* ist zwar aus heutiger Sicht Moritz' bedeutendste ästhetische Schrift. Alessandro Costazza weist aber darauf hin, dass ihrem Vorgänger, dem „Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des ‚in sich selbst Vollendeten'" innerhalb des aufklärerischen Diskurses im späten 18. Jahrhundert ebenfalls eine besondere Bedeutung zukommt: In der *Berlinischen Monatsschrift*, dem „wichtigsten Publikationsorgan[] der Spätaufklärung", ist Moritz' Aufsatz „der einzige bedeutende Beitrag ästhetischen Inhalts in den dreizehn Erscheinungsjahren jener Zeitschrift", in der „[n]eben Kämpfen gegen jede Form von Schwärmerei, gegen Aberglauben und Obskurantismus bzw. für die Toleranz und die Trennung der religiösen von der politischen Sphäre" insbesondere auch „Themen der Schulreform und des Erziehungswesens, sowie Reiseberichte und Mitteilungen interessanter psychologischer Fälle eine wesentliche Rolle" spielten (Costazza: *Schönheit und Nützlichkeit*, S. 166). Kunst und Literatur nahmen „dagegen höchstens einen subordinierten, dienenden Platz" ein, „indem sie bloß das ‚Nützliche' mit dem ‚Angenehmen' zu verbinden hatten" (ebd.). Moritz' „Versuch einer Vereinigung" wendete sich nicht nur scharf „gegen eine solche ‚utilitaristische' Indienstnahme bzw. hedonistische Funktionalisierung der Kunst" sowie gegen Mendelssohn und Eberhard, die beide „enge und aktive Mitarbeiter dieser Zeitschrift waren" (was von ihnen aber wohl nicht als besondere Provokation empfunden wurde), sondern „kontrastierte" auch „in einem noch viel tieferen und wesentlicheren Sinne mit der ‚Berlinischen Monatsschrift', indem er nicht nur eine unterschiedliche, ja diametral entgegengesetzte Kunstauffassung vertritt, sondern darüber hinaus auch das Projekt einer nicht-entfremdeten Rationalität enthält, die mit dem ‚utilitaristischen' Aufklärungsverständnis vieler Mitarbeiter der ‚Berlinischen Monatsschrift' in krassem Widerspruch steht" (ebd., S. 166 f. Siehe zu Moritz, Mendelssohn und Eberhard ebd., S. 121 ff.). Cord-Friedrich Berghahn betont, Moritz habe „Mendelssohns revolutionäres Konzept der Autonomie des Kunstwerks als abgeschlossenes Ganzes" übernommen; ohne das Denken Mendelssohns sei „Moritz' ästhetisch-existenzieller turn des Jahres 1785", den er im *Versuch einer Vereinigung* vollzog, „kaum denkbar" (Berghahn: *Das Wagnis der Autonomie*, S. 110 f., siehe auch ebd., S. 62 f. und Meier: *Karl Philipp Moritz*, S. 174 f.). Gleichzeitig aber hat er seine eigene Ästhetik maßgeblich in kritischer Auseinandersetzung mit Mendelssohns Denken entwickelt (Berghahn: *Das Wagnis der Autonomie*, S. 61 ff. und S. 110 ff. Siehe auch Meier: *Karl Philipp Moritz*, S. 174 f.).

[608]Siehe das Vorwort Sigmund Auerbachs in Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (Auerbach), S. XX–XXIV. Auch Albert Meier bemerkt Schwächen in Moritz' Argumentation, die vor allem auf eine unscharfe Definition und Abgrenzung von Begriffen zurückzuführen ist (Meier: *Karl Philipp Moritz*, S. 182 f.). Auch Meier meint aber, es komme „auf die Stimmigkeit der Beweisführung auch weit weniger an als auf die Grundthese von der Affinität zwischen dem Schönen und dem Unnützen" (ebd., S. 183).

keine Absicht ausser sich hat, warum es da ist“, und damit dem Schönen, das „auch keines Endzwecks, keiner Absicht, warum es da ist, ausser sich *bedarf*, sondern seinen ganzen Werth, und den Endzweck seines Daseyns in sich selbst hat“, in dieser Hinsicht, sich nicht auf irgend etwas außer sich selbst Liegendes zu beziehen, gleiche.[609]

Zwar falle das Unnütze, das

> nicht zugleich auch schön ist, [...] auf einmal wieder am allerweitesten vom Begriff des Schönen bis unter das Schlechte hinab, weil es nun weder in sich noch ausser sich, eine Absicht hat, warum es da ist, und sich also gleichsam selbst aufhebt. Ist aber das Unnütze, oder dasjenige, was ausser sich keinen Endzweck seines Daseyns hat, warum es da ist, zugleich auch schön, so steigt es plötzlich auf die höchste Stufe der Begriffe bis über das Nützliche und Gute empor, indem es eben deswegen keines Endzwecks ausser sich bedarf, weil es in sich so vollkommen ist, daß es den ganzen Endzweck seines Daseyns in sich selbst hat.[610]

Ein Unnützes kann also auch hässlich sein. Es hat dann weder in sich noch durch etwas außer sich Liegendes einen sein Dasein rechtfertigenden Grund und steht sogar unter dem Schlechten, das sich wenigstens auf etwas außer sich Liegendes bezieht. Ist ein Unnützes aber schön, so „steigt es plötzlich auf die höchste Stufe der Begriffe bis über das Nützliche und Gute empor“, weil es sich in völliger Verneinung einer außerhalb seiner selbst liegenden Absicht nur auf sich selbst bezieht und sein Dasein sein eigener Zweck ist. Nützliche Dinge gefallen nur mit ihrem „äußern Zweck zusammengenommen als ein Ganzes betrachtet“ – „von diesem Zweck abgeschnitten, lassen sie mich völlig gleichgültig“.[611] Demgegenüber ist es beim Schönen „umgekehrt. Dieses hat seinen Zweck nicht außer sich, und ist nicht wegen seiner Vollkommenheit von etwas anderm, sondern wegen seiner eignen innern Vollkommenheit da. Man betrachtet es nicht, in so fern man es brauchen kann, sondern man braucht es nur, in so fern man es betrachten kann“.[612]

Das Nützliche ist dem Schönen vollkommen überflüssig, und sollten Schönes und Nützliches doch einmal in ein und demselben Ding vereint sein, so muss das Nützliche dabei „als zufällig, und als nicht dazu gehörig betrachtet werden, weil die wahre Schönheit, eben so wie das Edle in der Handlung, durch das Nützliche dabei weder vermehrt, noch durch den Mangel desselben auf irgendeine Weise vermindert werden kann.“[613] Das Schöne zeichnet sich dadurch aus, dass es „nicht nützlich zu sein *braucht*“.[614] Genau diese Eigenschaft des Schönen begreift Moritz als Kriterium, das Schöne zu erkennen.[615]

Die Freiheit von jedem Nutzen ist dem wahrhaft Schönen nicht nur bei seiner Rezeption, sondern auch im Schaffensprozess eigen: „Das Schöne will eben sowohl bloß um sein selbst willen betrachtet und empfunden, als hervorgebracht seyn“.[616] Wenn wir das Schöne „nicht

[609] Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, S. 69. Kursivierung original.
[610] Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, S. 69.
[611] Moritz: Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des ‚in sich selbst Vollendeten‘, S. 4.
[612] Moritz: Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des ‚in sich selbst Vollendeten‘, S. 4.
[613] Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, S. 70.
[614] Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, S. 71. Kursivierung original.
[615] Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, S. 71. Seine Methode, sich der Bestimmung des Schönen darüber anzunähern, festzustellen, was es *nicht* ist, gleicht in bemerkenswerter Weise den Ausführungen Eduard Hanslicks in „Vom Musikalisch-Schönen“ (siehe dazu weiter unten, S. 273 ff.). Die in Moritz' Denken erkennbare teleologische Unabhängigkeit des Schönen bezeichnet Louis Dumont als „auto-téléologie de l'œvre d'art“ (Dumont: Totalité et hiérarchie dans l'esthétique de Karl Philipp Moritz, S. 68).
[616] Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, S. 85.

um sein selbst willen“ betrachten, „sondern um erst unsern Geschmack dafür zu bilden, so bekömmt ja eben dadurch unsre Betrachtung schon eine eigennützige Richtung“.[617] Um das zu verhindern, muss der Geschmack zum Genuss des Schönen gebildet werden durch eine „*ruhige Betrachtung der Natur und Kunst, als eines einzigen grossen Ganzen*, das in allen seinen Theilen sich in sich selbst spiegelnd, da den reinsten Abdruck läßt, wo alle Beziehung aufhört, in dem ächten Kunstwerke, das, so wie sie, in sich selbst vollendet, den Endzweck und die Absicht seines Daseyns in sich selber hat“.[618]

„Um nun aber die Frage zu beantworten, wie denn eine Sache beschaffen seyn müsse, damit sie nicht nützlich zu seyn brauche“, unterzieht Moritz den Begriff des Nützlichen einer genaueren Untersuchung.[619] Diese sei hier im Wortlaut wiedergegeben:

> Unter Nutzen denken wir uns nehmlich die Beziehung eines Dinges, als Theil betrachtet, auf einen Zusammenhang von Dingen, den wir uns als ein Ganzes denken. Diese Beziehung muß nehmlich von der Art seyn, daß der Zusammenhang des Ganzen beständig dadurch gewinnt und erhalten wird: je mehrere solcher Beziehungen nun eine Sache auf den Zusammenhang, worinn sie sich befindet, hat, um desto nützlicher ist dieselbe.
> Jeder Theil eines Ganzen muß auf die Weise mehr oder weniger Beziehung auf das Ganze selbst haben: das Ganze, als Ganzes betrachtet, hingegen, braucht weiter keine Beziehung auf irgend etwas ausser sich zu haben. [...]
> Hieraus sehen wir also, daß eine Sache, um nicht nützlich seyn zu dürfen, nothwendig ein für sich bestehendes Ganze seyn müsse, und daß also mit dem Begriff des Schönen der Begriff von einem für sich bestehenden Ganzen unzertrennlich verknüpft ist.[620]

Ein für sich bestehendes Ganzes zu sein, ist also notwendige Bedingung jeder ‚schön‘ zu nennenden Entität.[621] Sie ist allerdings ausdrücklich nicht hinreichend, Schönheit zu etablieren. So ist beispielsweise ein Staat, der für sich besteht, deshalb nicht gleich auch schön.[622] Der Grund dafür liegt darin, dass ein Staat „*in seinem ganzen Umfange*, weder in unsern äussern Sinn fällt, noch von der Einbildungskraft umfaßt, sondern bloß von unserm Verstande gedacht werden kann“.[623] Gleiches gilt von dem „ganzen Zusammenhange der Dinge“, für die gesamte Welt, das Universum also, das nicht eigentlich ‚schön‘ zu nennen ist, weil es weder von den Sinnen noch von unserer Einbildungskraft vollständig erfasst werden kann.[624]

Daraus ergibt sich eine erweiterte Erläuterung des Schönen:

> Zu dem Begriff des Schönen, welches uns daraus entsprungen ist, daß es nicht nützlich zu seyn braucht, gehört also noch, daß es nicht nur oder nicht sowohl, ein für sich bestehendes Ganze wirklich sey, als vielmehr nur wie ein für sich bestehendes Ganze, *in unsre Sinne fallen*, oder von unsrer *Einbildungskraft umfaßt werden* könne.[625]

[617] Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, S. 85.
[618] Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, S. 86. Kursivierung original.
[619] Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, S. 71.
[620] Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, S. 71.
[621] Der Ganzheitsbegriff im Sinne eines aus mehreren Teilen zu einer Entität sich Zusammensetzendes ist in Moritz' ästhetischen Schriften allgegenwärtig. Siehe dazu Moritz: *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, passim.
[622] Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, S. 71.
[623] Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, S. 71. Kursivierung original.
[624] Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, S. 71 f.
[625] Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, S. 12 f. (Kursivierungen original). Das Kriterium des Umfasst-Werden-Könnens taucht in Moritz' Beitrag in der *Berlinischen Monatsschrift* noch nicht auf (siehe das Vorwort Auerbachs in Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (Auerbach), S. XXV).

Um ‚schön' genannt werden zu können, muss eine Entität also im Idealfall ein für sich bestehendes Ganzes sein und – weitaus wichtiger – auch als solches wahrgenommen oder vorgestellt werden können,[626] also teleologisch unabhängig und rezeptiv ganz sein.

Nützlicher und schöner Gegenstand unterscheiden sich hinsichtlich ihres Verhältnisses zu einem sie Betrachtenden. Der nützliche Gegenstand wird vom Wahrnehmenden auf sich, den Wahrnehmenden, selbst bezogen. Wenn ich einen Gegenstand als nützlich betrachte, mache ich mich

> gleichsam zum Mittelpunkte, worauf ich alle Theile des Gegenstandes beziehe, d. h. ich betrachte denselben bloß als Mittel, wovon ich selbst, in so fern meine Vollkommenheit dadurch befördert wird, der Zweck bin. Der bloß nützliche Gegenstand ist also in sich nichts Ganzes oder Vollendetes, sondern wird es erst, indem er in mir seinen Zweck erreicht, oder in mir vollendet wird. – Bei der Betrachtung des Schönen aber wälze ich den Zweck aus mir in den Gegenstand selbst zurück: ich betrachte ihn, als etwas, nicht in mir, sondern *in sich selbst Vollendetes*, das also in sich ein Ganzes ausmacht, und mir *um sein selbst willen* Vergnügen gewährt; indem ich dem schönen Gegenstande nicht sowohl eine Beziehung auf mich, als mir vielmehr eine Beziehung auf ihn gebe.[627]

Dieses Vergnügen wiederum ist, wie „das süße Staunen, das *angenehme Vergessen unsrer selbst* bei Betrachtung eines schönen Kunstwerks" zeigt, „etwas Untergeordnetes [...], das wir freiwillig erst durch das Schöne bestimmt werden lassen, welchem wir eine Zeitlang eine Art von Obergewalt über alle unsre Empfindungen einräumen".[628] Das Schöne lässt uns uns im schönen Gegenstand verlieren; „und eben dies Verlieren, dies Vergessen unsrer selbst, ist der höchste Grad des reinen und uneigennützigen Vergnügens, welches uns das Schöne gewährt".[629] Im Augenblick dieser sich selbst verlierenden Anschauung des Schönen opfern wir „unser individuelles eingeschränktes Dasein einer Art von höherem Dasein auf. Das Vergnügen am Schönen muß sich daher immer mehr der uneigennützigen *Liebe* nähern, wenn es ächt sein soll".[630]

Das Betrachten eines schönen Gegenstandes bedeutet also, die übliche Zweckrationalität des alltäglichen Lebens zu verneinen und – wenn auch nur für einige kurze Momente – sein eigenes Dasein dem Schönen zu widmen.[631] Moritz wendet sich damit heftig gegen jede Ästhetik, die Kunst als Mittel zum Zweck des Vergnügens (und auch jeglichen anderen utilitaristischen Ziels) betrachtet.[632] Die Zurückweisung jeder Zweckgebundenheit der Kunst ist *die* wesenhafte Facette der Autonomieästhetik. Das (schöne) Ganze war auch vor Moritz formal, inhaltlich und rezeptiv ganz. Doch erst bei und nach ihm (und natürlich dem einflussreichen Schaffen Kants) ist es auch teleologisch unabhängig.

[626] In den Worten Auerbachs: „Das Schöne muss ein in sich vollendetes Ganzes sein, welches als solches sinnlich wahrnehmbar ist" (Vorwort Sigmund Auerbachs bei Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, S. XXXI).

[627] Moritz: Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des ‚in sich selbst Vollendeten', S. 3. Kursivierungen original.

[628] Moritz: Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des ‚in sich selbst Vollendeten', S. 5. Kursivierung original.

[629] Moritz: Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des ‚in sich selbst Vollendeten', S. 5.

[630] Moritz: Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des ‚in sich selbst Vollendeten', S. 5. Kursivierung original. Siehe zur Verortung der ästhetischen Idee der ‚uneigennützigen Liebe' bei Moritz Costazza: *Schönheit und Nützlichkeit*, S. 138 ff.

[631] Siehe zu all dem auch Moritz: Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des ‚in sich selbst Vollendeten', passim.

[632] Costazza: *Schönheit und Nützlichkeit*, S. 124 f.

Den Betrachter als ‚uneigennützig Liebenden' des Schönen zu begreifen, ist nicht nur quasi-romantische Schwärmerei, sondern aus der Sicht Moritz' geradezu notwendig. Denn das Schöne ist nur, wenn es als solches wahrgenommen wird: „Wir bedürfen des Schönen nicht so sehr, um dadurch ergötzt zu werden, als das Schöne unsrer bedarf, um erkannt zu werden. Wir können sehr gut ohne die Betrachtung schöner Kunstwerke bestehen, diese aber können, als solche, nicht wohl ohne unsre Betrachtung bestehen."[633] Zwar bringt uns das Schöne dazu, uns selbst in seiner Anschauung zu verlieren, doch ohne ebendiese Anschauung wäre das Schöne erst gar nicht schön, auch wenn es noch so eindeutig ein für sich bestehendes Ganzes ist; das eigenständige Ganzsein ist nur *eine* Bedingung des Schönen, das Als-Solches-Betrachtet-Werden eine zweite. Gibt es niemanden, der etwas potenziell Schönes als Schönes betrachtet, existiert die Schönheit des betroffenen Objekts nicht, auch wenn das Objekt selbst noch da ist.

Bei all den unterschiedlichen Formulierungen, die Moritz für das Ganzsein eines Gegenstands findet – er spricht, wie auch aus den bereits wiedergegebenen Zitaten ersichtlich ist, unter anderem davon, ‚in sich selbst vollendet zu sein', ‚ein Ganzes auszumachen' und ‚für sich selbst zu bestehen' – geht es allerdings nicht um ein Für-Sich-Bestehen im Sinne ontischer Dauerhaftigkeit, wie sie bei anderen Autoren vereinzelt auftritt. Zwar erwähnt Moritz – Shaftesbury lässt grüßen – häufig das „schaffende" (oder „bildende") ‚Genie', das, der Natur gleich, ihr nacheifernd, und mit der gleichen „thätigen Kraft" ausgestattet, die auch ihr innewohnt, etwas Neues kreiert.[634] Doch er nutzt keine Formulierungen, aus denen zu schließen wäre, dass er eine ontische Dauerhaftigkeit des Kunstwerks unabhängig von materiellen oder mentalen Bedingungen oder ein unendliches Fortbestehen seiner Schönheit behauptet. Moritz' Ausführungen weisen zwar eine verlockende Nähe zur Idee ontischer Dauerhaftigkeit des Schönen (oder eines Werks) auf. Er selbst vertritt sie allerdings nicht. Bei Moritz ist nur das Für-Sich-Bestehen in dem Sinn gemeint, den er selbst ausdrücklich nennt: Als raumzeitliche Abgeschlossenheit gegenüber anderen Entitäten, die wiederum selbst mehr oder weniger abgeschlossen sein können sowie als teleologische Unabhängigkeit gegenüber den Kausalketten des Alltags, in denen jedes Artefakt als Nutzgegenstand dient. Das und nichts anderes meint Moritz, wenn er von ‚Unnützem' und ‚für sich Bestehendem' spricht.

Wenn etwas nicht nützlich zu sein braucht, nur für sich bestehen und außerdem auch von unseren Sinnen oder der Einbildungskraft umfasst werden kann, kann es schön sein. Es muss nicht nützlich sein, kann es aber, wie bereits weiter oben angedeutet wurde, auch ohne dadurch in seiner Schönheit reduziert zu werden. Nützlichkeit und Schönheit sind nicht Eigenschaften, die entweder vollständig vorhanden sind oder restlos fehlen. Es gibt vielmehr unterschiedliche Grade sowohl des Nützlichen als auch des Schönen: „je mehr Zusammenhang befördernde Beziehungen nämlich eine nützliche Sache auf den Zusammenhang, worinn sie sich befindet, hat, um desto nützlicher ist sie; und je mehrere solcher Beziehungen eine schöne Sache von ihren einzelnen Theilen zu ihrem Zusammenhange, das ist, zu sich selber,

[633] Moritz: Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des ‚in sich selbst Vollendeten', S. 4.

[634] Siehe etwa Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, S. 19 ff., auch passim. Dazu auch Dahlhaus: Karl Philipp Moritz und das Problem einer klassischen Musikästhetik, S. 282 f.

hat, um desto schöner ist sie.“[635] Es kann auch Schönes nützlich oder Nützliches schön sein, ohne dass die Schönheit unter dem ihr beigesellten Nutzen oder der Nutzen unter der ihm hinzugefügten Schönheit leidet, solange nicht der Nützlichmachung eines schönen Gegenstandes, einer schönen Handlung oder eines schönen Kunstwerks seine Schönheit untergeordnet wird oder man die Verschönerung einer nützlichen Entität so weit treibt, dass man ihren Nutzen schmälert.[636]

Einige Seiten später macht Moritz eine Bemerkung, die der Möglichkeit unterschiedlicher Abstufungen des Schönen auf den ersten Blick zu widersprechen scheint: „Weil nämlich das Wesen des Schönen eben in seiner *Vollendung* in sich selbst besteht, so schadet ihm der letzte fehlende Punkt, so viel als tausend, denn er verrückt alle übrigen Punkte aus der Stelle, in welche sie gehören. – Und ist dieser *Vollendungspunkt* einmal verfehlt, so verlohnt ein Werk der Kunst der Mühe des Anfangs und der Zeit seines Werdens nicht“.[637] Der hier zu findende scheinbare Widerspruch – wie kann es Abstufungen des Schönen geben, wenn das Wesen des Schönen in seiner in sich selbst liegenden, perfekten Vollendung besteht und jeder kleinste Makel die Perfektion genau so zunichte macht wie tausend schwere Fehler? – lässt sich allerdings auflösen. Denn Schönheit, Beziehungsreichtum und Vollendung sind drei verschiedene Eigenschaften eines Objekts. Zwei Objekte unterschiedlichen inneren Beziehungsreichtums können (hinsichtlich ihres jeweiligen inneren Beziehungsreichtums) *gleichermaßen vollendet*, aber dennoch (und zwar aufgrund ihres unterschiedlichen inneren Beziehungsreichtums) *unterschiedlich schön* sein. Das In-Sich-Vollendet-Sein ist notwendige Bedingung jedes Schönen, und je mehr innere Beziehungen ein in sich vollendetes Objekt hat, desto schöner ist es.

Die gerade zitierte Rede von den möglichst zahlreichen und vielfältigen „Beziehungen eine[r] schöne[n] Sache von ihren einzelnen Theilen zu ihrem Zusammenhange“ oder, für mein Thema noch eindeutiger: den „in einem schönen Werke“ möglichst „mannichfaltigen Beziehungen der einzelnen Theile zum Ganzen“[638] macht deutlich, dass es Moritz nicht nur um Ganzheit als Abgrenzung zu Äußerem, sondern ebenso um innere formale Ganzheit, das heißt: um Kohärenz, Zusammenhang etc. geht. Seine Vorstellung der Ganzheit eines Schönen umschließt damit neben teleologischer und rezeptiver auch eine umfassende formale Ganzheit.

Zwei weitere ästhetische Attribute werden von Moritz im Anschluss an diese Überlegungen vorgestellt. Dabei handelt es sich erstens um das ‚Majestätische‘, das Moritz als „[a]us der höchsten Mischung des Schönen mit dem Edlen, da wo das äussere Schöne ganz in Ausdruck innrer Würde und Hoheit übergeht,“ erwachsend definiert,[639] zum anderen um das ‚Erhabene‘, dessen Bestimmung hier aufgrund seiner Bedeutung für die romantische Musikästhetik (siehe dazu weiter unten) im direkten Zitat wiedergegeben werden soll: „Wenn wir das Edle in Handlung und Gesinnung mit dem Unedlen *messen*, so nennen wir das Edle groß, das Unedle klein. – Und messen wir wieder das Grosse, Edle und Schöne nach der Höhe, in der es über uns, unsrer Fassungskraft kaum noch erreichbar ist, so geht der Begriff

[635] Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, S. 72.
[636] Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, S. 72.
[637] Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, S. 79. Kursivierungen original.
[638] Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, S. 72 f. Siehe auch den Ausdruck vom „harmonischen Bau des Ganzen“ (ebd., S. 74).
[639] Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, S. 72.

des Schönen in den Begriff des *Erhabnen* über.“[640] Das Erhabene ist also ein Großes, Edles und Schönes, das von Sinnen und Verstand kaum mehr umfasst werden kann.

Es ist nicht ohne Zweifel festzustellen, ob Moritz das ganz wörtlich meint, ob er also tatsächlich als Erhabenes das Große, Edle und Schöne versteht, das von ‚unsrer Fassungskraft *kaum* noch erreichbar‘ ist, oder ob er nicht eigentlich darauf hinaus will, dass es unsere Fassungskraft übersteige. Denn das kaum noch Erreichbare, kaum ganz Umfassbare ist zwar nur schwer, möglicherweise auch nur für wenige Menschen, aber immerhin letztendlich doch erreich- und umfassbar. Es wäre damit vom Schönen lediglich in der Quantität unterschieden, überschritte es doch nicht die Grenze des Erreich- und Umfassbaren, sondern bewegte sich auf derselben qualitativen Ebene dessen, was ganz leicht zu umfassen ist, wenn auch an extremer Position. Die Menge alles Umfassbaren beinhaltet sowohl das jederzeit und leicht als auch das kaum noch Umfassbare und vereint so, versteht man Moritz tatsächlich wörtlich, Schönes und Erhabenes. Hinsichtlich der Qualität des Erfassbar-Seins, hinsichtlich des Kriteriums rezeptiver Ganzheit wären Schönes und Erhabenes damit gleich, wenn auch quantitativ selbstverständlich höchst verschieden.

Ein tatsächlich qualitativer Unterschied zwischen Schönem und Erhabenen, ihre Erfassbarkeit betreffend, ließe sich nur dann postulieren, wenn man Moritz’ „kaum noch“ als ‚gerade nicht mehr‘ interpretiert. Dann nämlich schlösse die Menge alles von der Fassungskraft Erreichbaren unter anderem das Schöne ein, nicht mehr aber das Erhabene. Dieses müsste einer anderen Menge, der des nicht Umfassbaren, des rezeptiv Unganzen, angehören und wäre damit in dieser Hinsicht qualitativ vom Schönen zu unterscheiden. Diese Problematik sollte für weiter unten folgende Erläuterungen des Erhabenen im Auge behalten werden.

Weil nun „in einem schönen Werke die mannichfaltigen Beziehungen der einzelnen Theile zum Ganzen“ sinnlich wahrgenommen „oder von unserer *Einbildungskraft* umfaßt werden müssen, [...] schreiben unsre *Empfindungswerkzeuge* dem Schönen wieder sein *Maaß* vor“.[641] Was nicht in Gänze er- oder umfassbar ist, kann von Menschen nicht als ‚schön‘ empfunden werden. Der „Zusammenhang der ganzen Natur, welcher zu sich selber, als zu dem größten uns denkbaren Ganzen, die meisten Beziehungen in sich faßt,“ müsste „auch für uns das höchste Schöne seyn, wenn derselbe nur einen Augenblick von unsrer Einbildungskraft umfaßt werden könnte“.[642] (Diese Äußerungen Moritz’ sprechen übrigens dafür, das Erhabene als das zu interpretieren, was tatsächlich *nicht mehr*, nicht nur „kaum noch“, erreich- und umfassbar ist. Denn der „Zusammenhang der ganzen Natur“ würde in dem Moment schön, in dem er, wenn auch nur einen Augenblick lang, von unserer Einbildungskraft umfasst wird. Wäre auch Erhabenes umfassbar, nihilierte das den Unterschied von Schönem und Erhabenem, und wäre die gesamte Natur als ‚schön‘ zu bezeichnen, sobald sie ganz umfasst wird. Es gäbe dann nichts Erhabenes in der Natur mehr, was den zu Moritz’ Zeit verbreiteten Anschauungen über die Erhabenheit beispielsweise eines Gewitters oder des stürmischen Ozeans widerspräche.)

[640] Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, S. 72 f. Kursivierung original.

[641] Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, S. 73 (Kursivierungen original). An dieser und weiteren folgenden Stellen „wird Moritz durch Reminiscenzen an Lessing und Mendelssohn geleitet“ (Vorwort Sigmund Auerbachs bei Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, S. XXV f., Fußnote 1).

[642] Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, S. 73.

Die Ganzheit eines Etwas innerhalb des allumfassenden Zusammenhangs der Natur und des Universums ist für Moritz im Grunde eine lediglich ‚eingebildete', weil nichts der „unauflößlichen Verkettung der Dinge" entfliehen kann.[643]

> [A]ber auch selbst dies Eingebildete muß sich dennoch, als Ganzes betrachtet, jenem grossen Ganzen in unsrer Vorstellung ähnlich, und nach eben den ewigen, festen Regeln bilden, nach welchen dieses sich von allen Seiten auf seinen Mittelpunkt stützt, und auf seinem eignen Daseyn ruht.
> Jedes schöne Ganze aus der Hand des bildenden Künstlers, ist daher im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im grossen Ganzen der Natur; welche das noch *mittelbar* durch die bildende Hand des Künstlers nacherschafft, was unmittelbar nicht in ihren grossen Plan gehörte.[644]

Es geht Moritz nicht darum, die Natur (idealisierend) darzustellen, sondern ihre Vollkommenheit im schönen Kunstwerk, das „ein Analogon zum höchsten Schönen der Natur" ist, abzubilden.[645] Dieser das große Wesen der Natur im Kleinen wiedergebende Schaffensakt des Künstlers ist die bildende Nachahmung des Schönen, die Moritz' Schrift ihren Titel gibt. Dabei handelt es sich nicht um eine Nachahmung im Sinne der aristotelischen Imitatio, sondern um eine gleichsam methodische, eine „Nacheiferung (aemulatio) der schaffenden Natur (natura naturans)",[646] der es nicht um konkrete natürliche Objekte geht, sondern die vielmehr das Wesen des Ganzseins der Natur selbst zum Vorbild nimmt, nicht die Gestalt einzelner ihrer Erscheinungen. Der Künstler ergänzt das, was es natürlicherweise sowieso schon gibt, das heißt: was die Natur selbst erschaffen/hervorgebracht hat, als von der Natur beeinflusster Mittler um Dinge, die „unmittelbar nicht in ihren großen Plan gehörte[n]".[647] Seine Werke sind gebildete Nachahmungen der Ganzheit (und ihrer inneren Verhältnisse) des einzig wahren Ganzen, der Natur, in einem für Menschen fassbaren Format, das im Vergleich zur Gesamtnatur nicht mehr als eine Miniatur sein kann.[648]

[643] Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, S. 73.

[644] Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, S. 73. Kursivierung original. Siehe auch ebd., S. 84 f. Siehe zum ‚eingebildeten Ganzen' erläuternd auch Allkemper: *Ästhetische Lösungen. Studien zu Karl Philipp Moritz*, S. 271 f.

[645] Loesch: Autonomie der Kunst und Autonomie des Werkes, S. 188. Wie aus den weiter oben wiedergegebenen Zitaten ersichtlich ist, spricht Moritz häufig selbst vom ‚Vollkommenen'. Alessandro Costazza konstatiert, Moritz habe aber im Grunde den Begriff des ‚Ganzen' „an die Stelle der traditionellen Vollkommenheitsformel eingeführt" (Costazza: *Schönheit und Nützlichkeit*, S. 145), was insofern richtig ist, als dass Moritz das Schöne nicht mehr über seine Vollkommenheit, sondern über sein Ganzsein bestimmt (wobei er den Ganzheitsbegriff durch die wesenhafte Integration teleologischer Unabhängigkeit im Vergleich zu seinen Vorgängern entscheidend modifiziert hat). Zwar lassen sich ‚Vollkommenheit' und ‚Ganzsein' fast synonym gebrauchen, wie auch Moritz das tut (ebd.). Doch sie unterscheiden sich voneinander in einer wichtigen Hinsicht, denn „die Vorstellung des Ganzen [ist] mit der Idee des Organismus unlösbar verbunden" (ebd.). Die Implikationen dieses Unterschieds, die für meine Themenstellung nicht weiter relevant sind, führt Costazza ebd., S. 145–151 aus.

[646] Dahlhaus: Karl Philipp Moritz und das Problem einer klassischen Musikästhetik, S. 282 f. Siehe dazu zum Beispiel Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, S. 19, auch passim.

[647] Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, S. 73.

[648] Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, S. 73 ff. Die Forderung, der Künstler müsse ein Ganzes herstellen, das die Ganzheit und die innere Struktur der gesamten Welt im Kleinen abbildet, wurde, wie weiter oben erwähnt, bereits von Lessing für das Drama aufgestellt: Im „ewigen unendlichen Zusammenhange aller Dinge [...] ist Weisheit und Güte, was uns in den wenigen Gliedern, die der Dichter herausnimt [sic], blindes Geschick und Grausamkeit scheinet. Aus diesen wenigen Gliedern sollte er ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo eines aus dem andern sich völlig erkläret, wo keine Schwierigkeit aufstößt, derenwegen wir die Befriedigung nicht in seinem Plane finden, sondern sie außer ihm, in dem allgemeinen Plane der Dinge, suchen müssen; das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein" (Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, 2/79, S. 212). Sigmund Auerbach verweist auf diese Stelle bei Lessing, nennt aber fälschlicherweise das 72. Stück des zweiten Bandes der *Hamburgischen Dramaturgie* als Quelle (Vorwort Sigmund Auerbachs bei Moritz: *Über die bildende*

Bemerkenswert ist an dieser Stelle für meinen Themenzusammenhang noch, dass Moritz von der *bildenden* Nachahmung des Schönen spricht und damit anscheinend ganz bewusst auf die bildenden Künste verweist. Das legen auch seine Beispiele zum Schaffen des Künstlers nahe. So spricht er von der Arbeit des Eindrückens „in weichen Ton", vom Bilden „in harten Stein", vom Gestalten „auf flachem Grunde", vom „Farbenanstrich" und der „Mischung von Licht und Schatten" auf einer Fläche.[649] Und bereits im nächsten Absatz schreibt er, die „Realität muß unter der Hand des *bildenden Künstlers* zur Erscheinung werden".[650] Carl Dahlhaus meint zwar, Moritz habe in *Über die bildende Nachahmung des Schönen* „die Umrisse einer klassischen oder klassizistischen Asthetik" entworfen, „die keineswegs – trotz des Titels – auf die ‚bildende' Kunst beschränkt bleibt, sondern deren System die Musik, obwohl sie nicht im Vordergrund steht, ebenso wie die Dichtung explizit einschließt".[651] Das ist für Moritz' Ästhetik im Allgemeinen sicher wahr und trifft zweifellos auch auf die Rezeption derselben zu, denn sein Einfluss auf das Musikdenken der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist nicht zu verkennen. Doch in *Über die bildende Nachahmung des Schönen* selbst fällt die Bezugnahme auf die Musik sehr spärlich aus. Die Worte ‚Musik' oder ‚Tonkunst' sucht man vergeblich. Moritz spricht lediglich in einigen, auch weiter oben zitierten Passagen ganz allgemein von ‚den Sinnen', ohne etwa das Gehör auszuschließen. Und in einer Handvoll Stellen erwähnt er das Ohr explizit als eines der Organe, über das Schönes wahrgenommen werden kann.[652]

Die Ästhetik Karl Philipp Moritz' widmet der Idee, ein schönes Kunstwerk müsse ein in sich vollendetes, eigenständiges Ganzes sein, mehr Raum als jede andere vor ihr. Sie erklärt sie zur conditio sine qua non des Schönen – ein Status, der in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts gefestigt werden sollte; so gut wie jede (musik)ästhetische Schrift dieses Zeitraums nennt Ganzheit (in welcher Terminologie auch immer) als Schönheitskriterium, und das obwohl *Über die bildende Nachahmung des Schönen* zwar nach ihrem Erscheinen in Weimar unter anderem von Goethe, Schiller und Herder und den sie umgebenden Kreisen ausführlich und mit unterschiedlichen Graden der Zustimmung rezipiert wurde und nachhaltige Wirkung entfaltete, darüber hinaus aber nur mäßige Aufnahme und Verbreitung fand.[653] Moritz' Ganzheitsbegriff umfasst vor allem formale und rezeptive Ganzheit sowie teleologische Unabhängigkeit – die wesenhafte Beinhaltung dieser letzten im Ganzheitsbegriff ist eine entscheidende Modifikation desselben im Vergleich zu seiner Vor-Moritz'schen Verwendung. Manche der Formulierungen Moritz' erinnern an das Konzept ontischer Dauerhaftigkeit, ohne diesem aber tatsächlich zu entsprechen. Moritz' Ansicht, das schöne Kunstwerk sei dem Wesen der Natur als wahrhaft großes Ganzes analog – eine Annahme, die die Schlussfolgerung erlaubt, dass durch das Kunstwerk ein Hauch des Wesens des Universums erfahren werden kann –, darf als Vorahnung derjenigen Spielart

Nachahmung des Schönen (Auerbach), S. XXVI, Fußnote 1). Siehe zu weiteren Einflüssen auf Moritz ebd., S. X ff.

[649] Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, S. 73 f.

[650] Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, S. 74. Kursivierung nicht original.

[651] Dahlhaus: Karl Philipp Moritz und das Problem einer klassischen Musikästhetik, S. 282.

[652] Siehe Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, S. 21–24 und S. 32 sowie Dahlhaus: Karl Philipp Moritz und das Problem einer klassischen Musikästhetik, S. 283.

[653] Vorwort Sigmund Auerbachs bei Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (Auerbach), S. XXXII–XLIII.

epistemischer Transzendenz gelesen werden, die davon spricht, das schöne ganze Kunstwerk bilde die Unendlichkeit ab.

Es ist außerdem anzunehmen, dass Moritz, hätte man ihn gefragt, auch der Idee inhaltlicher Ganzheit zugestimmt hätte, denn diese war bereits vor ihm Gemeingut ästhetischen Denkens und ist in der völligen Geschlossenheit des Kunstwerks impliziert. Von epistemischer Transzendenz und der expliziten Formulierung der romantischen Kunstreligion ist er nur einen kleinen, wenn auch deutlichen, Schritt entfernt.[654]

Karl Philipp Moritz' Schaffen führt nicht nur das Konzept teleologischer Unabhängigkeit als dem Schönen wesentliches Attribut mit vorher ungekanntem Nachdruck und großem Rezeptionserfolg ein, sondern kann auch als Vorläufer von Ideen gelten, die wenige Jahre nach ihm zu Kerngedanken der romantischen Musikanschauung werden sollten und seine eigenen Schriften rezeptionsgeschichtlich meist überstrahlten:

> Die klassizistische Autonomieästhetik wurde von Moritz (1788) zwei Jahre vor Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) formuliert; der Übergang vom empfindsamen ‚Herzensergu‍ß' zur ‚unendlichen Sehnsucht' als Schlüsselwort einer romantischen Metaphysik der Instrumentalmusik vollzog sich im *Andreas Hartknopf* (1785 bzw. 1786) ein Jahrzehnt vor Jean Pauls *Hesperus* (1795); und mit Dithyramben, in denen Kunst als Religion verehrt wird, ging die *Neue Cecilia* (1793) den ‚Herzensergie‍ßungen eines kunstliebenden Klosterbruders' (1797) einige Jahre voraus.[655]

Soweit zu Karl Philipp Moritz, einem der für meine Themenstellungen bedeutendsten Autoren.

Johann Wolfgang von Goethe

In „Von deutscher Baukunst" feiert Goethe „den Baumeister des Straßburger Münsters, Erwin von Steinbach, als einen Schöpfer und ein Originalgenie".[656] Stürmend und drängend macht er „die individuelle Schöpferkraft des Künstlers" zum ausschlaggebenden ästhetischen Kriterium und „relativiert" damit „die Gültigkeit der herkömmlichen Schönheitsnorm",

[654] Siehe insbesondere zur Kunstreligion Dahlhaus: Karl Philipp Moritz und das Problem einer klassischen Musikästhetik, S. 284 f. Dahlhaus verweist hier auf eine Stelle aus Moritz' *Die neue Cecilia* von 1793. Moritz schreibt dort: „So wie ich nun fast täglich in dem Pallast Borghese, das Heiligthum der Kunst besuche, und mit religiöser Andacht den Werken des erhabensten Genius meine Bewunderung zolle [...]". Moritz „antizipiert" hier „die zentrale Idee der Romantik" (ebd., S. 284).

[655] Dahlhaus: Karl Philipp Moritz und das Problem einer klassischen Musikästhetik, S. 285. Dahlhaus wittert insbesondere im Nebeneinander von (musikalischer) Empfindsamkeit in Moritz' *Andreas Hartknopf* und (musikalischer) Autonomieästhetik in *Über die bildende Nachahmung des Schönen* eine fundamentale Inkompatibilität, einen Querstand, der auch durch die spätere Entwicklung von Moritz' Schaffen nicht zurückgenommen worden sei (ebd., passim, z. B. S. 284 ff.). Dahlhaus versucht, diesen Bruch einerseits durch die Identifikation der unterschiedlichen Sichtweisen mit unterschiedlichen Musikarten (instrumental und vokal) (ebd., S. 290 f.) zu erklären, andererseits durch das Postulat, dass Moritz und andere das ‚eigentliche' Objekt der Autonomieästhetik, die Symphonie, nicht als solches erkannt hatten (ebd., S. 292 f.), und drittens durch Moritz' pietistische Herkunft (ebd., S. 289 f.). Gregor Herzfeld entgegnet dieser Feststellung in einem von zwei Kritikpunkten, Dahlhaus gehe in seiner Konstatierung einer Unvereinbarkeit zweier Musikanschauungen in Moritz' Schriften „hinter die durch Mendelssohns Spinozismus in die Debatte eingebrachte und von Moritz eventuell implizierte Erkenntnis zurück, sinnlicher Genuss (wie Rührung) und ästhetische Vollkommenheit seien keineswegs einander ausschließende Komponenten, sondern vielmehr gerade in und durch Musik vereinbare ästhetische Dimensionen" (Herzfeld: Affekt und Autonomie. Spinozas Beitrag zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, S. 47). Siehe zum Verhältnis von Moritz' *Andreas Hartknopf* zu Jean Paul auch Cloot: *Geheime Texte. Jean Paul und die Musik*, S. 86–94 sowie zu Moritz und Spinoza Goldenbaum: Ästhetische Konsequenzen des Moritzschen ‚Spinozismus'.

[656] Ruiter: *Der Charakterbegriff in der Musik*, S. 208.

die Charakteristisches, das zulasten akzeptierter Schönheitsaspekte geht, ablehnt.[657] Das Kunstwerk als ‚geniale Schöpfung' macht „durch das Moment des Bildenden (im Sinne von Moritz und Goethe) etwas vom organisch wirkenden Prinzip der Natur im Kunstwerk erfahrbar".[658]

Bemerkenswert ist auch Goethes Meinung zur Musik, bei der die „Würde der Kunst [...] vielleicht am eminentesten [erscheint], weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte. Sie ist ganz Form und Gehalt und erhöht und veredelt alles, was sie ausdrückt".[659]

Goethe war der vielleicht bedeutendste Verfechter eines Formalismus, der ganz und gar auf der Organismus-Metapher beruht. Hinsichtlich der besonderen metaphysischen Würde der Kunst nahm Goethe Moritz' Thesen, so Dahlhaus, „rückhaltlos" auf,[660] und wirkte so zwar nicht als origineller Begründer, dafür aber als einflussreicher Verbreiter der Autonomieästhetik Moritz'scher Prägung.

Andreas Heinrich Schott

Andreas Heinrich Schott beschränkt das Schöne gleich zu Beginn seiner *Theorie der schönen Wissenschaften* auf „zusammengesetzte[] Gegenstände des Gesichts und Gehörs", weil „nur jene in der Verbindung solche bestimmte Verhältnisse darbieten, welche die erkennende und vergleichende Seele beschäftigen können".[661] Einfache Gegenstände können vor Gehör und Gesicht nur „angenehm, aber nicht schön" sein, „weil nur musikalische Töne, Farben und Linien eine so bestimmte und abgemessene Vorstellung geben, daß, wenn eine andere eben so bestimmte und abgemessene dazu kommt, ein sicheres und faßliches Verhältniß der Einen zu der Andern entsteht, welches die erkennende und vergleichende Seele beschäftigen kan [sic]".[662] Die Zusammenfassung von Schotts Schönheitsvorstellung überrascht nicht:

> Das Schöne oder die Schönheit im eigentlichsten und vollesten Sinne des Wortes findet sich nur in zusammengesezten Gegenständen. Zusammengesezte Gegenstände gefallen uns, wenn sie 1) Mannichfaltigkeit, das ist, Mehrheit von einander verschiedener Dinge enthalten; wenn 2) das Mannichfaltige in denselben zu Einem zusammenstimmt, Einheit in oder bey der Mannichfaltigkeit vorhanden ist, die aber weder mit Einfachheit noch Einförmigkeit verwechselt werden darf; wenn 3) die Zusammenstimmung des Mannichfaltigen (Vollkommenheit) sinnlich oder undeutlich erkannt wird; denn eben dadurch uuterscheidet [sic] sich die Schönheit von der bloßen Vollkommenheit.[663]

Schott bewegt sich mit dieser Schönheitsdefinition im ästhetischen Mainstream der deutschsprachigen Welt der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Sie ist nicht nur der Inbegriff der Bedeutung formaler Ganzheit – gerade sie ist in der gesamten *Theorie der schönen Wissenschaften* omnipräsent –, sondern setzt auch rezeptive Ganzheit voraus, denn

> [d]a es ein nothwendiges Erforderniß schöner Gegenstände ist, daß ihre Vollkommenheit auf einmal klar erkannt wird; so folgt hieraus von selbst, daß 1) jedweder schöner Gegenstand als

[657] Ruiter: *Der Charakterbegriff in der Musik*, S. 208.
[658] Ruiter: *Der Charakterbegriff in der Musik*, S. 208.
[659] Goethe in den *Betrachtungen im Sinne der Wanderer* von 1829, zit. n. Nowak: Musikästhetische Kant-Repliken aus Weimar und Jena um 1800, S. 37.
[660] Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, S. 10.
[661] Schott: *Theorie der schönen Wissenschaften*, Erster Teil, S. 2.
[662] Schott: *Theorie der schönen Wissenschaften*, Erster Teil, S. 3.
[663] Schott: *Theorie der schönen Wissenschaften*, Erster Teil, S. 13 f.

> ein wohlbegränztes und bestimmtes Ganzes gefaßt werden muß, und folglich weder zu groß noch zu klein seyn darf; und daß 2) in Absicht auf die Theile des Gegenstandes die gar zu grosse Genauigkeit und Ausführlichkeit in der Bearbeitung der Kleinigkeiten, so wie auch die gar zu grosse Verwiklung [sic] vermieden werden muß; denn beydes verträgt sich nicht mit der Empfindung der Schönheit, so vollkommen es auch seyn mag.[664]

Die „sinnlich vorgestellte Vollkommenheit“ besteht entweder in der Zusammenstimmung des Mannigfaltigen zu „Einem Ganzen“ oder zu „Einem Zweck“; erstere konstituiert „Schönheit im engern Sinne“, letztere „ästhetische Vollkommenheit in engerer Bedeutung“.[665] Aufgrund dieser Gegenüberstellung lässt sich vermuten, dass Schott das Schöne tendenziell als teleologisch unabhängig betrachtet.

Die Bedeutung formaler Ganzheit bei Schott wird spätestens dann unverkennbar, wenn er immer größere Zusammenhänge und Verbindungen in einer Entität mit immer größerer Schönheit in Verbindung bringt:

> Die Schönheit hat Stufen. 1) Die niedrigste Stufe entsteht aus der Vorstellung des Nebeneinanderseyns und Aufeinanderfolgens. Z. B. Harmonie der Farben, Einheit im Umrisse, Gleichförmigkeit der Bewegung. 2) Eine höhere Stufe entsteht aus der Vorstellung der Verbindung der Theile eines Gegenstandes zu einem Ganzen. Diese Vorstellung wird durch Ebenmaaß und Symmetrie sehr erleichtert. 3) Noch eine höhere Stufe entsteht aus der Vorstellung der Verbindung kleiner Ganzen zu einem grossen Ganzen.[666]

Übersteigen die Dimensionen eines Gegenstandes die Grenzen dessen, was rezeptiv ganz ist, geht seine ästhetische Qualität ins Erhabene über.[667]

Marcus Herz

Marcus Herz, der unter anderem Verbindungen zu Kant, Mendelssohn und Sulzer pflegte, bestimmt in seinem 1776 erschienenen Traktat *Versuch über den Geschmack und die Ursachen seiner Verschiedenheit* die ‚Schönheit‘ als „nichts anderes, als die *klar vorgestellte Vollkommenheit;* und diese besteht in der Mannichfaltigkeit, welche zur Einheit übereinstimmt. Ist diese Einheit ein sinnlicher Gegenstand, so wird sie *sinnliche*, ist sie ein Gegenstand der Vernunft, *vernünftige* Schönheit“.[668] ‚Schönheit‘ bedarf also formaler Ganzheit.

Das Vollkommene gefällt, das Unvollkommene missfällt der Seele, und „*Gefallen* und *Missfallen* eines Gegenstandes macht dessen *Werth* aus“.[669] Ein Ding kann auf zwei Arten gefallen: „*mittelbar*, weil es uns zur Erlangung eines gewissen Zweckes dient, oder *unmittelbar*

[664] Schott: *Theorie der schönen Wissenschaften*, Erster Teil, S. 15.

[665] Schott: *Theorie der schönen Wissenschaften*, Erster Teil, S. 20. Diese Unterscheidung findet sich vor Schott zum Beispiel in Eberhards erstmals 1783 verlegter, höchst einflussreicher *Theorie der schönen Wissenschaften* sowie auch später bei Zschokke und anderen.

[666] Schott: *Theorie der schönen Wissenschaften*, Erster Teil, S. 20 f.

[667] Schott: *Theorie der schönen Wissenschaften*, Erster Teil, S. 330 ff.

[668] Herz: *Versuch über den Geschmack und die Ursachen seiner Verschiedenheit*, S. 7. Zur ‚Vollkommenheit‘ führt er aus: „Jedes Ganze besteht aus mannichfaltigen Theilen, die entweder mit und untereinander zu einer Einheit, als dem Endzwecke übereinstimmen, wie z. B. die Räder einer Uhr zur Bewegung des Zeigers, oder die einzelnen Figuren und Gruppen in einem Gemälde zur Erregung des Haupteindruckes; oder nicht übereinstimmen. Eine solche Uebereinstimmung nennt man *Vollkommenheit*, die desto grösser ist, je grösser die Mannichfaltigkeit und je genauer die Uebereinstimmung ist; das Gegentheil, die Nichtübereinstimmung, nennt man *Unvollkommenheit*, die wieder verschiedener Grade fähig ist“ (ebd., S. 11). Übereinstimmung des Mannigfaltigen zur Einheit reicht nicht hin, Schönes zu begründen. Die einzelnen Teile des Ganzen müssen außerdem im genau richtigen Verhältnis zueinander und zum Ganzen stehen und eine bestimmte „Haltung“ haben (ebd., S. 36–44).

[669] Herz: *Versuch über den Geschmack und die Ursachen seiner Verschiedenheit*, S. 12.

an und für sich".[670] Und weiter: „Das *mittelbar Gefällige* nennt man *gut*. [...] Das *unmittelbar Gefällige* hingegen nennen wir *angenehm*".[671] Auch das Angenehme lässt sich weiter unterscheiden: „Alles *Angenehme* gefällt entweder in der *Materie*, oder in der *Form*".[672] Die „Empfindung der *Schönheit* und *Hässlichkeit*" ist „die Empfindung der klaren Vorstellung der Form", nicht der „Materie".[673]

Dieser Gedankengang offenbart zwei weitere Ganzheiten, die dem Schönen für Herz notwendigerweise zukommen müssen. Da das Schöne als Unterart des Angenehmen unmittelbar gefällt und daher keinem Zweck dient, kann es schwach teleologisch unabhängig sein. Und weil es außerdem klar vorgestellt werden muss, ist es weiterhin rezeptiv ganz.[674]

Bemerkenswert ist noch, dass Herz sich in der zweiten Auflage seines Traktats explizit auf Karl Philipp Moritz bezieht, wenn er schreibt, es gehe bei der Suche nach den „*obersten Grundsätze[n] der schönen Wissenschaften*" nicht darum, herauszufinden, „was das oberste Grundgesetz der *Schönheit* ist; denn diese, da sie, um mich mit *Moritz* auszudrücken, *ein in sich vollendetes Ganze* ist und gar nicht als Mittel zu einem Endzwecke ausser sich betrachtet werden darf, hat kein andres Grundgesetz als Uebereinstimmung einer Mannichfaltigkeit zur Einheit, diese Einheit sey welche sie wolle".[675] Diese Passage findet sich natürlich nicht in der ersten Auflage, da damals (1776) Moritz' Schriften noch nicht erschienen waren. Die anderen der hier zitierten und umschriebenen Passagen sind jedoch im Wesentlichen auch in der ersten Auflage enthalten, wenn dort auch die Entwicklung der teleologischen Unabhängigkeit des Schönen deutlich schwächer ausgeprägt ist.

Immanuel Kant

Der meine Themenstellung betreffende Teil des umfangreichen philosophischen Vermächtnisses Kants ist am effizientesten mithilfe von Sekundärliteratur zu erfassen, die hier natürlich in mehr als ausreichender Menge vorhanden ist.

Die bedeutendsten ästhetischen Ausführungen Kants finden sich in der 1790 erschienenen *Kritik der Urteilskraft*.[676] Adolf Nowak fasst zwei relevante Charakteristika des Schönen bzw. seiner Erfahrung/Rezeption zusammen.

Erstens nämlich gefällt die ‚freie Schönheit' – und um diese, nicht um die ‚anhängende Schönheit', geht es hier[677] – im reinen Geschmacksurteil

> ‚ohne Begriff'. Während beim Erkennen Phänomene der Wahrnehmung durch Begriffe identifiziert und verknüpft werden (z. B. bei der botanischen Bestimmung einer Pflanze), präsentiert

[670] Herz: *Versuch über den Geschmack und die Ursachen seiner Verschiedenheit*, S. 14.
[671] Herz: *Versuch über den Geschmack und die Ursachen seiner Verschiedenheit*, S. 15.
[672] Herz: *Versuch über den Geschmack und die Ursachen seiner Verschiedenheit*, S. 19.
[673] Herz: *Versuch über den Geschmack und die Ursachen seiner Verschiedenheit*, S. 26.
[674] Siehe das zusammenfassend auch Herz: *Versuch über den Geschmack und die Ursachen seiner Verschiedenheit*, S. 27–29.
[675] Herz: *Versuch über den Geschmack und die Ursachen seiner Verschiedenheit*, S. 84 f.
[676] Siehe zur Auseinandersetzung Kants mit Musik und (Musik)Ästhetik vor der *Kritik der Urteilskraft* Giordanetti: *Kant und die Musik*, S. 49–150. Giordanetti zeigt dort einen durchaus bemerkenswerten Entwicklungsprozess des kantischen Musikdenkens auf. Ich lege meinen Ausführungen Lesarten der *Kritik der Urteilskraft* zugrunde, da diese als Kants ‚letztes Wort' zum Thema eine besondere Stellung innehat und auch rezeptionsgeschichtlich die wichtigste Arbeit Kants zu ästhetischen Fragestellungen darstellt.
[677] Siehe dazu § 16 der *Kritik der Urteilskraft*.

> sich das Schöne als Einheit für die Anschauung vor allen Begriffen (um eine Pflanze oder das Bild einer solchen als schön wahrzunehmen, bedarf es nicht erst einer botanischen Bestimmung). ‚Ohne Begriff' heißt ins Positive gewendet: als anschauliche Einheit, als sinnlich faßbare Form, oder – wenn die Anschauung durch viele Empfindungen zustandekommt – als ‚Form im Spiele vieler Empfindungen'.[678]

Die in diesem Zitat anklingende Bedeutung der rezeptiven Ganzheit bei Kant wird auch von anderen Autoren bestätigt.[679] Sie ist Teil der Kant'schen Ästhetik.

Dass Kant die Musik hinsichtlich einiger ästhetischer Eigenschaften im Vergleich mit anderen Künsten nicht sonderlich hoch schätzte, ist bekannt (auch wenn die Meinungen über den Grad der Kant'schen Geringschätzung der tönenden Kunst im Detail auseinandergehen).[680] So traut er ihr auch die im obigen Zitat beschriebene „anschauliche Präsenz der Form [...] nicht zu, weil ihre Klänge im Hören vorüberziehen und ‚nur von transitorischem Eindrucke' seien, so daß sie sich nicht zu einer anschaulichen Einheit zusammenschließen können".[681] Dass dem so ist, ändert nichts an der Tatsache, dass, so Kant, „in aller schönen Kunst [...] das Wesentliche in der Form [besteht], welche für die Beobachtung und Beurteilung zweckmäßig ist, wo die Lust zugleich Kultur ist und den Geist zu Ideen stimmt".[682] Der Musik bleibt das Wahrgenommen-Werden als Form eben verwehrt.[683] Ihre formale Schönheit liegt, so Kant, in den mathematischen Verhältnissen der Töne zueinander.[684] Sie, die „mathematische Form", begründet „unzweifelhaft musikalische Schönheit".[685] Da diese Form allerdings nicht leicht und vor allem nicht unmittelbar wahrnehmbar ist, liegt die wesentliche Kraft der Musik in ihrer Fähigkeit, Affekte hervorzurufen.[686] Formale Ganzheit ist eine Eigenschaft schöner Objekte.[687]

Die Art der Erfahrung von Musik, oder genauer: von reiner Instrumentalmusik bei Kant wurde von Peter Kivy genauer analysiert. Wie so viele andere Autoren des 18. Jahrhun-

[678] Nowak: Musikästhetische Kant-Repliken aus Weimar und Jena um 1800, S. 25.

[679] Siehe auch Baumeister: *Die Philosophie der Künste*, S. 194–198.

[680] Siehe dazu beispielsweise Giordanetti: *Kant und die Musik*, S. 9 ff., S. 189 ff. und S. 206 ff., Dahlhaus: *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 51 ff. sowie Seidel: Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik, S. 71 f. Kant verglich Instrumentalmusik „mit Blumen und Vögeln, mit Arabesken, Papiertapeten und Zeichnungen à la grecque, mit Naturschönem also und reizenden, angenehmen, aber inhaltsarmen Ornamenten" (ebd., S. 72).

[681] Nowak: Musikästhetische Kant-Repliken aus Weimar und Jena um 1800, S. 25, auch ebd., S. 26 f. Nowak präsentiert eine Entgegnung auf das Problem des transitorischen Charakters der Musik, die er im selben Atemzug wieder einschränkt. Er zeigt sich überzeugt, dass Kant „sich durch das Notenbild und durch wiederholtes Hören eines Musikstückes über das Beharrliche in der Musik hätte informieren können und daß seine Skepsis gegenüber der Musik als transitorischem Phänomen durch den Hinweis auf die festliegenden Züge der Musik in der Schrift und im musikalischen Gedächtnis leicht zu entkräften ist", wobei bei diesem Einwand „die Zeitlichkeit der Musik nicht so grundsätzlich genommen [werde], wie Kant es offenbar tut" (ebd., S. 27). Kants Frage sei es, „wie weit Musik in ihrem Erklingen und in der jeweiligen Einmaligkeit des Erklingens Qualitäten erfahren läßt, die seinen Ansprüchen an ‚Form' und ‚ästhetische Idee' adäquat sind" (ebd.).

[682] Kant, zit. n. Nowak: Musikästhetische Kant-Repliken aus Weimar und Jena um 1800, S. 25. Siehe zur Zentralität der Form in den schönen Künsten auch Mohr: Kant über Musik als schöne Kunst, S. 160 f.

[683] Nowak: Musikästhetische Kant-Repliken aus Weimar und Jena um 1800, S. 25 f. Siehe zu Kants Verständnis der Begriffe ‚schön', ‚Kunst', ‚angenehme Kunst' und ‚schöne Kunst' besonders im Zusammenhang mit der Musik auch Mohr: Kant über Musik als schöne Kunst. Mohr kommt nach einem komplexen dialektischen Gedankengang zu der Einsicht, dass Musik nach Kant sowohl schön als auch angenehm sein kann (ebd., S. 163–166), das aber unter etwas anderen Voraussetzungen als Nowak. Wem man in dieser Frage folgt, ist für meine Themenstellung unerheblich.

[684] Seidel: Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik, S. 70 f. Siehe auch Schmidt: *Organische Form in der Musik*, S. 16–21.

[685] Seidel: Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik, S. 70.

[686] Seidel: Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik, S. 71.

[687] Siehe auch Baumeister: *Die Philosophie der Künste*, S. 198 f.

derts beschäftigte sich auch Kant mit der Bestimmung dessen, was eine Kunst zur „fine art“ macht.[688] Anders als seine Vorgänger der ersten sechs oder sieben Jahrzehnte dieses Säkulums musste Kant sich aber auch dezidiert mit dem Rang von Instrumentalmusik auseinandersetzen, die Andere aufgrund ihres damals noch geringen Status in einer vom Mimesis-Prinzip geprägten Kunstanschauung getrost vernachlässigen oder gar ganz ignorieren konnten: Alles, was schöne Kunst sein wollte, musste in der ein oder anderen Weise nachahmen; Instrumentalmusik konnte so entweder auf Vokalmusik zurückgeführt oder als nicht-mimetisch identifiziert und damit aus der Riege der schönen Künste ausgeschlossen und etwa den rein dekorativen zugeordnet werden.[689]

Peter Kivy stellt zwei sich widersprechende Stellen aus der *Kritik der Urteilskraft* und der *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* gegenüber. In der *Kritik der Urteilskraft* schreibt Kant, auch Farben und Töne selbst seien, woran er ‚gar nicht zweifelt‘, „formale Bestimmung der Einheit des Mannigfaltigen“ und könnten daher als Schönheiten gelten.[690] In Kombination mit einer weiteren Passage der *Kritik* impliziert diese Stelle, dass auch reine Instrumentalmusik, die ja nur aus Tönen besteht, den schönen (und nicht nur den angenehmen) Künsten zuzuordnen ist.[691] Andererseits zeigt sich Kant in der *Anthropologie* überzeugt, Musik könne nur deswegen als schöne Kunst gelten, weil sie als ein „instrument for poetry“ diene.[692] Der hier sich ergebende Widerspruch – reine Instrumentalmusik als schöne Kunst?; ‚Ja‘ in der *Kritik*, ‚Nein‘ in der *Anthropologie* – lässt sich wie folgt auflösen: Kant ordnet Dinge nur dann den schönen Künsten zu, wenn sie ästhetische Ideen beinhalten/ausdrücken/anregen *und* wenn diese ein ‚freies Spiel der Einbildungskräfte‘ animieren, anstatt etwa nur körperliche Lust auszulösen.[693] Im „pure judgment of taste“ kann auch reine Form das Objekt dieses freien Spiels sein.[694] Reine Instrumentalmusik transportiert zwar ästhetische Ideen, doch anders als etwa in Poesie oder Malerei schaffen diese es nicht, das freie Spiel der Einbildungskräfte zu stimulieren, sondern schlagen sich in „bodily satisfaction – the feeling of bodily well-being“ nieder.[695] In der Interpretation Kivys steht absolute Musik bei Kant in zwei Hinsichten den feinen, in einer den angenehmen Künsten nahe: Sie ist

> like the fine arts in that musical sound is not merely capable of charm but of beauty [...]. And it is like the fine arts too in that it occasions a train of aesthetic ideas. But because the pay-off of these aesthetic ideas is bodily, whereas in poetry and painting its pay-off lies in the

[688] Siehe Kivy: Music, Will, and Representation, S. 19 f.
[689] Kivy: Music, Will, and Representation, S. 19 f.
[690] Kivy: Music, Will, and Representation, S. 20 f. Siehe auch Nowak: Musikästhetische Kant-Repliken aus Weimar und Jena um 1800, S. 27. Die hier zitierte Stelle stammt aus Nowaks Aufsatz. Beide, Nowak und Kivy, thematisieren ihre bemerkenswerte Editionsgeschichte. In den ersten beiden Auflagen der *Kritik der Urteilskraft* hieß es nicht, Kant zweifle ‚gar nicht‘, sondern ‚gar sehr‘. Die ‚gar nicht‘-Variante wird in der dritten Auflage eingesetzt. Es ist unschwer zu sehen, dass die Antwort auf die Frage, ob Kant Farben und Tönen zugestehe, Schönheiten zu sein, in essentieller Weise davon abhängt, ob man der Lesart der ersten und zweiten oder der dritten Edition der *Kritik* folgt. Nowak tendiert dazu, ersteres zu tun, während Kivy die ‚gar sehr‘-Variante als Fehldruck einordnet (siehe bei beiden Aufsätzen jeweils ebd.). Ich habe mich entschieden, Kivy zu folgen, weil seine im Folgenden dargestellte Argumentation differenzierter und plausibler erscheint als Nowaks Überlegungen (die im Ergebnis nicht falsch sind, aber, berücksichtigt man Kivy, in gewisser Hinsicht eingeschränkt werden müssen).
[691] Kivy: Music, Will, and Representation, S. 20 f.
[692] Kivy: Music, Will, and Representation, S. 21.
[693] Kivy: Music, Will, and Representation, S. 21 f.
[694] Kivy: Music, Will, and Representation, S. 22.
[695] Kivy: Music, Will, and Representation, S. 22.

> free play of the cognitive faculties, in that respect it is like the agreeable arts, rather than the fine arts [...].[696]

Zweitens unterscheidet sich nach Kant die Herangehensweise an ästhetische Objekte von derjenigen, die etwa einem praktischen Nutzen unterworfenen Entitäten zuteil werden muss: „Während das praktische Handeln dem Interesse an der Verwirklichung des Nützlichen und/oder des moralisch Guten dient, gefällt das Schöne ohne ein solches Interesse: Das Schöne erschließt sich einem ‚interesselosen Wohlgefallen'".[697]

Das „ästhetische Wohlgefallen" unterwirft nach Kant „den Gegenstand keinem theoretischen, praktisch-sittlichen oder sinnlichen Interesse, sondern läßt ihn als ‚in sich zweckmäßigen in seiner Besonderheit frei für sich bestehen'".[698] Diese Formulierung kann als Paradedefinition teleologischer Unabhängigkeit gelten (die Karl Philipp Moritz freilich nur zwei Jahre zuvor, und mit großer ideengeschichtlicher Wirkung, vorweg genommen hatte)[699]: Das Schöne Ganze wird ästhetisch wahrgenommen, was durchaus auch ein positives Gefühl bewirkt. Doch dieser ‚Nutzen' der Rezeption eines schönen Kunstwerks ist keiner, der mit einem Zweck im Sinne teleologischer Abhängigkeit gleichzusetzen wäre. Selbst wenn das Kunstwerk also vom Künstler mit der Intention erschaffen wurde, ästhetisch goutiert zu werden, führt auch dieser Umstand nicht zur teleologischen Abhängigkeit seiner rezipierten Schönheit.

Die teleologische Unabhängigkeit des Schönen ist auch in Kants Bestimmung, das Schöne müsse ‚ohne Begriff' gefallen, enthalten. Christian Gotthilf Herrmann formuliert:

> Wenn [Kant] sagt: ‚Das Schöne müsse *ohne Begriff* gefallen', so heisst dies so viel: Wir müssen bey der Beurtheilung eines schönen Gegenstandes frey seyn von allem Interesse, frey von der Erwägung des Nuzzens [sic], den mir die Existenz einer Sache verschaffen könnte. Ich muss es ganz vergessen, wozu der Gegenstand da ist, und mich von dem Einflusse, den er auf mich haben könnte, ganz unabhängig machen. Man stellt mir z. E. eine Vase zu beurtheilen hin, und die Entscheidung, dass sie schön sey, wird nur alsdenn gültig seyn, wenn ich mein natürliches Gefühl entscheiden lasse. Bring ich aber z. E. die Umstände in Anschlag, dass sie das Zimmer verschönere oder die Geschiklichkeit [sic] des Meisters beweise, oder mich bey meinem Freunde seines Geschmaks [sic] wegen zu insinnuieren: so liegen hierbey schon mehrere Absichten und Begriffe zum Grunde, deren Ausspruch wohl dahin fällt, dass sie *gut*, nicht aber dahin, dass sie *schön* sey. – Bey dem Wort *gut* liegt immer der Begriff von einer Absicht zum Grunde, mithin das Verhältniss der Vernunft zum Brauchbaren der Sache; ich muss hier jederzeit wissen, *was* der Gegenstand für ein Ding, was seine *Absicht* sey, und folglich einen Begriff davon haben. Bey dem Wort *schön* aber fällt dies weg, weil hier an keine Absicht und an keinen Nuzzen zu denken ist. Ich kann und muss eine Vase schön finden, so wenig ich auch einen Begriff davon habe, *warum* sie da steht. [Das Wohlgefallen] schränkt sich also nur auf die *Form* ein, frey von aller Rüksicht auf den Zwek [sic], warum der Gegenstand so oder so sey.[700]

Diese Interpretation Herrmanns macht deutlich, dass es Kant beim ‚interesselosen Wohlgefallen' um die Rezeptionshaltung geht und nicht um das rezipierte Objekt. Das

[696] Kivy: Music, Will, and Representation, S. 22 f.

[697] Nowak: Musikästhetische Kant-Repliken aus Weimar und Jena um 1800, S. 25.

[698] Dahlhaus: *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 51.

[699] Siehe zu Unterschieden und Gemeinsamkeiten der Idee teleologischer Unabhängigkeit bei Kant und Moritz sowie zu ihren jeweiligen diesbezüglichen ästhetischen Ansätzen Costazza: *Schönheit und Nützlichkeit*, S. 141–143. Moritz' teleologische Unabhängigkeit bezieht sich auf das Objekt, diejenige Kants auf die Rezeption des Objekts.

[700] Herrmann: *Kant und Hemsterhuis in Rüksicht [sic] ihrer Definitionen der Schönheit, nebst einigen Einwürfen gegen Letztern*, S. 25 f. Kursivierungen im Original gesperrt. Das schließende Anführungszeichen bei ‚Das Schöne müsse *ohne Begriff* gefallen' fehlt im Original.

rezipierte Objekt kann durchaus teleologisch unabhängig sein, muss es aber nicht, während die Erfahrung des Schönen notwendigerweise, also stark teleologisch unabhängig ist.

In ganz ähnlichem Sinne meint Wilhelm Traugott Krug:

> Da alle Gegenstände des menschlichen Wohlgefallens eben um dieses Wohlgefallens willen mit einem gewissen Interesse verknüpft seyn müssen, so ist auch das Wohlgefallen selbst, es beziehe sich worauf es wolle, *interessirt*. Da aber das Wohlgefallen am Schönen vom Wohlgefallen am Angenehmen und Nützlichen sowohl als am Wahren und Guten wesentlich verschieden ist [...], so muß auch das Interesse, welches mit dem Schönen als einem Gegenstande unseres Wohlgefallens verknüpft ist, wesentlich verschieden seyn von dem Interesse, welches sich auf die übrigen Gegenstände des Wohlgefallens bezieht. Es kann daher das Wohlgefallen am Schönen, ob es gleich *interessirt in allgemeiner Bedeutung* des Wortes ist, dennoch *in gewisser Hinsicht auch uninteressirt* seyn.[701]

Herder argumentierte gegen Kants Konzept des ‚interesselosen Wohlgefallens': „Nichts kann ohne Interesse gefallen und die Schönheit hat für den Empfindenden gerade das höchste Interesse".[702] Krug versöhnt Herders Einwand mit Kants Postulat, indem er bemerkt, der „ganze Streit" könnte „ein bloßer Wortstreit" sein, „daher entstanden, daß es verschiedene Arten des Interesses gibt, mithin dieses Wort bald in allgemeiner bald in besonderer Bedeutung genommen werden kann".[703] Das ‚Interesse', um das es dem ‚interesselosen Wohlgefallen' geht, wäre demnach von wesenhaft anderer Art als jedes sonstige Interesse.[704] Diese Differenzierung macht geschickt deutlich, worum es der Idee teleologischer Unabhängigkeit bei Kant tatsächlich geht.[705]

Auch wenn Kant nur der Vokalmusik, also der Verbindung von Wort und Ton, zugesteht, „ästhetische Ideen" ausdrücken zu können, so erwägt er doch immerhin, „daß auch Instrumentalmusik durch Analogie ihrer melodischen Formulierungen zu affektuosen Tonfällen der Sprache einen Ausdruck ästhetischer Ideen hervorbringen könne".[706] Träfe dies zu, würde sie „‚die ästhetische Idee eines zusammenhängenden Ganzen einer unnennbaren Gedankenfülle einem gewissen Thema gemäß, welches den in dem Stücke herrschenden Affekt ausmacht', ausdrücken".[707]

Nicht unerwähnt bleiben darf Kants Unterscheidung zweier Arten des Erhabenen in „mathematisch" und „dynamisch Erhabenes". Baumeister fasst zusammen:

> ‚Mathematisch' hat auf die Ausdehnung der Dinge in Raum und Zeit Bezug und in diesem Zusammenhang auf das Grenzenlose, das Unendliche, das Kolossale und Maßlose, welches das Fassungsvermögen unserer Sinne übertrifft und sich nicht in ein übersichtliches Ganzes zusammenfügen lässt. Erhaben in diesem Sinne sind die See, die Nacht, die Grenzenlosigkeit des Alls und die endlose Einförmigkeit der Wüste, die dann auch als Sinnbilder der Unendlichkeit Gottes gelten können.[708]

Dagegen hat es das ‚dynamisch Erhabene'

> mit der Wirkung der Naturkräfte zu tun, mit Bewegung und Naturgewalt: Mit Lawinen, Vulkanausbrüchen und Seestürmen, alles beliebte Themen der Landschaftsmalerei des ausgehenden 18. Jahrhunderts, die sich von dem kultivierten und bukolischem [sic] Idiom des

[701] Krug: *Geschmackslehre oder Aesthetik. Erste Abtheilung*, S. 46. Kursivierungen im Original gesperrt.
[702] Herder, zit. n. Krug: *Geschmackslehre oder Aesthetik. Erste Abtheilung*, S. 46.
[703] Krug: *Geschmackslehre oder Aesthetik. Erste Abtheilung*, S. 47.
[704] Siehe Krug: *Geschmackslehre oder Aesthetik. Erste Abtheilung*, S. 47.
[705] Siehe dazu weiterhin Krug: *Geschmackslehre oder Aesthetik. Erste Abtheilung*, S. 58 ff. und S. 64 ff.
[706] Nowak: Musikästhetische Kant-Repliken aus Weimar und Jena um 1800, S. 26.
[707] Nowak: Musikästhetische Kant-Repliken aus Weimar und Jena um 1800, S. 26.
[708] Baumeister: *Die Philosophie der Künste*, S. 214.

> Rokoko und des englischen Landschaftsgartens entfernte und das Erregende suchte, das Wilde und Bedrohliche.[709]

Die „Erfahrung der Ohnmacht“, die beiden Arten des Erhabenen gemein ist, hat Kant selbst in eindrucksvolle Worte gefasst:

> Kühne überhängende gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der grenzenlose Ozean, in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses u. dgl. machen unser Vermögen zu widerstehen in Vergleichung mit ihrer Macht zur unbedeutenden Kleinigkeit.[710]

Das ‚mathematisch Erhabene‘ ist in jedem Fall rezeptiv unganz, weil rezeptiv nicht abgegrenzt. ‚Dynamisch erhabene‘ Gegenstände können rezeptiv unganz sein, müssen es aber nicht. So können etwa Vulkanausbrüche aus einiger Entfernung durchaus ganz rezipiert werden, während sie gleichzeitig der Kant’schen Definition gemäß ‚dynamisch erhaben‘ sind.

Karl Heinrich Heydenreich

Karl Heinrich Heydenreich kritisiert an Baumgartens Ästhetik unter anderem dessen „Begriff von Schönheit, nach welchem sie in vollkommener sinnlicher Erkenntniß, oder in sinnlich erkannter Einheit in der Mannigfaltigkeit bestehen soll“.[711] Dieser Begriff passe „auf verschiedene schöne Gegenstände [...] gar nicht, auf andere ist er zwar anwendbar, erschöpft aber bey weitem die Ursache des Wohlgefallens an ihnen nicht“.[712] Heydenreich hält es überhaupt für „unmöglich, einen allgemeinen für alle schön genannte Gegenstände in gleichem Maase geltenden Begriff aufzustellen“.[713] Das versucht er durch die Unterscheidung vierer Klassen von Schönheiten – 1. „Schönheiten, wobey das Wohlgefallen durch unmittelbaren Eindruck gewisser Gegenstände auf unsre Sinnen, ohne Dazwischenkunft irgend eines Urtheils, erregt wird“; 2. „Schönheiten, deren Reiz sich bloß auf zufällige Associationen gewisser Bilder und Vorstellungen mit gewissen Gegenständen gründet“; 3. „Schönheiten, deren Wirksamkeit auf einer wesentlichen Beziehung gewisser Gestalten und Töne auf gewisse Zustände des Menschen als eines für Wohl und Weh empfänglichen Wesens beruht“; 4. „Schönheiten, welche durch Beziehung gewisser Gegenstände, Bilder, Vorstellungen, Gedanken und Handlungen, auf die Gesetze des Verstandes, der spekulativen oder praktischen Vernunft Vergnügen erregen“ –[714] zu verdeutlichen; bereits die ‚flüchtige Übersicht‘ dieser Klassen genüge, „um sich zu überzeugen, daß sie nicht auf *ein* gemeinschaftliches Princip reducirt werden können“.[715]

Die erste dieser Klassen von Schönheiten entspricht am ehesten dem Schönheitsverständnis anderer Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts und beschreibt, wie er wohl auch heute häufig aufgefasst wird: Nämlich als eine Art von sinnlich empfangener Schönheit,

[709] Baumeister: *Die Philosophie der Künste*, S. 214.
[710] Kant, zit. n. Baumeister: *Die Philosophie der Künste*, S. 214. Siehe zu Kants Begriff vom Erhabenen auch Schlegel: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, S. 231 ff. oder Schmidt: *Organische Form in der Musik*, S. 80.
[711] Heydenreich: *System der Ästhetik*, S. 76.
[712] Heydenreich: *System der Ästhetik*, S. 76.
[713] Heydenreich: *System der Ästhetik*, S. 77.
[714] Heydenreich: *System der Ästhetik*, S. 97–103. Alle Zitate im Original gesperrt.
[715] Heydenreich: *System der Ästhetik*, S. 103 f. Kursivierung im Original gesperrt. Siehe zu all dem auch ders.: Ueber die Principien der Aesthetik.

die ohne Reflexion aufgrund empirischer/formaler Gesichtspunkte gefällt – im Falle des „Gesichtssinn[s]“ durch „einzelne Farben, Verbindungen und Mischungen derselben, gewisse Umrisse, und Modifikazionen der Oberflächen der Körper, endlich auch Bewegungen“ sowie bezüglich des Gehörs durch „einzelne Klänge und Verbindungen mehrerer Töne“.[716]

Angesichts dieser Schönheitsklasse könnte man meinen, Heydenreich akzeptiere eine zumindest auf sie beschränkte Definition des Schönen, die sich auf rein formale Aspekte bezieht. Das jedoch ist nicht der Fall. Er wendet sich ausführlich gegen die auch von ihm selbst als weit verbreitet beschriebene Meinung, „nach welcher man alle Schönheiten auf Einheit in der Mannichfaltigkeit zurückführen zu können glaubt“.[717] Dreh- und Angelpunkt seiner Einwände ist der Vollkommenheitsbegriff der „Wolfischen Schule“, nach der Vollkommenheit in der „Uebereinstimmung eines Mannichfaltigen zu einer Einheit“ besteht[718] und deren ‚sinnliche Gewahrnehmung“ die Empfindung des Schönen ist.[719] Nach einer kritischen Analyse des Verhältnisses von Vollkommenheit und empfundenem Vergnügen[720] widmet er sich drei Fragen, die das Postulat von Schönheit als sinnliche Wahrnehmung von Vollkommenheit aufwirft: „1) Kann Vollkommenheit sinnlich erkannt werden? 2) Findet sich bey allem Schönen Gewahrnehmung von Vollkommenheit? 3) Kann man alle Gefühle, die das Schöne erregt, aus Gewahrnehmung von Vollkommenheit ableiten?“[721]

Heydenreich gelangt hinsichtlich der ersten Frage zu der Einschätzung, dass Vollkommenheit nicht „durch die Sinnen erkannt werden“ könne, weil dies „allezeit Sache des Verstandes und der Vernunft“ sei, und erteilt auch anderen, nach einer Differenzierung des Begriffs der ‚sinnlichen Wahrnehmung‘ erhaltenen Möglichkeiten, ihn mit Bezug auf das Vollkommene zu verstehen, eine Absage.[722]

Um die Frage zu entscheiden, „ob sinnlich erkannte Vollkommenheit sich überhaupt bey ieder Schönheit finde“, beruft er sich auf die „Erfahrung“, die „uns“ sage, „daß viele Gegenstände allgemein für *schön* gehalten werden, ohne daß wir uns bewußt sind, Vollkommenheit an ihnen erkannt zu haben“, was beispielsweise auf ‚einzelne Farben‘ oder „Landschaften“ zutreffe.[723]

Schließlich muss er auch die dritte Frage, „ob bey denen schönen Gegenständen, wo wir wirklich Vollkommenheit entdecken, man alle Gefühle, welche die Schönheit erregt, aus dem Begriffe der Vollkommenheit erklären könne [...] mit Nein beantworten“, denn „Einsicht von Vollkommenheit erschöpft nimmermehr alle Wirkungen von Schönheit, weder der Natur noch der Kunst“ – „Man versuche es doch zu zeigen, wie alles Vergnügen, das man bey einer schönen Gestalt empfindet, aus Einsicht von Vollkommenheit entstehe“.[724] Und selbst wenn das für ein Ganzes gelänge, „so erregen doch auch außer Verbindung mit diesen betrachtet, gewisse einzelne Züge für sich Vergnügen, und werden mit Recht selbst dann noch, wenn sie aus dem Zusammenhange gerissen sind, *schön* genannt“.[725]

[716] Heydenreich: *System der Ästhetik*, S. 97 f.
[717] Heydenreich: *System der Ästhetik*, S. 111 f.
[718] Heydenreich: *System der Ästhetik*, S. 120.
[719] Heydenreich: *System der Ästhetik*, S. 130.
[720] Heydenreich: *System der Ästhetik*, S. 120–130.
[721] Heydenreich: *System der Ästhetik*, S. 130.
[722] Heydenreich: *System der Ästhetik*, S. 131–135.
[723] Heydenreich: *System der Ästhetik*, S. 135 f. Kursivierung im Original gesperrt.
[724] Heydenreich: *System der Ästhetik*, S. 136.
[725] Heydenreich: *System der Ästhetik*, S. 136. Kursivierung im Original gesperrt.

Alles in allem „kann man also wohl nicht sagen, daß alle Empfindungen des Schönen sich auf das Vernunftprincip der Einheit in der Mannigfaltigkeit gründen".[726]

Dieser und anderen Bestimmungen des Schönen (in der Kunst) setzt Heydenreich seine eigene entgegen. Er postuliert, „Schönheit in der Kunst [hieße] im allgemeinen nichts anders, als höchste Vollendung, Vollkommenheit", was wiederum nur im Hinblick auf das ‚Wesen der Kunst' sinnvoll begriffen werden könne.[727] Dieses liege in „Darstellungen bestimmter Zustände der Empfindsamkeit",[728] was als Prinzip zur Herleitung von „*Tonkunst, Tanzkunst, Bildende[n] Künste[n], Gartenkunst, Dichtkunst* und *Schauspielkunst*" dienen könne.[729] Gegen Ende des *Systems der Ästhetik* formuliert er in leichter Abweichung, das Wesen jedes Werks der Kunst sei „nichts anders, denn *die Darstellung eines bestimmten Zustandes lebhaft gerührter Empfindsamkeit*".[730] Ein solcher Zustand wiederum ist einer, „welcher *in sich ein Ganzes ausmacht, und gefaßt werden kann, ohne das Vorhergehende und Nachfolgende*".[731]

Ein Jahr zuvor hatte Heydenreich bereits formuliert, „[e]in Mittel, Empfindungen zu kopiren und dadurch in andern zu erwecken [und genau das tun Kunstgenies], muß seiner eignen Natur nach [...] unbeschadet der Einheit, welcher es in seinen Wirkungen durch Beharrlichkeit und Stätigkeit fähig ist, mannichfaltig seyn können, wie die Empfindungen selbst".[732] Es müssen außerdem „die einzelnen Theile seiner Wirkungen [...] zusammenfließen, doch aber noch unterscheidend gefaßt werden können".[733] Auf „Töne und Bewegungen" angewendet schließt Heydenreich, „Reihen von Tönen können, ohne das Gesetz der Einheit zu verletzen, höchstmannigfaltig seyn; Bewegung auch, wiewohl bey weitem nicht so, als Töne".[734] Töne sind außerdem „selbst im schnellsten Tempo noch abstechend genug um distinkt gefaßt zu werden; nicht destoweniger fließen sie gleichsam in einander".[735] Im *System der Ästhetik* spricht Heydenreich zwar davon, dass Schönes auch an Teilen eines Ganzen gefunden werden könne und verneint die alleinige Bedeutung der Ganzheit für das Schöne. Er scheint aber gerade angesichts der hier wiedergegebenen Stellen aus seinem nur einen Jahr früher erschienenen Aufsatz durchaus zumindest dem Ganzheitsaspekt der Einheit, wenn auch möglicherweise im Sinne der Einheit der Empfindung/des Gefühls, also

[726] Heydenreich: *System der Ästhetik*, S. 137.
[727] Heydenreich: *System der Ästhetik*, S. 221.
[728] Heydenreich: *System der Ästhetik*, S. 181, siehe auch z. B. ebd., S. 201.
[729] Heydenreich: *System der Ästhetik*, S. 180. Kursivierungen im Original gesperrt. Er leitet dieses „Wesen der Kunst" ebd., S. 146–180 her. Dieser Teil sowie sein darauf folgender Exkurs, in dem es wesentlich um Karl Philipp Moritz geht (siehe dazu weiter unten, S. 152 ff.), ist auch als Aufsatz in der *Amalthea* erschienen (Heydenreich: Ueber den Grundbegriff der schönen Künste). Andere Bestimmungen des Wesens der Kunst werden von Heydenreich verneint. Weder „*Erregung des Vergnügens*, noch *Verschönerung der Wirklichkeit*, noch *Einprägung einer größern sinnlichen Kraft in die Gegenstände unsrer Vorstellungen*, noch *das Bedürfniß, welches unter gewissen Umständen jeder Mensch fühlt, seine Seelenkräfte zu beschäftigen, und seinen Empfindungen Thätigkeit zu geben*, noch *angenehme Vertreibung der Langenweile in den Perioden der Muse, und Befreytheit von dringenden Geschäften*, noch *Nachahmung der schönen Natur*, noch *vollkommene sinnliche Erkenntniß* noch *Vollendung in sich selbst*" kann man „als allgemeinen Grundbegrif [sic] für die schönen Künste annehmen" (Heydenreich: *System der Ästhetik*, S. 183; die Widerlegung jedes Einzelnen dieser Vorschläge folgt ebd., S. 184–201. Kursivierungen im Original gesperrt). Eine ausführliche zeitgenössische Kritik des Heydenreich'schen Wesens aller Künste findet sich bei Dambeck: *Vorlesungen über Aesthetik*, S. 64 ff. und S. 211–218.
[730] Heydenreich: *System der Ästhetik*, S. 367. Kursivierung im Original gesperrt.
[731] Heydenreich: *System der Ästhetik*, S. 380. Kursivierung im Original gesperrt.
[732] Heydenreich: Ueber die Principien der Aesthetik, S. 21.
[733] Heydenreich: Ueber die Principien der Aesthetik, S. 21.
[734] Heydenreich: Ueber die Principien der Aesthetik, S. 22.
[735] Heydenreich: Ueber die Principien der Aesthetik, S. [23] (hier ist fälschlicherweise die Seitenzahl ‚13' gedruckt).

einer Art von inhaltlicher Ganzheit, einige Bedeutung beizumessen. Andere Arten und Aspekte von Ganzheit werden von Heydenreich, folgt man den hier konsultierten Schriften, nicht hervorgehoben.[736]

Was Heydenreichs Ansichten für mein Thema dennoch bemerkenswert macht, ist neben seiner Bedeutung für die Ästhetik des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts sowie seiner besonderen, im *System der Ästhetik* unverkennbaren Begeisterung für die Musik vor allem der Umstand, dass er sich in dieser Schrift an zwei Stellen ausführlich mit Karl Philipp Moritz und insbesondere mit dessen auf umfassender Ganzheit beruhendem Schönheitskonzept des In-Sich-Vollendeten auseinandersetzt.

Die erste Passage der Auseinandersetzung mit Moritz betrifft die teleologische Unabhängigkeit des Schönen und damit den Kern des Moritz'schen Ganzheitskonzepts. Heydenreich kritisiert zunächst, dass bei Moritz unklar bleibe, „ob er unter dem *Nützlichen* bloß das *Physischnützliche*, oder überhaupt alles verstehe, wodurch irgend ein Trieb, er beziehe sich auf animalische, oder intellektuelle oder moralische Vollkommenheit, befriedigt werden kann", und interpretiert seinen Text dann zurecht so, dass er „das Nützliche für Vortheil im Allgemeinen" nehme.[737] Er versucht anschließend plausibel zu machen, dass die „ganze Opposition der Begriffe *nützlich* und *schön* bei Herrn Moritz" nicht überzeugen kann, weil Schönheit ebenso wie Nützlichkeit nur denkbar sei, wenn man einen Gegenstand, dem man eines dieser Attribute zuspreche, in Beziehung zu etwas anderem – im Falle der Nützlichkeit: sein Zweck, im Falle der Schönheit: die „Empfindsamkeit" eines Wesens, die er ‚angenehm berührt' – anschaue.[738] Wie etwas nur sinnvollerweise als ‚nützlich' verstanden werden könne, wenn es auf seinen Zweck hin beurteilt wird, so ist die Schönheit „gar kein gedenkbarer Begriff, wenn wir sie nicht auf unsre Empfindsamkeit beziehn".[739]

Einige Dutzend Seiten später will Heydenreich die Ansicht widerlegen, dass der „Begrif [sic] *des der Natur durch die Kunst nachgebildeten in sich Vollendeten*" als „gemeinschaftliche[r] Begrif für alle schöne [sic] Künste" gelten könne.[740] Er knüpft dabei an die gerade wiedergegebenen Bewertungen von Moritz' Konzept des Schönen an, das er ausführlich wörtlich zitiert. Er habe, so Heydenreich anschließend über sich selbst, bereits „einleuchtend genug gezeigt, daß man nicht sagen kann, das *Schöne* sey bloß seiner selbst willen da, sey also in sich vollendet, ohne auf etwas andres bezogen zu werden, welches dadurch einen Gewinn erhalte, daß vielmehr man nichts *schön* nennen kann, ohne es auf ein empfindendes Wesen zu beziehen".[741] Er kritisiert Moritz auch weiterhin vor allem anhand einer Analyse der von diesem verwendeten Begrifflichkeiten. So unterscheide er die „Betrachtung des Schönen" von der „Betrachtung des Nützlichen", meine aber im Falle des Nützlichen tatsächlich eine kühle *Betrachtung*, hinsichtlich des Schönen dagegen „das warme leidenschaftliche Gefühl dessen, der im Genusse des Schönen versunken ist", „wie die ganze Folge seiner [= Moritz'] Gedanken zeigt".[742] Moritz stelle also geistig-intellektuelles Erfassen des einen Gegenstandes

[736] Siehe zu all dem auch Heydenreichs Artikel „Einheiten", „Erhaben" und „Form", in: Grohmann (Hg.): *Kurzgefasstes Handwörterbuch über die schönen Künste*, Zweiter Band.
[737] Heydenreich: *System der Ästhetik*, S. 139 f. Kursivierungen im Original gesperrt.
[738] Heydenreich: *System der Ästhetik*, S. 140–144.
[739] Heydenreich: *System der Ästhetik*, S. 144.
[740] Heydenreich: *System der Ästhetik*, S. 190. Kursivierung im Original gesperrt.
[741] Heydenreich: *System der Ästhetik*, S. 193. Kursivierungen im Original gesperrt.
[742] Heydenreich: *System der Ästhetik*, S. 193.

(des Nützlichen) der genussvollen Hingebung an den anderen Gegenstand (das Schöne) gegenüber, bezeichne beides aber irreführenderweise als Vorgang des ‚Betrachtens':

> [W]enn ich das *Schöne genieße*, da gebe ich mich ihm so ganz hin, daß ich mir kaum noch selbst anzugehören scheine, und denke an nichts weniger, als daran, die Ursachen seines Eindrucks in deutlich gedachten Beziehungen aufzufinden. Diesen Zustand schildert Herr Moritz, und vergleicht ihn mit der Betrachtung des Nützlichen; und da ergeben sich denn seine Sätze vom Schönen ganz natürlich, allein freylich mußten sie, scheint mir, ganz anders ausgedrückt werden. Wenn es heißt: *bei Betrachtung des Schönen wälze ich den Zweck aus mir in den Gegenstand selbst zurück, ich betrachte ihn als etwas, nicht in mir, sondern in sich selbst Vollendetes, das also in sich ein Ganzes ausmacht, und mir um sein selbst Willen Vergnügen gewährt, indem ich dem Gegenstande nicht sowohl eine Beziehung auf mich, als mir vielmehr eine Beziehung auf ihn gebe*; so wird der ganze Gesichtspunkt verrückt, ich kann mir nach den Worten hier nur Betrachtung des Schönen, vom wirklichen Genusse noch entfernt, denken, und wenn ich dieß thue, so treffen doch die angegebenen Symptome nicht zu; denn wenn ich das *Schöne* bloß betrachte, dann muß ich, um es zu beurtheilen, es auf Empfindsamkeit beziehn. Allein Herr Moritz meint *wirklichen vollen Empfindungsgenuß des Schönen*, und da sollte es denn wohl heißen: *Beim Genusse, bey der warmen innigen Liebesempfindung des Schönen verliere ich mich aus mir selbst, hange, von süßer Gewalt gefesselt, am Gegenstande, und habe in der Fülle des Gefühls nicht deutliches Bewußtseyn meiner selbst, noch Vorstellungen der Beziehungen des Gegenstandes auf mein Wesen, durch welche derselbe mein Gefühl erregt hat.*[743]

Die bewusste Reflexion setzt beim Genuss des Schönen aus; „so kann ich nicht sagen, daß ich beym Genusse des Schönen *dächte*".[744] Sobald aber der Genuss vorbei ist, „fordre ich von meinem Verstande über das, was in mir vorgegangen, Rechenschaft, will ich erfahren, auf welche Art der schöne Gegenstand mich in jenen süßen Traum zu versetzen vermochte, dann muß ich deutlich denken, muß die wirksamen Beziehungen des Gegenstandes und seine Eigenschaften auf meine Empfindsamkeit deutlich fassen".[745] Wenn man Moritz' irreführende Verwendung des Begriffs der „Betrachtung" also genauer analysiere, reduziere sich seine Aussage darauf, den „Genuß des Schönen [...] von der Betrachtung und dem Gebrauche des Nützlichen" zu sondern, „aber nicht von der Betrachtung der *Wahrheit* und des *Sittlichguten*, und den Empfindungen, welche dadurch erregt werden", was insgesamt zur Bestimmung dessen, was Schönheit ist, wenig beitrage.[746]

[743] Heydenreich: *System der Ästhetik*, S. 194 f. Kursivierungen im Original gesperrt.

[744] Heydenreich: *System der Ästhetik*, S. 196. Kursivierung im Original gesperrt.

[745] Heydenreich: *System der Ästhetik*, S. 196.

[746] Heydenreich: *System der Ästhetik*, S. 197. Nach dieser Kritik folgen einige kurze Bemerkungen zu Moritz' Konzept des „Weltganzen", das der Künstler im schönen Kunstwerk abbilde und dem Heydenreich aber aus mehreren Gründen ebenfalls ablehnend gegenübersteht: der Begriff des „Weltganzen" sei „eben so unbegreiflich, als jeder Begrif des Unbedingten in seiner Art"; in ihm liege nichts vom „*in sich vollendet seyn, seiner selbst wegen, nicht wegen etwas anders daseyn*, u. s. w."; Moritz könne gar nicht wissen, „daß die Natur den Kunstgenieen den Sinn für ihre Schöpfungskraft in ihr ganzes Wesen, und von dem reellen und vollendeten Schönen, was unmittelbar sich selbst entwickeln kann, unmittelbar den Wiederschein durch Wesen geschaffen hat, bey denen sich ihr Blick so lebhaft abdruckte, daß er sich ihr nun in ihrer eigenen Schöpfung wieder entgegenwirft"; und selbst wenn Moritz' „Metaphysik des Schönen" wahr und als solche erwiesen wäre, wüssten „wir ja auch dann vom wahren Wesen der Künste und des Kunstschönen sehr wenig; der Begrif des der Natur durch Kunst nachgebildeten in sich Vollendeten reicht bey weitem nicht hin, um die volle Schönheitsempfindung bey einem vollkommenen Kunstwerke zu erklären" (ebd., S. 198–201. Kursivierungen im Original gesperrt). Einen kleinen Seitenhieb auf Moritz und ähnliche Denker kann sich Heydenreich auch im *Aesthetischen Wörterbuch über die bildenden Künste nach Watelet und Levesque* nicht verkneifen. Das *Aesthetische Wörterbuch* ist eine zwischen 1793 und 1795 veröffentlichte und mit zahlreichen Zusätzen und Anmerkungen versehene Übersetzung eines französischen Nachschlagewerks, das ursprünglich 1788–1791 als Teil der *Encyclopédie méthodique* erschienen war. Im Artikel „Schön" (Heydenreich: *Aesthetisches Wörterbuch*, vierter Band, S. 62–79, hier S. 67) kritisiert er die „ästhetischen Schwärmer", zu denen aus seiner Sicht zweifellos auch Moritz zu zählen ist. Davon abgesehen bietet das *Aesthetische Wörterbuch* nichts, was für meine Themenstellung von besonderem Interesse wäre.

Heydenreichs Bemerkungen zu Moritz' Ideen über das Schöne und seine begriffsanalytischen Kritikpunkte sind teilweise überzeugend und bereichern die Diskussion um durchaus bemerkenswerte und notwendige Differenzierungen. Im Grunde beruhen sie aber auf einer nicht ganz zutreffenden Interpretation dessen, was Moritz selbst formuliert. Wie Volker Deubel in seinem Nachwort zum *System der Ästhetik* richtig bemerkt, ist die Moritz von Heydenreich unterstellte „Opposition der Begriffe ‚Nützlich' und ‚Schön'" zumindest in der von ihm implizierten Plumpheit lediglich eine vermeintliche – Moritz' eigene Formulierungen sind wesentlich feinfühliger und vorsichtiger, als Heydenreich sie zusammenfassend überliefert.[747]

Heydenreichs Ästhetik ist hinsichtlich ihrer Standpunkte zu Arten und Aspekten ästhetischer Ganzheit nicht leicht einzuordnen. Am ehesten impliziert sie die Notwendigkeit inhaltlicher und rezeptiver Ganzheit. Formale Ganzheit sowie vor allem teleologische Unabhängigkeit scheinen ihr, zumindest was ihren Kern angeht, fern zu liegen, auch wenn natürlich davon ausgegangen werden muss, dass Heydenreich einem formal völlig unganzen Werk keine Schönheit zugesprochen haben würde. Er mag sich zwar vehement gegen formale Ganzheit als notwendige Schönheitsbedingung wenden. Dies ist aber wohl zu einem guten Teil als überspitzte Kritik an all jenen ästhetischen Theorien zu lesen, die formale Ganzheit in einer für Heydenreich unerträglichen Weise ins unumstrittene Zentrum ihrer Überlegungen stellen, und nicht etwa als bedingungslose Aufgabe der Forderung formaler Ganzheit.

Ludwig Theobul Kosegarten

Ludwig Theobul Kosegarten, dessen Gedichte durch Vertonungen von Franz Schubert aus dem Jahr 1815 ein Teil der westeuropäischen Musikgeschichte wurden, reflektiert in seinem Aufsatz „Ueber die wesentliche Schönheit. Eine Ekstase meiner frühern Jugend" über „das Urprinzipium der Schönheit".[748] Er weist zunächst die weit verbreitete Bestimmung des Wesens der Schönheit als „Uebereinstimmung der Theile, Proportion, Symmetrie" zurück: Es gebe nämlich sehr wohl Symmetrie ohne Schönheit, wie etwa die Zeichnung eines Menschen, die „sonst kein Verdienst [hat], als ihr Ebenmaaß", was auch für Gebäude, Gedichte und Musik gelte – „eine Komposition nach allen Regeln des *Quanz* und *Rameau* kann doch nur

[747] Nachwort von Volker Deubel, in: Heydenreich: *System der Ästhetik*, S. 411. Deubel wiederum missversteht an anderer Stelle Heydenreich. Er schreibt, Heydenreich unterstelle Moritz, das Schöne sei bei diesem nicht „auf etwas anderes bezogen", was Deubel damit kontert, dass dem sehr wohl der Fall sei, weil sich das Schöne bei Moritz „auf Kosmos und Natur" beziehe (ebd., S. 412). Heydenreichs Äußerungen sind aber nach meinem Dafürhalten nur dann als Moritz eine absolute Bezugslosigkeit des Schönen unterstellende zu verstehen, wenn man strengere Maßstäbe anlegt, als unbedingt nötig, und sie außerdem aus dem Kontext isoliert. Es geht Heydenreich nämlich wohl nicht darum, dass das Schöne bei Moritz absolut bezugslos sei, sondern dass es ohne Bezug auf einen außer ihm liegenden Zweck auskomme, wogegen er selbst sich dann, wie weiter oben dargestellt, wendet. Deubel fehlinterpretiert Heydenreich hier, was seine Entgegnung hinsichtlich des Bezugs des Moritz'schen Schönen „auf Kosmos und Natur" gegenstandslos macht. Seine weiteren Bemerkungen zum Heydenreich-Moritz-Verhältnis sind allesamt überzeugend.

[748] Kosegarten: Ueber die wesentliche Schönheit, S. 15.

ein elendes Scharivari seyn".[749] Alles in allem ist ihm Proportion „noch nicht Schönheit. Proportion ist nur Maaß, und was ist Maaß allein?"[750]

Deutlich lehnt er auch Hogarths „berühmte Linie" (gemeint ist die Wellenlinie) sowie Mendelssohns und Feders Bestimmung der Schönheit als Einheit im Mannigfaltigen ab, wobei er mit verschiedenen Beispielen plausibel zu machen versucht, dass Mannigfaltigkeit nicht notwendig und Einheit in Mannigfaltigkeit nicht hinreichend ist, Schönheit zu etablieren.[751] Er sagt an dieser Stelle noch nichts darüber, ob Einheit dem Schönen notwendig sei.

Daran ändert zunächst auch der weitere Verlauf seines Textes nichts. Nachdem er sich nämlich mit Mendelssohn und anderen seiner Zeitgenossen beschäftigt und ihre Theorien abgelehnt hat, spricht er sich dafür aus, „zurück[zu]wallen in die Haine der Alten, in die graue Dämmerung der Vorwelt, wo die Menschheit der Natur näher, einfältiger und wahrer war".[752] Er beschäftigt sich dabei vor allem mit Platon, aus dessen *Symposion* er eine eigene Übersetzung der Diotima-Rede wiedergibt.[753] Platons Gedanken aus dem *Symposion* sowie aus dem *Hippias maior* und dem *Phaidros* interpretiert er schwärmend als Schönheitsdefinition: Diese sei

> *das Göttliche in der Natur.* Ich bleibe bei diesem Begriff. Nicht, weil es Plato's Begriff ist – verflucht sey das Glauben an eines Menschen Namen! – sondern, weil meine Seele sich demselben innigst anschmiegt, weil es eine Idee ist, hervorgerufen und herausgebohren aus dem Abyssus meiner eignen Seele – weil mein Geist aufjauchzte bey seinem Anblick, wie Archimedes aufjauchzte bey gefundner Wahrheit.[754]

Kosegarten hat wohl selbst gespürt, dass bloßes ‚Aufjauchzen des Geistes' und „Anschmiegen der Seele" nicht hinreichen, für eine Position zu argumentieren. Er geht denn auch gleich über, den Satz von der Schönheit als „das Göttliche in der Natur" zu analysieren, „damit die Analysten nicht Seher! Schwärmer! schreien".[755]

Diese sogenannte ‚Analyse' liest sich zunächst so:

> Geht hinaus, meine Freunde, über Feld und Wald. Schaut an alles Geschöpf Gottes, was unter der Sonnen ist, das noch da steht, wie es aus seines Bildners Hand gekommen, daran Menschenhand noch nicht gestutzt, Schneiders Scheere noch nicht geschnitzt oder geschneitelt hat – Was sehet, was höret, was fühlt ihr da? – Alles ist ganz! wahr! nothwendig! nicht ausgewürfelt zu seinem Effect! sondern berechnet! Kein Theilchen ist zu wenig! keins zu viel! Keiner verzerrt, noch verschoben. Nichts eingestückt, noch aufgeflickt – Alles Ein, Ein großes zusammenhangendes, zusammenstimmendes, innigverbundnes und doch freischwebendes Ganzes.[756]

Nach einigen Beispielen, die Kosegarten in ähnlich schwärmerischer Sprache vorstellt, kommt er zu einem Schluss, der auch die weiter oben noch offen gebliebene Frage nach der Notwendigkeit von Einheit im Schönen beantwortet: Dass „Harmonie [...] der Schönheit erster Urbestandtheil" ist,

> haben alle die gefühlt, die das Wesen der Schönheit in Symmetrie, Uebereinstimmung, Proportion, gerechtem Maaß, Einheit des Mannigfaltigen setzten. Und haben recht gefühlt. Ohne Harmonie ist keine Schönheit. [...] Aber hütet euch, meine Freunde. Ihr habt nur Eine der

[749] Kosegarten: Ueber die wesentliche Schönheit, S. 15. Kursivierungen im Original gesperrt.
[750] Kosegarten: Ueber die wesentliche Schönheit, S. 16.
[751] Kosegarten: Ueber die wesentliche Schönheit, S. 16–21.
[752] Kosegarten: Ueber die wesentliche Schönheit, S. 21.
[753] Kosegarten: Ueber die wesentliche Schönheit, S. 24–29.
[754] Kosegarten: Ueber die wesentliche Schönheit, S. 30. Kursivierung im Original gesperrt.
[755] Kosegarten: Ueber die wesentliche Schönheit, S. 31.
[756] Kosegarten: Ueber die wesentliche Schönheit, S. 31.

> Huldinnen entdeckt, und von ihrem mächtigen Reiz gefesselt, vergaßen die Liebhaber stets der zweiten – Harmonie thuts ihr nicht allein. Harmonie ist noch nicht Schönheit.[757]

Der zweite „Urbestandtheil" der Schönheit ist „Leben", und „*Lebendige Harmonie*[,] harmonisches Leben, beseelte Innigkeit – nennt es, wie ihr wollt – das ist das *Urprinzipium der Schönheit*".[758]

Kosegartens Erörterungen verlieren sich immer wieder in enthusiastische Seelenergießungen, anstatt sachliche Argumente zu präsentieren. Trotz der fehlenden Klarheit seiner Formulierungen lässt sich aber sein Verhältnis zur formalen Ganzheit wie folgt zusammenfassen: Eine gewisse Einheit oder Zusammenstimmung („Harmonie") ist der Schönheit notwendig, nicht jedoch hinreichend. Und notwendig ist sie auch nur dann, wenn das Schöne aus mehreren Teilen besteht, denn es gibt auch Schönes, das keine Mannigfaltigkeit besitzt. Ein nicht-mannigfaltiges Schönes wiederum ist aber gerade aus diesem Grund selbstverständlich schon eins. Kosegartens religiös-metaphysische Ansicht vom Schönen entbehrt also einer gewissen Notwendigkeit formaler Ganzheit trotz allem nicht, auch wenn die infrage kommende formale Ganzheit eine im Gegensatz zu vielen anderen Autoren deutlich abgespeckte ist und im Gesamtgebäude Kosegartens auch nicht annähernd die Bedeutung besitzt, die sie bei anderen hat.

Kosegartens Enthusiasmus erinnert an Moritz und die späteren Romantiker, die die epistemische Transzendenz des Schönen postulieren. Bei ihm selbst ist dieser Aspekt ästhetischer Ganzheit aber noch nicht zu finden.

Eulogius Schneider

Eulogius Schneider knüpft zunächst unverkennbar an die Mendelssohn'sche Auffassung der Schönheit an. Er bestimmt zum Beispiel den „höchsten Grundsatz" der schönen Künste als „die *Vollkommenheit sinnlicher Darstellung*, und die *Darstellung sinnlicher Vollkommenheit*".[759] Im Paragraphen über den „Versuch, den Begriff der Schönheit aufzufinden", gelangt er anhand einer Betrachtung dessen, was das Schöne an schönen Blumen, schöner Musik, schönen Gebäuden, schönen Gegenden, schönen Jünglingen, schönen Seelen, schönen Handlungen und schönen Gedanken sei,[760] zu der Auffassung:

> Welche sind nun jene Eigenschaften, die den aufgezählten Gegenständen gemeinschaftlich zukommen? Sind es etwa folgende: a) Einheit, b) Mannigfaltigkeit, c) Lieblichkeit? Unter Lieblichkeit verstehe ich die Fähigkeit, ohne Rücksicht auf Nutzen zu gefallen. Schönheit wäre also Uebereinstimmung der Mannigfaltigen zur Einheit, verbunden mit der Fähigkeit, ohne Rücksicht auf den Nutzen zu gefallen. Schön wäre jeder, und nur der Gegenstand, welcher diese drei Eigenschaften in sich vereinigte. Nun hätten wir also eine Erklärung der Schönheit, welche sich auf Induktion gründete.[761]

[757] Kosegarten: Ueber die wesentliche Schönheit, S. 33. Kursivierung im Original gesperrt.

[758] Kosegarten: Ueber die wesentliche Schönheit, S. 33 f. Kursivierungen im Original gesperrt, „Lebendige Harmonie" außerdem in größerer Schrift und gegenüber dem übrigen Text als einzelne, zentrierte Zeile hervorgehoben.

[759] Schneider: *Die ersten Grundsätze der schönen Künste überhaupt*, S. 21. Kursivierungen im Original in größerer Schrift.

[760] Schneider: *Die ersten Grundsätze der schönen Künste überhaupt*, S. 77–80.

[761] Schneider: *Die ersten Grundsätze der schönen Künste überhaupt*, S. 80 f. Schneider verteidigt diese Schönheitsdefinition ebd., S. 81–83 gegen Einwände.

Auffallend ist an Schneiders Erklärung, dass er nicht nur, wie unter seinen Zeitgenossen üblich, formale,[762] sondern auch – und das ist um 1790 noch einigermaßen ungewöhnlich – teleologische Unabhängigkeit zur Bedingung des Schönen macht. Erklärbar ist das wohl durch den Einfluss von Karl Philipp Moritz, dessen *Über die bildende Nachahmung des Schönen* Schneider zuvor[763] ausführlicher als alle von ihm erwähnten Schriften anderer Ästhetiker zusammenfasst und der er bescheinigt, „eine Menge guter und neuer Ideen“ zu enthalten[764] – ein Lob, das er anderen Autoren so nicht zuteil werden lässt. Er formuliert die Anforderung teleologischer Unabhängigkeit zwar nicht so eindeutig und rigoros wie Moritz selbst. Doch seine eigenen Worte lassen vor dem Hintergrund seiner affirmativen Bezugnahme auf Moritz erkennbar werden, dass auch ihm selbst eine Form teleologischer Unabhängigkeit vorschwebte.

Karl Theodor von Dalberg

Karl Theodor von Dalberg, der ältere Bruder von Johann Friedrich Hugo von Dalberg, stellt in in seinen *Grundsaetze[n] der Ästhetik* ästhetische Prinzipien auf, die im Grunde darauf hinauslaufen, formale Ganzheit in Einheit und Mannigfaltigkeit zu fordern.[765] Auch rezeptive Ganzheit ist ihm wichtig, denn wenn die „Fülle und Erhabenheit des äusseren Gegenstandes so gross ist, dass die Seele dessen Ganzes nicht fassen kann: dann ist ihre Lage unangenehm und missfallend“.[766]

Vielleicht ist es der Verwandtschaft von Karl Theodor und Johann Friedrich Hugo zu verdanken, dass auch ersterer in seiner Ästhetik einen Anklang an epistemische Transzendenz spüren lässt, der allerdings mehr auf der Ebene einer allgemeineren Betrachtung der Schönheit des Universums im Großen und Kleinen verbleibt, als sich auch auf Musik und andere Künste zu beziehen. Er schreibt:

> Harmonisch schön ist es, dass die nämlichen Gesetze der Aesthetik, die in der Natur der menschlichen Seele liegen, auch in der Zusammenordnung des ganzen Weltbaues beobachtet sind. Und wie wären auch die Gesetze des Weltalls allumfassend, wenn die Gesetze der Aesthetik nicht darinn enthalten wären. [...] Allenthalben ist Einheit, sich selbst gleicher Typus. In jedem Geschlechte der drey Naturreiche, und allenthalben, unendliche Mannichfaltigkeit, kein Blatt dem andern gleich, kein Gesicht dem andern ganz ähnlich, und der Spielraum dieser Mannichfaltigkeit, liegt in der Zusammensetzung minder wesentlicher Theile. Alle diese Gesetze, im Grösten und im Kleinsten, in der Geisterwelt und Körperwelt, in Formen und Substanzen, sind harmonisch in das Ganze des Weltalls zusammenfliesend.[767]

Archibald Alison

[762] Die immense Bedeutung von Einheit in Mannigfaltigkeit betont er in einem späteren Paragraphen erneut (Schneider: *Die ersten Grundsätze der schönen Künste überhaupt*, S. 104 f.).
[763] Schneider: *Die ersten Grundsätze der schönen Künste überhaupt*, S. 71–77.
[764] Schneider: *Die ersten Grundsätze der schönen Künste überhaupt*, S. 77.
[765] Dalberg: *Grundsaetze der Aesthetik*, S. 12–18.
[766] Dalberg: *Grundsaetze der Aesthetik*, S. 28 f.
[767] Dalberg: *Grundsaetze der Aesthetik*, S. 30. Siehe auch ebd., S. 32.

Archibald Alisons *Essays on the Nature and Principles of Taste* wurden erstmals 1790 veröffentlicht und dem deutschsprachigen Publikum bereits zwei Jahre später in einer zweibändigen Übersetzung Heydenreichs vorgelegt.

Alison sieht den Grund dafür, warum manche einfachen Töne schön oder erhaben sind, in ihrer Assoziierbarkeit mit schönen oder erhabenen Dingen. So sind etwa „alle Töne erhaben, welche mit Ideen der Gefahr verbunden sind, zum Beispiel, das Geheul des Sturmes, – das Brüllen eines Erdbebens – der Knall des schweren Geschützes – der Schlag des Donners, u. s. f.“[768] Er macht deutlich, dass „die Erhabenheit solcher Töne aus den Ideen von Gefahr, Kraft oder Majestät u. s. f. die mit ihnen verbunden sind, und nicht aus den Tönen selbst, oder irgend einer originellen Kraft in solchen Tönen, diese Rührung hervor zu bringen, entspringt“, dass sie also keine objektive, intersubjektiv gültige Eigenschaft bestimmter einfacher Töne selbst ist.[769] Die Annahme, dass schöne und erhabene Gegenstände dieses Charakteristikum aufgrund ihrer Assoziation mit anderen Ideen erhalten, ist der Tenor seiner gesamten Argumentation und dort geradezu allgegenwärtig.

Von den einfachen Tönen kommt er zur Musik als „Zusammensetzung von Tönen“, die „nach gewissen Gesetzen vereinigt werden, und ein Ganzes bilden“.[770] Dass Musik aus zusammengesetzten einfachen Tönen besteht, ist notwendig, da eine ständige Wiederholung desselben Tons „zuverläßig unangenehm“ wird.[771] Dabei ist zu beachten, dass eine „bloße Aufeinanderfolge bezogener Töne [...] an und für sich selbst nicht angenehm“ ist.[772] Aneinander gereihte Töne können nur zuverlässig angenehm sein, wenn die Zusammensetzung derselben „Einheit“ besitzt.[773] Wie in der Sprache Worte grammatisch korrekt aneinander gereiht werden können, ohne Sinn zu ergeben, wenn ihnen ein leitender „Gedanke“ fehlt, der „ein Ganzes in der Rede ausmacht, indem er eine gewisse und bestimmte Idee angiebt, auf welche sich alle Worte in dem Satze beziehen“, so sind auch Zusammenstellungen verschiedener Töne sinnlos und daher unangenehm, wenn sie nicht vom „Schlüssel oder Fundamentalton“ geleitet werden, der die Musik zu einem Ganzen werden lässt, „indem er einen gewissen und leitenden Ton angiebt, auf welchen alle übrigen Töne in der ganzen Tonfolge einen ähnlichen Bezug haben“.[774] Dabei ist außerdem auf eine gewisse Regelmäßigkeit der zeitlichen Abstände, in denen Töne aufeinander folgen, zu achten, was in der Musik durch Rhythmik und Metrik geschieht.[775] Beide Aspekte (Tonart und Rhythmik/Metrik) tragen dazu bei, bestimmte Ideenverbindungen auszulösen, und so der gehörten Musik den Charakter des Erhabenen, Feierlichen etc. zu geben.[776]

Johann Konrad Pfenninger

[768] Alison: *Archibald Alison über den Geschmack, dessen Natur und Grundsätze*, zweiter Band, S. 18 f.
[769] Alison: *Archibald Alison über den Geschmack, dessen Natur und Grundsätze*, zweiter Band, S. 19 ff.
[770] Alison: *Archibald Alison über den Geschmack, dessen Natur und Grundsätze*, zweiter Band, S. 72.
[771] Alison: *Archibald Alison über den Geschmack, dessen Natur und Grundsätze*, zweiter Band, S. 72.
[772] Alison: *Archibald Alison über den Geschmack, dessen Natur und Grundsätze*, zweiter Band, S. 73.
[773] Alison: *Archibald Alison über den Geschmack, dessen Natur und Grundsätze*, zweiter Band, S. 73 f.
[774] Alison: *Archibald Alison über den Geschmack, dessen Natur und Grundsätze*, zweiter Band, S. 74.
[775] Alison: *Archibald Alison über den Geschmack, dessen Natur und Grundsätze*, zweiter Band, S. 75 f.
[776] Alison: *Archibald Alison über den Geschmack, dessen Natur und Grundsätze*, zweiter Band, S. 77 ff.

Johann Konrad Pfenningers an allen Ecken und Enden Sulzer zitierende *Briefe an Nicht-Musiker, Ueber Musik als Sache der Menschheit* sind in meinem Themenzusammenhang bemerkenswert, weil sie in deutlichen Worten von dem abweichen, was viele seiner Zeitgenossen über Musik zu sagen hatten.

Er identifiziert zwei Vorurteile über die Musik:

> Das eine denkt von der Kunst zu hoch, das andere von ihrem Gebrauche zu niedrig. Dieses macht aus ihr eine Spielgesellinn der Sinnlichkeit, dass ich von ihrer Erniedrigung zur Gassenh_ _ des Pöbelsinnes nicht sage. Jenes macht sie zur Sklavin des Künstlerstolzes, der Künstlereitelkeit, der Kunstkaprice. Allein sie ist weder ein Spielzeug der Sinnlichkeit, noch eine Sklavin des Stolzes – Sie ist eine freye Magd der Humanität.[777]

Diese beiden Vorurteile vereinigen sich, „gerade eine Menge der edelsten, der humansten, bildsamsten Menschenseelen auszuschliessen von allem Genuss und Gebrauch eines der wichtigsten, wohlfeilsten, leichtesten, sichersten Mittel der Glükseligkeit".[778]

Musik ist Pfenninger „eine Folge von Tönen, (wenn ich Ihren lieben Sulzer brauchen, und wo es mir nöthig scheint, berichtigen und ergänzen darf) die aus Empfindung entstehen und sie folglich wahr ausdrüken, und die Kraft haben, die Em[p]findung sowohl in uns selber zu unterhalten, und zu verstärken, als in andern dieselbe Empfindung zu erweken, zu unterhalten und zu erhöhen".[779] Sie ist, wie er auf den darauf folgenden Seiten mithilfe einiger Beispiele entwickelt, geradezu ansteckend in ihrer Wirkung, Gemütszustände und Empfindungen von einem zum anderen Menschen sich fortpflanzen zu lassen.

Musik kann menschliche Empfindungen auf zahlreiche Arten und Weisen beeinflussen: Sie kann wecken, verdrängen, stärken, mäßigen, lenken.[780] Andauernde „Empfindungsarten [sind] Leidenschaften", und „über des Menschen Empfindungen herrschen heisst über den Menschen herrschen".[781] Da Musik einen so großen Einfluss auf die Empfindungen hat, ist sie also geeignet, in gewissen, nicht zu vernachlässigenden Grenzen über den Menschen zu herrschen. So lassen sich vielfältige nützliche Anwendungen geeigneter Musiken auf einzelne Menschen, Gruppen, Gesellschaften oder sogar ganze Staaten in Krieg und Frieden, in Muße und Arbeit, in Kirchen und Privaträumen denken, die Pfenninger auf mehreren Dutzend Seiten mit zahlreichen Beispielen erläutert. Auch die geläufigen Platon'schen Warnungen vor den verderblichen Kräften bestimmter Musik lässt Pfenninger nicht unerwähnt und bekräftigt die nötige Vorsicht beim Umgang mit Musik.[782]

Alles in allem singt Pfenninger ein Loblied auf die dem Gemüt nützliche, charakterbildende Kraft der Musik. Wo Platon ihr verderbliches Potenzial betonte, konzentriert sich Pfenninger auf ihren möglichen positiven Nutzen, wobei beide von der gleichen Grundannahme ausgehen – derjenigen nämlich, dass Musik in der Lage ist, menschliches Fühlen und Verhalten stark zu beeinflussen. Da Pfenninger den Wert der Musik nur über ihren vermeintlichen Nutzen für Leben und Fühlen von Menschen, Gesellschaften und Staaten bestimmt, ist ihm die teleologische Unabhängigkeit des Schönen vermutlich fremd.

Zu bemerken ist noch der XXVI. Brief seines Buches. Hier zitiert Pfenninger ausführlich affirmativ aus Forkels 1788 erschienenem ersten Teil seiner *Allgemeinen Geschichte der*

[777] Pfenninger: *Briefe an Nicht-Musiker, Ueber Musik als Sache der Menschheit*, S. 6 f.
[778] Pfenninger: *Briefe an Nicht-Musiker, Ueber Musik als Sache der Menschheit*, S. 7.
[779] Pfenninger: *Briefe an Nicht-Musiker, Ueber Musik als Sache der Menschheit*, S. 9.
[780] Pfenninger: *Briefe an Nicht-Musiker, Ueber Musik als Sache der Menschheit*, S. 21 f.
[781] Pfenninger: *Briefe an Nicht-Musiker, Ueber Musik als Sache der Menschheit*, S. 21.
[782] Pfenninger: *Briefe an Nicht-Musiker, Ueber Musik als Sache der Menschheit*, S. 112 ff.

Musik (siehe dazu weiter oben, S. 128 ff.), wobei er vor allem dessen Ausführungen zu antik griechischen Ansichten über die Wirkung von Musik wiedergibt.[783] Pfenninger nennt aber auch die Stelle in § 27 der Einleitung, in der Forkel „in der Tonsprache 1) Reichthum an Combinationen der Töne, 2) Richtigkeit und Ordnung in den Verbindungen derselben, und 3) gewisser Endzwek" als „die drey Hauptmerkmale einer wahren, guten und ächten Musik" identifiziert.[784] Pfenninger kannte also das Konzept formaler Ganzheit als notwendige Bedingung guter Musik, wie es von Forkel formuliert wurde. Aufgrund der positiven Art, in der er sich auf Forkel bezieht, ist davon auszugehen, dass auch er formale Ganzheit voraussetzt.

Salomon Maimon

Salomon Maimon, der im Mendelssohn-Kreis verkehrte und von Mendelssohn selbst protegiert wurde, legt in „Ueber die Aesthetik" zunächst dar, dass und warum „Vollkommenheit" „auf dreyerley Art erklärt werden" kann, nämlich als „Uebereinstimmung *zu einem Zweck*", „Uebereinstimmung *in einer Regel*", oder „Uebereinstimmung *in einem Begriff*".[785] Vollkommenheit als Übereinstimmung in einem Zweck hat beispielsweise jeder Gebrauchsgegenstand, der so eingerichtet ist, dass er das, wozu er gebraucht werden soll, erfüllen kann; Maimons eigenes Beispiel ist, wie bei so vielen anderen auch, die Uhr, deren „Theile so eingerichtet und so mit einander verbunden sind, daß dadurch der *Zweck* (Messung der Zeit) erreicht wird".[786] „Ziegelsteine, die entweder quadratenförmig oder pyramidenförmig auf einander gelegt sind, stimmen überein *in einer Regel*", insofern die aufeinander folgenden Schichten von Ziegelsteinen regelmäßig angeordnet sind.[787] Und „[i]n Ansehung der äussern Quadrat- oder Pyramidenfigur des ganzen Haufens stimmen sie überein *in einem Begriff*".[788]

Wird Schönheit als „*sinnliche Vollkommenheit* erklärt", so kann nicht Vollkommenheit als Übereinstimmung zu einem Zweck gemeint sein, denn dadurch würde erstens „*Schönheit* mit *Nützlichkeit* verwechselt" und würden zweitens „Harmonie und Symmetrie, welche doch die Hauptmomente der Schönheit sind, davon ausgeschlossen werden müssen; dadurch daß die Töne eines musikalischen Stückes in einem leicht zu übersehenden Verhältnisse auf einander folgen [...] wird kein *objektiver* Zweck erreicht. Es ist hier bloß Uebereinstimmung in einer leicht zu übersehenden Regel".[789]

Auf der Nachahmung der Natur beruhende Schönheit ist „Uebereinstimmung des Mannigfaltigen *in einem Begriffe* (des nachzuahmenden Dinges). [Schönheit, die] auf *Harmonie und Symmetrie* beruht, ist Uebereinstimmung *in einer Regel*. Diejenige endlich, die auf *Erregung der Empfindung* und *Leidenschaften* beruht, ist Uebereinstimmung *zu einem*

[783] Pfenninger: *Briefe an Nicht-Musiker, Ueber Musik als Sache der Menschheit*, S. 124–138.
[784] Forkel: *Allgemeine Geschichte der Musik*, wiedergegeben nach Pfenninger: *Briefe an Nicht-Musiker, Ueber Musik als Sache der Menschheit*, S. 126 f.
[785] Maimon: Ueber die Aesthetik, S. 87 f. Kursivierungen im Original fett.
[786] Maimon: Ueber die Aesthetik, S. 88. Kursivierung im Original fett.
[787] Maimon: Ueber die Aesthetik, S. 88. Kursivierung im Original fett.
[788] Maimon: Ueber die Aesthetik, S. 89. Kursivierung im Original fett.
[789] Maimon: Ueber die Aesthetik, S. 89. Kursivierungen im Original fett.

Zwecke“.[790] Die Erklärung der Schönheit als sinnliche Vollkommenheit mit ‚Vollkommenheit‘ als ‚Übereinstimmung von Mannigfaltigkeit in einer Regel‘ – die Schönheitsdefinition also, die „auf *Harmonie und Symmetrie* beruht“ – ist die einzige, die Maimon gelten lässt.[791]

Schönheit ist bei ihm zwar nicht auf Formelles reduzierbar,[792] doch formale Ganzheit (hier: Einheit in Mannigfaltigkeit) ist dem Schönen notwendig, denn das „innere Merkmal der Schönheit ist die *Regelmässigkeit*, d. h. die Darstellung einer Regel durch ein Objekt“.[793] Es ist, wie Maimon ebd. in einer Referenz zu Moritz' Rede vom ‚In-Sich-Vollendeten‘ erneut betont, vom Nützlichen zu unterscheiden und daher auch teleologisch unabhängig.[794] Maimon gibt an anderer Stelle zwar zu, dass an einem Musikstück auch sein Zweck als „der dadurch zu bewirkende Gemüthszustand“ gefallen kann und dass es „sehr selten“ auch „die *Einheit des Begriffs* wie z. B. wenn die Musik die menschliche Sprache und das Geschrei der Thiere nachahmt“ besitzt.[795] Diese beiden Arten von Einheit in Mannigfaltigkeit sind aber nebensächlich; Musik gefällt vor allem aufgrund der „Einheit der Regel“.[796]

Maimon unternimmt es auch, den Begriff des ‚Werks‘ zu erklären: „Ein *Werk* hervorbringen heißt einer *Materie*, eine *Form*, die ihr zwar nicht nothwendig ist, die aber mit ihr bestehn und in ein Wesen verknüpft werden kann, zu geben. Das auf diese Art aus Materie und Form zusammengesezte [sic] Wesen heißt ein *Werk*“.[797] Als Beispiel führt er eine Marmorstatue an, deren Materie der Marmor und deren Form die der menschlichen Figur ist.[798] Ihre Form ist nicht notwendig, weil der Marmor auch anders hätte beschlagen und bearbeitet werden können, und Form und Materie „machen ein einziges Ganzes (in Ansehung ihres Eindrucks aufs Gesicht“ aus.[799] Während die „schönen Wissenschaften“ sich nur mit dem Formellen beschäftigen, haben die „schönen Künste“ „nicht bloß das *Formelle*, sondern seine *Verknüpfung mit dem Materiellen* zu einem *Werke*, zum Gegenstande“.[800] Während Reden und Gedichte zu den schönen Wissenschaften gehören, wirkt ein Musikstück „nicht bloß durch die Form der Schönheit oder durch Einheit im Mannigfaltigen überhaupt, sondern durch die Einheit in einem *besondern Mannigfaltigen*“.[801] Es muss gespielt werden, um seine volle Wirkung zu entfalten.[802] „Die Einheit des Werks ist die *Uebereinstimmung seiner Theile*, d. h. ihre wechselseitige Bestimmung durch einander *zu einem Ganzen*“.[803]

Schöne Künste wie die Musik bringen Werke, das heißt: „aus Materie und Form zusammengesezte Wesen“, hervor. Diese können nicht ontisch dauerhaft sein, da sie mit der Zerschlagung der Materie ihren Status als Werk verlieren. Nimmt man Töne und Klänge als

[790] Maimon: Ueber die Aesthetik, S. 90 f. Kursivierungen im Original fett. Siehe zur Nachahmung der Natur auch ebd., S. 137 ff.
[791] Maimon: Ueber die Aesthetik, S. 91.
[792] Maimon: Ueber die Aesthetik, S. 98 und S. 123 ff.
[793] Maimon: Ueber die Aesthetik, S. 131. Kursivierung im Original fett. Siehe zur Bedeutung von Einheit in Mannigfaltigkeit im Sinne formaler Ganzheit bei Maimon auch ebd., S. 156 f. sowie ders.: *Philosophisches Wörterbuch*, S. 103–105.
[794] Maimon: Ueber die Aesthetik, S. 131.
[795] Maimon: Ueber die Aesthetik, S. 135 und S. 158 f. Kursivierungen im Original fett.
[796] Maimon: Ueber die Aesthetik, S. 158.
[797] Maimon: Ueber die Aesthetik, S. 153. Kursivierungen im Original fett.
[798] Maimon: Ueber die Aesthetik, S. 153.
[799] Maimon: Ueber die Aesthetik, S. 153 f.
[800] Maimon: Ueber die Aesthetik, S. 156. Kursivierungen im Original gesperrt.
[801] Maimon: Ueber die Aesthetik, S. 156. Kursivierungen im Original gesperrt.
[802] Maimon: Ueber die Aesthetik, S. 156.
[803] Maimon: Ueber die Aesthetik, S. 163. Kursivierungen im Original fett. Siehe zu den Einheiten der Musik in Rhythmus, Melodie und Harmonie ebd., S. 179 ff.

Materie der Musik, existiert das Werk bei Maimon streng genommen nur, wenn es gespielt wird.

Heinrich Zschokke

Heinrich Zschokkes 1793 erschienene Schrift über *Ideen zur psychologischen Aesthetik* fällt an vielen Stellen durch ihre systematische Schau der Abhandlungen anderer Autoren auf. So wird im Verlauf des Textes klar, dass Zschokke, laut Titelblatt „Doktor der Philosophie", neben Platon, Aristoteles und Augustinus auch Sulzer, André, Hutcheson, Mendelssohn, Heydenreich, Diderot, Eberhard, Kant, Shaftesbury, Home, Rousseau, Batteux, Baumgarten und Moritz so wie viele weitere der in der vorliegenden Arbeit herangezogenen Autoren gelesen oder zumindest durch Sekundärtexte kennengelernt hat. In aufklärerisch-philosophischer Manier führt er bei einer zu erörternden Frage immer wieder zunächst die Meinungen einiger seiner Vorgänger auf, bevor er selbst antwortet.

So referiert er zum Beispiel beim Thema „Einheit. Einförmigkeit" die Standpunkte Aristoteles', Augustinus', Hutchesons und Andrés, die er alle als Vertreter einer starken Verbindung von Einheit in der Mannigfaltigkeit und Schönheit identifiziert.[804] Erst danach folgen eigene Bewertungen des Sachverhalts. Zschokke schreibt, „*Einförmigkeit* der Theile des Ganzen [sei] gewiß nicht allein das Wesen der Schönheit, wiewohl wir nicht leugnen, daß sie zur Erzeugung der Empfindung des Schönen nothwendig sey".[805] Es wird an dieser Stelle seines Textes deutlich, dass er „Einheit im Mannigfaltigen" und „Einförmigkeit" zwar als Synonyme begreift, dass sie aber je nach gerade vorliegendem thematischem Zusammenhang auf unterschiedliche Weise verstehbar sind. Denn Einheit in der Mannigfaltigkeit kann, so Zschokke, nicht nur ein rein formales Merkmal eines Gegenstandes sein, sondern alternativ auch „die zweckmäßige Uebereinstimmung der Theile zum Ganzen, *Vollkommenheit*" meinen.[806] Doch auch diese „Vollkommenheit" ist nicht hinreichend, Schönheit zu etablieren. Wie der vollkommen einförmige (das heißt: Einheit in der Mannigfaltigkeit exemplifizierende) Pflug nicht ‚schön' zu nennen ist, so lässt sich auch „in der Erfahrung sehr leicht die Bemerkung machen, daß nicht alles Zweckmäßige, nicht alles Vollkommne in der Natur schön sey".[807]

Wie auch immer man den Begriff verstehen mag: „Einheit des Mannigfaltigen überhaupt konnte unmöglich das Princip des Schönen seyn; es fühlten dies mehrere Weltweise, und bestimmten den Begrif [sic] deswegen genauer".[808] Doch auch diese genauere Bestimmung, deren Dreh- und Angelpunkt die „sinnliche Erkenntniß des Vollkommnen" ist und wie sie, von Baumgarten ausgedrückt, auch von Denkern wie Mendelssohn oder Sulzer variiert übernommen wurde, kann, so Zschokke, nicht überzeugen.[809]

Nach der Zurückweisung der Idee der Einheit in der Mannigfaltigkeit als hinreichendes Kriterium des Schönen widmet sich Zschokke den ästhetischen Überlegungen Karl Philipp

[804] Zschokke: *Ideen zur psychologischen Aesthetik*, S. 76 ff.
[805] Zschokke: *Ideen zur psychologischen Aesthetik*, S. 81. Kursivierung im Original gesperrt.
[806] Zschokke: *Ideen zur psychologischen Aesthetik*, S. 81. Kursivierung im Original gesperrt.
[807] Zschokke: *Ideen zur psychologischen Aesthetik*, S. 81.
[808] Zschokke: *Ideen zur psychologischen Aesthetik*, S. 83.
[809] Zschokke: *Ideen zur psychologischen Aesthetik*, S. 83 ff. Kursivierung im Original gesperrt.

Moritz' und dessen „Begriff des *in sich Vollendeten*" als bewusst unternommenem Versuch, in Erkenntnis der „Unvollkommenheit jenes Begrifs [sic; gemeint ist Einheit/Einförmigkeit] für die mannigfaltigen Natur- und Kunstschönheiten" ebendiesen durch einen besseren zu ersetzen.[810]

Zschokkes Kritik richtet sich zunächst gegen eine von ihm diagnostizierte Verwirrung zweier „Seelenvermögen" – „Verstand" und „Empfindungsvermögen" – in Moritz' *Über die bildende Nachahmung des Schönen*.[811] ‚Verstand' und ‚Empfindungsvermögen' hätten nämlich getrennte Zuständigkeitsbereiche: Wo jener beispielsweise über Vollkommenheit oder Nützlichkeit einer Sache entscheide, beurteile dieses, ob etwas „angenehm oder unangenehm, schön oder häßlich" sei.[812] Indem Moritz nun Nützlichkeit (bzw. vor allem ihr Gegenteil: das Unnütze) in enge Beziehung zum Schönen setze, stelle er eine Urteilsverbindung von Verstand und Empfindung her, die so für Zschokke nicht hinzunehmen ist. Zschokke hält es „für unerlaubt, wenn sich das Empfindungsvermögen anmaßt über Objekte des Verstandes, als solche, zu sprechen, und eben so, wenn der Verstand Objekte der Empfindungen, als solche, beurtheilen will. Nothwendig müssen hieraus die unauflöslichsten Verwirrungen entstehn, indem ein Seelenvermögen eigenmächtig in die Gerichtsbarkeit des andern eingreift".[813]

Zwar gibt Zschokke zu, das Charakteristikum des „in sich Vollendeten" könne in bestimmten Fällen „nothwendig seyn zur Bestimmung des wahrhaft Schönen, um es nicht [...] mit dem *Nützlichen* zu verwechseln".[814] Doch damit allein „erschöpft [Moritz] noch nicht die ganze Idee des Schönen".[815] Was „gefällt ohne nützlich zu seyn" könne nicht immer das Attribut des Schönen für sich beanspruchen, was das Beispiel der „Karrikaturen", an denen wir „[i]n jenen Augenblicken froher, muthwilliger Launen" Gefallen finden, die aber „größtentheils Antipoden des Schönen" seien, zeige.[816]

Abgesehen davon, dass diese Einwände Zschokkes Moritz zu einem guten Teil Unrecht tun – denn so plump, Unnützes und Schönes schlicht gleichzusetzen, argumentiert Moritz, wie weiter oben dargelegt wurde, nicht –, trifft er doch einen weitaus bedeutenderen Punkt der Moritz'schen Ästhetik; denjenigen nämlich, dass Moritz im Grunde kein tatsächliches Kriterium für das Schöne selbst angibt:

> Und geben wir auch endlich alles zu, so können wir doch noch fragen: warum gefällt uns ein Objekt, ungeachtet es nichts nützt? was ist das an ihm, was uns unsern Beifall abzwingt? „Die Denkkraft, antwortet *Moriz* [sic], kann beim Schönen nicht mehr fragen, warum es schön sey? es mangelt ihr am Vergleichungspunkte; dieser kann kein andrer seyn als der Inbegrif [sic] aller harmonischen Verhältnisse des großen Ganzen der Natur; das Schöne kann also auch nicht erkannt, sondern nur hervorgebracht und empfunden werden?[817]

[810] Zschokke: *Ideen zur psychologischen Aesthetik*, S. 88.
[811] Zschokke: *Ideen zur psychologischen Aesthetik*, S. 92 f.
[812] Zschokke: *Ideen zur psychologischen Aesthetik*, S. 92 f.
[813] Zschokke: *Ideen zur psychologischen Aesthetik*, S. 93. Diese Kritik Zschokkes hat deutliche Ähnlichkeit zum weiter oben dargestellten Haupteinwand Heydenreichs gegen Moritz, der auch bei anderen Autoren in der ein oder anderen Variante zu finden ist.
[814] Zschokke: *Ideen zur psychologischen Aesthetik*, S. 93. Kursivierung im Original gesperrt.
[815] Zschokke: *Ideen zur psychologischen Aesthetik*, S. 93.
[816] Zschokke: *Ideen zur psychologischen Aesthetik*, S. 93.
[817] Zschokke: *Ideen zur psychologischen Aesthetik*, S. 94. Kursivierung im Original gesperrt. Die schließenden Anführungszeichen fehlen bei Zschokke. Dieser Fehler wurde im wiedergegebenen Zitat übernommen, um nicht möglicherweise ein Zitatende zu suggerieren, das Zschokke nicht gemeint hat. Nach erneutem Vergleich mit Moritz' Abhandlung und im Gesamtzusammenhang von Zschokkes Traktat vermute ich aber ohnehin, dass das im Text gesetzte Anführungszeichen nur ein Versehen ist und eigentlich getilgt werden müsste. Zum einen bemüht Zschokke an den Zitat- und Verweisstellen der vorhergehenden Kapitel keine

Zschokkes Kritik ist auch trotz der in Fußnote 817 beschriebenen Problematik erkennbar: Selbst wenn sämtliche Annahmen Moritz' über Schönheit, Nützlichkeit, Erfassbarkeit etc. zuträfen, so hätte man doch noch kein Kriterium für das Schöne an sich, sondern lediglich eine Bestimmung desselben ex negativo oder zumindest unter massiver Zuhilfenahme anderer Aspekte eines Etwas, dessen (Nicht-)Schönheit evaluiert werden soll.

Nach einem Kapitel zur Ästhetik Kants versucht Zschokke, die Mängel der von ihm besprochenen Schönheitstheorien auszugleichen und eine eigene zu entwerfen. Er unterscheidet zunächst „Vernunft" und „Gefühl" als „zwei Naturen" des Menschen, „durch welche er sich mit [‚den beiden großen Elementen des Universums, *Sinnlichkeit* und *Nichtsinnlichkeit*'] in Verbindung setzen kann" und postuliert, der Mensch beziehe alle ihn umgebenden Objekte auf sich und behandele und empfinde sie „nach seinen ihm angebornen Gesetzen. Diese sind entweder Gesetze des Erkennens, oder des Handelns, oder des Empfindens".[818]

Dass Zschokke „Vernunft" und „Gefühl" als „Naturen" bezeichnet, ist verwirrend. Denn noch auf derselben Seite beginnt er, drei andere „Naturen" herzuleiten:

Erstens die ‚erkennende Natur' als „Inbegrif [sic] der Gesetze" des „Erkenntnisvermögen[s]".[819] Das „Erkenntnisvermögen" ist „[d]as Vermögen des Menschen, sich die Objekte nach ihrer Nichtsinnlichkeit, was sie im Bezug auf Vernunft und Verstand überhaupt sind, vorzustellen".[820] Das geschieht unter Federführung der „Gesetze des Erkennens", nach denen der Mensch „sich die ihn umringenden Gegenstände vor[stellt], nicht im Bezug auf Empfindung, ob sie angenehm oder unangenehm sind, nicht im Bezug auf Freiheit, ob sie gut oder böse sind, sondern im Bezug auf Qualität, Quantität, Relation, Modalität, Raum, Zeit und den daraus fließenden oder mit ihnen verwandten Begriffen".[821] Die „erkennende Natur" beschäftigt sich also mit allem empirisch-rational Feststellbaren.

Zweitens die „moralische Natur" als „Inbegrif [sic] der Gesetze" des „moralischen Vermögen[s]", welches darin besteht, „die Sittlichkeit der Handlungen zu bestimmen" und die aus den ‚Gesetzen des Handelns' fließt.[822]

Drittens schließlich die „empfindende Natur", die mit den ‚Gesetzen des Empfindens' zusammenhängt und die „das Vermögen des Menschen sich die Objekte nach ihrem angenehmen oder unangenehmen Eindruck vorzustellen" bezeichnet.[823]

Diese drei Naturen bestimmen alle anderen geistigen Fähigkeiten und Regungen des Menschen. Sie sind „Regentinnen", „[a]lle übrige Vermögen des Gemüths sind ihre Vasallen und ihren Gesetzen unterworfen".[824]

Nach einigen weiteren Überlegungen gelangt Zschokke zur Unterscheidung möglicher Vollkommenheiten in „[t]heoretische, sittliche, sinnliche Vollkommenheit".[825]

Anführungszeichen, was das Erscheinen derselben an dieser Stelle ungewöhnlich macht, und zum anderen ist der Gedankengang des zitierten Textes nicht bis zu einer bestimmten Stelle, ab der dann wieder Zschokke selbst spricht, dem Moritz'schen Traktat zuzuordnen. Die wenigen hier wiedergegebenen Zeilen zeichnen sich vielmehr durch eine hinsichtlich der Zuordnung des Inhalts zu einem der beiden Autoren unklare Zeichensetzung und Formulierung aus.

[818] Zschokke: *Ideen zur psychologischen Aesthetik*, S. 113. Kursivierungen im Original gesperrt.
[819] Zschokke: *Ideen zur psychologischen Aesthetik*, S. 113 f. Kursivierung im Original gesperrt.
[820] Zschokke: *Ideen zur psychologischen Aesthetik*, S. 113.
[821] Zschokke: *Ideen zur psychologischen Aesthetik*, S. 113.
[822] Zschokke: *Ideen zur psychologischen Aesthetik*, S. 114.
[823] Zschokke: *Ideen zur psychologischen Aesthetik*, S. 114.
[824] Zschokke: *Ideen zur psychologischen Aesthetik*, S. 114.
[825] Zschokke: *Ideen zur psychologischen Aesthetik*, S. 127.

Die „erkennende Natur“ beurteilt die ‚theoretische Vollkommenheit‘ eines Objekts, die es dann erreicht, wenn es „so viel Foderungen [von Verstand und Vernunft], als seine Natur erlaubt, erfüllt“.[826] So gehört etwa zur ‚theoretischen Vollkommenheit‘ eines Märchens, dass es „in den Schranken des Wahrscheinlichen [bleibt], zusammenhängend, verhältnißmäßig in seinen Theilen zum Ganzen, *zweckmäßig* [ist]“.[827]

Ganz analog zu diesem Gedanken ist ‚sittlich‘ oder auch ‚moralisch Vollkommen‘, „was für die *praktische Vernunft* vollkommen ist“, was also der von dieser geforderten „Sittlichkeit“ entspricht.[828]

‚Sinnliche Vollkommenheit‘ schließlich bedeutet „die Uebereinstimmung der Eindrücke von Objekten auf unser Empfindungsvermögen mit den Begehrungsgesetzen der sinnlichen Natur. Diese aber fodert nur Empfindungen und Gefühle der Lust“.[829]

Alle drei Vollkommenheiten sind ‚allgemeine, absolutnothwendige Gegenstände des Wohlgefallens‘ für ihre jeweiligen Naturen; ein Mensch „*muß* Wohlgefallen hegen an dem, was mit den Gesetzen der Erkenntniß, der Sittlichkeit und Empfindung übereinstimmt, und wir deswegen *vollkommen* nennen, weil er das Gegentheil unmöglich lieben kann, ohne seine Menschennatur zu verwandeln“.[830]

Doch keine der drei Vollkommenheiten reicht hin, ein Objekt ‚schön‘ sein zu lassen. So kann beispielsweise eine Rose ‚theoretisch vollkommen‘ sein und vor dem ‚Verstand‘ „Einheit im Mannigfaltigen, Ebenmaaß und Proportion der Theile zum Ganzen, Wirklichkeit, Kontrast u. s. f.“ exponieren – sie ist darum nicht auch notwendigerweise schön, da sich all diese Aspekte ihres Aussehens und ihrer Strukturiertheit auf den ‚Verstand‘ beziehen; Schönheit aber „bezieht sich auf *Empfindung*“.[831] ‚Theoretische Vollkommenheit‘ ist notwendige, nicht aber hinreichende Bedingung der Schönheit, und ‚theoretisch unvollkommen‘ zu sein, disqualifiziert ein Objekt von jeder Möglichkeit, ‚schön‘ genannt werden zu können – „Keine Mißgeburt, kein falsches Verhältniß der Theile zum Ganzen, kein Zweckwidriges ist schön“.[832] Zschokke postuliert also die Implikation: Wenn etwas schön ist, ist es auch theoretisch vollkommen. Gleiches gilt ebenso für ‚moralische‘ und ‚sinnliche Vollkommenheit‘, sodass sich alles in allem jede der drei Vollkommenheiten als notwendige, keine von ihnen aber als hinreichende Bedingung von Schönheit entpuppt: Wenn etwas schön ist, ist es ‚theoretisch‘ und ‚moralisch‘ und ‚sinnlich vollkommen‘.[833] Den Fehlschluss der Bejahung des Konsequens gilt es hier explizit zu vermeiden.

Der Grund für diese essentielle, doch letztendlich limitierte Bedeutung der drei Vollkommenheiten für die Konstitution des Schönen liegt in ihrer Verankerung im Bereich des Verstandes. Die „dreifache Vollkommenheit an sich selbst und einzeln betrachtet ist nicht das *Schöne* selbst. Denn zergliedern wir vermittelst des *Verstandes* diese Vollkommenheiten, so fällt der Zauber hinweg, darum wir sie schön nannten, wir erblicken nur theoretische, oder moralische, oder sinnliche Vollkommenheit“.[834] Eine derartige verständesmäßige ‚Zer-

[826] Zschokke: *Ideen zur psychologischen Aesthetik*, S. 127.
[827] Zschokke: *Ideen zur psychologischen Aesthetik*, S. 127. Kursivierung im Original gesperrt.
[828] Zschokke: *Ideen zur psychologischen Aesthetik*, S. 127 f. Kursivierung im Original gesperrt.
[829] Zschokke: *Ideen zur psychologischen Aesthetik*, S. 128.
[830] Zschokke: *Ideen zur psychologischen Aesthetik*, S. 128 f. Kursivierung im Original gesperrt.
[831] Zschokke: *Ideen zur psychologischen Aesthetik*, S. 134 f.
[832] Zschokke: *Ideen zur psychologischen Aesthetik*, S. 135.
[833] Zschokke: *Ideen zur psychologischen Aesthetik*, S. 135 ff.
[834] Zschokke: *Ideen zur psychologischen Aesthetik*, S. 139. Kursivierungen im Original gesperrt.

gliederung des Schönen‘ zerstört dessen „Empfindung“; „Denn wo der Verstand allein spricht, schweigt die Empfindung“.[835] Wenn wir aber die „dreifache Vollkommenheit, die wir den *objektiven Stoff des Schönen* nennen können, auf Empfindung beziehn, d. i. wenn wir nicht vorstellen, sondern empfinden, so spricht die ästhetische Urtheilskraft darüber das Urtheil: *schön* aus“.[836] Diese auf das „Empfindungsvermögen“ bezogene Verschmelzung der drei Vollkommenheiten bildet „eine neue Art der Vollkommenheit“: „die *ästhetische*. Alles Schöne ist demnach *ästhetisch vollkommen*“.[837]

Man mag nun von diesem Versuch, einen umfassenderen Begriff der Schönheit zu geben, halten, was man will – er krankt vor allem am nicht geklärten Verhältnis der drei Vollkommenheiten zur Empfindung (so ist die ‚sinnliche Vollkommenheit‘ doch bereits Teil der ‚empfindenden Natur‘ des Menschen) und am Fehlen einer tatsächlichen Definition dessen, was Schönheit konstituiert (im Grunde bleibt diese Frage bei Zschokke genauso offen, wie Zschokke selbst das Moritz vorgeworfen hat) –; entscheidend ist, dass Zschokkes ‚theoretische Vollkommenheit‘, die ja eine notwendige Schönheitsbedingung ist, auch, wie anhand der zitierten Stellen hinreichend deutlich geworden sein sollte, Einheitlichkeit, Verhältnis der Teile zum Ganzen, kurz: formale Ganzheit umfasst. Diese ist damit auch für Zschokke notwendige Bedingung jedes schönen Objekts. Es ließe sich aufgrund des Märchen-Beispiels außerdem vermuten, dass Zschokke inhaltliche Ganzheit für notwendig hält (was allerdings keine Überraschung wäre und wie auch formale und rezeptive Ganzheit ohnehin bei jedem Autor, der sie nicht explizit erwähnt, als unausgesprochene Voraussetzung angenommen werden kann).[838] Zschokkes Bezugnahme auf die ‚moralische Vollkommenheit‘ lässt vermuten, dass ihm teleologische Unabhängigkeit fern lag.

Gottfried August Bürger

Das *Lehrbuch der Ästhetik* Gottfried August Bürgers, dessen manche Gedichte Franz Schubert vertonte, wurde 1825 von Karl von Reinhard in zwei Bänden herausgegeben und gibt, so das Vorwort von Reinhards, den „Inhalt der Vorlesungen über die Ästhetik, welche *Bürger* vom Jahre 1784 an bis zu seinem Tode im Jahre 1794 auf der Universität zu Göttingen mit Beifall wiederhohlt [sic], die er immerfort berichtigt und erweitert, und zuletzt fast ganz umgearbeitet hat“, wieder.[839]

Bürger kritisiert unter anderem die Baumgarten’sche Schönheitsdefinition, nach der Schönheit in sinnlich erkannter Vollkommenheit besteht.[840] Er widmet sich dabei in systematischer Weise unterschiedlichen Facetten dieser Definition, zu denen auch die Bedeutung des Vollkommenheitsbegriffs gehört. Zur Vollkommenheit gehöre Mannigfaltigkeit und die

[835] Zschokke: *Ideen zur psychologischen Aesthetik*, S. 139, siehe auch ebd., S. 145 f.
[836] Zschokke: *Ideen zur psychologischen Aesthetik*, S. 139 f. Kursivierungen im Original gesperrt.
[837] Zschokke: *Ideen zur psychologischen Aesthetik*, S. 140. Kursivierungen im Original gesperrt.
[838] Einen Hinweis auf die Bedeutung rezeptiver Ganzheit findet man in Zschokkes *Ideen zur psychologischen Aesthetik* auf S. 77.
[839] Bürger: *Lehrbuch der Ästhetik*, Band 1, S. III. Kursivierung im Original gesperrt.
[840] Bürger: *Lehrbuch der Ästhetik*, Band 1, S. 41 ff.

Zusammenstimmung in einem Ganzen.[841] Kann man also sagen, dass das sinnliche Erkennen von Einheit in der Mannigfaltigkeit „Grund der Schönheitsgefühle“ sei?[842]

Bürger verneint das. Denn „[b]ei jedem Mannigfaltigen ist die Einheit entweder die Vorstellung des Ganzen, zu welchem die Seele die einzelnen Eindrücke verbindet, oder es ist die Vorstellung des Endzweckes, auf welchen die einzelnen Theile und Beschaffenheiten hinzielen“.[843] Ersteres – formale Ganzheit – findet sich, so Bürger, „ebenfalls bei allen häßlichen Gegenständen“, sodass bei ausschließlicher Anwendung dieser Schönheitsdefinition „auch die Kröte zu den schönen Gegenständen“ zählen müsste.[844] Und die zweite Möglichkeit – die Einheit mannigfaltiger Teile in ihrer Ausrichtung auf einen Zweck – ist Sache der Vernunft, nicht der Sinne, sodass man hier nicht sagen kann, „der Zweck eines Mannigfaltigen werde sinnlich erkannt“.[845] Abgesehen davon, dass damit das Element des sinnlichen Erkennens in der gegebenen Schönheitsdefinition geändert werden müsste, ist auch die vernunftmäßige Einsicht in die Zusammenstimmung des Mannigfaltigen zu einem Zweck kein Schönheitsgrund, da auch beispielsweise „[b]ei einem verwesenden Körper“, den Bürger zweifellos zu den „häßlichen und abscheulichen Dingen“ zählt, Zweck-Einheit ist, „nähmlich der Zweck ist die Zerstörung“.[846]

Doch Bürgers Kritik geht noch weiter. Er versucht nämlich nachzuweisen, dass auch ein in sich selbst keineswegs mannigfaltiger Gegenstand schön sein könne, wie das beim „Meer, wenn es glatt, wie ein Spiegel, ist“, oder beim „große[n] blaue[n] unumwölkte[n] Himmel“ der Fall ist.[847] So ist weder Einheit in der Mannigfaltigkeit noch Mannigfaltigkeit selbst als notwendiger oder hinreichender Grund des Schönen anzuerkennen.

Nach dieser Absage an eine althergebrachte und immens einflussreiche Schönheitsidee nähert sich Bürger einige Dutzend Seiten später einer positiven Bestimmung des Schönen. Er identifiziert „vier wichtige Eigenschaften“ des Schönen, nämlich: „I. Was wir schön nennen, gefällt ohne alles Interesse. II. Das Schöne gefällt ohne Begriff allgemein. III. Das Schöne bestehet in der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, ohne daß wir uns einen bestimmten Zweck dabei vorstellen. IV. Das Wohlgefallen am Schönen ist nothwendig“.[848] In der vorliegenden Arbeit sind vor allem Punkt I und Punkt III von Interesse.

Zu I.: Die Formulierung, das Schöne gefalle „ohne alles Interesse“, verkörpert die Idee des ‚interesselosen Wohlgefallens‘ im Sinne teleologischer Unabhängigkeit. Nach Bürger bedeutet ein „mit dem Wohlgefallen an einem Gegenstand [verbundenes] Interesse“, dass „[d]ie Existenz dieses Gegenstandes [...] mir nicht gleichgültig [ist]. Ich wünsche viel mehr, daß der Gegenstand vorhanden, als daß er nicht vorhanden sey“.[849] Das Fehlen jedes Interesses an schönen Gegenständen bringt es demnach mit sich, dass wir „es auch zufrieden wären, wenn sie nicht existirten, das zeigen sehr viele Beispiele“.[850]

[841] Bürger: *Lehrbuch der Ästhetik*, Band 1, S. 42 f.
[842] Bürger: *Lehrbuch der Ästhetik*, Band 1, S. 60.
[843] Bürger: *Lehrbuch der Ästhetik*, Band 1, S. 60.
[844] Bürger: *Lehrbuch der Ästhetik*, Band 1, S. 60.
[845] Bürger: *Lehrbuch der Ästhetik*, Band 1, S. 60.
[846] Bürger: *Lehrbuch der Ästhetik*, Band 1, S. 61.
[847] Bürger: *Lehrbuch der Ästhetik*, Band 1, S. 61. Weitere Gründe für seine Ablehnung der üblichen Schönheitstheorie folgen ebd., S. 62 ff.
[848] Bürger: *Lehrbuch der Ästhetik*, Band 1, S. 139 f.
[849] Bürger: *Lehrbuch der Ästhetik*, Band 1, S. 140.
[850] Bürger: *Lehrbuch der Ästhetik*, Band 1, S. 140.

Zu III.: Das dritte der Bürger'schen Schönheitsmerkmale lässt sich so fassen, „daß das Schöne in der formalen subjectiven Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes bestehe, ohne daß wir uns einen bestimmten materiellen Zweck dabei vorstellen".[851] Um das zu beweisen, teilt er den Zweck, den wir beim Urteil über das Schöne im Sinn haben könnten, in einen „subjective[n]" und einen „objective[n] Zweck".[852] Beide jedoch sind dem Bereich des Ästhetischen fremd: „Ein subjectiver Zweck ist, wenn der Gegenstand um des Angenehmen willen, was er uns verschafft, uns interessant wird, so wie bei dem Sinnengeschmacke" – als Beispiel führt Bürger „[e]in wohlriechendes Kraut, eine Bewegung, welche unsere Nerven sanft erschüttert, und andere ähnlich angenehme Dinge" an.[853] All diese Gegenstände „haben ihren subjectiven Zweck für uns, und darum machen sie uns Vergnügen".[854] Das jedoch trifft beim Schönen nicht zu, denn dieses kann „uns gleichgültig und ganz ohne Interesse seyn".[855] So haben wir „z. B. bei der Betrachtung einer schönen Flur, oder bei der Anhörung einer schönen Musik die Vorstellung eines subjectiven Zweckes nicht nöthig, um sie für schön zu halten".[856]

Auch der ‚objektive Zweck' – „die Vorstellung von der absoluten Vollkommenheit eines Gegenstandes, welche auf einem Begriffe beruhen muß" – ist nicht Bezugspunkt des Schönen, da ja gemäß der zweiten Schönheitseigenschaft „die ästhetischen Urtheile überhaupt keine Begriffe voraussetzen".[857]

Dieses Fehlen von ‚subjektivem' und ‚objektivem Zweck' bedeutet aber nicht, dass ästhetische Urteile „überhaupt nichts mit Zweckmäßigkeit zu thun" hätten.[858] Denn „es läßt sich ohne Mühe darthun, daß wir uns bei denselben nothwendig eine Zweckmäßigkeit vorstellen müssen, ob wir gleich an keinen bestimmten Zweck denken. Denn wir empfinden eine Lust bei der Vorstellung schöner Gegenstände, und diese kann nicht anders entstehen, als wenn wir bei unsern Vorstellungen eine gewisse zweckmäßige Übereinstimmung wahrnehmen".[859] Daraus lässt sich ableiten, dass die Schönheit eines Gegenstandes „nichts anders [ist], als die Empfindung der Zweckmäßigkeit ohne Zweck, die in unsern Gemüthskräften durch Betrachtung der Gegenstände veranlasset wurde. Sie wird daher formale Zweckmäßigkeit, oder auch subjective genannt, um sie von den andern Arten derselben, wo ein materieller Zweck vorhanden ist, die daher die objective heißt, zu unterscheiden".[860]

Wer hier eine Andeutung formaler Ganzheit des schönen Gegenstandes als eines seiner Wesensmerkmale vermutet, scheint einige Dutzend Seiten später bestätigt zu werden. Dort nämlich benennt Bürger die Unterschiede zwischen Schönem und Erhabenem, zu denen gehört:

> 1) Das Wohlgefallen am Schönen entstehet aus einer einzelnen begrenzten Vorstellung; das am Erhabenen aber aus einer unbegrenzten Vorstellung, welche die Einbildungskraft nicht fassen kann. 2) Das Schöne scheinet eine innere Beschaffenheit, oder eine Qualität des Gegenstandes zu seyn; Erhabenheit aber hat es mit der Größe oder Qualität eines Gegenstandes, oder dessen

[851] Bürger: *Lehrbuch der Ästhetik*, Band 1, S. 156.
[852] Bürger: *Lehrbuch der Ästhetik*, Band 1, S. 156.
[853] Bürger: *Lehrbuch der Ästhetik*, Band 1, S. 156.
[854] Bürger: *Lehrbuch der Ästhetik*, Band 1, S. 156.
[855] Bürger: *Lehrbuch der Ästhetik*, Band 1, S. 156.
[856] Bürger: *Lehrbuch der Ästhetik*, Band 1, S. 156 f.
[857] Bürger: *Lehrbuch der Ästhetik*, Band 1, S. 157.
[858] Bürger: *Lehrbuch der Ästhetik*, Band 1, S. 157.
[859] Bürger: *Lehrbuch der Ästhetik*, Band 1, S. 157.
[860] Bürger: *Lehrbuch der Ästhetik*, Band 1, S. 158.

> Vorstellung in der Einbildungskraft zu thun. [...] Endlich 4) die Schönheit setzen wir in einer gewissen zweckmäßigen Anordnung und Verbindung der Dinge, das Gefühl des Erhabenen aber entstehet auch, wenn uns die Gegenstände ganz zweckwidrig vorkommen und in der größten Unordnung durch einander liegen.[861]

Begrenztheit der Vorstellung vom Schönen, „innere Beschaffenheit" des schönen Gegenstandes und ‚zweckmäßige Anordnung und Verbindung der Dinge' – all das deutet auf rezeptive und formale Ganzheit des Schönen. Letztere darf aber angesichts der weiter oben referierten Kritik Bürgers an der Standardvorstellung des Schönen als Einheit im Mannigfaltigen nicht überbewertet werden. Sind bestimmte Voraussetzungen wie etwa diejenigen ‚mechanischer' oder ‚handwerklicher Korrektheit' des Kunstprodukts erfüllt, urteilt das Gefühl „frei und ungebunden über diese Gegenstände"; „die Schönheit, als das Wichtigste [am Kunstwerk], ist dennoch keinen Regeln unterworfen".[862] Das Schöne ist und bleibt für Bürger weit weniger von formaler Ganzheit abhängig als bei anderen Autoren.

Von der Musik meint Bürger, sie sei „mehr eine angenehme, als eine schöne Kunst", weil sie es „hauptsächlich mit den sinnlichen Gefühlen des Angenehmen zu thun [hat]" und damit „sehr wenig zur Bildung der höhern Seelenkräfte bei[trägt]".[863]

Friedrich Wilhelm Daniel Snell

Der Gießener Philosophieprofessor Friedrich Wilhelm Daniel Snell veröffentlichte 1794 den ersten Teil eines *Lehrbuch[s] für den ersten Unterricht in der Philosophie*, in dem er unter anderem die philosophische Ästhetik behandelt. Neben vielfältigen, differenzierten Reflexionen zu unterschiedlichen ästhetischen Qualitäten lässt er auch erkennen, dass ihm einige Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit, wie sie zum Beispiel von Kant und Moritz formuliert worden waren, nicht unwichtig sind.[864]

So postuliert er beispielsweise, „daß die schönen Kunstwerke ohne Interesse gefallen", ja sogar auf genau diese Art gefallen und damit stark teleologisch unabhängig sein müssen, wollen sie das Attribut des Schönseins zurecht tragen.[865] Damit etwas schön ist, muss es außerdem „sinnlich vorstellbar seyn", was nicht „blos Gegenstände der äussern Sinne, sondern auch der Einbildungskraft, des Dichtungsvermögens, des Witzes, der inneren Gefühle, z. B. der Sympathie, des moralischen Sinnes u. s. w. [betrifft]; denn alle diese Vermögensarten [...] gehören zur Sinnlichkeit in der weitern Bedeutung".[866]

Im Zuge einer „nähern Erklärung des unintereßirten Wohlgefallens am Schönen" erläutert Snell, „Sinnlichkeit" und „Verstand" wirkten beim sinnlichen Erkennen eines Gegenstan-

[861] Bürger: *Lehrbuch der Ästhetik*, Band 1, S. 182 f.
[862] Bürger: *Lehrbuch der Ästhetik*, Band 2, S. 10.
[863] Bürger: *Lehrbuch der Ästhetik*, Band 2, S. 51.
[864] Die die Ästhetik betreffenden Passagen in Snells *Lehrbuch* von 1794 stimmen inhaltlich mit seinen späteren, ausführlicheren Gedanken im *Handbuch der Philosophie für Liebhaber* von 1803 überein. Es ist weiterhin festzustellen, dass Wortwahl und Formulierungen beider Bände sich unverkennbar ähneln. Der hier betroffene zweite Teil des *Handbuchs* scheint keine völlig neue Schrift, sondern lediglich eine erweiterte Fassung der im *Lehrbuch* vergleichsweise kurz behandelten Ästhetik zu sein. Ich halte mich im Folgenden vorwiegend an das früher erschienene Werk und verweise nur wenn nötig auf den fast zehn Jahre jüngeren Nachfolger.
[865] Snell: *Lehrbuch für den ersten Unterricht in der Philosophie. Erster Theil*, S. 231, siehe auch ebd., S. 188 ff. und ders.: *Handbuch der Philosophie für Liebhaber. Zweiter Theil*, S. 31 ff.
[866] Snell: *Lehrbuch für den ersten Unterricht in der Philosophie. Erster Theil*, S. 191.

des zusammen: „jene nimmt den mannigfaltigen Stoff der Anschauung auf; dieser stellt sich denselben als zu einem Ganzen verbunden vor. Die Art der Zusammensetzung des mannigfaltigen Stoffs heißt die Form des Gegenstandes“.[867]

> Wenn man nun in diesem Mannigfaltigen [des an einem Gegenstand sinnlich Wahrnehmbaren] eine gewisse Einheit, d. i. eine oder mehrere Regeln entdeckt, wornach der Stoff dergestalt verbunden erscheint, daß derselbe leicht kann aufgefaßt und als ein Ganzes vorgestellt werden (wie wenn man z. B. Aehnlichkeit, Gleichförmigkeit, Proportion und Symmetrie, gleichen Abstand oder sanfte Verschmelzung und Abrundung der Theile an einem sichtbaren Objekte, oder Einheit des Hauptsatzes in einem Musikstücke und gleichmäßige Zeitbestimmungen in der Folge der Töne wahrnimmt); so findet das Gemüth an der blosen Anschauung des Gegenstandes ein Wohlgefallen, ohne alle Rücksicht auf dessen Vollkommenheit, Brauchbarkeit und Nützlichkeit, [...] folglich – ein uninteressirtes Wohlgefallen.[868]

Das ‚uninteressierte Wohlgefallen‘, das auf der Auffassung eines Mannigfaltigem als Ganzes beruht und dieser bei einem Betrachter mit Geschmack sogar zwangsläufig entspringen muss, ist hinreichend, „reine formale Schönheit“, deren Wirkung „eigentliche Geschmackslust oder ästhetisches Vergnügen im engsten Sinne“ ist, zu konstituieren.[869] Diese ‚rein formale Schönheit‘ kann, „[i]n etwas erweiterter Bedeutung“ betrachtet, „auch diejenigen Objekte [betreffen], wo ausser der an sich gefallenden Form auch die Materie oder das Mannigfaltige, worin die Form haftet, sinnliche Reize hat“, wenn beispielsweise nicht nur Form, sondern auch Farben einer Blume oder neben der „Form der Composition“ eines Musikstücks auch die „Anmuthigkeit der Töne“ gefällt, das heißt: „sinnlich angenehm“ ist.[870]

Die Fähigkeit des Gemüts, ein Objekt als Ganzes aufzufassen sowie die innere Einheit desselben – rezeptive und formale Ganzheit – sind also notwendige Schönheitsbedingungen.[871] Die Bedeutung derselben wird spätestens dann klar, wenn man sich an der Grenze des Erfassbaren bewegt. Hier sind andere ästhetische Kategorien als bloß das ‚Schöne‘ erforderlich: „Was sich nur mit Mühe als ein Ganzes vorstellen läßt, heißt schlechthin das mathematisch-Große; was mit aller Anspannung der Vorstellkräfte doch nicht als ein Ganzes kann zusammengefaßt werden, d. i. das ästhetisch-mathematisch-Unermeßliche, wird das mathematisch-Erhabene genennt [sic]“.[872]

Karl Ludwig Pörschke

Der mit Kant befreundete Karl Ludwig Pörschke beginnt die Einleitung seiner *Gedanken über einige Gegenstände der Philosophie des Schönen* mit der Feststellung, jedes Volk solle

[867] Snell: *Lehrbuch für den ersten Unterricht in der Philosophie. Erster Theil*, S. 193.

[868] Snell: *Lehrbuch für den ersten Unterricht in der Philosophie. Erster Theil*, S. 193 f. Siehe auch ders.: *Handbuch der Philosophie für Liebhaber. Zweiter Theil*, S. 25 ff.

[869] Snell: *Lehrbuch für den ersten Unterricht in der Philosophie. Erster Theil*, S. 195 f. Siehe auch ders.: *Handbuch der Philosophie für Liebhaber. Zweiter Theil*, S. 19 ff. und S. 245 f.

[870] Snell: *Lehrbuch für den ersten Unterricht in der Philosophie. Erster Theil*, S. 196. Etwas später (ebd., S. 200 f.) unterteilt Snell die Schönheit mit Kant in „freie“ und „anhängende Schönheit“. Diese Differenzierung ändert jedoch nichts an der Bedeutung der sinnlichen Erfassbarkeit als Ganzes für ein ‚schön‘ zu nennendes Objekt.

[871] Siehe dazu und zu weiteren „allgemeinen Eigenschaften, die alle schöne Kunstwerke haben müssen“ Snell: *Lehrbuch für den ersten Unterricht in der Philosophie. Erster Theil*, S. 233 ff. und ders.: *Handbuch der Philosophie für Liebhaber. Zweiter Theil*, S. 257 ff.

[872] Snell: *Lehrbuch für den ersten Unterricht in der Philosophie. Erster Theil*, S. 205, siehe auch ders.: *Handbuch der Philosophie für Liebhaber. Zweiter Theil*, S. 75 ff. oder ebd., S. 160 ff.

„zum moralisch Guten fortschreiten, und schöne Künste als Mittel zu demselben haben“.[873] Dass die Künste nicht teleologisch unabhängig sein müssen und im Gegenteil sogar einem außer ihnen liegenden Zweck dienen sollen, bestätigt sich, wenn Pörschke über die Musik schreibt. Diese nämlich

> bekämpft unmittelbar die körperliche Wildheit, da sie die Nerven reizbarer macht, Empfindsamkeit und Sympathie erweckt. Die Wirkung der Musik ist ohne die Vereinigung mit den andern Künsten blind, denn die bloße Erschütterung des Körpers und die daher entsprungenen Gefühle sind ohne Bedeutung, wenn nicht Gedanken in deutliche Worte, in ein Werk der redenden Künste übersetzet, dadurch veranlaßt werden. Und wie unwiderstehlich wird ein gutes Gedicht durch den Beystand der Tonkunst![874]

Bei aller Zweckmäßigkeit der Künste sind sie aber selbstverständlich nicht ästhetisch neutrale Vehikel zum Erreichen des Guten. Ihre Erzeugnisse müssen auch schön sein, denn das

> *Schöne* ist ein Abdruck der höchsten Zweckmäßigkeit, oder des Guten welches der Zweck des Wahren ist. Schönheit und das Gute sind in der genauesten Vereinigung, dieses ist die Materie, jene die Form. Die *Wahrheit* könnte man die Totalsumme des Seyns, *das Gute* die Totalsumme des Sollens, die *Schönheit* die Totalsumme des Ausdrückens nennen. Schönheit ist eben so wenig in den Erscheinungen, ohne daß unser Geist sie hinein leget, anzutreffen, als das Gute und die Wahrheit. In allen Dingen ohne Ausnahme ist in unzertrennlicher Einheit, *Wahres*, *Gutes* und *Schönes* [...]; wo Wahres ist, und dieses ist doch allenthalben, daselbst ist auch Schönes, der Ausdruck des über alle Welten sich ausbreitenden Guten.[875]

Und etwas später: „Da die gemachten Dinge, also auch die Kunstwerke, ganz vom Menschen, der ihr erster Grund ist, abhängen, so darf er sie zu keinem andern Zwecke als dem seinigen, dem höchsten Zwecke hervor bringen. Dieser Zweck ist der allgemeine, echt menschliche, die Einheit aller Zwecke, die Weisheit.“[876]

Schönheit ist also Form, wo das gute Materie ist. Sie gehen Hand in Hand. Anders ausgedrückt: „Schönes und Gutes sollen seyn wie Begriff und begriffene Sache, wie Darstellung und Dargestelletes.“[877] Der Zweck der Künste, das Gute zu fördern, ist untrennlich mit ihrer schönen Form verbunden: „Die Hauptsumme der Wirkungen der Schönheit eines Kunstwerkes ist die Besserung oder veredelte Empfindung und Gesinnung: dieser Zweck soll der einzige seyn“.[878] Schönheit ist „Der vollkommene Ausdruck des Guten“.[879]

In einer an Moritz erinnernden Passage schreibt Pörschke:

> Da jedes einzelne Ding mit allen Dingen verbunden ist, denn es drücken sich in selbigem alle ihre Verhältnisse aus, und es macht unser Geist diese Verbindung, so erblicken wir in jedem einzelnen Dinge ein Weltganzes, aber unendlich dunkel. Wir setzen die Merkmahle der Dinge zusammen, die wir weiter mit andern Dingen verbinden, wir geben denselben ihren Grund und Zweck, sie sind durch uns und für uns, ihr Quell ist Freyheit, ihr Zweck ist Freyheit; diese ist nicht außer unsrer Seele, wir denken sie in uns, sie ist unser höchster Zweck; die Dinge sollen die Abdrücke der Göttlichkeit (der Freyheit) seyn. Wir nennen die Gesetze für diese Abdrücke, die wir, wegen der Unmöglichkeit, das *Ganze* in dem Einzelnen zu sehen, nie deutlich erkennen, *Schönheit*.[880]

[873] Pörschke: *Gedanken über einige Gegenstände der Philosophie des Schönen*, S. 7.
[874] Pörschke: *Gedanken über einige Gegenstände der Philosophie des Schönen*, S. 44.
[875] Pörschke: *Gedanken über einige Gegenstände der Philosophie des Schönen*, S. 69 f. Kursivierungen im Original gesperrt.
[876] Pörschke: *Gedanken über einige Gegenstände der Philosophie des Schönen*, S. 72.
[877] Pörschke: *Gedanken über einige Gegenstände der Philosophie des Schönen*, S. 72.
[878] Pörschke: *Gedanken über einige Gegenstände der Philosophie des Schönen*, S. 105.
[879] Pörschke: *Gedanken über einige Gegenstände der Philosophie des Schönen*, S. 188. Siehe dazu auch weitere Stellen, so zum Beispiel ebd., S. 73 ff., S. 97 ff., S. 104 f. oder S. 188 ff.
[880] Pörschke: *Gedanken über einige Gegenstände der Philosophie des Schönen*, S. 69. Kursivierungen im Original gesperrt.

Die „Idee eines Kunstwerkes“ ist „selbstständig, unveränderlich, ein Ganzes für sich, eine Welt für sich“.[881]

Die Rede von der „Göttlichkeit“, deren Abdrücke die Dinge sein sollen sowie vom ‚Weltganzen‘, das wir in jedem Ding „unendlich dunkel“ erblicken, lässt sich als Vorläufer voll ausgeprägter epistemischer Transzendenz begreifen.[882]

Erst später und an einzelnen Stellen wird man fündig, wenn man Genaueres zu Pörschkes Sicht formaler Ganzheit sucht, die sich in seiner Bezeichnung des Kunstwerks als „Ganzes für sich“ jedoch im Grunde bereits offenbart. Ihm gemäß ist ein Kunstwerk „ein System, in dem alle Theile in nothwendigem Zusammenhange sind, dem die logische und materiale Deutlichkeit nicht fehlen darf, oder es ist unvollständig“.[883] „Der einzelne Theil“ eines Kunstwerks muss außerdem „durch das Ganze beurtheilet werden, denn er ist nur durch das Ganze möglich: nicht in dem Theile, sondern in dem Ganzen eines Werkes muß man die Schönheit desselben suchen“.[884]

Auch Pörschke begreift formale Ganzheit als sine qua non eines gelungenen, und das heißt: schönen Kunstwerks. So erfordert die „Vollkommenheit in dem Verhältnisse der Theile zum Ganzen“ nach Pörschke „Vollständigkeit, Richtigkeit, Ordnung, Deutlichkeit, Wahrheit“.[885] „Vollständigkeit“ wiederum ist „Vollkommenheit der Zahl des Mannigfaltigen, das Daseyn aller zum Ganzen gehörigen Theile, oder der Mittel zum Zwecke“.[886] „Ordnung“ ist „Vollkommenheit der Einheit des Mannigfaltigen; Richtigkeit der Stellung“.[887] Und „Deutlichkeit“ besteht in der „Vollkommenheit der Erkenntniß des Mannigfaltigen von dem Mannigfaltigen, in nothwendiger Verbindung mit dem ästhetischen Zwecke. Man erkennet kein Kunstwerk im Ganzen ohne auch die Theile zu erkennen; man erkennet es nicht im Allgemeinen, ohne auch das Einzelne zu begreifen“.[888]

Diese Formulierungen verweisen ebenso wie die Feststellung, die „physische Größe eines Kunstwerkes muß für die Einbildungskraft übersehbar seyn“[889], auch auf die Bedeutung rezeptiver Ganzheit.

Christian Gottfried Körner

Christian Gottfried Körners einflussreicher Aufsatz „Ueber Charakterdarstellung in der Musik“, der erstmals 1795 in Schillers *Horen* erschien und in den ersten Jahren nach seiner Veröffentlichung zunächst verhalten,[890] später aber breit rezipiert und vielfach erneut

[881] Pörschke: *Gedanken über einige Gegenstände der Philosophie des Schönen*, S. 72.
[882] Siehe dazu weiterhin Pörschke: *Gedanken über einige Gegenstände der Philosophie des Schönen*, S. 99 ff.
[883] Pörschke: *Gedanken über einige Gegenstände der Philosophie des Schönen*, S. 90.
[884] Pörschke: *Gedanken über einige Gegenstände der Philosophie des Schönen*, S. 100.
[885] Pörschke: *Gedanken über einige Gegenstände der Philosophie des Schönen*, S. 115.
[886] Pörschke: *Gedanken über einige Gegenstände der Philosophie des Schönen*, S. 115 f.
[887] Pörschke: *Gedanken über einige Gegenstände der Philosophie des Schönen*, S. 119. Siehe weiterhin ebd., S. 120.
[888] Pörschke: *Gedanken über einige Gegenstände der Philosophie des Schönen*, S. 122.
[889] Pörschke: *Gedanken über einige Gegenstände der Philosophie des Schönen*, S. 201.
[890] Ruiter: *Der Charakterbegriff in der Musik*, S. 171–174.

gedruckt wurde, darf in der vorliegenden Arbeit nicht ignoriert werden. Er enthält einige Hinweise zur Bedeutung unterschiedlicher Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit bei Körner, dessen Ansichten nicht nur durch seine Bekannt- und Freundschaft mit zahlreichen bedeutenden Kulturschaffenden seiner Zeit (allen voran natürlich Friedrich Schiller, aber auch Herder, Goethe, Wilhelm von Humboldt, die Schlegel-Brüder, Tieck, Hiller oder Zelter) auch für mein Thema von Interesse sind.[891]

So schreibt Körner gleich im zweiten Absatz, der Tonkünstler unterwerfe sich, wenn er ins „Reich der *Schönheit*“ eintrete, „ganz andern Gesetzen“ als derjenige, welcher „kein höheres Ziel kennt als das Vergnügen seines Publikums“, dem „Musik blos *angenehme* Kunst“ ist:[892] „Befreyt von aller äusern [sic] Herrschaft der Vorurtheile, Moden und Launen seines Zeitalters wird er desto strenger gegen sich selbst, und sein einziges Bestreben ist, seinen Werken einen unabhängigen, selbstständigen Werth zu geben“[893] – er verfolgt also, wenn es ihm um Schönheit zu tun ist, teleologische Unabhängigkeit. Dieser Unterschied „zwischen einer zweckabhängigen, sinnlich oder intellektuell angenehmen Kunst einerseits und einer autonomen, schönen Kunst andererseits zählt zu den fundamentalen Gedanken von Körners ästhetischen Anschauungen“.[894]

Außerdem ist es „[d]as erste Erforderniß eines Kunstwerkes [...], daß es sich als ein menschliches Produkt durch Spuren einer ordnenden Kraft von den Wirkungen des blinden Zufalls unterscheide; daher das Gesetz der Einheit“.[895] Die Notwendigkeit, dass ein Kunstwerk ein geistreich Gestaltetes sein muss, führt zur Forderung formaler Ganzheit, die das Wirken eines Geistes im Gegensatz zum Wirken der keine Einheit in diesem Sinne schaffenden Kräfte „des blinden Zufalls“ erkennbar macht.[896] Diese Einheit wird im Wesentlichen durch die Darstellung eines „Charakters“ in der Musik erreicht, der weder die Vereinzelung des Mannigfaltigen – die dann eintritt, wenn sich der Tonsetzer damit begnügt, „ein Chaos von Tönen zu liefern, das ein unzusammenhängendes Gemisch von Leidenschaften ausdrückt“ – noch die Eintönigkeit eines an Unterschieden zu armen Musikstücks zulässt, sondern tatsächliche Einheit in der Mannigfaltigkeit herzustellen in der Lage ist[897] – eine „Einheit des Charakters in einer Mannigfaltigkeit leidenschaftlicher Zustände“[898]. Die Vereinheitlichung durch den Charakter kann als Form inhaltlicher Ganzheit gelten.[899]

[891] Siehe Riggs: ‚On the Representation of Character in Music‘: Christian Gottfried Körner's Aesthetics of Instrumental Music, S. 600. Riggs' Aufsatz stellt Bezüge von Körners Denken zu demjenigen einiger seiner Vorgänger her, vor allem zu Kant und Schiller (ebd., S. 602–612). Siehe dazu ebenso Ruiter: *Der Charakterbegriff in der Musik*, S. 127 ff.

[892] Körner: Ueber Charakterdarstellung in der Musik, S. 97. Kursivierungen im Original gesperrt.

[893] Körner: Ueber Charakterdarstellung in der Musik, S. 97.

[894] Ruiter: *Der Charakterbegriff in der Musik*, S. 133. Ruiter führt in diesem Zusammenhang Körners 1789 erschienenen Aufsatz „Über die Freiheit des Dichters bei der Wahl seines Stoffes“ an, in dem er schreibt: „Die Kunst ist keinem fremdartigen Zwecke dienstbar. Sie ist ihr eigener Zweck“ (Körner, zit. n. ebd.).

[895] Körner: Ueber Charakterdarstellung in der Musik, S. 98 f.

[896] Siehe zur formalen Ganzheit bei Körner auch Nowak: Musikästhetische Kant-Repliken aus Weimar und Jena um 1800, S. 31 sowie Pritchard: ‚The moral background of the work of art‘: ‚Character‘ in German musical aesthetics 1780–1850, S. 5 f. Pritchard (ebd., passim) stellt überzeugend dar, dass der Charakterbegriff von höchster Bedeutung war, wenn ein Musikstück als ‚Ganzes‘ begriffen werden sollte. Es geht dabei allerdings weniger um Aspekte formaler als um solche inhaltlicher Ganzheit (ebd., S. 78 f.).

[897] Körner: Ueber Charakterdarstellung in der Musik, S. 99 ff. (Zitat auf S. 99). Siehe zum Charakterbegriff besonders ebd., S. 115 f. sowie außerdem in aller Ausführlichkeit Ruiter: *Der Charakterbegriff in der Musik*, S. 127–174.

[898] Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, S. 69.

[899] Siehe zum Charakterbegriff in der Kunst Bremer: Artikel „Charakter“, dort insbesondere zur Musik S. 788 ff.

Auch rezeptive Ganzheit ist Teil der Körner'schen Kunstanschauung. Carl Dahlhaus meint, es sei „kein Zufall, daß es die ästhetische Erfahrung der Symphonie war, durch die sich Christian Gottfried Körner dazu herausgefordert fühlte, gerade die Musik als Paradigma der Wahrnehmung eines Kunstwerks als eines in sich geschlossenen Ganzen zu zitieren".[900] Dahlhaus gibt Körners eigene Worte wieder:

> ‚Daß ich mich immer bestrebe, das Ganze eines Kunstwerkes zu fassen', schrieb Körner am 17. Dezember 1796 an Goethe, ‚habe ich vielleicht meiner Liebhaberei für Musik zu danken. Die Sinfonie des größten Meisters gibt einen gar dürftigen Genuß, wenn man sich bloß leidend dabei verhält, und sehr von einzelnen Tönen das Ohr kitzeln läßt. Hier muß man schlechterdings, was uns einzeln gegeben ist, zusammen hören, und dazu gehört bei reichhaltigen Werken eine gewisse Tätigkeit. Wer sich diese durch Übung erleichtert hat, wird auch in Kunstwerken andrer Art, selbst, wenn sie von größerem Umfang sind, die Einheit finden.'[901]

Die aktive Hörhaltung, die Körner hier propagiert, ist nicht nur darauf ausgerichtet, Einheit herbei zu hören – also rezeptive Ganzheit zu generieren –, sondern richtet sich auf das Kunstwerk in der Erwartung, es bei hinreichender Anstrengung als tatsächlich und an sich einheitliches zu erkennen – ‚*die* Einheit [zu] finden' –, was die formale Ganzheit des Werks selbst impliziert.

Joseph von Racknitz

Joseph von Racknitz behandelt gleich zu Beginn seiner *Briefe über die Kunst an eine Freundinn* die Frage, inwiefern „die bildenden Künste, Musik, Mahlerey, Bildhauerkunst und so weiter, zu der Glückseligkeit der Menschen" beitragen.[902] Ähnlich wie Pfenninger entwickelt auch Racknitz eine ins positiv gewendete Platon'sche Sicht der Wirkung der Künste auf den Menschen, denn

> tugendhaft, rechtschaffen und edel zu handeln, dem Schöpfer für jeden glücklichen Augenblick, für jede angenehme Empfindung zu danken, die Summe dieser Empfindungen, so viel unsere Kräfte es erlauben, auch unter unsern Nebenmenschen zu vermehren, dazu ermuntern und stimmen uns die bildenden Künste. Wir gewinnen also durch die Künste für unsre Talente, Kenntnisse, Freuden, und selbst für unsre moralische Bildung und Güte.[903]

Teleologische Unabhängigkeit ist auch bei Racknitz keine Bedingung des Schönen in der Kunst.

Einige Seiten später erklärt Racknitz, „was man wirklich schön nennen kann".[904] Da „eigentlich nur das schön genannt werden kann, was in unserer Seele eine angenehme Empfindung erweckt, so müssen die Gattungen der Schönheit eben so mannigfaltig seyn, als die angenehmen Empfindungen sind, deren unsere Seele fähig ist".[905] Bei all dieser Mannigfaltigkeit gibt es aber eine Konstante: Denn es bleibt immer „ausgemacht, dass eigentlich nur Wahrheit eine wirklich angenehme Empfindung in unserer Seele hervorbringen,

[900] Dahlhaus: *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 76.
[901] Körner, zit. n. Dahlhaus: *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 76.
[902] Racknitz: *Briefe über die Kunst an eine Freundinn*, S. 12. Racknitz' *Briefe über die Kunst* erschienen erstmals 1792 bei Carl Christian Meinhold in Dresden. Mir lag nur die drei Jahre jüngere Ausgabe (Leipzig 1795) vor.
[903] Racknitz: *Briefe über die Kunst an eine Freundinn*, S. 14. Racknitz antwortet auf mögliche Einwürfe gegen diese Sicht der Dinge im zweiten Brief, siehe ebd., S. 15–20.
[904] Racknitz: *Briefe über die Kunst an eine Freundinn*, S. 29.
[905] Racknitz: *Briefe über die Kunst an eine Freundinn*, S. 29.

und folglich auch nur das, was wahr ist, eigentlich schön genannt werden kann. [. . .] Schönheit setzt also Wahrheit voraus".[906] Wahrheit ist notwendige Bedingung des Schönen. Ausgehend von der Prämisse, dass alle Wahrheit einen Ursprung haben müsse, der „alle mögliche Wahrheiten, mithin auch alle mögliche Schönheiten, und, als eine Folge davon, zugleich alle mögliche Weisheit in sich" enthalte, identifiziert Racknitz diesen Ursprung mit Gott.[907] Wenn wir „einen richtigen Begriff von der Schönheit, und Kenntnisse von dem, was man schön nennen kann, erlangen wollen", ist Gottes Schöpfung „das einzige Buch, das wir zu diesem Zwecke studiren müssen", da es von ihm, dem Urquell der Wahrheit, erschaffen wurde, und Wahrheit dem Schönen notwendig ist.[908] Die „Schöpfung" ist die „vorzüglichste Lehrerin" von Künstlern und Dilettanten.[909] Wer sich von ihr entfernt, wird „zum falschen Geschmack und zum Irrthum" geführt.[910]

Racknitz' Bestimmung der „Schöpfung" als Beispiel und Ausgangspunkt alles vom Menschen geschaffenen Schönen impliziert, dass ein Prinzip, das in der „Schöpfung" Schönes produziert, auch in der Kunst diesen Effekt hat. Das bestätigt sich in einem späteren Brief: „Wenige Grundzüge, oder Linien und Figuren; mannigfaltige Gestalten, hervorgebracht durch ihre verschiedenen Verbindungen: *Einfachheit mit Mannigfaltigkeit verbunden*, dieses ist die Grundregel der Schöpfung! Hieraus folgt für den Künstler, als Nachahmer der Natur, das erste Gesetz: Er sey einfach und mannigfaltig in seinen Werken".[911] Formale Ganzheit ist also auch bei Racknitz Bedingung des Schönen, wenn auch über den Umweg der göttlichen „Schöpfung" als Vorbild alles menschengemachten Schönen.

Racknitz' Formulierungen weisen zwar eine gewisse Ähnlichkeit zu denjenigen Moritz' auf, doch dessen schwärmerischen Ton nimmt er nicht an. Anders als bei Moritz finden sich bei Racknitz keine bemerkenswerten Andeutungen epistemischer Transzendenz.

Friedrich Schiller

Schiller beginnt seine von Kant inspirierte Schrift „Vom Erhabenen" mit der Definition, man nenne ein Objekt ‚erhaben', „bey dessen Vorstellung unsre sinnliche Natur ihre Schranken, unsre vernünftige Natur aber ihre Ueberlegenheit, ihre Freyheit von Schranken fühlt; gegen das wir also *physisch* den Kürzern ziehen, über welches wir uns aber *moralisch* d. i. durch Ideen erheben".[912] Er unterscheidet das ‚theoretisch' vom ‚praktisch Erhabenen'. Letzteres geht mit der „Vorstellung einer Gefahr" einher, „welche zu besiegen sich unsre physische Kraft nicht vermögend fühlt".[913] „Theoretischerhaben ist ein Gegenstand, insofern er die Vorstellung der Unendlichkeit mit sich führet, deren Darstellung sich die Einbildungskraft nicht gewachsen fühlt".[914]

[906] Racknitz: *Briefe über die Kunst an eine Freundinn*, S. 29.
[907] Racknitz: *Briefe über die Kunst an eine Freundinn*, S. 29 f.
[908] Racknitz: *Briefe über die Kunst an eine Freundinn*, S. 31.
[909] Racknitz: *Briefe über die Kunst an eine Freundinn*, S. 32.
[910] Racknitz: *Briefe über die Kunst an eine Freundinn*, S. 32.
[911] Racknitz: *Briefe über die Kunst an eine Freundinn*, S. 82. Kursivierung im Original gesperrt.
[912] Schiller: Vom Erhabenen, S. 171. Kursivierungen im Original gesperrt.
[913] Schiller: Vom Erhabenen, S. 173. Das „Praktischerhabene" erläutert Schiller ebd., S. 173–185 genauer.
[914] Schiller: Vom Erhabenen, S. 173.

In den „Zerstreute[n] Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände“ unterteilt Schiller die „Eigenschaften der Dinge, wodurch sie ästhetisch werden können“, in vier „Klassen“; „nämlich das *Angenehme*, das *Gute*, das *Erhabene* und das *Schöne*“.[915] Von diesen sind allein das Erhabene und das Schöne „der Kunst *eigen*“.[916]

> Das Schöne gefällt zwar durch das Medium der Sinne, wodurch es sich vom Guten unterscheidet, aber es gefällt durch seine Form der Vernunft, wodurch es sich vom Angenehmen unterscheidet. Das *Gute*, kann man sagen, gefällt durch die bloße *vernunftgemäße* Form, das Schöne durch *vernunftähnliche* Form, das Angenehme durch gar keine Form. Das Gute wird *gedacht*, das Schöne *betrachtet*, das Angenehme bloß *gefühlt*. Jenes gefällt im Begriff, das zweyte in der Anschauung, das dritte in der materiellen Empfindung.[917]

Das Schöne gefällt, wie das Angenehme, „nur in der Erscheinung“.[918] Beide verschaffen „keine Erkenntniß von [ihrem] Object“ und setzen eine solche auch nicht voraus.[919] Anders als das Angenehme gefällt das Schöne aber „durch die *Form* seiner Erscheinung, nicht durch die materielle Empfindung“.[920] In ihm sind Sinnlichkeit und Vernunft untrennbar miteinander verbunden.[921] Es kann „seinem innern Wesen nach das moralische Gefühl empören“ und doch schön sein.[922] Auch in einer nachgelassenen Notiz bezeichnet Schiller das „Wohlgefallen am Schönen“ als „Wohlgefallen an der reinen Form“.[923]

Die Bedeutung der Form betont Schiller auch in einem Brief an Körner vom 10. März 1795, wo er schreibt, die Musik werde „nur ästhetisch durch die Form. Die Form aber macht keineswegs, daß sie als Musik wirkt, sondern bloß, daß sie bei ihrer musikalischen Macht ästhetisch wirkt“.[924] Schiller meint mit ‚Form‘ hier „die innere Einheit, die Körner ‚Charakter‘ nannte“.[925] Das „bewußte Erfassen musikalischer Form“, das Schiller forderte,[926] macht einsichtig, dass er formale und rezeptive Ganzheit bejaht.

Kant hatte zweifellos einen enormen Einfluss auf Schillers Denken. In seinen Briefen „Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen“ merkt dieser gleich zu Beginn an, „daß es größtentheils Kantische Grundsätze sind, auf denen die nachfolgenden Behauptungen ruhen werden“.[927] Vor allem im 17. und 18. Brief spielt der Begriff des ‚Ganzen‘ eine bedeutsame Rolle, nicht aber in einem Sinne, der für mein Thema relevant ist.[928]

In den Fragmenten zu seinen ästhetischen Vorlesungen des Winterhalbjahres 1792/1793 schreibt Schiller, das Schöne stehe „gerade in einem umgekehrten Verhältniß mit dem *Nütz-*

[915] Schiller: Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände, S. 222. Kursivierungen im Original gesperrt.
[916] Schiller: Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände, S. 222. Kursivierung im Original gesperrt.
[917] Schiller: Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände, S. 222. Kursivierungen im Original gesperrt.
[918] Schiller: Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände, S. 223.
[919] Schiller: Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände, S. 223.
[920] Schiller: Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände, S. 223. Kursivierung im Original gesperrt.
[921] Schiller: Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände, S. 223.
[922] Schiller: Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände, S. 224.
[923] Schiller: Wohlgefallen am Schönen [Notiz], S. 89.
[924] Schiller, zit. n. Dahlhaus: *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 71.
[925] Dahlhaus: *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 71 f. Siehe auch ders.: Karl Philipp Moritz und das Problem einer klassischen Musikästhetik, S. 291 f.
[926] Dahlhaus: Karl Philipp Moritz und das Problem einer klassischen Musikästhetik, S. 291 f.
[927] Schiller: Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, S. 309.
[928] Schiller schreibt etwa, Schönheit mache „den Menschen zu einem in sich selbst vollendeten Ganzen“ (Schiller: Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, S. 364).

lichen. Daß beides auf Eins hinauskomme, widerspricht schon der gemeinen Erfahrung“.[929] Da das Schöne ein „Geschmacksurtheil“ ist, kann es nicht allein in der Proportion eines Gegenstands liegen, da die Beurteilung von Proportionen dem Erkenntnisvermögen zufällt, nicht dem Geschmack.[930] Außerdem zeigt die „Mannichfaltigkeit und Ungleichheit, welche die Natur bei aller Schönheit beobachtet“, dass das Schöne nicht auf Größenverhältnisse reduziert werden kann.[931] Und selbst Gegenstände mit „der besten Proportion“ können uns „widrig“ sein.[932] Proportionalität und Regelmäßigkeit ersticken die Schönheit, wenn sie das hervorstechendste Charakteristikum eines Gegenstandes sind.[933] Dennoch sind formale Aspekte notwendiger Teil aller schönen Kunstobjekte.[934]

Nach der Behandlung der Proportionalität als Schönheitsgrund wendet sich Schiller der Vollkommenheit zu:

> *Sinnliche Vollkommenheit* gab man als den Grund der Schönheit an. Vollkommenheit nannte man Mannichfaltigkeit, zu einem Ganzen verbunden. Die Beurtheilung derselben aber ist *logisch*, nicht *ästhetisch*, da sie einen Begriff voraussetzt. Vollkommenheit ist Zweckmäßigkeit. *Innere* Zweckmäßigkeit heißt eigentlich Vollkommenheit, wie wir dem Weltgebäude oder einer sittlich guten Handlung zuschreiben, die ihren Zweck in sich selbst haben. *Aeußere* Zweckmäßigkeit ist Nützlichkeit, bei deren Beurtheilung wir nicht blos des Gegenstandes, sondern auch des Begriffs von seinem Gebrauche bedürfen. Ein solcher (blos nützlicher) Gegenstand ist für sich selbst nie ein Ganzes in der Beurtheilung. Veredelt wird Etwas dadurch, wenn es aus einem bloßen Mittel zu einem Selbstzweck erhoben wird. Alles Nützliche wird dadurch zur Vollkommenheit erhoben, wenn der äußere Gebrauch unnöthig gemacht wird, seine Existenz zu erklären. Um zu wissen, wie das Mannichfaltige zu einem Ganzen übereinstimme, muß man wissen, wozu es übereinstimme. Da aber die Nützlichkeit vom Schönen ausgeschlossen ist, so haben wir es hier blos mit der *innern* Zweckmäßigkeit zu thun.[935]

Schönes ist (in Abgrenzung zum Nützlichen) von einer ‚inneren Zweckmäßigkeit‘ beseelt. Es hat seinen „Zweck in sich selbst“.[936] „*Freie Schönheiten* sind die, bei denen wir keinen eigenen Zweck voraussetzen, [...] *adhärirende* Schönheit aber steht unter dem Zwange eines Begriffs, der [...] einen Zweck im Gegenstande voraussetzt“.[937] Ein „unvermischtes, reines Schönheitsurtheil wird nur über *freie* Schönheiten gefällt“.[938] Die offensichtliche Ähnlichkeit zu Moritz ist kein Zufall; Schiller referiert dessen Ansichten in expliziter Zustimmung nur wenige Absätze nach den hier wiedergegebenen Zitaten.[939]

Das Schöne „lehrt, einen Werth auf die Form legen. Mit dem Schönen lernt man Dinge ohne Eigennutz, blos ihrer Form wegen lieben“.[940] Es ist formal, inhaltlich und rezeptiv

[929] Schiller: Fragmente aus Schillers aesthetischen Vorlesungen, S. 73. Kursivierung im Original gesperrt.
[930] Schiller: Fragmente aus Schillers aesthetischen Vorlesungen, S. 74.
[931] Schiller: Fragmente aus Schillers aesthetischen Vorlesungen, S. 74.
[932] Schiller: Fragmente aus Schillers aesthetischen Vorlesungen, S. 74.
[933] Schiller: Fragmente aus Schillers aesthetischen Vorlesungen, S. 74.
[934] Schiller: Fragmente aus Schillers aesthetischen Vorlesungen, S. 81 f.
[935] Schiller: Fragmente aus Schillers aesthetischen Vorlesungen, S. 74 f. Kursivierungen im Original gesperrt.
[936] Siehe dazu auch Schillers Ideen „Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie“, die als Vorrede zur *Braut von Messina* fungieren.
[937] Schiller: Fragmente aus Schillers aesthetischen Vorlesungen, S. 75. Kursivierungen im Original gesperrt.
[938] Schiller: Fragmente aus Schillers aesthetischen Vorlesungen, S. 75. Kursivierung im Original gesperrt.
[939] Siehe Schiller: Fragmente aus Schillers aesthetischen Vorlesungen, S. 77.
[940] Schiller: Fragmente aus Schillers aesthetischen Vorlesungen, S. 88. Siehe auch Dahlhaus: Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff, S. 150. Die Form eines Kunstwerks ist für Schiller auch in einem anderen, nicht rein ästhetischen Zusammenhang von immenser Bedeutung, wie er in einer Replik an Körner zu dessen „Ueber Charakterdarstellung in der Musik“ deutlich macht (siehe dazu Seidel: Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik, S. 74 f.).

ganz sowie teleologisch unabhängig.[941]

Christian Friedrich Michaelis

Form und Ganzheit sowie deren bewusste Wahrnehmung sind für Christian Friedrich Michaelis, der unter anderem Vorlesungen bei Platner, Heydenreich und Schiller gehört hatte, unerlässliche Voraussetzungen der Schönheit:

> Es giebt Menschen, die blos hören und sehen, ohne der inneren feineren Reflexion über die Form des Gehörten und Gesehenen fähig zu seyn; die blos das Einzelne vernehmen, ohne das Ganze in seiner schönen Zusammensetzung auffassen zu können, für die also die kunstvollsten Kompositionen der Tonkunst oder der Malerei keine *Schönheit,* kein (aus dieser entspringendes) Interesse, sondern nur in einzelnen Tönen und Farben, oder auch in dem ganzen lebhaften Eindrucke, *Annehmlichkeit* haben. [...] Wenn nun auch in der Musik nicht blos ihr materieller Bestandtheil, ihr Stoff empfunden, sondern auch über ihre Form, Bildung, Komposition reflektirt und geurtheilt werden kann, was nicht zu bezweifeln ist; so hat man Grund, die Musik nicht nur als *blos* angenehme, sondern auch als *schöne* Kunst zu betrachten, und also für ein *schönes Spiel der Empfindungen* zu erklären. Das Wesentliche aller schönen Kunst ist die für die Beobachtung und Beurtheilung zwekmäßige *Form*, durch welche eine solche Lust erregt wird, die nicht bloßer *Genuß,* sondern zugleich *Kultur* ist, und welche Ideen wekt [sic] und das Gemüth zu neuen Freuden des Geschmaks [sic] belebt und empfänglich macht.[942]

Die Reflexion der Form im Gegensatz zum bloßen Genuss des Stoffes unterscheidet das Schöne vom Angenehmen. „Die *Komposition* ist nun gleichsam die *Form* einer Sprache, durch welche die ästhetische Idee des Ganzen einer unnennbaren Gedankenfülle nach einem gewissen *Thema,* welches den in dem Stück herrschenden Affekt ausmacht, ausgedrückt wird. *Melodie* ist die Verbindung auf einander folgender Töne zu einem ästhetischen Ganzen“.[943] ‚Form‘ deutet auf formale und inhaltliche Ganzheit. Sie meint nämlich „die Komposition und [den] innere[n] Charakter des Stücks, die Verbindung, Verwicklung und Entwicklung der Töne“.[944]

Michaelis, dessen beide Teile von *Ueber den Geist der Tonkunst* explizit und bereits im Titel „[m]it Rücksicht auf Kants Kritik der ästhetischen Urtheilskraft“ verfasst wurden – die Rücksicht, die er auf Kants Ausführungen zur Musik einnimmt, ist vor allem eine konstruktiv kritische[945] –, verficht aber auch einen weiteren, den teleologischen Aspekt musikalischer Ganzheit: Denn „[d]as Schöne gefällt aber nicht durch die erkannte Tauglichkeit des Gegenstandes zu irgend einem Zweck, nicht durch den Begriff seiner Brauchlichkeit, sondern durch die bloße, von der darstellenden Einbildungskraft aufgefaßte, und dem Verstande angemessene, Form des Objekts“.[946] Michaelis fasst zusammen:

[941] Siehe diesbezüglich im besonderen Zusammenhang mit der Musik Seidel: Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik, S. 74–76 sowie zur teleologischen Unabhängigkeit auch Schillers Vorrede zur *Braut von Messina*, in der er unter anderem befindet, ein „poetisches Werk“ müsse „sich selbst rechtfertigen“.

[942] Michaelis: *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, S. 9. Kursivierungen original. Der hier angegebene Band enthält die zwei Teile von *Ueber den Geist der Tonkunst* (1795 und 1800) sowie weitere kleinere Abhandlungen und Miszellen zu musikästhetischen Themen. Soweit nicht anders erwähnt, zitiere ich im Folgenden aus dem ersten Teil von *Ueber den Geist der Tonkunst*, der in diesem Band auf S. 1–70 wiedergegeben ist.

[943] Michaelis: *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, S. 11. Kursivierungen original.

[944] Michaelis: *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, S. 30.

[945] Seidel: Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik, S. 76–80.

[946] Michaelis: *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, S. 37. Siehe auch die Passage in „Ueber die wichtigsten Erfordernisse und Bedingungen der Tonkunst, als schöner Kunst“ (1805), in der er schreibt, die „Tonkunst erreicht ihren Zweck als schöne Kunst, wenn ihre Darstellung *durch sich selbst* gefällt. [...]

> Ein schönes Kunstwerk (und also auch ein musikalisches) soll so in sich selbst vollendet sein, daß es ein völliges, innig verbundenes Ganzes ausmacht, daß gar nichts von dem Mechanismus des Künstlers, gar nichts von den Kunstregeln oder der Schulform hervorschimmert, sondern ein *Werk der Natur* vor uns zu liegen scheint. Wir nennen dasjenige Natur, was durch sich selbst nothwendiger Weise so und nicht anders beschaffen ist, und uns an sich auf keine äußere, durch Freiheit nach gewissen Zwecken wirkende, Ursache hinweiset, sondern seine Regelmäßigkeit und Gesetzmäßigkeit bewußtlos in sich selbst hat.[947]

In seinem Aufsatz „Ueber das Erhabene“, der im ersten Jahrgang (1801) der *Eunomia* verlegt wurde, formuliert Michaelis:

> Wenn das Mannichfaltige zu groß ist, und aus zu ungleichartigen Eindrücken besteht, als daß die Sinne ihm gewachsen wären, und die Einbildungskraft alle Theile in Ein Ganzes zusammenfassen, sie zu einem vollständigen Bilde vereinigen könnte, dann nennen wir die Erscheinung sinnlich unermeßlich, dann schwebt uns das Theoretisch-Erhabene, das Erhabene der Erkenntniß vor. Hier muß das Mannichfaltige der Anschauung unerschöpflich seyn, sich bei aller Bemühung der Einbildungskraft nicht zusammenfassen, nicht auf Einheit bringen, nicht übersehen lassen. Das Erhabene ist also grenzenlos, es fehlen der Einbildungskraft die Umrisse des Ganzen im Raum, Anfang und Ende in der Zeit.[948]

Und im erstmals im ersten Jahrgang (1805) von Reichardts *Berlinischer Musikalischer Zeitung* erschienenen Beitrag „Einige Bemerkungen über das Erhabene der Musik“ meint Michaelis:

> Das *Schöne* betrifft die *Form*, den *Umriß*, die *Begränzung*, das leicht faßliche *Bild* des Gegenstandes im Raume, oder die leicht faßliche *Melodie*, das sanfte harmonisch-rhythmische Spiel der Empfindungen in der Zeit. Das *Erhabene* hingegen muß auch einem unförmlichen, ungebildeten, rohen Objekte unter gewissen Bedingungen zukommen und sich auf die Idee der Unbegränztheit oder Unermeßlichkeit und Unüberwindlichkeit gründen. Das Schöne hängt in sofern an der *Qualität*, das Erhabene aber an der *Quantität*. Wenn die Empfindungen sich in ihren lauten Ausdrücken leicht zusammenreihen und in ein Ganzes verschmelzen, wenn die Töne ohne Schwierigkeit sich zu einander gesellen, und durch rhythmische Symmetrie eine Melodie bilden, welche die Einbildungskraft ohne Mühe faßt, dann findet das eigentliche *Schöne* in der Musik Statt [sic]. Wo aber die einzelnen Töne so lange, so einförmig tönen, oder mit so großen Unterbrechungen, oder so erschütternd heftig sich hören lassen, oder so tiefsinnig mit andern verwickelt sind, daß die Einbildungskraft des Hörers sich mächtig aufgehalten

Das ächte musikalische Kunstwerk gefällt in seiner Selbstständigkeit, in seiner freien Harmonie und Einheit, vergnügt in seiner bloßen innern geistigen Betrachtung [...]“ (ebd., S. 235. Kursivierung original). Seidel formuliert, der Zweck, um den es bei Michaelis geht, „ist die Komposition eines Ganzen, das an sich, als Objekt, angeschaut werden kann. Seine Autonomie beruht auf der Notwendigkeit, die die Beziehungen der Teile untereinander und zum Ganzen bestimmt, modern gesprochen: auf der Stimmigkeit des Systems, zeitgemäß gesprochen: auf der organischen Qualität der Tonbeziehungen“ (Seidel: Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik, S. 78). Michaelis „ringt sich endlich zu der Einsicht durch, [...] eine wahrhaft werkhafte Musik drehe sich nur um sich selbst, habe nichts anderes zum Gegenstand als ihr musikalisches Thema und nichts zu tun, als dieses nach den Gesetzen der organischen Form zu entfalten, zu entwickeln und zu variieren“ (ebd., S. 79).

[947] Michaelis: *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, S. 37. Kursivierung original. Siehe zur Bedeutung der Form, der „Einheit des Mannichfaltigen“ und des „in sich vollendeten Ganzen“ weiterhin ebd., z. B. S. 42 f., S. 47 ff., S. 58, oder auch den zweiten, im Jahre 1800 erschienenen Teil von *Ueber den Geist der Tonkunst*, in: ebd., z. B. S. 111 ff. Siehe weiterhin unter den kleineren Schriften Michaelis' u. a. ebd., S. 153, S. 177 f., S. 183–187, S. 207 f., S. 222 f., S. 237 und S. 251 ff. sowie seinen *Entwurf der Aesthetik*, S. 24–33. Nach Seidel (Seidel: Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik, S. 77) basiert der erste Satz dieses Zitates „auf der Formel der klassischen Werktheorie, auf einer Formel, die schon Smith verwandt und der in Deutschland Karl Philipp Moritz Geltung verschafft hatte. Michaelis wandelt sie unermüdlich ab. Sie wird zum Kern seiner Musikästhetik. Er versucht darin, die Werkhaftigkeit und den Werkcharakter der seinerzeit bedeutenden Musik zur Sprache zu bringen“. Auch Michaelis' Übertragung des Begriffs der ‚organischen Form‘ auf die Musik – er war wohl der erste, der dies explizit tat – könnte in Verbindung zu seiner Moritzrezeption stehen (siehe Kawohl: Organismusmetaphern, S. 157 f. sowie zum Organismusbegriff bei Michaelis ausführlich Schmidt: *Organische Form in der Musik*, S. 15–83).

[948] Michaelis: *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, S. 154 f. Siehe dazu auch das ursprünglich 1801 in der *Deutschen Monatsschrift* gedruckte „Ueber das Erhabene in der Musik“ (ebd., S. 168–174) oder den *Entwurf der Aesthetik*, S. 29–36.

> sieht, wenn sie das Ganze auffassen will, daß sie gleichsam an einer grenzenlosen Tiefe schwebt, dann findet das *Erhabene* Statt. Das Gefühl des Erhabenen wird durch Musik erregt, wenn die Einbildungskraft zum Grenzenlosen, Unermeßlichen, Unüberwindlichen erhoben wird. Dieses geschieht, wenn solche Empfindungen erregt werden, welche das Zusammenfassen der Eindrücke zu einem Ganzen entweder ganz verhindern, oder doch sehr erschweren.[949]

Das Erhabene zeichnet sich für Michaelis durch eine Mischung von formaler und rezeptiver Unganzheit aus, während dem Schönen formale und rezeptive Ganzheit notwendig sind.

Michaelis' Bestimmung des Verhältnisses von formaler Ganzheit und Erhabenheit enthält auf den ersten Blick einen gewissen Graubereich. Er schreibt zunächst, das Erhabene müsse auch einem „unförmlichen" Objekt zukommen können, und lässt dann nur wenige Absätze später zu, dass „manche großen Symphonieen von *Haydn, Mozart, Beethoven* u. a." erhaben und gleichzeitig ein „herrlich organisiertes Ganzes" sind.[950] Michaelis fordert, anders als Schmidt behauptet, nicht, „daß auch die erhabene musikalische Komposition ein ‚herrlich organisirtes Ganzes' bilden *soll*"[951] – diese Interpretation verzerrt das von Michaelis gemeinte. Er bestimmt vielmehr ästhetische Seinsmöglichkeiten formal unganzer Objekte: Diese können erhaben, nicht aber schön sein. Doch formale Unganzheit ist keine notwendige Bedingung des Erhabenen. Einige besondere Genies können musikalische Werke komponieren, die formal ganz und gleichzeitig erhaben sind.

Diese Interpretation liegt auch deshalb nahe, weil Michaelis selbst eine andere verhindert. Er schreibt im selben Aufsatz, Musik könne „*entweder* durch ihre innere Einrichtung, unabhängig vom Gefühlsausdruck, das Gefühl des Erhabenen zu erregen suchen, *oder* den Gemüthszustand bei diesem Gefühl schildern".[952] Im ersten Fall „gleicht sie mehr dem Epos", im zweiten „der lyrischen Dichtung".[953] Die zweite Art der Erhabenheit in der Musik könnte durchaus formal ganz sein, denn sie muss ja nicht *selbst* erhaben sein, sondern nur „den Gemüthszustand bei diesem Gefühl schildern". Wäre das der Fall, so könnten die genannten Symphonien Haydns, Mozarts und Beethovens dieser Art der Erhabenheit in der Musik zuzurechnen sein, da sie gleichzeitig formal ganz und erhaben sind. Doch Michaelis stellt nur einen Absatz später fest, in diesen Werken finde „man eine Anordnung, einen Geist, ähnlich dem großen Plan und Charakter eines Heldengedichts".[954] Ein Heldengedicht ist eher ein Epos als lyrische Dichtung, womit die genannten Kompositionen der ersten Art der Erhabenheit in der Musik – derjenigen, bei der die Musik *selbst* erhaben ist – zuzuordnen sind.

In „Ueber das Schöne in objektiver Hinsicht" (1803) – eine Abhandlung, die man in voller Länge zitieren und damit die Bedeutung formaler Ganzheit bei Michaelis zweifelsfrei nachweisen könnte – schreibt er unter anderem, Schönheit finde sich, „wenn nicht andre Bedingungen derselben verletzt sind", da, wo „das Mannichfaltige scheinbar zufällig und ungezwungen sich zu einem harmonischen Ganzen vereiniget, aus dem Ganzen gleichsam Ein Geist spricht, alle Bestandtheile in Gemeinschaft wie von selbst zu einem und demselben Ausdruck zusammen zu stimmen scheinen"; Form sei „immer *Begränzung,* Bestimmung in

[949] Michaelis: *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, S. 242. Kursivierungen original. Siehe auch Schmidt: *Organische Form in der Musik*, S. 80 f.
[950] Michaelis: *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, S. 244.
[951] Schmidt: *Organische Form in der Musik*, S. 81 f. Kursivierung nicht original.
[952] Michaelis: *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, S. 243. Kursivierungen original.
[953] Michaelis: *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, S. 243.
[954] Michaelis: *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, S. 244.

Zeit oder Raum, mithin eine *Einschränkung*, und, wenn sie von außen kommt, der Freiheit entgegen gesetzt; ist aber die Form als *Selbst*beschränkung zu beurtheilen, welche doch keinen *Zwang,* keine *Schwierigkeit* blicken läßt, sondern aus der innern Natur des sich beschränkenden Wesens mit Nothwendigkeit hervorzugehen scheint, ohne daß wir doch diese innere Nothwendigkeit begreifen: – so dünkt sie uns schön, und ergötzt uns"; Form sei also „eine *freie* Begränzung, welche nicht als Einschränkung, sondern als freie, durch innere Naturgesetze geleitete und gehaltene Ausbreitung und Ausdehnung, mithin als Offenbarung von *Freiheit* und *Lebensfülle* betrachtet wird"; und schließlich, „[d]as schöne Objekt [sei] ein *in sich beschlossenes, in sich vollendets Ganzes*, welches *sich selbst mit* Freiheit und *zur* Freiheit organisirt zu haben scheint".[955]

Reichardts *Berlinische Musikalische Zeitung* lässt Michaelis mehrfach zu Wort kommen. So erschien dort beispielsweise sein Beitrag „Ueber die wichtigsten Erfordernisse und Bedingungen der Tonkunst, als schöner Kunst", dessen zweiter Teil die Bedeutung des teleologisch Unabhängigen des Wohlgefallens an der Musik impliziert. „Die Tonkunst erreicht ihren Zweck als schöne Kunst, wenn ihre Darstellung *durch sich selbst* gefällt", ohne jede Berücksichtigung möglicherweise vorhandenen Wissens zu Komponist, ausführendem Künstler, dem „getroffenen Modegeschmack der Zeit" etc.[956] Und weiter:

> Denn das Schöne besteht eben in demjenigen, was in der bloßen ursprünglichen Reflexion über die Form der Organisation der sinnlichen Gegenstände, mithin in der unmittelbaren Beurtheilung der Darstellung wohlgefällt. Das Schöne haftet an der Wahrnehmung der Form, nicht am bloßen Sinnenreiz, nicht am bloßen Begriff oder Gedanken. Das ächte musikalische Kunstwerk gefällt in seiner Selbstständigkeit, in seiner freien Harmonie und Einheit, vergnügt in der bloßen innern geistigen Betrachtung, und es kommt bei der Würdigung desselben nicht auf den zufälligen Geschmack des Publikums oder einzelner Personen, nicht auf sinnliche Neigungen, auf Nervenreize, Launen, Stimmungen und einseitige Reflexionen an, welche kein allgemeingültiges Urtheil begründen können.[957]

In der *Eunomia* bestätigt er erneut, dass die „Schönheit der Musik" auf „*Melodie und Harmonie*" beruhe.[958] Die Melodie „bildet das *Mannigfaltige*, ohne welches keine Schönheit möglich ist", und die, weil sich das Mannigfaltige „nicht ins Unendliche regellos verlieren" darf, sondern „einer gewissen, obzwar zwanglosen, *Bestimmtheit*" bedarf, um schön zu sein, von Takt, Rhythmus und Harmonie in vereinheitlichende Strukturen eingefasst wird.[959] „So wie eine Physiognomie bestimmter, obgleich sanfter, Umrisse und Schattirungen bedarf, um uns zu gefallen, so bedarf die Melodie einer *harmonischen* und *rhythmischen Form*, um als ein *schönes Ganzes* gefaßt zu werden."[960]

Es ist bemerkenswert, dass Michaelis nicht nur, wie weiter oben bereits erwähnt, das bei Moritz so wichtige Schlagwort des ‚In-Sich-Vollendeten' verwendet, sondern (nicht nur) im gerade wiedergegebenen Zitat auch vom ‚schönen Ganzen' spricht.

[955] Michaelis: *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, S. 185 f. Kursivierungen original.
[956] Michaelis: Ueber die wichtigsten Erfordernisse und Bedingungen der Tonkunst, als schöner Kunst, S. 133. Kursivierung im Original gesperrt.
[957] Michaelis: Ueber die wichtigsten Erfordernisse und Bedingungen der Tonkunst, als schöner Kunst, S. 133.
[958] Michaelis: Einige Ideen über die ästhetische Natur der Tonkunst, S. 259. Kursivierung im Original gesperrt.
[959] Michaelis: Einige Ideen über die ästhetische Natur der Tonkunst, S. 259. Kursivierung im Original gesperrt.
[960] Michaelis: Einige Ideen über die ästhetische Natur der Tonkunst, S. 260. Kursivierungen im Original gesperrt.

Die hier aufgeführten Passagen Michaelis'scher Texte sind nur ein kleiner Ausschnitt all jener Stellen, in denen er sich zur Bedeutung der Form sowie einer nicht an Zwecken orientierten Rezeptionshaltung von Musik äußert. Sie können nach Belieben vermehrt werden.

Gregor Herzfeld ordnet die ideengeschichtliche Relevanz der Michaelis'schen Thesen ein. Michaelis sei derjenige gewesen, „dem es oblag, die konsequente Koppelung von Musikästhetik und der Idee des autonomen Kunstwerks durchzuführen. Es kommt ihm daher eine zentrale ästhetische Mittlerposition zu, die Lothar Schmidt [in seinem Buch über *Organische Form in der Musik*] herausgearbeitet hat".[961] Wo Moritz die Idee der autonomen Kunst zwar in seinen ästhetischen Texten vertrat, sie aber in seinen Romanen „in musikalischer Hinsicht nicht durchgeführt" habe, vermittelt Michaelis „die spinozistische Autonomieästhetik moritzscher Prägung mit der Begrifflichkeit aus Kants *Kritik der Urteilskraft* und überträgt dies auf die Musik", wodurch er „einen Anknüpfungspunkt für idealistische Formen von Musikästhetik bis hin zu Eduard Hanslick" schafft.[962] Der Einfluss von Michaelis' Konzept der organischen Form eines vollendeten Werks auf die nachfolgende Musiktheorie war immens: „Die Theorie widmet sich seit Michaelis dezidiert dem autonomen, in sich vollendeten Werk".[963]

Alles in allem gibt es kaum einen Autor, der die Bedeutung formaler Ganzheit (als organische Form eines In-Sich-Vollendeten) und teleologischer Unabhängigkeit für das schöne Ganze so stark und immer wieder neu betont wie Christian Friedrich Michaelis. Sein immenser Einfluss auf das Musikschrifttum des 19. Jahrhunderts macht ihn zu einem hervorragend wichtigen Vertreter der musikalischen Autonomieästhetik.

Doch Michaelis' Beschäftigung mit Arten und Aspekten ästhetischer Ganzheit ist damit noch nicht vollständig erfasst. In Reichardts *Berlinischer Musikalischer Zeitung* stellt er gleich im ersten der von ihm dort veröffentlichten Beiträge – dem ersten Teil seiner „Vermischte[n] Bemerkungen über Musik" – klar, was in der Musik wirklich wichtig ist:

> [S]o wie [in der Malerei] die Farbe, die oft ganz entbehrt werden kann, nur als etwas Zufälliges oder wenigstens nur als weitere Ausführung und Hervorhebung der *Form* zu betrachten ist; – so ist in der Musik die Wahl und Verbindung der Töne zu einem melodischen Ganzen, d. h. die *Composition* die Hauptsache; mit anderen Worten, das *Formelle* in der Musik ist das Wesen, Zeit und Fundament alles Uebrigen, und obgleich der Ton, aus dem man spielt oder singt, die Wahl des Instruments und die Modification des Vortrages für den Effekt gar nicht gleichgültig sind, so behauptet doch die Composition ihren von aller Materie, welche ihr zum Vehikel der Darstellung dient, unabhängigen, innern Werth.[964]

Diese Position ist dem heutigen musikontologischen „sonicism" verwandt (siehe dazu weiter unten die Fußnoten 1974 und 2038 sowie den diese umgebenden Fließtext). Sonizisten halten nur die reine Sound-Struktur eines Werks für identitätsstiftend, für seinem Wesen essentiell. Sie schreiben dem Werk häufig ein ewiges Dasein zu. Manche von ihnen halten es für erschaffbar, andere nicht. Man würde zu weit gehen, Michaelis aufgrund seiner Nähe zum modernen musikontologischen Sonizismus als Vertreter der Idee ontischer Dauerhaftigkeit zu bezeichnen. Doch es ist – auch aufgrund seiner affirmativen Bezugnahme zu Autoren,

[961] Herzfeld: Affekt und Autonomie. Spinozas Beitrag zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, S. 47.

[962] Herzfeld: Affekt und Autonomie. Spinozas Beitrag zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, S. 47 f. Kursivierung original. Siehe zum ‚In-Sich-Vollendeten' bei Michaelis und dessen Beeinflussung durch Moritz auch Schmidt: *Organische Form in der Musik*, S. 40–45.

[963] Schmidt: *Organische Form in der Musik*, S. V.

[964] Michaelis: Vermischte Bemerkungen über Musik, S. 14. Kursivierungen im Original gesperrt.

die die ontische Dauerhaftigkeit des Schönen behaupten – immerhin denkbar, dass er ihr nicht abgeneigt gewesen sein könnte.

In dem kurzen Aufsatz „Ueber den Geist der Tonkunst", der im September 1804 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* veröffentlicht wurde, setzt sich Michaelis schließlich mit dem Begriff des ‚Geists' aus dem Titel seiner gleichnamigen großen Abhandlung von 1795/1800 auseinander.[965] Er stellt hinsichtlich aller Künste fest:

> Jede schöne Kunst äussert sich in irgend einem Körper als ein *Geist*, der ihn beseelt. Ein *geistloses* Kunstwerk ist eigentlich gar kein Kunstwerk. Denn eben das belebende Princip, welches wir Geist nennen, offenbart allein das *Genie* in seinem Produkte, und erwirbt diesem den Namen eines wahren Kunstproduktes. Kunst, im edlern Sinn, und Geist sind unzertrennlich.[966]

Das gilt auch für die Tonkunst: „Das Geistige der Musik aber ist eben ihr belebendes, beseelendes Prinzip, durch welches eine blose Masse von Schall und Klang, Maas und Bestimmung, Wechselbeziehung, Ordnung und Einheit erhält".[967] Doch auch wenn Musik schon in diesem Sinne ‚Geist' besitzt, ist das nicht genug, denn „ihre Werke sollen noch in höherer Bedeutung Geist haben", der sich nicht allein in ihrer formalen Ganzheit erschöpft.[968] Michaelis formuliert:

> Eine Musik kann sehr rein und richtig, und doch leer und nichtssagend seyn. Es fehlt ihr dann an dem höhern Geiste, welcher hier gemeynt wird. Dieser lässt sich freylich nicht wohl in Worte fassen. Er offenbart sich nur in höherem oder niederem Grade dem innigen ästhetischen Gefühl, dem feinen Geschmack. Er ergreift das andächtige Gemüth auf unnennbare Weise in den Gefühlen der Bewunderung, des Staunens, der Liebe, der heiligen Erhebung. Die wahre Schönheit und Erhabenheit ist die Erscheinung eines solchen Geistes. Frey und mächtig waltet er in der Welt der Töne, und schmiegt sich ihren Gesetzen an, ohne ihre Fesseln zu tragen. Nur die freye, schöpferische Einbildungskraft des *Genies* verkündiget sich in den Spuren dieses Geistes, und nur ein ähnliches Genie vermag ihn ganz zu fassen.[969]

Er fährt fort, man habe vor kurzem „die Schönheit als eine Darstellung des Unendlichen im Endlichen erklärt, und eben dieses Unendliche ist jenes wunderbare höhere Lebensprinzip, welches die wahre Seele aller geistvollen Musik ausmacht, aber über Begriffe und Worte erhaben ist".[970] Michaelis erweist sich damit auch als Vertreter der Idee epistemischer Transzendenz.

Bemerkenswert ist, dass Michaelis das „Geistvolle der Musik" „theils in der musikalischen Komposition, theils in dem Vortrage des Virtuosen" verortet.[971] Der „Geist" der Musik muss Teil der Komposition sein. Für die Einrichtung derselben ist der geniale Künstler verantwortlich, der die handwerkliche Seite der Tonkunst beherrschen und in seiner Komposition alle „Kunstmittel" der Musik ‚frei' und ‚geschmackvoll' anwenden soll, also nicht einfach Novität an Novität und exzentrische Wendung and exzentrische Wendung reihen

[965] Der Aufsatz ist enthalten in Michaelis: *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, S. 200–203.
[966] Michaelis: *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, S. 200. Kursivierungen original.
[967] Michaelis: *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, S. 200.
[968] Michaelis: *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, S. 200.
[969] Michaelis: *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, S. 200 f. Kursivierung original.
[970] Michaelis: *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, S. 201. Michaelis greift hier, wie auch im nur einen Monat zuvor und ebenfalls in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* erschienenen Aufsatz „Noch einige Bemerkungen über den Rang der Tonkunst unter den schönen Künsten" (siehe ebd., S. 188–194) Schellings Formulierung, nach der „das Unendliche endlich dargestellt" Schönheit sei, auf, „die ihm zugleich durch eine Bemerkung Schillers über die ‚Ausführbarkeit des Unendlichen in der Endlichkeit', die sich im Genuß des Schönen andeute (‚Über die ästhetische Erziehung', Schiller NA XX, S. 397), legitimiert erscheinen konnte" (Kommentar in ebd., S. 358 f. und S. 362).
[971] Michaelis: *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, S. 201. Der Vortrag kann das in der Komposition vorhandene Geistvolle vermindern oder befördern (ebd.).

darf, sondern „Naivetät“, „pathetische[] Energie“, „Majestät und Erhabenheit“, „Anmuth und Grazie“, „grösste Simplicität“, „kunstvollste Zusammensetzung und Verwicklung“ und „reichste Mannichfaltigkeit“ in einem geistreichen Verhältnis einfließen lassen muss.[972] Tut er das nicht oder überlädt beispielsweise der vortragende „Virtuose“ seine Darbietung mit „gothische[n] Verzierungen“ oder ähnlichem, so geht die formale Ganzheit und folgerichtig auch die Schönheit eines Stücks verloren: „Durch einen so verirreten Geschmack wird die Zierde zur Verunzierung oder Entstellung, die freyere Bewegung und Abwechslung zum zügellosen Umherschweifen und zur Verwirrung; dann tritt an die Stelle der Ordnung und Schönheit gewaltsame Umkehrung und Hässlichkeit“.[973]

Johann Heinrich Heusinger

Johann Heinrich Heusinger beginnt sein *Handbuch der Aesthetik oder Grundsätze zur Bearbeitung und Beurtheilung der Werke einer jeden schönen Kunst* damit, verschiedene Arten des Wohlgefallens zu unterscheiden. Das Wohlgefallen am Schönen ist, so Heusinger, einzig und allein auf unser „Gefühlsvermögen“ bezogen und daher völlig frei von jeder Betrachtung des Nutzens und der Zweckmäßigkeit, die ein betrachteter Gegenstand hat oder nicht hat.[974]

> Wenn jemand fragte, ob uns die Blume, die er eben abgebrochen und uns dargereicht hat, *gefalle*, so ist das eben so viel, als fragte er, ob wir dieselbe schön finden, damit will er aber noch gar nicht wissen, ob wir den Zweck, den die Natur bei Hervorbringung der Blumen hatte, angeben können, und ob wir diese Blume jenem Zwecke angemessen finden. Das gewiß nicht. Man kann jene Frage an Frauenzimmer thun, denen nicht zuzumuthen ist, daß sie wissen sollen, die Blumen seyen die Aufbewahrer der Geschlechtstheile der Pflanzen, man kann sie an Kinder thun, bei welchen eine solche Kenntniß auch noch nicht voraus zu setzen ist.[975]

Gleiches gilt für den Vergleich eines als schön empfundenen Dings „mit dem Nutzen oder mit dem Nachtheile, den es uns bringen könnte“:[976] „Ist ein schönes Frauenzimmer um deswillen weniger schön, daß wir von ihrer Schönheit in keiner Hinsicht Vortheil haben? Sie ist verheirathet, sie ist tugendhaft, sie reißt [sic] noch heute ab, und kömmt in eine weit entfernte Gegend, wohin wir, durch alle Umstände verhindert, ihr nicht nachfolgen können. Darf aber alles das uns abhalten, sie *schön* zu finden?“[977]

Weil auch „selbst das *Ungelegene*, das *Unerwünschte*, das *Schädliche*“ schön sein kann, lässt sich schließen, dass das Schöne nicht von Zweck und Nutzen abhängt,[978] mithin also, als Schönes betrachtet, teleologisch unabhängig ist. Teleologische Unabhängigkeit ist dem Schönen selbst hier weder notwendig noch hinreichend, wohl aber ein Merkmal der Betrachtungsart, mit der wir das Schöne empfinden.

[972] Michaelis: *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, S. 202 f.
[973] Michaelis: *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, S. 203. Siehe auch Schmidt: *Organische Form in der Musik*, S. 79.
[974] Heusinger: *Handbuch der Aesthetik*, S. 9 ff. Ich beziehe mich hier stets auf den im Quellenverzeichnis angegebenen ersten Teil des *Handbuchs*. Der zweite, ebenfalls zu Gotha 1797 verlegte, ist vollständig verschiedenen Dichtungsarten gewidmet.
[975] Heusinger: *Handbuch der Aesthetik*, S. 11. Kursivierung im Original gesperrt.
[976] Heusinger: *Handbuch der Aesthetik*, S. 12.
[977] Heusinger: *Handbuch der Aesthetik*, S. 12. Kursivierung im Original gesperrt.
[978] Heusinger: *Handbuch der Aesthetik*, S. 12 f. Kursivierungen im Original gesperrt.

Schönheit und Zweck sind bei Heusinger auf eine Art verbunden, die nicht unbekannt scheint. Er identifiziert nämlich einen weiteren „Charakter der Schönheit“ darin, „daß wir uns vorstellen, *ein schönes Ding erreiche durch seine Schönheit eine Absicht, welche es ohne dieselbe nicht erreichen würde, ungeachtet wir doch diese Absicht nicht angeben können*“.[979] Hier müssen Kunstschönheiten und Naturschönheiten unterschieden werden.

Weil man davon ausgeht, dass in der Natur alles seinen Sinn und Zweck hat und nichts umsonst existiert, muss auch das Schönsein einer Blume seinen eigenen Sinn und Zweck haben.[980] Schöne Blumen gefallen durch ihre schönen Formen, die, weil sie schön sind und weil die Natur nichts zweckfreies hervorbringt, einen eigenen Zweck haben müssen, auch wenn dieser für uns Menschen nicht erkennbar sein mag, weil uns die Natur nicht mitteilen kann, was sie beabsichtigte, als sie einer bestimmten Blume eine schöne Form gab, bestimmte andere Lebewesen aber hässlich machte.[981]

Kunstwerke dagegen werden von Menschen erschaffen, die sehr wohl Auskunft darüber geben können, was sie mit diesem oder jenem Werk beabsichtigten, „warum ein Künstler seinem Werke diese und keine andere Form giebt“.[982] Was wir mit Sicherheit sagen können, ist, dass der Künstler seinem Werk eine schöne Form gab, weil er ihm damit „unsern Beifall verschaffen will, und jede andere Form, außer der schönen, diesen Beifall nicht würde erwerben können. *Wohlgefallen* wäre demnach der *Zweck* des Künstlers, und wir wüßten diesen Zweck, wenn uns der Künstler denselben mittheilt“.[983] Heusinger fährt fort, dafür zu argumentieren, dass wir die Absicht des Künstlers nur fühlen, nicht aber begrifflich erfassen oder Anderen rein propositional, das heißt: ohne den Eingriff des Gefühls, übermitteln können.[984] Wie sich die Details dieser Sicht der Dinge gestalten, ist hier ohne Bedeutung. Wichtig ist, dass die Schönheit eines schönen Gegenstandes eine Funktion seiner Form ist, und dass sie außerdem seinem Zweck dient.

Die erste Feststellung bestätigt Heusinger im zweiten Kapitel seines Buches, wo er zu dem Schluss kommt, dass das Schöne „bloß in der *Form* eines Dinges [liegt], nicht in dem Dinge selbst, oder, wenn man lieber will, nicht in der Materie des Dinges“.[985] Diese Feststellung wird auf den darauf folgenden Seiten mehrmals wiederholt und mit verschiedenen Beispielen aus Natur und Künsten belegt.

Diese Erklärung der Schönheit wird um den Modus ihrer Wahrnehmung durch den Menschen ergänzt: „Die Formen, welche dem Vorstellungsvermögen angemessen sind, und von demselben ohne Mühe aufgenommen werden, sind nun das, was man *schön* nennt. Die *Schönheit* eines Gegenstandes besteht also in der Angemessenheit einer Form zu unsrem Vorstellungsvermögen“.[986] Im Gegensatz zum Erhabenen ist die Form eines Schönen „niedlich, und kann vollkommen aufgefaßt, und klar vorgestellt werden“.[987]

[979] Heusinger: *Handbuch der Aesthetik*, S. 19 f. Kursivierung im Original gesperrt.
[980] Heusinger: *Handbuch der Aesthetik*, S. 20.
[981] Heusinger: *Handbuch der Aesthetik*, S. 20–23.
[982] Heusinger: *Handbuch der Aesthetik*, S. 23.
[983] Heusinger: *Handbuch der Aesthetik*, S. 23. Kursivierungen im Original gesperrt.
[984] Heusinger: *Handbuch der Aesthetik*, S. 23 f.
[985] Heusinger: *Handbuch der Aesthetik*, S. 30. Kursivierung im Original gesperrt.
[986] Heusinger: *Handbuch der Aesthetik*, S. 35 f. Kursivierungen im Original gesperrt.
[987] Heusinger: *Handbuch der Aesthetik*, S. 53.

Eine schöne Form, die von anderen, unschönen Gegenständen unterschieden und „ohne Mühe“ erfasst werden kann – diese Kombination impliziert das Vorhandensein formaler und rezeptiver Ganzheit im Schönen bei Heusinger.

Bemerkenswert ist diesbezüglich noch, dass Heusinger darauf besteht, „daß man *nicht angeben* könne, *worinne* das *Schöne* bestehe“, das heißt, welche Konfiguration von Eigenschaften zweier unterschiedlicher Formen die eine schön, die andere hässlich macht.[988] Anders gesagt, verneint Heusinger die Existenz intelligibler Regeln der Schönheit: „*Was schön ist*, läßt sich nie *denken*, sondern nur *beurtheilen*, oder, wenn man den Ausdruck nicht mißverstehen will, nur *empfinden*.“[989] Aus diesem Grund sind sämtliche Erklärungen der Schönheit von Aristoteles, Batteux, Mendelssohn, Hogarth, Burke und allen anderen, die versuchen, konkrete Kriterien des Schönen – von der Nachahmung der Natur über die Einheit des Mannigfaltigen bis zur Wellenlinie und anderen Theorien – anzugeben, verfehlt.[990] Das Schöne kann, so Heusinger, nicht erklärt und in Regeln gefasst werden, die hinreichend sind, etwas Schönes zu erschaffen. Regeln können höchstens Grenzen setzen, die nicht überschritten werden dürfen, wenn ein Gegenstand schön sein soll, ihre Befolgung dessen Schönheit aber nicht vollständig bewirken.[991] Das Schöne ist eine Sache des Geschmacks, der sich auf die Form von Gegenständen bezieht.

Während das Schöne formal begrenzt ist und vollkommen vorgestellt werden kann, mithin also formale und rezeptive Ganzheit besitzt, ist ein erhabener Gegenstand „unförmlich, wild, oft grenzenlos. Das Alpengebirge kann nirgends ganz übersehen werden, das Auge des Anschauenden entdeckt daher nirgends die Grenze desselben. Demungeachtet ist der Anblick einer solchen Gebirgsmasse erhaben“.[992] Nachdem Heusinger bereits am Ende seiner Ausführungen über das Schöne die Ansichten Kants verteidigt hat, führt er auch seinen Standpunkt zum Erhabenen in dessen Geist aus.[993] Zwar hat alles eine Form.[994] Bei einigen Gegenständen glaubt man aber, „aus ihrer Form ihre Bestimmung auf den ersten Anblick errathen zu können“, während das bei anderen aufgrund einer gewissen Unregelmäßigkeit nicht möglich ist.[995] Letztere „nennt man daher formlos, ungeformt“, obwohl sie nicht schlechthin ohne Form sind, sondern lediglich eine Form haben, die „keine begreifliche, keine Form ist, welche auf eine Absicht zu deuten scheint“.[996] Ein Beispiel dafür wäre die ‚Ungeformtheit‘ eines unregelmäßig geformten Berges, dessen Spitze überhängt, und die „mit großen, halb loßgerissenen Felsen versehen [ist], mit großen Bäumen, die nur von einzelnen Wurzeln an diesen Felsen festgehalten werden“ im Vergleich zu einem wie ein vollkommener Kegel gestalteter Berg.[997]

Beides, das Geformte und das Ungeformte, kann erhaben sein. Ersteres muss dafür eine enorme Größe haben, letzteres nicht.[998] Heusinger teilt das Erhabene daher mit

[988] Heusinger: *Handbuch der Aesthetik*, S. 44. Kursivierungen im Original gesperrt.
[989] Heusinger: *Handbuch der Aesthetik*, S. 45. Kursivierungen im Original gesperrt.
[990] Heusinger: *Handbuch der Aesthetik*, S. 46.
[991] Heusinger: *Handbuch der Aesthetik*, S. 71 f.
[992] Heusinger: *Handbuch der Aesthetik*, S. 53.
[993] Kant ist bei Heusinger auch in anderen Teilen seines Buches allgegenwärtig und wird ausführlich zitiert. Siehe zum Beispiel Heusinger: *Handbuch der Aesthetik*, S. 94 ff.
[994] Heusinger: *Handbuch der Aesthetik*, S. 53.
[995] Heusinger: *Handbuch der Aesthetik*, S. 53 f.
[996] Heusinger: *Handbuch der Aesthetik*, S. 54.
[997] Heusinger: *Handbuch der Aesthetik*, S. 54.
[998] Heusinger: *Handbuch der Aesthetik*, S. 55.

Kant'schen Begriffen in das „Mathematisch-Erhabene", das aufgrund seiner Ausdehnung erhaben ist sowie das „Dynamisch-Erhabene", dessen Erhabenheit im Ausdruck der mit ihm verbundenen oder in ihm erkennbaren „Kraft" und „Gewalt" begründet liegt.[999] Beide Arten des Erhabenen sind rezeptiv nicht ganz, denn „Man kann weder einen in seiner Ausdehnung großen, noch einen unwiderstehliche Stärke zeigenden Gegenstand, auf Einmal auffassen".[1000]

Die Musik definiert Heusinger als „die Kunst, durch Töne bestimmte Gefühle in den Zuhörern hervorzubringen".[1001] Alles, was in der Musik geschieht, muss diesem Zweck dienen, nichts darf am falschen Ort, nichts unstimmig, nichts überflüssig sein oder fehlen.[1002] „Diese Regel bestimmt die *Einheit* nicht nur in dem *Ganzen* eines musikalischen Werkes, sondern auch die Einheit und Zweckmäßigkeit einzelner Theile dieses Ganzen, der größern Theile sowohl als der kleineren".[1003] Hier wird die Bedeutung formaler Ganzheit von Musik besonders deutlich. Anhand Mozarts *Zauberflöte* exemplifiziert Heusinger daraufhin, wie die Teile eines Ganzen in der Musik in vorbildhafter, genialer Weise eine Einheit bilden. Da Musik dem Zweck dient, Gefühle zu erregen, ist sie selbst nicht teleologisch unabhängig, auch wenn ihre Schönheit *als Schönheit* als von jedem Zweck losgelöste betrachtet wird.

Lazarus Bendavid

Lazarus Bendavids Erklärung von ‚Schönheit' steht in unverkennbarer Nähe zu Kant. Zwei nicht miteinander verbundene Punkte sind nicht nennenswert schön. Unser „Gemüth" stellt sich ganz automatisch „eine gerade Linie zwischen ihnen" vor.[1004] Dabei hat unsere „Einbildungskraft" aber „nur die kleinste Gelegenheit ihr freyes Spiel zu äussern", denn „[h]ier das Mannichfaltige, die zwey Puncte nähmlich, auf verschiedene Weise zusammen zu setzen, ist nicht möglich".[1005] So hat diese Konstruktion „Einheit, ohne Mannichfaltigkeit, fast ganz ohne freyes Spiel der Einbildungskraft; denn ihre ganze Freyheit besteht blos darinn, dass sie die Linie von rechts nach links, oder verkehrt ziehen kann".[1006] Je komplexer nun die geometrischen Figuren werden, „je mehr wir uns von der Construction der geraden Linie zu der der Dreyecke, der Polygone, der Kreise und der Körper wenden; desto mehr freyes Spiel äussert auch die Einbildungskraft bey der empirischen Construction, desto mehr Mannichfaltigkeit stimmt zu einer Einheit zusammen, und desto mehr Schönheit finden wir in der Form".[1007] Dass mehr zu einer Einheit zusammenstimmende Mannigfaltigkeit auch mehr Schönheit hervorbringt, wiederholt Bendavid auf den folgenden Seiten noch mehrmals.[1008]

[999] Heusinger: *Handbuch der Aesthetik*, S. 55.
[1000] Heusinger: *Handbuch der Aesthetik*, S. 57.
[1001] Heusinger: *Handbuch der Aesthetik*, S. 135.
[1002] Heusinger: *Handbuch der Aesthetik*, S. 146 f.
[1003] Heusinger: *Handbuch der Aesthetik*, S. 147. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1004] Bendavid: *Beyträge zur Kritik des Geschmacks*, S. 4.
[1005] Bendavid: *Beyträge zur Kritik des Geschmacks*, S. 4 f.
[1006] Bendavid: *Beyträge zur Kritik des Geschmacks*, S. 5.
[1007] Bendavid: *Beyträge zur Kritik des Geschmacks*, S. 5 f.
[1008] Dabei erwähnt er auch die Schönheit von Hogarths Wellenlinie. Siehe Bendavid: *Beyträge zur Kritik des Geschmacks*, S. 7 f.

Und umgekehrt meint Bendavid, dass die „empirische[] Construction der Zeit“, wenn „sie unter dem Gebiethe der Algebra steht“, das heißt, „so lange sie als blosse gerade Folge nacheinander fortfliessender Zeitpuncte angeschauet wird, deren Menge vergrössert oder verkleinert, vervielfältigt und getheilt werden kann“, lediglich „Einerleyheit, ohne Mannichfaltiges, ohne Schönheit“ ist.[1009] Dem wiederum lässt sich durch eine der schönen „empirischen Construction“ des Raumes analoge „empirische Construction der reinen Zeit“ entgehen, die sich, anders als die „reine Anschauung des Raumes“, „mit den Objecten fast aller Sinne“ verträgt, „und das Gesicht, das Gehör und das Gefühl (*tactus internus*) liefern uns Mittel, diess ins Werk zu setzen“.[1010] Wie bei der Konstruktion des Raumes, die desto schöner wird, je mehr Mannigfaltigkeit in Einheit begriffen ist, scheint auch

> von der Construction durch das Gehör [...] zu gelten: dass je weniger der Algebraist sich im Stande befindet, mit der Einbildungskraft gleiche Schritte zu halten, je weiter sich seine Formeln, durch geometrische Figuren dargestellt, von der geraden Linie entfernen, und je weniger diese Formeln die Thätigkeit der Einbildungskraft umfassen; desto freyer arbeitet sie, desto grössere Mannichfaltigkeit entdecken wir in einer Einheit zusammengestellt, und desto schöner finden wir auch das Werk.[1011]

Während ganz einförmige Glockenschläge noch ohne Schönheit sind, können Intervalle bereits als schön wahrgenommen werden.[1012] Den Höhepunkt dieser Leiter aufsteigender tönender Vielfalt bildet voll ausgebildete (Instrumental-)Musik, in der „die Einbildungskraft auch Harmonie, in der weitesten Bedeutung, in ihre Construction auf[nimmt]“ und „die Mannichfaltigkeit der Instrumente und der Stimmen damit [verbindet]“ – „Wir finden hier die Freyheit im höchsten Grade ausgeübt, die grösste Mannichfaltigkeit in der Einheit dargestellt, die grösste Schönheit“.[1013]

Die in den *Beyträgen zur Kritik des Geschmacks* geäußerten Ansichten zum Schönen im Allgemeinen sowie zum Schönen in der Musik finden sich deutlich systematischer und differenzierter, inhaltlich jedoch unverändert auch in Bendavids zwei Jahre später erschienenem *Versuch einer Geschmackslehre* von 1799.[1014]

Erhaben sind für Bendavid solche Gegenstände, „von denen man schon im voraus wissen kann, daß keine menschliche Einbildungskraft sie je umfassen wird, weil sie nicht einmal das zweyte Ende derselben zu erreichen, und dieses aufzufassen vermag“.[1015] Er folgt anschließend Kants populärer Einteilung des Erhabenen in das „mathematisch“- und „dynamisch“-Erhabene.[1016]

Der Einfluss Kants ist auch bei Bendavid nicht zu übersehen. Er zeigt sich sowohl inhaltlich als auch terminologisch in beiden seiner hier vorgestellten Abhandlungen. Diese wiederum enthalten als für meine Themenstellung relevante Kerngedanken die Bedeutung formaler und rezeptiver Ganzheit für das Schöne. Ist rezeptive Ganzheit nicht mehr möglich, kann ein Gegenstand erhaben sein.

[1009] Bendavid: *Beyträge zur Kritik des Geschmacks*, S. 10.
[1010] Bendavid: *Beyträge zur Kritik des Geschmacks*, S. 15. Kursivierung original. Bendavid zählt neben der Musik auch die Dichtkunst und die „Farbengebung“ zu den „Schöne[n] Künste[n] der Zeit“ (ebd., S. 32 f.).
[1011] Bendavid: *Beyträge zur Kritik des Geschmacks*, S. 16.
[1012] Bendavid: *Beyträge zur Kritik des Geschmacks*, S. 16–19.
[1013] Bendavid: *Beyträge zur Kritik des Geschmacks*, S. 20.
[1014] Siehe zu allgemeinen ästhetischen Überlegungen zum Beispiel Bendavid: *Versuch einer Geschmackslehre*, S. 2–14, S. 46 ff., S. 137 ff. und S. 166 f. sowie zur Musik ebd., S. 422–437.
[1015] Bendavid: *Versuch einer Geschmackslehre*, S. 73.
[1016] Bendavid: *Versuch einer Geschmackslehre*, S. 91 f.

Aloys Hirt

Aloys Hirts kurzer Aufsatz „Über das Kunstschöne“, den er 1797 in Schillers *Horen* veröffentlichte, bestimmt das Schöne zunächst als auf den Gesichtssinn bezogenen Begriff, bevor er seine Anwendung auch auf das Gehör zulässt: „Der Begriff Schön ward von dem Gesicht auf die Töne übergetragen. Kein Volk ist so roh, das nicht durch eine gewisse Folge von Tönen seine Empfindungen ausdrükte [sic]“.[1017] Die „Tonkunst“ bestimmt er als die „Kenntniß, die Töne so zu sezen [sic], daß sie zu einem bestimmten Einklang wirken, verbunden mit der Fertigkeit dieselben auszuführen“.[1018] Wer hier den Beginn eines Bekenntnisses zu formaler Ganzheit als Schönheitskriterium in der Musik und damit eine mögliche Befürwortung absoluter Musik erwartet, wird im darauf folgenden Absatz zumindest teilweise überrascht.

Hirt beschränkt die Tonkunst nämlich auf die Begleitung von „Poesie, Tanz oder Mimik“, wenn „Stimme und Instrumente die Seele rühren sollen“.[1019] Denn Töne „kitzel[n] den Sinn, aber dringe[n] nicht weiter ein; das Spiel unserer Empfindung bleibt dunkel“.[1020] „Harmonierende Töne können zwar dem Ohr wohlthun, aber ohne bestimmten Charakter nur schwach auf das Gemüth wirken: eben so wie das künstlichste Farbenspiel, das keinen bestimmten Körper inhäriert“.[1021] Erst in der Verbindung mit „Poesie, Tanz oder Mimik“ kann Musik charakteristisch sein – „Charakteristik“ ist Hirts „Hauptgrundsaz [sic] des Kunstschönen“.[1022] Er definiert sie als

> jene bestimmte Individualität, wodurch sich Formen, Bewegung und Geberde, Miene und Ausdruk – Lokalfarbe, Licht und Schatten, Helldunkel und Haltung – unterscheiden, und zwar so, wie der vorgelegte Gegenstand es verlanget. Nur durch die Beobachtung dieser Individualität kann ein Kunstwerk ein wahrer Typus, ein ächter Abdruk der Natur werden. Nur auf diese Weise wird eine Kunstarbeit interessant, nur in dieser Rüksicht können wir das Talent des Künstlers bewundern.[1023]

Das Charakteristische ist also eigentliches Wesensmerkmal des Kunstschönen. Dabei verliert die Form jedoch nicht an Bedeutung, sondern ist mit dem Charakterbegriff eng verbunden und bleibt als ‚Einheit in Mannigfaltigkeit‘ notwendiger Teil auch von Hirts Kunstanschauung. Denn „[j]e mehr es Theile an einem Gegenstande giebt, welche sich zu seinem Endzwecke concentrieren, desto schöner muß der Gegenstand seyn“.[1024] Wie bereits im obigen Zitat vom „ächte[n] Abdruk der Natur“ angeklungen und wie in Hirts Aufsatz unübersehbar und ständig präsent ist, muss das schöne Kunstwerk dabei das Schönste der

[1017] Hirt: Über das Kunstschöne, S. 15.
[1018] Hirt: Über das Kunstschöne, S. 15.
[1019] Hirt: Über das Kunstschöne, S. 16.
[1020] Hirt: Über das Kunstschöne, S. 16.
[1021] Hirt: Über das Kunstschöne, S. 16.
[1022] Hirt: Über das Kunstschöne, S. 34.
[1023] Hirt: Über das Kunstschöne, S. 34 f.
[1024] Hirt: Über das Kunstschöne, S. 24. Siehe dazu auch Ruiter: *Der Charakterbegriff in der Musik*, S. 213. Hirts Bestimmung des Charakteristischen als ‚Hauptgrundsatz des Kunstschönen‘ wurde später von Hegel als „wichtige, aber nicht ausreichende Bestimmung des Kunstschönen“ kritisiert, da es inhaltlich unbestimmt sei und daher auch eine „Darstellung des Häßlichen“ nach Hirt „einem Kunstwerk angemessen“ wäre (ebd.). Diese Kritik trifft nur teilweise zu, weil Hirt am Ende seines Aufsatzes seine Position relativiert und betont, dass das „Unangenehme des Dargestellten“ niemals „das Angenehme der Ausführung überwiegen“ dürfe (ebd., S. 214). Auch Goethe setzte sich mit Hirts Aufsatz auseinander (siehe ebd., S. 215 ff.).

Natur nachahmen. Eine Kunstgattung ist umso fähiger, wahrhaft Schönes hervorzubringen, je eher sie Charakteristisches *nachahmen* oder *darstellen* kann.[1025] Das wiederum kann die Musik, wie bereits weiter oben erwähnt, nicht. Auch bei ihr muss aber davon ausgegangen werden, dass Hirt formale Ganzheit als Einheit in Mannigfaltigkeit zur notwendigen Bedingung jedes Schönseins dieser Kunst erklären würde, wie auch Ruiter bestätigt.[1026]

Konrad Friedrich von Schmidt-Phiseldeck

Konrad Friedrich von Schmidt-Phiseldecks *Briefe ästhetischen Inhalts. Mit vorzüglicher Hinsicht auf die Kantische Theorie* künden bereits im Titel von ihrer besonderen Beziehung zu den ästhetischen Theorien Kants. So verwundert es auch kaum, dass Schmidt-Phiseldeck nach einigen Ausführungen, die unter anderem die Unterscheidung von Angenehmem, Gutem, Nützlichem und Schönem betreffen, für meine Belange aber ohne Bedeutung sind, ganz nach Kant das Schöne als dasjenige definiert, was „ohne Interesse“ gefällt; „der schöne Gegenstand muss ein *reines* Wohlgefallen, ohne Beymischung von Wunsch, Neigung und Leidenschaft erregen“.[1027] Schmidt-Phiseldecks allgemeine Erklärung des Schönen lautet: „Wir empfinden einen Gegenstand *als schön*, mit reinem freyen Wohlgefallen, *wenn er sich uns als in sich vollendetes, nur um sein selbst willen daseyendes Werk eines schöpferischen Geistes darstellt*“.[1028] Und nur zwei Seiten später: „Was schön ist, muss sich uns so darstellen, als wäre es nur um sein selbst willen da, und uns aller weitern Fragen vergessen machen. Wir müssen's als ein freyes Ganzes erkennen, das in sich vollendet ist“.[1029]

Das Schöne darf weiterhin nicht ‚regellos‘ sein, sondern „muss den Stempel des Genies an sich tragen, aus dem es entsprang. Dieser Stempel heisst Vollendung; einem schönen Gegenstande darf nichts fehlen, unser innrer Sinn muss sich bey seiner Betrachtung vollkommen befriedigt fühlen“.[1030] In der Existenz als „für sich gleichsam nur zum süssen Anschauen gegebene[s] Ganze[s]“ ist Schönheit vollendet.[1031] Alles, was „uns als *schön* gefallen soll“, muss „uns frey von aller Hinsicht auf Endzweck und Nutzen, als in sich vollendete Form gefallen“.[1032] Das gilt sowohl für Natur-, wie auch für Kunstschönheiten, „darauf beruht ihr Wesen“.[1033]

Ein schöner Gegenstand muss also formal ganz und teleologisch unabhängig sein.

Wie aus einigen Bemerkungen im ersten Brief sowie insbesondere auch in den Briefen acht, neun und zehn hervorgeht, ist das Schöne außerdem rezeptiv ganz; Erhabenes übersteigt die Grenzen rezeptiver Ganzheit.[1034]

[1025] Hirt: Über das Kunstschöne, passim.
[1026] Ruiter: *Der Charakterbegriff in der Musik*, S. 214 f.
[1027] Schmidt-Phiseldeck: *Briefe ästhetischen Inhalts*, S. 27. Kursivierung im Original gesperrt.
[1028] Schmidt-Phiseldeck: *Briefe ästhetischen Inhalts*, S. 33. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1029] Schmidt-Phiseldeck: *Briefe ästhetischen Inhalts*, S. 35.
[1030] Schmidt-Phiseldeck: *Briefe ästhetischen Inhalts*, S. 38.
[1031] Schmidt-Phiseldeck: *Briefe ästhetischen Inhalts*, S. 38.
[1032] Schmidt-Phiseldeck: *Briefe ästhetischen Inhalts*, S. 42. Kursivierung im Original gesperrt.
[1033] Schmidt-Phiseldeck: *Briefe ästhetischen Inhalts*, S. 42.
[1034] Schmidt-Phiseldeck: *Briefe ästhetischen Inhalts*, S. 3 und S. 57–75.

Anonymus (1797)

Der im Jahre 1797 in Johann Georg Meusels *Neuen Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber* anonym erschienene Beitrag über „Kraft und Werth der Schönheit“ sticht unter anderem deshalb aus der Masse thematisch vergleichbarer Schriften der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts heraus, weil er zum größten Teil aus zusammengetragenen Zitaten (bzw. aus Paraphrasierungen von Zitaten und Meinungen) einer Vielzahl von Dichtern und Philosophen besteht. Die Quellen des Artikels versammeln nahezu alle bedeutenden Autoren der westeuropäischen Geistesgeschichte auf dem Gebiet der Ästhetik seit der griechischen Antike und besonders natürlich des 18. Jahrhunderts. Der anonyme Kompilator bezieht sich in affirmativer Weise unter anderem auf André, Platon, Riedel, Mengs, Home, Sulzer, Eberhard, Eschenburg, Mendelssohn, Augustinus, Plutarch, Hogarth, Kant, Winckelmann, Dubos, Horaz, Tacitus und Crousaz.

Die ersten Seiten des Artikels stellen dar, wie unendlich wertvoll Schönheit dem Menschen ist und welch geradezu unwiderstehliche Macht sie auf unsere Geister und Seelen ausübt. Anschließend nähert sich der anonyme Verfasser einer Umschreibung des Wesens der Schönheit an.[1035] Da auch hier der zerstückelte Stil des Aneinanderreihens von Zitaten und deren Paraphrasierungen beibehalten wird, ist keine zusammenhängende Argumentation zu erkennen. Es lässt sich aber durch die ausgewählten Stellen aus den Schriften anderer Autoren im Einklang mit den Erläuterungen des Verfassers des Artikels selbst eindeutig feststellen, dass ihm Schönheit vor allem eine „zärtliche Verbindung aller Theile“ zu einem „Ganzen“, eine „Uebereinstimmung des Mannigfaltigen“ und als solche eine „ästhetische Vollkommenheit“ ist.[1036]

Der anonyme Verfasser macht durch die exzessive Nennung derjenigen Autoren, deren Gedanken er übernimmt, sowie durch eine fehlende Kritik derselben überdeutlich, dass er das Wesen der Schönheit zumindest im Großen und Ganzen bereits für erforscht hält. Sein Beitrag in den *Neuen Miscellaneen artistischen Inhalts* ist eine eklektische Bestandsaufnahme der zu seiner Zeit populärsten Schönheitstheorien, die zwar selbstverständlich nicht in die Tiefe geht und stattdessen eine Vielzahl von punktuell ausgewählten Meinungen kompiliert. Sie vermeidet dadurch aber auch, sich auf allzu kontroverse Details festzulegen, und stellt so oberflächliche, aber weithin konsensfähige Einsichten über Macht und Wesen der Schönheit vor. Diese beruht demnach vor allem auf dem sinnlichen Erkennen von Einheit in Mannigfaltigkeit bzw. der Übereinstimmung von Teilen zu einem Ganzen, also auf formaler und rezeptiver Ganzheit des schönen Objekts. Gegen Ende seines Artikels referiert der anonyme Verfasser außerdem die Ansicht Kants und anderer, Schönes gefalle, ohne zu nutzen,[1037] was es auch teleologisch unabhängig macht.

Ludwig Tieck und Heinrich Wackenroder

[1035] Anonymus: Kraft und Werth der Schönheit, S. 853 ff.
[1036] Anonymus: Kraft und Werth der Schönheit, S. 886 f.
[1037] Anonymus: Kraft und Werth der Schönheit, S. 877 f.

Mit der romantischen Musikästhetik werden immer wieder vor allem drei Namen verbunden: Tieck, Wackenroder, Hoffmann. Christoph E. Hänggi weist in seiner den Schriften Georg Ludwig Peter Sievers' sowie der Geschichte der romantischen Musikästhetik im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts gewidmeten Dissertation allerdings vehement darauf hin, dass das unter anderem von Carl Dahlhaus geprägte Bild der Heroentrias Tieck/Wackenroder/Hoffmann als ‚Erfinder der Romantik' in Anbetracht einer Vielzahl von Artikeln anderer Autoren, die in Journalen wie etwa der *AmZ* veröffentlicht wurden, revidiert werden müsse.[1038] Der von Dahlhaus diagnostizierte romantische Paradigmenwechsel in der Musik sei schon einige Jahre oder gar wenige Jahrzehnte vor 1810 eingetreten, was E. T. A. Hoffmanns Schriften eben dieses Jahres zur Kompilation[1039] und ihn nicht zum Begründer, sondern allenfalls zum Vollender der romantischen Musikästhetik mache.[1040] Autoren wie Johann Friedrich Rochlitz, Christian Friedrich Michaelis, J. F. K. Triest, Carl Friedrich Zelter und andere, die Hänggi als „Die frühen ‚Hoffmanns'" bezeichnet, haben schon um 1800 wesentliche Bestandteile der romantischen Musikanschauung entwickelt und vertreten.[1041] Nachdem diese Autoren etwa von Haydn und Mozart gesprochen hatten, sei es Hoffmann im Wesentlichen durch die Anwendung der romantischen Ästhetik auf Beethoven vergönnt gewesen, „bis heute im Fahrwasser des Giganten der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts mitfahren zu dürfen und so selbst zu jenem Heroen einer romantischen Musikästhetik zu werden, als welcher er noch heute gilt".[1042]

Hänggi hat sicher Recht und ist zu unterstützen, wenn er den Fokus der Musikwissenschaft weiten, ihre Aufmerksamkeit auch auf Autoren abseits von Wackenroder, Tieck und Hoffmann lenken und eine Geschichte schreiben möchte, die keinen einzelnen Helden einer Idee, sondern ihre langsame Bildung über Jahre und Jahrzehnte durch eine Vielzahl von

[1038] Hänggi: *G. L. P. Sievers (1775–1830) und seine Schriften*, S. 113 ff.

[1039] Nebenbei bemerkt halte ich die immer wieder anzutreffende Formulierung, dieser oder jener Autor sei ‚(lediglich) Kompilator' der Ideen anderer gewesen, häufig für unangebracht. Wenn es nicht gerade offenkundig der Absicht des Autors entspricht, ganz bewusst zu kompilieren, wie das etwa beim weiter oben erwähnten Anonymus des Jahres 1797 in seinem Beitrag über „Kraft und Werth der Schönheit" der Fall ist, genügt es nicht, ihm die Kenntnis der Texte anderer Schriftsteller, die ähnliche Ideen schon vor ihm vertreten haben, nachzuweisen, um ihn berechtigterweise ‚Kompilator' nennen zu dürfen. Denn auch wenn der Text eines Autors zum größten Teil Gedanken vorstellt, die bereits vor ihm in den Schriften anderer zu finden sind, und selbst wenn er diese nachweislich kannte, ist denkbar und nicht ungewöhnlich, dass vor dem Hintergrund eines gewissen geistigen Klimas mehrere Menschen dieselbe Idee haben. Diese mag durchaus unterbewusst durch bereits Jahre vorher Gelesenes angeregt worden sein oder sich in der Rückschau als Angeeignetes und nicht etwa Originelles entpuppen. Doch es ist ein bedeutender Unterschied, ob jemand bewusst kompiliert oder aus dem Korpus der von ihm rezipierten Gedanken Anderer Ideen gebiert, die er für seine eigenen hält, weil er sich nicht mehr bewusst ist, dass er sie schon an anderer Stelle gelesen hat. Die Feststellung, jemand sei ein ‚Kompilator' von Vorangegangenem, möchte nicht nur darauf hinweisen, dass die kompilierten Gedanken nicht neu sind, sondern ist meist auch mit einer abwertenden Konnotation verbunden, die die Leistungen des betroffenen Autors herabzuwürdigen versucht. Jemand ist ‚lediglich Kompilator' und nicht ‚original' – hier schwingt eine dem Genie- und Schaffensgedanken des 18. und 19. Jahrhunderts verpflichtete evaluierende Denkweise mit, die einer modernen Geschichtswissenschaft unangemessen ist. Es sollte in der geisteswissenschaftlichen Forschung der Entwicklung von Ideen nicht darum gehen, Hierarchien ‚besserer' und ‚schlechterer' Denker aufzustellen (solche Hierarchien fußen ohnehin zu einem signifikanten Teil auf mehr oder weniger beliebigen Auswahlkriterien), sondern beispielsweise nachzuzeichnen, wer wann welche Idee unter welchen Einflüssen und mit welchen Rezeptionsfolgen vertreten hat. Die Bewertung eines hinsichtlich seiner zeitgenössischen Verbreitung möglicherweise höchst erfolgreichen Autors als ‚er war aber *nur* ein Kompilator dieser oder jener unbekannteren Schriftsteller' ist dabei fehl am Platz und wäre durch die nüchterne Feststellung etwaiger Beeinflussungs- und Rezeptionsverhältnisse zu ersetzen.

[1040] Hänggi: *G. L. P. Sievers (1775–1830) und seine Schriften*, S. 113 f. und S. 155 ff.

[1041] Hänggi: *G. L. P. Sievers (1775–1830) und seine Schriften*, S. 113–148.

[1042] Hänggi: *G. L. P. Sievers (1775–1830) und seine Schriften*, S. 155 f.

Autoren zum Thema hat. Dieses Unterfangen ist aber erstens mittlerweile – ein Viertel Jahrhundert nach der Veröffentlichung seiner Dissertation – kein neues mehr, die Relativierung etwa der Errungenschaften Hoffmanns als all seine Zeitgenossen in der Sache nur vermeintlich maßlos überragender musikalischer Romantiker in der Musikwissenschaft angekommen. Unter weiterer Anerkennung der Verdienste, die ihm zweifellos zuzuschreiben sind, kann sein Schaffen heutzutage vor allem in rezeptionsgeschichtlicher Hinsicht gewürdigt werden, denn in dieser kommt ihm eine Rolle zu, mit der unter den Musikschriftstellern seiner Zeit, wenn überhaupt, nur wenige andere mithalten können. Zweitens vernachlässigt Hänggi den Umstand, dass auch Hoffmann vor seiner berühmten Beethoven-Kritik des Jahres 1810 schon geschrieben, veröffentlicht und angesichts der auch in den früheren Artikeln zu erkennenden romantischen Tendenzen ebenso wie Hänggis „kleine ‚Hoffmanns'" gewirkt hat, sodass sich ein heftiger Kontrast von vor 1810 im Sinne einer romantischen Musikästhetik schreibenden Autoren zu Hoffmann nicht herstellen lässt.

Mit Hoffmann werde ich mich weiter unten beschäftigen. An dieser Stelle soll es zunächst um Tieck und Wackenroder gehen.

Wie genau sich die Entwicklung der romantischen Musikästhetik im Detail auch zugetragen haben mag: Tiecks/Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* sind und bleiben einer der Meilensteine der romantischen Kunstanschauung, die der analytisch-kalten Kritik von Kunstwerken und ihren Eigenschaften sowie der nüchternen Analyse des Schönen, seiner Formen und deren Wirkungen, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts den ästhetischen Diskurs bestimmten, den Rücken kehrte und sich ganz dem Enthusiasmus, der quasi-religiösen Schwärmerei, dem ästhetischen Rausch und der Vergötterung des Künstlers (die natürlich im Geniebegriff bereits angelegt war) hingab.

Genau diesen Kontrast machen Tieck und Wackenroder gleich in ihrer Anrede an den Leser der *Herzensergießungen* in emphatischen Worten explizit: Der Ich-Erzähler „darf es wohl gestehen, daß ich zuweilen aus einer unbeschreiblichen wehmütigen Inbrunst weinen mußte", wenn er sich Werke und Leben der „gebenedeiten Kunstheiligen" wie etwa Raffael und Michelangelo „recht deutlich vorstellte: ich konnte es nie dahin bringen – ja ein solcher Gedanke würde mir gottlos vorgekommen sein –, an meinen auserwählten Lieblingen das Gute von dem sogenannten Schlechten zu sondern und sie am Ende alle in *eine* Reihe zu stellen, um sie mit einem kalten, kritisierenden Blicke zu betrachten, wie es junge Künstler und sogenannte Kunstfreunde wohl jetzt zu machen pflegen".[1043] Der Gedanke, den Werken der „Kunstheiligen" auch nur im Ansatz distanziert gegenüberzustehen, erscheint dem Erzähler „gottlos" – der Begriff der ‚Kunstreligion' kommt nicht von ungefähr, wie auf geradezu jeder einzelnen Seite der *Herzensergießungen* stets aufs Neue deutlich wird.[1044] Auch an anderer Stelle verurteilen Tieck und Wackenroder den systematischen, nach Regeln suchenden und das Gefühl ausblendenden Umgang mit Kunst und ihren Werken.[1045]

[1043] Tieck/Wackenroder: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, S. 5.

[1044] Nur an einer Stelle, im verzweifelten „Brief Josef Berglingers", den wegen seiner Überhöhung der Kunst und der daraus resultierenden Erniedrigung des Menschen (siehe dazu auch weiter unten zur „Ewigkeit der Kunst") schreckliche Gewissensbisse plagen, wird das ansonsten ständig anwesende Motiv der enthusiastischen Verehrung der Kunst mit Nachdruck gebrochen (siehe Tieck/Wackenroder: *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, S. 87–91).

[1045] Tieck/Wackenroder: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, S. 46, siehe auch dies.: *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, S. 45 f.

In Büchern, die gleich zu Beginn einen derartigen Enthusiasmus und Pathos hinsichtlich der Kunst erkennen lassen, wird man keine gelehrten Auseinandersetzungen verschiedener Arten von Schönheit, ihrer Merkmale und Bedingungen erwarten. Das heißt aber nicht, dass Tieck und Wackenroder Themen wie die formale und rezeptive Ganzheit des Kunstwerks gleichgültig sind. Wie bei allen anderen Autoren ihrer Zeit muss auch von ihnen angenommen werden, dass sie beides zumindest unausgesprochen voraussetzten.

Die *Herzensergießungen* sind aber ohnehin vor allem wegen eines anderen Aspekts für meine Arbeit von Bedeutung. In „Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft“ schreiben Tieck/Wackenroder, die „Sprache der Worte“ sei „eine große Gabe des Himmels“, die, von Gott gegeben, den Menschen befähige, „alle Dinge, die der Höchste um ihn her in die Welt gesetzt, und alle geistigen Bilder, die er in seine Seele gelegt hatte“, zu nennen und „seinen Geist in dem mannigfaltigen Spiele mit diesem Reichtum von Namen“ zu üben.[1046] Die Wortsprache macht alles, was wir sinnlich erfassen und geistig und emotional erleben, erfassbar, ausdrückbar, diskutierbar – „Nur *das Unsichtbare, das über uns schwebt*, ziehen Worte nicht in unser Gemüt herab“.[1047] Der Ich-Erzähler kennt aber „*zwei wunderbare Sprachen*, durch welche der Schöpfer den Menschen vergönnt hat, die himmlischen Dinge in ganzer Macht, soviel es nämlich (um nicht verwegen zu sprechen) sterblichen Geschöpfen möglich ist, zu fassen und zu begreifen [...]: *die Natur* und *die Kunst*“.[1048]

Tiecks/Wackenroders Erläuterungen zur Natur seien hier nicht weiter thematisiert. Ihre Ausführungen zur Kunst sind dafür von besonderem Interesse, weil sie den Topos epistemischer Transzendenz in vorher ungekannter Ausführlichkeit betreffen.

Der Kunst ist „eine wunderbare Kraft auf das Herz des Menschen eigen“.[1049] Sie „redet durch Bilder der Menschen“, die wir „dem Äußern nach kennen und verstehen“.[1050] „Aber“ – und das ist entscheidend – „sie schmelzt das Geistige und Unsinnliche auf eine so rührende und bewundernswürdige Weise in die sichtbaren Gestalten hinein, daß wiederum unser ganzes Wesen und alles, was an uns ist, von Grund auf bewegt und erschüttert wird“.[1051] Tieck/Wackenroder sprechen hier wie auch an den meisten anderen Stellen der *Herzensergießungen* von Werken der bildenden Kunst. Insbesondere „[m]anche Gemälde aus der Leidensgeschichte Christi oder von unsrer Heiligen Jungfrau oder aus der Geschichte der Heiligen“, die dem Ich-Erzähler „tugendseligere Gesinnungen eingeflößet [haben] als Systeme der Moral und geistliche Betrachtungen“ werden genannt, wie auch ein Gemälde des heiligen Sebastian, dem er „sehr eindringliche und haftende christliche Gesinnungen“ verdankt.[1052]

Die Kunst, exemplifiziert durch Gemälde religiöser Thematik, hat geradezu übernatürliche Kräfte: Sie,

> die, durch sinnreiche Zusammensetzungen von gefärbter Erde und etwas Feuchtigkeit, die menschliche Gestalt in einem engen, begrenzten Raume, nach innerer Vollendung strebend,

[1046]Tieck/Wackenroder: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, S. 57.
[1047]Tieck/Wackenroder: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, S. 57. Kursivierung original.
[1048]Tieck/Wackenroder: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, S. 57. Kursivierungen original.
[1049]Tieck/Wackenroder: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, S. 59.
[1050]Tieck/Wackenroder: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, S. 59.
[1051]Tieck/Wackenroder: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, S. 59.
[1052]Tieck/Wackenroder: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, S. 59.

> nachahmt (eine Art von Schöpfung, wie sie sterblichen Wesen hervorzubringen vergönnt ward) – sie schließt uns die Schätze in der menschlichen Brust auf, richtet unsern Blick in unser Inneres und zeigt uns das Unsichtbare, ich meine alles, was edel, groß und göttlich ist, in menschlicher Gestalt[.][1053]

Aus nur allzu profanen Zutaten bestehend, machen Gemälde, die in einem Akt der „Schöpfung" vom Künstler ins Dasein gebracht werden, dem Menschen höhere Wirklichkeiten zugänglich, was ihnen epistemische Transzendenz verleiht. Im ersten Hauptstück über „Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger" wird das Phänomen, etwas Höheres durch Kunst erleben zu können, am Beispiel der Musik beschrieben.[1054] Und auch die *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* enthalten Passagen, die eine epistemische Transzendenz von Kunstwerken implizieren.[1055]

Bemerkenswert ist für mein Thema auch der in den *Phantasien* enthaltene Aufsatz über „Die Ewigkeit der Kunst", in dem zu lesen ist: „Alles, was vollendet, das heißt, was Kunst ist, ist ewig und unvergänglich, wenn es auch die blinde Hand der Zeit wieder auslöscht; die Dauer ist zufällig, Zugabe; ein vollendetes Kunstwerk trägt die Ewigkeit in sich selbst, die Zeit ist ein zu grober Stoff, als daß es aus ihr Nahrung und Leben ziehn könnte".[1056] Die „blinde Hand der Zeit" vernichtet behauenen Marmor, zerfrisst bemalte Leinwände, lässt Partituren zu Staub werden. Das vollendete Kunstwerk kann also *im materiellen Sinne* vergehen, enthält aber zur Zeit seiner Existenz Ewigkeit und Unvergänglichkeit und ist auch selbst „ewig und unvergänglich". Da der Mensch Kunstwerke als gottähnlicher Kreateur erschafft und sie „in immer gleicher ewiger Herrlichkeit glänzen", während ihre Schöpfer nur ein Menschenleben lang existieren, sind sie, oder genauer: ist ihr abstraktes Wesen, ontisch dauerhaft.[1057]

Werke der bildenden Künste stellen ihre Objekte in „einem engen, begrenzten Raume" dar und besitzen somit äußere formale sowie rezeptive Ganzheit. Sie sind außerdem implizit inhaltlich ganz, weil sie stets eine thematisch kohärente und abgeschlossene Szene oder Stellung zeigen, wie etwa die Kreuzigung oder das Sebastian-Motiv. In der Musik, oder genauer: zumindest bei Symphonien, gilt Ähnliches, wenn auch in abstrakterer Form:

> Symphonien können ein so buntes, mannigfaltiges, verworrenes und schön entwickeltes Drama darstellen, wie es uns der Dichter nimmermehr geben kann; denn sie enthüllen in rätselhafter Sprache das Rätselhafteste, sie hängen von keinen Gesetzen der Wahrscheinlichkeit ab, sie brauchen sich an keine Geschichte und an keine Charakter zu schließen, sie bleiben in ihrer rein poetischen Welt. Dadurch vermeiden sie alle Mittel, uns hinzureißen, uns zu entzücken, die Sache ist vom Anfange bis zum Ende ihr Gegenstand: der Zweck selbst ist in jedem Momente gegenwärtig und beginnt und endigt das Kunstwerk.[1058]

Diese Passage bestätigt nicht nur die epistemische Transzendenz und die teleologische Unabhängigkeit derartiger Musik, die „in rätselhafter Sprache das Rätselhafteste" enthüllen

[1053] Tieck/Wackenroder: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, S. 60.
[1054] Tieck/Wackenroder: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, S. 99 f.
[1055] Siehe z. B. Tieck/Wackenroder: *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, S. 16 (Vergleich von Kunst und Religion mit „Hohlspiegeln", die „alle Dinge der Welt sinnbildlich abspiegeln, durch deren Zauberbilder hindurch ich den wahren Geist aller Dinge erkennen und verstehen lerne") sowie hinsichtlich der Musik ebd., S. 64 ff. und S. 97 ff. Siehe auch Michelsen: Die ‚Aufbewahrung der Gefühle'. Zur Musikauffassung Wilhelm Heinrich Wackenroders, S. 55 ff. sowie Chantler: *E. T. A. Hoffmann's Musical Aesthetics*, S. 10 ff. und Kim: Mimesis und Autonomie, S. 42 f.
[1056] Tieck/Wackenroder: *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, S. 56 f.
[1057] Tieck/Wackenroder: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, S. 86. Siehe dazu auch z. B. ebd., S. 67 f. sowie am Beispiel Michelangelos ebd., S. 74 f.
[1058] Tieck/Wackenroder: *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, S. 111.

kann und deren Zweck „in jedem Momente gegenwärtig“ ist und das Kunstwerk „beginnt und endigt“. Sie postuliert auch, dass Symphonien ein „buntes, mannigfaltiges, verworrenes und schön entwickeltes Drama“ darstellen und dabei „in ihrer rein poetischen Welt“ verbleiben können. Symphonien, die damals noch häufig Ouvertüren waren – ein Gebrauch rein instrumentaler Stücke im Vorfeld einer Oper oder eines Schauspiels, die Tieck/Wackenroder den Ich-Erzähler als „Herabwürdigung“ dieser Musikgattung bezeichnen lassen, können sie doch seiner Meinung nach weit mehr und heftiger wirken als jedes Schauspiel und jede Oper[1059] –, besitzen inhaltliche Ganzheit erster Art, stellen also einen propositionalen Inhalt nur mithilfe musikalischer Mittel vor, werden dabei aber selbst dann, wenn es sich ‚nur‘ um eine Einleitung zu MacBeth handelt, im Idealfall um inhaltliche Ganzheit zweiter Art (sowie außerdem natürlich um epistemische Transzendenz) ergänzt, weil sie eben auch einen nicht in Worte zu fassenden Inhalt transportieren.[1060]

Karl Wilhelm Ramler

Der mit Mendelssohn, Lessing und Sulzer bekannte bzw. befreundete Karl Wilhelm Ramler hat nicht nur als Übersetzer von Batteux' *Les beaux arts réduits à un même principe* zur deutschsprachigen Diskussion über die schönen Künste beigetragen, sondern mit seiner erst 1798 erschienenen *Kurzgefaßte[n] Einleitung in die schönen Künste und Wissenschaften* auch seine eigenen Gedanken zu diesem Thema veröffentlicht.

Die 102 Seiten zählende *Kurzgefaßte Einleitung* beschäftigt sich zum allergrößten Teil mit verschiedenen Arten der Literatur, bevor sie ab S. 82 auch anderen Künsten einige streiflichtartige Ausführungen widmet. Der Gesang wird dabei als „lyrische Deklamation“ in einem „noch höhern Ton“ begriffen.[1061] Diejenige Musik ist die „vollkommenste“, „worin der Gesang herrscht und die Instrumente ihn begleiten“.[1062]

Da „*Mannigfaltigkeit* und *Einförmigkeit* in gehörigem Grade vermischt [...] das *Schöne* in allen Künsten“ ausmachen,[1063] ist auch in der Musik formale Ganzheit notwendige und hinreichende Bedingung des Schönen. Nur durch Kunstwerke, die ein angemessenes Verhältnis von Mannigfaltigem und Einförmigem haben, können „Geist“ und „Sinne“ in dem Maße „beschäftigt“ und „in Bewegung gebracht“ werden, dass der Mensch vergnügt sowie sein Herz gerührt wird und dass es seinem Geist gefällt.[1064]

Ramler verneint die teleologische Unabhängigkeit schöner Kunstwerke und vertritt damit sowie mit seiner exklusiven Hervorhebung der Bedeutung formaler Ganzheit eine zu seiner Zeit in musikästhetischen Texten bereits veraltet zu werden beginnende Position, die noch wenige Jahre zuvor allgemein verbreitet war.

[1059] Tieck/Wackenroder: *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, S. 111–113.
[1060] Tieck/Wackenroder: *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, S. 111 f.
[1061] Ramler: *Kurzgefaßte Einleitung in die schönen Künste und Wissenschaften*, S. 82 f.
[1062] Ramler: *Kurzgefaßte Einleitung in die schönen Künste und Wissenschaften*, S. 85 f.
[1063] Ramler: *Kurzgefaßte Einleitung in die schönen Künste und Wissenschaften*, S. 100. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1064] Ramler: *Kurzgefaßte Einleitung in die schönen Künste und Wissenschaften*, S. 100 ff.

Johann Gottfried Herder

Auch für Goethe und Herder ist organische Einheit eines *der* Kriterien der ästhetischen Evaluation eines Kunstwerks,[1065] wobei letzterer der Forderung architektonischen Hörens von Musik explizit kritisch gegenübersteht und demgegenüber dafür plädiert, was man mit Levinson die Rezeptionshaltung des ‚concatenationism' nennen könnte.[1066] Herder hat „[d]urch die Beschreibung der Musik als Bewegungskunst [...] einen grundlegenden Beitrag zum Verständnis der Musik als autonomer Kunst geliefert".[1067] Das Transitorische von Musik ist ihre beste Eigenschaft und nicht etwa eine, die es, wie Körner und Michaelis meinen, durch Form und/oder Einheit des Charakters zu bändigen gelte.[1068] „All die Begriffe, bei denen Körner und Michaelis Zuflucht gesucht und gefunden hatten, Charakter, Darstellung, Anschaulichkeit und Form, haben in Herders Schrift keinen Ort. Denn es widerspräche einer Materie, deren Wesen das Vorübergehende ist, sich zu einer Darstellung zu verfestigen und anschaulich zu werden".[1069]

Reiner Instrumentalmusik spricht Herder epistemische Transzendenz zu.[1070]

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling

Friedrich Wilhelm Joseph Schellings Vorlesungen über die *Philosophie der Kunst*, die „zu großen Teilen auf dem ersten Kursus von [August Wilhelm] Schlegels Berliner Vorlesungen basieren",[1071] wurden, nachdem Schelling sie zwischen 1802 und 1805 in Jena und Würzburg gehalten hatte, erstmals im Jahre 1859 aus dem handschriftlichen Nachlass veröffentlicht.

Schelling meint gleich zu Beginn der Einleitung, die „Wissenschaft der Kunst [sei] *an sich* interessant, auch ohne äußeren Zweck", und bezeichnet denjenigen als „noch sehr weit zurück, dem die Kunst nicht als ein geschlossenes, organisches und ebenso in allen seinen Theilen nothwendiges Ganzes erschienen ist, als es die Natur ist".[1072] Wer sich für „den Bau, die innere Anlage, die Beziehungen und Verwickelungen eines Gewächses oder eines organischen Wesens überhaupt" interessiert, den muss es noch „viel mehr [...] reizen, dieselben Verwickelungen und Beziehungen in den noch viel höher organisirten und in sich selbst verschlungenen Gewächsen zu erkennen, die man Kunstwerke nennt".[1073] Es ist ein Banause, wer nur von „einzelnen Schönheiten" in einem solchen Kunstwerk bewegt

[1065] Chantler: *E. T. A. Hoffmann's Musical Aesthetics*, S. 66–73. Auf Goethes Naturphilosophie wird das Konzept von Kunstwerken als Organismus häufig zurückgeführt, so z. B. bei Seidel: *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, S. 24–27.

[1066] Stollberg: „Energieen des Erhabnen". Eine Theorie der Sonatenform bei Johann Gottfried Herder, S. 18 ff.

[1067] Köhler: Johann Gottfried Herder und die Überwindung der musikalischen Nachahmungsästhetik, S. 219, auch Seidel: Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik, S. 81 f.

[1068] Seidel: Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik, S. 80 f. Siehe zum Vorübergehenden Charakter der Musik den Abschnitt „Von Musik" im zweiten Teil der *Kalligone*.

[1069] Seidel: Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik, S. 81.

[1070] Siehe Seidel: Absolute Musik und Kunstreligion um 1800, S. 132–135, auch Köhler: Johann Gottfried Herder und die Überwindung der musikalischen Nachahmungsästhetik, S. 211 f. sowie Bonds: Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century, S. 409 f.

[1071] Siehe den Kommentar in Schlegel: *Vorlesungen über Ästhetik* II/2, S. 178 f.

[1072] Schelling: *Philosophie der Kunst*, S. 1. Kursivierung im Original gesperrt.

[1073] Schelling: *Philosophie der Kunst*, S. 2.

wird, denn „in dem wahren Kunstwerk gibt es keine einzelne Schönheit, nur das Ganze ist schön. Wer sich also nicht zur Idee des *Ganzen* erhebt, ist gänzlich unfähig ein Werk zu beurtheilen“.[1074]

Diese Formulierung bezieht sich allerdings nicht nur, wie möglicherweise auf den ersten Blick zu vermuten wäre, auf formale Ganzheit. In der Kunst geht es für Schelling wesentlich um eine metaphysische Form der „Einheit“, die in engem Bezug zu seiner Ontologie des Universums und dessen Verhältnis zu Gott steht:[1075] „Die erste der beiden Einheiten, die, welche Einbildung des Unendlichen ins Endliche, drückt sich an dem Kunstwerk vorzugsweise als *Erhabenheit*, die andere, welche Einbildung des Endlichen ins Unendliche, als *Schönheit* aus“.[1076] Schelling postuliert hier eine mögliche epistemische Transzendenz des Kunstwerks, deren genaue Ausgestaltung darzulegen an dieser Stelle nicht notwendig ist, die aber als Wesensmerkmal der Kunst in seiner Philosophie festgestellt werden muss.[1077]

Seine Ausführungen zur Musik[1078] geben weitere Einblicke. Musik ist diejenige Kunstform, „welche die Einbildung der Einheit in die Vielheit sich zur Form nimmt, um in ihr das Universum darzustellen“.[1079] Die Bemerkungen zu Beginn und zum Ende dieses Abschnittes manifestieren die Bedeutung epistemischer Transzendenz auch (und gerade) in der Musik.[1080] Dann aber wird, beginnend mit der Besprechung des Rhythmus, deutlich, dass Schelling unzweifelhaft auch das klassische Kriterium der ‚Einheit in der Mannigfaltigkeit‘ befürwortet.[1081] Der Rhythmus nämlich ist „nichts anderes als eine periodische Eintheilung des Gleichartigen, wodurch das Einförmige desselben mit Mannichfaltigkeit, die Einheit also mit Vielheit verbunden wird“; es geht hier tatsächlich um die musikalische Form, die ihren ‚Stoff‘ – die Töne und Klänge, aus denen sie besteht – abwechslungsreich und doch zu einem Ganzen gehörend strukturiert.[1082]

Schelling exemplifiziert diese Eigenschaft des Rhythmus an der „Empfindung, welche ein Tonstück im Ganzen erregt“, und postuliert, diese sei „eine durchaus homogene, einartige; sie ist z. B. fröhlich oder traurig, allein diese Empfindung, die für sich durchaus homogen gewesen wäre, bekommt durch die rhythmischen Eintheilungen Abwechslung und Mannichfaltigkeit“.[1083] Diese Formulierung deutet darauf hin, dass Schelling auch inhaltliche Ganzheit im musikalischen Kunstwerk voraussetzt.

[1074] Schelling: *Philosophie der Kunst*, S. 2 f. Kursivierung im Original gesperrt.
[1075] Siehe Schelling: *Philosophie der Kunst*, S. 18–49 sowie S. 102–112.
[1076] Schelling: *Philosophie der Kunst*, S. 105. Das ganze Zitat ist im Original gesperrt, die Kursivierungen zusätzlich fett gedruckt.
[1077] Siehe dazu zum Beispiel Bonds: Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century, S. 403–405.
[1078] Schelling: *Philosophie der Kunst*, S. 132–150.
[1079] Schelling: *Philosophie der Kunst*, S. 150.
[1080] Siehe Schelling: *Philosophie der Kunst*, S. 132 ff. sowie S. 145–148. Schelling zeigt sich hier als Vertreter der Vorstellung, Musik sei Abbild des Universums und seiner Struktur und Bewegungen im Ganzen und im Sonnensystem. Siehe zu Schellings Kunstphilosophie vor allem hinsichtlich ihrer metaphysischen Aspekte auch Lucia Sziborskys Einleitung zu seiner 1807 gehaltenen Rede *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* (Schelling: *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, S. VII–XXXVIII) sowie natürlich die Rede selbst.
[1081] Schelling: *Philosophie der Kunst*, S. 135 ff.
[1082] Schelling: *Philosophie der Kunst*, S. 136. Die auf diese Überlegungen folgenden Darlegungen zu „Modulation“ und „Melodie“, die Schelling ebenfalls als „Einheiten“ bezeichnet (ebd., S. 138–141), bestätigen dieses Bild ebenso wie seine Ausführungen zur „Harmonie“ (ebd., S. 142).
[1083] Schelling: *Philosophie der Kunst*, S. 136.

Der Rhythmus, der für Schelling von so großer Bedeutung ist, bestimmt auch die musikalische Form. Demnach ergeben „mehrere Takte zusammen“ „Glieder“, was „eine höhere Potenz des Rhythmus“ ist.[1084] Diese von kleinen zu größeren Bausteinen fortschreitende Struktur kann bis zu dem Punkt getrieben werden, „wo diese Ordnung und Zusammensetzung für den inneren Sinn noch übersehbar bleibt“.[1085] Das ist die Forderung rezeptiver Ganzheit.

August Wilhelm Schlegel

August Wilhelm Schlegel ist einer derjenigen nach-Moritz'schen Ästhetiker, die dessen *Über die bildende Nachahmung des Schönen* nicht nur gut kannten, sondern diese Kenntnis auch in emphatischer Weise explizit machten, sodass der Nachwelt kein Zweifel daran bleiben konnte, dass Schlegel Moritz nicht nur gelesen hat, sondern dessen Gedanken auch hoch schätzte – seine ‚enthusiastischen Zitate' Moritz'scher Argumente zeugen davon.[1086]

Schlegel referiert bereits 1798/1799 in seinen Jenaer *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre* eine kurze Zusammenfassung von *Über die bildenden Nachahmung des Schönen*, ohne sich aber differenziert dazu zu äußern, inwiefern er den darin enthaltenen Gedanken zustimmt; bis auf einige Einschätzungen zu Charakter, Originalität und Bildung Moritz' enthält er sich konkreter Wertungen.[1087] Es lässt sich aber bereits hier vermuten, dass Schlegel den Moritz'schen Ideen eher positiv gegenübersteht. Denn nicht nur, dass seine Beschreibung des- und derselben neben einigen sachlich geäußerten Kritikpunkten – Schlegel meint, Moritz besitze „keine klassischen Kenntnisse“ und habe „nur aus einer schwärmerischen Liebe, die ihren Gegenstand nicht kennt“, geschrieben – auch lobenswerte Attribute enthält – Moritz hat, so Schlegel, „einen divinatorischen Sinn“, seine Schrift sei „äußerst“ und seine Deduktion der Einheit „ganz originell“ –;[1088] auch der Vergleich mit anderen Passagen lässt die Darstellung Moritz' bei Schlegel als freundlich gesonnene erscheinen. So meint er beispielsweise, die Darstellungen Hogarths seien „oft ekelhaft und abscheulich“.[1089] Hätte er ähnlich negative Einstellungen auch Moritz gegenüber gehegt, hätte er sie wohl an gegebener Stelle artikuliert. Dass dem nicht der Fall ist, deutet eher Zustimmung als Ablehnung an.

Dieser Eindruck bestätigt sich in den Berliner *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, deren erster Teil – „Die Kunstlehre“ – aus den Jahren 1801/1802 stammt. Hier ist Schlegel durchweg begeistert von Moritz' Vorstellung der Nachahmung der Natur durch die Kunst:

> [D]ie Kunst soll die Natur nachahmen. Das heißt nämlich, sie soll wie die Natur selbständig schaffend, organisirt und organisirend, lebendige Werke bilden, die nicht erst durch einen fremden Mechanismus, wie etwa eine Penduluhr, sondern durch inwohnende Kraft, wie das Sonnensystem, beweglich sind, und vollendet in sich selbst zurückkehren. [...] In diesem höchsten Sinne hat so viel ich weiß, nur ein einziger Schriftsteller den Grundsatz der Nachahmung für die Künste ausdrücklich aufgestellt. Es ist *Moritz* in seiner kleinen Schrift: *über die bildende Nachahmung des Schönen.*[1090]

[1084] Schelling, zit. n. Nowak: Musikästhetische Kant-Repliken aus Weimar und Jena um 1800, S. 35.
[1085] Schelling, zit. n. Nowak: Musikästhetische Kant-Repliken aus Weimar und Jena um 1800, S. 35.
[1086] Dahlhaus: Formästhetik und Nachahmungsprinzip, S. 168.
[1087] Schlegel: *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre*, S. 173 f.
[1088] Schlegel: *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre*, S. 173.
[1089] Schlegel: *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre*, S. 174.
[1090] Schlegel: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, S. 258 f. Kursivierungen original.

Und noch im selben Absatz bewertet er die Quintessenz dieses Aspekts der Moritz'schen Theorie, nach der „[j]edes schöne Ganze aus der Hand des bildenden Künstlers [...] im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im großen Ganzen der Natur" sei, als „Vortrefflich! Sowohl die im Schönen liegende Beziehung aufs Unendliche, als das Streben der Kunst nach innrer Vollendung ist hiedurch aufs glücklichste ausgedrückt".[1091]

An anderer Stelle macht Schlegel klar, dass er und Schelling darin übereinstimmen, der Schönheit epistemische Transzendenz zuzuerkennen. Schlegel schreibt:

> Nach Schelling ist das *Unendliche endlich dargestellt* Schönheit, bey welcher Definition das Erhabene, wie es sich gehört, schon darunter begriffen ist. Hiemit bin ich vollkommen einverstanden, nur möchte ich den Ausdruck lieber so bestimmen: Das Schöne ist eine symbolische Darstellung des Unendlichen; weil alsdann zugleich klar wird, wie das Unendliche im Endlichen zur Erscheinung kommen kann. Man halte das Unendliche nicht etwan für eine philosophische Fiction, man suche es nicht jenseits der Welt: es umgiebt uns überall, wir können ihm niemals entgehen; wir leben, weben und sind im Unendlichen. Freylich haben wir sein Gewähr nur in unsrer Vernunft und Fantasie; mit den äußern Sinnen und dem Verstande können wir es nie ergreifen, denn diese bestehen eben nur durch ein beständiges Setzen von Endlichkeiten und Verneinen des Unendlichen.[1092]

Weitere signifikante Übereinstimmungen mit Moritz finden sich über die ganze „Kunstlehre" verteilt. Gleich zu Anfang plädiert Schlegel beispielsweise für die Zwecklosigkeit der schönen Künste:

> Ein Haus dient, um darin zu wohnen. Aber wozu dient in diesem Sinne wohl ein Gemählde oder ein Gedicht? Zu gar nichts. Viele haben es gut mit den Künsten gemeynt, aber schlecht verstanden, wenn sie sie von Seiten ihrer Nützlichkeit zu empfehlen gesucht haben. Das heißt sie auf's äußerste herabwürdigen und die Sache geradezu auf den Kopf stellen. Vielmehr liegt es im Wesen der schönen Künste nicht nützlich seyn zu wollen. Das Schöne ist auf gewisse Weise der Gegensatz des Nützlichen; es ist dasjenige dem das Nützlich seyn erlassen ist.[1093]

Schlegel fährt fort, die Künste dienten nicht einem solchen „beschränkten Zwecke", wie es das Haus tut, dafür aber dem „unendlich[en] und notwendig[en]" Teil menschlicher Zwecke, was notwendig sei, um angesichts ihrer Zwecklosigkeit im beschränkten Sinne „nicht eine bloße Fratze" zu sein.[1094] Damit unterscheidet er sich von Moritz: Während dieser den Zweck des Schönen in sich selbst sieht – und das sogar derart, dass der Betrachter diesem Zweck dient –, ordnet Schlegel das Schöne einem allgemeinen „menschliche[n] Zweck"[1095] zu. Da dieser ‚menschliche Zweck' jedoch kein utilitaristischer im üblichen Sinne des Wortes und dem Schönen ‚das Nützlichsein erlassen' ist, vertritt auch Schlegel eine Form teleologischer Unabhängigkeit.

Schlegel betont auch die Notwendigkeit des Erfassens des vollständigen Ganzen eines Kunstwerks, „da doch jedes, welches den Namen verdient, organischer Natur ist, worin das Einzelne nur vermittelst des Ganzen existirt".[1096] Das mag bei der „Fähigkeit zu beurtheilen [...] das schwerste dabey [sein] und was man am spätsten lernt"; zu einer „ächten Kritik" ist es aber „unumgänglich erfoderlich".[1097]

[1091] Schlegel: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, S. 259.
[1092] Schlegel: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, S. 248 f. Kursivierungen original. Schelling und Schlegel begreifen das Erhabene, wie an dieser Stelle nebenbei deutlich wird, nicht als vom Schönen Getrenntes, sondern ordnen es ihm zu. Siehe zum Unendlichen im endlichen Werk bei Schlegel auch Kropfinger: Überlegungen zum Werkbegriff, S. 127.
[1093] Schlegel: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, S. 185.
[1094] Schlegel: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, S. 185.
[1095] Schlegel: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, S. 186.
[1096] Schlegel: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, S. 198.
[1097] Schlegel: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, S. 197 f. Siehe weiterhin auch ebd., S. 217.

Außerdem meint Schlegel, man könne, weil andernfalls viel zu viele Gegenstände, unter anderem „jede mathematische Figur“ und sogar „jeder Begriff“ ‚schön‘ genannt werden müsse, „also nur sagen, das Schöne sey unter anderm und mit vielen andern Dingen auch [aber nicht nur!] Einheit im Mannichfaltigen“; innere Ganzheit ist also nicht hinreichend, Schönheit zu konstituieren, notwendig aber schon.[1098]

Jean Paul

Jean Paul wurde bereits zu Lebzeiten als Literat rezipiert, dessen Texten eine gewisse Musikalität, etwas genuin Musikalisches innewohne, was ihm den Beinamen des ‚musikalischen Dichters‘ verschaffte.[1099] Die musik- und literaturwissenschaftliche Forschung hat denn auch zahlreiche Aspekte Paul'schen Schaffens untersucht, die, so interessant sie für andere Fragestellungen sein mögen, kaum je in den Betrachtungsbereich meiner Arbeit fallen.[1100] Am relevantesten ist wohl Pauls Bedeutung bei der „Übertragung des literarischen Unsagbarkeitstopos auf die Theorie der Instrumentalmusik“, wie sie etwa von Carl Dahlhaus diagnostiziert wurde.[1101] Auch Julia Cloot fasst zusammen, in Pauls Romanen mache Musik „das Unendliche im Endlichen präsent“.[1102] Cloots umfangreiche Studie lässt keinen Zweifel daran, dass Jean Paul durch das Wirken seiner Romane als einflussreicher Verbreiter der Idee epistemischer Transzendenz gelten kann.

In seiner 1804 erschienenen *Vorschule der Ästhetik* geht es unter anderem „um die Ganzheitsanschauung der Kunst“,[1103] die zwar nicht so offen ausgeführt wird wie bei Moritz und anderen, dennoch aber im Text deutlich erkennbar ist.

Paul meint gleich zu Anfang seiner Schrift, die aristotelische Wesensbestimmung der Poesie als „schöne (geistige) Nachahmung der Natur“ sei „darum verneinend die beste, weil sie zwei Extreme ausschließet, nämlich den poetischen Nihilismus und den Materialismus“.[1104] Aus den Defiziten dieser Extreme, wie Paul sie beschreibt, lässt sich erschließen, was er selbst für besser hält:

„Poetische Nihilisten“ verneinen Nachahmung und Studium der Natur und folgen ihren eigenen Regeln und Gesetzen der Poesie.[1105] Sie verachten die Wirklichkeit, die Natur, die Geschichte als „höchste[s] Trauer- und Lustspiel“ als Inspirationsquellen und Vorbilder für ihre Werke.[1106] Ein Dichter aber, der wahrhaft groß sein will, muss das Leben und die Wirklichkeit kennen: „Will man sich einen größten Dichter denken, so vergönne man einem Genius die Seelenwanderung durch alle Völker und alle Zeiten und Zustände und lasse ihn alle Küsten der Welt umschiffen: welche höhere, kühnere Zeichnungen ihrer unendlichen

[1098] Schlegel: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, S. 218.
[1099] Cloot: *Geheime Texte. Jean Paul und die Musik*, S. 13 ff. ‚Musikalisch‘ waren nicht nur seine Werke, sondern zweifellos auch er selbst als Person. Julia Cloot bespricht detailliert Pauls Lektüre von Musiktheorie und -ästhetik, seine musikalische Ausbildung, sein privates Musizieren am Klavier sowie seine Teilnahme am Musikleben seiner Zeit (ebd., S. 27–60).
[1100] Siehe dazu Cloot: *Geheime Texte. Jean Paul und die Musik*, S. 1 ff., auch passim.
[1101] Cloot: *Geheime Texte. Jean Paul und die Musik*, S. 6 f.
[1102] Cloot: *Geheime Texte. Jean Paul und die Musik*, S. 192.
[1103] Einleitung Wolfhart Henckmanns bei Paul: *Vorschule der Ästhetik*, S. XXXVI.
[1104] Paul: *Vorschule der Ästhetik*, S. 30. „schöne (geistige)“ im Original im Dativ als „schönen (geistigen)“.
[1105] Paul: *Vorschule der Ästhetik*, S. 31.
[1106] Paul: *Vorschule der Ästhetik*, S. 31.

Gestalt würd' er entwerfen und mitbringen!"[1107] Und weiter: „Das Genie unterscheidet sich eben dadurch daß es die Natur reicher und vollständiger sieht, so wie der Mensch vom halbblinden und halbtauben Tiere; mit jedem Genie wird uns eine neue Natur erschaffen, indem es die alte weiter enthüllet."[1108]

Wer noch jung und unerfahren ist, steht vor einem Problem, das nur mithilfe von genug Zeit gelöst werden kann. Denn „[s]obald das Studium der Natur noch nicht allseitig ist, so wird man von den einzelnen Teilen einseitig beherrscht. Allerdings ahmen sie [= die Jünglinge] der Natur nach, aber einem Stücke, nicht der ganzen, nicht deren freiem Geiste mit einem freien Geist".[1109] Diese Formulierungen zeigen, dass es Paul darum geht, im Idealfall der Natur als Ganzer nachzuahmen, nicht nur einzelnen ihrer Teile.

Fehlt es den ‚poetischen Nihilisten' an der Orientierung am umfassenden Wirklichen, treiben die ‚poetischen Materialisten' genau diese Orientierung zu weit, indem sie die Wirklichkeit geistlos wiederholen.[1110] Der „poetische *Körper*" muss nicht nur „Weltkenntnis, Wahrheit, Einbildungskraft, Form, Zartsinn, Sprache" besitzen, sondern ebenso auch „poetische[n] *Geist*".[1111] „Poetische Materialisten" gelangen zu „unpoetischen Repetierwerken der großen Weltuhr", sie ergeben sich „prosaische[r] Nachäffung der Natur" anstelle „poetischer Nachahmung".[1112]

Um die Idee der Ganzheit im Kunstwerk geht es Paul auch in der Unterscheidung von Talent und Genie. Denn „[d]as Talent stellet nur Teile dar, das Genie das Ganze des Lebens".[1113] Die Form dieser Darstellung wiederum, die konkreten Werke des Genies, sind ebenfalls als Ganze zu denken, denn der „Weltgeist des Genius beseelet, wie jeder Geist, alle Glieder eines Werks, ohne ein einzelnes zu bewohnen".[1114] Der Genius beherrscht und gibt „die Ansicht des Ganzen" und es „wird Harmonie und Schönheit von beiden Welten [= der des Irdischen und der des Göttlichen] widerstrahlen und die zu *einem* Ganzen machen, da es vor dem Göttlichen nur *eines* und keinen Widerspruch der Teile gibt".[1115]

Paul exponiert neben der Idee epistemischer Transzendenz auch das Konzept formaler Ganzheit. Erstere ist jedoch für meine Zwecke von weit größerer Bedeutung, denn sie trug in signifikanter Weise zur Herausbildung der romantischen Musikästhetik bei. So weist etwa Carl Dahlhaus darauf hin, dass die Idee der epistemischen Transzendenz der (Instrumental-)Musik aus dem literarischen Unsagbarkeitstopos hervorging, wie er etwa bei Jean Paul oder Karl Philipp Moritz zu finden ist.[1116]

[1107] Paul: *Vorschule der Ästhetik*, S. 32.
[1108] Paul: *Vorschule der Ästhetik*, S. 32 f.
[1109] Paul: *Vorschule der Ästhetik*, S. 33.
[1110] Paul: *Vorschule der Ästhetik*, S. 34 ff.
[1111] Paul: *Vorschule der Ästhetik*, S. 35. Kursivierungen original.
[1112] Paul: *Vorschule der Ästhetik*, S. 36 f. Siehe zur Unterscheidung ‚poetischer Nihilisten' und ‚Materialisten' auch ebd., S. 43.
[1113] Paul: *Vorschule der Ästhetik*, S. 64.
[1114] Paul: *Vorschule der Ästhetik*, S. 64.
[1115] Paul: *Vorschule der Ästhetik*, S. 66.
[1116] Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, S. 66 f., auch ebd., S. 140 ff.

Kapitel 4

Von Gottlieb Kaiser bis Eduard Hanslick

Gottlieb Kaiser

„Objecte gefallen, oder erwecken Lust“ – so Gottlieb Kaiser im *Erste[n] Unterricht in der Geschmackslehre* – „entweder durch ihre materielle Beschaffenheit, durch ihren Stoff, wodurch sie für uns *angenehm, nützlich* und *gut* sind, oder durch ihre blose *Gestalt* und *Form*, ohne Rücksicht auf den Werth des Stoffes, wobei man blos durch die Anschauung fühlt. Das letzte ist das *formale, ästhetische* Wohlgefallen am Schönen (*Geschmackslust*)“.[1117] Die Betrachtung der Form (in Kaisers Beispiel: eines Diamanten) gehört „in die Klasse des ästhetisch Gefallenden, des Schönen“.[1118] Das Gefallen am Schönen ist gleichzusetzen mit ‚uninteressiertem Wohlgefallen‘ am betreffenden Objekt.[1119] „Uninteressirt gefallende Formen stellen eine leicht zu fassende *Einheit in der Mannichfaltigkeit* sinnlich dar, d. h. die mannichfaltigen Theile gehören zusammen, sie haben auf einander Beziehung, sie sind verbunden nach einer gemeinschaftlichen Regel und Ordnung, und werden vorgestellt als ein harmonisches (übereinstimmendes) Ganzes“.[1120] Im Abschnitt zu „einigen vorzüglichen allgemeinen Kunstregeln“[1121] heißt es, „schöne Kunstwerke“ müssen „*sinnlich*, und ihrem Zwecke gemäs, bald mehr, bald weniger *lebhaft*, sie müssen *mannichfaltig* und *abwechselnd*, und doch *übereinstimmend*, ein *vollendetes Ganzes* seyn“.[1122] Einheit und Mannigfaltigkeit gehören untrennbar zum Schönen, sind aber auch bei Kaiser nicht hinreichend, zu erklären, „wie das uninteressirte Wohlgefallen in der Seele entstehe“.[1123]

[1117] Kaiser: *Erster Unterricht in der Geschmackslehre*, S. 3. Kursivierungen im Original fett.
[1118] Kaiser: *Erster Unterricht in der Geschmackslehre*, S. 4.
[1119] Kaiser: *Erster Unterricht in der Geschmackslehre*, S. 14 f.
[1120] Kaiser: *Erster Unterricht in der Geschmackslehre*, S. 17. Kursivierungen im Original gesperrt. Siehe insbesondere zur Fasslichkeit auch ders.: *Ideen zu einem Systeme der allgemeinen reinen und angewandten Kalliästhetik*, S. 33–40 sowie ebd., S. 358 f.
[1121] Kaiser: *Erster Unterricht in der Geschmackslehre*, S. 117 ff.
[1122] Kaiser: *Erster Unterricht in der Geschmackslehre*, S. 120. Kursivierungen im Original fett, wobei nicht vollständig sicher zu entscheiden ist, ob nicht beispielsweise das letzte ‚ein‘ auch fett gedruckt ist. Da Kaiser in dieser Passage bis zu dieser Stelle stets nur die Eigenschaften des ‚schönen Kunstwerks‘ fett setzt, habe ich mich dafür entschieden, das betreffende ‚ein‘ als normal gesetzt zu lesen.
[1123] Kaiser: *Erster Unterricht in der Geschmackslehre*, S. 17, siehe auch ders.: *Ideen zu einem Systeme der allgemeinen reinen und angewandten Kalliästhetik*, S. 54–65 sowie ebd., S. 356–358. Kaisers Erklärung (nachzulesen in *Erster Unterricht in der Geschmackslehre*, S. 17–24) läuft, zusammenfassend gesagt, auf die Definition hinaus, dass ‚schön‘ ist, „was der Geist beim sinnlichen Anschauen der Form angemessen

Kaisers Schönheitsidee umfasst formale Ganzheit als notwendige Bedingung des schönen Objektes, lässt zudem rezeptive Ganzheit und teleologische Unabhängigkeit nicht unberücksichtigt und deutet auch inhaltliche Ganzheit als vorauszusetzendes Kriterium an.[1124]

Friedrich Ast

Friedrich Asts *System der Kunstlehre* beginnt mit einer Apotheose der Kunst:

> Denn in der Kunst findet der Philosoph ein Bild und Gleichniss der Wahrheit an sich, und das Bildungsgesetz, das er in der Kunst entdeckt, ist kein anderes, als das aus dem Universum selbst ihm wiederstrahlende. Die Kunst ist also der Schlüssel zum Universum als die Eintracht und Harmonie des Endlichen und Unendlichen, das wahre Leben eines jeden Dinges, die Versöhnung des Menschen mit Gott, und der unmittelbarste Beweis unserer gottähnlichen Natur.[1125]

Das Universum „ist als ein unendliches Epos zu denken, d. h., als eine aus innerer Kraft sich organisirende Unendlichkeit von Produkten, die in Eine Gesammtheit, in Einen Organismus verschlungen sind".[1126] Die Kunst, „die mit Freyheit beginnt, reisst ein Glied aus dem Zusammenhange heraus, und stellt es nach dem Bildungsgesetze des Universums organisirt und vollendet dar, so dass es ein Sinnbild des Unendlichen wird".[1127] Dabei fällt

> das Centrum [des Kunstproduktes] in das Produkt selbst, denn es ist absolut, nur in sich selbst und aus sich selbst heraus gebildet, d. h., frey und notwendig zugleich und beides auf gleiche Weise. Das Besondere im Universum ist demnach durch das Ganze real bedingt, als Wirkung einer allgemeinen Ursache; das Kunstwerk dagegen ist, als Sinnbild des Universums, durch sich selbst bedingt, von sich selbst Ursache uud [sic] Wirkung, und nur ideal, d. h., für die philosophische Erkenntniss, auf eine Gesammtheit, die Kunstgattung, beziehbar. Oder: das einzelne Produkt des Universum[s] ist nur Allegorie des Absoluten, d. h., es bezieht sich auf das Absolute und bedeutet das Ganze, ohne es selbst, also ohne ein Absolutes, darzustellen; das Kunstprodukt hingegen ist Symbol des Absoluten, d. h., Bedeutung und zugleich Darstellung des Absoluten.[1128]

Ast, der in Jena unter anderem bei Friedrich Schlegel und Schelling studiert hatte, bestimmt das Schöne innerhalb einer ausgedehnten metaphysisch-weltanschaulichen Betrachtung des Universums, des Göttlichen, des Guten und Wahren etc. So beruht die Schönheit „auf der absoluten Harmonie des Göttlichen und Menschlichen, in welcher sich das Leben des Endlichen in der Göttlichen Eintracht mit dem Unendlichen, und das ruhige, vollendete Seyn des Göttlichen in der sichtbaren Gestaltung des Endlichen [offenbart]".[1129] Er postuliert außerdem, „der Zweck der Kunst [sei] nur ein scheinbarer, und die Zweck-

findet, seine Erkenntnißkräfte in das rege Spiel derienigen freien, harmonischen Thätigkeit zu versetzen, woraus unmittelbares, uninteressirtes Wohlgefallen entsteht" (ebd., S. 23 f.). Bei „unbezwingbar[er] oder unumfaßlich[er]" Größe eines Schönen wird es erhaben (ebd., S. 43, siehe auch ders.: *Ideen zu einem Systeme der allgemeinen reinen und angewandten Kalliästhetik*, S. 107 ff.). Siehe zu Interesse am und Zweck des Schönen auch Kaisers *Ideen zu einem Systeme der allgemeinen reinen und angewandten Kalliästhetik*, S. 28–33.

[1124] Siehe zur inhaltlichen Ganzheit Kaiser: *Ideen zu einem Systeme der allgemeinen reinen und angewandten Kalliästhetik*, S. 225 ff., S. 234 ff. und besonders S. 349–356.

[1125] Ast: *System der Kunstlehre*, S. 3. Die Kunst ist außerdem „der Zauber-Spiegel aller Bildung und Vollendung" (ebd., S. 4).

[1126] Ast: *System der Kunstlehre*, S. 5.

[1127] Ast: *System der Kunstlehre*, S. 5.

[1128] Ast: *System der Kunstlehre*, S. 6 f.

[1129] Ast: *System der Kunstlehre*, S. 43 f.

mässigkeit des Schönen ist eine innere, selbst gesetzte".[1130] Als „Urgesetz des Schönen, so wie alles Vollendeten", bestimmt er „das Wesen des Schönen selbst, also die Harmonie des Unendlichen und Endlichen, der Vielheit und der Einheit".[1131] Die Schönheit ist, „als Eintracht der Vielheit und Einheit, ein Sinnbild der Allheit".[1132] Seine weiteren Erläuterungen bringen zusätzliche vereinheitlichende Aspekte des Schönen vor. Sie alle beziehen sich auf Begriffe wie „Endliches" und „Unendliches", „inneres und äußeres Prinzip" und ähnlich wenig konkret Bestimmbares. In der Musik wird die Vereinheitlichung von Vielheit und Einheit zu einem Ganzen durch Rhythmus und Harmonie erreicht, wobei jener die „äußere", diese die „innere Form" darstellt und beide im „Ideal der Musik [...] zur vollendeten Schönheit sich vereinigen".[1133]

Friedrich Asts Schönheits- und Kunstbegriff lässt sich vor allem dem Bereich epistemischer Transzendenz zuordnen. Seine Anmerkungen zur Musik lassen aber auch erkennen, dass er die formale Ganzheit des Werks voraussetzt und es darüber hinaus als teleologisch unabhängig begreift.

Nicht vergessen werden darf dabei, dass Asts *System der Kunstlehre* in hohem Maße von August Wilhelm Schlegel abhängig ist, „Schlegels Gliederung weitgehend übernimmt und ihm bis in einzelne Beispiele und Formulierungen hinein folgt".[1134]

Wilhelm Traugott Krug

Wilhelm Traugott Krug weist in *Kalliope und ihre Schwestern*, einer Sammlung von „Neun Vorlesungen über das Schöne in Natur und Kunst", deren jede nach einer der neun Musen aus Hesiods *Theogonie* benannt ist, gleich zu Beginn der ersten Vorlesung („Kalliope") darauf hin, die „*anschauliche* oder *sinnlich wahrnehmbare Vollkommenheit*" eines Gegenstandes reiche nicht aus, ihm das Attribut des ‚Schönen' zuzuerkennen; es müsse vielmehr „bey der Schönheit vorzüglich auf die *Form* ankommen, unter welcher dasjenige, was geschieht oder vorhanden ist, von uns wahrgenommen wird".[1135] Wie aus dem diesem Zitat vorhergehenden Satz deutlich wird, geht es Krug dabei um die wahrgenommene Form, nicht um die Form unserer Wahrnehmung.

Weiterhin ist „*Einheit in der Mannichfaltigkeit des Wahrgenommenen*", das Zusammenstimmen als „Ein Ganzes", das „zu einem harmonischen Ganzen"-Verbunden-Sein zwar notwendig, nicht aber hinreichend, Schönheit zu konstituieren; auch hier muss es „bey

[1130] Ast: *System der Kunstlehre*, S. 47.
[1131] Ast: *System der Kunstlehre*, S. 50.
[1132] Ast: *System der Kunstlehre*, S. 51.
[1133] Ast: *System der Kunstlehre*, S. 90–105. Zitate ebd., S. 104.
[1134] Siehe den Kommentar in Schlegel: *Vorlesungen über Ästhetik* II/2, S. 76. Schlegels *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre* wurden erstmals 1911 in Leipzig mit Kommentaren von Karl Christian Friedrich Krause gedruckt (ebd.). Krause hatte die Mitschrift von Hegels Vorlesungen von Ast erhalten, der vor allem mit Friedrich Schlegel ab 1801 „gut bekannt war" (ebd.).
[1135] Krug: *Kalliope und ihre Schwestern*, S. 10. Kursivierungen im Original gesperrt. Vgl. auch ders.: *Versuch einer Systematischen Enzyklopädie der schönen Künste*, S. 8 f. sowie im Bezug auf die Musik ebd., S. 66 ff. Ich behandele Krugs *Versuch einer Systematischen Enzyklopädie* nicht im weiter unten folgenden Kapitel zu Wörterbüchern und Enzyklopädien, weil er nicht aus alphabetisch geordneten Stichwörtern besteht, sondern eigentlich eine Abhandlung darstellt (siehe zur Anlage derselben die „Vorrede" (ebd., S. 10 ff.) sowie weiterhin ebd., S. 39 ff.).

der Schönheit hauptsächlich auf die *Form* ankommen, unter welcher die Einheit in der Mannichfaltigkeit wahrgenommen wird".[1136] Nach dieser Einschränkung der Bedeutung formaler Ganzheit für das Schöne teilt er auch dem Kriterium der Nachahmung der Natur eine Absage als allein hinreichendes.[1137]

Alles in allem ergibt sich also, „dass es bey der Schönheit hauptsächlich auf die *Form* ankommt, und dass diese Form, wenn sie nur nicht an und für sich einen widerlichen Übelstand in der Zusammensetzung der Theile enthält, Gegenstand eines ästhetischen Wohlgefallens seyn kann".[1138] Einige Seiten später sieht Krug sich nach Untersuchungen zum ‚Wohlgefallen', zum ‚Guten' und zum ‚Angenehmen' darin bestätigt, „dass die Schönheit einzig in der *Form* liege und das Wohlgefallen an jener nur ein Wohlgefallen an dieser, mithin ein *formales* Wohlgefallen sey".[1139] „Form" ist dabei, den Befund der allerersten Vorlesung bestätigend, in Bezug auf das Schöne „eine anschauliche und empfindbare Form, ein äusserlich oder innerlich wahrnehmbares Ganze, das aus der Komposizion [sic] eines Mannichfaltigen hervorgeht und dadurch eine sinnliche Gestalt erhält".[1140]

Schönheit selbst erschöpft sich aber nicht in der Form. Sie ist vielmehr „diejenige Eigenschaft eines Dinges, vermöge welcher es, indem es durch seine Form unsre Einbildungskraft in ein mit dem Verstande harmonirendes freyes Spiel versetzt, unser Lebensgefühl erhöhet",[1141] oder, in anderer Formulierung, „dasjenige, was durch seine sinnliche Form das Unendliche im Endlichen anschauen lässt" bzw. „diejenige Eigenschaft eines Dinges, vermöge welcher es dem Gemüthe des Wahrnehmenden eine Anschauung des Unendlichen im Endlichen giebt".[1142] So ist die Form das Wesentliche der Schönheit, nicht aber das, worauf es eigentlich ankommt, worin sozusagen der ‚Nutzen' des Schönen für den Rezipienten liegt.[1143] Das Endliche der Form weist im Schönen über sich hinaus und lässt das Unendliche, genauer: die „*Idee des Unendlichen*" gegenwärtig, besser: ahnbar werden.[1144] „*Einheit* und *Mannigfaltigkeit,*

[1136]Krug: *Kalliope und ihre Schwestern*, S. 10 ff. Kursivierungen im Original gesperrt. Siehe auch ders.: *Geschmackslehre oder Aesthetik. Zweite Abtheilung*, S. 333 f. und S. 336 ff.

[1137]Krug: *Kalliope und ihre Schwestern*, S. 12 ff. Siehe zu diesen drei Kriterien auch ders.: *Geschmackslehre oder Aesthetik. Erste Abtheilung*, S. 90 ff. Spätestens hier wird deutlich, dass die *Kalliope* wohl zumindest passagenweise als Vorlage für die *Geschmackslehre oder Aesthetik* gedient hat. An dieser Stelle, an der er mit den Schönheitsdefinitionen anderer Autoren (unter anderem Baumgarten, Mendelssohn, Moritz, Hutcheson, Home, Zschokke, Batteux und Bouterwek) abrechnet, zeigt sich außerdem die Belesenheit Krugs, die man sonst häufig eher vermuten als belegen kann.

[1138]Krug: *Kalliope und ihre Schwestern*, S. 15. Kursivierung im Original gesperrt. Siehe auch ders.: *Geschmackslehre oder Aesthetik. Erste Abtheilung*, S. 57 f.

[1139]Krug: *Kalliope und ihre Schwestern*, S. 56. Kursivierung im Original gesperrt. Krugs Ausführungen erinnern, am Rande bemerkt, nicht nur hier, sondern besonders in seiner zweiteiligen *Geschmackslehre oder Aesthetik* von 1818 stark an die weiter oben besprochenen Schriften Snells.

[1140]Krug: *Kalliope und ihre Schwestern*, S. 58. Die Musik ist nach Krug übrigens „nicht bloß eine schöne, sondern auch eine angenehme oder reitzende Kunst", weil in ihr rein ‚formales Wohlgefallen', „wie fern es sich auf die Form der Composition der Töne bezieht, als worin die eigentliche Schönheit eines Tonstücks besteht", und ‚materiales Wohlgefallen', „wie fern die Töne, aus welchen das Kunstwerk zusammen gesetzt ist, auch schon für sich eine gewisse Annehmlichkeit, wodurch sie einen wohlgefälligen Reitz im Gehörsinne bewirken, enthalten", stets und notwendigerweise gemeinsam auftreten, „weil unangenehme Töne auch das formale Wohlgefallen stören würden" (Krug: *Geschmackslehre oder Aesthetik. Zweite Abtheilung*, S. 390 ff.).

[1141]Krug: *Kalliope und ihre Schwestern*, S. 80. Dieser Definition würde womöglich auch Eberhard zustimmen (siehe Eberhard: *Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen. Erster Theil*, S. 16).

[1142]Krug: *Kalliope und ihre Schwestern*, S. 82. Siehe auch ders.: *Geschmackslehre oder Aesthetik. Erste Abtheilung*, S. 57 ff. und S. 90 f.

[1143]Krug: *Geschmackslehre oder Aesthetik. Erste Abtheilung*, S. 60 f.

[1144]Krug: *Kalliope und ihre Schwestern*, S. 82. Kursivierung im Original gesperrt. Im selben Absatz gerät Krug ganz in romantische Schwärmerei, spricht vom „*Entzücken*", vom Entrücktwerden von der „Sinnenwelt", von der „Unaussprechlichkeit dessen, was wir bey der Wahrnehmung der Schönheit empfinden und denken",

Vollständigkeit und *Präcision, Proportion* und *Schicklichkeit, Deutlichkeit* und *Correctheit*", kurz: formale Ganzheit, sind dabei notwendige Bedingung seines Schönseins.[1145]

Im Übrigen kommt auch Krug zu dem Schluss, das Wohlgefallen am Schönen sei „uninteressirt" in dem Sinne, dass es nicht auf einen materiellen, profanen Zweck hin betrachtet, als zu Besitzendes ersehnt oder mit irgendeiner Art von Begierde wahrgenommen, sondern seiner Anregung der „Einbildungskraft in ein freyes mit dem Verstande harmonirendes Spiel" wegen geschätzt werde.[1146] Mit dem gleichen Ergebnis, aber unter wesentlich ausführlicheren Differenzierungen diskutiert Krug den Begriff des ‚Interesses' auch in seiner *Geschmackslehre oder Aesthetik* von 1818.[1147] Die im Zuge dessen vorgetragenen Unterscheidungen von Schönem, Angenehmem, Nützlichem, Wahrem und Gutem sowie ihrer wechselseitigen Verhältnisse zueinander erinnern überdeutlich an die entsprechenden Passagen bei Moritz, ohne dass Krug jedoch an dieser Stelle seinen Namen nennt. Als entscheidendes Ergebnis steht am Ende all dieser Überlegungen auch für Krug fest:

> Was uns nun beym Angenehmen, Nützlichen, Wahren und Guten als solchem gefällt und interessirt, ist der Gehalt oder die Materie desselben. Was uns hingegen beym Schönen gefällt und interessirt, ist die Gestalt oder Form desselben. Das sinnliche und intellectuale Interesse ist daher ein *materiales*, das ästhetische ein *formales*. Beyde können auch zugleich bey einem Gegenstande statt finden.[1148]

Das Schöne *kann* nun also in Verbindung mit Nützlichem, Gutem, Wahrem und Angenehmem auftreten, *muss* das aber nicht. Es ist all diesen Qualitäten lediglich akzidentiell, von ihnen vollkommen unabhängig und auch ganz selbständig denk- und anschaubar.[1149] Neben

was den „*geheimnisvolle[n] Schleyer*, den die Natur um das Wesen der Schönheit geworfen hat", ausmache (ebd., S. 82 f.). Ganz ähnliche Ausdrücke finden sich im weiteren Verlauf des Textes häufig. Wie die Form eines Schönen genau zu gestalten sei, lässt sich, so Krug, nicht in Regeln fassen, denn zum einen arbeiten Künstler „auf gut Glück, von ihrem Genius geleitet", wobei nicht immer Schönes gelingen muss, wohl aber, auch im Verlassen der „bisher für schön anerkannten Muster", kann (ebd., S. 92 f. Genie ist, wie er ebd., S. 99 f. deutlich macht, auch für Krug conditio sine qua non zur „Hervorbringung des Schönen"). Und zum anderen sind Betrachter von Kunstwerken „in ihren Urtheilen so äusserst verschieden, dass der Eine dasjenige kaum beachtet oder gar für hässlich erklärt, was der Andre mit Entzücken bewundert und als ein Ideal von Schönheit lobpreist" (ebd., S. 93 f.). Schönheit ist für Krug insgesamt eine recht subjektive Eigenschaft und vor allem eine, die „mehr in unsrer *Einbildung*, als in den Gegenständen selbst [liegt], welche wir schön nennen – eine Behauptung, die freylich [...] nicht sehr galant, aber dennoch sehr wahr ist" (ebd., S. 97 f.). Siehe dazu auch seine Ausführungen zum Geschmack (ebd., S. 115 ff. und ders.: *Geschmackslehre oder Aesthetik. Erste Abtheilung*, S. 240 ff.). Die Idee der Ahnung des Unendlichen im schönen Gegenstand führt Krug in der ersten Abteilung der *Geschmackslehre oder Aesthetik* sorgfältiger aus. Er unterscheidet hier die *Ahnung* des Unendlichen, die das Schöne auslöst, von der tatsächlichen *Anschauung* desselben im Erhabenen (Krug: *Geschmackslehre oder Aesthetik. Erste Abtheilung*, S. 120 f.).

[1145] Krug: *Geschmackslehre oder Aesthetik. Zweite Abtheilung*, S. 333 ff.

[1146] Krug: *Kalliope und ihre Schwestern*, S. 157. Siehe auch seine spätere Formulierung, der „echte Liebhaber des Schönen wird dasselbe frey von allen Begierden anschauen und ohne Rücksicht auf Vortheil und Gewinn das innigste Wohlgefallen daran finden" (ders.: *Geschmackslehre oder Aesthetik. Erste Abtheilung*, S. 41) sowie ders.: *Versuch einer Systematischen Enzyklopädie der schönen Künste*, S. 8 f. Eine ähnliche Unterscheidung findet sich auch bei Eberhard: *Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen. Erster Theil*, S. 15.

[1147] Krug: *Geschmackslehre oder Aesthetik. Erste Abtheilung*, S. 31 ff., bzgl. des ‚Interesses' besonders ebd., S. 46 ff.

[1148] Krug: *Geschmackslehre oder Aesthetik. Erste Abtheilung*, S. 53. Kursivierungen im Original gesperrt.

[1149] Der Einfluss Moritz' scheint mir hier unverkennbar. Dass Krug dessen *Über die bildende Nachahmung des Schönen* tatsächlich kannte, zeigt sich in einem anderen Zusammenhang einige Dutzend Seiten später (Krug: *Geschmackslehre oder Aesthetik. Erste Abtheilung*, S. 91). Er kritisiert dort Moritz' Definition des Schönen, das dieser, so Krug, „für *das in sich selbst Vollendete* erklärt", „weil [diese Definition] das Schöne mit dem schlechthin Vollkommenen verwechselt" (ebd. Kursivierung im Original gesperrt). Damit jedoch tut er Moritz Unrecht. Krug erkennt weder, dass Moritz' Definition sich nicht im In-Sich-Selbst-Vollendet-Sein erschöpft, noch, dass ebendieses Konzept mehr impliziert, als Krug wohl mit dem „schlechthin Vollkommenen" meint. Auch Krugs Unterscheidung des Schönen vom Erhabenen – jenes als von den Sinnen/dem Gemüt

formaler und rezeptiver Ganzheit sowie epistemischer Transzendenz vertritt Krug auch die teleologische Unabhängigkeit des Schönen.

Christian Friedrich Daniel Schubart

Christian Friedrich Daniel Schubart verschrieb seine erst 15 Jahre nach seinem Tod veröffentlichten *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* ausdrücklich den „zwey grossen Fragen: Was ist das musikalische Schöne? Wie wird diess Schöne hervor gebracht?“.[1150] Wo diese Ankündigung zunächst die Erwartung wecken könnte, in Schubarts *Ideen* zahlreiche Ausführungen über das Schöne in der Musik zu finden, die für meine Themenstellung relevant sind, zeigt der eigentliche Text der Abhandlung sich von einer ganz anderen Seite. Zwar ist sie in mancherlei Hinsicht – und zwar nicht nur wegen der berühmten „Charakteristik der Töne“, die Schubart auf den letzten Seiten des Buches vorbringt – durchaus bemerkenswert. Doch bezüglich der durch die Einleitung geweckten Erwartung, konkrete Thesen über das Schöne in der Musik zu finden, enttäuschen die *Ideen*, denn in dieser Hinsicht bieten sie für meine Themenstellung kaum Verwertbares.

Schubart bedient sich von Anfang an des Vokabulars romantischer Überhöhung der Musik, spricht beispielsweise von ihr als einer „göttlichen Kunst“[1151], vom „musikalische[n] Genie“, das dem Menschen „angeboren“ sei[1152] und von „Zaubereyen der Musik“[1153].

In einem Abschnitt über Christian Cannabich, den er als „Denker“ und „fleissige[n] geschmackvolle[n] Mann – aber kein Genie“ bezeichnet, deutet er an, dass das Genie im Gegensatz zum nur Fleißigen ontisch Dauerhaftes erschaffen kann: „*Fleiss* compilirt, und seine Compilationen zerstäuben; *Genie* erfindet – und seine Erfindungen wettweifern [sic] mit der Ewigkeit“.[1154]

Das musikalische Genie ist dabei nicht nur im Bereich der Komposition zu finden. Die zweite seiner größten Stärken neben dem Tonsatz zeigt sich „in der weisen Anführung eines grossen Orchesters“, bei dessen Anleitung er „hundert und mehrere Köpfe, mit Hauch und Strich so in Eins zu lenken wissen [muss], dass dadurch ein grosses, allwirkendes Ganzes gebildet wird“.[1155] Dies ist die zweite Nennung des Ganzheitsbegriffs in Schubarts Abhandlung. Die erste findet sich mehr als 300 Seiten weiter vorne. Er schreibt dort über die Musik des antiken Roms: „Wäre die römische Musik so vortrefflich gewesen, wie die Pöesie [sic];

vollständig umfassbar, dieses durch seine Größe die Grenzen des Sinnlichen wenn nicht sprengend, so doch zumindest erheblich strapazierend (ebd., S. 110 ff.) – erinnert (nicht nur) an Moritz.

[1150] Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, S. 2.

[1151] Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, S. 1 oder auch S. 34.

[1152] Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, S. 4. Das Wort ‚Genie‘ fällt (inklusive solcher Nennungen in anderem Kasus oder Numerus) in den *Ideen* insgesamt 80 mal. Schubart widmet ihm ein eigenes Unterkapitel (ebd., S. 368–371). Dort nennt er fünf „Charakterzüge des musikalischen Genies“: „1. *Begeisterung*, oder enthusiastisches Gefühl des musikalischen Schönen und Grossen. 2. Aeusserst zartes *Herzgefühl*, das mit allem sympathesirt [sic], was die Musik Edles und Schönes hervor bringt. [...] 3. Ein höchst feines *Ohr*, das jeden Wohllaut verschlingt, und jeden Misston mit Widerwillen anhört. [...] 4. Natürliches *Gefühl für den Rhythmus* und *Tact*. [...] 5. Unwiderstehliche *Liebe und Neigung zur Tonkunst*, die uns so allgewaltig fortreisst, dass wir Musik allen übrigen Freuden des Lebens vorziehen“ (ebd., S. 369 f. Kursivierungen original).

[1153] Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, S. 9.

[1154] Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, S. 138. Kursivierungen original.

[1155] Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, S. 371.

so müsste etwas Grosses und Ganzes herausgekommen seyn“.[1156] Beide Vorkommnisse des ‚Ganzen‘ beziehen sich nicht auf die Form von Musik. Überhaupt spielen formale Aspekte in den *Ideen* allenfalls implizit eine Rolle. Schubart formuliert eine Genie- und Ausdrucksästhetik – „Der musikalische Ausdruck ist gleichsam die goldene Achse, um welche sich die Aesthetik der Tonkunst dreht“ –, wobei ‚Ausdruck‘ „den, jedem individuellen Stücke, ja jedem einzelnen Gedanken *angemessenen Vortrag*“ meint.[1157] Zwar ist anzunehmen, dass er, darauf angesprochen, auch die Idee formaler Ganzheit zumindest eingeschränkt bejaht hätte (denn es könnte ja sein, dass das Genie, stürmend und drängend, etwas formal un- oder zumindest nur mäßig Ganzes schafft).[1158] Doch wenn man versucht, Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit in den *Ideen* zu identifizieren – was aufgrund des Fehlens eindeutiger Formulierungen nur mit einiger Zurückhaltung und Vorsicht geschehen darf –, so wären neben der ontischen Dauerhaftigkeit wohl am ehesten rezeptive Ganzheit, die ja auch von einem guten ‚Ausdruck‘ (= Vortrag) abhängt,[1159] und epistemische Transzendenz zu nennen.

Friedrich Bouterwek

Die Ästhetik Friedrich Bouterweks beinhaltet weniger explizite Reflexionen zur Ganzheit des schönen Objekts als viele andere der Schriften, die ich für die vorliegende Arbeit ausgewertet habe. Seine Ideen erinnern an verschiedene seiner Vorgänger, wenn er zum Beispiel vom ‚ästhetischen Wohlgefallen‘ spricht, dessen Erläuterung der weiter oben (S. 206) gegebenen Schönheitsdefinition Krugs ähnelt.[1160]

Bouterwek bestimmt zwar die „*schöne Form*, d. i. einen schönen Inbegriff reiner Verhältnisse“ als eine Notwendigkeit ‚vollkommener Schönheit‘.[1161] Er betont aber auch vehement, dass die „wahre Ästhetik nicht weit“ komme, wenn sie lediglich als Formästhetik betrieben wird.[1162] Die Form nämlich müsse sich unbedingt „mit einem mehr oder weniger bestimmten *Ausdrucke interessanter Gefühle und Gedanken*“ vereinigen, um das „ästhetische Bedürfniß“ des Menschen vollends zu befriedigen.[1163] Wo überdies andere Ästhetiker im Zusammen-

[1156] Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, S. 33.
[1157] Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, S. 372. Kursivierung original.
[1158] Andeutungen formaler Ganzheit finden sich zum Beispiel im Abschnitt über die Deutlichkeit des musikalischen Vortrags, bei der es darauf ankomme, „jedes musikalische Comma, ja jede einzelne Note scharf [zu] conturiren“ (Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, S. 373). Im ersten Teil von *Schubart's Leben und Gesinnungen* rühmt er – ausgerechnet! – die Symphonien Cannabichs, sie seien, wenn sie angemessen vorgetragen würden, „nicht blos Stimmengetöß, wie der Pöbel im Aufruhr durcheinander kreischt“, sondern „ein musikalisches Ganzes, dessen Theile wie Geisterausflüsse wieder ein Ganzes Bilden [sic]“ (Schubart: *Schubart's Leben und Gesinnungen*, S. 211; ich bin auf diese Stelle aufmerksam geworden durch Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, S. 16). Die zitierte Passage ist im Zusammenhang des Textes, dem sie entnommen ist, ebenso als Äußerung über die Eigenschaften der Cannabich'schen Symphonien wie über die Ausführung derselben vom vortragenden Orchester zu lesen. Sie deutet also die Bedeutung formaler Ganzheit an, verlässt aber nicht den Grund einer Ästhetik, die höchsten Wert auf die Ausführung musikalischer Werke und die durch sie bedingte rezeptive Ganzheit des Gehörten legt.
[1159] Siehe Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, S. 374 f.
[1160] Siehe Bouterwek: *Aesthetik. Erster Theil*, S. 36. Auch seine ebd., S. 50 ff. gegebenen Ausführungen zur Subjektivität der Schönheit sind denen Krugs nahe verwandt.
[1161] Bouterwek: *Aesthetik. Erster Theil*, S. 82. Kursivierung im Original gesperrt.
[1162] Bouterwek: *Aesthetik. Erster Theil*, S. 85.
[1163] Bouterwek: *Aesthetik. Erster Theil*, S. 82 und S. 85 f.

hang mit Erläuterungen der Form gerne von ‚Ganzem', ‚Abgeschlossenem' oder ähnlichem sprechen, begnügt sich Bouterwek damit, Form als „Inbegriff von reinen Verhältnissen oder Beziehungen, die als solche erwogen werden", zu definieren.[1164]

Erst später, wenn er zur „reinen Schönheit der Formen" reflektiert, definiert er diese immerhin als „auf *ästhetischer Einheit* in einer *ästhetischen Mannigfaltigkeit*" beruhend.[1165] Er führt aus, „[a]m bestimmtesten [trete] das ästhetische Verhältniß der Mannigfaltigkeit zur Einheit in den *Proportionen* hervor. Proportion, in diesem Sinne, setzt eine erkennbare Verschiedenheit zwischen den Theilen und dem Ganzen voraus".[1166] Bouterwek plädiert hier für eine innere Strukturiertheit des schönen Objekts, dessen Ganzes sich aus Teilen zusammensetzt, die aber, zusammengenommen, eben ein gemeinsames Ganzes bilden. Die „höchste Schönheit der Proportionen" entsteht außerdem da, „wo die Theile sich *aus* dem Ganzen zu entwickeln scheinen; denn nur da ist die Einheit im Mannigfaltigen der Proportionen vollkommen".[1167] So lässt sich dann doch erkennen, dass formale Ganzheit auch für Bouterwek zu den wesentlichen Merkmalen des Schönen gehört. Der weiter oben beschriebene Gesamteindruck bleibt aber bestehen: Ganzheit spielt in Bouterweks Ästhetik keine besonders signifikante Rolle. Sie wird zwar erwähnt und als formale Ganzheit zur Voraussetzung des vollkommen Schönen erklärt, nicht aber eigens ausführlich reflektiert.[1168]

[1164] Bouterwek: *Aesthetik. Erster Theil*, S. 83.

[1165] Bouterwek: *Aesthetik. Erster Theil*, S. 117 f. Dieses Kriterium nennt er auch, wenn es um die Schönheit der Musik geht: Diese nämlich „beruht auf der ästhetischen Einheit einer Mannigfaltigkeit von Tönen" (ebd., S. 134 f.).

[1166] Bouterwek: *Aesthetik. Erster Theil*, S. 127 f. Kursivierungen im Original gesperrt.

[1167] Bouterwek: *Aesthetik. Erster Theil*, S. 129. Kursivierung im Original gesperrt. Diese Formulierung ist nicht zu verwechseln mit der musikästhetischen Idee der Entwicklung des Ganzen aus einem Keim, wie sie beispielsweise von E. T. A. Hoffmann an Beethovens fünfter Symphonie gepriesen wurde.

[1168] Dass es hier um das *vollkommen* Schöne geht, ist wichtig. Denn in den ein Jahr nach der *Ästhetik* erschienenen *Ideen zur Metaphysik des Schönen*, die explizit „Eine Zugabe zur Aesthetik" sein sollen, meint Bouterwek im Zuge einer Diskussion des Verhältnisses von Vollkommenheit und Schönheit, „nicht jeder schöne Gegenstand erscheint uns als ein Ganzes" (Bouterwek: *Ideen zur Metaphysik des Schönen. Eine Zugabe zur Aesthetik*, S. 26). Er postuliert zunächst, „die Betrachtung des *Vollkommenen* [habe] nur einen indirecten Antheil an der Schäzzung [sic] des Schönen", was er durch eine Reihe von Beispielen davon, wo man Schönheit wahrnehme, nicht aber an Vollkommenheit denke, zu belegen versucht (ebd., S. 23 f. Kursivierung im Original gesperrt). Anschließend analysiert er den Vollkommenheitsbegriff; diesem liege stets „Zweckmäßigkeit", die „Uebereinstimmung eines Gegenstandes mit einer Idee, nach welcher dieser Gegenstand ein solcher und kein anderer seyn soll", zugrunde (ebd., S. 25). Eine solche Idee lässt sich sowohl in der „bildenden Natur" finden, als auch im menschengemachten Kunstwerk (ebd.). „Sobald uns ein schöner Gegenstand, er sey Naturprodukt oder Kunstwerk, als ein *Ganzes* erscheint, können wir das Verhältniß der Theile zum Ganzen nach einer bestimmten Idee verfolgen. Aber nicht jeder schöne Gegenstand erscheint uns als ein Ganzes; und mehr als Eine Idee läßt sich hypothetisch in das Verhältniß der Theile zum Ganzen hinein tragen, wenn wir eben aus diesen Verhältnissen die Idee erst errathen sollen. Wir können also eine durchaus unästhetische Zweckmäßigkeit eben so leicht, als eine ästhetische, in dem schönen Gegenstande aufsuchen" (ebd., S. 26. Kursivierung im Original gesperrt). Um festzustellen, ob eine „ästhetische Zweckmäßigkeit" vorliegt, müsste man bereits „einen Maßstab des Schönen haben, der von aller Reflexion auf Zweckmäßigkeit unabhängig ist" (ebd.). Im üblichen Sinne verstandene Zweckmäßigkeit ist damit kein befriedigendes Schönheitskriterium. Ein Ausweg wäre eine ganz „[eigene] Art von Zweckmäßigkeit, die sich von jeder andern unterscheidet, und eben dadurch beweiset, daß das Schöne ursprünglich von dem Zweckmäßigen ganz verschieden ist"; durch diese „können wir in den zweckmäßigen Verhältnissen der Theile zum Ganzen Schönheit wahrnehmen" (ebd., S. 27). Entscheidend ist, dass nicht jeder schöne Gegenstand als Ganzes erscheint, was auch Bouterweks Einordnung der künstlerischen Idee zeigt: Diese „muß ästhetisch seyn, [...] oder die kunst- und zweckmäßigste Ausführung giebt dennoch kein *schönes* Ganzes" (ebd. Kursivierung im Original gesperrt). (Innere) formale Ganzheit ist damit keine notwendige Bedingung alles Schönen. Man muss also angesichts der weiter oben wiedergegebenen Ansicht Bouterweks, formale Ganzheit sei notwendig, wenn es um *vollkommene* Schönheit geht, davon ausgehen, dass es in den gerade referierten Passagen zu Schönheit und Zweckmäßigkeit um nicht vollkommen schöne Gegenstände geht. Nur so lassen sich seine unterschiedlichen Bestimmungen der (Nicht-)Notwendigkeit formaler Ganzheit für ein Kunstwerk widerspruchsfrei miteinander vereinbaren.

Auch für Bouterwek zeichnet sich das Erhabene vor dem Schönen durch das Fehlen rezeptiver Ganzheit aus.[1169]

Carl Ludwig von Fernow

Carl Ludwig von Fernow scheidet die Kunstschönheit in zwei Bestandteile; „nämlich die *innere*, welche zum Wesen des idealischen Gegenstandes selbst gehört, und mit demselben zugleich aus der Natur zum Ideale erhoben ist“ – sie „ist die idealische Schönheit des *Inhalts* [...]“ – und „die *äussere*, welche, unabhängig von der Schönheit des Inhalts, *blos der Darstellung*, oder *der äusseren Form des Kunstwerkes*, anhängt“.[1170] Diese „*äussere* Schönheit mus [sic] an jedem Werke der Kunst stat [sic] finden, das auf den Namen eines schönen Kunstwerkes Anspruch macht“.[1171] Da „[d]iese Art der Kunstschönheit [...] in den Gesetzen des menschlichen Geistes [...] und in dem Wesen der Kunst selbst, die eine Erfindung des menschlichen Geistes ist, ihren Grund“ hat, ist sie „als die *Kunstschönheit in eigentlicher engster Bedeutung* zu betrachten“.[1172]

Die Ganzheit der ‚äußeren Schönheit‘ - die „*schöne Form des Ganzen*“ – ist mächtig genug, ein Kunstwerk auch dann schön wirken zu lassen, wenn es abstoßende Inhalte darstellt.[1173] Dabei wiederum

> entscheidet der gefällige Totaleindruk [sic] mehr, als die Schönheit der einzelnen Theile, wenn diese zusammen kein schönes Ganzes ausmachen; und es ist eine längst anerkante [sic] Wahrheit, dass ein Kunstwerk welches *nur schöne Theile* hat, nicht schön genant [sic] zu werden verdient, wenn ihm jene Einheit mangelt, durch die das Mannigfaltige schöner Theile zu einem *schönen Ganzen* wird; dass im Gegentheile weit eher ein schönes Ganzes, der ästhetischen Wirkung unbeschadet, einzelne mangelhafte Theile enthalten kan [sic].[1174]

So viel zu Fernow.

Jakob Friedrich Fries

Nach Jakob Friedrich Fries „fordert“ Schönheit „Harmonie und Einheit der Form, nicht nach einer gegebenen Regel, sondern so, daß sich die freye Gesetzmäßigkeit erst der Beurtheilung anbiete, sie fordert in dem Reichthum gegebener Anschauungen Harmonie der Formen, wie sich dieß im Gesetz des Rhythmus und schöner Kontouren am einfachsten auschaulich [sic] darstellt“.[1175] Gegenstände, die, wie die „geometrische[n] regelmäßige[n] Gestalten“ Kreis, Kugel, Quadrat und Würfel „nur das eine Element der Schönheit, nämlich Zusammenstim-

[1169] Bouterwek: *Aesthetik. Erster Theil*, S. 141 ff.
[1170] Fernow: Über die Kunstschönheit, S. 325 f. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1171] Fernow: Über die Kunstschönheit, S. 326. Kursivierung im Original gesperrt.
[1172] Fernow: Über die Kunstschönheit, S. 326 f. Kursivierung im Original gesperrt.
[1173] Fernow: Über die Kunstschönheit, S. 419. Kursivierung im Original gesperrt.
[1174] Fernow: Über die Kunstschönheit, S. 419 f. Fernow verdeutlicht das an der *Laokoon-Gruppe*, bei der der ursprüngliche Erschaffer derselben „in der *zwekmässigen [sic] Wahl des Moments*, und in der *kunstmässig schönen Anordnung* der Gruppe, in der *harmonischen Vereinigung aller Theile zu einem gefälligen Ganzen*, zu einem *schönen Bilde* [...] seine *Kunstweisheit*“ offenbare, die in ihrem Produkt dazu geführt habe, dass diese Szene an und für sich grässlichen Inhalts doch zu einem schönen Kunstwerk geworden ist (ebd., S. 422). Kursivierungen im Original gesperrt.
[1175] Fries: *Neue Kritik der Vernunft. Dritter Band*, S. 270.

mung zur Einheit, in der Form der Anschauung ohne die Fülle des Mannigfaltigen, welche zur Freyheit der Form nothwendig ist", enthalten, sind keine geeigneten Beispiele, Schönheit zu demonstrieren.[1176] Es gibt nämlich

> ein allgemeines Gesetz der Schönheit für Rhythmus und Kontouren, welches erstlich lebendige, mannigfaltige Anschauung, Reichthum und Fülle fordert, (um so besser je leichter diese aufgefaßt werden kann) und dann Vereinigung der Form zu einer freyen Einheit der Gestalt oder des Spiels. So schließt sich ein Rhythmus, so macht eine Melodie ein Ganzes, so entsteht Gruppirung, wogegen nicht jede Folge von Tönen Melodie hat, und zerstreute einzelne Figuren kein Gemählde ergeben.[1177]

Wesentliches Charakteristikum eines schönen Kunstwerks „ist die freye Einheit der Form".[1178]

Entscheidend ist dabei „die Form der *ästhetischen Idee*", die sich definiert als „eine anschauliche Vorstellung, die durch keinen Begriff bestimmt ausgemessen, aber doch als *ein* Ganzes aufgefaßt wird, ohne daß bey dieser Einheit der Form ein Begriff wäre von dem, was dieß Ganze für ein Ding seyn soll".[1179] Das „Wohlgefallen", das die „ästhetische Idee" auslöst, „geht bey einem *nur* musikalischen Kunstwerk fast einzig auf Rhythmus und Melodie, weniger auf Harmonie und fast gar nicht auf das bloße Spiel der Affekten durch die Musik. Es ist die Form einer ästhetischen Idee, was dem einzelnen Rhythmus, der einzelnen Melodie, dem einzelnen Quartett oder Sonate das bedeutungsvolle [sic], Einheit, Regel und Zusammenhang gibt".[1180]

Was unter einer ‚ästhetischen Idee' genau verstanden werden soll, benennt Fries nicht konkret. Er bemüht Beispiele – so etwa Kinderreime wie zum Beispiel „Maykäfer flieg / Der Vater ist im Krieg / Die Mutter ist im Pulverland / Unds Pulverland ist abgebrannt", Goethes „Kleinigkeit" *An seine Spröde* (das im Text ohne diesen Titel zitiert wird) oder Verse von Pindar –[1181], die sich alle dadurch auszeichnen sollen, dass jedes „für den logischen Zusammenhang der Gedanken [...] wenig oder gar nichts", aber doch „ein anschauliches Ganzes, das heißt *ästhetische Idee*" ist und „nur durch die *Form dieser ästhetischen Idee*" gefällt.[1182]

> Eine solche ästhetische Idee muß alles seyn, was irgend in Natur oder Kunst als schön oder erhaben beurtheilt wird. Jedes schöne Gebäude, die Statue, das Gemählde oder Gedicht, das größte Epos oder Drama so gut als jene Kleinigkeiten, wenn darin noch so viel Verstand, Konsequenz, Gedanke und Reflexion ist, muß doch *als Ganzes* nur für die Anschauung als ästhetische Idee gegeben seyn und durch die Form dieser Ideen gefallen.[1183]

Bei aller Unbestimmtheit dieses Erläuterungsversuchs der ‚ästhetischen Idee' lässt sich hier doch erkennen, dass formale und rezeptive Ganzheit für Fries Bedingungen des Schönen sind. „[S]chön oder erhaben" nennt man zudem einen Gegenstand, der teleologisch unabhängig ist.[1184]

[1176] Fries: *Neue Kritik der Vernunft. Dritter Band*, S. 270 f.
[1177] Fries: *Neue Kritik der Vernunft. Dritter Band*, S. 271.
[1178] Fries: *Neue Kritik der Vernunft. Dritter Band*, S. 271.
[1179] Fries: *Neue Kritik der Vernunft. Dritter Band*, S. 271 f. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1180] Fries: *Neue Kritik der Vernunft. Dritter Band*, S. 272 f. Kursivierung im Original gesperrt.
[1181] Fries: *Neue Kritik der Vernunft. Dritter Band*, S. 273–276.
[1182] Fries: *Neue Kritik der Vernunft. Dritter Band*, S. 276. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1183] Fries: *Neue Kritik der Vernunft. Dritter Band*, S. 276 f.
[1184] Fries: *Neue Kritik der Vernunft. Dritter Band*, S. 286 f. Siehe dazu auch seine Erläuterungen zu „Schönheit und Vollkommenheit", ebd., S. 299–309 sowie zu formaler Ganzheit und teleologischer Unabhängigkeit weiterhin ebd., S. 335.

Johann Andreas Wendel

Johann Andreas Wendels Schönheitstheorie hat einen starken Bezug auf die religiöse Kategorie des ‚Göttlichen':

> Alle die Eigenschaften, die wir an der Idee des Göttlichen finden, müssen daher an ächtschönen Kunstwerken ebenfalls vorhanden seyn. Wenn der Philosoph das Göttliche als Absolutes, Ewiges, Wunderbares, als Indifferenz, höchste Einheit und Harmonie, oder wie sonst noch, charakterisirt, so werden die Producte der schönen Kunst in sich absolut keines ausser ihnen liegenden Erklärungsgrundes bedürfen, sondern für sich selbst bestehen, das Herz ewig erfreuen, wie Wunder angestaunt und verehrt werden, in allen ihren verschiedenen Bestandtheilen eine geheime Beziehung und Verschmelzung haben, daß alles Einzelne und Differente nur zum Ausdruck einer und eben derselben Indifferenz wird, die Natur auf ihrer höchsten Stufe und als höchste Einheit darstellen, und als Nachbilder des Vorbildes göttlicher Harmonie das Herz zum harmonischen Frieden mit sich selbst führen.[1185]

Hier deuten sich mit „Einheit" und ‚Verschmelzung in eine Indifferenz' auf der einen sowie dem Charakteristikum, „für sich selbst [zu] bestehen", zwei unterschiedliche Ganzheitskriterien des Kunstwerks an, deren letztes auch in der Wortwahl an Moritz erinnert.

Weitere Ausführungen widmet Wendel aber vor allem der Forderung der „Einheit". Alle „Producte [der schönen Kunst] geben nur eine veredelte Natur".[1186] Die Natur soll „das Göttliche darstellen",[1187] bringt aber nur „durch Zufall hie und da [...] etwas Schönes" hervor.[1188] So ist also die Kunst als ‚Veredelung der Natur' eine Darstellung des „Göttlichen".

> Da nun die Natur eine nothwendige Zweyheit ist, das Göttliche aber eine auf sich selbst ruhende Einheit, vor der alle Natur verschwinden soll, so wird es dreyerley Arten der natürlichen Darstellung des Göttlichen geben. Die erste und höchste wird die seyn, daß man in einen Organismus oder jede Composition der Elemente eine höhere Einheit legt, wodurch er über alle Differenz gleichsam hinweggehoben wird; die zweyte wird die seyn, daß man einen der Gegensätze der Natur so hervorhebt, daß der andere darüber verschwindet, also eine höhere Einheit in der Natur sichtbar wird; die dritte, daß man alle Natur auflöst, und diese Auflösung vorstellt.[1189]

Diese drei Arten der Schönheit entsprechen der Schönheit „als Harmonie, als Erhabenes, und als Komisches".[1190] Die ‚Schönheit als Harmonie' exemplifiziert Wendel an der *Mediceischen Venus*, in der „der höchstmögliche Überfluß der Gestaltungen (Glieder) in einander erreicht [sei], so daß man von einer unwillkührlich zur andern, und durch alle zum Ganzen und seiner Attitüde, und vom Ganzen wieder auf die genauere Betrachtung des Einzelnen fortgetrieben wird, wo sich dann der alte Creislauf wider [sic] anhebt".[1191] Es ist bemerkenswert, dass Wendel die drei ästhetischen Kategorien „Harmonie", „Erhabenes" und „Komisches" als unterschiedliche Bestimmungen des Schönen gelten lässt und sie nicht etwa qualitativ so weit voneinander scheidet, wie das andere Autoren häufig tun.

[1185] Wendel: *Von der Errichtung des Reichs der Schönheit*, S. 26.
[1186] Wendel: *Von der Errichtung des Reichs der Schönheit*, S. 25.
[1187] Wendel: *Von der Errichtung des Reichs der Schönheit*, S. 36.
[1188] Wendel: *Von der Errichtung des Reichs der Schönheit*, S. 26.
[1189] Wendel: *Von der Errichtung des Reichs der Schönheit*, S. 36.
[1190] Wendel: *Von der Errichtung des Reichs der Schönheit*, S. 37.
[1191] Wendel: *Von der Errichtung des Reichs der Schönheit*, S. 37. Seine weiteren Erläuterungen zur „harmonischen Schönheit" beginnen mit einer Apotheose der menschlichen Gestalt im Vergleich zu allen anderen Lebewesen, deren Körper „immer mehr oder minder aus einander gezerrt" seien, während „der menschliche Organismus [...] auf die angenehmste Weise in einander [fließe]" und „in sich beschlossen [sei]"; deren Kopf „immer eckigt" und mit herausgestreckten Ohren versehen sei, während der menschliche „oben im Eyrunde[n] [ende]"; etc. (ebd., S. 48 f.). Alles in allem „erscheint das Thier recht als Differenz, und der Mensch als Indifferenz" (ebd., S. 49). Seiner Begeisterung für das menschliche Erscheinungsbild verleiht Wendel daraufhin noch einige Seiten lang Ausdruck.

Wendels Ausführungen zur Musik beinhalten die innerhalb seines Denkens folgerichtige Ansicht, Musik sei „immer so schöner, je vollständiger sie ist, d. h. je mehrere und verschiedenartige Instrumente ein Ganzes ausführen“.[1192]

Karl Heinrich Ludwig Pölitz

Karl Heinrich Ludwig Pölitz' Konzept des Schönen gründet sich wesentlich auf die „Schönheit der Form“.[1193] Eine „ästhetische Darstellung“ zeichnet sich dadurch aus, „daß sie dem *höchsten Gesetze der Form* angemessen ist“.[1194] Dieses verlange „die innigste und unauflöslichste Harmonie zwischen Korrectheit und Schönheit in der Form“.[1195] „Schönheit“ und „Korrectheit der Form“ – diese wird umschrieben als „*technische* (mechanische) *Vollkommenheit der Form*“, jene „besteht in der *Art und Weise, wie das Idealische in der Darstellung ausgedrückt wird*“ – bestehen miteinander; „sie existiren nicht *neben einander* in der Form, sondern *zugleich*, und beide constituiren erst gemeinschaftlich das *Wesen der Form* durch ihre *identische und unauflösliche* Verbindung“.[1196]

Die „Korrectheit der Form“ besteht aus zahlreichen „*untergeordnete[n] Eigenschaften*: die *Deutlichkeit*, die *Klarheit*, die *Richtigkeit* und *Reinheit*, die *Angemessenheit*, die *Ordnung*, die *Natürlichkeit*, die *Präcision*, die *Treue*, die *Vollständigkeit*, die *Einheit*“.[1197]

Verschiedene dieser Eigenschaften lassen erkennen, dass es Pölitz um umfassende formale und rezeptive Ganzheit geht. Neben einigen Nennungen des ‚ästhetischen Ganzen‘ als selbstverständliches Ergebnis gelungener Kunstproduktion in seinen Erläuterungen anderer Eigenschaften der „Korrectheit der Form“ verweisen vor allem folgende derselben auf innere formale und rezeptive Ganzheit: Erstens die „Klarheit“, welche darin besteht, dass man in einer „Kunstform [...] nicht nur die darin ausgedrückte ästhetische Idee bestimmt erkennen, und den Hauptgegenstand, auf den sich alles bezieht, genau von den übrigen Theilen der Darstellung unterscheiden, sondern auch diese *Theile selbst* und die *unterscheidenden Merkmale derselben* mit Sicherheit auffassen kann“;[1198] zweitens die „Richtigkeit des Ausdrucks“, die dafür Sorge trägt, die „Zeichen, welche den Gegenstand *wahr* darstellen und bezeichnen“, auszuwählen und „in der völlig zweckmäßigen *Stellung und Verbindung derselben* unter sich“ vorzustellen;[1199] drittens die „Ordnung“, die darin besteht, „daß alle einzelne Theile der ästhetischen Form so an ihrem rechten Platze stehen, daß man das Princip für ihre Vertheilung und Stellung leicht wahrnehmen und übersehen kann“, woraus im Idealfall „die *technische Harmonie* des Ganzen hervorgehet“;[1200] viertens die „Natürlichkeit“, deren Wesen es ist,

> daß die einzelnen Theile eines ästhetischen Ganzen so unvermerkt mit einander verbunden sind, [...] daß man die Uebergänge der Verbindung so wenig, wie in einem organischen Producte

[1192] Wendel: *Von der Errichtung des Reichs der Schönheit*, S. 139.
[1193] Pölitz: *Die Aesthetik für gebildete Leser*, Erster Teil, S. 13 ff.
[1194] Pölitz: *Die Aesthetik für gebildete Leser*, Erster Teil, S. 111. Kursivierung im Original gesperrt.
[1195] Pölitz: *Die Aesthetik für gebildete Leser*, Erster Teil, S. 111. Ganzes Zitat im Original gesperrt.
[1196] Pölitz: *Die Aesthetik für gebildete Leser*, Erster Teil, S. 111–115. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1197] Pölitz: *Die Aesthetik für gebildete Leser*, Erster Teil, S. 125.
[1198] Pölitz: *Die Aesthetik für gebildete Leser*, Erster Teil, S. 125. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1199] Pölitz: *Die Aesthetik für gebildete Leser*, Erster Teil, S. 126. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1200] Pölitz: *Die Aesthetik für gebildete Leser*, Erster Teil, S. 128 f. Kursivierung im Original gesperrt.

> der Natur zu erkennen vermag. So wie nämlich in einem Naturproducte alle einzelne Theile aufs innigste zu einem Ganzen verbunden sind, und der eine Theil nur um des andern willen existirt und durch den andern bestehet; so wie hier nichts Ueberflüssiges, nichts Erkünsteltes, nichts Gezwungenes statt findet; so soll auch in der ästhetischen Form uns eine Analogie mit den Producten der Natur in der Leichtigkeit und Sicherheit ansprechen, durch welche alle isolirte Bestandtheile derselben in ihrer Verbindung ein harmonisches und gleichsam organisches Ganze bilden;[1201]

und schließlich – fünftens – die „Einheit", die darin besteht, „daß die Darstellung den ästhetischen Stoff *durch* die Behandlung *als ein in sich verbundenes Ganze*, nach einem festen Plane, erscheinen lasse, das selbst dann einen nothwendigen innern Zusammenhang hätte, wenn die Korrectheit das *einzige Kriterium* der vollendeten Form wäre".[1202]

Auch die „untergeordnete[n] Eigenschaften der Schönheit der Form"[1203] zeigen hin und wieder eine Verpflichtung zur formalen Ganzheit. So besteht zum Beispiel die „Mannigfaltigkeit",

> als ästhetische Eigenschaft, darin, daß die isolirten Theile der schönen Form, *als Theile*, d. i. als verschiedenartige Glieder des Ganzen, unbeschadet der Einheit der Form, ein reines Wohlgefallen anregen, das aus der Wahrnehmung ihrer *ästhetischen Verhältnißmäßigkeit* zur idealischen Haltung des Ganzen und aus der zwischen ihnen geschmackvoll angelegten *Abwechslung* hervorgeht.[1204]

Und auch bezüglich der „Schönheit der Form" spricht Pölitz von „Einheit", die sich aber von derjenigen der „Korrectheit der Form" unterscheidet:

> Die Einheit, in wiefern sie aus der Korrectheit hervorgehet, besteht in der Ordnung und Aufeinanderfolge aller einzelnen Theile einer Kunstform nach den Gesetzen des logischen Zusammenhanges. Die Einheit, als Schönheit der Form, bestehet in *derjenigen Vollendung der ästhetischen Form*, nach welcher sie *als ein organisches Ganze in der Anschauung erscheint*, so also die Einheit nicht blos in der Anordnung, in der Aufeinanderfolge und in dem Nebeneinanderseyn der einzelnen Theile, sondern zunächst in ihrer Verbindung zur Hervorbringung eines Totaleindruckes besteht. Diese ästhetische Einheit setzt allerdings die logische und technische voraus; jene wirkt aber auf das Gefühl und auf die Phantasie, wenn diese nur hinreicht zur Befriedigung des Verstandes.[1205]

Einheit ist „ein wesentliches Erforderniß der schönen Form", was Pölitz in Berufung auf die Schriften „der *Wolfisch-Baumgartenschen* Schule" und Augustinus bekräftigt.[1206]

Alles in allem exponiert Pölitz vor allem formale und rezeptive Ganzheit als Bedingung des schönen Kunstwerks. Er beschränkt es auf Dimensionen, die für Menschen tatsächlich erfassbar sind, wie aus den bereits zitierten und weiteren Stellen[1207] hervorgeht.

Im Bereich der Musik bestimmt er Harmonie und Rhythmus als diejenigen Kräfte, die Melodien, Stimmen und Instrumente „*zur Vollendung des musikalischen Ganzen* als einer ästhetischen Einheit" führen bzw. „das Verhältnis [der ‚Abtheilung[en] der Melodie'] unter sich selbst zu einem rhythmischen Ganzen" gestalten können.[1208]

[1201] Pölitz: *Die Aesthetik für gebildete Leser*, Erster Teil, S. 129 f.
[1202] Pölitz: *Die Aesthetik für gebildete Leser*, Erster Teil, S. 132. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1203] Pölitz: *Die Aesthetik für gebildete Leser*, Erster Teil, S. 132–254.
[1204] Pölitz: *Die Aesthetik für gebildete Leser*, Erster Teil, S. 138. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1205] Pölitz: *Die Aesthetik für gebildete Leser*, Erster Teil, S. 172. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1206] Pölitz: *Die Aesthetik für gebildete Leser*, Erster Teil, S. 172 f. Kursivierung im Original gesperrt.
[1207] Z. B. Pölitz: *Die Aesthetik für gebildete Leser*, Erster Teil, S. 264.
[1208] Pölitz: *Die Aesthetik für gebildete Leser*, Erster Teil, S. 275 f. Siehe auch die „*Allgemeine[n] Gesetze für die ästhetische Vollendung in der Musik*", die die „untergeordnete[n] Eigenschaften *Der Korrectheit und der Schönheit*" auf Musikwerke anwenden (ebd., S. 285–288). Kursivierungen im Original gesperrt.

Heinrich Luden

Heinrich Luden formuliert 1808: „Alles Schöne ist ein Ganzes, in welchem Unendlichkeit von der Einen, Endlichkeit und Individualität von der andern Seite, beides in absoluter Einheit."[1209] Dabei gibt es Schönheit nur „in den Werken der *Kunst* [...]. *Kunst* ist – *Darstellung des Schönen*; Durch die Kunst wird das Göttliche im Irdischen zur Erscheinung gebracht".[1210] Da das „Göttliche, welches in einem Kunstwerke erscheint, [...] die vollendete Idee der individuellen Erscheinung, die dargestellt ist", ist, „ist jedes Kunstwerk ein vollendetes Ganze, unendlich-endlich; *Idee und Gestalt in absoluter Einheit*".[1211] Dabei ist „*Nachahmung der Natur* im gewöhnlichen Sinne [...] der Kunst ganz zuwider. Wenn man aber unter Natur das Universum versteht, und den ewigen, schaffenden und haltenden Geist in ihr denkt, so ist *Nachahmung der Natur das Höchste der Kunst*".[1212]

An Moritz' Kriterium des Für-Sich-Bestehens erinnert Ludens Bemerkung, das „*genialische Kunstwerk erscheint als von sich selbst und aus sich selbst frei entwickelt*, in höchster Selbstständigkeit; es scheint weder *geworden*, noch veranlasst es die Frage, warum es sey? *Es ist*; es trägt den Grund seines Seyns in sich, will nur sein Seyn und ist aus nichts Anderm zu erklären. Das Kunstwerk scheint so unabhängig vom Künstler, wie das Universum von Gott".[1213] Im Gegensatz dazu ist in „*Werken des Talents*", das heißt: in Werken, die ohne Genie geschaffen wurden, „das Ganze nicht vollendet; im Einzelnen Kampf, schöne Stellen, das Ganze ein unvollendetes Monument eines grossen Strebens".[1214] Es fehlt ihnen „vollkommende *Objectivität* und *Organismus*" – zwei Eigenschaften, die dem genialischen Werk zukommen.[1215]

Für die Musik bedeutet das: „Die *Musik* stellt dar göttliche Ideen vermittelst der durch diese Ideen zu einem individuellen Ganzen verbundenen Töne unter der Form der Zeit".[1216] Die Musik als in der Zeit verlaufende Kunst entwickelt sich „durch *den Wechsel der Töne*. Da aber diesen Tönen *eine Idee* zum Grunde liegen soll, so muss *Einheit im Wechsel* bleiben".[1217] Diese „Einheit muss sich durch die Entwickelung ziehen und in jedem Abschnitte der Zeitlinie bemerkbar seyn, damit der Hörende, der Kunstfreund, das Einzelne auf ein werdendes Ganze beziehe".[1218]

Ludens Schrift stellt auf engem Raum unterschiedliche Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit als Wesensmerkmale schöner, genialer Kunstwerke vor. Er beschränkt sich nicht auf die (bei ihm nur angedeutete, nichtsdestotrotz aber unzweideutig erkennbare) Forde-

[1209] Luden: *Grundzüge ästhetischer Vorlesungen zum akademischen Gebrauche*, S. 14.
[1210] Luden: *Grundzüge ästhetischer Vorlesungen zum akademischen Gebrauche*, S. 16. Kursivierungen original.
[1211] Luden: *Grundzüge ästhetischer Vorlesungen zum akademischen Gebrauche*, S. 17. Kursivierungen original. Siehe weiterhin ebd., S. 23 ff.
[1212] Luden: *Grundzüge ästhetischer Vorlesungen zum akademischen Gebrauche*, S. 19. Kursivierungen original.
[1213] Luden: *Grundzüge ästhetischer Vorlesungen zum akademischen Gebrauche*, S. 31 f. Kursivierungen original.
[1214] Luden: *Grundzüge ästhetischer Vorlesungen zum akademischen Gebrauche*, S. 32. Kursivierung original.
[1215] Luden: *Grundzüge ästhetischer Vorlesungen zum akademischen Gebrauche*, S. 31 f. Kursivierungen original.
[1216] Luden: *Grundzüge ästhetischer Vorlesungen zum akademischen Gebrauche*, S. 46 f. Kursivierung original.
[1217] Luden: *Grundzüge ästhetischer Vorlesungen zum akademischen Gebrauche*, S. 47. Kursivierungen original.
[1218] Luden: *Grundzüge ästhetischer Vorlesungen zum akademischen Gebrauche*, S. 47 f.

rung nach formaler Ganzheit, sondern weist dem Werk auch teleologische Unabhängigkeit, epistemische Transzendenz und möglicherweise auch rezeptive Ganzheit und ontische Dauerhaftigkeit zu.

Adam Müller

In den Augen Adam Müllers, der in Berlin unter anderem mit August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck verkehrte, wohnt die Schönheit „weder allein in dem schönen Gegenstande, der unser Wohlgefallen erweckt, noch wohnt sie allein in der Brust des Betrachters [...]. Sie ist weder bloß objectiv noch bloß subjectiv“.[1219] Schönheit ist

> jene rhythmische Bewegung, Harmonie, oder wie soll ich sie nennen, zwischen zweien, zwischen Mensch und Mensch, zwischen Geist und Gefühl, zwischen Ruhe und Bewegung, die das Universum, die Weltgeschichte, das Leben, wenn wir es mit Stille und Kraft, d. h. wieder mit Schönheit betrachten, unserm Gemüthe mittheilt, und welche in beschränktem Umkreise jedes Kunstwerk darstellt.[1220]

Die Beziehung zwischen zwei oppositionellen Eigenschaften oder Zuständen im Schönen ist für Müller wesentlich: Um „die Schönheit zu erzeugen“, „müssen zwei ganz entgegengesetzte Wesen *wie* Bewegung und Ruhe, Ganzes und Theil, Allgemeines und Besonderes in gegenseitige Verbindung treten“.[1221] „Ganzes und Theil“ sind dabei nur eine der Möglichkeiten der Verbindung, was aber natürlich nicht heißt, dass das Kunstwerk nicht auch ein Ganzes sein kann.

Darauf deutet zum einen Müllers Gleichsetzung „der Kennzeichen des Lebens und [der] Kennzeichen der Schönheit“ – das ist, „lebendige“ oder „organische“ Wesen zu sein – hin,[1222] zum anderen „die Ahndung, daß die Seele bei allen *einzelnen* Gedanken, Gefühlen und Bildern, die sie wahrnähme, begleitet zu werden liebte, von einem Gedanken, Gefühle und Bilde des *Ganzen*, von einem Gesetz, einem Grundtone, einem Weltbilde“.[1223] Die Seele will bei allem Erfassen eines Einzelnen „immer noch außerdem von der Allgegenwart eines die Einzelnen umfassenden Ganzen, eines die Körper beherrschenden Geistes überzeugt sein“.[1224]

Aloys Schreiber

Aloys Schreiber, der unter anderem als Professor für Ästhetik in Heidelberg tätig war, versäumt es nicht, in seinem 1809 erschienenen *Lehrbuch der Aesthetik* das Ganze eines Kunstwerks als dessen Bedingung zu postulieren: „Jedes Kunstwerk besteht aus Theilen eines vollendeten Ganzen; diese Theile, als verschieden unter sich, bilden ein *Mannichfaltiges*, ohne welches weder das Gefühl noch die Phantasie angenehm erregt und beschäftigt werden

[1219] Müller: *Von der Idee der Schönheit*, S. 18.
[1220] Müller: *Von der Idee der Schönheit*, S. 18.
[1221] Müller: *Von der Idee der Schönheit*, S. 139. Kursivierung original. Das gilt sowohl für die Seite des schaffenden Künstlers als auch für diejenige des Rezipienten (ebd., S. 145 f.).
[1222] Müller: *Von der Idee der Schönheit*, S. 21.
[1223] Müller: *Von der Idee der Schönheit*, S. 23. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1224] Müller: *Von der Idee der Schönheit*, S. 23.

könnten. Jedes Einzelne muß aber an sich schon als nothwendiger Theil eines bestimmten organischen Ganzen erkannt werden".[1225] Entscheidend ist dabei der Begriff der ‚Einheit'. „Durch *Einheit* wird das Mannichfaltige zu einem harmonischen Ganzen verknüpft, denn nur als solches kann ein ästhetisches Produkt auf den Namen eines Kunstwerks Anspruch machen, und ohne eine solche Verknüpfung entstehen Verwirrung und Mangel an Interesse".[1226] Die für den Künstler entscheidende Art von „Einheit" ist dabei die „poetische Einheit", die sich, wie in Raffaels *Transfiguration*, „durch die verbindende Idee" konstituiert.[1227]

Die Musik ist die „heilige Sprache des Gefühls" – die Fortschreitungen der Töne entsprechen dem Steigen und Fallen, dem in wechselndem Tempo sich bewegenden Gefühl.[1228] „So bilden sich Folgen von Tönen, jede Folge ist Glied oder organischer Theil, aber auch als Theil wohlgefällig ansprechend, wodurch *Melodie* entsteht; diese Theile fügen sich zu einem Ganzen durch den verbindenden Grundton, von welchem sie ausgehen, und in den sie alle wieder zurückfließen, so entspringt die *Harmonie*".[1229] Die „poetische Einheit" in der Musik wird über deren Gefühlsinhalt hergestellt.

Alles in allem erhebt auch Schreiber die Forderung nach formaler Ganzheit für alles, was Kunst sein soll. Da Schönheit das „Charakteristische in der Kunst" ist, gilt diese Forderung gleichermaßen auch für sie.[1230]

Die hier dargestellte Ganzheitskonzeption Schreibers ist keine außergewöhnliche, wird aber durch eine etwas weniger offensichtliche Komponente ergänzt. Gleich zu Anfang meint Schreiber nämlich, „[j]edes Gebilde des freyschaffenden Menschen [zu denen natürlich auch die Werke der Kunst zu zählen sind] hat sein eignes, unabhängiges Seyn, und in diesem Seyn ist sein ganzer Werth eingeschlossen. Darum ist es nicht blos todte Form, es wird von höherem Leben bewegt".[1231] Dieses Leben ist „ein rein menschliches, denn wie ähnliches nur von ähnlichem erkannt wird, so kann es auch nur ähnliches hervorbringen".[1232] ‚Freies selbständiges' Schaffen bedeutet außerdem, etwas hervorzubringen, das nicht „als Mittel zu irgend einem Zweck [berechnet]" ist.[1233] Auch für Schreiber gehören also Zweckfreiheit und sogar eine metaphysisch angehauchte Konzeption des ‚unabhängigen Seins' zum Kunstwerk, das möglicherweise auf seine ontische Dauerhaftigkeit verweist.

E. T. A. Hoffmann

E. T. A. Hoffmanns schriftliche Äußerungen zur Musik – allen voran seine vielen Rezensionen sowie die *Kreisleriana* – sind zwar keine ästhetischen Abhandlungen und fallen damit auf den ersten Blick aus dem abgesteckten Rahmen der vorliegenden Arbeit. Die darin artikulierten Ansichten darüber, was ein Musikstück zu einem guten mache und was das Besondere an der Musik selbst sei, hatten aber bekanntermaßen einen enormen Einfluss auf die

[1225] Schreiber: *Lehrbuch der Aesthetik*, S. 18 f.
[1226] Schreiber: *Lehrbuch der Aesthetik*, S. 19. Kursivierung im Original gesperrt.
[1227] Schreiber: *Lehrbuch der Aesthetik*, S. 19.
[1228] Schreiber: *Lehrbuch der Aesthetik*, S. 384 f.
[1229] Schreiber: *Lehrbuch der Aesthetik*, S. 385. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1230] Schreiber: *Lehrbuch der Aesthetik*, S. 3.
[1231] Schreiber: *Lehrbuch der Aesthetik*, S. 2.
[1232] Schreiber: *Lehrbuch der Aesthetik*, S. 2.
[1233] Schreiber: *Lehrbuch der Aesthetik*, S. 1.

romantische Musikästhetik. Es ist daher für meine Themenstellung unabdingbar, auch Hoffmanns Schriften zu berücksichtigen.

Bei der Durchsicht seiner Rezensionen, unter denen die mittlerweile geradezu legendäre Beethoven-Besprechung – wenn von *der* Beethoven-Besprechung Hoffmanns die Rede ist, ist hier, wenn nicht anders gekennzeichnet, stets die in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* des Jahres 1810 erschienene der *Fünften Symphonie* gemeint,[1234] wohl wissend, dass Hoffmann auch über andere Werke Beethovens geschrieben hat[1235] – zwar nur eine unter vielen, zweifellos aber die rezeptionsgeschichtlich wichtigste ist, stellt sich schnell heraus, dass auch Hoffmann formale, inhaltliche und rezeptive Ganzheit als unabdingbare Merkmale gelungener Musik betrachtet.[1236] So spricht er beispielsweise von der von Haydn und Mozart gelösten „schwierige[n] Aufgabe", in der Sinfonie, die „langweilige Form des ehemaligen Concerto grosso verachtend, das Einzelne nur zum Ganzen wirken zu lassen";[1237] so meint er hinsichtlich Rombergs op. 24, der Komponist hätte „das ‚pleni sunt' mehr dem ersten, herrlichen Adagio [anschmiegen] und so das Ganze in allen seinen Teilen [zusammenhalten sollen]";[1238] so strotzt seine enthusiastische Rezension von Beethovens *Fünfter* geradezu vom bewundernden Lob der gelungenen formalen Ganzheit des Werks;[1239] so nennt er an vielen Stellen „Einheit" eines Stücks bzw. seines Charakters als positives Merkmal von Musik;[1240] so lobt er in der Besprechung der *Coriolan-Ouvertüre* indirekt, aber doch eindeutig, den „innern Zusammenhang" der Komposition;[1241] so bemerkt er über „gänzlich schlechte Musiker", diese „klagen über die Unverständlichkeit Beethovenscher, selbst Mozartscher Kompositionen, es liegt da aber an der subjektiven Imbezillität, die es nicht zuläßt, das Ganze in seinen Teilen zusammenzufassen und zu halten";[1242] und der Hoffmann'schen Trias unantastbar größter Meister der Tonkunst – Haydn, Mozart, Beethoven –, die sowohl bei Rezensionen ihrer eigenen Werke, als auch, als Vergleichspunkte, in Besprechungen von Tonstücken anderer Komponisten mit Lob überhäuft werden, wird in einer Rezension zweier Symphonien Carl Anton Philipp Brauns und Jan Willem Wilms' aus dem Jahre 1813 zugesprochen, „der Symphonie eine Tendenz [gegeben zu haben], daß sie nun

[1234] Sie ist in voller Länge unter anderem zu finden in Hoffmann: *Schriften zur Musik. Singspiele*, S. 22–42 (mit Anmerkungen von Hans-Joachim Kruse ebd., S. 591–594).

[1235] Siehe dazu ausführlich Schnaus: *E. T. A. Hoffmann als Beethoven-Rezensent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung.*

[1236] Hoffmann gebraucht im Vergleich zu anderen der in dieser Arbeit besprochenen Autoren besonders häufig ‚das Ganze' im umgangssprachlichen, nicht auf ästhetische Ganzheitskonzepte, wie ich sie untersuche, bezogenen Sinn. So meint er zum Beispiel in der Beethoven-Rezension: „Beethoven hat die gewöhnliche Folge der Sätze in der Symphonie beibehalten; sie scheinen phantastisch aneinandergereiht zu sein, und das Ganze rauscht manchem vorüber wie eine geniale Rhapsodie" (Hoffmann: *Schriften zur Musik. Singspiele*, S. 41). Oft spricht er vom ‚Ganzen' aber auch im Sinn ästhetischer Ganzheit. In den meisten Fällen ist gut zu unterscheiden, auf welche Art das ‚Ganze' bei Hoffmann jeweils verstanden werden muss. Eine nicht ganz eindeutige Stelle findet sich etwa in seiner Besprechung eines Klavierauszugs von Glucks *Iphigénie en Aulide* (ebd., S. 54). Ich führe im Folgenden nur solche Passagen an, die auf die von mir untersuchten Konzepte verweisen.

[1237] Hoffmann: *Schriften zur Musik. Singspiele*, S. 7.

[1238] Hoffmann: *Schriften zur Musik. Singspiele*, S. 21 f. Siehe ganz ähnlich auch bei der Besprechung einer Symphonie von A. Kühnel (ebd., S. 76 f.).

[1239] Siehe z. B. Hoffmann: *Schriften zur Musik. Singspiele*, S. 25 f., S. 33 oder S. 41. Auszüge dieser Besprechung hat Hoffmann auch in das vierte Stück der *Kreisleriana*, „Beethovens Instrumental-Musik" (Hoffmann: *Fantasiestücke in Callot's Manier*, S. 52 ff.), übernommen. Siehe dazu auch Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, S. 17 f.

[1240] So zum Beispiel Hoffmann: *Schriften zur Musik. Singspiele*, S. 41 oder S. 59.

[1241] Hoffmann: *Schriften zur Musik. Singspiele*, S. 100 f.

[1242] Hoffmann: *Schriften zur Musik. Singspiele*, S. 147.

ein für sich bestehendes Ganzes und zugleich das Höchste der Instrumentalmusik, gleichsam, wie Rezensent sich einmal schon früher ausgedrückt hat, die Oper der Instrumente geworden ist“.[1243]

Die hier angeführten Stellen sind nur eine kleine Auswahl und könnten noch erheblich vermehrt werden. Hoffmann betrachtet formale Ganzheit zweifellos als wichtiges Evaluationskriterium musikalischer Werke. Dabei geht es ihm um organische Einheit und Zusammenhang, wie das in ähnlicher Weise zum Beispiel auch bei Heinrich Christoph Koch der Fall ist.[1244] Auch inhaltliche und rezeptive Ganzheit sind Teil seines Denkens. (Siehe zur inhaltlichen und rezeptiven Ganzheit bei Hoffmann auch weiter unten, S. 222 ff.)

Das Zitat vom „für sich bestehende[n] Ganze[n]“ – die Wortwahl erinnert nicht nur stark an Moritz, sondern ist dessen etwa 25 Jahre zuvor verlegten Formulierungen sogar vollkommen gleich –, lässt bereits anklingen, was bei Hoffmann kaum überraschen kann: Die hervorragend wichtige Rolle epistemischer Transzendenz in Hoffmanns Musikdenken ist selbst bei flüchtiger Lektüre seiner einschlägigen Schriften kaum zu übersehen.

Um mit der Beethoven-Rezension nur ein Beispiel unter vielen herauszugreifen: Hoffmann schreibt hier, die Musik schließe „dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurückläßt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben“.[1245] Werke, in denen die Komponisten „dies eigentümliche Wesen der Musik“ nicht erkannten und in denen sie stattdessen „versuchten, jene bestimmbaren Empfindungen oder gar Begebenheiten darzustellen“, „sind als lächerliche Verirrungen mit gänzlichem Vergessen zu bestrafen“.[1246] Die „magische Kraft der Musik [wirkt] wie das Wunderelixier der Weisen“, im Gesang führt uns „selbst das im Leben Empfundene [...] hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen“.[1247] Mozarts Musik führt die Zuhörer „[i]n die Tiefen des Geisterreichs“, sie ist „Ahnung des Unendlichen“, aber „ohne Marter“.[1248] Beethovens Instrumentalmusik öffnet uns auch „das Reich des Ungeheueren und Unermeßlichen“[1249] – ein Talent, „jene Lyra, welche das wundervolle Reich des Unendlichen aufschließt, anzuschlagen“, das nur wenige Menschen besitzen.[1250] Beethoven hat dieses Talent zweifellos. Seine *Fünfte* reißt den Zuhörer in unwiderstehlicher Weise „in das wundervolle Geisterreich des Unendlichen“.[1251] Sie ist voller Passagen, die „Ahnungen des Geisterreichs“ im Zuhörer aufsteigen lassen.[1252]

[1243] Hoffmann: *Schriften zur Musik. Singspiele*, S. 148.
[1244] Chantler weist anhand einiger Beethoven-Rezensionen Hoffmanns nach, dass ihm organische Einheit als eines *der* Kriterien der ästhetischen Bewertung von Musik galt, und bringt sie in Verbindung mit Goethes und Herders gleichlautender Überzeugung (Chantler: *E. T. A. Hoffmann's Musical Aesthetics*, S. 51–77).
[1245] Hoffmann: *Schriften zur Musik. Singspiele*, S. 23.
[1246] Hoffmann: *Schriften zur Musik. Singspiele*, S. 23.
[1247] Hoffmann: *Schriften zur Musik. Singspiele*, S. 23.
[1248] Hoffmann: *Schriften zur Musik. Singspiele*, S. 24. Carl Dahlhaus (Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, S. 16) weist darauf hin, dass Christian Daniel Friedrich Schubart bereits 1791 eine ganz ähnliche Wortwahl hinsichtlich einer Cannabich'schen Symphonie findet. Die Stelle, deren Ursprung Dahlhaus nicht angibt, stammt aus dem ersten Teil von Schubarts *Leben und Gesinnungen* (dort S. 211) und lautet: „[Cannabichs] Sinfonien vom ganzen pfalzischen Orchester vorgetragen, schienen mir damals das Nonplusultra der Sinfonie zu seyn. Es ist nicht blos Stimmengetöß, wie der Pöbel im Aufruhr durcheinander kreischt, es ist ein musikalisches Ganzes, dessen Theile wie Geisterausflüsse wieder ein Ganzes Bilden [sic]“.
[1249] Hoffmann: *Schriften zur Musik. Singspiele*, S. 24.
[1250] Hoffmann: *Schriften zur Musik. Singspiele*, S. 25.
[1251] Hoffmann: *Schriften zur Musik. Singspiele*, S. 26.
[1252] Hoffmann: *Schriften zur Musik. Singspiele*, S. 35. Dahlhaus ordnet Hoffmanns Musikästhetik, wie sie sich in der Beethoven-Rezension präsentiert, als „Ästhetik des Erhabenen“ ein und diskutiert ihren Bezug zu

Ohne an dieser Stelle weitere Nachweise zur Bedeutung der epistemischen Transzendenz von Musik bei Hoffmann zu führen, möchte ich lediglich noch auf Abigail Chantler verweisen, die im „Art religion"-Abschnitt ihrer Monographie zu Hoffmanns Musikästhetik diesen Befund kraftvoll bestätigt. So referiert sie beispielsweise Hoffmanns „belief that ‚sound audibly expresses an awareness of the highest and holiest, of the spiritual power which enkindles the spark of life in the whole nature'".[1253] Dabei steht die organische Ganzheit etwa Beethovens *Fünfter* in einer besonderen Beziehung zum Metaphysischen, auf das sie verweist und das in ihr vermittelt wird: Diejenigen Momente, „die sich dem organischen Gang des Ganzen nicht fügen, die unerhörten Stellen, die ihn aufhalten oder unterbrechen und wie unbehauene Steine ansonsten wohlgefügter Bauten" dastehen, weisen „ins Unendliche".[1254]

Peter Schnaus untersucht in seiner Abhandlung über Hoffmanns Beethoven-Rezensionen in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* auch diejenigen Besprechungen Beethoven'scher Werke und ihrer Aufführungen, die vor Hoffmanns erster Beethoven-Rezension aus dem Jahre 1810 von anderen Autoren verfasst worden waren und die nach anfänglicher Ablehnung recht schnell eine umfassende Begeisterung für Beethoven erkennen lassen.[1255] Die frühen Beethoven-Rezensionen lassen ein Bewertungsschema für Musik erkennen, dessen Dreh- und Angelpunkt die Begriffe ‚Charakter', ‚Einheit' und ‚Ganzes' sind.[1256] Das „gelungene Werk" ist, so Schnaus, ein „Ganzes", „dessen unterschiedliche Teile (= Mannigfaltigkeit),

anderen Erhabenheitsbegriffen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts (siehe ausführlich Dahlhaus: *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 99–111).

[1253] Chantler: *E. T. A. Hoffmann's Musical Aesthetics*, S. 10. Siehe beispielsweise auch Bonds: Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century, S. 411–413.

[1254] Seidel: Absolute Musik und Kunstreligion um 1800, S. 148. Siehe als weiteres Beispiel auch Schmidt: Klassische, romantische und postmoderne musikästhetische Paradigmen in E. T. A. Hoffmanns *Ritter Gluck*, S. 31 und S. 49–51. Schmidts Aufsatz nimmt sich vor, die von Dahlhaus und anderen ‚klassischen' Musikwissenschaftlern angeblich vertretene Geschichtsauffassung eines sauberen Wechsels, einer geradlinigen und exakt verortbaren Entwicklung von klassischer zu romantischer Musikästhetik mit (vermeintlich) ausschließlichem Bezug zur Instrumental- anstatt zur Vokalmusik bei und mit Hoffmann zugunsten eines differenzierteren, auch die Oper und andere musikästhetische Einflüsse einbeziehenden Bildes zu korrigieren oder zumindest zu hinterfragen (siehe etwa ebd., S. 11 ff. und S. 60 f.). So wichtig es ist, sich der Modellhaftigkeit der Darstellungen historischer Entwicklungen, die quasi-notwendigerweise nur einige Fäden aus einem Gewirr von Verläufen herausgreifen und daher andere zu vernachlässigen gezwungen ist, bewusst zu sein, und so bemerkenswerte differenzierende Einsichten zu Hoffmanns ästhetischem Denken Schmidt auch zu Papier bringt, möchte ich doch zwei Bemerkungen zur Verteidigung der Darstellungen Dahlhaus' anbringen. Erstens nämlich ist die Bedeutung Hoffmanns für die Ästhetik der Instrumentalmusik nicht zu übersehen, sodass Dahlhaus zumindest im Großen und Ganzen Recht gegeben werden muss. Und zweitens ist kaum vorstellbar, dass Dahlhaus sich nicht darüber bewusst war, dass er selbst eben auch nur das große Ganze behandelt, ein Schema aufstellt, und für die Plausibelmachung und Zeichnung dieses Schemas Wichtiges betont, Anderes dagegen vernachlässigt. Zu offensichtlich ist die Beschäftigung Hoffmanns mit nicht rein instrumentaler Musik, zu groß seine Wertschätzung derselben (wenn auch häufig unter Rekurs auf die von ihm stets exponierte dezidiert romantische Musikästhetik der Darstellung des Unsagbaren im klingenden Kunstwerk; siehe dazu etwa Müller: „Den Zauber der Worte vernichtet der fremde Geist"), wie zahlreiche seiner Rezensionen leicht erkennbar werden lassen (so auch der Beginn der Besprechung von Beethovens *Fünfter*). Ich glaube nicht, dass Dahlhaus jemals behauptet hätte, es gäbe um das musikästhetische Jahr 1810 nur E. T. A. Hoffmann und niemanden sonst oder um 1820 ausschließlich Anhänger der Idee der absoluten Musik. Gerade Dahlhaus, dessen Schriften vor Jahrhunderte umfassenden Querverweisen strotzen, und der nie müde wird, frühere Ansätze und Einflüsse auf diejenigen Konzepte zu erwähnen, die er selbst diskutiert, kann höchstens in Verdacht geraten, zu viel Gewicht auf diese oder jene ästhetische Perspektive gelegt zu haben, kaum aber, ein Geschichtsbild sauberer, geradliniger Entwicklungen zu vertreten – eine Vielzahl seiner Aufsätze zeugt davon, ebenso (und in besonders deutlicher Weise) die kompilierende Monographie über *Klassische und romantische Musikästhetik*; dort macht Dahlhaus auch mehrfach explizit, dass er sich durchaus im Klaren darüber war, dass Hoffmann auch Vokalmusik in unumschränkt positiver Weise gerühmt hat (siehe Dahlhaus: *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 86 f. und S. 101 ff.).

[1255] Schnaus: *E. T. A. Hoffmann als Beethoven-Rezensent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, S. 14–39.

[1256] Schnaus: *E. T. A. Hoffmann als Beethoven-Rezensent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, S. 25 ff.

zu sinnvoller Einheit gefügt, in ihm aufgehen".[1257] Es muss kaum erwähnt werden, dass hier die Idee formaler Ganzheit exponiert wird. Diese aber steht in enger Verbindung zum „Charakter" eines Werks: „Ein Werk wird wesentlich durch seinen Charakter ein Ganzes, und nur, wenn es ein Ganzes ist, besitzt oder zeigt es einen Charakter", wobei in den von Schnaus betrachteten Rezensionen der Charakterbegriff „eine herrschende Empfindung oder eine aufeinander abgestimmte Folge von Empfindungen, die als ‚Inhalt' einer Komposition ihr Wesentliches ausmachen", gemeint ist.[1258] Inhaltliche und formale Ganzheit stehen hier in einem gegenseitigen Abhängigkeitsverhältnis und sind daher aufs Engste miteinander verquickt. Die Verbindung dieser beiden Arten ästhetischer Ganzheit ist kein Sonderfall, der nur bei den Rezensenten der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vorliegt, sondern kann als Gemeinplatz der Jahre um 1800 gelten. Der große Unterschied dieser Besprechungen zu derjenigen Hoffmanns ist dessen Verpflichtung auf die epistemische Transzendenz bestimmter musikalischer Werke.

Auch Hoffmann nutzt ein Vokabular, das den Begriffen ‚Ganzheit', ‚Einheit' und ‚Charakter' verpflichtet ist,[1259] wie sich beispielsweise am analytischen Teil seiner Beethoven-Rezension nachvollziehen lässt. Er widmet etwa drei Viertel seiner Ausführungen dem analytischen Nachweis, dass Beethovens *Fünfte* trotz des ‚zerstückelten' Eindrucks, den sie auf manchen Zuhörer machen mag, so eingerichtet ist, dass all ihre Einzelteile dem „Charakter des Ganzen" – gerade die Idee eines einheitlichen ‚Charakters' der gesamten Symphonie ist in der Rezension allgegenwärtig – zuträglich sind und dass sie die „innige Verwandtschaft der einzelnen Themas [sic] untereinander [besitzt], welche jene Einheit erzeugt, die des Zuhörers Gemüt in *einer* Stimmung festhält" – eine Einheit, die bei Haydn und Mozart übrigens „überall" herrscht.[1260]

Schnaus spricht davon, dass auch bei Hoffmann der Charakterbegriff „einer mehr inhaltlichen", die ‚Einheit' dagegen „einer mehr formalen" Seite des abstrakten Ganzheitsbegriffs entsprechen,[1261] konstatiert aber im weiteren Verlauf seiner Analyse der Hoffmann'schen Rezension von Beethovens *Fünfter* eine Wandlung oder Entwicklung dieser Begriffe im Vergleich zu der Art und Weise, wie sie von Hoffmanns Vorgängern und Zeitgenossen verwendet worden waren. Dabei betreffen ‚Einheit', ‚Charakter' und ‚Ganzes' weiterhin jeweils formale, inhaltliche und übergeordnet abstrakte Qualitäten des Werks, werden aber teils beträchtlich erweitert oder modifiziert: Die „Einheit" nämlich liegt für Hoffmann neben rein Formalem auch auf der Ebene des „fortdauernde[n] Gefühl[s] der unendlichen Sehnsucht", und „das Ganze" der Komposition ist für ihn, so impliziert es seine Wortwahl, nicht mehr ein aus Teilen Zusammengesetztes, sondern ein aus „Elementen" Bestehendes, das nur im Ganzen seinen einheitlichen Sinn erhalten kann – denjenigen nämlich, „das ‚Gemüt ... in einer unnennbaren Sehnsucht' nach dem Unendlichen festzuhalten".[1262] Hoffmanns „Ganzes" ist nach Schnaus ein „Ganzes ohne Teile, eines, das sich nur noch als Einheit und nicht

[1257] Schnaus: *E. T. A. Hoffmann als Beethoven-Rezensent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, S. 27.
[1258] Schnaus: *E. T. A. Hoffmann als Beethoven-Rezensent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, S. 27.
[1259] Siehe Schnaus: *E. T. A. Hoffmann als Beethoven-Rezensent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, S. 53 f. und S. 72 ff.
[1260] Hoffmann: *Schriften zur Musik. Singspiele*, S. 26–41, direkte Zitate auf S. 33 und S. 41. Kursivierung original.
[1261] Schnaus: *E. T. A. Hoffmann als Beethoven-Rezensent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, S. 72.
[1262] Schnaus: *E. T. A. Hoffmann als Beethoven-Rezensent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, S. 72 ff.

mehr als Einheit von Unterschiedenem darstellt", und damit ein „paradoxer Begriff".[1263] Hoffmanns romantisches Ganzheitsverständnis läuft auf den bekannten „Widerspruch zwischen der Idee eines in sich gleichförmigen, ins Unendliche geöffneten Ganzen und dem konkreten, überschaubaren, differenzierten Kompositionsgebilde" hinaus,[1264] das formale und inhaltliche Ganzheit mit epistemischer Transzendenz verbindet.

Schnaus versucht diesen Widerspruch durch den Rekurs auf Hoffmanns „Vorstellung einer stetigen *Entfaltung*" aufzulösen (oder zumindest zu erklären, wie er vor Hoffmanns wachem Geist bestehen konnte).[1265] In meinem Themenzusammenhang ist es nicht nötig, diesen Gedankengang nachzuzeichnen. Es genügt, festzustellen, dass Hoffmann den Ganzheitsbegriff um einen metaphysisch-spekulativen Aspekt – den der epistemischen Transzendenz – erweitert, der auch bei anderen Autoren, wie etwa Tieck/Wackenroder, Schelling oder Schlegel, bereits aufgetaucht war. Ob diese Position philosophisch haltbar ist, muss hier nicht entschieden werden (siehe dazu weiter unten, Kapitel IV.2.6).

Kaum explizit gemacht, doch wie bei all seinen Zeitgenossen vorauszusetzen ist auch bei Hoffmann die Idee rezeptiver Ganzheit. Eine Andeutung gibt, neben den bereits weiter oben zitierten Ausschnitten, eine Passage in der Beethoven-Rezension, in der Hoffmann davon spricht, „[m]an sollte glauben", dass aus den musikalischen „Elementen", die er in Beethovens *Fünfter* identifiziert, „nur etwas Zerstückeltes, schwer zu Fassendes entstehen könnte: aber statt dessen ist es eben jene Einrichtung des Ganzen, so wie auch die beständig aufeinander folgende Wiederholung der kurzen Sätze und einzelner Accorde, welche das Gemüth fest hält in einer unnennbaren Sehnsucht".[1266] Im vorletzten Absatz der Rezension macht Hoffmann, wie auch Tadday bemerkt, klar, dass die Betonung „im letzten Satz für Hoffmann auf dem unbestimmten Artikel ‚einer'" liegt:[1267]

> Beethoven hat die gewöhnliche Folge der Sätze in der Symphonie beybehalten; sie scheinen phantastisch an einander gereiht zu seyn, und das Ganze rauscht manchem vorüber, wie eine geniale Rhapsodie: aber das Gemüth jedes sinnigen Zuhörers wird gewiss von *einem* fortdauernden Gefühl, das eben jene unnennbare, ahnungsvolle Sehnsucht ist, tief und innig ergriffen und bis zum Schluss-Accord darin erhalten [...]. Ausser der innern Einrichtung, der Instrumentirung etc. ist es vorzüglich die innige Verwandtschaft der einzelnen Themas untereinander, welche jene Einheit erzeugt, die des Zuhörers Gemüth in *einer* Stimmung festhält. In Haydnscher und Mozartscher Musik herrscht diese Einheit überall. Sie wird dem Musiker klärer, wenn er den, zweyen verschiedenen Sätzen gemeinen Grundbass entdeckt, oder wenn die Verbindung zweyer Sätze sie offenbart: aber eine tiefere Verwandtschaft, die sich auf jene Art nicht darthun kann, spricht oft nur aus dem Geiste zum Geiste, und diese Verwandtschaft ist es, welche unter den Sätzen der beyden Allegros und der Menuett herrscht und die besonnene Genialität des Meisters herrlich verkündet.[1268]

[1263] Schnaus: *E. T. A. Hoffmann als Beethoven-Rezensent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, S. 74.
[1264] Schnaus: *E. T. A. Hoffmann als Beethoven-Rezensent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, S. 76.
[1265] Schnaus: *E. T. A. Hoffmann als Beethoven-Rezensent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, S. 76 ff. Kursivierung im Original gesperrt.
[1266] Hoffmann: *Schriften zur Musik. Singspiele*, S. 33.
[1267] Tadday: Analyse eines Werturteils, S. 113.
[1268] Hoffmann: [Rezension der 5. Symphonie von Ludwig van Beethoven], in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 12 (1810), Nr. 40, Sp. 630–642 und Nr. 41, Sp. 652–659, hier Sp. 658. Kursivierungen original. Tadday (Tadday: Analyse eines Werturteils, S. 113) zitiert ebenfalls aus diesem Abschnitt, passt aber zum einen die Ortographie an (er macht etwa den Hoffmann'schen ‚Schluss-Accord' zum ‚Schlußakkord') und verändert zum anderen – was natürlich wesentlich bedeutsamer ist – den Sinn des Textes, indem er etwa das Komma in „Ausser der innern Einrichtung, der Instrumentirung etc." ausspart. Aufgrund einiger Verwirrung in Sekundärtexten und modernen Quellen habe ich in diesem Fall das Original der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* konsultiert.

Hoffmann verweist hier nicht nur unzweideutig auf „die Stimmigkeit der kompositorischen Faktur“, also auf „das Werk an und für sich“ – das heißt: auf seine objektiv festzustellende Form –, und lässt damit erneut die Bedeutung formaler Ganzheit vor Augen treten.[1269] Er verquickt sie auch mit der Wahrnehmung des Hörers, dem die formal-inhaltliche Ganzheit des Werks (die Hoffmann in seiner Rezension nachzuweisen versucht) es ermögliche, das Werk als rezeptiv Ganzes zu erfahren.

Carl Friedrich Bachmann

Carl Friedrich Bachmanns kurze Abhandlung über *Die Kunstwissenschaft in ihrem allgemeinen Umrisse* beginnt mit einer Darstellung des Wesens der Kunst. Bachmann erweist sich dort als starker Vertreter der teleologischen Unabhängigkeit des Kunstobjekts: „Die Kunst ist sich nothwendig selbst Ziel und ihre eigne Gesetzgeberinn; das Kunstwerk hat seinen Zweck in sich selbst, es will nur Wesenheit und Daseyn enthüllen und offenbaren“.[1270] Man nennt „mit Recht jene Künste, welche blos auf Nutzen und Vergnügen berechnet sind, *mechanische* oder *arbeitende Künste*, diejenigen aber, welche blos um ihrer selbst willen da sind, *schöne Künste*, auch *freie Künste*, auch Künste an sich oder vorzugsweise“.[1271]

Offensichtlich verficht er auch formale Ganzheit als Wesensmerkmal wahrer Kunst:

> Das Produkt der Kunst ist *die Schönheit*, denn die Schönheit ist eben die sich darstellende, sichtbar werdende Idee, und das Kunstwerk, insofern die Idee an ihm offenbahrt wird, und anschaulich gemacht, ist nothwendig *schön*. In den Kunstwerken ist die Form das Wesen, die ewige Idee muß, wenn sie in die Wirklichkeit treten will, in Raum und Zeit sich offenbahren, eine bestimmte Form und Gestalt annehmen, und diese Gestalt, als das ewige Wesen der Idee in sich aufnehmend und abspiegelnd, ist nothwendig die vollkommenste und angemessendste, d. h. eine *schöne*.[1272]

Daraus leitet Bachmann, der in Jena Hegel, Krause und Ast gehört hatte, drei „Charaktere eines Kunstwerks“ ab, nämlich

> 1) *Einheit*, denn in der Kunst ist die Gleichheit des Denkens und Seyns in Einem unmittelbarem [sic] Akte, in Einer lebendigen Anschauung gegeben; das Kunstwerk soll Eine Idee ausdrücken und diese ganz und vollständig[.] 2) *Harmonie*; denn die Grundidee, die herrschende Empfindung als die Seele des Kunstwerks ist Eine; diese ist der Mittelpunkt des Kunstwerks, woraus in alle Theile desselben Lebenskraft und Bewegung strömt. Die Harmonie ist aber eben die Zurückführung aller Töne auf einen gemeinschaftlichen Grundton, jene Ununterscheidbarkeit des Einen und Vielen, wo das Einzelne nur als Thetl [sic] des Ganzen seine wahre Bedeutung erhält und richtig verstanden werden kann. 3) *Vollkommenheit*. Diese geht aus dem richtigem [sic] Verhältniß der Theile und des Ganzen hervor, wodurch das Kunstwerk eben fähig ist, dieses innere, selbstständige, in sich vollendete, harmonische Leben der Idee rein und ungetrübt auszudrücken.[1273]

Diese drei „Charaktere“ sind nicht nur tiefgreifender formaler Ganzheit verpflichtet, sondern behaupten auch inhaltliche Ganzheit als einem schönen Kunstwerk wesentliches Merkmal.

[1269] Siehe Tadday: Analyse eines Werturteils, S. 113.
[1270] Bachmann: *Die Kunstwissenschaft in ihrem allgemeinen Umrisse*, S. 20.
[1271] Bachmann: *Die Kunstwissenschaft in ihrem allgemeinen Umrisse*, S. 21. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1272] Bachmann: *Die Kunstwissenschaft in ihrem allgemeinen Umrisse*, S. 21. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1273] Bachmann: *Die Kunstwissenschaft in ihrem allgemeinen Umrisse*, S. 21 f. Kursivierungen im Original gesperrt.

Bachmann unterscheidet sich in einer Hinsicht wesentlich von Moritz. Da „in der Kunst die Idee ausgedrükt ist, in der Natur nur das Einzelne, in jener die Form das Wesentliche, in dieser das Nichtige dem Tode geweihte, [sei] unläugbar, daß wir die Naturwerke nur bildlich und übertragend schön nennen können insofern wir darin die Idee ahnden und durch die Vernunft an diesem Material das unvergängliche Wesen derselben erkennen“.[1274] Das gilt auch für „die ganze Natur oder das Universum“, die man „nicht eigentlich schön nennen [kann], sondern nur bildlich, indem wir uns Gott als den allvernünftigen Schöpfer des Alls denken, und die Welt als das durch seinen heiligen Geist erzeugte Ebenbild seiner selbst, gleichsam als das unendliche, wundervolle und unvergleichliche Kunstwerk Gottes“.[1275] Zwar ist für den „Kenner“ das Kunstwerk, „worin ich die göttliche Idee ausgedrükt finde, wen ich es als lebendiges Ganze in dem Geiste des Künstlers auffasse“, schön,[1276] was als analoger Gedankengang zu Moritz' Erkennbarkeit des schönen Ganzen der Natur im schönen Kunstwerk gelten kann – dessen Bewunderung für eben dieses als schönstes überhaupt mögliches Ganzes fehlt bei Bachmann aber. Daran ändert auch seine Forderung nichts,

> [g]leichwie das Universum nach ewig-festen Regeln gebildet, von allen Seiten sich auf seinen Mittelpunkt stützt, auf seinem eignen fest begründetem [sic] Daseyn ruhend, so sei auch jedes schöne, aus der Hand des bildenden Künstlers sich entfaltende Ganze ein harmonisches, sich selbst gnügendes [sic], keiner fremden Stütze bedürftiges Werk, und im Kleinen ein Abdruck der höchsten Vortrefflichkeit im großen Ganzen der Natur.[1277]

Denn das Kunstwerk soll zwar die „Vortrefflichkeit“ des Naturganzen nachahmen. Diese besteht aber nicht in einer alles überragenden Schönheit desselben, sondern in seiner harmonischen Strukturiertheit und seinem sich selbst genügenden Charakter.

Das Erhabene ist für Bachmann das Ergriffenwerden des Geistes angesichts des Versuchs der Darstellung einer Idee, die zu groß ist, „als daß sie das Werk ganz ausdrücken könnte“, so „daß die Idee in ihrer Unendlichkeit ihm [= dem Geist] eröffnet wird, und er sich von dem Werke in die Unermeßlichkeit derselben erhebt“.[1278]

Er bezeichnet die Musik als „die geistigste und deßhalb die menschlichste unter allen Künsten“, ja sogar als

> eine himmlische Kunst, denn das Universum selbst ist nach den Gesetzen der ewigen Harmonie gebildet, in dem Ganzen ist der vollkommenste Einklang, Alles Einzelne Mangelhafte, Alles scheinbar Schwache, Böse, Ungerechte, ist nur ein Mißlaut, der für sich vernommen jedes zarte Gehör zu beleidigen scheint, aber dennoch auch seines Theils zur Vollendung des Ganzen beiträgt, und sich in die reinste Harmonie auflößt.[1279]

Die Bewegungen der Töne müssen, „wenn sich das Schöne in ihnen erzeugen soll, nach einer gemeinschaftlichen Grundform gebildet seyn“.[1280] „Dieses Grundgesetz, gleichsam die Zeichnung in der Musik, welches die mannichfaltigen Töne zur Einheit verknüpft, ist der

[1274] Bachmann: *Die Kunstwissenschaft in ihrem allgemeinen Umrisse*, S. 23.
[1275] Bachmann: *Die Kunstwissenschaft in ihrem allgemeinen Umrisse*, S. 23 f.
[1276] Bachmann: *Die Kunstwissenschaft in ihrem allgemeinen Umrisse*, S. 24. Siehe auch die Formulierung: „Dies Vermögen nun, den Geist des Künstlers in seinen Werken zu erkennen, und sie zu erfassen als Ausdruck der Ideen, als vollendetes und lebendiges Ganze ist *der Kunstsinn*“ (ebd., S. 30. Kursivierung im Original gesperrt).
[1277] Bachmann: *Die Kunstwissenschaft in ihrem allgemeinen Umrisse*, S. 28.
[1278] Bachmann: *Die Kunstwissenschaft in ihrem allgemeinen Umrisse*, S. 40.
[1279] Bachmann: *Die Kunstwissenschaft in ihrem allgemeinen Umrisse*, S. 73 f.
[1280] Bachmann: *Die Kunstwissenschaft in ihrem allgemeinen Umrisse*, S. 75.

Rhythmus“.[1281] Die „innerhalb der Tonleiter, vermittelst des Rhythmus sich gestaltenden einzelne Tonreihen, gleichsam so viele organische Theile des ganzen Tongedichts bilden *die Melodie*“, deren Teile durch die „Harmonie“ – definiert als „Verknüpfung des Verschiedenartigen zur Eintracht“ – „auf den Grundton, von welchem Alles ausgieng, zurückgeführt und unter einander selbst so innig verknüpft werden, daß daraus ein großes Ganze, ein schönes und würdiges Werk der Kunst erwächst“.[1282] Die Oper ist

> die Vereinigung aller Künste [...], wo sich Plastik, Musik und Poesie zu einem großen wunderbarem [sic] Ganzen verschlingen. Der Idee nach ist sie das vollendetste und eigentliche Kunstwerk, alle Künste bieten ihre Kräfte zur Verherrlichung derselben auf, alle Scheidewand zwischen dem Irrdischen und Göttlichen ist aufgehoben; Alles was im Leben ewig sich trennt, sucht und flieht, erscheint hier harmonisch, als das herrlichste Werk der Phantasie, und dadurch geht die Kunst selbst in ihren Anfang, in die volle ungetheilte Einheit zurück, denn es giebt nur Eine, die ewige und absolute Kunst, und alle Künste sind Radien, bunte, zauberische Ausstrahlungen derselben.[1283]

Diese Apotheose der Oper als zumindest der Idee nach alles umfassende Ganzheit der Kunst selbst beschließt Bachmanns Abhandlung.

Gustav Anton Seckendorf

Gustav Anton Seckendorfs *Kritik der Kunst* enthält eine unzweideutig auf Ganzheit abzielende Schönheitsdefinition, deren Herleitung mit der Bestimmung des ‚Ganzen‘ beginnt:

> Ein Ganzes ist nur denkbar durch Theile, Theile nur denkbar durch ein Ganzes. Beyde Ideen schaffen sich gegenseitig. *Zusammenhang* ist der Zustand der Theile im Ganzen, ist die absolute Beziehung der Theile zu sich als dem Ganzen. Dieser Zustand der Theile ist also ihre nächste, ihre nothwendige Eigenschaft in Beziehung auf sich und das Ganze.[1284]

Da nun ein Zusammenhängendes „*nur durch* die Beziehung der Theile zu sich und zu dem Ganzen“ schön oder hässlich sein kann, muss es zusätzlich zum Zusammenhang „noch zwey antithetische, allgemeine Eigenschaften geben, durch welche Schönheit oder Häßlichkeit hervorgebracht werden. Zwey Eigenschaften, welche den Zusammenhang, als solchen, nur näher bestimmen. Diese Eigenschaften sind Uebereinstimmung und Widerspruch (Harmonie und Disharmonie)“.[1285] Zu beachten ist, dass ‚Übereinstimmung‘ und ‚Widerspruch‘ innerhalb des Ganzen stattfinden und dieses nicht etwa zu zerstören in der Lage sind: „[Übereinstimmung] findet Statt, wenn die Theile der Gesammtheit das Streben des Zusammenhangens (spezielleres Streben als das der Gemeinschaftlichkeit) besitzen. Widerspruch aber waltet im Zusammenhange ob, wenn die Theile das Streben des Auseinander besitzen und dennoch zusammenhängen.“[1286] ‚Übereinstimmung‘ und ‚Widerspruch‘ agieren dabei auf zwei Ebenen. Sie können zunächst den ‚Zusammenhang‘ „als der absoluten (hier nur nothwendigen) Beziehung der Theile unter sich und zum Ganzen“ betreffen, sind aber auch als „relatife [sic] (hier so viel als nur mögliche und willkührliche) Beziehungen denkbar, z. B.

[1281] Bachmann: *Die Kunstwissenschaft in ihrem allgemeinen Umrisse*, S. 75. Kursivierung im Original gesperrt.
[1282] Bachmann: *Die Kunstwissenschaft in ihrem allgemeinen Umrisse*, S. 76. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1283] Bachmann: *Die Kunstwissenschaft in ihrem allgemeinen Umrisse*, S. 167.
[1284] Seckendorf: *Kritik der Kunst*, S. 23. Kursivierung im Original gesperrt.
[1285] Seckendorf: *Kritik der Kunst*, S. 23. Kursivierung im Original gesperrt.
[1286] Seckendorf: *Kritik der Kunst*, S. 29.

der übrigen Eigenschaften unter sich und zu ihnen".[1287] Beide Ebenen müssen im Schönen von ‚Übereinstimmung' geprägt sein:

> *Schönheit* ist Uebereinstimmung nothwendiger (absoluter) und nur möglicher und willkührlicher (relatifer) Beziehungen der Theile unter sich und zu ihrem Ganzen.
> *Häßlichkeit* ist Nichtübereinstimmung (Widerspruch) absoluter und relatifer Beziehungen der Theile unter sich und zu ihrem Ganzen.[1288]

Dabei gibt es durchaus Abstufungen des Schönen: Die „Uebereinstimmung der größten Mannigfaltigkeit der Beziehungen als Einheit [gewährt] das höchste Schöne im Universum, und der Komparatif wird dann so ausgedrückt: Je mannigfaltiger die relatifen und absoluten Beziehungen der Theile unter sich und zum Ganzen sind, welche übereinstimmen, desto höher ist die Schönheit" – Umgekehrtes gilt für die Abstufungen des Hässlichen.[1289]

Insgesamt verlangt Seckendorf vom Schönen also starke formale Ganzheit, die Einheit in der Mannigfaltigkeit und inneren Zusammenhang einschließt, was er auch in seinen Gedanken zur Musik detailliert ausführt.[1290]

Karl Wilhelm Ferdinand Solger

Der unter anderem mit Goethe und Schiller bekannte Karl Wilhelm Ferdinand Solger geht in seinen *Vorlesungen über Aesthetik*, die er nach Angaben ihres Herausgebers im Jahre 1819 gehalten hatte und die aber erst 1829 postum veröffentlicht wurden, von „dem Verhältniß des *Allgemeinen* und des *Besonderen* oder des *Einfachen* und *Mannigfaltigen* in der menschlichen Erkenntniß" aus, was der „Gegensatz [sei], auf welchem alles menschliche Denken beruht".[1291] „Allgemeines" und „Besonderes" sind entgegengesetzte Elemente, die „sich ins Unendliche widersprechen. Der Verstand hat ein unendliches Bestreben, beide zu verbinden; gelangt aber nie dahin, da der Begriff immer über die Mannichfaltigkeit, und diese über jenen ins Unendliche hinausgeht".[1292] Da das Schöne „in einem Stoffe der Wahrnehmung bestehen [soll], worin auf gewisse Weise die Erscheinung und das Wesen vereinigt sind, und zwar so, daß in der bloßen Wahrnehmung des Mannichfaltigen zugleich der Begriff, das Wesen, das Einfache mit erkannt werde", scheint das Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem die Schönheitsforderung zur Aporie werden zu lassen.[1293]

Unter der weiteren Voraussetzung, dass es „keines Nachdenkens, keiner Reflexion bedürfen [müsse], das Schöne zu erkennen",[1294] kommt Solger wenige Seiten später zu dem Schluss,

> daß, wenn es ein Schönes geben soll, dasselbe seinen Grund in einer Region haben muß, wo das ganze Wechselverhältniß zwischen Mannichfaltigem und Einfachem wegfällt. Es muß einen Standpunkt geben, wo Beides von Anfang an dasselbe ist, und eine Einheit ausmacht, in welcher Begriff und besondere Vorstellung in Eins zusammenfallen und sich nur durch

[1287] Seckendorf: *Kritik der Kunst*, S. 24.
[1288] Seckendorf: *Kritik der Kunst*, S. 24. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1289] Seckendorf: *Kritik der Kunst*, S. 25.
[1290] Seckendorf: *Kritik der Kunst*, S. 125–232, passim. Hier sind „Einheit" und „musikalisches Ganzes" zentrale Begriffe ästhetischer Bewertungen.
[1291] Solger: *Vorlesungen zur Aesthetik*, S. 48.
[1292] Solger: *Vorlesungen zur Aesthetik*, S. 49.
[1293] Solger: *Vorlesungen zur Aesthetik*, S. 49.
[1294] Solger: *Vorlesungen zur Aesthetik*, S. 49.

> Beziehungen in Gegensätze spalten. Es ist dies der Punkt des *höheren Selbstbewußseins*, und diese Einheit der Erkenntniß nennen wir die *Idee*.[1295]

Der Begriff der ‚Idee' erweist sich im Folgenden als Dreh- und Angelpunkt der Bestimmung des Schönen und seiner Möglichkeit, verbleibt aber in seiner genaueren Konkretisierung romantisch-idealistisch umwölkt. So meint Solger, die Idee sei

> im gemeinen Verstande nichts; sie hat ihre Existenz in uns in einer Region, die dem gemeinen Verstande unzugänglich ist und von welcher nur gewisse Offenbarungen in unserer zeitlichen Existenz kund werden; und zu diesen Offenbarungen gehört auch das *Schöne*. Die Idee ist der Standpunkt der Einheit des Begriffes und des Besonderen. Soll mithin eine Idee in unserer Erkenntniß werden, so kann dies nur durch Aufhebung der gemeinen Erkenntniß geschehen, in welcher Allgemeines und Besonderes geschieden sind. Die Idee muß als die Form erscheinen, welche die unendliche relative gemeine Erkenntniß aufhebt, worin die Elemente derselben sich in die Einheit auflösen.[1296]

Aus den darauf folgenden, ebenfalls kaum klar greifbaren, dabei aber durchaus konsistenten Überlegungen lässt sich herausdestillieren, dass die „Einheit der Idee" im Schönen für Solger mit der Eigenschaft, ganz zu sein, einhergehen muss, wobei die Ganzheit, die er meint, darin besteht, „Aeußerung des Wesens als eines mit der Erscheinung Identischen" zu sein.[1297] Das wiederum kann in der Natur normalerweise nicht der Fall sein. Das „Princip des Schönen" kann nicht in der Natur liegen, weil in ihr „die Idee immer nur theilweise, in Gegensätzen zur Erscheinung kommt".[1298] Eine Ausnahme aber gibt es. Es gibt auch in der Natur

> in der That einen Standpunct, wo sich ein Ganzes bildet, und nicht mehr Alles im Gegensatze aufgeht. Dieses Ganze ist das *Weltsystem* unter dem Begriff einer Einheit. Das Weltsystem hat eine universelle Individualität und bildet somit ein Ganzes, worin die Einheit der Idee sich zeigt, also kein bloß empirisches, sondern ein Ganzes der Idee, worin die Theile ihre allgemeine Bedeutung haben und eine vollkommene Verschmelzung des Allgemeinen und Besonderen bilden.[1299]

Solger scheint hier auf den ersten Blick der Moritz'schen Vorstellung vom Ganzen der Natur nahezustehen. Das ist allerdings nicht der Fall. Denn Solger gibt zwar zu, dass es in der Natur, als ganzes „Weltsystem" betrachtet, Schönheit gibt. Diese aber ist nicht etwa, wie Moritz sagen würde, Vorbild oder Prinzip des Schönen überhaupt, sondern lediglich ein Sonderfall der Naturbetrachtung, die sich als solche üblicherweise dem Schönheitsbegriff Solgers entzieht.[1300]

Im Übrigen bestimmt der Topos der „Verschmelzung" oder „Vereinigung" von „Allgemeinem" und „Besonderem" die Reflexionen Solgers, was er einige Seiten später als „Das Schöne besteht in der Vereinigung von Widersprüchen" zusammenfasst.[1301] Auch betont er immer wieder die Endlichkeit des schönen Objekts und seine Wahrnehmbarkeit in der Wirklichkeit. Seine Überlegungen kulminieren am Ende des ersten Teils der *Vorlesungen*, wo er zusammenfasst,

[1295] Solger: *Vorlesungen zur Aesthetik*, S. 52. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1296] Solger: *Vorlesungen zur Aesthetik*, S. 55. Kursivierung im Original gesperrt.
[1297] Solger: *Vorlesungen zur Aesthetik*, S. 58.
[1298] Solger: *Vorlesungen zur Aesthetik*, S. 58.
[1299] Solger: *Vorlesungen zur Aesthetik*, S. 58. Kursivierung im Original gesperrt.
[1300] Solger hat Moritz gelesen und empfiehlt *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (Solger: *Vorlesungen zur Aesthetik*, S. 76). Er tut das aber ausdrücklich nur hinsichtlich Moritz' Darstellung der „Wirkung des Schönen" (ebd.) – verständlich, steht er ihm doch ansonsten eindeutig kritisch gegenüber.
[1301] Solger: *Vorlesungen zur Aesthetik*, S. 73.

> 1) daß das Schöne aus Bestandtheilen zusammengesetzt ist, die sich selbst aufheben; 2) daß es durch eine Beziehung dieser Bestandtheile auf einander erhalten werden könnte, daß aber diese entweder bloße Verstandesbeziehung wird, oder in dem Punkte des Zusammenfassens sich aufhebt. – Das Schöne kann nur durch einen Standpunkt gerettet werden, wo der volle Widerspruch der Bestandtheile selbst als eine Beziehung erscheint, wo die Beziehung eine vollkommene wird, so daß sie Anschauung ist, und eine völlige Einheit der Gegensätze stattfindet, die zugleich als Akt der Beziehung erkannt wird.[1302]

So weit zu Solger.

Arthur Schopenhauer

Arthur Schopenhauers philosophisches Hauptwerk, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, wurde 1819 erstveröffentlicht, fand aber erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts nennenswerte Verbreitung. Schopenhauer spricht nicht, wie etwa Hanslick, vom musikalisch-*Schönen*, sondern vor allem vom Wesen der Kunstform Musik an sich. Dieses Wesen unterscheidet sich, so Schopenhauer, von allen anderen Künsten dadurch, dass es direkt und unmittelbar den Willen objektiviert und nicht, wie etwa Malerei oder Poesie, den Umweg über die Ideen geht.[1303] Anders als die anderen Künste redet die Musik nicht vom „Schatten“, sondern vom „Wesen“. Für die Musik entfällt „die Idee als mögliches Objekt: Das Objekt der Musik wird der Wille selbst“.[1304] Dieser Gedanke ist eine Variation epistemischer Transzendenz. Er umfasst wohlgemerkt nicht nur die Musik, da auch die anderen Künste in ihrem Bezugsobjekt ‚Ideen‘ Metaphysisches erfahrbar werden lassen. Die Musik jedoch besitzt eine besondere metaphysische Würde, weil sie sogar hinter die Ideen, auf den Willen selbst, zurückgeht.[1305]

Die Musik ist den Ideen in der Hinsicht analog, dass beide direkte Objektivierungen des Willens sind, der sich in ihnen verschieden äußert, während er selbst der eine gleiche ist.[1306] Schnitzler arbeitet die Problematik des Existenzniveaus von Ideen und Musik innerhalb von Schopenhauers Philosophie, die nur zwei Seinsstufen – die der ideellen Entitäten auf der einen sowie die der raumzeitlichen Dinge auf der anderen Seite – zulässt, heraus.[1307] Denn Ideen und Musik gehören an und für sich, so Schopenhauer, keiner dieser beiden an. Er leitet die Analogie zwischen Ideen und Musik her, rückte letztere aber bei der Entfaltung derselben „in die Nähe der Erscheinungen, d. h. in eine Stellung, die ihr wesensmäßig fremd ist“ – ein Vorgang, den Schnitzler als „folgenschwere Ungenauigkeit“ einstuft.[1308] Welche Folgen das sind, soll hier ebenso wenig interessieren wie Schopenhauers in den Ergänzungen

[1302] Solger: *Vorlesungen zur Aesthetik*, S. 108.
[1303] Schopenhauer stellt eine dreiteilige Ontologie der Welt auf, bei der „in der Mitte zwischen dem Ding an sich, dem Willen, und dem einzelnen Ding, worin er erscheint“, die Ideen stehen (siehe Schmidt: Wesen, Ort und Funktion der Kunst in der Philosophie Schopenhauers, S. 14).
[1304] Siehe zu all dem Schnitzler: Die Musik in Schopenhauers Philosophie, S. 146 ff. sowie Schmidt: Wesen, Ort und Funktion der Kunst in der Philosophie Schopenhauers, passim.
[1305] Siehe Schmidt: Wesen, Ort und Funktion der Kunst in der Philosophie Schopenhauers, S. 17 ff., S. 30 ff. und S. 38 f.
[1306] Schnitzler: Die Musik in Schopenhauers Philosophie, S. 148.
[1307] Siehe zu allen in diesem Absatz folgenden Erklärungen Schnitzler: Die Musik in Schopenhauers Philosophie, S. 148 ff.
[1308] Schnitzler: Die Musik in Schopenhauers Philosophie, S. 149.

zum ersten Band von *Die Welt als Wille und Vorstellung* nachgelieferte Unterscheidung von ‚metaphysischer' und ‚physischer Bedeutung' von Musik.[1309]

Peter Kivy schlägt vor, Schopenhauer unter der Annahme zu lesen, dass sich ihm das Problem von Musik als schöner Kunst in seiner weiter oben (S. 145 ff.) erklärten kantianischen Form darbot.[1310] Schopenhauer sah sich mit dem Kant'schen Kompromiss der teilweisen Zuordnung der Charakteristika reiner Instrumentalmusik zu schönen *und* angenehmen Künsten konfrontiert, und seine „philosophical choices" waren klar: „At the one extreme was the denial that absolute music is a fine art, at the other, to find a new, non-mimetic theory of fine art that would encompass poetry, painting, *and* absolute music. The middle way was to tinker with the mimetic theory so as to accomodate absolute music".[1311] Schopenhauer entschied sich für den philosophischen Mittelweg, der insofern konservativ war, als dass er sich nicht vom lange verbreiteten Mimesis-Prinzip löste, interpretierte ihn aber im Rahmen seiner philosophischen Weltsicht in einer Weise, die die reine Instrumentalmusik zur schönen Kunst schlechthin machte, weil sie, anders als etwa Malerei oder Poesie, nicht bereits raumzeitliche oder andere Objektivierungen des Willens, sondern den Willen selbst ‚nachahmt'.[1312] Kivy ordnet Schopenhauer aufgrund seiner von ihm diagnostizierten Verhaftung im Mimesis-Prinzip der schönen Künste nicht als „new, nineteenth-century phenomenon but, rather, as the culmination of an eighteenth-century one" ein.[1313]

Es soll nicht verschwiegen werden, dass Schopenhauers Ästhetik das Kunstschöne auch stets als Mittel zum ethischen, das heißt: die bestmögliche Lebensführung betreffenden Zweck der durch ästhetische Kontemplation erreichten Befreiung vom eigenen Wollen und damit auch vom eigenen Leid betrachtet.[1314] Diese ethische Komponente ist dem Schopenhauer'schen Kunstdenken essentiell, was die Annahme rechtfertigt, dass Schopenhauer die Idee teleologischer Unabhängigkeit des Schönen abgelehnt hätte.

Friedrich Calker

Friedrich Calkers 1820 erschienene *Urgesetzlehre des Wahren[,] Guten und Schönen* ist gesättigt mit Aussagen, die die Bedeutung des Ganzen in seiner Philosophie unverkennbar werden lassen. Das gilt nicht nur hinsichtlich seiner Konzeption einer Erkenntnistheorie[1315]

[1309] Siehe dazu Schnitzler: Die Musik in Schopenhauers Philosophie, S. 150 ff. Vor allem die Musik in ihrer ‚metaphysischen Bedeutung' gehört in keiner Weise der raumzeitlichen Welt an.

[1310] Kivy: Music, Will, and Representation, S. 23.

[1311] Kivy: Music, Will, and Representation, S. 23. Kursivierungen original.

[1312] Kivy: Music, Will, and Representation, S. 23.

[1313] Kivy: Music, Will, and Representation, S. 23 ff. Kivy gibt ebd., S. 26–29, eine bemerkenswerte Diskussion dessen, wie genau die ‚Objektivierung des Willens' in der Musik zu verstehen ist (oder verstanden werden kann). Nach einigen Abwägungen gelangt er zu der Schlussfolgerung, „that whatever the various ways Schopenhauer employs to describe the relation of music to the will, the relation turns out *not* to be any of the familiar artefactual ones that we understand under the heading of ‚representation,' but, rather, some kind of ‚natural' relation which, nevertheless, is a relation of representation: a relation of representation that metaphysical reality produces without the hand of man" (ebd., S. 29. Kursivierungen original).

[1314] Das wird bereits bei Schmidt (Schmidt: Wesen, Ort und Funktion der Kunst in der Philosophie Schopenhauers) deutlich. Siehe dazu aber insbesondere Sorgner: Die besondere ethische Bedeutung von Musik in Schopenhauers Philosophie.

[1315] So schreibt er beispielsweise gleich zu Beginn, „die Erkenntniß der Dinge durch den menschlichen Geist" habe drei Bestandteile, deren erster die „Auffassung des in der äußeren und innern Natur *Gegebenen*; (Thatsachen, Gegenstände) Erkenntniß durch *Erfahrung*" sei, und deren zweiter und dritter in der „Auffassung

– ein Bereich der Philosophie, der hier aufgrund seiner Ferne zur Thematik meiner Arbeit nicht weiter dargestellt werden soll –, sondern auch für seine Ausführungen zur Ästhetik.

Calker postuliert sowohl Einheit als auch Mannigfaltigkeit als dem „Schöne[n] in der Natur" notwendige Eigenschaften.[1316] Da die „*Schönheit der Natur*" – die, im Gegensatz zum Erhabenen, das er als ‚ewige Schönheit' oder „Schönheit des Ewigen" bzw. ‚ideale Schönheit' bezeichnet, „endliche Schönheit" besitzt – „nicht im Gegensatz mit ‚*Kunstschönheit*' [steht]; sondern überhaupt jede Form des Schönen sowol in der Kunst, als in der Natur bezeichnen [soll], in wie fern jene Form nämlich in Beziehung auf die Grundbegriffe und Grundsätze des Wissens [...], das heißt, in Beziehung auf die *Gesetze der Natur* bestimmt ist",[1317] sind Einheit und Mannigfaltigkeit also Grundbedingung alles Schönen in Calkers Sinn, ganz gleich, ob man dieses nun dem Natur- oder dem Kunstschönen zuordnen mag. Weiterhin „*giebt es keine Schönheit*" ohne „*Ebenmäßigkeit*" – „*Maaß* und *Ebenmaaß*" ist „*[d]ie Einheit in der Verhältnißmäßigkeit* (die AESTHETISCH-SPECULATIVE Einheit im engeren Sinn)" – und ebenso wenig „*ohne verhältnißmäßige Anordnung der Theile zu einem Ganzen*".[1318]

Im weiteren Verlauf seines Textes postuliert Calker weitere Grundbedingungen des Schönen, wobei er unter anderem die „volle Schönheit" sowie die Unterteilung des Schönen in „innere" und „äußere Schönheit" behandelt.[1319] Seine Konzeption des Schönen unterscheidet sich hinsichtlich der Erkenntnis desselben außerdem deutlich von den Ideen vieler anderer Autoren.[1320] Bei allen offenkundigen Unterschieden zu anderen Ästhetikern teilt Calker aber vor allem die Voraussetzung formaler Ganzheit als Bedingung alles Schönen.

Heinrich Schreiber

Heinrich Schreibers 1822 verlegter Band über *Die Wissenschaft vom Schönen* legt ohne große Umstände die Ästhetik seines Verfassers dar. Die „Idee des Schönen", „das Schöne an sich",

der *begränzenden Einheit*, in welcher die Einzelnheit jedes Gegebenen für sich, und seine Verbindung mit Anderem in *Raum* oder *Zeit* erkannt wird" bzw. in der „Auffassung der *inneren Verknüpfung*, durch welche das Daseyn aller Dinge, der geistigen sowol als der körperlichen, zu einem Gangen [sic] verbunden ist", bestehen (Calker: *Urgesetzlehre des Wahren[,] Guten und Schönen*, S. 1 f. Alle Kursivierungen dieser Fußnote im Original gesperrt.). Einige Dutzend Seiten später schreibt er: „Der *Wahrheit der Vernehmung* gehört das *Verhältniß des menschlichen Geistes zum Ganzen aller Dinge*; die ganze Vernehmung enthält nämlich das ursprüngliche Verhältniß, welches der Geist durch seine Erkenntnißkraft zum Weltganzen hat" (ebd., S. 49). Er unterteilt die durch unterschiedliche Arten der „Anschauung" („sinnliche" und „reine Anschauung") und Denkweisen („gegenständliches" und „einheitliches Denken") „in ihrer Wahrheit erkannte Welt" außerdem in „Sinnenwelt", „Weltall", „Natur" und „Weltganzes", wobei alle diese Anschauungs- und Denkweisen gleichermaßen berechtigt sind, denn wir erkennen so „durch das Wissen Ein und dasselbe Ganze aller Dinge nothwendig auf vier verschiedene Arten, welche alle durchaus die gleiche Gewißheit und Gültigkeit haben" (ebd., S. 102 f.). Und schließlich meint Calker auch, es liege „schon vor aller Erfahrung die Bestimmung in unserem Geiste, ein Ganzes nothwendig zu erkennen" (ebd., S. 148). Siehe zur Bedeutung des Ganzen in seiner Epistemologie auch weiterhin ebd., S. 33 ff., S. 148 f. und passim.

[1316] Calker: *Urgesetzlehre des Wahren[,] Guten und Schönen*, S. 357 f. Er referiert dabei Meinungen zur Schönheit aus Krugs und Bouterweks Ästhetiken sowie aus Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik*.

[1317] Calker: *Urgesetzlehre des Wahren[,] Guten und Schönen*, S. 353. Kursivierungen im Original gesperrt.

[1318] Calker: *Urgesetzlehre des Wahren[,] Guten und Schönen*, S. 369 ff. Kursivierungen im Original gesperrt. Kapitälchen im Original nicht, wie der Rest des Textes, Fraktur, sondern Antiqua.

[1319] Calker: *Urgesetzlehre des Wahren[,] Guten und Schönen*, passim.

[1320] So bezeichnet er die „Lehre von der *Schönheit* im engeren Sinn oder von der *Schönheit der Natur*" als „Lehre von dem Lieben des Wissens" (Calker: *Urgesetzlehre des Wahren[,] Guten und Schönen*, S. 353. Kursivierungen im Original gesperrt). Siehe zur Rolle der „Liebe" in seiner Erkenntnistheorie und Ästhetik auch ebd., S. 1 ff., S. 350 ff. sowie passim.

besteht „in vollendeter Aeußerung des Geistes im Sinnlichen, der Darstellung desselben in einem Gesammtbilde, der höchsten Durchdringung des Mannigfaltigen durch die Einheit“.[1321] Zu dieser Idee gibt es „im Grunde doch nur *ein* Ideal, nämlich das Bild des Geistes überhaupt, des Weltgeistes – das Weltall selbst mit der Gesammtheit seiner Erscheinungen“.[1322] Jede Zeit und „sogar jeder einzelne Kunstzweig“ hat aber ihre/seine eigenen Ideale („Urbilder“), „nach denen die Kritik die Richtung und den Gang der Kunstdarstellung im Allgemeinen wie im Besondern bestimmt, und in Bezug auf welche sie die Kunstwerke reiht, ohne jedoch diese Ideale selbst als solche ausgeführt zu sehen“.[1323] Erschafft der Künstler ein Kunstwerk, „so wird das einzelne Ideal, gleichsam das Grundbild, der Typus des Auszuführenden [...] und ist als solches nothwendig den Formen wie Gesetzen der Sinnlichkeit unterworfen“.[1324]

> Die sinnlichen Formen aber sind bekanntlich: Raum und Zeit; die Gesetze: Mannigfaltigkeit, Wechselwirkung, Nothwendigkeit und Beschränkung – zur Einheit. Wenn also das Schöne wirklich in Erscheinung übergeht, oder vielmehr eigentlich *wird*, so muß es nicht nur anschaubar, und zwar in möglichster Anschaulichkeit in Raum oder Zeit; sondern zugleich unter möglichster Mannigfaltigkeit, in genauestem Ineinandergreifen und natürlichster Wechselwirkung, in bestimmter Nothwendigkeit und richtigstem Verhältnisse der Theile zur unbedingten, durch das Grundbild ausgesprochenen Einheit, erscheinen. Die Beobachtung dieser ihrer Gesetze verlangt und ist zugleich die *sinnliche Vollkommenheit*, und diese mit der ihr zum Grunde liegenden unbedingten Einheit bestimmt den Begriff des Schönen als den eines *unbedingten sinnlich vollendeten Ganzen.*[1325]

Demgegenüber zeichnet sich das Hässliche dadurch aus, dass es ihm entweder an „Mannigfaltigkeit“, an „gehörigem Ineinandergreifen der Theile, an passender Zusammenstellung“, „an innerer Nothwendigkeit der Theile, die gewissermaßen nur angeklebt sind, oder durch fremdartiges Hineinziehen unnütze Ausdehnung erhalten haben, da jeder Theil den Grund seines Vorhandenseyns in sich und seiner Bedeutung für's Ganze tragen sollte“, an „gehörigem Verhältnisse der Theile und deren Abrundung zu einem Ganzen“ oder aber an allem zugleich fehlt.[1326]

Schreiber vertritt hier ganz offensichtlich einen Schönheitsbegriff, der ganz wesentlich von formaler Ganzheit in einem umfangreichen Sinne abhängt. Seine Ausführungen zur Gesamtheit der Natur als höchstes Ideal des Schönen, die er einige Seiten später noch vertieft,[1327] erinnern vage an Moritz' Idee des Naturganzen als höchstes Schönes.

Johann Heinrich Dambeck

Der 1774 als Sohn eines Musikers in Brünn geborene Johann Heinrich Dambeck hielt von 1812 bis zu seinem Tod im Jahre 1820 Ästhetik-Vorlesungen an der Prager Universität, die dann postum in zwei Teilen (1822 und 1832) von Eduard Hanslicks Vater herausgegeben wurden.[1328] Dambeck, der zunächst nach Eschenburg unterrichtete, dann aber stark von

[1321] Schreiber: *Die Wissenschaft vom Schönen*, S. 26.
[1322] Schreiber: *Die Wissenschaft vom Schönen*, S. 26. Kursivierung im Original gesperrt.
[1323] Schreiber: *Die Wissenschaft vom Schönen*, S. 27.
[1324] Schreiber: *Die Wissenschaft vom Schönen*, S. 28.
[1325] Schreiber: *Die Wissenschaft vom Schönen*, S. 28. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1326] Schreiber: *Die Wissenschaft vom Schönen*, S. 30 f. Siehe auch ebd., S. 37: „Alles Mannigfaltige, wenn es schön werden soll, muß sich auf eine unbedingte Einheit beziehen, denn nur dadurch wird es schön“.
[1327] Siehe Schreiber: *Die Wissenschaft vom Schönen*, S. 35 ff.
[1328] Siehe zu Leben und Ästhetik Dambecks Vít: Die Musikästhetik in den Hochschulvorlesungen Johann Heinrich Dambecks, passim. Lebensdaten ebd., S. 50 f.

Kant beeinflusst wurde,[1329] gibt als „unstreitig“ zu, dass die Darstellung der Schönheit „Zweck der Kunst“ sei, und dass „auch dieser Zweck zu den erhabensten [gehört], welche die Kunst anerkennt“.[1330] Das Schöne ist „Lebensprinzip aller freien Kunst und Kunstprodukte“.[1331] Dabei sei die Baumgarten-Meier'sche Ansicht, das Schöne bestehe „in der *Mannigfaltigkeit mehrerer zu einem Ganzen oder irgend einem Zwecke übereinstimmender Theile*“ zur Erklärung des Grundes, „*warum* eigentlich das Schöne dargestellt werden soll“, ebenso unzulänglich wie Moritz' Definition der Schönheit „als *des in sich Vollendeten*, worunter er das *absolute Weltganze*, oder: *den Inbegriff aller harmonischen Verhältnisse des großen Ganzen der Natur* will verstanden wissen“ – beide krankten daran, dass ihr jeweiliges Kriterium der Schönheit durch den „Verstand“ begriffen werden muss, während Schönheit zu empfinden Sache des „Geschmackes“ sei.[1332]

Dambeck selbst definiert das „Prinzip“ der schönen Künste als „Freie Darstellung schöner Empfindungen zu Fixirung und Mittheilung derselben um ihrer innern Vortrefflichkeit, ihrer echthumanen, beseligenden Natur willen“.[1333] Diese Formel trägt, so Dambeck, „alle andern allgemeinen und besondern Gesetze der schönen Künste und ihrer Theorie“ bereits in sich, was beispielsweise auch die ‚Verbindung des Mannigfachen zur Einheit‘ betrifft, „weil die Verletzung dieser Regeln das Entstehn jener genußreichen schöner [sic] Empfindungen hindert, folglich auch die Darstellung, Unterhaltung und Mittheilung derselben“.[1334]

„Der Grundsatz: *Einheit im Mannigfaltigen*, oder *Einförmigkeit im Verschiedenartigen* möchte wohl das älteste unter den vorhandenen Prinzipien des Schönen seyn“ (und das nicht zu Unrecht, „[d]enn auch dem flüchtigern Beobachter fiel es bald auf, daß jedes schöne Werk – so Natur- als Kunstprodukt – aus mannigfachen Theilen zusammengesetzt sey, die aber doch untereinander zu einem Ganzen übereinstimmten, und so glaubte man denn das Wesen des Schönen in dem Begriffe: Einh. *im* M. aufgefunden zu haben“).[1335] Die „Einheit im Mannigfaltigen“ ist auch bei Dambeck

> eines der wesentlichsten Erfordernisse der Schönheit. Eine Menge verschiedenartiger Pinselzüge z. B., die regellos durcheinander geschlungen sind; eine Reihe von Tönen, die ohne harmonisch richtige Progression, ja selbst ohne Rhythmus, Takt und Tempo sich stürmisch fortbewegen [...]: alle diese und ähnliche Dinge würden nichts als ein chaotisches Gewühl darstellen, welches Auge, Ohr und Verstand in gleichem Maße beleidigt.[1336]

Und mehr noch: „[S]elbst ein förmliches Tonstück, reich zwar an Gedanken, aber ohne innern organischen Nexus derselben, ohne harmonisch-mannigfache Fortführung und Verbindung mit andern zu Einem melodischen Ganzen [...] wird und kann ein gesunder, richtiger Geschmack nimmermehr schön finden. Der Grund des Mißfallens daran ist eben – Mangel an Einheit“.[1337] Aber – und das ist entscheidend –: „Ein Tonstück kann in Bezug auf Rhythmus, Takt und Tempo, selbst in Hinsicht auf harmonische Fortschreitung, und auf

[1329] Vít: Die Musikästhetik in den Hochschulvorlesungen Johann Heinrich Dambecks, S. 51.
[1330] Dambeck: *Vorlesungen über Aesthetik*, S. 63.
[1331] Dambeck: *Vorlesungen über Aesthetik*, S. 200.
[1332] Dambeck: *Vorlesungen über Aesthetik*, S. 63 f. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1333] Dambeck: *Vorlesungen über Aesthetik*, S. 72. Zitat im Original gesperrt. Nähere Erläuterungen zu einzelnen Bestandteilen dieser Formel ebd., S. 72–80. Siehe auch seine „*Erklärung des Schönen und der Schönheit*“ (Unterkapitelüberschrift im Original gesperrt) ebd., S. 293–300.
[1334] Dambeck: *Vorlesungen über Aesthetik*, S. 77.
[1335] Dambeck: *Vorlesungen über Aesthetik*, S. 207 f. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1336] Dambeck: *Vorlesungen über Aesthetik*, S. 209.
[1337] Dambeck: *Vorlesungen über Aesthetik*, S. 210 f.

strenge Einheit bei reichem Wechsel tadellos seyn, und doch noch arm an wahrer Schönheit, wenn nehmlich die Gedanken alltäglich sind, wenn es das Herz nicht trifft, kalt und frostig läßt, oder zur Unzeit ins Spielende fällt".[1338] Das zeigt, „daß mit dem Begriffe E. *im* M. das Wesen der Schönheit bei weitem nicht erschöpft ist".[1339]

Zwar ist das Schöne „Verein alles Vollkommenen zur Empfindung" und damit an sich nicht rein formal bestimmt;[1340] um diesen „Verein" jedoch zu ermöglichen, ist Einheit des Mannigfaltigen und damit formale Ganzheit vorauszusetzen.

Hinsichtlich der Tonkunst meint Dambeck denn auch, so „gewiß nun Darstellung schöner *Empfindungen* Hauptzweck jeder freien Kunst, und der Tonkunst, die das Empfindungsvermögen so sehr in Anspruch nimmt, insbesondere wesentlich [sei]", so müsse „auch sie, gleich ihren übrigen Schwesterkünsten, die Empfindungen *an* und *aus* irgend einem *Gegenstande* entwickeln, wenn sie anders die *Seele ganz* aussprechen soll".[1341] Bei diesem Gegenstand handelt es sich um einen „bestimmt gedachte[n] *Charakter*".[1342] Man unterscheide „an dem, was man *Seele* nennt, zweierlei: etwas *Bleibendes*, das *Gemüth*, den *Charakter* (*Ethos*), und etwas *Vorübergehendes*, die *Gemüthsbewegungen*, den *Zustand der Empfindungen*, *Triebe*, *Affekte* (*Pathos*)".[1343] Genau

> [d]iese letztern geben dem Tonkünstler das unentbehrliche *Mannigfache* seiner Darstellungen. Aber er würde seiner Pflicht keineswegs Gnüge [sic] thun, stellte er sich damit zufrieden, Empfindungen, Affekte der verschiedensten Art ohne das Band eines innern Zusammenhanges in buntem Wechsel auf einander folgen zu lassen. Jedes Werk kann sich ja nur dadurch als Produkt menschlicher Freiheit beurkunden, daß seine Elemente sammt und sonders zu *einem* übereinstimmen; daher der Grundsatz der Einheit im Verschiedenen. Er ist, wenn er gleich bekanntlich für sich allein nicht hinreichend zu einem schönen Kunstwerke, dennoch in der Kunst um so wichtiger, da hier *Ideale*, also Werke höherer Freiheit dargestellt werden sollen.[1344]

Der Tonsetzer muss „sich immer einen gewissen *Gemüthscharakter* ideiren, auf den sich die dargestellten Empfindungen beziehen, aus dem sie hervorgehen".[1345] „Rhythmus, Takt und Tempo" müssen je nach „ideirte[m] Charakter" gewählt werden.[1346] Das gilt auch für die Melodie und „sogar die Wahl der *Tonart*".[1347] Besonders jene, die Melodie, trägt zur Vereinheitlichung des Ganzen bei: Es ist

> Gesetz einer guten Melodie, daß jede Folge von Tönen organisches Glied des Ganzen sey, d. h. jede Melodie muß einen Hauptgedanken haben, dem die übrigen nicht etwa, wie es sich freilich nur zu häufig findet, blos angereiht oder angehängt sind, sondern mit dem sie in so innigem Vereine stehn, daß sie aus ihm selbst auf eine leichte ungezwungene Art, ungefähr wie Aeste

[1338] Dambeck: *Vorlesungen über Aesthetik*, S. 210.
[1339] Dambeck: *Vorlesungen über Aesthetik*, S. 210. Kursivierung im Original gesperrt. Siehe weiterhin auch ebd., S. 211. Dambeck beschäftigt sich in diesem Abschnitt seines Buches mit der Kritik gängiger Konzepte von Schönheitsprinzipien. Nach der Auseinandersetzung mit der „Einheit im Mannigfaltigen" geht es zunächst um das Schöne als „sinnlich erkannte Vollkommenheit" (ebd., S. 211–218), bevor Dambeck auch Moritz' Prinzip des „In sich Vollendeten" und anderen, damit zusammenhängenden Ideen seiner Ästhetik einige Seiten widmet (ebd., S. 218–225). Dambeck zeigt dabei eine unverkennbare Abhängigkeit von Heydenreich: Er wiederholt nicht nur dessen hauptsächliche Argumente, sondern begeht auch dieselben Fehler, die diesem, wie weiter oben (S. 152 ff.) dargestellt, bei der Interpretation der Moritz'schen Schriften unterlaufen waren.
[1340] Dambeck: *Vorlesungen über Aesthetik*, S. 80.
[1341] Dambeck: *Vorlesungen über Aesthetik*, S. 104 f. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1342] Dambeck: *Vorlesungen über Aesthetik*, S. 105. Kursivierung im Original gesperrt.
[1343] Dambeck: *Vorlesungen über Aesthetik*, S. 105. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1344] Dambeck: *Vorlesungen über Aesthetik*, S. 105. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1345] Dambeck: *Vorlesungen über Aesthetik*, S. 105.
[1346] Dambeck: *Vorlesungen über Aesthetik*, S. 108.
[1347] Dambeck: *Vorlesungen über Aesthetik*, S. 109. Kursivierung im Original gesperrt.

> und Zweige aus einem Stamme hervorgehn, und mit den folgenden Gliedern sich eben so leicht und zwanglos nach den Gesetzen der Harmonielehre zu einem Ganzen verbinden.[1348]

Die Bedeutung der Melodie bei Dambeck ist insbesondere im Vergleich zu seinen zurückhaltenden Bemerkungen zur Harmonie,[1349] deren Anteil am Ganzen eines Musikwerks ansonsten häufig wesentlich mehr hervorgehoben wird, bemerkenswert:

> Eine *angemessene*, *organische*, *ausdrucksvolle* Melodie ist unstreitig die wichtigste Bedingung jedes musikalischen Kunstwerks, wenn anders die Seele desselben, *ideale Schönheit der Empfindungen eines bestimmten Charakters*, sich frei und rein soll aussprechen können. Denn ist die Melodie unpassend, unzusammenhängend, gezwungen oder trivial, so kann keine sonstige Kunst des Tonsetzers, weder *Harmonie* – insofern er solche etwa als bloße Begleitung benützte – noch *Instrumentazion* (welche eigentlich beide zur Hervorhebung und Haltung des Charakters, so wie zu größerer Lebhaftigkeit des Ausdrucks, folglich als Grundstützen der Melodie dienen sollen) den Mangel derselben vergüten.[1350]

Wie Heydenreich begreift auch Dambeck formale Ganzheit nicht als hinreichendes, wohl aber als notwendiges, dem eigentlichen Wesen der Kunst zuarbeitendes Schönheitskriterium.

Hinsichtlich des Zwecks der schönen Künste wird bei Dambeck deutlich, dass er sie ganz einem rein ästhetischen zuordnet. Sie werden „ohne Rücksicht auf äußeren Erfolg, ausschließlich zur inneren Befriedigung“ hervorgebracht „und ihr Gegenstand ist das ästhetische Wohlgefallen, das durch gemeinsame Steigerung der Kräfte des Geistes und Gemüts im Menschen lebendige Daseinsgefühle erweckt“.[1351] Das nützt aber nicht einer moralischen oder sonstigen Verbesserung des Menschen, sondern allein seinem „Verlangen nach dem Ästhetischen“.[1352] Schöne Kunstwerke sind bei Dambeck daher nicht in vollem Maße, aber doch tendenziell teleologisch unabhängig.

Gottfried Weber

Gottfried Webers *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* ist zwar eine vergleichsweise technische, von ästhetischen Überlegungen weitestgehend freie Schrift. Auch sie offenbart aber, dass für Weber jedes Kunstwerk ein Ganzes sein und Einheit in der Mannigfaltigkeit aufweisen muss. So schreibt er beispielsweise, „*[d]as Verfahren* der Tonkunst besteht darin, dass sie Töne zu einem Ganzen, zu einem Kunstwerke verbindet, und solchergestalt Tongebilde, *musikalische Sätze, Tonstücke*, kurz, *Musik* erzeugt“.[1353] Im zweiten Band postuliert er: „Wenn unser Gehör eine Folge von Tönen und Harmonieen vernimmt, so strebt es, seiner Natur gemäss, unter diesem Manchfaltigen einen inneren Zusammenhang, eine Beziehung auf einen gemeinsamen Mittelpunct, zu finden. Denn so, wie in aller Kunst

[1348] Dambeck: *Vorlesungen über Aesthetik*, S. 110. Dieser Passage ist die Anmerkung „Es ist mit andern Worten wieder Einheit im Mannigfachen“ angehängt.

[1349] Siehe Dambeck: *Vorlesungen über Aesthetik*, S. 115–118. Das ist wohl vor allem darauf zurückzuführen, dass Dambeck Harmonie als „Verhältniß der Töne in Betreff ihres Zugleichseyns, oder auch die gleichzeitige Verbindung zweier oder mehrerer Melodien nach den Regeln der Harmonistik oder des Generalbasses“ (ebd., S. 115) definiert und ihr damit wesentlich weniger emphatisch begegnet, als das andere Autoren tun, die den Harmoniebegriff mit einer beinahe schon metaphysisch-mächtigen Vereinheitlichung und Durchdringung der Welt verbinden.

[1350] Dambeck: *Vorlesungen über Aesthetik*, S. 110. Kursivierungen im Original gesperrt.

[1351] Vít: Die Musikästhetik in den Hochschulvorlesungen Johann Heinrich Dambecks, S. 54.

[1352] Vít: Die Musikästhetik in den Hochschulvorlesungen Johann Heinrich Dambecks, S. 54.

[1353] Weber: *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst. Erster Band* (1830–1832), S. 17. Kursivierungen im Original gesperrt.

der Kunstsinn eine gewisse Einheit im Manchfaltigen, eine Centralität der manchfaltigen Theile, zu finden begehrt, so auch hier".[1354] Weber impliziert die Notwendigkeit formaler und andeutungsweise auch rezeptiver Ganzheit des gelungenen Musikwerks.[1355]

Johann Friedrich Rochlitz

Rochlitz' Konzertkritiken lassen immer wieder darauf schließen, wie wichtig ihm formale Ganzheit ist.[1356]

Nach Hänggi[1357] ist der Unaussprechlichkeitstopos für Rochlitz „bereits um 1800 eine Selbstverständlichkeit".

Carl Seidel

Carl Seidel veröffentlichte in den Jahren 1825 und 1828 zwei Bände *Charinomos. Beiträge zur allgemeinen Theorie und Geschichte der schönen Künste*. Der im ersten Band enthaltene Aufsatz „Schönheit und Kunst"[1358] geht vom Menschen als „höchstes Schöne" aus.[1359] In ihm „fanden wir bereits die erste Bedingung alles Schönen, den lebendigen Ausdruck eines Geistigen in sinnlich vollkommner Erscheinung. Hier erblicken Herder und Lavater schönste Einheit im Mannigfaltigen; [...]" – „Symmetrie" und „Harmonie", „Einheit" und „Mannigfaltigkeit" sind denn auch zwei der von Seidel bezeichneten Gegensatzpaare der sich im Menschen „findenden geistigen und leiblichen Eigenschaften", die im Schönen des Menschen ‚innig Verschmolzen' sind.[1360] In Seidels Schema sind diese beiden Gegensatzpaare bereits unter dem Stichwort „Schönheit. In freier Bildsamkeit: Kunst" aufgeführt.[1361] Das wird einige Seiten später bekräftigt: Ohne Symmetrie oder Harmonie kann „kein schönes Kunstwerk sich gestalten; sie führen uns auf die höchste unerläßliche Kunstforderung, die

[1354] Weber: *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst. Zweiter Band* (1830–1832), S. 1.

[1355] Ich habe hier die dritte Auflage des *Versuchs* als Quelle angeführt. Auch in der zweiten Auflage (1824, dort im ersten Band, S. 16 f.) ist bereits von der Verbindung der Töne „zu einem Ganzen" die Rede, ebenso wie in der 1822 in Darmstadt verlegten *Allgemeine[n] Musiklehre für Lehrer und Lernende* (dort S. 17). Weber hat den *Versuch einer geordneten Theorie* vor allem von der ersten zur zweiten Auflage stark bearbeitet, was auch den Titel betrifft: Bei der Erstveröffentlichung im Jahre 1817 bezeichnete er das Werk noch als *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsezkunst [sic] zum Selbstunterricht, mit Anmerkungen für Gelehrte*. Im ersten Band jener ersten Auflage findet sich lediglich die Formulierung, die „Operation" der Tonkunst bestehe darin, „dass sie Töne zu einem Kunstwerk verbindet; ihr Produkt ist eine Reihe von Tonverbindungen, ein *Tonstük* [sic], *Musik*, und zwar entweder *Vokalmusik* oder *Instrumentalmusik*" (Weber: *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsezkunst zum Selbstunterricht, mit Anmerkungen für Gelehrte. Erster Band* (1817), S. 12. Kursivierungen im Original gesperrt) – von einem „Ganzen" ist hier nicht die Rede. Dafür enthält die erste Auflage aber später, an der Analogstelle zur oben zitierten Bemerkung über die „Einheit im Manchfaltigen", eine entschiedenere Betonung der Bedeutung derselben; Weber bezeichnet dort „das Gesez [sic] der Einheit" als ein „Hauptgesetz [aller Kunst]" (ebd., S. 214).

[1356] Siehe zum Beispiel Kim: Johann Friedrich Rochlitz und seine Konzertkritiken in der ‚Allgemeinen musikalischen Zeitung' bis 1807/08, S. 202 ff.

[1357] Hänggi: *G. L. P. Sievers (1775–1830) und seine Schriften*, S. 117 ff.

[1358] Seidel: *Charinomos*, erster Band, S. 8–35.

[1359] Seidel: *Charinomos*, erster Band, S. 14. Dieses ‚höchste Schöne' ist es allerdings nur in sinnlicher Erscheinung, denn „[d]ie höchste Schönheit ist in Gott; ihr lichtestes Abbild auf Erden ist der Mensch" (ebd., S. 8).

[1360] Seidel: *Charinomos*, erster Band, S. 14 ff.

[1361] Seidel: *Charinomos*, erster Band, S. 16.

wir bereits angeschaut haben in der schönen Menschennatur, führen auf Einheit in schöner Mannigfaltigkeit“.[1362]

Was im ersten Band noch ganz Allgemein für die schönen Künste formuliert wurde, findet sich auch in der Abhandlung „Umrisse zu einer Poetik der reinen Tonkunst“, die Seidel im zweiten Band der *Charinomos* veröffentlichte, wieder.[1363] Er spricht dort im Zuge einiger Erläuterungen zu Takt und Taktarten vom „ästhetischen Grundgesetz von Mannigfaltigkeit und Einheit“,[1364] definiert die „rhythmisch-musikalische Periode“ als „einige Sätze“, die „zu einem größeren, in sich abgeschlossenen Ganzen verbunden“ sind,[1365] pocht darauf, „das allgemeine ästhetische Gesetz der Einheit stets sorgsam zu beachten“, was hinsichtlich der Tonart „[i]n neueren Zeiten [...] nicht sonderlich beachtet“ werde, und hebt auch bezüglich der Gattung der Symphonie, ganz gleich ob programmatisch oder nicht, hervor, dass ihr „wahre[r] Gehalt“ niemals „[v]erworren und ohne merklich hervorklingende Einheit“ sein dürfe, wobei er affirmativ aus dem ersten Teil von Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* zitiert.[1366]

Alles in allem ist auch Seidel ein Vertreter der Idee, jedes schöne Kunstwerk müsse formale, inhaltliche und rezeptive Ganzheit aufweisen.

Hans Georg Nägeli

Hans Georg Nägeli ordnet Musik, bildender Kunst und Dichtkunst jeweils einen Bereich zu, in dem sie vornehmlich wirken: Erstere gehört vor allem zur „Region der Gefühle“, die zweite zum „Gebiete der Anschauungen“ und die dritte zum „Reich der Ideen“, wobei aber keine ausschließlich ihrer jeweiligen Spezialität verpflichtet ist, sondern auch die beiden anderen zugleich mit betrifft.[1367] Kurz darauf zeigt sich Nägeli überzeugt, dass sich im Klang der singenden menschlichen Stimme dem dilettantischen Hörer „eine höhere Natur ab[spiegelt]“; die Menschenstimme ist ihm „die feinste irrdische Hülle, in welcher sich der Geist offenbart“.[1368]

Diese Art des Dilettantismus ist, so Nägeli, zwar für den Dilettanten selbst ein Genuss, sollte aber nicht mit Lobreden bedacht werden, denn ihr fehlt eine Zutat, die jedem „Gemüthleben“ innewohnen muss, wenn es „wahr und stärkend“ sein soll: die „Sehnsucht“.[1369] „Das höchste Kunstgefühl ist nur dann ein beseligendes Wonnegefühl, wenn ihm die *Sehnsucht nach Idealen* beywohnt. Diese Sehnsucht wird aber nur befriediget durch das Vermögen, die Töne in ihrer Zusammenverbindung zum Kunstwerk aufzufassen“.[1370] Dieser, der ‚geistige Dilettantismus‘, geht „bey jedem Kunstwerk darauf aus, jedes Einzelne mit Allem im

[1362]Seidel: *Charinomos*, erster Band, S. 21 f.
[1363]Seidel: *Charinomos*, zweiter Band, S. 1–151.
[1364]Seidel: *Charinomos*, zweiter Band, S. 38 f.
[1365]Seidel: *Charinomos*, zweiter Band, S. 64.
[1366]Seidel: *Charinomos*, zweiter Band, S. 145 f.
[1367]Nägeli: *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, S. 9 f.
[1368]Nägeli: *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, S. 12. Der Satz von der ‚irrdischen Hülle‘ ist bei Nägeli als Zitat markiert, dessen Autor er nicht nennt.
[1369]Nägeli: *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, S. 12.
[1370]Nägeli: *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, S. 12. Kursivierung im Original gesperrt.

Zusammenhang aufzufassen, sein Streben geht nur auf Zusammenhang, Planmäßigkeit, Mannigfaltigkeit in Einheit, *Ideen*reichthum".[1371] Durch die Eindrücke der Kunst kann „unsere Fassungskraft unendlich erhöhet, unsere Zeitschranke unendlich erweitert" werden.[1372] Das ist der „magische Zauber", der „Schönheitszauber der Tonkunst", der auf seiner „höchsten Stufe [...] ins *Mystische*" übergeht.[1373] Auf dieser „wirkt die Kunst negativ. Sie hat ihn, den Menschen, nur von der sinnlichen Seite aufgegriffen, um ihn sich selbst gesteigert, geistig belebt, wiederzugeben. Ihr äußerer Eindruck *entschwindet*, die innere Belebung bleibt".[1374]

Für meinen Themenzusammenhang sind an diesen Passagen, die sich allesamt noch in der ersten Vorlesung Nägelis finden, zwei Dinge bemerkenswert: Erstens lassen sie erkennen, dass Nägeli neben rezeptiver auch formale Ganzheit[1375] und eine gewisse Art epistemischer Transzendenz[1376] im „Schönheitszauber der Kunst" verortet. Letztere sind dabei aber, zweitens, stets miteinander verknüpft. Nägeli macht die „magischen Wirkungen der Kunst" stets an satztechnischen Mitteln fest (er nennt etwa Ausweichung, Umkehrung, Trugschluss, Pause).[1377] Außerdem schätzt er, nebenbei bemerkt, die reine Instrumentalmusik hinsichtlich ihrer Wirkungen auf den Dilettanten nicht höher ein als eine mit Texten verbundene Musik.[1378]

Friedrich Konrad Griepenkerl

Friedrich Konrad Griepenkerl, der unter anderem Musiktheorie bei Forkel studiert hatte, stellt 1827 fest, in Kunstwerken sei „eine große Menge sowohl gleichartiger, als ungleichartiger, gleichzeitiger und ungleichzeitiger, Verhältnisse beisammen".[1379] „Wäre nun diese Menge ohne Ordnung und inneren Zusammenhang", würde zum einen „der Effekt der einzelnen schönen Verhältnisse" gestört und wäre sie zum anderen „weder im Einzelnen, noch im Ganzen, verständlich".[1380] „Die bloße *Fasslichkeit* des Kunstwerks also fordert schon allein *Zusammenhang* der mehreren einfachen Verhältnisse, und der nothwendige Zusammenhang fordert Beziehung auf *einen* hervorragenden Punkt, oder auf *mehrere* mit einander verknüpfte, je nach der Beschaffenheit des Kunstwerks".[1381] Diese „Beziehung

[1371] Nägeli: *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, S. 15. Kursivierung im Original gesperrt.
[1372] Nägeli: *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, S. 19.
[1373] Nägeli: *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, S. 19. Kursivierung im Original gesperrt.
[1374] Nägeli: *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, S. 19. Kursivierung im Original gesperrt.
[1375] Siehe zur formalen Ganzheit weiterhin zum Beispiel Nägeli: *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, S. 39, S. 59, S. 68, S. 157, S. 167 und S. 253. Nägeli nimmt dabei, wie Dahlhaus betont, anders als man annehmen könnte, nicht Hanslicks Formalismus vorweg (Dahlhaus: Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff, S. 152).
[1376] Siehe dazu auch andere Stellen, so etwa Nägeli: *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, S. 23 und S. 46 ff.
[1377] Nägeli: *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, S. 19. Siehe zur Verbindung von formaler Ganzheit und epistemischer Transzendenz sowie zu deren Vorhandensein bei Nägeli auch Sponheuer: Das Bach-Bild Hans Georg Nägelis und die Entstehung der musikalischen Autonomieästhetik, passim, besonders aber S. 113–115.
[1378] Nägeli: *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, S. 17 ff.
[1379] Griepenkerl: *Lehrbuch der Ästhetik*, S. 12.
[1380] Griepenkerl: *Lehrbuch der Ästhetik*, S. 12.
[1381] Griepenkerl: *Lehrbuch der Ästhetik*, S. 12. Kursivierungen im Original gesperrt.

der einzelnen Verhältnisse untereinander und zum Ganzen, wird *Einheit* genannt".[1382] Das Kriterium der „Fasslichkeit des Kunstwerks" ist von großer Bedeutung: Es fordert, „dass [das Kunstwerk] nicht über die Gränzen der menschlichen Organisazion [sic] und Erkenntnissfähigkeit hinausgehe".[1383]

Griepenkerl identifiziert zwei ‚Hauptgründe' „des ästhetischen Zusammenhangs unter ästhetischen Verhältnissen", deren erster die „Dissonanz" ist – „ein Verhältniss, das zum Fortschritte, zum Übergange in ein anderes Verhältniss, nöthigt, weil es allein und ohne diesen Fortschritt misfallen würde" – und deren zweiter die „*Symmetrie*, das wohlgefällige Ebenmaß der Theile, und ihr wohlgefälliger Zusammenhang im Ganzen" darstellt.[1384] „Symmetrie" ist dabei notwendige, nicht aber hinreichende Bedingung eines Schönen: „Symmetrie ist nur schöne Anordnung; ist nun das, was angeordnet wird, nicht schön, so kann auch durch die bloße Anordnung des Nichtschönen nichts Schönes entstehen".[1385]

Beide, „Einheit" und „Symmetrie", werden einige Dutzend Seiten später genauer erläutert. „[‚Die ästhetische Einheit'] besteht in der wohlgefälligen Zusammenordnung aller Theile zum geschlossenen Ganzen. Ihre Wirkung ist, dass sie den Beschauer des in dieser Rücksicht gelungenen Kunstwerks ganz in dasselbe hineinzieht und vertieft, so dass er in dem Moment nichts außer dem Kunstwerke zu denken vermag".[1386] Dieser „Effekt" kann nur erreicht, „ästhetische Einheit" nur dann vollkommen realisiert werden, wenn sich das Werk „durch sorgfältig fortgeleitete Beziehungen der einzelnen Theile unter einander, zum Ganzen und auf einen oder wenige hervorragende Punkte" auszeichnet und wenn außerdem „nichts Überflüssiges eingeschoben" ist und „nichts Wesentliches [fehlt]".[1387] „Das Überflüssige erweitert ungleichmäßig" und stört damit die „Geschlossenheit" des Werks.[1388] Und fehlt „etwas Wesentliches", sind die „Beziehungen unter den einzelnen Theilen und von diesen aufs Ganze" ‚mangelhaft' und ‚lückenvoll', „so dass das Kunstwerk, an manchen Stellen eingeschrumpft oder durchlöchert, nur mühsam zusammengehalten wird, und nicht als organisches, selbstständiges, nach allen Seiten hin gleichmäßig ausgebildetes, Wesen erscheint".[1389]

Im Rahmen seiner Erläuterungen zur notwendigen Kunstwerksbedingung der „Symmetrie" meint Griepenkerl unter anderem, diese fordere, dass „eine Übereinstimmung gleichartiger Theile in der Anordnung und Stellung statt finde", wobei aber vom Künstler, um Eintönigkeit im Ganzen des Werks und damit Unzufriedenheit des „ästhetischen Urtheil[s]" zu vermeiden, „unter den Elementen, Orten und Zeiten [die das Kunstwerk bilden bzw. innerhalb derer es sich konstituiert] nicht das völlig Gleiche, sondern nur das Gleichartige zu wählen [sei], so dass nur die Beziehungen hinüber und herüber nicht verloren gehen, und auch die fernsten Punkte, ihrer Übereinstimmung wegen, auf die Mitte deuten, und das Ganze zusammenhalten".[1390] Besonders in „musikalische[n] Kunstwerke[n]" beruht „ein sehr

[1382] Griepenkerl: *Lehrbuch der Ästhetik*, S. 13. Kursivierung im Original gesperrt.
[1383] Griepenkerl: *Lehrbuch der Ästhetik*, S. 15.
[1384] Griepenkerl: *Lehrbuch der Ästhetik*, S. 13 f. Kursivierung im Original gesperrt.
[1385] Griepenkerl: *Lehrbuch der Ästhetik*, S. 15. Siehe auch ebd., S. 102.
[1386] Griepenkerl: *Lehrbuch der Ästhetik*, S. 96.
[1387] Griepenkerl: *Lehrbuch der Ästhetik*, S. 96 f.
[1388] Griepenkerl: *Lehrbuch der Ästhetik*, S. 97.
[1389] Griepenkerl: *Lehrbuch der Ästhetik*, S. 97.
[1390] Griepenkerl: *Lehrbuch der Ästhetik*, S. 103 f.

großer Theil des Zusammenhangs“ auf der „Symmetrie“.[1391] Weil aber die Musik sich, ebenso wie die Poesie, zeitlich entwickelt, kann die „Symmetrie“ in ihr „nur dann vollständig erkannt werden, wenn die Darstellung beendigt ist, und sie wirkt, während derselben, undeutlich, und nur auf den Zusammenhang hinweisend, zur Schönheit des Ganzen mit“.[1392]

Karl Friedrich Eusebius Trahndorff

Karl Friedrich Eusebius Trahndorffs Ansichten zum schönen Kunstwerk sind reich an spekulativen Annahmen über Wahrnehmung und Psyche des Menschen und, so lohnend ihre Lektüre im Ganzen auch sein mag, alles in allem in ihrem Verhältnis zu den für mein Thema interessanten Passagen zu komplex und zu ausführlich, als dass ich mich ihnen in erschöpfender Weise widmen könnte und sollte. Ich konzentriere mich im Folgenden auf diejenigen Abschnitte seiner Abhandlung *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, die direkt ästhetische/musikalische Ganzheit betreffen, und glaube dabei nicht in unangemessener Weise zu verkürzen. Ausgangspunkt ist der Begriff des ‚Bildes‘:

> In der Anschauung selbst liegt vorzugsweise die Form. Das Mannigfaltige in dem Gesamt-Erfaßten ist freilich eben ein Mannigfaltiges durch das Dasein (denn das Dasein giebt die Vielheit, so wie das Sein die Einheit) aber auch zugleich nur durch seine Beziehung auf die Individualität des Gesamt-Erfaßten, oder auf die Einheit, und durch diese Einheit und das Mannigfaltige *wird eben nur angeschaut*, wenn erfaßt wird von der Seite der Einheit und des Verhältnisses derselben zum Dasein. Es ist also das Wesen der Anschauung, daß das Mannigfaltige immer nicht in den Einzelheiten, sondern in der Einheit erfaßt werde, daß es also erfaßt werde als ein abgeschlossenes Ganzes, und dieses abgeschlossene Ganze ist das *Bild*. In dem Bilde wird daher eben nur die Form erfaßt, und das ganze Reich der Anschauung ist ein Reich der Bilder, ein gegliedertes Ganzes von Bildern, und die Welt, das Universum, endlich das allumfassende, einzige und letzte Bild.[1393]

Das Bild-Sein eines Bildes zeichnet sich dadurch aus, nur einen Teil der Struktur des gesamten Universums, das als Absolutes stets als Bezugspunkt dient, darzustellen:

> [J]edes Bild von größerm Umfange ist nur eben dadurch ein Bild, daß es besteht aus mehren Bildern, die in so fern sie in Beziehung auf ein Bild von größerm Umfange stehen, eben wieder für sich erfaßt und als ein Ganzes von kleinerm Umfange aufgefaßt und abgeschlossen werden; es ist zweitens wieder nur dadurch ein Bild, daß es wieder nothwendig in Beziehung auf ein Bild von noch größerm Umfange steht, und eben deshalb auch wieder durch diese Beziehung auf ein Ganzes abgeschlossen wird. In dieser ganzen Erscheinungsart der Welt vor der Anschauung liegt also eine Relativität, die als eine Reihe von Gliedern betrachtet werden kann, in welcher die Tendenz zum Absoluten offenbar wird, welches aber nie in der Erscheinung, also in der Form des Daseins erreicht werden kann, da mit wirklicher Erreichung des Absoluten auch alles Erscheinen, also auch alles Dasein aufgehoben würde, und nur das Sein, oder, wie ich lieber sagen möchte, das absolute Können in sich, das Können, wie es nur sich selbst in sich kann, übrig bliebe.[1394]

„Der Mensch will die Form des Universums erfassen bloß für das Erfassen oder um des Erfassens willen.“[1395] Das in vollendeter Weise zu tun, ist jedoch unmöglich, da das tatsächliche Erfassen auf „Verschiedenheiten der Empfindungen und Gefühle in der Berüh-

[1391] Griepenkerl: *Lehrbuch der Ästhetik*, S. 107.
[1392] Griepenkerl: *Lehrbuch der Ästhetik*, S. 107. Siehe zur Anwendung der hier vorgebrachten Ganzheitsvorstellungen auf die Musik vor allem ebd., S. 371–409, passim.
[1393] Trahndorff: *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, 1. Teil, S. 27. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1394] Trahndorff: *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, 1. Teil, S. 29 f.
[1395] Trahndorff: *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, 1. Teil, S. 44.

rung dem Dasein nach, und Verschiedenheit der Bilder in der Anschauung mit beständiger Hindeutung und Beziehung auf die Einheit, ohne welche selbst keine Verschiedenheit möglich wäre", beschränkt ist.[1396] Die Einheit „selbst unmittelbar zu erfassen in der Anschauung" ist prinzipiell „unmöglich, weil [der Mensch] im Werden immer nur den Augenblick erfaßt, diesen aber wieder im Gegensatze gegen die Gesamtberührung, und weil er diesen ebenerfaßten Augenblick wieder vertauschen muß mit dem nächsten und so ins Unendliche".[1397] Es können einzelne Moment erfasst werden und „die Form der Welt im Werden", aber man „kann dieses Erfassen nie vollenden, weil [der Mensch] eben in der Anschauung nur das eine Glied des Gegensatzes, die Verschiedenheit, erfaßt, nie die Einheit, und zwar die Verschiedenheit ins Unendliche, weshalb er eben nie stehen bleiben kann".[1398]

Form kann nur erfasst werden, „wenn in und mit dem Mannigfaltigen zugleich Einheit erfaßt wird, welches aber schon deshalb nothwendig erfolgt, weil sonst kein Mannigfaltiges erfaßt werden kann".[1399] Das Erfassen von Form und Bild hängt eng zusammen:

> Nun wissen wir aber, daß mittelst der Anschauung die Welt erfaßt wird als ein gegliedertes Ganzes von Bildern (also als Bilder in Bildern und Bilder über Bildern); wir wissen auch ferner, daß jedes Bild eben dadurch ein Bild, d. h. ein abgeschlossenes Erfassen der Form ist, weil darin wirklich die Einheit erfaßt wird in dem Mannigfaltigen; aber auch zu gleich, weil es sich durch die Einheit darin wieder nach einer andern Seite bezieht auf eine höhere Einheit, und durch die Mannigfaltigkeit wieder als höhere Einheit auf eine niedere; es wird also hierin schon die Hindeutung liegen auf die höchste und letzte Einheit, also auf die Form des Universums. Es ist also in jedem Bilde diese Hindeutung auf die Form des Universums, aber die Form des Universums kann nie ganz darin sein; diese Form könnte nur angeschaut werden selbst als das Ganze, wie es ist, wenn das Universum selbst angeschaut werden könnte, wie es ist.[1400]

All diese Überlegungen laufen auf einen Bild, Form und Universum vereinenden gedanklichen Clou hinaus:

> Da nun in jeder wirklichen Anschauung das Bild, als Erfassen der Form, immer doch eine Andeutung der Form des Universums enthält; da ferner in jedem Bilde, weil eben das Bild nicht das Universum selbst ist, irgend ein Verhältniß des Seins zum Dasein, der Einheit zur Vielheit ist: so wird auch in allen Bildern überhaupt dieses Verhältniß ein Mannigfaltiges, d. h. ein Verschiedenartiges sein, in Beziehung auf das höchste Verhältniß des Seins zum Dasein, also auf die Form des Universums, oder es wird jene Andeutung deutlicher oder bestimmter hervortreten, oder sie wird verdunkelt erscheinen können; so daß man in dieser Hinsicht wohl sagen darf, es werde *in jedem Bilde der Anschauung mehr oder minder die Form des Universums angeschaut.*[1401]

Das Verhältnis von Bild und Universum führt zur Definition des Schönen:

> Liegt nun ein Bild, welches dem Verhältniß des Seins zum Dasein oder der Einheit zur Vielheit nach, und in so fern es dadurch ein geschlossenes Ganzes bildet, also in so fern darin die Form des Universums erfaßt wird [...] ganz in diesem Umfange der Anschauungsform, so daß alles Mannigfaltige in seinen Gegensätzen noch innerhalb dieses Umfanges aus der Einheit verstanden werden kann, (in so fern es nämlich erfaßt wird für das Erfassen, also die Form rein für sich): so ist in dem Bilde das Schöne, und wir haben die Form des Universums erfaßt, als das Schöne, und können also sagen: *Das Schöne sei nichts andres als eben die Form des*

[1396] Trahndorff: *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, 1. Teil, S. 44 f.
[1397] Trahndorff: *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, 1. Teil, S. 45.
[1398] Trahndorff: *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, 1. Teil, S. 45.
[1399] Trahndorff: *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, 1. Teil, S. 74.
[1400] Trahndorff: *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, 1. Teil, S. 75 f.
[1401] Trahndorff: *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, 1. Teil, S. 76. Kursivierung nicht original.

> *Universums, in so fern sie bei dem Erfassen für das Erfassen völlig aufgeht in der Form der Anschauung (Raum und Zeit).*[1402]

Ein Bild stellt die „Form des Universums“ dar, die wiederum in einer bestimmten Weise des Erfasstwerdens „das Schöne“ selbst ist – eine auffällige Parallele zu den Gedanken Moritz' und Anderer.[1403]

Geht die „Form des Universums [...] nicht mehr in der Form der Anschauung [auf]“, handelt es sich um das „Große“.[1404] Das „*Erhabne*“ wiederum ist „nichts anders, als *die Form des Universums, in so fern sie beim Erfassen für das Erfassen nicht mehr in dem Bilde unmittelbar angeschaut, sondern nur vermöge der Andeutungen geahndet wird*“.[1405]

Die Kunst entsteht nach Trahndorff am Ende einer längeren Entwicklung des Menschen hinsichtlich seiner Auseinandersetzung mit dem Erfassen seiner Umgebung und seinem Verhältnis zu Sein und Dasein.[1406] An deren Ende steht die ‚freie Kunst', die sich das Ziel setzt, „darzustellen, als ein Bleibendes, die Form des Universums an einem Werden, oder Darstellung der Form rein für das Erfassen. Dies gibt die eigentlich *schöne Kunst*, und jenes Bleibende als ein wahres eigentliches *Kunstwerk*“.[1407] Ein „Kunstbild, welches die Form des Universums darstellt für das Erfassen, ist ein Kunstwerk“.[1408] Auf die Musik angewendet „wird also ein Werk der Tonkunst sein ein für das Erfassen ausgebildetes Ganzes von Tonbildern, das sich gestaltet hat durch Entwickelung der Melodie, wie sie gebunden ist durch das Räumliche in Harmonie und Tact. Dieser Begriff des Kunstwerkes setzt voraus, daß jedes Kunstwerk der Musik ein mehrstimmiges sei“.[1409]

Trahndorffs Gedanken zeigen eine Verpflichtung auf formale und rezeptive Ganzheit, teleologische Unabhängigkeit der Rezeption des Schönen sowie auf dessen epistemische Transzendenz.

Franz Ficker

Franz Ficker, dessen *Aesthetik oder Lehre vom Schönen und der Kunst* 1830 veröffentlicht wurde, kannte nicht nur *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, sondern auch andere Schriften „des geistvollen *Moritz*“, den er zusammen mit Autoren wie Lichtenberg, Sturz, Schlosser, Gerstenberg und Kosegarten als solche einstuft, „welche durch eigenthümliche Ansicht über verschiedene Gegenstände der Aesthetik sich auszeichneten“.[1410] Das Attribut des ‚Geistvollen' ist dabei eines, das er nicht vielen der Autoren, die er in der seine *Aesthetik*

[1402] Trahndorff: *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, 1. Teil, S. 80 f. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1403] Siehe dazu weiterhin auch Trahndorff: *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, 1. Teil, S. 90–97.
[1404] Trahndorff: *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, 1. Teil, S. 81. Zitat im Original gesperrt.
[1405] Trahndorff: *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, 1. Teil, S. 82. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1406] Trahndorff: *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, 1. Teil, S. 181 ff.
[1407] Trahndorff: *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, 1. Teil, S. 183 f. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1408] Trahndorff: *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, 2. Teil, S. 16. Ganzes Zitat im Original gesperrt.
[1409] Trahndorff: *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, 2. Teil, S. 192 f.
[1410] Ficker: *Aesthetik oder Lehre vom Schönen und der Kunst*, S. 16. Kursivierung im Original gesperrt.

oder Lehre vom Schönen und der Kunst einleitenden Literaturschau erwähnt, zugesteht. Vermutet man nun, einen umfassende Einfluss Moritz' in Fickers Schrift ausmachen zu können, wird man allerdings enttäuscht.

Ficker lehnt zunächst einige Positionen dazu, was Schönheit sei, ab, weil sie ihm, wie etwa das Postulat der Gleichsetzung von Schönheit und Form, zwar notwendig, nicht aber hinreichend erscheinen.[1411] Am Ende dieses Vorgangs präsentiert er eine die jeweils für sich alleine als zu einseitig empfundenen Schönheitserklärungen miteinander verbindende Definition, nach der das Schöne in der „Darstellung einer Idee in einer entsprechenden anschaulichen Form [besteht], wodurch die harmonische Thätigkeit der Gemüthskräfte erregt wird".[1412] Er bemüht sich noch im selben Absatz, einer reinen Formästhetik erst gar keinen Nährboden zu geben: Da eine Idee „nicht unmittelbar und an sich selbst an den Sinn gebracht, objektiv dargestellt werden" kann, bedarf sie einer „sinnliche[n] Form", die sie erfahrbar macht.[1413]

> Soll aber durch die Form, als das sinnliche Bild, die Idee objektiv werden, was Forderung an das Kunstwerk ist, wenn es schön seyn soll; so muß die Form das Wesen der darzustellenden Idee ganz in sich aufnehmen und in sich erschöpfen; die Form muß, so zu sagen, als Form untergehen und zum Wesen werden, oder beide müssen als absolut Eins und ungetheilt erscheinen. Zur Schönheit wird daher erfordert die *vollkommenste Harmonie*, die innigste Durchdringung von Wesen und Form.[1414]

Fickers Schönheitsbegriff ist also, anders als bei Moritz, wesentlich von der Darstellung einer „Idee" abhängig. Bemerkenswerterweise findet sich aber gerade aufgrund seines Beharrens auf der Vorstellung von der im Schönen ausgedrückten Idee auch eine Parallele zu Moritz. Denn in den Dingen der Natur findet man, so Ficker, keine Schönheit, da in dieser „alles in einem fortwährenden Flusse begriffen [ist], alle Erscheinungen tragen das Gepräge der Veränderlichkeit und Vergänglichkeit an sich, Gestalten kommen und schwinden, mannichfaltig wechseln die Formen. Die Idee also, welche in der Kunst in Einer unmittelbaren Anschauung gegeben ist, legt sich in der Natur durch die ganze Zeitdauer eines Dinges auseinander".[1415] Implizit bedeutet diese Passage, dass das Schöne etwas Unveränderliches, in der Kunst: Werkhaftes im emphatischen Sinne sein muss. Es gilt aber: „Nur im All der Dinge, in der ganzen Schöpfung, dem Abglanze der Gottheit, der sie den Charakter eigener Vollkommenheit aufdrückte, ist wahre, ist höchste Schönheit".[1416] Diese Formulierung könnte auch von Moritz stammen.

Fickers Ausführungen zur Musik sind übrigens kaum der Rede wert. Für ihn liegt das Wesen der Tonkunst im Ausdruck von Gefühlen und er zitiert affirmativ Schubarts Tonartencharakteristik, wobei ästhetische Vollendung in der Form weiterhin notwendige Bedingung der Schönheit eines Musikstücks ist.[1417]

[1411] Ficker: *Aesthetik oder Lehre vom Schönen und der Kunst*, S. 25 ff.
[1412] Ficker: *Aesthetik oder Lehre vom Schönen und der Kunst*, S. 28.
[1413] Ficker: *Aesthetik oder Lehre vom Schönen und der Kunst*, S. 28.
[1414] Ficker: *Aesthetik oder Lehre vom Schönen und der Kunst*, S. 28.
[1415] Ficker: *Aesthetik oder Lehre vom Schönen und der Kunst*, S. 29.
[1416] Ficker: *Aesthetik oder Lehre vom Schönen und der Kunst*, S. 29. Siehe zum Verhältnis von Kunst und Natur auch ebd., S. 98 ff.
[1417] Ficker: *Aesthetik oder Lehre vom Schönen und der Kunst*, S. 273 ff., vor allem S. 300.

Johann Christian August Grohmann

Johann Christian August Grohmann zählt die Erklärung des Schönen, nach der es „Einheit und Mannigfaltigkeit in einer gegenseitigen harmonischen Verschmelzung“ sei, zu der Menge derjenigen Definitionen, unter denen keine einzige ist, „wodurch nur von fern das Wesen des Schönen geahnet werden könnte“.[1418] Er führt aus, es sei „nicht zu leugnen, daß in jedem schönen Kunstwerke Einheit und Mannigfaltigkeit, die innigste Verschmelzung der einzelnen Theile zu einem Ganzen seyn muß; das Gemüth will unterhalten werden durch Mannigfaltigkeit, nicht ermüdet durch lose Zerstreuung, sondern der Zauber der Einheit und Komposition soll sich über das Ganze verbreiten“.[1419] Doch das allein reicht nicht, denn die Definition ist zu unbestimmt; sie umfasst auch beispielsweise die „Kreislinie“, die aber, obwohl sie Einheit und Mannigfaltigkeit enthält, darum doch noch längst nicht ‚schön‘ zu nennen ist.[1420] Formale Ganzheit: Erneut notwendig, nicht hinreichend.

Im Folgenden wendet sich Grohmann auch explizit gegen Moritz' Erklärung, „‚das Schöne sey das in sich Vollendete, es trage eine innre Vollendung in und mit sich.‘ Was ist denn dieses in sich Vollendete? Worauf beruhet es? Das Gute und Wahre ist auch ein in sich Vollendetes“.[1421] Auch dieser Versuch der Definition des Schönen sei zu ungenau und undeutlich. Seine eigene Schönheitsbestimmung – „Das Schöne ist das zum unendlichen Bewußtseyn gesteigerte Gefühl; die in das Gefühl eingegangene übersinnliche Welt; das Ideelle des Vernunftbewußtseyns in dem Gefühl, oder, was dasselbe ist, die unendliche, übersinnliche Vernunftfreiheit geläuterter, vergeistigter Gefühlszustände. Die Vernunftfreiheit als Gefühl.“[1422] – hält Grohmann für besser geeignet als alle anderen, das Schöne genau zu erfassen, sodass die oben angeführten Ungenauigkeiten durch sie vermieden würden.[1423] Ob dem tatsächlich so ist, bleibe dahingestellt. Die Bedeutung formaler Ganzheit auch in der Ästhetik Grohmanns wird dadurch nicht geschmälert. Er scheint zudem mit der Idee epistemischer Transzendenz zu sympathisieren.

Wilhelm Christian Müller

Der Theologe und Philosoph Wilhelm Christian Müller veröffentlichte den *Versuch einer Aesthetik der Tonkunst* als ersten Teil seiner *Aesthetisch-historischen Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst* im Jahre 1830. Ralf Martin Jäger ordnet die Abhandlung als erstes ausschließlich der reinen Musikästhetik gewidmetes Werk seit Schubarts *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* ein.[1424] Im Zuge von Müllers Darstellung der Geschichte der Musik,

[1418] Grohmann: *Aesthetik als Wissenschaft*, S. 39 f.
[1419] Grohmann: *Aesthetik als Wissenschaft*, S. 42.
[1420] Grohmann: *Aesthetik als Wissenschaft*, S. 42 f.
[1421] Grohmann: *Aesthetik als Wissenschaft*, S. 44.
[1422] Grohmann: *Aesthetik als Wissenschaft*, S. 69. Sie wird ebd., ab S. 53 hergeleitet und auf S. 70–74 verteidigt.
[1423] Grohmann: *Aesthetik als Wissenschaft*, S. 70 f.
[1424] Jäger: Wilhelm Christian Müllers ‚Versuch einer Aesthetik der Tonkunst‘ (Leipzig 1830) und die Krise der bürgerlichen Musikkultur am Ende des zweiten Dezenniums des 19. Jahrhunderts, S. 129. Müller baut dabei unter anderem auf ästhetische Überlegungen Sulzers, Herders, Schubarts, Kants, Jean Pauls, Tiecks und Wackenroders (ebd., S. 129 f.). Siehe zu einem Überblick über Müllers Leben sowie zu Aufbau und Inhalt des *Versuchs* hinsichtlich Müllers Verhältnis zur bürgerlichen Musikkultur ebd., S. 137–146.

angefangen bei der griechischen Antike bis hin zur Musik seiner eigenen Zeit, deutet sich an einigen Stellen an, dass besonders die Idee der Einheit in der Mannigfaltigkeit für seine Ästhetik von Bedeutung ist. So schreibt Müller im Zusammenhang einer Erläuterung der Entstehung des modernen Takts, ohne den „keine wahre musikalische Schönheit bestehen" kann:[1425] „In *gleichmässiger Wiederkehr* erkennen wir die *Einheit im Mannigfaltigen*, in der *Symmetrie räumlicher Verhältnisse. – Diese wird das Fundament der musikalischen Schönheit.*"[1426]

In einer Passage zu Carl Maria von Webers *Oberon* bemerkt Müller, der von Wieland stammende Text habe

> als Uebersetzung unerträgliche Härten, und ermangelt wegen des, durch den englischen Originaltext veranlassten, *holperichen Rhythmus* aller musikalisch vollendeten Schönheit, wenn auch durch das *Pretiöse* der Musik übrigens der wahren musikalischen Schönheit und Einheit des Ganzen kein Abbruch geschehe. [...] Die schönen Einzelheiten, an denen *Weber* sein Genie verschwendet hat, können das *Ganze zu keiner Einheit* erheben.[1427]

Und über Haydn schreibt er bewundernd, dieser habe „besonders aus *Fux* Gradus ad Parnassum einen Satz in seine Glieder, wie einen Gedanken in einer Redeform zergliedern, durch verschlungene Glieder wieder zu einem Ganzen verknüpfen" gelernt.[1428]

All diese Bemerkungen stimmen mit Müllers grundlegender Ansicht über die Schönheit in der Musik überein:

> In der Vergleichung mit den anderen schönen Künsten besteht die *Schönheit in der Einheit des Mannigfaltigen fürs Auge und fürs Ohr*, in so fern sie empfänglich, geübt und mit gebildetem Gemüthe vereint sind. In der beschränkten, armen Antike konnte die musikalische Schönheit nicht gross sein; in der modernen Tonkunst konnte erst das Vielfältige der Melodien wie auch der vielstimmigen Harmonien der Sing- und Instrumental-Stimmen in *geregeltem Rhythmus* sich *frei bewegend, Sinn und Gefühl und Ideen ausdrückend*, das *höchst Mannigfaltige* zu ‚Einem Ganzen vereint' werden, das man zum *Ideale* erheben kann.[1429]

Auch für Müller ist also Einheit in der Mannigfaltigkeit, die Verbindung aller Teile eines Musikwerks zu einem Ganzen, kurz: formale Ganzheit Schönheitsbedingung und alleinige explizite Bestimmung des Ganzheitsbegriffs.

Eduard Bobrik

Eduard Bobriks dritter seiner *Freien Vorträge über Aesthetik* beschäftigt sich mit der Definition des Schönen.[1430] Bobrik meint, der Ausdruck, „*Schönheit sey Einheit in der Mannigfaltigkeit*" bezeichne „eine der wesentlichsten Eigenschaften jedes Schönen" und „ein wahrhaft objectives Merkmal des Schönen".[1431] Dieser Erklärung fehle es aber an Bestimmtheit, da auch andere als schöne Dinge mannigfaltige Teile enthalten oder als eine Einheit erscheinen könnten.[1432] Gleiches gilt für weitere Formulierungen und Aspekte formaler

[1425] Müller: *Versuch einer Aesthetik der Tonkunst*, S. 138.
[1426] Müller: *Versuch einer Aesthetik der Tonkunst*, S. 138. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1427] Müller: *Versuch einer Aesthetik der Tonkunst*, S. 224 f. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1428] Müller: *Versuch einer Aesthetik der Tonkunst*, S. 246. Kursivierung im Original gesperrt.
[1429] Müller: *Versuch einer Aesthetik der Tonkunst*, S. 259. Kursivierungen im Original gesperrt. Siehe auch ebd., S. 268–275.
[1430] Bobrik: *Freie Vorträge über Aesthetik*, S. 37 ff.
[1431] Bobrik: *Freie Vorträge über Aesthetik*, S. 38. Kursivierung im Original gesperrt.
[1432] Bobrik: *Freie Vorträge über Aesthetik*, S. 39 ff.

Ganzheit: Sie alle sind „sämmtlich unerlässliche Bedingungen für ein jedes Kunstwerk, wenn es nicht missfallen will, aber eben für *jedes*, sowohl der schönen Künste, als der nützlichen, als selbst der gelehrten, Künste, wenn dieser Ausdruck für die Darstellungen wissenschaftlicher Systeme erlaubt wird“, und daher zwar notwendig, aber zur Bestimmung des Schönen nicht hinreichend.[1433]

Das zeigt sich denn auch in Bobriks eigener Schönheitsdefinition: „Schönheit ist ein solcher *Contrast*, dass entweder *der Gegensatz* der contrastirenden Elemente *grade* das an ihnen vorhandene *Gleiche überwiegt*, oder *das Letztere grade* das an ihnen *Entgegengesetzte unbemerkbar macht*, ohne sie deshalb als Eins erscheinen zu machen.“[1434]

Der „Contrast“ ist hier „als die Bestimmung derjenigen Mannigfaltigkeit gegeben, in deren Einheit die ersten Erklärungen das Schöne suchten“, wobei immer nur gleichartige Entitäten – „nur Töne mit Tönen, nur Farben mit Farben, nur Gestalten mit Gestalten, nur Gesinnungen mit Gesinnungen“, nicht aber „Zusammenfassungen von Tönen mit Farben, von Gestalten mit Gesinnungen“ – miteinander ästhetisch kontrastieren können.[1435] Mit diesen und folgenden näheren Bestimmungen des Kontrastbegriffs glaubt Bobrik, den Ungenauigkeiten der Schönheitsdefinition als „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ begegnen zu können.[1436]

Gegen Ende seiner Abhandlung definiert Bobrik als eine der „wesentlichen Eigenschaften eines Kunstwerks“ die „Einheit“; ein Kunstwerk bietet „nur dann den Genuss eines reifen Schönheitsgefühles dar, wenn seine mannigfaltigen Elemente, die der Strom der Phantasie herbeiführte, sich durch die Virtuosität des Künstlers zu *einem* Totaleffecte vereinigen“[1437] – eine weitere Bestätigung der Bedeutung formaler Ganzheit für das schöne Kunstwerk.

Seine Ausführungen zum „Interesse“, das er in die drei Formen des „sinnlichen, intellectuellen und ästhetischen Interesses“ unterteilt, wobei letzteres natürlich das Schöne betrifft, lassen vermuten, dass seine Ansichten wohl auch die teleologische Unabhängigkeit des schönen Kunstwerks unterstützen, wenn er das auch nicht in aller Deutlichkeit ausspricht.[1438]

Wilhelm Ernst Weber

Die 1834 und 1835 in zwei „Abtheilungen“ verlegte *Aesthetik aus dem Gesichtspunkte gebildeter Freunde des Schönen* von Wilhelm Ernst Weber kehrt die vorherrschende Reihenfolge ästhetischer Reflexion um und behandelt das Interesse am Schönen vor der Definition seines Wesens. Weber verneint dabei die absolute Uneigennützigkeit des Interesses am Schönen: Wenigstens das Interesse an der Existenz des Schönen, das Interesse an jenem Eigennutz, „der aus irgend einer Freude, daß gerade uns der Genuß seines [= des Schönen] Anblickes geworden ist, aus der Zufriedenheit, daß wir seine Trefflichkeiten zu würdigen

[1433] Bobrik: *Freie Vorträge über Aesthetik*, S. 44. Kursivierung im Original gesperrt. Siehe weiterhin ebd., S. 44 ff.
[1434] Bobrik: *Freie Vorträge über Aesthetik*, S. 49. Ganze Definition im Original gesperrt. Kursivierungen original.
[1435] Bobrik: *Freie Vorträge über Aesthetik*, S. 49.
[1436] Siehe Bobrik: *Freie Vorträge über Aesthetik*, S. 49–53.
[1437] Bobrik: *Freie Vorträge über Aesthetik*, S. 381. Kursivierung im Original gesperrt. Siehe weiterhin ebd., S. 387 und S. 390.
[1438] Bobrik: *Freie Vorträge über Aesthetik*, S. 89–118.

wissen, aus einer Hoffnung entspringt, daß die angenehme Wirksamkeit seines Daseyns uns vielleicht persönlich zu Gute kommen werde", spricht er dem Menschen als Wesen der Begierde, der Begeisterungsfähigkeit, in jedem Falle zu.[1439] Damit lehnt er zwar explizit Kants Umschreibung des interesselosen Wohlgefallens, das auch das Interesse an der Existenz des Schönen ausschließt, ab.[1440] Seine Ausführungen offenbaren aber dennoch, dass er das Schöne als teleologisch unabhängig betrachtet. Ermöglicht wird das dadurch, dass es durchaus zwei unterschiedliche Arten von Interesse geben kann, deren eine die teleologische Unabhängigkeit des Schönen nicht betrifft (siehe dazu weiter oben, S. 147 ff.).

Webers eigene Schönheitsdefinition ist religiös-metaphysisch angehaucht: „*Das Schöne ist das an sich Eine und untheilbare göttliche Leben, in so fern es sich in der Erscheinung, in und an individuellen Gegenständen, kund giebt*; wo es denn sich durch eine *in sich selbst bestehende freie Genüge, Uebereinstimmung mit sich selbst* und *wohlgefälliges Daseyn* offenbart".[1441] Diese Definition betrifft die *Idee* des Schönen. In der Ästhetik des Kunst- oder Naturschönen beschäftigt man sich aber „[m]it der Erscheinung des Schönen in der sichtbaren Welt, d. h. demjenigen Acte, durch welchen des Schönen ursprüngliche und ideale Natur von ihrer ewigen Hoheit herniedersteigt, um in concreten und der individuellen Empfindung zugänglichen Gegenständen hervorzutreten".[1442]

Im umfassendsten Sinne ist „[d]iese Erde mit ihren Erzeugnissen in allen drei Reichen der Natur, das Universum mit all seinen zahllosen Gestirnen [...] die Verkörperung der in dem göttlichen Leben ursprünglichen und untheilbaren Idee des Schönen".[1443] Wegen „der Ursprünglichkeit und Untheilbarkeit dieser Idee in dem göttlichen Leben" kann auch jeder einzelne schöne Gegenstand „keineswegs als ein Gesondertes" betrachtet werden:[1444]

> [W]ir können nicht sagen, dieser oder jener Gegenstand ist schön, in so fern wir darunter zu verstehen gedächten, seine Schönheit sey etwas Abgerissenes, etwas, das mit der Schönheit anderer Gegenstände ganz und gar keinen Zusammenhang habe, das vielleicht irgend einer anderen Schönheit geradezu entgegengesetzt sey. Sondern auch ein concreter Gegenstand ist nur schön zu nennen, in so fern auch in ihm das, was als schön ursprünglich Eins und untheilbar ist, zur Erscheinung gekommen; er ist dadurch mit allen andern schönen Gegenständen verwandt, sie alle zusammen dadurch, daß sie mit einander verwandt sind, daß das Wesen des Schönen sich über sie ausgegossen hat, ohne darum sich in sich selbst zu zerstücken, ohne seine Einheit und Totalität aufzugeben, bilden den Inbegriff der erscheinenden Schönheit.[1445]

Diese Idee erinnert an Moritz' Naturganzes als höchstes Schönes, dessen Eigenschaft des In-Sich-Vollendet-Seins in jedem einzelnen schönen Gegenstand im Kleinen enthalten ist, sodass dieser jenes ahnen lässt. Die auf die zitierte Stelle folgenden Ausführungen Webers[1446] machen diese Reminiszenz noch deutlicher.

Weber konstatiert, es sei „überall das Zusammenarbeiten des Einzelnen, an sich Bedeutungslosen, zu Ganzem und Vollständigem (das Eine im Mannichfaltigen, wie es eine frühere Definition des Schönen in sofern richtig ausspricht), was unsern Geist beim Aufsuchen der

[1439] Weber: *Die Aesthetik aus dem Gesichtspunkte gebildeter Freunde des Schönen*, S. 38 f.
[1440] Weber: *Die Aesthetik aus dem Gesichtspunkte gebildeter Freunde des Schönen*, S. 39.
[1441] Weber: *Die Aesthetik aus dem Gesichtspunkte gebildeter Freunde des Schönen*, S. 43. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1442] Weber: *Die Aesthetik aus dem Gesichtspunkte gebildeter Freunde des Schönen*, S. 65 f.
[1443] Weber: *Die Aesthetik aus dem Gesichtspunkte gebildeter Freunde des Schönen*, S. 65.
[1444] Weber: *Die Aesthetik aus dem Gesichtspunkte gebildeter Freunde des Schönen*, S. 65.
[1445] Weber: *Die Aesthetik aus dem Gesichtspunkte gebildeter Freunde des Schönen*, S. 65.
[1446] Weber: *Die Aesthetik aus dem Gesichtspunkte gebildeter Freunde des Schönen*, S. 65–73.

Schönheit beschäftigt".[1447] Dieses Zitat fällt zwar im Zusammenhang einer Erörterung des Schönen in der Natur. Sie ist aber durchaus auch auf die Welt der Kunst übertragbar, wie nur wenige Seiten später zu erkennen ist. Hier beurteilt Weber die Ansicht, „welche in der Schönheit lediglich etwas Formales erkennt, d. h. welche behauptet, Schönheit äußere sich bloß als Form, als Gestalt, Umriß und Farbe, oder als Zeitmaaß und Verhältniß (z. B. in Tonkunst und Architektur)", als ‚einseitig':[1448]

> Freilich, in so fern die Schönheit in der Körperwelt erscheinen sollte, mußte sie sich den Bedingungen des Raumes und der Zeit fügen, welches die beiden Maaßgaben sind, nach denen eine Existenz in der Körperwelt sich entwickelt; das heißt denn allerdings, sie mußte zu Form und zu Zeitmaaß werden, in welchen sich diese Maaßgaben für die Sinne darstellen. Aber darum ist sie doch nicht bloß Form oder Zeitmaaß, so wenig wie die Wahrheit, weil sie in logische Formeln eingekleidet wird, zu bloßer Form werden kann [...]. Was auch in der als Form und Zeitmaaß erscheinenden Schönheit unser Wohlgefallen in Anspruch nimmt, ist ein Höheres, ist eine Seele, der göttliche Funke eines reinen, über Form und Maaß und Zeit und Raum erhabenen Daseyns. Oder wie kämen wir denn dazu, einen Unterschied zu machen zwischen Schönheit in diesem höheren edleren Sinne, und der in der That bloß gemeinen formalen Schönheit?[1449]

In der sinnlich erfahrbaren Welt, in der sich die Existenz von Kunstwerken abspielt, muss Schönes notgedrungenermaßen zwar formale Ganzheit besitzen, erschöpft sich aber nicht darin.

„Kunst" schließlich definiert Weber als

> Thätigkeit des menschlichen Geistes, da er das in einem Momente glücklicher Erhebung von ihm erfaßte Schöne, das nach seiner ursprünglichen Gesetzmäßigkeit, freien Genüge, höchsten Uebereinstimmung mit sich selbst und wohlgefälligsten Daseyn kund thuende göttliche Leben, auf einem der drei Wege, von denen wir in der ersten Vorlesung handelten, nämlich entweder durch *Töne*, oder durch *Zeichen*, oder endlich durch *Formen*, in abgesonderter Erscheinung darzustellen bemüht ist. Die Bedingung des Schönen macht seine Leistung zum Kunstwerke: denn Schönes ist erscheinende freie Gesetzlichkeit, in sich selbst beständiges Leben, Einheit und Totalität. Nicht als Zugabe, nicht als Werkzeug eines fremden Daseyns darf das Kunstwerk erschienen, es muß um sein selbst willen da seyn, durch sich selbst Werth und Würde seiner Existenz behaupten, neben dem sicheren, in sich selbst geregelten, gediegenen Leben der Natur muß es ein eben so sicheres, in sich selbst geregeltes, gediegenes Leben des schöpferischen Menschensinnes beurkunden; und wie sich in jenem, mittelbar, als in einem Körperlichen, der Geist Gottes verkündet, so soll sich in diesem, als einem Geistigen, des Menschen Geist, der ja selbst Geist ist aus dem Geiste Gottes, unmittelbar kund machen. Denn in der Natur ist der Körper als solcher etwas; in der Kunst ist der Körper nur da, um als Form, als Vehikel der Seele zu dienen, ja sie kann des Körpers ganz entrathen, und wird dann, ihrem ursprünglichen Wesen nach, nur um so reiner die Idee des Schönen erfüllen.[1450]

Diese Definition bestätigt nicht nur die Verpflichtung Webers auf formale Ganzheit und teleologische Unabhängigkeit, sondern lässt außerdem vermuten, dass er das schöne Kunstwerk in gewissem Sinne als ontisch Dauerhaftes begreift. Diese Ahnung bestätigt sich umgehend. Weber formuliert, es sei „an sich selbst ganz gleichgültig, in wiefern ein Kunstwerk, seiner Erscheinung in der Körperwelt nach, fortbesteht, oder der Unbilde der Zeiten erliegt", wie es etwa den meisten Kunstwerken des antiken Griechenlands widerfahren ist.[1451] „Sein höchstes Daseyn hat ein Kunstwerk in dem Momente erfüllt, da es in der Seele des Meisters, als einer jener würdigen Menschengedanken, in denen unsre Gattung

[1447] Weber: *Die Aesthetik aus dem Gesichtspunkte gebildeter Freunde des Schönen*, S. 70 f.
[1448] Weber: *Die Aesthetik aus dem Gesichtspunkte gebildeter Freunde des Schönen*, S. 74 f.
[1449] Weber: *Die Aesthetik aus dem Gesichtspunkte gebildeter Freunde des Schönen*, S. 75. Siehe auch ebd., S. 85 f.
[1450] Weber: *Die Aesthetik aus dem Gesichtspunkte gebildeter Freunde des Schönen*, S. 96 f. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1451] Weber: *Die Aesthetik aus dem Gesichtspunkte gebildeter Freunde des Schönen*, S. 97.

ihr aus der Gottheit entstammtes Leben beglaubigt, zur klaren, festen, treuen Idee sich vollendet hatte".[1452] Selbst wenn es „nie aus des Künstlers Seele in die Erscheinung" übergeht, „bleibt es angerechnet in der Summe großer Bestrebungen" der Menschheit, „ihrer sittlichen Bestimmung näher zu kommen".[1453] Das schöne Kunstwerk ist „im Geiste, auf Ewigkeiten, gesäet" und muss daher „Tot" und „Untergang" nicht fürchten.[1454] Zwar muss alles Materielle inklusive der Erde und der Sterne vergehen, aber „wird darum die Herrlichkeit Gottes, der diese Körper in's Leben rief, minder bestehn? Was aber der Menschengeist dichtet und schafft, ist das nicht durch einen Funken göttliches Leben in's Daseyn gerufen, der nicht verstieben kann, so wenig als Gottes Geist?"[1455]

Das Kunstwerk selbst mag zwar vergehen können, doch die Genialität, die zu seiner Schöpfung geführt hat, und der Geist, den es verkörpert, sind ewig. Weber präsentiert eine der deutlichsten Formulierungen ontologischer Dauerhaftigkeit, die in den Texten der von mir betrachteten Autoren überhaupt zu finden sind.

Herrmann von Keyserlingk

Herrmann von Keyserlingk macht gleich zu Beginn seiner Abhandlung *Die theoretisch-praktisch begründete und erläuterte Lehre vom Schönen, oder Aesthetik* unmissverständlich klar, dass man „den Begriff vom Schönen im *Allgemeinen*" nur dann „begründen und erörtern" kann, wenn man „die *wahre* Wesenbestimmung des Menschen" kennt, die wiederum nur dann „genügend beantwortet werden" kann, wenn man den Menschen „in seiner *nothwendigen* Beziehung zu dem allvollkommnen, allvernünftig-allliebenden Welt-Urgrund, d. i. zu Gott," auffasst.[1456] Die daran anschließenden Überlegungen, die sich um Begriffe wie ‚Vollkommenheit', ‚Notwendigkeit', ‚Einheit von Geist und Körper', ‚Idee des Vollkommenen und Schönen' sowie darum drehen, welche Kunstformen „den Begriff des Schönen im Allgemeinen plötzlich in seiner Ganzheit und vollendeten Klarheit zur Anschauung bringen" können, sollen hier nicht weiter erörtert werden.[1457] Auch Keyserlingks Bemerkungen zur Musik, die, wie viele andere Stellen der Abhandlung, die tiefgreifende Verwurzelung seines Denkens im Christentum explizit machen,[1458] sind von nur geringem Interesse für das Thema der vorliegenden Arbeit.

Erst gegen Ende seiner Schrift fallen einige Bemerkungen, die das Schöne in Beziehung zu Arten und Aspekten ästhetischer Ganzheit setzen. Dort nämlich behandelt Keyserlingk „[d]ie einzelnen Haupt-Beziehungen vom Begriff des Schönen, sofern er sich auf das körperlich Schöne bezieht".[1459] Keyserlingk hat hier zwar vor allem die Schönheit des menschlichen

[1452] Weber: *Die Aesthetik aus dem Gesichtspunkte gebildeter Freunde des Schönen*, S. 97.
[1453] Weber: *Die Aesthetik aus dem Gesichtspunkte gebildeter Freunde des Schönen*, S. 97 f.
[1454] Weber: *Die Aesthetik aus dem Gesichtspunkte gebildeter Freunde des Schönen*, S. 98.
[1455] Weber: *Die Aesthetik aus dem Gesichtspunkte gebildeter Freunde des Schönen*, S. 98.
[1456] Keyserlingk: *Die theoretisch-praktisch begründete und erläuterte Lehre vom Schönen*, S. 4. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1457] Siehe Keyserlingk: *Die theoretisch-praktisch begründete und erläuterte Lehre vom Schönen*, S. 4 ff. und S. 128 f.
[1458] Siehe Keyserlingk: *Die theoretisch-praktisch begründete und erläuterte Lehre vom Schönen*, S. 42 ff. und S. 86 ff.
[1459] Keyserlingk: *Die theoretisch-praktisch begründete und erläuterte Lehre vom Schönen*, S. 149. Zitat im Original eine gesperrt gedruckte Kapitelüberschrift.

Körpers im Sinn, was zu Anfang des Kapitels unverkennbar ist. Im weiteren Verlauf aber erweitert er diese Beschränkung deutlich und nennt auch allgemeine Wesensmerkmale des Schönen an sich. Eines derselben ist die „Genaue Uebereinstimmung aller einzelnen Theile zu einem Ganzen“:[1460]

> Wenn *alle* einzelne Theile und Verhältnisse eines Ganzen vollkommen ebenmäßig sind, so wird unter ihnen eine *vollkommen* genaue Uebereinstimmung zu einem Ganzen Statt finden. Die *vollkommne* Ebenmäßigkeit *aller* einzelnen Theile und Verhältnisse und die *vollkommen* genaue Uebereinstimmung derselben zu einem Ganzen sind also *gleichlautende* oder *identische* Begriffe. Die *vollkommne* Ebenmäßigkeit und Uebereinstimmung aller einzelnen Theile und Verhältnisse zu einem Ganzen, ist auch zugleich *vollkommne Regelmäßigkeit*, die nothwendig vorausgesetzt werden muß, sofern *wahre* Vollkommenheit und Schönheit Statt finden soll.[1461]

Formale Ganzheit ist also auch für Keyserlingk notwendige Bedingung des Schönen.

Hinsichtlich ihres Verhältnisses zur teleologischen Unabhängigkeit kann Keyserlingks Ästhetik nicht ganz eindeutig eingeordnet werden. Er postuliert, „*[j]edes* Wesen und Geschöpf in der Welt hat einen Zweck, d. h. es ist nicht vorhanden, um vorhanden zu seyn, sondern für irgend eine *bestimmt gegebene* Bestimmung, die es erfüllen oder erreichen soll“.[1462] Das gilt auch für vom Menschen Geschaffenes, zu dem selbstverständlich auch alle Erzeugnisse der schönen Künste gehören, deren Zweck „die *sinnliche Darstellung* und *Vergegenwärtigung* der Idee des Vollkommnen und Schönen nur auf *verschiedene* und *eigenthümliche* Weise“ ist.[1463] „Sie haben demnach insgesammt *denselben, unbedingt allgemeingiltigen* Zweck; die Art aber, ihn zu verwirklichen, ist *mannichfach* verschieden“, was sich angesichts der Unterschiedlichkeit der Eignung der Mittel der verschiedenen schönen Künste, diesen Zweck zu erreichen, in je nach Ordnungskriterium wiederum unterschiedlich sich gestaltende hierarchische Rangordnungen der Kunstformen übersetzen lässt.[1464] Der Zweck der schönen Künste ist aber explizit nicht, Vergnügen hervorzurufen – das ist lediglich ein aus der Erfüllung ihres wahren Zwecks hervorgehender Effekt, den die Wahrnehmung eines schönen Kunstwerks im Menschen aufgrund der Beschaffenheit seiner Natur bewirkt.[1465]

Keyserlingk ordnet die schönen Künste also insgesamt keinem einfachen materiellen, sachlichen Nutzen bringenden Zweck unter, sondern weist ihnen einen spezifisch ästhetischen zu, was zunächst auf die Forderung teleologischer Unabhängigkeit schließen lassen könnte. Er postuliert dabei aber weder eindeutig teleologische Unabhängigkeit in Moritz' noch in Kants Sinn, denn seine Ausführungen zum Zweck der Kunst betreffen ihre Produktion und nicht vornehmlich sie selbst als Objekte oder den Vorgang ihrer Rezeption.

[1460] Keyserlingk: *Die theoretisch-praktisch begründete und erläuterte Lehre vom Schönen*, S. 155. Zitat im Original eine gesperrt gedruckte Unterkapitelüberschrift.
[1461] Keyserlingk: *Die theoretisch-praktisch begründete und erläuterte Lehre vom Schönen*, S. 155. Siehe zur „Ebenmäßigkeit“ ebd., S. 151–155.
[1462] Keyserlingk: *Die theoretisch-praktisch begründete und erläuterte Lehre vom Schönen*, S. 156. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1463] Keyserlingk: *Die theoretisch-praktisch begründete und erläuterte Lehre vom Schönen*, S. 156. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1464] Keyserlingk: *Die theoretisch-praktisch begründete und erläuterte Lehre vom Schönen*, S. 157–161.
[1465] Keyserlingk: *Die theoretisch-praktisch begründete und erläuterte Lehre vom Schönen*, S. 159.

Ludewig Steckling

Nach einer schlaglichtartigen Zusammenfassung der Schönheitsdefinitionen von zwei Dutzend Denkern von Platon bis in seine eigene Zeit versucht Ludewig Steckling in seiner 1835 erschienenen *Kalologie* – die laut Steckling eine Erweiterung seiner 1809 veröffentlichten Abhandlung *Über den Begriff vom Schönen* darstellt[1466] –, ihrem Wissenschaftlichkeit beanspruchenden Titel gemäß, einen eigenen Begriff des Schönen von Anfang an herzuleiten. Dieser Anfang ist „die Vorstellung von *Eins*“, die „[a]n und für sich selber klar“ und deren Gegenteil „*Nichteins*“ sei.[1467] Aus dem Begriff des „Eins“ leitet Steckling verschiedene andere her, so u. a.: „Eins, wiederholentlich gedacht, ist *Mehrheit* und *Vielheit*“; „Mehrheit oder Vielheit, wiederum als Eins gedacht, ist *Einheit*; ihr Gegentheil ist *Nichtheinheit*“; „Einheit, völlig in sich abgeschlossen gedacht, ist *Gesammtheit* oder *Totalität*, die Einzelheiten, welche eine Gesammtheit (ein Ganzes) bilden, sind deren *Theile*“; „Einheit, aus ungleichen oder unähnlichen Theilen bestehend, ist *Mannigfachheit* oder *Mannigfaltigkeit*“; „Einheit und Nichteinheit, bedingt durch einander ist *Freiheit*“.[1468]

Für Steckling ist unter all diesen Begriffen der Freiheitsbegriff „der wichtigste. Freiheit findet da Statt, wo Einheit und Nichteinheit sich einander durchdringen und vereinigen (eines durch das andere und eines im anderen sind), und in ihrer Durchdringung und Verinnigung wiederum als Einheit wahrgenommen werden“.[1469] Von zwei Fällen, die er im Folgenden unterscheidet, ist nur einer geeignet, Freiheit hervorzubringen:

> Wenn etwas im Allgemeinen von der Einheit, im Besondern von der Nichteinheit bestimmt würde, oder: wenn die Einheit zwar über das Ganze waltete, über die Theile jedoch nur insofern, als deren Zusammenfassung in ein Ganzes erfoderte, übrigens aber ihnen gestattete, in jeder möglichen Richtung zur Nichteinheit abzuweichen. In diesem Falle wird Einheit und Nichteinheit zugleich im Ganzen und im Einzelnen vorhanden, beide *durch und ineinander* und Freiheit allein möglich sein.[1470]

Im Gegensatz dazu kann etwas keine Freiheit konstituieren, wenn es „im Allgemeinen von der Nichteinheit, und nur im Besondern von der Einheit bestimmt würde“, denn dann „würde dieses Etwas in ebensoviele getrennte Einheiten zerfallen, als es besondere Theile enthielte“.[1471]

Damit etwas Freiheit hervorbringen kann, muss es also wesenhaft ‚von der Einheit bestimmt werden‘, es muss ‚in ein Ganzes zusammengefasst‘, das heißt: ein Ganzes sein. Und weil „*schön* ein Gegenstand der Sinnenwelt [ist], welcher in seiner Form (Bildung, Gestaltung) dem Begriff der freien Einheit oder der Freiheit vollgemäß (adäquat) ist, indem er denselben anschaulich darstellet“, ist das Kriterium der Ganzheit als Einheit in der Mannigfaltigkeit auch grundlegend für Stecklings Schönheitsbegriff.[1472] Dieser erklärt ausdrücklich die Form zum alleinigen Schönheitsträger, wie Steckling an vielen Stellen der *Kalologie* deutlich macht.[1473]

[1466] Steckling: *Kalologie*, S. VII f.
[1467] Steckling: *Kalologie*, S. 11. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1468] Steckling: *Kalologie*, S. 11 f. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1469] Steckling: *Kalologie*, S. 12 f.
[1470] Steckling: *Kalologie*, S. 13. Kursivierung im Original gesperrt.
[1471] Steckling: *Kalologie*, S. 13.
[1472] Steckling: *Kalologie*, S. 15. Kursivierung im Original gesperrt.
[1473] So z. B. Steckling: *Kalologie*, S. 33.

Da Freiheit „nur da Statt haben [kann], wo es den Einzelheiten oder Theilen gestattet ist, in allen *möglichen* Richtungen zur Nichteinheit abzuweichen“; da zweitens das „Reich der Möglichkeit [...] ein unendliches“ ist, woraus folgt, dass auch „das Reich der Freiheit [...] ein unendliches sein [muss]“; und da drittens die Form, in der die Schönheit eines „Gegenstande[s] der Sinnenwelt“ dargestellt wird, „etwas *Endliches*“ ist; „so ist es klar, daß das Reich des Endlichen und Unendlichen in der Schönheit zusammenfällt, und daß diese als ein im Endlichen enthaltenes und im Endlichen anschaubares Unendliche zu betrachten sei“.[1474] Die Idee epistemischer Transzendenz ist hier ebenso wenig zu übersehen wie die Nähe von Stecklings Wortwahl zu Schelling.

Der Freiheitsbegriff spielt auch bei Stecklings späterer ‚subjektiver Erklärung des Schönen‘, die es im Bezug auf unser Wahrnehmungs- und Denkvermögen bestimmt,[1475] eine Rolle, wenn es darum geht, dass das Schöne durch sich selbst und nicht etwa als Angenehmes, Wahres und Gutes gefällt.[1476] Dass das Schöne weiterhin auch weder das Nützliche noch das Zweckmäßige ist, macht er ebenfalls explizit.[1477] Dazu steht allerdings in gewisser Weise die Bemerkung quer, das Schöne könne „seinen Zweck außer sich haben“.[1478] Aufzulösen wäre dieser Widerspruch möglicherweise, wenn man annimmt, Steckling wolle das Schöne an sich als nicht mit dem Zweckmäßigen Identisches erklären, sodass etwas schönes keinen Zweck außer sich haben *muss*, aber möglicherweise dennoch haben *kann*. Diese Interpretation wird im weiteren Verlauf des Textes bestätigt.[1479]

Steckling postuliert drei Einheiten, in die die Einheit eines schönen Werks zu unterteilen ist: 1. die „*geistige Einheit*, d. h. die Einheit des Gedankens, welcher demselben zum Grunde liegt“; 2. die „*sinnliche Einheit*, d. h. Einheit oder Uebereinstimmung der sinnlichen Elemente (Sinnenanschauungen [...] untereinander“, was man allgemein „*sinnliche Harmonie*“ nennt; und 3. die „*formale Einheit*, d. h. Einheit oder Uebereinstimmung des allgemeinen und besondern Stoffes (der Sinnenanschauungen und Gedanken) mit der Form und dieser mit jenen“.[1480] Diese dreifache Einheit eines schönen Werks fordert formale, inhaltliche und rezeptive Ganzheit.

Einen signifikanten Unterschied zu Karl Philipp Moritz findet man in Stecklings Gedanken zum Natur- und Kunstschönen. Er formuliert, die „*Natur an sich* [...] verbindet alle ihre Bildungen, sowol Gattungen als Individuen, durch eine *allgemeine Einheit*, und stellt dieselben sowol nach oben wie nach unten in einen unendlichen Zusammenhang (Universum, Gesamtall)“.[1481] Das ist nichts anderes als die Umschreibung des höchsten Ganzen, das die Natur nach Moritz bildet. Diese aber ist bei Steckling nicht das unerreichbare Ideal jeder Kunstganzheit. Die Kunst versucht zwar, „jedes Kunstwerk seinem Begriffe und Zwecke gemäß rein abzuschließen und als ein *Ganzes* hinzustellen“.[1482] Dieses Kunstganze ist aber

[1474] Steckling: *Kalologie*, S. 15. Kursivierungen im Original gesperrt. Mit diesem Verhältnis zum Unendlichen unterscheidet sich Steckling leicht von Krug, der das Unendliche im Schönen nur ahn- und erst im Erhabenen tatsächlich anschaubar werden lässt. Ansonsten zeichnet sich sein Erhabenes auch durch besondere Größe verschiedener Arten aus (ebd., S. 54–70).
[1475] Steckling: *Kalologie*, S. 16–27.
[1476] Steckling: *Kalologie*, S. 25.
[1477] Steckling: *Kalologie*, S. 30.
[1478] Steckling: *Kalologie*, S. 42.
[1479] Steckling: *Kalologie*, S. 87 f.
[1480] Steckling: *Kalologie*, S. 87 f. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1481] Steckling: *Kalologie*, S. 94.
[1482] Steckling: *Kalologie*, S. 95.

„vollständiger, bestimmter und verständlicher, wie die Naturwerke“, kann das Ganze, das die Natur selbst ist, also noch übertreffen[1483] und jedenfalls unter bestimmten Bedingungen „mit schönen Werken der Natur an Vollkommenheit wetteifern“.[1484]

Georg Friedrich Wilhelm Hegel

Georg Friedrich Wilhelm Hegels *Ästhetik* beginnt mit der Ankündigung, sich als „Philosophie der schönen Kunst“ mit der „Kunstschönheit“ zu beschäftigen und „Naturschönes“ außen vor zu lassen.[1485] Die „schöne Kunst“ ist erst dann „wahrhafte Kunst“, wenn sie nicht fremden, profanen Zwecken, wie etwa der Belustigung des Menschen oder der Verzierung seiner Umgebung dient, sondern „in ihrem Zweck und in ihren Mitteln *freie* Kunst“ ist.[1486] Erst dann löst sie „ihre *höchste* Aufgabe, wenn sie sich in den gemeinschaftlichen Kreis mit der Religion und Philosophie gestellt hat und nur eine Art und Weise ist, das *Göttliche*, die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des Geistes zum Bewußtsein zu bringen und auszusprechen“.[1487] „Werke der schönen Kunst“ sind „das erste versöhnende Mittelglied zwischen dem bloß Äußerlichen, Sinnlichen und Vergänglichen und zwischen dem reinen Gedanken, zwischen der Natur und endlichen Wirklichkeit und der unendlichen Freiheit des begreifenden Denkens“.[1488]

Bereits hier klingt die Fähigkeit des Kunstwerks an, dem Menschen eigentlich Unerfassbares erfahrbar zu machen und dadurch epistemisch transzendent zu sein. Hegel schreibt, „wahrhaft wirklich“ sei

> nur das Anundfürsichseiende, das Substantielle der Natur und des Geistes, das sich zwar Gegenwart und Dasein gibt, aber in diesem Dasein das Anundfürsichseiende bleibt und so erst wahrhaft wirklich ist. Das Walten dieser allgemeinen Mächte ist es gerade, was die Kunst hervorhebt und erscheinen läßt. [...] Den Schein und die Täuschung dieser schlechten, vergänglichen Welt nimmt die Kunst von jenem wahrhaften Gehalt der Erscheinungen fort und gibt ihnen eine höhere, geistgeborene Wirklichkeit. Weit entfernt also, bloßer Schein zu sein, ist den Erscheinungen der Kunst der gewöhnlichen Wirklichkeit gegenüber die höhere Realität und das wahrhaftigere Dasein zuzuschreiben.[1489]

Das Kunstwerk bringt uns „die in der Geschichte waltenden ewigen Mächte“ entgegen.[1490] Der „Schein der Kunst“ hat gegenüber dem „Schein der sinnlichen unmittelbaren Existenz und dem der Geschichtsschreibung [...] den Vorzug, daß er selbst durch sich hindurchdeutet

[1483] Steckling: *Kalologie*, S. 95.
[1484] Steckling: *Kalologie*, S. 98.
[1485] Hegel: *Ästhetik*, Band 1, S. 13 f. Der von mir herangezogene Text von Hegels *Ästhetik* folgt, wie allgemein üblich (und aufgrund der Überlieferungssituation auch kaum zu vermeiden), der Fassung Heinrich Gustav Hothos. Diese wurde in den vergangenen Jahrzehnten zunehmend kritisch betrachtet. Trotz der Veröffentlichung einer vermehrten Anzahl textkritisch aufbereiteter Quellen liegt, soweit ich weiß, noch keine moderne Neufassung der Hegel'schen Ästhetik vor, die Hothos Version völlig ersetzen könnte. Glücklicherweise hat Alain Olivier zumindest die (relativ kurzen) Musikkapitel aus den Ästhetikvorlesungen von 1826 auf der Grundlage einer Vielzahl zeitgenössischer Zeugnisse neu rekonstruiert (Olivier: Das Musikkapitel aus Hegels Ästhetikvorlesung von 1826, S. 22–52). Meine Ausführungen folgen zunächst dem Hotho'schen Text, relativieren ihn aber mithilfe der Fassung und der Kommentare Oliviers.
[1486] Hegel: *Ästhetik*, Band 1, S. 18 f. Kursivierung original.
[1487] Hegel: *Ästhetik*, Band 1, S. 19. Kursivierungen original.
[1488] Hegel: *Ästhetik*, Band 1, S. 19.
[1489] Hegel: *Ästhetik*, Band 1, S. 20.
[1490] Hegel: *Ästhetik*, Band 1, S. 20.

und auf ein Geistiges, welches durch ihn soll zur Vorstellung kommen, aus sich hinweist".[1491] „Die harte Rinde der Natur und der gewöhnlichen Welt machen es dem Geiste saurer, zur Idee durchzudringen, als die Werke der Kunst".[1492] Diese stellen das Absolute sinnlich dar.[1493] Das Schöne „ist ‚das sinnliche Scheinen der Idee' (‚Idee' bezeichnet hier das Wesen des Absoluten, als der absoluten Einheit von Form und Materie, von Begriff und Realität). Schönheit ist das Erscheinen des Absoluten im Medium der Anschauung, der sinnlichen Wahrnehmung, der *aisthesis*".[1494]

Dreh- und Angelpunkt von Hegels Kunstanschauung ist der „Ideal"-Begriff, dessen ausführliche Erläuterung und Diskussion aus unterschiedlichen Blickwinkeln und hinsichtlich verschiedener Bereiche der Kunst im ersten Band der *Ästhetik* fast 500 Seiten einnimmt.[1495] Das „Ideal" und sein Verhältnis zu Kunst und Natur zu erläutern, ist für meine Belange nicht notwendig. Es genügt, darauf hinzuweisen, dass Hegels Kunstverständnis von Kunst als sinnlichem Erfahrbarmachen von Geistigem im Ideal auch hier immer wieder Anklänge an epistemische Transzendenz hat.

Hinsichtlich des Zwecks der Kunst kommt Hegel nach ausführlichen Abwägungen unterschiedlicher Vorschläge zur Bestimmung desselben zu dem Schluss, dass er weder in der Nachahmung der Natur, noch in der Erregung des Gemüts, noch in Katharsis oder ähnlichem liege, sondern „daß die Kunst die *Wahrheit* in Form der sinnlichen Kunstgestaltung zu enthüllen, jenen versöhnten Gegensatz darzustellen berufen sei und somit ihren Endzweck in sich, in dieser Darstellung und Enthüllung selber habe. Denn andere Zwecke, wie Belehrung, Reinigung, Besserung, Gelderwerb, Streben nach Ruhm und Ehre, gehen das Kunstwerk als solches nichts an und bestimmen nicht den Begriff desselben".[1496] Ihr Zweck ist „die sinnliche Darstellung des Absoluten".[1497] Schöne Kunstwerke sind Ganze, in denen das Schöne „in sich beschlossen, auf sich selbst beruhend und selbstständig" ist,[1498] und daher nach Hegel als teleologisch unabhängige Entitäten zu betrachten.

Hegel meint, „daß die Musik unter allen Künsten die meiste Möglichkeit in sich schließe, sich nicht nur von jedem wirklichen Text, sondern auch von dem Ausdruck irgendeines bestimmten Inhalts zu befreien, um sich bloß in einem in sich abgeschlossenen Verlauf von Zusammenstellungen, Veränderungen, Gegensätzen und Vermittlungen zu befriedigen, welche innerhalb des rein musikalischen Bereichs der Töne fallen".[1499] Eine solche von jedem Inhalt befreite Musik aber „ist, da ihr die eine Hauptseite aller Kunst, der geistige Inhalt und Ausdruck abgeht, noch nicht eigentlich zur Kunst zu rechnen".[1500] Sie erhebt sich erst „zur wahren Kunst", „wenn sich in dem sinnlichen Element der Töne und ihrer mannigfaltigen Figuration Geistiges in angemessener Weise ausdrückt", ganz egal, „ob dieser Inhalt für sich seine nähere Bezeichnung ausdrücklich durch Worte erhalte oder

[1491] Hegel: *Ästhetik*, Band 1, S. 20 f.
[1492] Hegel: *Ästhetik*, Band 1, S. 21.
[1493] Hegel: *Ästhetik*, Band 1, S. 77. Siehe zur epistemischen Transzendenz bei Hegel auch Billeter: Die Musik in Hegels Ästhetik, S. 297 f.
[1494] Baumeister: *Die Philosophie der Künste*, S. 239.
[1495] Siehe Hegel: *Ästhetik*, Band 1, ab S. 77.
[1496] Hegel: *Ästhetik*, Band 1, S. 64. Kursivierung original.
[1497] Hegel: *Ästhetik*, Band 1, S. 77.
[1498] Baumeister: *Die Philosophie der Künste*, S. 240.
[1499] Hegel: *Ästhetik*, Band 2, S. 271.
[1500] Hegel: *Ästhetik*, Band 2, S. 271.

unbestimmter aus den Tönen und deren harmonischen Verhältnissen und melodischen Beseelung müsse empfunden werden".[1501] Die Musik kann ihren Inhalt unmittelbar in ihre Melodien und harmonische Verläufe ‚einsenken' oder aber einen Text oder Ähnliches begleiten und dessen Inhalt verpflichtet sein.[1502] Die begleitende Musik „hat das, was sie ausdrücken soll, außerhalb ihrer und bezieht sich insofern in ihrem Ausdruck auf etwas, was nicht ihr als Musik, sondern einer fremden Kunst, der Poesie, angehört".[1503] Erst die „selbständige Musik", die sich „von der Bestimmung des Wortes durchgängig [lossagt]", ist „rein musikalisch".[1504] „Die eigentliche Sphäre dieser Unabhängigkeit" von einem außer ihr liegenden Inhalt ist die Instrumentalmusik.[1505]

Man beachte, dass dieses Urteil kein enthusiastisch-positives von der Art E. T. A. Hoffmanns oder Tiecks/Wackenroders ist. Nicht einmal reine Instrumentalmusik ist völlig inhaltslos. In gelungener Musik, die neben Malerei und Poesie eine der drei „romantischen Kunstformen" ist, sind „Form und Inhalt zu größter Verschmelzung und zu größter Innerlichkeit gebracht".[1506] Sie ist *die* Kunst des Innerlichen – ein Alleinstellungsmerkmal, dass sie sich mit einem „Nachteil erkauft, der die Musik [für Hegel] suspekt werden lässt, nämlich der inhaltlichen Unbestimmtheit".[1507] Ihr Inhalt ist die „Empfindung", die „unbestimmte dumpfe Region des Geistes".[1508]

Bei all dem ist zu bedenken, dass Hegel die Musik zwar in einem gewissen Rahmen wertschätzt, sie aber längst nicht als höchste aller Künste betrachtet, sondern, wie die gerade wiedergegebenen Formulierungen bereits andeuten, vor allem reiner Instrumentalmusik mit „äußerste[r] Vorsicht und Zurückhaltung" begegnet.[1509] Für Hegel ist die Musik „bekanntlich der Poesie untergeordnet, da er die *artikulierte* Sprache als höchste Manifestation des Geistes betrachtet. Das Unaussprechliche ist nämlich nicht etwa Ausdruck einer über sprachlichen [sic] Wahrheit, sondern zeigt lediglich die Entmachtung des Begriffs gegenüber der Vorstellungskraft".[1510] So ist zu erklären, warum Hegel 1826 „von der ‚Leerheit der Musik', die ‚nichts Bestimmtes ausdrückt'", spricht[1511] – ihm geht es bei dieser negativen Kritik vor allem um reine Instrumentalmusik. Diese ist für Hegel „der Endpunkt einer historischen wie logischen Entwicklung im Sinne dessen, was man mit *Adorno* als einen Prozeß der Vergeistigung und der Autonomisierung des Materials bezeichnen würde".[1512] Hegel bedauert die Entstehung reiner Instrumentalmusik als Autonomisierung des Wesens der Musik, denn in ihr verliert sie „Gehalt" und „Macht"; reine Instrumentalmusik „tendiert nämlich dazu, ein nur formales Spiel mit Modulationen zu werden, das allein der Theoretiker und Kenner, weil er dessen Regeln kennt, wirklich zu schätzen vermag, dessen Wirkung

[1501] Hegel: *Ästhetik*, Band 2, S. 271 f.
[1502] Hegel: *Ästhetik*, Band 2, S. 302 f. Siehe zum Verhältnis von Inhalt und Musik weiterhin ebd., S. 306–323.
[1503] Hegel: *Ästhetik*, Band 2, S. 320.
[1504] Hegel: *Ästhetik*, Band 2, S. 320.
[1505] Hegel: *Ästhetik*, Band 2, S. 321.
[1506] Billeter: Die Musik in Hegels Ästhetik, S. 299. Siehe auch Johnson: Musik in Hegel's ‚Aesthetics': A Re-Evaluation sowie Nowak: *Hegels Musikästhetik*, S. 153–162.
[1507] Billeter: Die Musik in Hegels Ästhetik, S. 300.
[1508] Billeter: Die Musik in Hegels Ästhetik, S. 300. Weitere Ausführungen zum Inhalt der Musik bei Hegel gibt Billeter ebd., S. 301 ff.
[1509] Olivier: Das Musikkapitel aus Hegels Ästhetikvorlesung von 1826, S. 9 f.
[1510] Olivier: Das Musikkapitel aus Hegels Ästhetikvorlesung von 1826, S. 10. Kursivierung original.
[1511] Olivier: Das Musikkapitel aus Hegels Ästhetikvorlesung von 1826, S. 10.
[1512] Olivier: Das Musikkapitel aus Hegels Ästhetikvorlesung von 1826, S. 11. Kursivierung im Original in Kapitälchen.

auf den gewöhnlichen Hörer dagegen zunehmend nachläßt", weil es sich „an den Verstand, das Urteilsvermögen, richtet" und damit die eigenliche Sphäre der Kunst, die Sinnlichkeit, verlässt.[1513] Vokal- ist für Hegel also aus verschiedenen Gründen die bessere Musik. Deren für mein Thema wichtigste Eigenschaft ist die Tatsache, dass sie qua vokalisiertem Inhalt aufhört, ‚leer' zu sein, wodurch sie „eine völlig andere Macht über den Menschen" ausübt.[1514]

Die Poesie steht in Hegels Ästhetik über der Musik, schließt sie dabei aber nicht aus, da sie „als eine Synthese aller Künste anzusehen [ist], unter denen die Musik ein notwendiges Moment ausmacht".[1515] Die „höchste Form der Poesie und der Kunst überhaupt" ist für ihn „die griechische Tragödie, die Musik und Tanz einschließt".[1516] So ist auch Hegels bekanntes, oftmals als Kuriosität bewertetes Interesse an der Oper zu erklären, denn diese ist das moderne – wenn auch defizitäre – Pendant zur antiken Tragödie, das neue Gesamtkunstwerk, in dem Vokal- und Instrumentalmusik, Dichtung, Malerei, Tanz und Architektur vereint sind.[1517]

Die weiter oben erwähnte Kritikbedürftigkeit der Hotho'schen Fassung der Hegel'schen Ästhetik betrifft hinsichtlich meiner Thematik vor allem die Stellung der Instrumentalmusik. Hotho unterschlug Hegels Kritik derselben und ließ sie so deutlich positiver erscheinen als Hegel selbst dies wohl im Sinn hatte.[1518]

Die Rede vom „in sich abgeschlossenen Verlauf" von Musik impliziert formale Ganzheit.[1519] Soll Musik rein musikalisch sein, muss sie auch inhaltliche Ganzheit aufweisen und in dieser Hinsicht völlig in sich geschlossen sein. Der Inhalt bestimmt das gesamte Werk: „Im Kunstwerk ist nichts vorhanden, als was wesentliche Beziehung auf den Inhalt hat und ihn ausdrückt".[1520] Begleitet Musik einen Text oder Ähnliches, ist sie nicht rein musikalisch, also im Gegensatz zu ‚selbständiger Musik' hinsichtlich der Reinheit ihres musikalischen Wesens defizitär. Dieser Wesensmangel bedeutet aber keinen ästhetischen, ganz im Gegenteil: Da reine Musik gerade aufgrund ihrer inhaltlichen Unbestimmtheit von Hegel in ihrem Wert unter Vokalmusik und Poesie eingeordnet wird, ist das musikwesenhafte Defizit von Vokalmusik ein ästhetischer Vorzug. Inhaltliche Ganzheit dritter Art lässt Hegel in der wahren Kunst übrigens nicht gelten. Musik muss für ihn stets einen (geistigen) Inhalt haben. Dieser ist auch für ihre Wirkung auf den Menschen entscheidend.[1521]

[1513] Olivier: Das Musikkapitel aus Hegels Ästhetikvorlesung von 1826, S. 11. Olivier meint, Hegels Verurteilung der Instrumentalmusik sei unter anderem auf die „Realität der Musikpraxis im Berlin dieser Zeit" zurückzuführen, „wo sich die reine Musik noch im Anfangsstadium ihrer Entwicklung befand" (ebd., S. 15). Auch Hegels eigene fehlende musikalische Ausbildung könnte nach Olivier dazu beigetragen haben (ebd., S. 15 f.).

[1514] Olivier: Das Musikkapitel aus Hegels Ästhetikvorlesung von 1826, S. 12.

[1515] Olivier: Das Musikkapitel aus Hegels Ästhetikvorlesung von 1826, S. 13.

[1516] Olivier: Das Musikkapitel aus Hegels Ästhetikvorlesung von 1826, S. 13.

[1517] Olivier: Das Musikkapitel aus Hegels Ästhetikvorlesung von 1826, S. 13 f.

[1518] Olivier: Das Musikkapitel aus Hegels Ästhetikvorlesung von 1826, S. 19–22.

[1519] Siehe zur formalen Ganzheit weiterhin Hegel: *Ästhetik*, Band 2, S. 279–302 sowie allgemeiner ebd., Band 1, S. 240 ff. Adolf Nowak führt die Notwendigkeit formaler Ganzheit bei Hegel im Hinblick auf Rhythmik, Harmonik und Melodik detailliert aus (Nowak: *Hegels Musikästhetik*, S. 103–144). Siehe auch Baumeister: *Die Philosophie der Künste*, S. 240.

[1520] Hegel: *Ästhetik*, Band 1, S. 103.

[1521] Hegel: *Ästhetik*, Band 2, S. 278 f.

Ernst Platner

Die von Moritz Erdmann Engel im Jahre 1836 veröffentlichten *Vorlesungen über Aesthetik* des bereits 1818 verstorbenen Ernst Platner besprechen zu Beginn überblicksartig die ästhetische Schriften Batteux' und Sulzers.[1522] Platner widerspricht sowohl Batteux als auch Sulzer und bestimmt Schönheit als ‚ästhetische Vollkommenheit', die zu erschaffen und durch sie die Einbildungskraft zu vergnügen wiederum erstes Ziel des Künstlers sei.[1523] Dadurch hilft der Künstler, das Empfindungsvermögen zu bilden.[1524] Die Bestimmung der Kunst ist es, „Ausbildnerin des Emfindungsvermögens zu werden" – ein Ziel, das nach Platner „groß, wichtig, herrlich" ist.[1525]

Bei der Untersuchung dessen, was der Grund alles Schönen sei, knüpft Platner an Hogarths Auffassung von der Wellenlinie als Prinzip des Schönen an.[1526] Platner setzt an, weiter zu erforschen, was der „Grund der Schönheit in der Schlangen- oder Wellenlinie" sei, und führt zu diesem Zweck den Ausdruck der ‚leichten Allmäligkeit' ein.[1527] „Allmälig ist Alles, was stätig und ohne Schwierigkeit von Statten geht, und wenn wir daher zu dem Worte Allmäligkeit noch das Wort *leicht* hinzusetzen, so ist dies freilich im Grunde nichts anderes, als ein philosophischer Pleonasm, der jedoch zur Deutlichkeit sehr gut und nützlich ist."[1528] Anders als beispielsweise im Sechseck herrscht in der Wellenlinie „der Charakter der leichten Allmäligkeit, ein Punct schließt sich an den andern an, so daß die leichtesten Uebergänge entstehen, welche immer gefällig ansprechen".[1529] ‚Leichte Allmäligkeit' ist der Grund der Schönheit der Wellenlinie und auch aller anderen ästhetischen Erscheinungen, wie etwa der Lichtverhältnisse in der Malerei, des Tanzes, der Dichtkunst, der Deklamation, der „menschlichen Handlungen" oder auch der Musik, die dann schön ist, „[w]enn die Töne sich natürlich an einander reihen und in einander verschmelzen".[1530]

Von ‚Teilen' und ‚Ganzem' spricht Platner, wenn es um das „Große" und das „Starke" geht. „Groß" ist alles, „was aus einer beträchtlichen Menge von Gegenständen zusammengesetzt ist, welche aber in ein Ganzes und zwar in ein *leichtes Ganzes* verbunden seyn müssen", während die Verbindung der Gegenstände beim ‚Starken' diese in ein „*festes Ganzes*" zusammenschnürt.[1531] Platner führt aus, in der Musik nenne man etwas „groß, wenn in einem verhältnißmäßigen Ganzen eine große Menge von Tönen nach und neben einander erscheinen, die aber leicht und sanft nach einander gleichsam fort zu fließen scheinen; wenn aber die Harmonie schon mehr kunstreich ist, und der Ausweichungen so viele sind, daß das Ohr kaum folgen kann, so ist dies vielmehr stark".[1532] Bach'sche Fugen sind groß, leichte Sonaten von Haydn dagegen stark.[1533]

[1522]Platner: *Vorlesungen über Aesthetik*, S. 15–20.
[1523]Platner: *Vorlesungen über Aesthetik*, S. 18.
[1524]Platner: *Vorlesungen über Aesthetik*, S. 21 ff.
[1525]Platner: *Vorlesungen über Aesthetik*, S. 23.
[1526]Platner: *Vorlesungen über Aesthetik*, S. 32 ff.
[1527]Platner: *Vorlesungen über Aesthetik*, S. 33.
[1528]Platner: *Vorlesungen über Aesthetik*, S. 33. Kursivierung im Original gesperrt.
[1529]Platner: *Vorlesungen über Aesthetik*, S. 34.
[1530]Platner: *Vorlesungen über Aesthetik*, S. 34 f.
[1531]Platner: *Vorlesungen über Aesthetik*, S. 42 f. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1532]Platner: *Vorlesungen über Aesthetik*, S. 43.
[1533]Platner: *Vorlesungen über Aesthetik*, S. 43.

Nun hat Platner aber zu Beginn seiner Ausführungen „Ueber die verschiedenen und vornehmsten Empfindungen, welche durch Werke der Kunst erregt werden können“ das Schöne dem Edlen, Großen, Erhabenen und Starken entgegengesetzt und all jene als „weit wichtiger[e] Empfindungen“ als dieses bezeichnet.[1534] Auf den darauf folgenden Seiten versucht er mithilfe einiger Beispiele zu erklären, wie er sich das Verhältnis dieser fünf „Empfindungen“ vorstellt. Dabei wird allerdings nicht klar, ob er das Schöne als Oberbegriff versteht und das Edle, Große, Erhabene und Starke als dessen Unterarten, ob Schönes, Edles, Großes, Erhabenes und Starkes auf derselben Ebene stehen, oder ob das Schöne in Verbindung mit anderen Eigenschaften zu Edlem, Großem, Erhabenem oder Starkem wird. Der Text ist hier nicht präzise genug formuliert, um eine Entscheidung zu treffen. Ob das an Platners eigenen Ausführungen oder aber an ihrer Überlieferung durch Engel liegt, ist nicht festzustellen.

Das genaue Verhältnis von Schönem, Edlem, Großem, Erhabenem und Schönem ist aber für meine Zwecke auch nicht besonders wichtig. Denn es ist zweifelsfrei festzustellen, dass Platners Schönheitsbegriff in der Musik in jedem Falle Kohärenz und Zusammenhang (und damit formale Ganzheit) fordert, wie aus seiner Idee der „leichten Allmäligkeit“ hervorgeht und in einem späteren Abschnitt seines Buches[1535] auch noch einmal bestätigt wird. Dort stellt er auch erneut eine enge Verbindung von Musik und menschlichem Empfindungsvermögen her. Teleologische Unabhängigkeit wird von Platner verneint.

Ferdinand Hand

Ferdinand Hands *Aesthetik der Tonkunst* ist eine der wenigen Ästhetiken seiner Zeit, die sich bereits im Titel explizit der Musik verschreibt. Sie gilt als „erste umfassende Spezialästhetik der Musik“.[1536] Konsequenterweise entwickelt Hand seine Vorstellungen denn auch stets anhand dieser Kunstgattung entnommener Beispiele bzw. siedelt seine Erörterungen in ebendieser an. So schreibt er, die Form, „in welcher die Musik Darstellung der Schönheit wird, ist eine *freie*“, was aber nicht bedeutet, „daß das Regellose und unbestimmt Schwebende geradehin das Schöneste sey, weil es als das Freieste angesehen werden könne“.[1537] Das „Freie ist nicht das Gesetzlose“, „Einheit und Einstimmung der Theile setzt das Wesen der schönen Form voraus“.[1538] Das Nicht-Schöne „gefällt nicht“ und das Hässliche

> misfällt [sic], und zwar durch den Mangel der Einheit und die Verletzung des Einklangs, welche jenes Nichtschöne nur nicht vollkommen erreicht oder überhaupt gleichgültig behandelt. Manche Compositionen, namentlich für Clavier, verfehlen ihren Zweck und beleidigen das Gefühl durch solche zerflossene Form, wo weder Melodie, noch Harmonie ein Ganzes bilden.[1539]

Das Schöne setzt auch bei Hand formale Ganzheit voraus, erschöpft sich aber nicht in ihr: „Das formale Element der Schönheit macht in aller schönen Darstellung die erste Grundlage aus, und kann als ein für das Ganze unerläßlich Wesentliches nie gänzlich

[1534] Platner: *Vorlesungen über Aesthetik*, S. 30.
[1535] Platner: *Vorlesungen über Aesthetik*, S. 172–196.
[1536] Krummacher: Ästhetisches Gesetz und historische Einsicht, S. 483.
[1537] Hand: *Aesthetik der Tonkunst*, erster Teil, S. 151. Kursivierung im Original gesperrt.
[1538] Hand: *Aesthetik der Tonkunst*, erster Teil, S. 151 f.
[1539] Hand: *Aesthetik der Tonkunst*, erster Teil, S. 152.

mangeln; dennoch wird durch dasselbe weder das Ganze selbst vollendet, noch das Höchste erreicht".[1540] Die „*formale Schönheit*, deren Grundgesetz *Harmonie* ist", bildet zusammen mit der ‚charakteristischen' und der ‚idealen Schönheit', deren ‚Gesetze' „Ausdruck" bzw. „Idealität" heißen, die Trias derjenigen Eigenschaften, die alles Schöne in unterschiedlichen Graden aufweisen muss.[1541] Hand begreift „formale Schönheit" dabei vor allem als durch innere Ganzheit gestiftete, die er immer wieder mit dem Begriff des ‚organischen Ganzen' bezeichnet.[1542]

Die Rezeption des Schönen kann außerdem teleologisch unabhängig sein, denn „[i]n dem Genusse des Schönen fühlen wir uns frei. Wir fragen nicht: was nützt es, und kein Werth und kein Zweck bestimmt unsere Bestrebung. Gefällt das Gute erst nach der Beurtheilung, so gefällt das Schöne vor derselben".[1543] Lässt diese Formulierung Hands noch offen, ob die teleologische Unabhängigkeit wesenhaftes Element des Kunstwerks oder lediglich Teil der Wahrnehmung des Schönen aufseiten des Rezipienten ist, schafft eine spätere Stelle Klarheit: Die vom Künstler ausgeführte Bearbeitung des „Stoffes, also hier der Klänge, hat nicht zur Bestimmung, daß derselbe einem außer ihm gelegenen Zwecke entspreche, wie der technische Arbeiter, der gemeinhin auch ein Künstler heißt, ein Material behandelt, damit es nützlich und zweckmäßig sey; vielmehr liegt der Beruf dieses Wirkens allein in der Verwirklichung der Schönheit, welche um ihrer selbst willen gefällt".[1544] Das teleologisch Unabhängige ist Charakteristikum des schönen Kunstwerks ebenso wie seiner Rezeption.

Da das Schöne „Erscheinung und in Darstellung gegeben" ist, kann es „nicht vorhanden seyn, ohne die wesentliche Bedingung des Anschaulichen in sich vollkommen erfüllt zu tragen; denn es muß sowohl dem äußeren, als auch dem inneren Sinn erfaßbar und ein Bild sein".[1545] Es gilt: „nicht alles Anschauliche ist schön, wol [sic] aber setzt alles Schöne das Anschauliche in sich voraus; und dann: nicht alles Ideale ist schön, sondern nur das anschauliche [Ideale]".[1546] Das ist nichts anderes als die Umschreibung der Notwendigkeit rezeptiver Ganzheit für alles Schöne. Hand erklärt sie zur Bedingung formaler Schönheit.[1547]

Die „ideale Schönheit" ist „eine besondere Art des Schönen" und gleichzeitig „eins der jedes schöne Kunstwerk durchdringenden Principe".[1548] Wenn Form und Charakter in der von Hand bestimmten Weise vorhanden sind, hat das Kunstwerk bereits wichtige Qualitäten, die seinem Schönsein notwendig sind, doch es „erscheint in demselben nicht das Höchste in seiner Entschiedenheit und ganzen Fülle".[1549] „Die Wirklichkeit" hat sich

[1540] Hand: *Aesthetik der Tonkunst*, erster Teil, S. 189 f. Siehe auch ebd., S. 153 ff.
[1541] Hand: *Aesthetik der Tonkunst*, erster Teil, S. 163 f. Kursivierungen im Original gesperrt. Siehe zur ‚formalen Schönheit' in genauerer Ausführung ebd., S. 165–189, zur ‚charakteristischen' ebd., S. 189–270 und zur ‚idealen' ebd., S. 271–283. Siehe zur dreiteiligen Schönheitsidee bei Hand besonders hinsichtlich des ‚Charakteristischen' auch Ruiter: *Der Charakterbegriff in der Musik*, S. 237 ff.
[1542] Hand: *Aesthetik der Tonkunst*, erster Teil, S. 165 f. Siehe auch ebd., zweiter Teil, S. 24 und S. 109 ff. sowie die Darstellung der „Gesetze der Construction" – „Vollständigkeit", „Einheit", „Klarheit" und „Ebenmaaß" – ebd., S. 187–240. Man ziehe außerdem Hands Ausführungen zu den einzelnen Gattungen der Instrumental- und Vokalmusik heran (ebd., S. 289–630, so z. B. zur Sonate: ebd., S. 366–395). Die angegebenen Stellen machen deutlich, dass Hand auch inhaltliche Ganzheit fordert. Siehe zur Rolle formaler Ganzheit als sine qua non alles Schönen bei Hand auch Krummacher: Ästhetisches Gesetz und historische Einsicht, S. 485 f.
[1543] Hand: *Aesthetik der Tonkunst*, erster Teil, S. 154.
[1544] Hand: *Aesthetik der Tonkunst*, zweiter Teil, S. 20.
[1545] Hand: *Aesthetik der Tonkunst*, erster Teil, S. 160.
[1546] Hand: *Aesthetik der Tonkunst*, erster Teil, S. 160. Siehe weiterhin ebd., S. 161 f.
[1547] Hand: *Aesthetik der Tonkunst*, erster Teil, S. 165.
[1548] Hand: *Aesthetik der Tonkunst*, erster Teil, S. 271.
[1549] Hand: *Aesthetik der Tonkunst*, erster Teil, S. 271.

in solch einem Werk „in schöne Form gekleidet und spricht wohlgefällig die Bedeutung geistigen Lebens aus, allein das Natürliche kann seiner Bedingung nicht enthoben, die Grenze der Wirklichkeit nicht überschritten werden“.[1550] Wenn nun aber „ein Höheres und Drittes“ hinzutritt und „jene Darstellung als idealer Anhauch“ durchdringt oder „in dem Kunstwerke als das vorherrschende Princip idealer Schönheit“ waltet, dann ist „ein Höchstes und vollendete Schönheit gegeben“.[1551] „Unmittelbar aus der Welt der Ideen“ wird das schöne Werk beseelt, was

> ihm den Stempel der Unendlichkeit aufdrückt. Das Unendliche aber kömmt im Schönen zur Erscheinung, und die Idee wird zur sinnlicherfaßbaren Gestalt, indem die Seele des Menschen in ihrer höchsten Reinheit sich offenbart; indem durch die Darstellung des Unbedingten, des Vollkommenen, des Reingeistigen, wie kein Gegenstand der gewöhnlichen Erfahrung es darbietet, Ahndungen der Seele erweckt werden, welche über die Schranken der bedingten Endlichkeit hinausführen und in eine unsichtbare und unhörbare Welt versetzen; indem Gefühle ausgesprochen und angeregt werden, in denen ein nur dem Menschen erreichbares jenseits gelegenes Daseyn, gleichsam im Widerschein und in Verklärung der Natur sich kund gibt.[1552]

Die ‚ideale Schönheit‘ eines Kunstwerks nach Hand ist seine epistemische Transzendenz.[1553] Dieses Element kann einem schönen Kunstwerk niemals vollkommen fehlen, „sey es auch nur ein einfaches Volkslied, ein Landschaftsgemälde, eine Tanzmelodie; denn es wäre beim gänzlichen Mangel desselben nicht schön“; es kann lediglich in so geringem Maße vorhanden sein, „daß es als schwach und unwirksam der Anerkennung entgeht, von den andern Elementen überwogen und daher vermißt wird“.[1554]

Karl Christian Friedrich Krause

Karl Christian Friedrich Krauses 1837 postum veröffentlichter *Abriss der Aesthetik* widmet dem Ganzheitsbegriff breiten Raum.[1555] Krause, der in einem Brief an seinen Vater aus dem Jahre 1798 erwähnt, wie sehr ihm Schlegels Vorlesungen zu Ästhetik und Poesie gefallen, und dass er außerdem Schelling nicht möge,[1556] bestimmt Schönheit zunächst als intrinsische Eigenschaft schöner Gegenstände, die ihnen stets anhaftet, „auch wenn wir sie nicht erkennen und empfinden“.[1557] Das Schöne erfüllt außerdem „das Gemüth mit einem uninteressirten Wohlgefallen und mit einer uninteressirten Neigung“.[1558]

Nach diesen einleitenden Bemerkungen unternimmt Krause im gleichnamigen Kapitel eine „[o]bjective Bestimmung des Begriffes der Schönheit“.[1559] Er postuliert drei ‚Grundwesenheiten der Schönheit‘, als deren erste er die „Einheit“ identifiziert; „und zwar zuerst

[1550] Hand: *Aesthetik der Tonkunst*, erster Teil, S. 271.
[1551] Hand: *Aesthetik der Tonkunst*, erster Teil, S. 271.
[1552] Hand: *Aesthetik der Tonkunst*, erster Teil, S. 271 f.
[1553] Siehe dazu auch Seidel: Absolute Musik und Kunstreligion um 1800, S. 151–154.
[1554] Hand: *Aesthetik der Tonkunst*, erster Teil, S. 272. Auf den darauf folgenden Seiten versucht Hand, das Vorhandensein epistemischer Transzendenz in Kunstwerken von Beethoven und anderen nachzuweisen.
[1555] Die folgende Analyse von Krauses Schönheitsbegriff hält sich größtenteils an den *Abriss der Aesthetik*. Eine präzise und teilweise sogar besser strukturierte Zusammenfassung des Schönheitsbegriffs gibt Krause auch in seinen *Anfangsgründen der allgemeinen Theorie der Musik*, S. 9–15.
[1556] Siehe den Kommentar zu Schlegels *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre*, in Schlegel: *Vorlesungen über Ästhetik* II/2, S. 78.
[1557] Krause: *Abriss der Aesthetik*, S. 5.
[1558] Krause: *Abriss der Aesthetik*, S. 7.
[1559] Krause: *Abriss der Aesthetik*, S. 8. Zitat im Original gesperrt.

die Einheit der Wesenheit (unitas essentiae), welche Gleichartigkeit (Homogeneität) und Stetigkeit (Continuität) ist".[1560] Krause führt aus:

> Die Einheit der Wesenheit ist zugleich Einheit der Zahl nach, Einmaligkeit und Einzigkeit, welche auch an allem Schönen sich findet. An vielem Schönen und an vielen schönen Kunstwerken leuchtet zwar die Verschiedenartigkeit und die Vielheit vor, wie z. B. an Gruppen der bildenden Künste, im Tanze, im Drama. Allemal aber steht diese Mannigfaltigkeit und Vielheit in einer höheren Einheit, welche in dem Vielen erscheint; so indem mehre Personen eine höhere Persönlichkeit, z. B. der Familie, oder des Volkes vorstellen [...]. Auf ähnliche Weise stehen alle einzelen [sic] Stimmen eines vielstimmigen Tonstückes in der Einheit der Gemüthstimmung, oder der Gemüthbewegung, die in dem schönen Tonstücke dargestellt wird.[1561]

Es ist der klassische Topos der Einheit in der Mannigfaltigkeit, den Krause hier unter anderem am schönen Tonstück vorstellt. Vereinheitlichendes Element sind dabei im Falle der Tonkunst mithilfe von Musik transportierte und in Musik dargestellte Emotionen, Empfindungen, Gesinnungen, Stimmungen.[1562]

Krause wendet die Einheitsforderung auch auf solche Kunstwerke an, die nicht in dem Sinne stetig sind, dass sie ohne Unterbrechung zusammenhängen. Denn seiner Meinung nach „streitet es nicht mit der Forderung der Einheit, dass ein Schönes und ein schönes Kunstwerk, welches an und in sich selbst Einheit hat, wiederum ein Glied der innern untergeordneten Vielheit einer höheren Einheit des Schönen, oder eines höheren Kunstwerkes sey", wie das beispielsweise bei „einzelnen Tonstücke[n], woraus eine Symphonie oder ein Oper besteht", der Fall ist.[1563] Hier scheinen Kontinuität und Zusammenhang von Stimmungen, Handlung oder ähnlichem im Vordergrund zu stehen.[1564]

Am Ende der Erläuterung der Einheit als erste „Grundwesenheit der Schönheit" formuliert Krause geradezu Moritz'sch, wir denken

> uns alle schönen Naturgegenstände vereint in der Einheit der Schönheit der ganzen Natur, alle geistige Schönheit in der Schönheit des Einen allgemeinen Geistes, alle menschliche Schönheit in der Einen Schönheit der Menschheit, alle endliche schöne Gegenstände überhaupt in der Einen Weltschönheit. Auch ahnet der Geist, dass die Eine Weltschönheit, mit aller besonderen Schönheit, welche sie in sich enthält, selbst enthalten ist in der Einen innern Schönheit Gottes.[1565]

Krauses Denken entspricht hier in etwa Moritz' Idee vom schönen Ganzen der gesamten Natur als schönstes Ganzes überhaupt, übertragen auf das Schönheitskriterium der Einheit.

[1560] Krause: *Abriss der Aesthetik*, S. 8.
[1561] Krause: *Abriss der Aesthetik*, S. 8.
[1562] Siehe zum Begriff des ‚Gemüts' Krause: *Anfangsgründe der allgemeinen Theorie der Musik*, S. 20 ff. Wie ebd. deutlich wird, beschränkt sich das Gemüt nicht nur auf Gefühle, sondern umfasst auch „die Art zu Denken" sowie „die Gesinnung und den Willen. Und es ist also das Gemüth das bestimmte Verhältniss des Erkennens, Empfindens und Wollens zu dem Ich als ganzem Wesen" (ebd., S. 20 f.). In diesem Sinne sind auch „Gemüthstimmung" und „Gemüthbewegung" nicht nur als Gefühlsregungen zu verstehen. Überhaupt bestimmt Krause die Musik als die Kunst, „das schöne und erhabene Gemüthleben durch Töne darzubilden" (ebd., S. 24).
[1563] Krause: *Abriss der Aesthetik*, S. 8.
[1564] Es ist anzumerken, dass Krauses Begriff der „Stetigkeit", wie so viele andere der Begriffe, die die von mir betrachteten Autoren verwenden, keineswegs ganz eindeutig zu interpretieren ist. So kann er zwar nicht mathematische Stetigkeit im heutigen Sinne meinen – jede Generalpause würde sonst die Einheit des Werks zerstören –; es klingt aber doch an, dass es ihm auch um eine Art von physikalisch mitgeteilter Zusammengehörigkeit geht, die sich z. B. durch den Rahmen der Aufführung ergeben kann. Gleichzeitig deutet der von ihm eingebrachte Alternativbegriff der „Continuität" in Richtung eines Zusammenhangs, der beispielsweise über sich entwickelnde Stimmungen oder eine dargestellte Handlung hergestellt werden kann. Siehe dazu Krause: *Abriss der Aesthetik*, S. 16. Die entscheidende Passage wird weiter unten, zu Fußnote 1576 gehörend, zitiert.
[1565] Krause: *Abriss der Aesthetik*, S. 9.

Reminiszenzen an Moritz weist auch die „zweite Grundwesenheit der Schönheit“, das Merkmal der ‚Selbständigkeit‘, auf:[1566]

> Alles Schöne muss Selbständigkeit haben, in sich selbst bestehen, und in wahrer Selbstheit schön seyn; [...] so muss z. B. ein Gemälde, um als schön erkannt und empfunden zu werden, nicht eines andern Gemäldes bedürfen, so muss die Gemüthstimmung eines Tonstückes in sich selbst vollendet seyn. Das Schöne darf mithin nicht von einem Andern abhängig, nicht eines Aeusseren bedürfig [sic], es muss frei, sich selbst genug und selbstgesetzig seyn (es muss Spontaneität, Autarkie und Autonomie haben), wenn und sofern es in sich *selbst*, in seiner eignen Einheit schön seyn soll.[1567]

Die Differenzierung zwischen Autarkie und Autonomie – diese ist, wie man den griechischen Wurzeln des Wortes entnehmen kann, die ‚Selbstgesetzigkeit‘ des schönen Kunstwerks, jene sein Charakteristikum, ‚sich selbst genug‘ zu sein – zeigt, dass das Konzept der Autonomieästhetik die Selbstgenügsamkeit des Kunstwerks, seine teleologische Unabhängigkeit also, zwar bei den meisten Autoren, nicht aber unbedingt mit einschließt: Krause unterscheidet Autonomie und Autarkie theoretisch voneinander, ordnet dann aber beide dem Schönen zu. Denn „[d]urch seine Selbständigkeit unterscheidet sich auch das Schöne vom Nützlichen, dessen Selbständigkeit und ganze Wesenheit für ein Anderes, ihm Aeusseres ist“.[1568]

Die dritte und letzte

> Grundwesenheit des Schönen ist: *dass es ein Ganzes sey*, das ist: *die Ganzheit*, vor und über allen seinen Theilen, welche es erst als Ganzes in sich und unter sich enthält, und seiner ganzen eigenthümlichen Wesenheit gemäss bestimmt; so der Menschenleib, so jedes Werk der schönen Kunst, welches Ein Ganzes seyn muss, in welchem Alles, was es als seine Theile in sich enthält, dem Grundcharacter des Ganzen gemäss ist.[1569]

Was die Ganzheit eines Schönen genau auszeichnet und wie es sich von seiner Einheit unterscheidet, bleibt zunächst offen. Ersteres lässt sich aber aus den weiteren Ausführungen Krauses zumindest teilweise erschließen. Denn „[j]edes endliche Schöne ist als endliches Ganzes *gross*, und als solches hat es an sich bestimmte Grenze, welche als bestimmte Form oder Gestalt ebenfalls schöne ist“, wie das etwa bei den „schönen Gestaltungen der Zeit nach im Rhythmus der Musik“ der Fall ist.[1570] Diese „Grenze und Gestalt“ eines jeden Schönen konstituiert seine „Form“ und gibt über das „Verhältnis zu anderen Größen“ sein „Mass“; „zuerst zwar als Eines Ganzen, dann aber auch als das dadurch bestimmte Mass aller seiner Theile“.[1571] Sowohl das äußere Maß als auch das Maß im Verhältnis des schönen Objekts zu seinen Teilen kann fehlgestaltet sein.[1572] Eines der Kriterien, eine solche Fehlgestaltung zu vermeiden, ist der Verbleib innerhalb „bestimmte[r] Grenzen der Ueberschaubarkeit“.[1573]

[1566] Krause: *Abriss der Aesthetik*, S. 9.
[1567] Krause: *Abriss der Aesthetik*, S. 9. Kursivierung im Original gesperrt. Siehe zur näheren Bestimmung der Selbständigkeit auch ebd., S. 14 ff.
[1568] Krause: *Abriss der Aesthetik*, S. 9.
[1569] Krause: *Abriss der Aesthetik*, S. 10. Kursivierungen im Original gesperrt. Siehe zur Ganzheit auch ebd., S. 16 f.
[1570] Krause: *Abriss der Aesthetik*, S. 10. Kursivierung im Original gesperrt. Siehe zur Größe weiterhin ebd., S. 16 f. Durch besondere Arten von ‚Großheit‘ zeichnet sich bei Krause auch das Erhabene aus, das aber dennoch, weil „die Ganzheit die Grossheit in sich befasst“, ein Ganzes sein muss (ebd., S. 28 f.). Das Erhabene überschreitet nicht die Grenzen der Ganzheit, sondern lediglich die Grenzen unserer Wahrnehmungsvermögen, was sowohl in quantitativer als auch in qualitativer Hinsicht geschehen kann (siehe ders.: *Anfangsgründe der allgemeinen Theorie der Musik*, S. 16).
[1571] Krause: *Abriss der Aesthetik*, S. 10. „Form“ und „Mass“ im Original gesperrt.
[1572] Krause: *Abriss der Aesthetik*, S. 10.
[1573] Krause: *Abriss der Aesthetik*, S. 10.

Wenige Seiten später bestimmt Krause „Vielheit“ als notwendige Bedingung des Schönen.[1574] Hinsichtlich seines Wesensmerkmals, ein Ganzes zu sein, „enthält das Schöne *Vielheit und Mannigfalt* dadurch, dass es aus inneren Theilen besteht, welche als Theile dem Ganzen und sich untereinander entgegengesetzt, dabei dem Ganzen untergeordnet, untereinander aber sowohl nebengeordnet als untergeordnet sind“.[1575] Ein schönes Ganzes muss also immer eine innere Strukturiertheit aufweisen, die sich von der einfachsten aller Strukturen, der völligen Ununterscheidbarkeit einzelner Teile, unterscheidet.

Die einzelnen Teile dieser Struktur sind durch Grenzen voneinander unterscheidbar. Diese „Grenzen“ wiederum

> dürfen die Stetigkeit des Ganzen nicht unterbrechen, auf dass das Ganze dadurch zwar getheilt und gegliedert, nicht aber zertheilt oder zergliedert sey und erscheine. Diess wird dadurch erlangt, dass die Grenzen stetig und gemeinsam sind, dass sie ineinander und übereinander eingreifen, und dadurch, dass der Nebentheil durch seinen Inhalt und die Art seiner Begrenzung seinen Nebentheil wesenlich [sic] fordert, ankündigt, vorbereitet und erwarten lässt.[1576]

Die formale Ganzheit eines Kunstwerks besteht für Krause also darin, innerhalb klarer Begrenzungen eine strukturierte, zusammenhängende Form auszubilden, die in ihrer Gesamtheit im Rahmen des Überschaubaren bleibt und damit auch rezeptiv ganz ist.

Damit ist auch ein Teil des Verhältnisses von Ganzheit und Einheit geklärt: Wo es in den Erläuterungen zur Einheit vornehmlich um qualitative, möglicherweise prinzipiell niemals messbare Aspekte ging, betrifft Ganzheit mit Anfang, Ende, Größe, Länge, Gliederung und Struktur die quantifizier- und empirisch erfassbare Seite eines Werks. Doch diese Unterscheidung greift zu kurz. Krause selbst formuliert:

> Die Selbständigkeit und Ganzheit des Schönen, nebst seiner Grossheit und seinem Masse, sind an seiner *Einheit* enthalten, welche sich in ersteren offenbart. Daher beruht auch auf diesen drei Grundwesenheiten des Schönen die Wahrnehmbarkeit desselben, dass es überschaut und ins Gefühl aufgenommen werden kann. Die Wahrnehmbarkeit des Schönen wird jedoch zugleich subjectiv durch den Sinn und die Empfänglichkeit für das Schöne mitbestimmt.[1577]

Einheit, Selbständigkeit und Ganzheit des Schönen stehen also in einem engen wechselseitigen Verhältnis zueinander: Die Einheit zeigt („offenbart“) sich in Ganzheit und Selbständigkeit. Diese beiden wiederum sind ‚an der Einheit enthalten‘. Die Einheit, wenn sie „sich als Selbständigkeit und Ganzheit erweiset, ist *erfüllet*, sie ist nicht leer sondern hat einen mannigfaltigen Gehalt oder Inhalt“.[1578] Alle drei ‚Grundwesenheiten des Schönen‘ zusammengenommen (und auch die aus der Ganzheit abgeleiteten Qualitäten von ‚Großheit‘ und ‚Maß‘ eingeschlossen) verbürgen die Überschaubarkeit des schönen Objekts.[1579]

Krauses Schönheitsbegriff umfasst damit als notwendige Bedingungen des Schönen die gesamte Bandbreite formaler,[1580] inhaltlicher und rezeptiver Ganzheit sowie mit Autonomie

[1574] Siehe weiter unten, Fußnote 1579.
[1575] Krause: *Abriss der Aesthetik*, S. 16.
[1576] Krause: *Abriss der Aesthetik*, S. 16.
[1577] Krause: *Abriss der Aesthetik*, S. 11. Kursivierung im Original gesperrt.
[1578] Krause: *Abriss der Aesthetik*, S. 11.
[1579] „Einheit“ ist dabei für Krause wohl das wichtigste Merkmal des Schönen, weil ihm die anderen Merkmale lediglich anhängen. Das geht zum Beispiel aus seinen Reflexionen zum Verhältnis von „Vielheit“ und „Einheit“ (Krause: *Abriss der Aesthetik*, S. 12 ff.) hervor (siehe weiterhin ebd., S. 17 f. sowie ders.: *Anfangsgründe der allgemeinen Theorie der Musik*, S. 9 ff.). Krause kommt zu dem Schluss, alles Schöne müsse „Vielheit“ in sich haben, also nicht nur aus einem innerlich Ununterscheidbaren bestehen, wobei ebendiese „Vielheit“ aber auf keinen Fall auf Kosten der „Einheit“ gehen darf, die er „die Grundwesenheit der Schönheit“ und „das Grunderforderniss aller Schönheit“ nennt (Krause: *Abriss der Aesthetik*, S. 14).
[1580] Siehe insbesondere dazu die weiteren Erläuterungen bei Krause: *Abriss der Aesthetik*, S. 11 ff.

und Autarkie – eine Unterscheidung, die sich im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts nicht durchsetzen konnte – auch teleologische Unabhängigkeit.[1581]

Robert Schumann

Robert Schumanns Kritiken lassen immer wieder die große Bedeutung formaler Ganzheit für das Gelungensein eines Musikstücks erkennen.[1582] Davon abgesehen, findet sich bei Schumann wenig zu anderen Arten und Aspekten ästhetischer Ganzheit, wenn auch die oft schwärmerisch-romantische Sprache Anklänge an die Annahme epistemischer Transzendenz und möglicherweise sogar an die Idee ontischer Dauerhaftigkeit schöner Musik aufweisen.[1583]

Gottfried Wilhelm Fink

Gottfried Wilhelm Fink verficht in seinem 1842 erschienenen *System der musikalischen Harmonielehre* eindeutig die Notwendigkeit formaler Ganzheit des schönen Kunstwerks in der Musik und nimmt dabei in auffälliger Weise Bezug auf den Begriff des ‚schönen Ganzen':

> Wenn wir im Allgemeinen unter *Harmonie* nichts Anderes als die Uebereinstimmung aller Theile zu einem schönen Ganzen begreifen, so versteht es sich von selbst, dass auch die Theile der einzelnen Theile, die zu einem Ganzen gehören, gleichfalls zu einander passen, sich schön vereinigen müssen, wenn dem Ganzen nicht etwas von seiner Schönheit entzogen werden soll. So wird denn freilich auch der Takt und der Rhythmus seine Harmonie für sich

[1581] Der Vollständigkeit halber sei zweierlei angemerkt. Erstens ist Krauses Erkundung des Schönheitsbegriffs an dieser Stelle noch nicht zu Ende. Er postuliert noch „*Vereinheit* [sic] oder *Harmonie*; wonach das Mannigfaltige in der Einheit als solches vereint ist, oder: ein selbständiges, ganzes Vereintes, oder: das Vereinganze aller Theile des Schönen ist und bildet" als dem Schönen wesentliche Qualität (Krause: *Abriss der Aesthetik*, S. 17). Zweitens kulminieren seine Überlegungen im Begriff des ‚Organischen'. Denn die Schönheit besteht „in derjenigen Einheit, Selbständigkeit und Ganzheit, welche an sich und in sich Vielheit und Vereinheit oder Harmonie, hat. Alles aber was diese Beschaffenheit hat, nennt man organisch oder gegliedert, einen Organismus oder Gliedbau, und allgemein wird der organische Character eines Wesens darein gesetzt: dass dasselbe Ein selbständiges Ganzes ist, welches an und in sich ein Mannigfaltiges enthält, dessen Glieder alle nach der Wesenheit des Ganzen bestimmt sind, mit dem Ganzen und unter sich übereinstimmen, und unter sich und mit dem Ganzen vereint oder harmonisch sind" (ebd., S. 18). Da ein Organisches immer vollständig und ohne Mängel ist, betreffen diese Qualitäten („Vollkommenheit oder Vollwesenheit und Vollendetheit") auch das Schöne (ebd., S. 18 f.). Die „ganze Idee der Schönheit" erkennt er alles in allem „als organische Einheit" bzw. „als Einheit, welche in sich Vielheit oder Vereinheit ist" (ebd., S. 19. Das Schlagwort des ‚Organischen' begegnet in den *Anfangsgründen der allgemeinen Theorie der Musik* von Beginn an). Diese Erweiterungen des bis hierher entwickelten Schönheitsbegriffs ändern allerdings nichts mehr an seinem Verhältnis zum für meine Thematik interessanten Ganzheitsbegriff. Sie enthalten außerdem innere Widersprüche – Krause bezeichnet beispielsweise „Vereinheit" und „Harmonie" als „dritte Grundwesenheit" des Schönen (Krause: *Abriss der Aesthetik*, S. 17); eine Bezeichnung, die wenige Seiten zuvor noch dem Charakteristikum, ein Ganzes zu sein, zugesprochen wurde –, die für die vorliegende Arbeit aber ebenfalls ohne Belang sind. Gerade der hier aufgeführte Widerspruch lässt sich übrigens wohl allein darauf zurückführen, dass Krause seinen *Abriss* vor seinem Tod noch nicht vollständig systematisch überarbeitet hatte. Seine nur ein Jahr später veröffentlichten *Anfangsgründe der allgemeinen Theorie der Musik* machen in ihrer wohl zusammenhängend formulierten und auf Konsistenz geprüften zusammenfassenden Darstellung des Schönheitsbegriffs unmissverständlich deutlich, dass Einheit, Selbständigkeit und Ganzheit als Grundwesenheiten des Schönen anzusehen (letztere beide sind in der Einheit enthalten) und andere Wesenheiten wie Vielheit und Harmonie diesen dreien untergeordnet sind (Krause: *Anfangsgründe der allgemeinen Theorie der Musik*, S. 12).

[1582] Siehe z. B. Schumann: *Schriften über Musik und Musiker*, S. 20 f., S. 34–40, S. 105, S. 160 f. und S. 205 f.

[1583] Siehe insbesondere zur epistemischen Transzendenz Ruiter: *Der Charakterbegriff in der Musik*, S. 292 f.

> haben müssen, und zwar bis in das Kleinste herab, damit auch nicht die geringste Einzelheit das schöne Ebenmaass störe. Nicht anders verhält es sich mit der Verbindung der Töne und der Tongeschlechte mitten im Laufe des rhythmischen Wesens. Auch die Töne müssen sich so verknüpfen, dass einer zu dem andern, und alle zusammen sich fügen, als wären sie, wie einzelne Theile eines Naturganzen oder einer organischen Gestalt, aus einem einzigen Lebenspunkte hervorgewachsen. Alles dies vereint bildet die Melodie oder die *Melodik* im Allgemeinen und im Besondern. Es muss folglich auch der Melodie eine Harmonie inne wohnen. Davon sprachen auch die Alten, nämlich von der Harmonie der Melodie, wenn sie der Harmonie erwähnen. Diese Beziehung ist auch in der That noch jetzt so wichtig, dass ohne sie gar kein Schönes Ganze gebildet werden kann. Die Schönheit, das Erzeugniss der Harmonie, liegt also zunächst in der für irgend ein besonderes Ganze zweckmässigen Regelung oder einer geordneten Zusammenfügung aller einzelnen Theile.[1584]

So weit zu Fink.

Hermann Lotze

Hermann Lotze fordert in *Ueber Bedingungen der Kunstschönheit*, die Melodie solle die einzelnen Bewegungen der Töne und Tonfolgen eines Musikstücks „zu einem beseelten Ganzen verbinden, das in aller seiner Mannigfaltigkeit doch eine Gesetzmässigkeit innerer Entwicklung zeigt“.[1585] Die „Verbindung [einzelner Elemente eines Kunstwerks] zu einem Ganzen“ ist in seiner kurzen Abhandlung eines der Hauptthemen, das er an unterschiedlichen Kunstformen exemplifiziert.[1586]

In seinen *Grundzügen der Ästhetik*, deren für die vorliegende Arbeit relevanter Teil aus Diktaten des Sommersemesters 1865 besteht, erhält diese Ansicht noch eine andere Wendung. Lotze meint nämlich, welche der vielen unterschiedlichen Definitionen der Schönheit „man auch gelten lasse, *zeigen* wird sich doch die Schönheit immer nur in *Formen der Verbindung des Mannigfachen*“.[1587] Die gefallenden Formen wiederum haben aber „*nur* Wert, sofern sie Erscheinungswesen *des*jenigen Zusammenhangs, *der* Entwicklungsarten, *der*jenigen Lebendigkeit und *des*jenigen Rhythmus in dem Ablauf mannigfacher Ereignisse sind, welche das Höchste und allein *unbe*dingt Wertvolle, nämlich *das Gute* zu seiner eigenen Verwirklichung in der Erscheinungswelt herzustellen strebt“.[1588] Das „*unbedingte Wohlgefallen*“, das unser „Geist“ an ihnen finden kann, fällt deswegen auf sie,

> weil wir in ihnen eben dieses Höchste, das unsere eigne Bestimmung ist, zwar nicht seinem ganzen *Gehalte* nach realisiert, wohl aber als *herrschendes Prinzip* über alles das Reale vorfinden, das zu seiner Verwirklichung dienen soll. So gefällt uns Einheit in der Mannigfaltigkeit, Gleichgewicht, Symmetrie, Stetigkeit und Konsequenz in der sukzessiven Entwicklung nicht bloß durch das, was diese Verhältnisse formal *sind*, sondern weil wir fühlen, daß es diejenigen formalen Verhaltungsweisen sind, welche das Wohlwollen, die Gerechtigkeit, die Beständigkeit und Billigkeit, das heißt einzelne Seiten des Guten allgemein *derjenigen* Welt auferlegen würden, in welcher das Gute schrankenlos herrschte.[1589]

[1584] Fink: *System der musikalischen Harmonielehre*, S. 64 f. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1585] Lotze: *Ueber Bedingungen der Kunstschönheit*, S. 37 f.
[1586] Siehe zum Beispiel bezüglich der Architektur Lotze: *Ueber Bedingungen der Kunstschönheit*, S. 49 f. Von dort stammt das Zitat dieses Satzes. Auch in *Ueber den Begriff der Schönheit* sind Begriffe wie „Einheit“, „Ganzes“, „Mannigfaltigkeit“ und „Verbindung“ allgegenwärtig, wenn auch nicht immer im auf die Form des Schönen bezogenen Sinn.
[1587] Lotze: *Grundzüge der Ästhetik*, S. 21. Kursivierung original.
[1588] Lotze: *Grundzüge der Ästhetik*, S. 23. Kursivierungen original.
[1589] Lotze: *Grundzüge der Ästhetik*, S. 23. Kursivierungen original. Siehe dazu auch ebd., S. 24 ff., wo er diesen Gedanken weiter ausführt.

Das gilt auch für das Werk in seiner Auffassung als Ganzes. Denn

> [v]erlangen wir ferner, daß jede für sich abgegrenzte Erscheinung nicht bloß irgendwo aufhöre, sondern *sich selbst begrenze*, also entweder kontinuierlich durch Abschwächung verschwinde oder, wenn sie mit *scharfen* Grenzen aufhört, *vor* dieser Grenze auf irgendeine Weise ihr Bestreben zu endigen selber andeute [...], so liegt dem allen *zunächst* das Bedürfnis zugrunde, das Seiende als *Ganzes* zu fassen. Aber dies Bedürfnis der Ganzheit selbst scheint *davon* seinen Wert zu haben, daß wieder diese Form der Selbständigkeit, die sich nicht schlechtweg durch Äußeres begrenzen und bestimmen läßt, eine notwendige formale Eigenschaft jedes Subjekts ist, in welchem *Gutes* realisiert sein soll.[1590]

All die Merkmale formaler Ganzheit, die Lotze hier benennt, sind also nicht Grund unseres Gefallens und auch nicht das Schöne selbst, sondern lediglich Ankerpunkte der Wahrnehmung, die auf das schlechthin Gute verweisen. Das macht formale Ganzheit nicht weniger grundlegend, als sie es auch bei Lotze ist; sie ist immer noch notwendige Bedingung, nur eben nicht selbstgenügsames Wesensmerkmal des Schönen.

In der Musik manifestiert sich diese Verweisfunktion des Ganzen in der Skala: So nämlich, „wie die Skala *ist*“ – in ihrer in Oktaven sich wiederholenden Strukturiertheit – „drückt sie von neuem den Gedanken einer *Einheit* des Mannigfaltigen aus, den Gedanken, daß Erregungen und Strebungen nicht ziellos und maßlos sich ins Unendliche steigern und ändern, sondern daß ein abgeschlossener Kreis möglicher Erscheinungen durch sie nur mit gesteigerten Maßen der Lebendigkeit hervorgebracht werden kann“.[1591]

Auch Takt, Harmonie und Melodie tragen ihren Teil dazu bei, in der Musik möglicherweise des Guten gewahr zu werden: Während „[d]ie *besondere Hervorhebung* des ‚Taktes‘“, die darin besteht, „die Haupttöne der Melodie auf seine Hebungen fallen“ zu lassen, „im *guten* Sinn Unterwerfung und Zuversicht gegen die allgemeine Weltordnung (Märsche), im *schlechten* die Hingabe an den Schlendrian im kleinen (Tänze)“ versinnlicht, „drückt die *Harmonie* und die gesetzliche Reihenfolge der *Akkorde*“ die „mannigfaltige eigentümliche, ihren *eigenen* Gesetzen folgende und gleichwohl durch allerhand Beziehungen zu einem Ganzen verbundene Lebendigkeit“ aus und erzählt die Melodie „die Geschichte einer *individuellen* Entwicklung, wie sie auf Grund dieser Harmonien möglich ist“.[1592] Der Wert der Musik liegt dabei darin, gerade nicht in der Lage zu sein, konkrete Gefühle darzustellen, „die wir mit *Namen* zu nennen pflegen, wie Hoffnung, Sehnsucht etc.“.[1593] Es gibt aber neben diesen namentlich benennbaren Gefühlen

> nicht minder intensive, aber *namenlos* bleibende Stimmungen, die sich gar nicht an einen angebbaren Zustand als Ursache oder Ziel anknüpfen lassen, sondern selbst nur ein Genuß des ‚Formellen‘ *der* Ereignisse sind, von deren *spezieller Bedeutung* wir eine reale Befriedigung erhalten. Wir freuen uns nicht bloß, wenn der Weltlauf uns einen bestimmten Gewinn zuwirft, sondern wir freuen uns auch darüber daß *überhaupt* die Welt *so eingerichtet* ist, daß in ihr eine Tätigkeit nicht ins Leere verläuft, sondern bei einem Ziele ankommen kann, daß das Mannigfache einander nicht fremd, sondern im geheimen einander verwandt ist, daß es *überhaupt* so etwas wie „Harmonie“ und „Gegensatz“ *gibt*, daß feindselige Berührungen nicht ewig dauern, sondern im Fortgang der Dinge zu vernünftigem Zusammenhang verschmolzen werden. Das alles nun, diese ganze glückliche Struktur der Welt, stellt die Musik auf das reichhaltigste dar und ist nicht bloß *fähig*, sondern durchaus *bestimmt*, die daran sich knüpfenden sehr intensiven *namenlosen* Gefühle zu erwecken. [...] Sie kommt dadurch einem lebhaften Verlangen entgegen, uns der *Bestimmtheit* unsrer Organisation für Augenblicke zu entschlagen, welche uns viele Genüsse erst möglich, aber dafür andere unmöglich macht. Wir

[1590] Lotze: *Grundzüge der Ästhetik*, S. 25 f. Kursivierungen original.
[1591] Lotze: *Grundzüge der Ästhetik*, S. 39. Kursivierungen original.
[1592] Lotze: *Grundzüge der Ästhetik*, S. 40 f. Kursivierungen original.
[1593] Lotze: *Grundzüge der Ästhetik*, S. 42. Kursivierung original.

> wollen nicht bloß fühlen, wie *Menschen* zumut ist unter ihren *menschlichen* Zwecken, sondern uns in die *allgemeine* Seligkeit einer lebendigen und sich ihrer Lebendigkeit erfreuenden Kraft versenken, die noch an keinen bestimmten Organismus gebannt ist.[1594]

Carl Dahlhaus betont, dass Lotze den Wert der „Figuren" der Musik, ihr Schönsein darin sieht, dass sie „die Erinnerung der unzähligen Güter erwecken, die in dem gleichen Rhythmus des Geschehens und nur in ihm denkbar sind".[1595] Lotze vertritt damit keine Nachahmungsästhetik im Sinne konkret zu verstehender Imitatio, sondern erkennt in der Musik das Potenzial, „Weltmetapher" zu sein.[1596] Er betrachtet damit gerade den Aspekt epistemischer Transzendenz, den Hanslick nach der ersten Auflage von *Vom Musikalisch-Schönen* aus ebendieser Schrift nach und nach tilgen sollte (siehe dazu weiter unten), als Zentrum der Musikästhetik.[1597] Wie Dahlhaus ebd. feststellt, handelt es sich dabei nicht um eine Neubelebung der musica mundana-Idee des Mittelalters und der Antike, da es „in der Antike und im Mittelalter um eine allegorische Funktion des musikalischen Tonsystems, im 19. Jahrhundert dagegen um eine Symbolik des musikalischen Kunstwerks" ging. Lotze steht damit dem Hoffmann'sch-romantischen Konzept der „Ahnung des Unendlichen" im Werk (nicht: im Tonsystem) einigermaßen nahe, wenn auch mit deutlich weniger schwärmerischen Worten und einer erhöhten Konzentration auf Aspekte der musikalischen Form.

Friedrich Theodor von Vischer

Friedrich Theodor von Vischers *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen* ist eines der umfangreichsten Werke dieses Themengebiets überhaupt. Die zwischen 1848 und 1857 erschienenen neun Bände gliedern sich in drei Hauptteile, deren erster, aus einem einzelnen Band bestehend, „Die Metaphysik des Schönen" behandelt, während sich der zweite, zweibändige Teil der „Lehre vom Schönen in einseitiger Existenz" oder dem „Naturschönen und der Phantasie" widmet und der dritte in sechs Bänden die „Kunstlehre" inkl. einzelner Bände zu „Bau-" und „Bildnerkunst", zu „Malerei", „Musik" und „Dichtkunst" darlegt.[1598] Für die vorliegende Arbeit sind vor allem die Bände 1 („Die Metaphysik des Schönen"), 3/1 („Die Kunstlehre – Die Kunst überhaupt und ihre Theilung in Künste") und 3/4 („Die Kunstlehre – Die Musik") sowie mit Einschränkungen auch Band 2/2 („Die Lehre vom Schönen in einseitiger Existenz oder vom Naturschönen und der Phantasie – Die Lehre von der Phantasie") von Interesse.

Während in Band 2/2 zahlreiche Andeutungen der Bedeutung von Einheit, Abgeschlossenheit und Abgegrenztheit derjenigen Gegenstände zu finden sind,[1599] die Vischer in seiner Ästhetik behandelt, sich diese aber im ersten und zweiten Teil seines Systems noch im Bereich des Metaphysischen bzw. Idealen bewegen, werden im dritten Teil konkrete

[1594] Lotze: *Grundzüge der Ästhetik*, S. 42 f. Kursivierungen original.
[1595] Dahlhaus: Formästhetik und Nachahmungsprinzip, S. 166. Er bezieht sich hier auf Lotzes spätere Schrift zur *Geschichte der Ästhetik in Deutschland* von 1868.
[1596] Dahlhaus: Formästhetik und Nachahmungsprinzip, S. 166.
[1597] Dahlhaus: Formästhetik und Nachahmungsprinzip, S. 166.
[1598] Siehe dazu den 1858 in Stuttgart erschienenen Zusatzband, der ein Inhaltsverzeichnis aller anderen Bände sowie ein ausführliches Namens- und Sachregister enthält.
[1599] Siehe Vischer: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Band 2/2, passim, z. B. S. 361 f.

Realisierungen des Schönen in Gegenständen der materiellen Welt, in Kunstwerken also, thematisiert.

Vischers Analyse des Kompositionsprozesses eines Kunstwerks ist durchdrungen von Gedanken an „Einheit“, „organische Gliederung“ und „das Verhältniß des Ganzen und der Theile“, die der Künstler bereits bei der Konzeption des später zur Realisierung gelangen sollenden Werks, das zunächst als Bild in seinem Kopf entsteht sowie auch schon bei den ersten Skizzen zum Werk beachten soll.[1600] „[D]ie gliedernde Thätigkeit der Composition hat die reine Einheit zwischen der Idee als Einheit und dem Bild als Vielheit herzustellen“.[1601] Und mehr noch: „Die Idee ist (unbeschadet der inneren Vielheit der Momente, die sie enthält) die Einheit; das Bild ist die Vielheit, denn es gehört der ins Mannigfaltige auseinandergelegten Erscheinungswelt an. Diese beiden Seiten sollen sich vollständig, ohne Rest auf einer von beiden, decken: dieß ist die Einheit der Einheit und Vielheit“.[1602] Wenn die „Idee“ immer einheitlich ist,[1603] ist damit wohl inhaltliche Ganzheit gemeint.

Die Ausführungen dieser Passagen verweisen mehrfach auf bereits im ersten Band Gesagtes, darunter auch die Definition des Schönen, nach der das Schöne „die Idee in der Form begrenzter Erscheinung [ist]. Es ist ein sinnlich Einzelnes, das, als reiner Ausdruck der Idee erscheint, so daß in dieser nichts ist, was nicht sinnlich erschiene und nichts sinnlich erscheint, was nicht reiner Ausdruck der Idee wäre“.[1604] Diese Erläuterung des Schönheitsbegriffs bestätigt die Bedeutung inhaltlicher Ganzheit und lässt außerdem rezeptive Ganzheit als Wesensmerkmal des Schönen offenkundig werden. Denn das Schöne ist „ein sinnlich Einzelnes“, das „in der Form begrenzter Erscheinung“, also als sinnlich Erfassbares, auftritt. Die Begrenzung der Erscheinung verweist außerdem auf äußere formale Ganzheit.

Hinsichtlich dieser ist bemerkenswert, dass Vischer das Vorhandensein von dem schönen Ganzen beigesellten, zu ihm gehörenden, aber nur lose mit ihm verbundenen „Episoden“ keineswegs ablehnt, sondern zum Beispiel für die Baukunst explizit erlaubt, solange dadurch die Einheit des Ganzen nicht gestört wird.[1605] Gleiches gilt auch für das sogenannte „Beiwerk“, das aber sogar zur Gesamtwirkung des Kunstwerks als Ganzem wesenhaft beitragen kann.[1606] Vischer ist in der Bestimmung desselben zwar variabler als andere Autoren (er erlaubt mehr Zusätze zum unbedingt Notwendigen als viele seiner Mitästhetiker). Auch er lässt im Grunde aber die Bedingung der formalen Ganzheit des Werks, dessen einzelne Teile organisch auseinander hervorgehen und miteinander lebendig verbunden sowie an Anfang und Ende des Werks nach außen hin abgeschlossen sein sollen, unangetastet.[1607]

Insbesondere die Bedeutung formaler Ganzheit wird im ausschließlich der Musik gewidmeten Band 3/2/4 der *Aesthetik* von Vischer vielfach bestätigt. So thematisiert er zum Beispiel die Anordnung der musikalischen Perioden im Ganzen des Musikstücks und

[1600] Vischer: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Band 3/1, S. 20 ff.
[1601] Vischer: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Band 3/1, S. 22.
[1602] Vischer: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Band 3/1, S. 22 ff.
[1603] Siehe dazu Vischer: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Band 1, S. 76 f. sowie ebd., Band 3/1, S. 51 f.
[1604] Vischer: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Band 1, S. 54.
[1605] Vischer: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Band 3/1, S. 25 ff.
[1606] Vischer: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Band 3/1, S. 27–31.
[1607] Siehe dazu neben den bereits erwähnten Textstellen Vischers weitere Ausführungen zur Komposition, in: Vischer: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Band 3/1, S. 32–53.

betont, die Übergänge von einem zum nächsten Teil, von einer zur nächsten Gruppe sollten „natürlich, fließend, in lebendigem Bewegungsrhythmus sich an einander anreihen“.[1608] Er postuliert außerdem, die verschiedenen Sätze mehrteiliger Musikstücke würden „zusammen ein Ganzes ausmachen“.[1609]

Moritz Hauptmann

In Moritz Hauptmanns *Die Natur der Harmonik und der Metrik* sind Überlegungen rund um die Schlagworte „Einheit“, „Ganzes“ und „Teil“ allgegenwärtig.[1610] Der Titel seiner Abhandlung ist dabei ganz ernst zu nehmen: Er beschäftigt sich nicht damit, wie ein gelungener musikalischer Gedanke beschaffen sein *soll*, sondern wie er, der titelgebenden „Natur“ der ihm zugrundeliegenden musikalischen Parameter „Harmonik“ und „Metrik“ nach, beschaffen *ist*. Hauptmanns Ausführungen sind damit in gewissem Sinne dogmatischer als die vieler anderer; sie treten von Beginn an mit dem Anspruch auf, die ‚Natur der Sache‘ zu ergründen und nicht lediglich ein gedankliches System auf der Grundlage natürlicher Dinge zu errichten, das sich je nach Interpretation dieser natürlichen Dinge auch grundlegend anders konstruieren ließe.

Dabei offenbaren Hauptmanns Formulierungen aber natürlich auf Schritt und Tritt, dass er der von ihm postulierten ‚Natur der Sache‘ nicht neutral gegenübersteht, sondern sie und ihre Prinzipien als zu erreichende Ideale in der Komposition betrachtet. Die „Natur“ von Harmonik und Metrik (sowie auch die des menschlichen Auffassens und Rezipierens) verlangen geradezu nach bestimmten Eigenschaften, die ein gelungenes Musikwerk aufweisen sollte.

Eine derselben ist die „organische Einheit“, die er immer wieder ganz selbstverständlich nennt.[1611] „Einheit“ ist bei Hauptmann zwar ein verwickelter Begriff, der nicht ohne Weiteres und ausschließlich als Einheit im Sinne innerer formaler Ganzheit verstanden werden darf, wie bereits die ersten wenigen Dutzend Seiten seiner Schrift deutlich werden lassen. Dass er diese Bedeutung des Wortes aber *auch* meint und als grundlegend wichtiges Kriterium guter Musik versteht, ist nicht zu verkennen. Neben einem pauschalen Hinweis auf die Bedeutung des „Ganzen“ im Verhältnis zu seinen „Teilen“ in der *Natur der Harmonik und der Metrik* – auch das „Ganze“ wird nicht nur, aber auch als im Sinne meiner Thematik verstandene ‚Ganzheit‘ vorgestellt[1612] –, die dem Leser allseits offensichtlich gemacht wird,[1613] seien im Folgenden nur solche Stellen explizit aufgeführt, die Hauptmanns Konzept dieser Begriffe im Hinblick auf ganze Musikstücke oder musikalische Gedanken – das heißt: nicht im Hinblick

[1608] Vischer: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Band 3/2/4, S. 924 ff.
[1609] Vischer: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Band 3/2/4, S. 950–965. Die hier referierten Passagen sind nur Ausschnitte, die bei weitem nicht jede formale Ganzheit betreffende Stelle in Vischers umfangreicher Schrift erfassen. Sie könnten beliebig vermehrt werden.
[1610] Siehe zu Hauptmanns „organischer Lehre“ und ihren Goethe'schen und anderweitigen (positiven wie negativen) Einflüssen, über die man vornehmlich aus seinen Briefen erfährt, Seidel: Moritz Hauptmanns organische Lehre: Tradition, Inhalt und Geltung ihrer Prämisse, sowie ergänzend Schulze: Johann Sebastian Bach im Urteil Moritz Hauptmanns.
[1611] Hauptmann: *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, passim.
[1612] „Ganzes“ und „Einheit“ durchziehen Hauptmanns Denken von den kleinsten harmonischen und rhythmischen Einheiten bis zum fertigen großformatigen Musikstück.
[1613] Hauptmann: *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, passim.

auf einzelne Intervalle, Akkorde oder metrische Zeitintervalle – in besonders klarer Weise vermitteln.

Bereits gegen Ende der Einleitung bringt Hauptmann Grundsätzliches zu Papier:

> Man nennt das musikalische wie das malerische Kunstproduct „Composition". – Der Künstler componirt, er setzt zusammen, Töne oder Farben, er componirt nach einem inneren Bilde ein äusseres, dass es mit jenem übereinstimme, dass in seiner Wirkung auch jenes wieder in unserm Innern entstehen lassen kann. Durch das innere Bild wird die Wahl der Töne und Farben geleitet und bestimmt, dass ihr Zusammenwirken diesem möglichst entspreche. Es ist vom Künstler nicht Rechenschaft zu verlangen über die Natur der Mittel zu seiner Darstellung; auch nicht über die Natur des innern Bildes selbst: – wenn aber dieses ein harmonisch gefühltes Ganze ist, so werden auch nur harmonisch gefügte Klang- und Farben-Töne es im Aeusseren darstellen und uns versinnlichend mittheilen können. Dem sinnigen Innern kann nur ein sinniges Aeussere entsprechen, und zu diesem wird das Einzelne sich so zu einem Ganzen fügen und verbinden müssen, wie es aus ihm selbst hervorgegangen sein würde. Nur wie etwas aus der Einheit geworden, kann es wieder Einheit werden, und nur als diese kann etwas als Gefühl und Gedanke uns ansprechen.[1614]

Gegen Ende des ersten Teils des Buches, der „Harmonik", führt er weiterhin aus:

> Es ist aber in der Musik eine solche Architectonik, die hauptsächlich in der regelmässig metrischen und modulatorischen Beschaffenheit des Tonstückes besteht, ein so wesentliches Erforderniss, dass eine musikalische Composition uns als Kunst überhaupt ohne sie gar nicht ansprechen kann. Für die erste Wirkung scheinen diese Bedingungen weniger von bestimmendem Einflusse zu sein, indem wir auch gestaltlose, phrasenhafte Productionen, ohne verständigen Periodenbau, ohne organische Einheit des Mannigfaltigen, nicht selten einen glänzenden Success erringen sehen. In einer dauernden Gunst haben aber immer nur solche Werke sich erhalten können, die, abgesehen von characteristischen Eigenthümlichkeiten, von melodischem und harmonischem Reize, eine rhythmisch-metrische und modulatorische Ordnung bewahren; d. h. solche, die ihre Schönheiten in der Schönheit des Ganzen, in der Wahrheit und vernünftigen Gesetzmässigkeit der an sich künstlerisch gültigen Form tragen.[1615]

Die „Gesetzmässigkeit der an sich künstlerisch gültigen Form", die „Schönheit des Ganzen" und die „organische Einheit des Mannigfaltigen" – Hauptmann erachtet formale Ganzheit eines Tonstücks als notwendige Bedingung seines Gelingens, zumindest wenn dieses sich nicht in kurzlebigem Erfolg erschöpfen soll, sondern in der Musikwelt nachhaltige Wertschätzung erringen will.[1616]

In seinem 1857 verfassten Aufsatz zur „Kunstvollendung", der im Jahre 1874 postum in den *Opuscula* der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde, schreibt Hauptmann über das den Komponisten vollkommen befriedigende Werk, dass sich in ihm „für die verständige Betrachtung unendlich viele Beziehungen der Theile unter sich und zum Ganzen finden und nachweisen lassen [werden], deren der Componist selbst bei der Arbeit sich nicht immer bewusst gewesen ist, die sich aber in dem Gefühle für die Natur eines organischen Ganzen, das seine Glieder aus sich selbst bildet, bedingen mussten, und eben die innere Einheit des Ganzen ausmachen".[1617] Dem „ersten Entwurf fehlt oft viel dieser durchgebildeten Ganzheit", die „den vollendeten Schöpfungen grosser Meister" eigen und dem „geschlossenen

[1614] Hauptmann: *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, S. 14 f.
[1615] Hauptmann: *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, S. 200 f.
[1616] Alle hier aufgeführten Zitate stammen aus dem Teil zur „Harmonik". Siehe zu Reflexionen zu Ganzheit und Einheit in seinen Ausführungen zur „Metrik" z. B. Hauptmann: *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, S. 223 ff., S. 236 ff., S. 294 f., S. 298 f. und S. 308 f.
[1617] Hauptmann: *Opuscula. Vermischte Aufsätze*, S. 119. Siehe auch Schulze: Johann Sebastian Bach im Urteil Moritz Hauptmanns, S. 20 f.

Kunstwerk“ notwendig ist.[1618] Die Teile eines solchen müssen ein „gegenseitiges Bedingen [haben], dass sie Glieder seien eines organischen Körpers“.[1619]

Wirken Harmonik und Metrik in einem Ganzen zusammen, so bedeutet das eine Untrennbarkeit beider Bestandteile, wenn nicht das Ganze zerstört werden soll:

> Wie in allem organischen Dasein allezeit das gegenseitige Ineinanderwirken entgegengesetzter Factoren als Einheitsbegriff anzuerkennen ist, so dürfen wir auch hier nicht ausser Acht lassen, wenn harmonische und metrische Bedingungen einander gegenübergestellt werden, [...] dass im concreten Ganzen das Eine vom Anderen nur verständig zu unterscheiden, nicht aber zu trennen ist.[1620]

Das ‚Organische‘ des Ganzen gewinnt also auch bei Hauptmann eine besondere Relevanz: Die Teile des Ganzen bilden dieses nur in ihrer Konfiguration als ganz konkretes Ganzes. Wie ein Organismus nur dann als solcher funktioniert, wenn all seine Teile aufs Engste miteinander verbunden sind, und aufhört, als Organismus zu existieren, sollte er in seine Einzelteile zerlegt werden, ist die Ganzheit des (musikalischen) Kunstwerks eben auch von der ungetrennten Verbundenheit seiner Teile, die nur „verständig zu unterscheiden“ sind, abhängig.

Karl Rosenkranz

Karl Rosenkranz beschritt mit seiner 1853 erschienen *Aesthetik des Häßlichen* Neuland. Er war der erste, der dem „Begriff des Häßlichen, als des Negativschönen“[1621] nicht nur ein paar mehr oder weniger ausführliche Paragraphen, sondern gleich ein ganzes Buch widmete. Wie in der Biologie die Krankheit, in der Ethik das Böse, in der Rechtswissenschaft das Unrecht oder in der Theologie die Sünde behandelt wird, so sei es in der Ästhetik angemessen, neben allerlei positiven Begriffen auch das Hässliche zu analysieren.[1622] Dabei möchte Rosenkranz keineswegs das Hässliche als wünschenswerte Eigenschaft eines Kunstwerks rechtfertigen. Auch bei ihm ist das Hässliche etwas Negatives, gerade im Bereich der Kunst.[1623] Es kann nur dann auf „gesunde Weise“ gefallen, „wenn das Häßliche in der Totalität eines Kunstwerks sich als eine relative Nothwendigkeit rechtfertigt und durch die Gegenwirkung des Schönen aufgehoben wird“.[1624] Dann bewirkt nicht „das Häßliche als solches [...] unser Wohlgefallen, sondern das Schöne, welches den Abfall von sich, der auch zur Erscheinung kommt, überwindet“.[1625]

[1618] Hauptmann: *Opuscula. Vermischte Aufsätze*, S. 119 f.
[1619] Hauptmann: *Opuscula. Vermischte Aufsätze*, S. 120.
[1620] Hauptmann: *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, S. 394.
[1621] Rosenkranz: *Aesthetik des Häßlichen*, S. III.
[1622] Rosenkranz: *Aesthetik des Häßlichen*, S. III f.
[1623] Siehe Rosenkranz: *Aesthetik des Häßlichen*, S. 35 ff.
[1624] Rosenkranz: *Aesthetik des Häßlichen*, S. 52.
[1625] Rosenkranz: *Aesthetik des Häßlichen*, S. 52. „Auf krankhafte Weise“ gefällt das Hässliche übrigens dann, „wenn ein Zeitalter physisch und moralisch verderbt ist, für die Erfassung des wahrhaften, aber einfachen Schönen der Kraft entbehrt und noch in der Kunst das Pikante der frivolen Corruption genießen will. Ein solches Zeitalter liebt die gemischten Empfindungen, die einen Widerspruch zum Inhalt haben. Um die abgestumpften Nerven aufzukitzeln, wird das Unerhörteste, Disparateste und Widrigste zusammengebracht. Die Zerrissenheit der Geister weidet sich an dem Häßlichen, weil es für sie gleichsam das Ideal ihrer negativen Zustände wird. Thierhetzen, Gladiatorspiele, lüsterne Symplegmen, Caricaturen, sinnlich verweichlichende Melodien, kolossale Instrumentierung, in der Literatur eine Poesie von Koth und Blut [sind] solchen Perioden eigen“ (ebd.).

Rosenkranz versucht, „den Begriff des Häßlichen als die Mitte zwischen dem des Schönen und dem des Komischen von seinen ersten Anfängen bis zu derjenigen Vollendung zu entwickeln, die er sich in der Gestalt des Satanischen gibt“.[1626] Er identifiziert mit „Formlosigkeit“, „Incorrectheit“ und „Deformität der Verbildung“ drei Stufen einer Metamorphose, die das Schöne zum Hässlichen macht.[1627] Das Hässliche hat am Schönen „seine positive Voraussetzung“, „verzerrt“ es, und erzeugt dabei „statt des Erhabenen das Gemeine, statt des Gefälligen das Widrige, statt des Ideales die Caricatur“.[1628] Das Hässliche ist die Negation des Schönen, ist seine „Selbstvernichtung“, und kann daher nur von ihm ausgehend bestimmt werden.[1629]

Nach der Behandlung des ‚Natur-‘ und des ‚Geisthässlichen‘ beschäftigt sich Rosenkranz mit dem ‚Kunsthässlichen‘.[1630] Im Rahmen seiner Erklärung, warum das Hässliche auch in der Kunst, deren „Aufgabe“ doch eigentlich „das Hervorbringen des Schönen“ ist,[1631] vorkommt, spricht er auch die Tonkunst an (die sonst eher spärlich thematisiert wird)[1632]. Nach Rosenkranz ist die Dissonanz, „musikalisch genommen, die Vernichtung der Musik, die Unmusik“.[1633] Sie darf nur dort verwendet werden, „wo sie vorbereitet ist, wo sie nothwendig wird, wo sie durch die Auflösung des Mißtons den Triumph der höhern Harmonie begründet“.[1634]

Unter dem ‚Schönen‘, dessen Negation das Hässliche bedingt, versteht Rosenkranz „die sinnliche Erscheinung der natürlichen und geistigen Freiheit in harmonischer Totalität“.[1635] Sein „erste[s] Erforderniß“ ist „bekanntlich das Bedürfniß der Grenze; es muß sich als Einheit in sich setzen und seine Uuterschiede [sic] als organische Momente derselben. Dieser Begriff der abstracten Formbestimmtheit macht gewissermaaßen die Logik des Schönen aus, weil er noch gänzlich von dem besondern Inhalt desselben abstrahiert und für alles Schöne [...] die gleiche formale Nothwendigkeit hat“.[1636] Es erfordert „Einheit des Inhalts und der Form in bestimmten Verhältnissen“.[1637] Die weiter oben bereits erwähnte „Formlosigkeit“ ist die „Negation dieser allgemeinen Einheit der Form“.[1638]

„Die abstracte Grundbestimmung alles Schönen ist [...] die Einheit“.[1639] „Als sinnliche Erscheinung der Idee“ bedarf das Schöne „der Begrenzung, denn nur in ihr liegt die Kraft der Unterscheidung, Unterscheidung aber ist ohne eine sich absondernde Einheit unmöglich“.[1640] Diese Passage impliziert die Notwendigkeit rezeptiver Ganzheit alles Schönen, zielt aber vor allem auf formale Ganzheit ab. Das bestätigt der nächste Satz: „Alles Schöne muß sich

[1626] Rosenkranz: *Aesthetik des Häßlichen*, S. IV.
[1627] Rosenkranz: *Aesthetik des Häßlichen*, S. IV f. Siehe dazu sowie zur Geschichte des Hässlichen in der Ästhetik überhaupt Kliche: Artikel „Häßlich“, passim.
[1628] Rosenkranz: *Aesthetik des Häßlichen*, S. V.
[1629] Rosenkranz: *Aesthetik des Häßlichen*, S. 5 ff.
[1630] Rosenkranz: *Aesthetik des Häßlichen*, S. 35–47.
[1631] Rosenkranz: *Aesthetik des Häßlichen*, S. 35.
[1632] Siehe zur Musik bei Rosenkranz Gutknecht: Die Kategorie des Häßlichen in der Musikästhetik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, S. 329 ff.
[1633] Rosenkranz: *Aesthetik des Häßlichen*, S. 45.
[1634] Rosenkranz: *Aesthetik des Häßlichen*, S. 45.
[1635] Rosenkranz: *Aesthetik des Häßlichen*, S. 54.
[1636] Rosenkranz: *Aesthetik des Häßlichen*, S. 54.
[1637] Rosenkranz: *Aesthetik des Häßlichen*, S. 55.
[1638] Rosenkranz: *Aesthetik des Häßlichen*, S. 54.
[1639] Rosenkranz: *Aesthetik des Häßlichen*, S. 67.
[1640] Rosenkranz: *Aesthetik des Häßlichen*, S. 67.

als Einheit darstellen, aber nicht blos als Einheit nach Außen hin sich abschließen, vielmehr auch sich in sich selbst wieder von sich als Einheit unterscheiden".[1641] Wie genau dieses Von-Sich-Selbst-Unterscheiden funktioniert, muss an dieser Stelle nicht interessieren. Wichtig ist, dass „das Häßliche als das Negativschöne 1. die Nichteinheit, Nichtabgeschlossenheit, Unbestimmtheit der Gestalt ausmacht; 2. daß es den Unterschied, wenn es ihn setzt, entweder als eine falsche Unregelmäßigkeit, oder als eine falsche Gleichheit oder Ungleichheit hervorbringt; 3. daß es statt der Wiedereinheit der Gestalt mit sich vielmehr den Uebergang der Entzweiung in die Verworrenheit falscher Contraste erzeugt".[1642] Diese drei Punkte treffen wohlgemerkt nur auf die „Formlosigkeit" zu und sind nicht etwa, wie Dieter Gutknecht meint (und wie man aufgrund der Formulierungen Rosenkranz' zugegebenermaßen auch annehmen könnte, wenn man nur den zitierten Absatz liest), „wesentliche Charakteristika des Häßlichen".[1643]

Die „Formlosigkeit" besteht vor allem aus der Verneinung innerer und äußerer formaler Ganzheit. Sie impliziert auch das Fehlen rezeptiver Ganzheit, wenn nämlich das Schöne keine äußeren Grenzen mehr hat. „Formlosigkeit" ist die einzige der drei Stufen der Hässlichwerdung des Schönen, die einen direkten Bezug zu Arten ästhetischer Ganzheit aufweist.[1644]

Dass „Formlosigkeit" wiederum als hässlich empfunden wurde, war, auch wenn der Formbegriff nicht als völlig unumstritten gelten kann, auch zu Zeiten Rosenkranz' ein Gemeinplatz (musik)ästhetischen Denkens. Es ist daher kein Zufall, dass Dieter Gutknecht Parallelen in Rosenkranz', Hanslicks und Spohrs Bewertung der neunten Sinfonie Beethovens ausmacht.[1645]

Im Vorbeigehen erwähnt Rosenkranz übrigens bereits in seiner Einleitung, dass die ‚freien Künste' „sich selber Zweck" und daher teleologisch unabhängig sind.[1646]

Eduard Hanslick

Auch Eduard Hanslicks 1854 veröffentlichte, in den folgenden Jahrzehnten in zahlreichen weiteren, teils deutlich vermehrten Auflagen gedruckte und bereits zu seinen Lebzeiten in fünf Sprachen übersetzte Erfolgsschrift *Vom Musikalisch-Schönen* lässt die Bedeutung ästhetischer Ganzheit für ihren Autor erkennen.[1647] Dabei operiert der so viele weit verbrei-

[1641] Rosenkranz: *Aesthetik des Häßlichen*, S. 67.
[1642] Rosenkranz: *Aesthetik des Häßlichen*, S. 67.
[1643] Siehe Gutknecht: Die Kategorie des Häßlichen in der Musikästhetik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, S. 330. Dass Gutknecht hier die Charakteristika der „Formlosigkeit" mit den drei Stufen des Hässlichen an sich verwechselt, ergibt sich aus der weiter oben zitierten Aufzählung dieser drei Stufen durch Rosenkranz selbst, aber etwa auch durch seine Kapitel zur „Incorrectheit" (Rosenkranz: *Aesthetik des Häßlichen*, S. 115 ff.) und „Defiguration" (ebd., S. 164 ff.).
[1644] Siehe zu den beiden anderen („Incorrectheit" und „Defiguration" oder „Verbildung") in Kürze Rosenkranz: *Aesthetik des Häßlichen*, S. 55–66.
[1645] Gutknecht: Die Kategorie des Häßlichen in der Musikästhetik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, S. 331 ff.
[1646] Rosenkranz: *Aesthetik des Häßlichen*, S. 6. Siehe beispielsweise auch ebd., S. 37.
[1647] Bis zu Hanslicks Tod im Jahre 1904 erfuhr *Vom Musikalisch-Schönen* insgesamt zehn deutschsprachige Auflagen und wurde 1877 ins Französische, 1879 ins Spanische, 1883 ins Italienische, 1891 ins Englische, 1895 ins Russische und 1924 gar ins Japanische übersetzt (Khittl: Eduard Hanslicks Verhältnis zur Ästhetik, S. 83). Ich verfahre auch bei Hanslick nach dem eingangs erwähnten Prinzip, bis auf wenige Ausnahmen Musik-

tete Meinungen über das Schöne in der Musik verneinende Hanslick allerdings nur selten ausdrücklich mit dem Ganzheitsbegriff, sondern setzt ihn vielmehr implizit voraus, wie sich aus mehreren Passagen seiner Abhandlung in unterschiedlicher Eindeutigkeit schließen lässt.

Nachdem Hanslick über Dutzende Seiten hinweg so gut wie ausschließlich „die irrige Voraussetzung abzuwehren gesucht [hat], daß das Schöne der Musik in dem Darstellen von Gefühlen bestehen könne“ – der im Vergleich zur Gesamtlänge der Schrift große Umfang dieser Unternehmung lässt die hohe Bedeutung der Gefühlsästhetik in der Mitte des 19. Jahrhunderts erkennbar werden –, macht er sich daran, positiv zu bestimmen, „welcher Natur das Schöne einer Tonkunst sei“:[1648] „*Es ist ein specifisch Musikalisches.* Darunter verstehen wir ein Schönes, das unabhängig und unbedürftig eines von Außen her kommenden Inhaltes, einzig in den Tönen und ihrer künstlerischen Verbindung liegt.“[1649] Anstelle eines „von Außen her kommenden Inhaltes“ bestimmt Hanslick „Musikalische Ideen“ als das, was mit „Tonmaterial ausgedrückt werden soll“ und fasst in berühmter Formulierung zusammen: „*Tönend bewegte Formen* sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik“,[1650] wobei „Musik“ nach Carl Dahlhaus als Kürzel für „das Musikalisch-Schöne“ gemeint ist.[1651]

Wie das zu denken sei, erläutert Hanslick am Beispiel der Arabeske im Bereich der bildenden Kunst. Die „geschwungene[n] Linien“ der Arabeske und ihre Verhältnisse zueinander stellen „eine Sammlung kleiner Einzelnheiten, und doch ein Ganzes“ dar.[1652] Denkt man sich die Arabeske nun „nicht todt und ruhend, sondern in fortwährender Selbstbildung vor unsern Augen entstehend“ und letztendlich „diese lebendige Arabeske als thätige Ausströmung eines künstlerischen Geistes, der die ganze Fülle seiner Phantasie unablässig in die Adern dieser Bewegung ergießt, wird dieser Eindruck dem *musikalischen* nicht sehr nahekommend sein?“[1653]

Die Verwendung des Begriffs „ein Ganzes“ ist hier nicht nur als Vertreter formaler Ganzheit zu verstehen, sondern bezieht sich vor allem auf eine Ganzheit eines Kunstgegenstands, die – so Hanslicks Plädoyer – möglich sein soll, ohne von außerhalb dieses Gegenstands selbst liegenden Inhalten abhängig zu sein. Das Ganze der Musik in Hanslicks Sinne an dieser Stelle seines Texts zeichnet sich dadurch aus, in sich selbst und ohne jegliche Bezüge auf Äußeres zu existieren, weil, wie er später noch ausführlich deutlich machen wird, „Inhalt *und* Form, Stoff und Gestaltung, Bild und Idee“ in der Musik „in dunkler, untrennbarer Einheit

oder Konzertkritiken zu vernachlässigen. Dass diese Vorgehensweise bei Hanslick einerseits einen großen Teil seiner Musikanschauung unberücksichtigt lässt, diese aber andererseits in all ihren für mein Thema relevanten Aspekten adäquat erfasst, zeigt Werner Abeggs in seinem *Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick*, das neben *Vom Musikalisch-Schönen* auch aus Kritiken Hanslicks zu über 100 verschiedenen Werken zitiert.

[1648] Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 74. Hanslick war sich durchaus des Umstands bewusst, dass seine Abhandlung zu großen Teilen negative Bestimmungen des Schönen enthält und dass ihr polemischer Tonfall ihre Rezeption beeinflussen würde, wie er in seiner Lebensbeschreibung reflektiert (Khittl: Eduard Hanslicks Verhältnis zur Ästhetik, S. 82). Er beabsichtigte, *Vom Musikalisch-Schönen* „mit der Zeit zu einer eigentlichen Ästhetik der Tonkunst zu erweitern und auszuführen“ – ein Vorhaben, dessen Realisierung sich letztendlich auf die Bearbeitung immer neuer Auflagen dieser Schrift beschränken sollte (Hanslick, zit. n. ebd., S. 82 f. Siehe auch Payzant: *Hanslick on the Musically Beautiful. Sixteen Lectures on the Musical Aesthetics of Eduard Hanslick*, S. 52–57).

[1649] Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 74. Kursivierung im Original gesperrt.

[1650] Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 75. Kursivierung im Original gesperrt.

[1651] Dahlhaus: Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff, S. 145.

[1652] Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 75.

[1653] Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 75. Kursivierung im Original gesperrt. ‚Sehr nahekommend‘ ab der 6. Auflage (1881) als ‚einigermaßen nahekommend‘.

verschmolzen“ sind.[1654] Im Gegensatz zu den „dichtenden und bildenden Künste[n] [...], welche denselben Gedanken, dasselbe Ereigniß in verschiedener Form darstellen können“, ist es der Tonkunst ein spezifisch Eigenes, „Form und Inhalt ungetrennt zu besitzen“.[1655] Sie bringt Werke hervor, die insofern Ganze sind, als dass sie in völliger Abgeschlossenheit gegenüber außer ihnen liegenden Inhalten jeglicher Art bestehen (müssen). Das wirkt sich auch auf ihre Rezeption aus: „Die *ästhetische* Betrachtung kann sich auf keine Umstände stützen, die außerhalb des Kunstwerkes selbst liegen.“[1656]

Dass Hanslick hier nicht auf einen Ganzheitsbegriff im vollständig Moritz'schen Sinne abzielt, zeigt sich etwa in seinen Erläuterungen zum Verhältnis von Musik und Natur, die die Idee, jene ahme diese nach, strikt verneinen. Es sei „von außerordentlicher Schwierigkeit, dies selbstständige Schöne in der Tonkunst, dies specifisch Musikalische zu schildern“, denn Musik besitzt „kein Vorbild in der Natur“;[1657] es gibt im Vergleich zu Poesie, Malerei, bildenden Künsten und Dichtung „kein Naturschönes für die Musik“.[1658] Während etwa die Arbeit von Maler und Dichter stets „Nachzeichnen, Nachformen“ ist, gibt es „etwas *nachzumusiciren* [...] in der Natur nicht. Die Natur kennt keine Sonate, keine Ouvertüre, kein Rondo. Wohl aber Landschaften, Genrebilder, Idyllen, Trauerspiele“.[1659]

Nach Aristoteles' Idee von der Naturnachahmung soll die Kunst die Natur um-, nicht „sklavisch nachbilden“.[1660] Um das jedoch zu tun, müsse, wie der Ausdruck vom ‚umbilden‘ zeige, „vor der Kunst etwas da sein“, das umgebildet werden könne.[1661] Genau das sei „das von der Natur dargebotene Vorbild, das Naturschöne“.[1662] Während sich der Maler aber von „einer reizenden Landschaft, einer Gruppe, einem Gedicht, der Dichter von einer historischen Begebenheit, einem Erlebniß, zur künstlerischen Darstellung des Vorgefundenen veranlaßt“ finden kann,[1663] fehlt dem Komponisten diese Möglichkeit: „Bei welcher Naturbetrachtung könnte aber der *Tonsetzer* jemals ausrufen: das ist ein prächtiges Vorbild für eine Ouvertüre, eine Symphonie! Der Componist kann gar nichts *umbilden*, er muß Alles *neu erschaffen*.“[1664] Wo bei Moritz die Vorbildfunktion der Natur in ihrer Ganzheit liegt, die vom Künstler in seinem Werk in Miniatur nachgebildet werden soll, hat Hanslick diesen Aspekt der Natur nicht im Sinn. Es geht ihm um die klassische Nachbildung von in der Natur Vorgefundenem durch die Kunst und die Betonung der Unmöglichkeit dieses Vorgangs im Bereich der Musik.

[1654] Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 165. Kursivierung im Original gesperrt.
[1655] Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 165.
[1656] Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 108. Kursivierung im Original gesperrt.
[1657] Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 77.
[1658] Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 153 f. Kursivierung im Original gesperrt. Wie Hanslick ebd., S. 154 einschiebt, hat nur die „Baukunst“ dieses Fehlen eines naturschönen Vorbilds mit der Musik gemein.
[1659] Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 154. Kursivierung im Original gesperrt.
[1660] Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 154.
[1661] Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 154.
[1662] Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 154 f.
[1663] Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 155.
[1664] Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 155. Kursivierungen im Original gesperrt. Siehe auch ebd., S. 165. Hanslicks Beispiele des vorigen Zitates scheinen in diesem Zusammenhang nicht ganz optimal gewählt. Denn es geht ihm an dieser Stelle vor allem um das in der Musik nicht vorhandene Vorbild eines Naturschönen. Wenn er aber von „einem Gedicht“ oder gar „einer historischen Begebenheit, einem Erlebniß“ spricht, bezieht er sich nicht auf Naturschönes, sondern auf Inhalte jeglicher Art, die einem Kunstprodukt als Anregung oder Vorbild dienen können. Das ist zwar selbstverständlich ganz in seinem Sinne. An dieser Stelle des Textes wäre es aber der Deutlichkeit halber wohl ratsam gewesen, statt von „Gedicht“, „historische[r] Begebenheit“ und „Erlebniß“ beispielsweise von ‚Betrachten der Tierwelt‘ oder ‚Erlebnis der Waldeinsamkeit‘ zu sprechen.

Da Musik keinen Inhalt hat und qua Fehlen eines Vorbilds in der Natur auch gar nicht haben kann, lässt sich ihr Gegenstand „nicht in Worte fassen und unsern Begriffen unterordnen“.[1665] Hier zeigen sich Andeutungen der Voraussetzung formaler Ganzheit für Musikstücke vonseiten Hanslicks. Er spricht von dem „vernünftig Abgeschlossene[n] einer Tongruppe“ und von „befriedigend Vernünftige[m], das an und für sich in musikalischen Formbildungen liegen kann“.[1666] Hanslick sieht dieses Vernünftige in „gewissen primitiven Grundgesetzen, welche die Natur in die Organisation des Menschen und in die äußern Lauterscheinungen gelegt hat“, begründet, und glaubt, dass „[a]lle musikalischen Elemente [...] unter sich in geheimen, auf Naturgesetze gegründeten Verbindungen und Wahlverwandtschaften“ stehen, die „jede ihnen widersprechende Verbindung zu Willkür und Häßlichkeit“ „stempeln“ und, „wenngleich nicht in der Form wissenschaftlichen Bewußtseins, instinctiv in jedem gebildeten Ohr, welches demnach das Organische, Vernunftgemäße einer Tongruppe, oder das Widersinnige, Unnatürliche derselben durch bloße Anschauung empfindet, ohne daß ein logischer Begriff den Maßstab oder das tertium comparationis hierzu abgeben würde“, leben.[1667] Hanslick ist in seiner Plausibelmachung der Möglichkeit einer von Äußerem unabhängigen Inhaltslosigkeit der Musik so weit fortgeschritten, dass er nicht mehr nur populäre Konzepte verneinen muss, sondern sich mit spezifisch Musikalischem, mit der inneren Zusammengehörigkeit einer Folge von Tönen beschäftigen kann. Diese Zusammengehörigkeit wiederum ist essentiell für formale Ganzheit.

Diese Tendenz bestätigt sich im weiteren Verlauf des Textes. Hanslick spricht einige Seiten später zum Beispiel affirmativ von „Tonformen“, die „durch ein unsichtbar feines Band mit der Nothwendigkeit verknüpft erscheinen“.[1668] Er erwähnt außerdem „das Festhalten der musikalischen Einheit“ als Selbstverständlichkeit des Kompositionsprozesses, nennt die „Einheit der *musikalischen Stimmung*“ als Kriterium für die organische Verbindung der vier Sätze einer Sonate[1669] und formuliert, das „componirte Tonstück [sei] ohne Rücksicht auf dessen Aufführung, das *fertige* Kunstwerk“.[1670]

Hanslick ist also, wenig überraschend, ein Verfechter formaler Ganzheit, kann dabei aber gleichzeitig, wie aus den obigen Ausführungen zur absoluten Musik hervorgeht, inhaltlicher Ganzheit weder zustimmend noch ablehnend gegenüberstehen, da diese einen Aspekt der Musik betrifft, der für ihn ganz in ihrer Form aufgeht, mit ihr verschmolzen ist, oder wie auch immer man es formulieren möchte.

[1665] Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 78.
[1666] Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 78.
[1667] Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 78 f. Angesichts dieser postulierten Naturgesetzlichkeiten der Musik ist die ebd., S. 86 folgende Feststellung Hanslicks, es gebe „keine Kunst, welche so bald und so viel Formen verbraucht, wie die Musik“ – ein Umstand, durch die der „geistvolle Componist [...] fortwährend zur Erfindung neuer, rein musikalischer Züge gedrängt wird“ – diskussionswürdig. Naturgesetze sind unveränderlich. Wenn aber der Komponist stets Neues vorstellen soll – eine Forderung, die der „musikalische Sinn“, die „Publicum wie Künstler“ gleichermaßen und völlig zurecht aufstellen (ebd., S. 95 f.) –, muss dann nicht aufgrund der Begrenztheit der Kombinationsmöglichkeiten musikalischen Materials irgendwann einmal Musik entstehen, die dem Schönheitsideal Hanslicks entgegengesetzt ist? (Gerade weil Hanslick ebd., S. 95 auch „immer *neue* symmetrische Bildungen“ (Kursivierung im Original gesperrt) verlangt, liegt die Verwendung der Dodekaphonie als Beispiel nahe.) Ist dieses Schönheitsideal also wandelbar? Oder sind die musikalischen Naturgesetze derart eingerichtet, dass sie allzu ‚Hässliches‘ ganz automatisch vermeiden?
[1668] Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 87.
[1669] Siehe zu beidem Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 89.
[1670] Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 109. Kursivierung im Original gesperrt.

Carl Dahlhaus stellt fest, dass Hanslicks Ästhetik als Gegenentwurf zu Schubarts „musikästhetische[m] Sturm und Drang" die „These der Klassik, daß das Schöne in sich vollendet sei", voraussetzt.[1671] Er beruft sich explizit auf „Schellings Wort von der ‚erhabenen Gleichgültigkeit des Schönen'" und steht in der Tradition des von Moritz am „schroffsten" formulierten Prinzips, „daß das Schöne seiner ‚eigenen inneren Vollkommenheit' wegen da sei".[1672] Dieser Aspekt tritt in *Vom Musikalisch-Schönen* weniger offensichtlich zu Tage als Hanslicks Drängen auf die formale Ganzheit des Schönen der Musik. Sein Vorhandensein lässt aber dennoch den Schluss zu, dass Hanslick das Schöne auch als teleologisch unabhängig ansieht. Das bestätigt auch Mark Evan Bonds, der zusammenfasst, der Wert eines Musikwerks liege bei Hanslick „in its beauty, which arises from purely musical features".[1673]

Hanslick selbst hat seine Verpflichtung auf die teleologische Unabhängigkeit musikalischer Werke in einer Passage, die er in der zweiten Ausgabe seiner Abhandlung signifikant kürzen sollte, deutlich zum Ausdruck gebracht:

> Frägt es sich nun, was mit diesem Tonmaterial ausgedrückt werden soll, so lautet die Antwort: *Musikalische Ideen*. Eine vollständig zur Erscheinung gebrachte musikalische Idee aber ist bereits selbstständiges Schöne, ist Selbstzweck und keineswegs erst wieder Mittel oder Material zur Darstellung von Gefühlen und Gedanken; wenn sie gleich in hohem Grad jene symbolische, die großen Weltgesetze wiederspiegelnde Bedeutsamkeit besitzen kann, welche wir in jedem Kunstschönen vorfinden.[1674]

Die „vollständig zur Erscheinung gebrachte musikalische Idee" als „selbstständiges Schöne", das „Selbstzweck" ist, spricht teleologische Unabhängigkeit mustergültig aus. Bestätigt wird dieser Befund auch an anderer Stelle, nach der das Schöne „überhaupt keinen *Zweck* [hat], denn es ist bloße *Form*, welche zwar nach dem *Inhalt*, mit dem sie erfüllt wird, zu den verschiedensten Zwecken verwandt werden kann, aber selbst keinen andern hat, als sich selbst".[1675]

Vom Musikalisch-Schönen wurde 1854 in erster Auflage veröffentlicht und erfuhr zwischen 1854 und 1902 nicht weniger als zehn Editionen, die Hanslick selbst beaufsichtigte und in deren Texte er eingriff.[1676] Die bemerkenswerteste Veränderung, die der Text der ersten Ausgabe über all diese Jahre erfuhr, betrifft ihren letzten Absatz, dessen Text 1854 lautete:

> Dieser geistige Gehalt verbindet nun auch im Gemüth des Hörers das Schöne der Tonkunst mit allen andern großen und schönen Ideen. Ihm wirkt die Musik nicht blos und absolut durch ihre eigenste Schönheit, sondern zugleich als tönendes Abbild der großen Bewegungen im Weltall. Durch tiefe und geheime Naturbeziehungen steigert sich die Bedeutung der Töne hoch über sie selbst hinaus und läßt uns in dem Werke menschlichen Talents immer zugleich das Unendliche

[1671] Dahlhaus: Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff, S. 145.
[1672] Dahlhaus: Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff, S. 145.
[1673] Bonds: Aesthetic Amputations: Absolute Music and the Deleted Endings of Handlicks ‚Vom Musikalisch-Schönen', S. 3.
[1674] Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), S. 75, zit. nach Bonds: Aesthetic Amputations: Absolute Music and the Deleted Endings of Handlicks ‚Vom Musikalisch-Schönen', S. 5, Fußnote 6 (Hervorhebung bei Hanslick gesperrt). Der Nachsatz nach dem Semikolon (beginnend mit „wenn sie gleich in hohem Grad") wurde in der zweiten Auflage gestrichen. Siehe zu den Gründen der Tilgung, die wohl von Robert Zimmermann angeregt wurde, ebd., passim, und ausführlicher zum Verhältnis von Hanslick und Zimmermann Payzant: *Hanslick on the Musically Beautiful. Sixteen Lectures on the Musical Aesthetics of Eduard Hanslick*, S. 129–142 sowie weiter unten.
[1675] Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 26. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1676] Bonds: Aesthetic Amputations: Absolute Music and the Deleted Endings of Handlicks ‚Vom Musikalisch-Schönen', S. 3.

> fühlen. Da die Elemente der Musik: Schall, Ton, Rhythmus, Stärke, Schwäche im ganzen Universum sich finden, so findet der Mensch wieder in der Musik das ganze Universum.[1677]

Für die zweite Auflage (1858) strich Hanslick diesen Absatz bis auf den ersten Satz, der dritten Edition (1865) fiel schließlich auch er zum Opfer.[1678] Der ehemals vorletzte Absatz beschloss nun das Werk – eine Änderung, die bis zur letzten von Hanslick beaufsichtigten Auflage (1902) Bestand haben sollte.[1679] Gleiches gilt für die nach der ersten Auflage vorgenommenen Streichung des Nachsatzes des zu Fußnote 1674 gehörenden Zitats. Beide getilgten Passagen sind inhaltlich eng miteinander verwandt – sie handeln beide von epistemischer Transzendenz –, ihre gemeinsame Streichung daher konsistent.[1680]

Bonds weist zurecht darauf hin, dass diese zweistufige „Amputation" des letzten Paragraphen, mag sie auch inhaltlich mit der anderen Tilgung zusammenpassen, hinsichtlich ihrer Signifikanz für den Gesamttext von *Vom Musikalisch-Schönen* nicht mit anderen Veränderungen des Traktats zu vergleichen ist: Anders als bei der kleineren Streichung (siehe Fußnote 1674) handelt es sich hier nicht um eine „obscure passage buried in the middle of an internal chapter" und auch nicht um einen „draft or something rejected before publication", sondern um den Abschluss des Traktats, „the ringing peroration of [Hanslicks] entire argument".[1681]

Beide nach der ersten Auflage getilgten Passagen schlagen einen ähnlichen Ton an. Sie sprechen davon, dass wir „in jedem Kunstschönen" eine „symbolische, die großen Weltgesetze wiederspiegelnde Bedeutsamkeit" vorfinden; von Musik als „als tönendes Abbild der großen Bewegungen im Weltall"; davon, dass Musik uns „in dem Werke menschlichen Talents immer zugleich das Unendliche fühlen" lässt und dass der Mensch „in der Musik das ganze Universum" fühlen kann.[1682] All das ist nicht neu: „the idea of the artwork as a heterocosm, as a world unto itself and at the same time a reflection of the cosmos, is a venerable trope that appears in modern thought in the writings of such diverse figures as Alexander Baumgarten, Georg Friedrich Meier, Karl Philipp Moritz, Goethe, August Wilhelm Schlegel, Jean Paul, Schelling, and Hegel" sowie auch Ferdinand Hand, dessen *Aesthetik der Tonkunst*

[1677] Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), S. 171, zit. nach Bonds: Aesthetic Amputations: Absolute Music and the Deleted Endings of Handlicks ‚Vom Musikalisch-Schönen', S. 4, Fußnote 2. Auch Dorothea Glatt beschäftigt sich mit dieser Passage hinsichtlich ihres Zusammenhangs mit Hegel'schem Denken sowie mit ihrer späteren Tilgung (Glatt: *Zur geschichtlichen Bedeutung der Musikästhetik Eduard Hanslicks*, S. 75–79). Sie zitiert „läßt uns in dem Werke menschlichen Talents immer zugleich das Unendliche fühlen" jedoch zunächst fälschlicherweise als „läßt uns in dem Werke menschlichen Talents immer zugleich das *Menschliche* fühlen" (ebd., S. 75. Kursivierung nicht original), bevor sie die Passage ebd., S. 79 korrekt wiedergibt. Siehe zur Einordnung der Beziehung Hanslicks zu Hegel auch Landerer/Zangwill: Hanslick's Deleted Ending, S. 89-92.

[1678] Bonds: Aesthetic Amputations: Absolute Music and the Deleted Endings of Handlicks ‚Vom Musikalisch-Schönen', S. 3.

[1679] Bonds: Aesthetic Amputations: Absolute Music and the Deleted Endings of Handlicks ‚Vom Musikalisch-Schönen', S. 4.

[1680] Bonds: Aesthetic Amputations: Absolute Music and the Deleted Endings of Handlicks ‚Vom Musikalisch-Schönen', S. 5.

[1681] Bonds: Aesthetic Amputations: Absolute Music and the Deleted Endings of Handlicks ‚Vom Musikalisch-Schönen', S. 4.

[1682] Dorothea Glatt führt eine dritte Stelle an, die in späteren Auflagen getilgt wurde und in meinen Themenzusammenhang passt. In *Vom Musikalisch-Schönen* spricht Hanslick auf S. 15 davon, „jede concrete Erscheinung [weise] auf ihren höheren Gattungsbegriff, auf die sie zunächst erfüllende Idee [...] immer höher und höher bis zur absoluten Idee". Das geschehe auch bei „musikalischen Ideen" (ebd.). Die „allgemeine Phantasie" fasst beispielsweise ein konkretes Adagio über mehrere Stufen auf „bis zur Ahndung des Absoluten" (ebd.). Der Teil über die „Ahndung des Absoluten" wurde später gestrichen (siehe Glatt: *Zur geschichtlichen Bedeutung der Musikästhetik Eduard Hanslicks*, S. 77 f.).

Hanslick zustimmend zitiert[1683] – es ist dieselbe epistemische Transzendenz, die auch schon andere Autoren vor Hanslick in Werken der Musik und anderer schöner Künste gefunden zu haben glauben.[1684]

Bonds identifiziert ein Dilemma, in das sich Hanslick durch die Argumentation im *Musikalisch-Schönen* manövriert hatte. Auf der einen Seite wollte er nichts mit der Metaphysik deutscher Idealisten wie Fichte, Schelling und Hegel zu tun haben, auf der anderen zeichneten die Idealisten in ihren ästhetischen Schriften einige der bedeutsamsten Ansichten Hanslicks zur Musik vor.[1685] Sie „tended to see the essence of the art in its form, but with the important difference that they connected music's formal design with the experience of transcendence".[1686] Ersteres begrüßte Hanslick, von letzterem wollte er sich fernhalten. Er lehnte es ab, das Schöne anhand der Erfahrung eines Rezipienten zu erklären, und versuchte stattdessen, es als objektive Eigenschaft des schönen Dings zu identifizieren und darzustellen.[1687] Er schied die ‚Essenz' vom ‚Effekt' des Schönen, vor allem in der Musik, und bestand darauf, dass das Musikalisch-Schöne auch ohne Zuhörer existiert.[1688]

Bonds weist auf den Titel der Hanslick'schen Schrift: Hanslick spricht vom ‚*Musikalisch*-Schönen', nicht etwa vom ‚Schönen *in der Musik*', und stellt das spezifisch Schöne der Musik damit als von allem anderen Schönen verschiedenes dar.[1689] Die Musik erscheint so von den anderen Künsten isoliert, und es musste erklärt werden, wie sich ihr Schönes zur allgemeinen Idee des Schönen verhält, denn bis ins ausgehende 19. Jahrhundert wurde musikalische Schönheit stets als Variante oder Unterart eines übergeordneten Schönheitsbegriffs verstanden.[1690] Hanslick stand vor dem Problem, eine unbefriedigende Erklärung gegeben zu haben: „if musical beauty could be defined only in terms of music, this begged the question of beauty itself".[1691]

[1683] Bonds: Aesthetic Amputations: Absolute Music and the Deleted Endings of Handlicks ‚Vom Musikalisch-Schönen', S. 6. Welche Autoren Hanslicks Musikdenken besonders affiziert haben mögen, ist, zumindest was Details und Hierarchien angeht, umstritten. Christoph Khittl referiert die Meinungen unterschiedlicher Autoren, die etwa Nägeli, Robert Zimmermann, Hegel, Herder oder Friedrich Schlegel als jeweiligen Haupteinfluss Hanslicks identifizieren, bevor er selbst dafür plädiert, die Rolle Johann Friedrich Herbarts höher zu bewerten, als das bis dato geschah (Khittl: Eduard Hanslicks Verhältnis zur Ästhetik, S. 84–90 und S. 100–108). Khittls Aufsatz gibt einen in vielerlei Hinsicht lesenswerten Überblick über Aspekte der Entwicklung von Hanslicks ästhetischen Ideen. Siehe zu etwas entlegeneren Autoren, die von Hanslick rezipiert wurden, auch Payzant: *Hanslick on the Musically Beautiful. Sixteen Lectures on the Musical Aesthetics of Eduard Hanslick*, S. 17–27 und S. 37–43 sowie zu einer Einordnung der Rolle Hegels in Hanslicks Abhandlung ebd., S. 61 f. Payzant stimmt ebd., S. 100 f. auch Khittl zu, der Herbart als wesentlichen Einfluss Hanslicks identifiziert.

[1684] Carl Dahlhaus ordnet den später gestrichenen letzten Absatz bei Hanslick denn auch als Zeichen eines „metaphysischen Enthusiasmus" ein (Dahlhaus: Formästhetik und Nachahmungsprinzip, S. 165).

[1685] Bonds: Aesthetic Amputations: Absolute Music and the Deleted Endings of Handlicks ‚Vom Musikalisch-Schönen', S. 7 f.

[1686] Bonds: Aesthetic Amputations: Absolute Music and the Deleted Endings of Handlicks ‚Vom Musikalisch-Schönen', S. 8.

[1687] Bonds: Aesthetic Amputations: Absolute Music and the Deleted Endings of Handlicks ‚Vom Musikalisch-Schönen', S. 8 f.

[1688] Bonds: Aesthetic Amputations: Absolute Music and the Deleted Endings of Handlicks ‚Vom Musikalisch-Schönen', S. 9.

[1689] Bonds: Aesthetic Amputations: Absolute Music and the Deleted Endings of Handlicks ‚Vom Musikalisch-Schönen', S. 9.

[1690] Bonds: Aesthetic Amputations: Absolute Music and the Deleted Endings of Handlicks ‚Vom Musikalisch-Schönen', S. 9 f.

[1691] Bonds: Aesthetic Amputations: Absolute Music and the Deleted Endings of Handlicks ‚Vom Musikalisch-Schönen', S. 10.

Der ursprünglich letzte Absatz der ersten Auflage von *Vom Musikalisch-Schönen* sollte dieses Problem lösen (oder seine Lösung zumindest andeuten):

> It is only here at the eleventh hour that Hanslick finally entertains the notion of beauty as a quality that goes beyond simply musical beauty. Here at last – on the way out the door, so to speak – Hanslick connects *das Musikalisch-Schöne* with *das Schöne*. All the elements of sublation are in place: the intrinsic beauty of music creates its effect neither solely nor entirely (*nicht blos und absolut*) by itself, but also by virtue of its capacity to reflect at the same time the great motions of the universe, through which „the meaning of the tones elevates itself high above the tones themselves." Music's intrinsic, self-contained beauty is *aufgehoben:* canceled, preserved, and elevated all at once.[1692]

Bonds verortet die Idee, die hinter Hanslicks Versuch steht, Musikalisch-Schönes mit Allgemein-Schönem in Verbindung zu bringen, in der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts populären Naturphilosophie, die unter anderem einen das gesamte Universum durchfließenden, es zu einem kohärenten, organischen Ganzen machenden Geist postuliert, durch den alles mit allem verbunden ist (das gilt auch für Hanslicks „Elemente der Musik").[1693] Was genau nun dieser oder jener Naturphilosoph dachte, kann hier ebenso vernachlässigt werden wie Hanslicks eigene naturphilosophische Position (die sich unter anderem auf Schelling gründet und über Nägeli, Goethe und Ørsted auch Chladni und seine

[1692] Bonds: Aesthetic Amputations: Absolute Music and the Deleted Endings of Handlicks ‚Vom Musikalisch-Schönen', S. 10 (Kursivierungen original). Kernstück ist hier Bonds' Verständnis des Begriffs ‚aufheben', den Zimmermann in seiner Kritik an Hanslick verwendet. Zimmermann fragt: „Warum hebt der Verfasser den Hauptsatz seiner Schrift: das Musikalisch-Schöne gefällt durch sich selbst, diese goldene Wahrheit am Schluss dadurch auf, daß es als ‚tönendes Abbild der Bewegungen im Weltall' gefallen soll? Mich dünkt, hier hat der Verfasser sich unwillkürlich durch Reminiscenzen derselben Aesthetik überraschen lassen, die er sonst so schlagend und siegreich bekämpft" (siehe ebd., S. 5, Fußnote 5). Wie das zu dieser Fußnote gehörende Zitat zeigt, begreift Bonds den Aufhebungsbegriff, dieses „famously difficult word, especially when used by a philosopher in the middle of the nineteenth century", in dieser Situation als vielschichtigen, geradezu dialektischen Term, der meine, wenn ein Konzept aufgehoben werde, werde es „at once negated, sustained, and subsumed within a higher reconfiguration" (ebd., S. 10). Dorothea Glatt (Glatt: *Zur geschichtlichen Bedeutung der Musikästhetik Eduard Hanslicks*, S. 75 f.) scheint im Bezug auf Hegel ein ähnliches Verständnis des Begriffs zu vertreten. Auch Franz Michael Maier thematisiert die wohl von Zimmermann angeregte Streichung des letzten Paragraphen der ersten Auflage von Hanslicks Schrift (Maier: Lotze und Zimmermann als Rezensenten von Hanslicks ‚Vom Musikalisch-Schönen', S. 213 ff.). Dass Bonds von Maier an keiner Stelle genannt wird, lässt darauf schließen, dass er dessen nur ein Jahr vor seinem eigenen veröffentlichten Artikel, der, wie eine Anmerkung zur Überschrift verrät, zudem auf einem 2009 gehaltenen Vortrag beruht, wohl nicht gekannt hat. Maier versucht, die ursprüngliche Motivation für Hanslicks letzten Absatz mit dessen Bedürfnis zu erklären, zwei Begriffe aus dem zweiten und dritten Kapitel seines Buches „noch einmal zum Klingen zu bringen", und betont, dass Hanslicks Verhältnis zu Zimmermann keinesfalls so ergeben und bedingungslos freundschaftlich war, wie Bonds' Darstellung es erscheinen lässt (auch wenn Maier Bonds natürlich nicht erwähnt), was sich daran zeige, dass Hanslick zwar auf den Rat Zimmermanns gehört habe, dafür aber ab der dritten Auflage von *Vom Musikalisch-Schönen* einen Satz im zweiten Kapitel einfügte, der die „Streichung auf seine Weise wieder zurück" nahm (ebd., S. 214 f.). Maier legt außerdem einen weniger dialektischen Aufhebungsbegriff zugrunde, als Bonds es tut, und ordnet dadurch die Kritik Zimmermanns anders ein (ebd., S. 214). Beide (Bonds' und Maiers) Sichtweisen haben eine gewisse Berechtigung: Das Verhältnis von Hanslick und Zimmermann kann durchaus stellenweise „ambivalent" gewesen sein, wie Maier formuliert (ebd., S. 215), doch war es mit Sicherheit tatsächlich auch eines enger Verbundenheit. Und die Interpretation des Aufhebungsbegriffs, wie Zimmermann ihn in seiner Kritik an Hanslick verwendet, ist nicht letztgültig zu klären. Bonds' im Kontext der Naturphilosophie geleistete Analyse überzeugt aber vor Maiers Ansatz durch die plausible Einordnung von Hanslicks Ideen in ein Dilemma, in das er sich selbst hinein manövriert hatte, nachgewiesen (oder zumindest plausibel gemacht) durch von Hanslick selbst referierte Einflüsse auf sein Denken. Das gälte selbst dann, wenn Bonds' Interpretation des Aufhebungsbegriffes völlig falsch wäre. Hätte Maier Bonds' Artikel gekannt, wäre er nicht umhin gekommen, einige seiner Ansichten zumindest vorsichtig einzuschränken.

[1693] Bonds: Aesthetic Amputations: Absolute Music and the Deleted Endings of Handlicks ‚Vom Musikalisch-Schönen', S. 11.

die Verbindung von Schönheit und den Naturgesetzen scheinbar beweisenden „Klangfiguren" kannte).[1694] Nähere Auskunft zu all dem gibt Bonds' Artikel.

Am Ende seiner Untersuchung will Bonds sich nicht auf einen einzigen Grund festlegen, warum Hanslick den letzten Absatz (ebenso wie die frühere Passage in Fußnote 1674) in späteren Ausgaben von *Vom Musikalisch-Schönen* tilgte. Seine Vorschläge reichen von der persönlichen Bedeutung der Meinung Zimmermanns für Hanslick über pragmatische Überlegungen bis zu möglichen Zweifeln Hanslicks an der Weisheit der Naturphilosophie, wobei auch mehrere zugleich zugetroffen haben könnten.[1695]

Fakt ist: Hanslick strich die beiden Passagen bereits größtenteils ab der zweiten, und vollständig und endgültig ab der dritten Auflage von *Vom Musikalisch-Schönen*. Die Darstellung des Wesens der Musik in Hanslicks Schrift änderte sich dadurch signifikant:

> In its original guise, the treatise embraces the concept of absolute music in the sense of the absolute as all-encompassing; from the second edition onward, it implicitly adopts the idea of „absolute" in the sense of music as an art wholly separate from and unrelated to anything outside itself. Hanslick's original, holistic conception of absolute music differs fundamentally from the hard-core formalism that would emerge in subsequent editions of his treatise.[1696]

In der ersten (und teilweise auch der zweiten) Auflage war das Musikalisch-Schöne mit allen anderen Ideen, dem Weltgeist des Schönen, oder wie auch immer man es nennen möchte, verbunden und ließ diesen durch seine Rezeption erfahrbar werden. Es besaß epistemische Transzendenz. Ob Hanslick dieser Idee auch während der verbleibenden Jahrzehnte seines Lebens bis zu seinem Tod im Jahre 1904 gewissermaßen heimlich treu blieb, ohne sie in *Vom Musikalisch-Schönen* allzu offensichtlich explizit zu machen, oder ob er sie aus voller

[1694] Bonds: Aesthetic Amputations: Absolute Music and the Deleted Endings of Handlicks ‚Vom Musikalisch-Schönen', S. 13 f. Chladnis „Klangfiguren", ihre Symmetrie und Vielfalt, die „new credence to the idea that music was in fact a sounding manifestation of number, just as Pythagorean thought had always insisted it was", verliehen, sorgten im 19. Jahrhundert für begeistertes Aufsehen und beeindruckten neben den bereits genannten Autoren etwa auch Novalis, Schopenhauer, Hegel und Ralph Waldo Emerson (ebd., S. 14 ff.).

[1695] Bonds: Aesthetic Amputations: Absolute Music and the Deleted Endings of Handlicks ‚Vom Musikalisch-Schönen', S. 21 f. Die Streichung der von Zimmermann beanstandeten Stellen werden auch von Christoph Khittl thematisiert. Er stellt eine enge Verbindung zur Philosophie Johann Friedrich Herbarts her (der auch Zimmermann anhing) (Khittl: Eduard Hanslicks Verhältnis zur Ästhetik, S. 100–108). Auch Christoph Landerer und Nick Zangwill greifen auf die Kritikpunkte Zimmermanns zurück, um die Streichung der Passagen durch Hanslick zu erklären (Landerer/Zangwill: Hanslick's Deleted Ending, S. 87 f.), während sie gleichzeitig darauf hinweisen, dass Hanslick zentrale Aspekte von Zimmermanns ästhetischen Ansichten nicht übernahm (ebd., S. 93 f.). Sie kritisieren Bonds' Lesart und Interpretation des gestrichenen Endes von *Vom Musikalisch-Schönen* und betonen beispielsweise die herausragende Bedeutung des ‚Gemüths' bei Hanslick, das noch zwischen der direkten Verbindung von Tönen und Universum stehe (ebd., S. 86 f.). Sie nutzen dabei Argumente, die der analytischen Tradition der Philosophie zuzuordnen sind (so etwa bei ihrer Untersuchung des Verhältnisses von ‚Funke' zu ‚Feuer', ebd.). Das allerdings ist bei Hanslick nicht ohne Weiteres zulässig. Die Mitte des 19. Jahrhunderts war noch zu sehr vom schwärmerischen Schreiben und assoziativ-diffusen Denken der Romantiker und Idealisten geprägt, als dass man Hanslick unterstellen dürfte, er habe ausschließlich nüchtern-analytisch gedacht und geschrieben. Bonds' Interpretation ist näher am Zeitgeist der Mitte des 19. Jahrhunderts, den Hanslick zwar durch die Streichungen in *Vom Musikalisch-Schönen* zu vertreiben versuchte, der aber eben doch in der ersten Auflage der Abhandlung seinen (vorübergehenden) Niederschlag gefunden hatte. Und genau so ist Bonds' Interpretation des gestrichenen Endes zu lesen. Landerer und Zangwill liegen mit ihrer Ansicht, die gestrichenen Passagen dürften nicht als eindeutiger Beweis dafür gelesen werden, dass Hanslick pythagoreisches Gedankengut pflegte, ebenso richtig wie mit ihrer zusammenfassenden Feststellung, dass die pythagoreischen, hegelianischen und Schopenhauer'schen Spuren bei Hanslick nicht überbewertet oder gar als Schlüssel zum Verständnis seines Denkens verstanden werden dürfen (ebd., S. 92). Diese zeigen lediglich (und immerhin), „that an intellectual with firm virtues had very occasional lapses, got muddled and went transcendental" (ebd., S. 88). Dass ausgerechnet Hanslick ein solcher Fehler unterlief, offenbart die Präsenz und Stärke der Idee epistemischer Transzendenz in bestimmten Kreisen in der Mitte des 19. Jahrhunderts.

[1696] Bonds: Aesthetic Amputations: Absolute Music and the Deleted Endings of Handlicks ‚Vom Musikalisch-Schönen', S. 23.

Überzeugung getilgt und anschließend nicht wieder eingesetzt hatte, muss Spekulation bleiben. Die Wirkungsgeschichte der Abhandlung aber ist spätestens seit der dritten Auflage von 1865 darauf festgelegt, Musik als in der Art und Weise autonom zu begreifen, wie man den Terminus heute im Allgemeinen versteht: Als formal Ganzes und teleologisch Unabhängiges ohne Festlegung, ob es epistemisch transzendent ist oder nicht.

Hanslick adressiert auch kurz das Problem rezeptiver Abgrenzbarkeit von Musik. Damit eine Abfolge akustischer Ereignisse Musik sein kann, muss sie aus ‚Tönen', das heißt: aus Klängen „von bestimmter, meßbarer Höhe und Tiefe" bestehen.[1697] Da aber in der Natur die allermeisten Geräusche „Schall" und „Klang", also „in ungleichen Zeittheilen aufeinander folgende Luftschwingungen" sind und ohne menschliches Zutun nur „[h]öchst selten und dann nur isolirt" ein „*Ton*" entsteht, kann nichts natürlich Vorkommendes Musik sein.[1698] Gleiches muss konsequenterweise auch für Publikums- und Verkehrsgeräusche sowie ähnliche nicht von klassischen Musikinstrumenten hervorgebrachte Klangereignisse gelten. Es ist anzunehmen, dass Hanslick Musik als notwendigerweise rezeptiv ganz betrachtete.

[1697] Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 150.
[1698] Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 150. Kursivierung im Original gesperrt.

Kapitel 5

Weitere Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts

Die bis zu diesem Punkt besprochenen Autoren sind selbstverständlich bei weitem nicht die einzigen, die im 18. Jahrhundert für meine Themenstellung relevant sind. Es fehlen einige wichtige Namen wie etwa Mizler, Marpurg, Riepel, Vogler, Quantz, Albrechtsberger, Johann Anton André, Catel, Logier, Sechter, Dehn, Richter, Bellermann oder Arthur von Oettingen. Natürlich habe ich auch ihre Schriften gesichtet, und natürlich möchte ich auch zu ihnen ein paar Worte verlieren.

Die genannten und andere Autoren wurden bisher nicht eigens thematisiert, weil sie sich ohne nennenswerten Substanzverlust vor allem als Vertreter formaler Ganzheit zusammenfassen lassen. Man kann natürlich auch bei ihnen davon ausgehen, dass sie die inhaltliche und rezeptive Ganzheit gelungener Musik unausgesprochen voraussetzten. Doch ihr überliefertes Œuvre exponiert vor allem die alles überragende Bedeutung formaler Ganzheit.

Das hat verschiedene Gründe. Zum einen handelt es sich bei vielen der betroffenen Schriften um reine Kontrapunkt-, Harmonie-, Generalbass-, Kompositions-, Satz- und andere technische Musiklehren, die kaum ein Wort über ästhetische Fragestellungen jenseits des Verbots von Quintparallelen oder richtigen und falschen Fortschreitungen verlieren.[1699] Zum anderen vertritt ein großer Teil ihrer Autoren noch eine Musikanschauung, nach der der Akt der Komposition vor allem ein mechanischer, einer der ‚Setzkunst', ist. Sie haben auch in nicht als ‚X-Lehren' zu bezeichnenden Schriften beinahe ausschließlich den technischen Charakter des Musikschaffens – die Kunstfertigkeit des com-ponierens – im Blick. Genuin ästhetische Überlegungen kommen bei ihnen nicht vor. Es ist die alte Schule der fleißigen Gelehrsamkeit, die in ihnen lebt, und die ihrer Ansicht nach oft hinreichend ist, gute

[1699] Satzlehren unterscheiden sich von Kompositionslehren in aufschlussreicher Art und Weise. Wie Scott Burnham referiert, lösten Kompositionslehren um 1800 – um die Zeit also, in der *Musik*ästhetik vor allem *Werk*ästhetik zu werden begann – die Tradition der Satzlehre ab (Burnham: Form, S. 880), auch wenn es natürlich auch vorher schon Abhandlungen gab, die man (zumindest in Teilen) als ‚Kompositionslehren' einstufen kann, ebenso wie auch nach 1800 noch als ‚Satzlehren' zu identifizierende Traktate verfasst wurden. Die Kompositionslehre, die wesenhaft und im Unterschied zur Satzlehre darauf abzielte, die Kreation größer angelegter Formen zu vermitteln und die sich nicht darauf beschränkte, korrekten musikalischen Satz von einer zur nächsten musikalischen Einheit zu unterrichten, ist das analytisch-pädagogische Korrelat zur Werkästhetik, das die Satzlehre im Zuge eines Wechsels der allgemeinen ästhetischen Überzeugungen ablöste, weil die Satzlehre ganz andere ästhetische Voraussetzungen hatte, als es die Werkästhetik erforderte (siehe ebd.).

Musik hervorzubringen. Die Autoren solcher Bücher berufen sich auf Zahlenverhältnisse und Mathematik, demonstriert am Monochord – Musik als klingende Mathematik, als mathematische Disziplin, als Teil der Septem Artes Liberales –, definieren Musik als „Wissenschaft und Kunst, geschickte und angenehme Klänge klüglich zu stellen, richtig an einander zu fügen, und lieblich heraus zu bringen“,[1700] schreiben in der damals gerade verstaubt zu werden beginnenden Stilart, Deutsch, Latein und andere Sprachen, die eigene Gelehrtheit demonstrierend, bunt miteinander zu mischen – teilweise benennen sie ihre Schriften auch so, wie etwa Meinrad Spiess' *Tractatus Musicus Compositorio-Practicus* von 1745 – und unterteilen die Musik in ‚theoretica', ‚practica', ‚poetica' und einige andere mehr.[1701]

Mit der auch in Deutschland aufblühenden Aufklärung verschwand all das im Lauf des 18. Jahrhunderts fast vollständig. Der umständlich-gelehrte Stil wich ebenso einem Sprachgebrauch, der sich an der viel breiter gewordenen und immer noch werdenden Schicht gebildeter und bildungshungriger Bürger orientierte (und von ihr natürlich auch aktiv mitgestaltet wurde), wie auch die rein auf das Technische bedachte Musikanschauung einer Vielzahl unterschiedlicher rezeptions-, produktions-, wirkungs- und werkästhetischer Konzepte Platz machte. Die Musik emanzipierte sich von der Mathematik und von einer handfesten Zweckgebundenheit. Ihre Werke waren schon bald nicht mehr bloße Compositionen, also regelkonforme oder zumindest nicht allzu regelwidrige Zusammensetzungen musikalischer Elemente, sondern Schöpfungen von Genies, die ‚der Kunst die Regel geben'.

Die folgenden Schriften gehören sämtlich zu einer der beiden beschriebenen Kategorien, die sich hinsichtlich meiner Themenstellung durch eine so gut wie ausschließliche Konzentration auf formale Ganzheit auszeichnen. Sie wurden gesichtet, sollen aber nicht ausführlich kommentiert werden. Es handelt sich um:

Jean Pierre de Crousaz' *Abhandlung vom Schönen*, die, ursprünglich 1712 verlegt, im Jahre 1778 in einer Forkel'schen Übersetzung erschien und sich völlig auf Einheit in der Mannigfaltigkeit stützt; Alexander Malcolms *A Treatise of Musick, Speculative, Practical, and Historical*; William Jacksons *A preliminary discourse to a scheme, demonstrating and shewing the perfection and harmony of sounds*; Ephraim Chambers' *Cyclopædia, or, An Universal Dictionary of Arts and Sciences* von 1728 (siehe zum Beispiel die Artikel „Beauty“, „Harmony“ und „Music“); Johann Ludewig Steiners *Kurz- leicht- und grundtliches Noten-Büchlein: Oder Anleitung zur Edlen Sing- und Kling-Kunst* (siehe dort etwa S. 3); David Kellners *Treulicher Unterricht im General-Baß*; Johann Gottfried Walthers *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek* von 1732 (siehe zum Beispiel die Lemmata „Cadenza“, „Composition“, „Harmonia“ oder „Musica“); Barnickels *Kurtzgefaßtes Musicalisches Lexicon* von 1737; die zwischen 1739 und 1754 erschienenen Schriften des Gottsched- und Wolff-Schülers Lorenz Christoph Mizler; John Frederick Lampes *The Art of Musick*; Meinrad Spiess' *Tractatus Musicus Compositorio-Practicus* von 1745; William Tansurs *A New Musical Grammar; or, the Harmonical Spectator*; die zwischen 1753 und 1776 gedruckten

[1700] Sorge: *Vorgemach der musicalischen Composition*, Erster Teil, S. [1] (nicht paginiert; es handelt sich um die erste Seite der Vorrede, die durch Rückwärtszählung von der ersten paginierten Seite an als erste Seite des Buches identifiziert werden kann).

[1701] Siehe zum Beispiel Barnickels *Kurtzgefaßtes Musicalisches Lexicon* aus dem Jahre 1737. Dort (S. 247–253) werden nicht weniger als 39 (!) Arten von ‚Musica' unterschieden.

Werke Friedrich Wilhelm Marpurgs; Joseph Riepels *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*; Jean-Adam Serres *Essais sur les principes de l'harmonie*; Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*; die zwischen 1745 und 1767 erschienenen Schriften Georg Andreas Sorges; Charles Henri de Blainvilles *L'esprit de l'art musical*;[1702] Johann Adam Hillers „Abhandlung von der Nachahmung der Natur in der Musik";[1703] Johann Friedrich Daubes beinahe ein halbes Jahrhundert umfassende Schriften *General-Baß in drey Accorden*, *Der Musikalische Dilettant: eine Abhandlung der Komposition* und die *Anleitung zur Erfindung der Melodie und ihrer Fortsetzung*; Jacob Adlungs *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* (siehe etwa Band 1, S. 29 und S. 39 f.); Johann Joachim Winckelmanns „Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst" und seine *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben*;[1704] Charles Bonnets *Essai analytique sur les facultés de l'âme* (siehe dort etwa S. 222, § 376); Pierre Joseph Roussiers *Traité des accords, et de leur succession* von 1764; Johann Adolph Scheibes *Ueber die Musikalische Composition*; Christian Gottfried Schützs *Lehrbuch zur Bildung des Verstandes und des Geschmacks* (siehe dort etwa S. 63–82); die vielen Schriften Georg Joseph Voglers; Johann Philipp Kirnbergers *Die Kunst des reinen Satzes* (die neben der formalen Ganzheit, die dort zweifellos der wichtigste Aspekt ästhetischer Ganzheit ist, auch inhaltliche Ganzheit andeutet); Christian Gottlob Neefes „Ueber die musikalische Wiederholung" von 1776; Johann Nepomuk Reichenbergers *Die ganze Musikkunst*; Lorenz Westenrieders *Einleitung in die schönen Wissenschaften*; Joseph Martin Kraus' *Wahrheiten die Musik betreffend gerade herausgesagt von einem teutschen Biedermann* von 1779; Johann Joachim Quantz' *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*;[1705] Johann Joseph Kauschs *Psychologische Abhandlung über den Einfluß der Töne und ins besondere der Musik auf die Seele* (siehe dort etwa S. 44 ff.); Ernst Wilhelm Wolfs *Musikalischer Unterricht*; Johann Joseph Kleins Lehrbücher von 1783 und 1801; Johann Gottlieb Portmanns zwischen 1785 und 1798 veröffentlichte Abhandlungen; Johann Georg Albrechtsbergers *Gründliche Anweisung zur Composition* von 1790; Justin Heinrich Knechts *Gemeinnützliches Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses*; die *Aesthetischen Fragmente über das Schöne insonderheit in den bildenden Künsten* eines Anonymus von 1794; August Friedrich Christoph Kollmanns *An Essay on Musical*

[1702] Blainville deutet allerdings auch an, dass das Genie in bestimmten Schaffenssituationen auf quasi-göttlicher Ebene agiert (siehe Schneider: *L'Esprit de l'Art Musical* von Blainville. Der Beitrag eines Musikers zur Gattungstheorie und Ästhetik nach dem Buffonistenstreit, S. 143).

[1703] Hiller nennt in diesem Aufsatz auf S. 521 den Begriff des „schöne[n] Ganzen".

[1704] Winckelmann schreibt 1759: „Das Schöne bestehet in der Mannigfaltigkeit im Einfachen: dieses ist der Stein der Weisen, den die Künstler zu suchen haben, und welchen wenige finden" (Winckelmann: Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst, S. 6). Und in der kurzen *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben* bemerkt er beiläufig, das Schöne bestehe „in der Harmonie der Theile [...], deren Vollkommenheit ein sanftes Steigen und Sinken ist" (Winckelmann: *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben*, S. 13). Dieses Grundprinzip des Schönen erstreckt sich je nach Kunstart auf unterschiedliche Eigenschaften des potenziell schönen Objekts: In der Baukunst besteht es „vornehmlich in der Proportion", während es in der Malerei etwa auch „Colorit, Licht und Schatten" sowie „Zeichnung" und „Composition" einbeziehen muss (ebd., S. 22 f. und S. 25 ff.).

[1705] Im XVIII. Hauptstück zeigt sich Quantz auch als Vertreter inhaltlicher Ganzheit.

Harmony;[1706] und F. G. Drewis' *Freundschaftliche Briefe über die Theorie der Tonkunst und Composition* (siehe dort etwa S. 21).

Nach dem Jahrhundertwechsel sind etwa Richard Payne Knights *An analytical enquiry into the principles of taste* von 1805, Friedrich Köppens *Vermischte Schriften*, die zahlreichen erfolgreichen Schriften Adolf Bernhard Marx',[1707] Christian Hermann Weißes 1830 verlegtes *System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*[1708] oder Julius Schuberths *Musikalisches Handbüchlein für Künstler und Kunstfreunde* von 1845 in der Kategorie derjenigen Arbeiten zu nennen, die so gut wie ausschließlich formale Ganzheit musikalischer Werke exponieren. Es ist kein Zufall, dass diese Liste deutlich kürzer ausfällt als ihr Pendant der Zeit zwischen 1720 und dem Ende des 18. Jahrhunderts: Der musikästhetische Umschwung, der sich ab den 1750er Jahren langsam anzudeuten begann und der dann mit und durch Autoren wie Moritz, Kant, Michaelis, Tieck/Wackenroder und Schlegel vollends umgesetzt wurde, war auch mit einer anderen Gewichtung der Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit verbunden. Zu dieser gehörte die Vernachlässigung formaler Ganzheit – die zwar immer noch erwähnt oder zumindest stillschweigend vorausgesetzt, kaum mehr aber allein ins Zentrum der Überlegungen gestellt wurde – zugunsten teleologischer Unabhängigkeit, ontischer Dauerhaftigkeit und epistemischer Transzendenz.

Noch einige Bemerkungen zu ausgewählten Autoren, die bisher nicht berücksichtigt wurden.

Wilhelm von Humboldts *Ästhetische Versuche. Erster Theil. Über Göthe's Herrmann und Dorothea* ist reich an Verweisen auf die Bedeutung formaler und inhaltlicher Ganzheit in Werken der Dichtung, wobei sich erstere auch auf jegliche schöne Kunst beziehen lässt und nicht auf die Poesie beschränkt ist.[1709]

Ferdinand Delbrück unternimmt es in seiner 1800 erschienen Abhandlung über *Das Schöne*, „die Kantische Theorie vom Schönen an Beyspielen aus Deutschen Dichtern zu entwickeln".[1710] An ihrem Ende steht die Hoffnung, dass es gelungen sei, „den einen oder den andern meiner Leser zu überzeugen, daß das Wohlgefallen am Schönen in der That durch nichts anderes hervorgebracht werde, als durch ein Spiel der Einbildungskraft in Einstimmung mit dem Verstande".[1711] Das Schöne liegt, wie Delbrück aus dieser Hypothese

[1706] Auf dem Titelblatt sind die Vornamen Kollmanns, der in Engelbostel bei Hannover geboren wurde und 1782 eine Stelle in London annahm, in englischer Variante als ‚August Frederic Christopher' angegeben.

[1707] Man betrachte etwa seine *Lehre von der musikalischen Komposition*, die vor Anweisungen zur Beachtung verschiedener Aspekte formaler Ganzheit in allen musikalischen Formen nur so strotzt. Siehe z. B. die einleitenden Bemerkungen zur Sonatenform in Marx: *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, dritter Teil, S. 201 f. oder auch Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland*, S. 217–223. Bei Marx ist das Bestreben überdeutlich, die musikalische Form der Sonate als in sich selbst zusammengehöriges, in seinen Teilen wechselseitig verwobenes Ganzes zu beschreiben. Siehe als Nachweis der ‚abgeschlossenen Ganzheit' als notwendiges Wesensmerkmal eines Kunstwerks auch Marx: *Allgemeine Musiklehre*, z. B. S. 198 f., S. 261, S. 334 f. oder S. 337 ff. sowie zu Marx' Formbegriff ausführlich Schmidt: *Organische Form in der Musik*, S. 146–235. An anderer Stelle bezeichnet Marx das Offenbaren einer „*Folge von Gemüthszuständen*" als „höchste[s] Vollbringen" der Musik (Marx: *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit*, S. 44. Kursivierung im Original gesperrt). Siehe zur Einordnung Dahlhaus: Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff, S. 151.

[1708] Siehe zum Beispiel Weiße: *System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*, erster Teil, S. 113–130 sowie besonders auch seine Ausführungen zur Musik, ebd., zweiter Teil, S. 19–103.

[1709] Siehe z. B. Humboldt: *Ästhetische Versuche. Erster Theil. Über Göthe's Herrmann und Dorothea*, S. 75 ff., S. 184 f. und S. 285–296.

[1710] Delbrück: *Das Schöne*, S. III f.

[1711] Delbrück: *Das Schöne*, S. 183.

folgert, also nicht objektiv im Kunstwerk, sondern „vielmehr in dem Geiste desjenigen, der es betrachtet".[1712] Dabei aber ist die das Schöne konstituierende Rolle des betrachtenden Geistes nicht absolut; auch sie ist von gewissen Eigenschaften des schönen Kunstwerks abhängig, die als notwendige Bedingung des Schönen fungieren. Dazu gehört eine „Einheit", eine „zweckmäßig zusammenstimmende[ ] Mannigfaltigkeit" der im und durch das poetische Kunstwerk – Delbrück behandelt ausschließlich das Schöne in der Dichtung – vorgestellten und in der Phantasie angeregten „Ideen" – eine Art inhaltlicher Ganzheit also.[1713] Damit die Phantasie sich gemäß des Verstandesgesetzes des „Satz[es] der Ursachlichkeit, nach welchem alles Denkbare und Mögliche in etwas Anderm, und alles Erkennbare und Wirkliche in etwas Vorhergehendem gegründet seyn muß", bewegt, „müssen die successiven Theile, aus welchen jedes Werk der Poesie besteht, so mit einander verknüpfet seyn, daß sie als Ursachen und Wirkungen, als Gründe und Folgen, zusammenhangen; jedes Werk muß Anfang, Mitte und Ende haben, und so ein in sich vollendetes Ganzes bilden".[1714] Auch hier steht zwar inhaltliche Ganzheit im Vordergrund der Überlegungen Delbrücks. Das aber mag an der spezifischen Kunstgattung liegen, die im Fokus der Untersuchung steht. Da Poesie (zumindest zu Zeiten Delbrücks) stets mit verständlicher Sprache arbeitet, vermittelt sie, anders als beispielsweise reine Instrumentalmusik, auch immer mehr oder weniger klar bestimmbare Inhalte. Inhaltlicher Zusammenhang muss daher in dieser Kunstgattung eine zentrale Forderung innerhalb einer Schönheitskonzeption wie derjenigen Delbrücks sein. Auch wenn er es nicht ausspricht, lässt seine Wortwahl jedoch vermuten, dass er nicht nur inhaltliche, sondern auch formale Ganzheit (die sich im Falle der Poesie möglicherweise sogar aus der inhaltlichen ergeben könnte) zur Bedingung eines schönen Kunstwerks zählen würde.

Nach einigen Überlegungen und Herleitungen rund um den Kunstbegriff, die (möglicherweise aufgrund ihres aphoristischen Charakters) teilweise nur schwer nachvollziehbar sind, gelangt im Jahre 1802 auch Joseph Görres zu einer Bestimmung der ‚organischen' als der höchsten Form aller Kunst: „Kunst in der organischen Materie abgeformt, gibt ein einiges, stetiges Ideal, in dem alle Elemente chemisch und organisch zum vollendeten Ganzen sich durchdringen".[1715] Wie aus den vorhergehenden Seiten ersichtlich ist, umfasst diese Ganzheit der ‚organischen Kunst' die wesentlichen Merkmale innerer formaler Ganzheit.[1716]

Auch Gottlob Benjamin Gerlach exponiert im Jahre 1804 eine komplexe Schönheitstheorie, die nicht ohne Einheit in der Mannigfaltigkeit und formale Begrenztheit auskommt, mithin also formale Ganzheit des Schönen verlangt.[1717]

Das ‚schöne Ganze' als selbstverständliche Eigenschaft eines Kunstwerks erwähnt 1812 auch Trautvetter.[1718] An diesen und anderen, über den ganzen *Bardenhain* verteilten Stellen ist die Bedeutung formaler Ganzheit für das gelungene Kunstwerk auch bei ihm

[1712] Delbrück: *Das Schöne*, S. 29. Diese Folgerung ist an der angegebenen Stelle selbst noch als Hypothese formuliert. Im weiteren Verlauf seiner Abhandlung versucht Delbrück aber, ebendiese als wahr zu erweisen (siehe z. B. ebd., S. 69 ff.).
[1713] Delbrück: *Das Schöne*, S. 29–33. Siehe auch ebd., S. 43.
[1714] Delbrück: *Das Schöne*, S. 112. Siehe zur Erläuterung ebd., S. 112–128.
[1715] Görres: *Aphorismen über die Kunst*, S. 77.
[1716] Siehe Görres: *Aphorismen über die Kunst*, S. 71 ff. und passim.
[1717] Siehe vor allem Gerlach: *Philosophie, Gesetzgebung und Aesthetik, in ihren jezzigen Verhältnissen, zur sittlichen und ästhetischen Bildung der Deutschen*, S. 171–182.
[1718] Siehe z. B. Trautvetter: *Der Bardenhain*, S. 7 und S. 10.

unverkennbar, obwohl diese und ähnliche Überlegungen nicht zu den Kernthemen seiner Abhandlung gehören.

Am Rande erwähnt werden sollen auch Christian Leberecht Vogels *Ideen über die Schönheitslehre in Hinsicht auf sichtbare Gegenstände überhaupt und auf bildende Kunst insbesondere*, die sich zwar nicht mit Musik beschäftigen, dafür aber im Bereich der bildenden Künste nicht nur formale und rezeptive Ganzheit als Bedingungen und in gewisser Hinsicht sogar als Definition des Schönen exponieren, sondern auch die Idee inhaltlicher Ganzheit erkennbar werden lassen, die Vogel, hätte er über Musik geschrieben, für diese Kunst wohl ebenfalls gefordert hätte.[1719]

Franz Anton Nüssleins 1819 erschienenes, von christlicher Religiosität bestimmtes *Lehrbuch der Kunstwissenschaft zum Gebrauche bei Vorlesungen* scheint ebenfalls die formale Ganzheit des schönen Kunstwerks vorauszusetzen. Er schreibt, „[a]us der Verknüpfung mehrerer Melodien, mehrerer Stimmen, deren jede ihre eigene Melodie hat, entsteht eine höhere Potenz der Musik, die *Harmonie*. In der Harmonie herrschet nicht eine Melodie, sondern eine Vielheit der Melodien, keine aber dringet einzeln vor, vor der andern vorzüglich bemerkbar und unterscheidbar, sondern zu einem ungetrübten Ganzen miteinander auf das innigste verschmolzen tönen sie dem Ohre vorüber".[1720] Diesen Umstand bewertet er zwar, wie aus den auf diese Stelle folgenden Ausführungen deutlich wird, nicht uneingeschränkt positiv, durchaus aber wohlwollend.

Ludolf Wienbargs 1834 erschienene *Aesthetische Feldzüge* sind nicht leicht auf die Ansichten ihres Verfassers zu Arten und Aspekten ästhetischer Ganzheit zu untersuchen, weil ihre inhaltliche Ausrichtung nicht in der Klärung des Schönheitsbegriffes liegt. Einige Stellen der Schrift[1721] lassen keine eindeutige Aussage zu. Weil er aber Goethe, dem „bei allen seinen Produktionen die Idee der Kunst vor Augen schwebte und [der] kein Wort, keinen Gedanken niederschrieb, um außer der Reihe der übrigen damit zu glänzen, sondern jeden Ausdruck dem höhern Ganzen unterordnete", als positives Beispiel seinem Zeitgenossen Jean Paul, der ohne „Ahnung von Kunst und künstlerischer Darstellung, das Herz voll unaussprechlicher tiefer Gefühle, den Kopf schwanger von Witz und Phantasie, [...] eine Fluth von Gedanken und Gefühlen aufs Papier hin[goss], [...] ohne sich eben, zum Behuf einer konzipirten Kunstidee, viel um die Stelle zu bekümmern, wo er sein Genie leuchten ließ", gegenüberstellt, und das durch den Verweis auf Börne, bei dem „jeder Satz ein abgeschlossener Gedanke" ist, wobei bei ihm aber „Absicht und Kunst, wie bei Goethe, [...] selten an seiner Darstellung zu merken" sind, bekräftigt, können mindestens formale und inhaltliche Ganzheit auch bei Wienbarg in gewissem Umfang als Bedingung des Schönen gelten.[1722]

August Ernst Umbreits 1838 veröffentlichte *Aesthetik*, die er selbst als „Versuch einer Aesthetik, unternommen und ausgearbeitet in dem Sinne", wie er es bereits 1834 in der kurzen Abhandlung *Zur Aesthetik* (deren Inhalt für die vorliegende Arbeit allerdings ohne Interesse ist) „dem Publicum vorgelegt" hat, bezeichnet,[1723] bietet kaum eindeutige Anhaltspunkte,

[1719] Vogel: *Ideen über die Schönheitslehre in Hinsicht auf sichtbare Gegenstände überhaupt und auf bildende Kunst insbesondere*, S. 1–33 und S. 48–65. Siehe weiterhin auch den Rest der Abhandlung, passim.
[1720] Nüsslein: *Lehrbuch der Kunstwissenschaft zum Gebrauche bei Vorlesungen*, S. 100 f.
[1721] Wienbarg: *Aesthetische Feldzüge*, S. 147 f., S. 174 f. und S. 186 f.
[1722] Wienbarg: *Aesthetische Feldzüge*, S. 293 f.
[1723] Umbreit: *Aesthetik*, S. III.

die die Bedeutung ästhetischer Ganzheit im Schönen erkennen ließen. Im Kapitel „Von der Schönheit“[1724] spricht Umbreit auf der einen Seite davon, dass Schönheitsdefinitionen wie „‚Schön ist das, was unmittelbar durch seine Form gefällt‘“ einerseits nicht geleugnet werden könnten, im Grunde aber defizitär seien, da sie nicht erklären könnten, „was dasjenige ist, das unmittelbar durch seine Form gefällt. Das ist gerade, als wenn wir eine Erklärung vom Auge haben wollten, und man sagte uns: das Auge ist dasjenige Organ, wodurch wir sehen“.[1725] Auf der anderen Seite meint er aber auch, die Schönheit trete „in unser Bewusstsein, durch besondere, ausgesprochene Verhältnisse“, was er am Betrachten einer Landschaft, einer Statue oder „einer schönen Person“ exemplifiziert und auch dem „Auffassen von poetischer und musikalischer Schönheit“ zuspricht.[1726] Seine eigene Schönheitserklärung nimmt darauf aber wiederum nur entfernt Bezug, denn „Schönheit ist *Welt und Leben*, wie sie von innen heraus sich gestalten, um die ihnen eigenen Beziehungen zur *vollgültigen* Menschheit für die Anschauung zu exponiren“.[1727] Alles in allem scheint Umbreit mindestens von formaler und rezeptiver Ganzheit des Schönen auszugehen, wobei sich darin für ihn nicht auch nur annähernd das erschöpft, was das Schöne selbst ausmacht.

[1724] Umbreit: *Aesthetik*, S. 89–120.
[1725] Umbreit: *Aesthetik*, S. 96 f.
[1726] Umbreit: *Aesthetik*, S. 99 ff.
[1727] Umbreit: *Aesthetik*, S. 103. Kursivierungen im Original gesperrt.

Kapitel 6

Wörterbücher, Lexika und andere Nachschlagewerke

Nach einigen Vorläufern im 16. und 17. Jahrhundert setzte die „musikalische Fachlexikographie im eigentlichen Sinne, d. h. als selbständiger und unabhängig sich weiterentwickelnder Zweig der Literatur über Musik [...] zu Beginn des 18. Jh. ein“.[1728] Thomas Balthasar Janowkas *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* von 1701, Sébastien de Brossards *Dictionnaire de musique* von 1703 und Johann Gottfried Walthers *Musicalisches Lexikon* von 1732 „markieren den Beginn einer eigenständigen musiklexikographischen Tradition“, wobei Walther die Sachartikel Brossards „im wesentlichen [sic] aufgriff“, dabei aber gleichzeitig „den Anfang der deutschsprachigen Musiklexikographie“ markierte.[1729]

Diese und andere frühe Nachschlagewerke – neben den bereits genannten seien noch Johann Georg Walchs *Philosophisches Lexicon* von 1726, Barnickels *Kurzgefaßtes Musicalisches Lexicon* von 1737, James Grassineaus *Musical dictionary* von 1740 (es handelt sich dabei um eine Übersetzung von Brossards *Dictionnaire de musique*), Lacombes *Dictionnaire portatif des beaux-arts* von 1752 und Georg Friedrich Wolfs *Kurzgefaßtes musikalisches Lexikon* von 1787 erwähnt – sind noch ganz der kontrapunktisch-konservativen Tradition musikalischer Gelehrsamkeit verpflichtet. Sie verwenden wo immer möglich lateinische Begriffe, beziehen sich auf Musikproduktion vor allem als handwerklich-technisches Können und verlassen sich so gut wie ausschließlich auf formale Ganzheit. Im Folgenden einige kurze Ausführungen zu verschiedenen anderen Nachschlagewerken des 18. und 19. Jahrhunderts.

Gottscheds *Handlexicon*

Während Gottscheds auf das Jahr 1730 datierter *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen*, so einflussreich er zweifellos war, für meine Arbeit wenig unmittelbare Relevanz besitzt, muss sein 30 Jahre später erschienenes *Handlexicon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste* durchaus berücksichtigt werden.

Erstens ist das *Handlexicon* bereits ein modernes Nachschlagewerk, das den Begriff „Aesthetisch“ zwar noch als „neumodisches Kunstwort, womit man den schwülstigen, oder

[1728] Bandur: Artikel „Musiklexika“, Sp. 1392.
[1729] Bandur: Artikel „Musiklexika“, Sp. 1392.

wie die Liebhaber der hochtrabenden Schreibart reden, denn sinnlichen Ausdruck, anzeigen will", bezeichnet,[1730] ihn aber immerhin thematisiert und damit auf einen zeitgenössischen Trend Bezug nimmt, der sich als höchst einflussreich erweisen sollte. Es verzichtet auf die latinisierende Art seiner Vorgänger und bietet dem Leser seinen Inhalt ganz in aufklärerischer Manier auf Deutsch an.

Und zweitens schreibt Gottsched unter dem Stichwort „Schönheit", diese sei „nichts, als eine in die Sinne fallende Vollkommenheit. Die Vollkommenheit aber ist eine Uebereinstimmung des Mannigfaltigen in Einem. Soll also eine Sache schön seyn, so müssen viele Dinge, oder Theile eines Ganzen, so mit einander harmoniren, daß das Auge, oder das Ohr solche Uebereinstimmung wahrnehmen könne".[1731] Formale und rezeptive Ganzheit sind Gottsched notwendige Bedingung des Schönen in der Musik.

Grohmanns *Kurzgefasstes Handwörterbuch*

Das von Johann Gottfried Grohmann herausgegebene *Kurzgefasste Handwörterbuch über die schönen Künste* enthält zahlreiche Artikel verschiedener Autoren, zu denen auch Heydenreich gehört. Dessen Ansichten über Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit lassen sich nicht nur deshalb besser anhand seiner eigenen Schriften erschließen, weil diese weit ausführlicher sind als seine Beiträge zum *Handwörterbuch*, sondern auch, weil dieses unvollendet geblieben ist und mit dem Buchstaben I/J endet. So fehlt etwa der von Heydenreich mehrfach angekündigte Artikel zum Stichwort „Schön",[1732] der für mein Thema mit einiger Sicherheit interessant gewesen wäre.

Bemerkenswert ist Grohmanns *Handwörterbuch* vor allem deshalb, weil es einen von Grohmann selbst verfassten Artikel zum Stichwort „Ganz" enthält. Dieser stellt eine erhellende Definition dessen vor, was Ästhetiker des ausgehenden 18. Jahrhunderts meinten, wenn sie von einem ‚Ganzen' sprachen:

> *Ganz* nennet man das, was aus allen den Theilen besteht, wodurch es zu dem wird, was es sein soll, was also selbst nicht ein Theil einer andern Sache ist.
> Ein Gegenstand ist also dann ein *Ganzes*, wenn sein Umfang und seine Ausdehnung überall so bestimmt ist, dass alles und jedes, was ihm etwa noch angesetzet würde, als etwas ihm ganz Fremdes und Ueberflüssiges erscheinen würde, und dass selbst der kleinste Theil, der ihm genommen würde, ihn als unvollendet und mangelhaft darstellen müsste. Zu einem *Ganzen* gehört also ununterbrochene Verbindung der einzelnen Theile und genaue, völlige Begrenzung des Gegenstandes. Der Mangel dieser beiden Eigenschaften würde uns keinen bestimmten Begriff von dem Gegenstande machen, und uns folglich über ihn selbst und über unser Urtheil von ihm in Ungewissheit lassen, wodurch wir zum Wohlgefallen oder Missfallen an ihm gleich unfähig sein würden.[1733]

Ein Gegenstand ist also genau dann ein Ganzes, wenn er innere und äußere formale Ganzheit besitzt. Umfassende formale Ganzheit ist laut Grohmann jeder Schönheitsempfin-

[1730] Gottsched: *Handlexicon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, Artikel „Aesthetisch", Sp. 49.
[1731] Gottsched: *Handlexicon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, Artikel „Schönheit", Sp. 1459.
[1732] Siehe z. B. Heydenreich: Artikel „Einheit", in: Grohmann (Hg.): *Kurzgefasstes Handwörterbuch über die schönen Künste*, Zweiter Teil, S. 362 f., oder auch Heydenreich: Artikel „Genie", in: ebd., S. 486.
[1733] Grohmann: Artikel „Ganz", in: Grohmann (Hg.): *Kurzgefasstes Handwörterbuch über die schönen Künste*, Zweiter Teil, S. 448. Kursivierungen im Original gesperrt.

dung notwendig, da wir nur von formal ganzen Gegenständen überhaupt urteilen können, ob sie uns ge- oder missfallen – und zwar genau dann, wenn sie auch rezeptiv ganz sind. Diese Bestimmung des ‚Ganzen' bei Grohmann stellt den konservativen, althergebrachten Stand der Dinge zur Zeit ihres Erscheinens dar, der jedoch – das Wirken Michaelis', Moritz' und Kants hatte einige Jahre zuvor eingesetzt – bereits kurz darauf überholt sein sollte.

Lossius' *Neues philosophisches allgemeines Real-Lexikon*

Auch Johann Christian Lossius' *Neues philosophisches allgemeines Real-Lexikon oder Wörterbuch der gesammten philosophischen Wissenschaften* enthält eine Definition des Schönen, die formale Ganzheit zum sine qua non erklärt: „Die mehrsten und besten Schriftsteller, die über diese Sache gedacht haben, sagen einstimmig: *Schönheit* (sinnliche) ist *Einheit in dem Mannigfaltigen*, oder ein Gegenstand heißt sinnlich schön, wenn er sinnliche Einheit mit sinnlicher Mannigfaltigkeit darbietet".[1734] Diese „Einheit in dem Mannigfaltigen" ist der Grund dafür, „daß jeder schöne Gegenstand *Wohlgefallen* erwecket, und für uns ergötzend ist, ob man gleich nicht umgekehrt sagen kann, daß alles Wohlgefällige gleich *schön* sei".[1735]

Soll das Mannigfaltige einer Sache – darunter „verstehet man alles, was bey der Sache sinnlich wahrgenommen wird" – „Einheit bekommen, so muß ein gewisser Vereinigungspunkt sinnlich wahrgenommen werden, in welchem die mancherley und die verschiedenen Theile zusammenfließen, damit sie als ein Ganzes gedacht werden können".[1736] Die Ausdehnung dieses Ganzen darf weder zu groß noch zu klein sein; „Nicht zu groß, damit es die Einbildungskraft ganz zu umfassen vermag; nicht zu klein, damit es sich nicht endlich gar in Nichts verliert".[1737]

Affirmativ referiert Lossius im Folgenden Moses Mendelssohns Forderung, „daß man die Schönheit nicht zergliedern oder in ihre einzelnen Bestandtheile auflösen müsse, weil sie nur dadurch gefällt, daß sie ein Ganzes ist".[1738] Der „Grund des Wohlgefallens, oder des Vergnügens [...], womit jeder schöne Gegenstand begleitet wird", erschöpft sich nicht in der formalen Ganzheit selbst, sondern liegt in der Art, wie unsere „Empfindungen" vom schönen Objekt angeregt werden und wie sie letztendlich „die Thätigkeit der Seele aufreizt".[1739] Notwendig ist sie aber nichtsdestotrotz – keine Schönheit ohne formale Ganzheit.

[1734] Lossius: *Neues philosophisches allgemeines Real-Lexikon*, vierter Band, S. 2. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1735] Lossius: *Neues philosophisches allgemeines Real-Lexikon*, vierter Band, S. 2. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1736] Lossius: *Neues philosophisches allgemeines Real-Lexikon*, vierter Band, S. 3.
[1737] Lossius: *Neues philosophisches allgemeines Real-Lexikon*, vierter Band, S. 3.
[1738] Lossius: *Neues philosophisches allgemeines Real-Lexikon*, vierter Band, S. 6.
[1739] Lossius: *Neues philosophisches allgemeines Real-Lexikon*, vierter Band, S. 6–10. Siehe dazu auch das Stichwort „Vollkommenheit", ebd., S. 529–532 sowie ferner die Lemmata „Aesthetik" (ebd., erster Band, S. 148–157), „Einheit" (ebd., zweiter Band, S. 138–145) und „Ganze (das)" (ebd., S. 362).

Millins *Dictionnaire des Beaux-Arts*

Aubin Louis Millin beschreibt das ‚Schöne' wie folgt:

> Le beau se sent mieux qu'il ne se laisse définir; il nous intéresse par ses formes sans penser à sa matière ni à ses usages, il résulte de l'ensemble et de l'ordonnance des parties. Sans cet ensemble, sans cette ordonnance, sans le rapport parfait des parties au tout, il ne sauroit exister rien d'entièrement beau dans la littérature et dans les arts; dans le cas contraire, quelques détails peuvent être beau, mais l'ensemble ne mérite jamais ce nom.[1740]

Das ist ein Paradebeispiel für die Bedeutung formaler Ganzheit, die auch in anderen Artikeln des *Dictionnaire*[1741] unübersehbar ist: „L'unité est donc la base de la perfection et de la beauté".[1742] Dabei ist das Schöne, wie aus dem obigen Zitat ersichtlich, für Millin auch teleologisch unabhängig.

Krugs *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften*

Krug bestätigt seine Ästhetik auch in seinem *Allgemeinen Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften*. Dort schreibt er unter dem Stichwort „Einheit": „Wenn gesagt wird, daß *Einheit* im *Mannigfaltigen* sei: so heißt dieß so viel als Uebereinstimmung der Theile zu einem Ganzen. Daß dieß eine nothwendige Bedingung des Wohlgefallens an einem Gegenstande als einem schönen sei, ist gewiß; denn Widerstreit der Theile stört das Wohlgefallen an der Form eines Dinges".[1743] Dabei ist Einheit in der Mannigfaltigkeit aber nicht hinreichend, Schönheit zu konstituieren.[1744]

Zur „Form" schreibt er, werde „die Materie überhaupt als ein *Mannigfaltiges* gedacht, so denkt man die Form als die *Einheit* dieses Mannigfaltigen".[1745] „Bei der Schönheit" komme es „hauptsächlich auf die Form an d. h. auf die Art und Weise, wie das Mannigfaltige, welches den Stoff eines schönen Dinges ausmacht, zur Einheit verbunden ist".[1746] Die Bedeutung formaler Ganzheit für das Schöne ist bei Krug bereits in diesen Artikeln unverkennbar. Seine Ausführungen zum Lemma „Schön, Schönheit" bestätigen das:

> Betrachten wir nun das Schöne genauer, so ist es entweder allein oder doch vorzugsweise die *Form*, was uns an einem wahrgenommenen Gegenstande gefällt, wenn wir ihn schön nennen, diese *Form* also auch der eigentliche Grund des Wohlgefallens, mithin das Wohlgefallen am Schönen ein *formales*, kein *materielles*. Unter *Form* aber verstehen wir hier nicht bloß die Gestalt eines Dinges, sondern überhaupt die Art und Weise, wie das Mannigfaltige in ihm (sein Stoff oder Gehalt) zur Einheit verbunden ist.[1747]

[1740] Millin: *Dictionnaire des Beaux-Arts*, Band 1, S. 125.
[1741] So zum Beispiel beim Lemma „Cadence" (Millin: *Dictionnaire des Beaux-Arts*, Band 1, S. 176 f.), im Rousseaus Ausführungen entlehnenden Artikel „Composition" (ebd., S. 332 f.) sowie bei den Stichworten „Forme" (ebd., S. 627 f.), „Intéressant" (ebd., Band 2, S. 215–217), „Mélodie" (ebd., S. 426 f.), „Musique" (ebd., S. 504–509), „Tout-ensemble" (ebd., Band 3, S. 700) und „Unité" (ebd., S. 728–734).
[1742] Millin: *Dictionnaire des Beaux-Arts*, Band 3, S. 730.
[1743] Krug: *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften*, erster Band, S. 715. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1744] Krug: *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften*, erster Band, S. 715.
[1745] Krug: *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften*, zweiter Band, S. 55. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1746] Krug: *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften*, zweiter Band, S. 56.
[1747] Krug: *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften*, dritter Band, S. 637. Kursivierungen im Original gesperrt.

Daraus folgt unter anderem, „daß einzele [sic] oder unverbundne Töne, Wörter, Gedanken, Farben, Bewegungen, Geberden [etc.] von Rechts wegen nicht schön genannt werden sollten“.[1748] Sie alle müssen „erst auf eine bestimmte Weise nach einer gewissen Ordnung, in Bezug auf die Idee eines Ganzen, mit einander verbunden werden, wenn sie uns wirklich als schön erscheinen und so gefallen sollen“.[1749]

Ist das Schöne also etwas, „was um seiner Form willen“ gefällt (und das gilt, wie Krug am Beispiel einer Arie exemplifiziert, ausdrücklich auch für die Musik),[1750] so kann „ein solcher Gegenstand freilich noch eine Menge von andern Eigenschaften haben, durch die er ebenfalls gefällt oder uns in andrer Hinsicht interessirt“, so zum Beispiel auch hinsichtlich seines intellektuellen oder praktischen Nutzens, den wir aus ihm ziehen können, beziehungsweise des Zwecks, zu dem er bestimmt wurde.[1751] Nach Zweck oder Nutzen zu fragen, bedeutet aber, einen Gegenstand nicht mehr als „Object des Geschmacks“ zu behandeln und ihn dadurch in einer dem Schönen fremden Weise zu betrachten.[1752]

Wie auch beim Blick auf die Lemmata „Interesse“ und „Interessirt“ deutlich wird, vertritt Krug die Idee eines uninteressierten Interesses oder Wohlgefallens am Schönen, das er ‚ästhetisches Interesse‘ nennt.[1753] Das reine Schönheitsinteresse ist kein niederes, sondern von allen alltäglichen Zwecken befreites, was dem Schönen, wenn es mit rein ästhetischem Interesse betrachtet wird, auch teleologische Unabhängigkeit zukommen lässt.[1754]

Krug nennt das Gefallen eines schönen Gegenstands seine „ästhetische Zweckmäßigkeit“, die „nur subjectiv“, „nur Angemessenheit eines Dinges zu unsrem Lustgefühle oder Geschmacke“ ist.[1755] Wird das Schöne „so betrachtet, als hätt’ es außer jener subjectiven Zweckmäßigkeit seiner Form, durch die es unser Gemüth belustigt, gar keinen anderweiten Zweck seines Daseins und seiner Gestaltung: so ist seine Schönheit *frei*, *selbständig*, *unbedingt* oder *absolut*“.[1756] Der Künstler muss sich daher beim Erschaffen eines solchen Schönen nach keinem anderen als dem ästhetischen Zweck richten, kann völlig frei von Praktikabilität und Nützlichkeit Schönes nur um seiner Schönheit willen kreieren.[1757] Bildhauer, Maler, Tonkünstler, Dichter und Andere können „mit voller Freiheit im Gebiete [der] Kunst walten“.[1758] Das Schöne, das sie erschaffen, ist teleologisch unabhängig.

Anderschs *Musikalisches Wörterbuch* und Häusers *Musikalisches Lexikon*

Johann Daniel Anderschs *Musikalisches Wörterbuch* von 1829 und Johann Ernst Häusers *Musikalisches Lexikon* von 1833 enthalten unter dem Stichwort „Einheit der Komposition“ beide den folgenden, wörtlich gleichen und nur orthographisch verschiedenen Eintrag:

[1748] Krug: *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften*, dritter Band, S. 637.
[1749] Krug: *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften*, dritter Band, S. 637.
[1750] Krug: *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften*, dritter Band, S. 642.
[1751] Krug: *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften*, dritter Band, S. 639.
[1752] Krug: *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften*, dritter Band, S. 639.
[1753] Krug: *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften*, zweiter Band, S. 538 ff.
[1754] Krug: *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften*, zweiter Band, S. 538 ff.
[1755] Krug: *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften*, dritter Band, S. 640.
[1756] Krug: *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften*, dritter Band, S. 640. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1757] Krug: *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften*, dritter Band, S. 640.
[1758] Krug: *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften*, dritter Band, S. 640.

> Das Zusammentreffen oder Ineinandergreifen jedes einzelnen Theiles einer Komposizion [sic] zur Bildung eines vollkommenen Ganzen. Soll irgend eine Musik ihre beabsichtigte Wirkung erreichen, so muss bei Bearbeitung jedes einzelnen Theiles derselben der Hauptcharakter des Ganzen nie aus dem Gesichte gerückt werden; und jeder einzelne Satz muss zur Entwickelung der Hauptidee beitragen. Die Harmonie muss die Melodie schwesterlich unterstützen, aber sie nie beherrschen; die Melodieen der einzelnen Stimmen, müssen sich stets auf die Hauptmelodie des Ganzen Tonstückes beziehen lassen.[1759]

So viel zu Andersch und Häuser.

Schillings *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*

Schillings *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften* bemerkt zum Stichwort „Einheit“ – dessen Erläuterungen denen von Heinrich Christoph Kochs *Musikalischem Lexikon* passagenweise inhalts- und sogar fast wortgleich sind –, bei „Werken der Kunst“ sei diese

> die Uebereinstimmung ihrer einzelnen Theile, d. h. die wechselseitige Bestimmung derselben in ihrer harmonischen Zusammenstellung ein vollkommenes Ganze zu bilden. Darin stimmen alle Aesthetiker überein, daß die Einheit ein unumgängliches Erforderniß aller Producte einer schönen Kunst sey, weil dieselben sonst aufhören würden, ächte Werke der Kunst zu seyn; allein ob die höchste Schönheit eines Kunstwerks gerade diese Einheit, oder vielmehr in der Einheit des Mannigfaltigen, d. h. in der Uebereinstimmung der einzelnen Theile zu einem Ganzen bestehe, daüber ist man bis jetzt noch nicht ganz einig geworden. Der Formalismus, der vornehmlich das System der Baumgart'schen Schule bezeichnet, behauptet es, indem er nämlich die Schönheit schon in der Form für geschlossen hält, und Einheit eigentlich nichts mehr und nichts weniger als das Gesetz der Form ist. Nach unseren Begriffen von *Schönheit* (s. d.) aber bildet sie nur einen Theil der Eigenschaften, durch welche sich die Leistungen der vollkommenen Kunst in einem Werke offenbaren.[1760]

Schilling weist hier zwar auf eine mögliche Differenzierung des Einheitsbegriffs hin, stellt doch aber, wie auch immer man diesen verstehen mag, seine Bedeutung für das schöne Kunstwerk nicht infrage, sondern bestätigt vielmehr die Notwendigkeit der formalen Einheit des Kunstwerks, wenn es rechtmäßigerweise als solches bezeichnet werden soll. Dabei betont er im weiteren Verlauf des Artikels, dass „die formelle Schönheit“ in keinem Fall ausreicht, die „Kunst [zu] begründen“, weil eben jene Art der Schönheit „wohl den ordnenden Verstand, nicht aber das fühlende Herz beschäftigen kann“.[1761] Der anonyme Artikel zum Lemma „Schönheit“ gewichtet das Verhältnis von Form des Kunstwerks und Schönheit desselben zwar anders – hier wird postuliert, „daß das Sch[öne] vorzugsweise in der Form besteht“, wobei die „Schönheit der Form [...] in der den Regeln des Geschmacks entsprechenden feinen Art u. Weise der Verbindung des Mannigfaltigen zur *Einheit*“ besteht –;[1762] die Rolle formaler Ganzheit wird dadurch aber nur noch stärker gemacht als sie das bei Schilling ohnehin schon ist.

[1759] Andersch: *Musikalisches Wörterbuch*, S. 156, vgl. Häuser: *Musikalisches Lexikon*, erster Band der zweiten Auflage, S. 134.
[1760] Schilling: Artikel „Einheit“, in: Schilling (Hg.): *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, zweiter Band, S. 572. Kursivierung im Original gesperrt.
[1761] Schilling: Artikel „Einheit“, in: Schilling (Hg.): *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, zweiter Band, S. 572 f.
[1762] [Anonymus]: Artikel „Schönheit“, in: Schilling (Hg.): *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, sechster Band, S. 247. Kursivierung im Original gesperrt.

In der Musik ist von besonderer Bedeutung, dass all ihre Bestandteile – „Melodien, ihr Accompagnement, ihre Modulationen, die harmonischen Verbindungen, die Benutzung der einzelnen Instrumente [etc.]“ – mit dem „zu bearbeitenden Stoffe“ zu einem Ganzen zusammenstimmen müssen, denn „die schöne Gestaltung des Einzelnen für sich genommen bürgt noch keineswegs für einen erhöheten Eindruck bei der Zusammenwirkung dieser Einzelnheiten im Ganzen; die Schönheit des Einzelnen muß hier beurtheilt werden mit steter Rücksicht auf alle übrigen Mittel, welche daneben noch zur Darstellung einer Hauptidee gewählt wurden“.[1763]

Kunstwerke entstehen, wenn „das Schöne mit Freiheit zur Erscheinung gebracht“ wird.[1764] Die „Anforderungen an dieselben“ sind „*Idee* und *Erscheinung, Ausdruck* und *Eindruck, Objectivität* und *Subjectivität, Kunstwahrheit* und *Natürlichkeit, Klarheit* und *Reinheit, Originalität* und *Neuheit, Symmetrie* und *Harmonie, Einheit* und *Mannigfaltigkeit*, durch deren Verein allein nur die Vollkommenheit der Schönheit, das *Ideal* (s. d.) entsteht“.[1765] Ein „*Kunsterzeugniß* oder *Kunstprodukt*, ist eigentlich Alles, was die menschliche Kunst hervorbringt, sobald es als etwas für sich Bestehendes wahrnehmbar ist“, was sowohl für Artefakte der Kunstfertigkeit im alltäglichen als auch für „wahre Kunstprodukte, *Kunstwerke*“ im emphatischen Sinne gilt.[1766]

Das Kriterium der „Klarheit“ des Kunstwerks wird unter dem entsprechenden Stichwort genauer erläutert:

> Gegenstände unserer Vorstellungen sind klar, wenn wir sie, im Ganzen genommen, so bestimmt und erkenntlich auffassen, daß wir sie leicht von allen anderen Gegenständen zu unterscheiden vermögen. Hier steht der Klarheit die Deutlichkeit gegenüber, die nicht blos eine genaue Kenntniß der Gesammtheit, des Gegenstandes im Ganzen, sondern auch seiner einzelnsten Theile verlangt. Daher wirkt denn aber auch die Klarheit weit kräftiger und in mehr als einer Art vortheilhafter auf unsere Vorstellungskraft als die Deutlichkeit, und wird in der Theorie *aller* schönen Künste ein Hauptgegenstand der Betrachtung, denn Alles, was hier auf unsere Vorstellungskraft wirken, dem höchsten Zwecke einer Kunst, bildend und erhebend auf den Menschen zu wirken, entsprechen soll, muß Klarheit haben, da nur das Kunstwerk im Ganzen, und nicht seine einzelnen Theile, die Deutlichkeit haben, zu solchem Ziele zu gelangen im Stande ist.[1767]

Den „großen und nicht zu unterdrückenden Hang“ des menschlichen Geistes, „alle Dinge, auf die er seine Aufmerksamkeit richtet, auch klar zu schauen“, befriedigt der Künstler „zunächst durch vollkommene *Einheit* (s. diesen Art.) seines Werks“, wobei sämtliche „Schönheiten der einzelnen Theile desselben“ ihre Wirkung verfehlen, „stellt sich nicht das Ganze [dem Betrachter] auch in *klar* überschaulicher Einheit entgegen“.[1768] Nach dem Hören und Sehen eines Musikwerks, handele es sich dabei um eine Sonate, ein Konzert, eine Oper oder ein Ballett, muss dem Rezipienten ein „leicht übersehbares Bild von dem Ganzen“

[1763]Schilling: Artikel „Einheit“, in: Schilling (Hg.): *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, zweiter Band, S. 573. Siehe dazu auch den ebenfalls von Schilling stammenden Artikel „Mannigfaltigkeit“, in: ebd., vierter Band, S. 520 f.
[1764]R[ellstab]: Artikel „Kunst“, in: Schilling (Hg.): *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, vierter Band, S. 263.
[1765]R[ellstab]: Artikel „Kunst“, in: Schilling (Hg.): *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, vierter Band, S. 263. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1766][Anonymus]: Artikel „Kunsterzeugniß“, in: Schilling (Hg.): *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, vierter Band, S. 270.
[1767]Schilling: Artikel „Klarheit“, in: Schilling (Hg.): *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, vierter Band, S. 119 f. Kursivierung im Original gesperrt.
[1768]Schilling: Artikel „Klarheit“, in: Schilling (Hg.): *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, vierter Band, S. 120. Kursivierungen im Original gesperrt.

des Gehörten/Gesehenen bzw. seines Inhalts, seines „Hauptcharacter[s] der Empfindung“ etc. in seiner „Vorstellung“ vorhanden sein, sonst ist das schön sein sollende Kunstwerk kein gelungenes, weshalb auch der Komponist schon vom Beginn des Kompositionsvorgangs an darauf achten muss, ein klares, einheitliches Ganzes zu erzeugen.[1769]

Die hier zitierten Stellen machen deutlich, dass dem Leser der entsprechenden Lemmata aus Schillings *Encyclopädie* unterschiedliche Arten ästhetischer Ganzheit als dem schönen Kunstwerk notwendig zukommende Eigenschaften vorgestellt werden. Die Stichwörter „Einheit“, „Kunst“, „Kunsterzeugniß“ und „Schönheit“ erklären vor allem formale Ganzheit zum sine qua non. Schillings Artikel zur „Klarheit“ ergänzt das um inhaltliche und rezeptive Ganzheit.[1770]

Jeitteles' *Aesthetisches Lexikon*

Jeitteles schreibt,

> *Einheit* (Aesth.), als Uebereinstimmung der Theile zu einem organischen Ganzen, darin bestehend, daß jeder Theil sowohl in sich selbst nicht widerspreche, als auch, daß ein Theil in den andern greife, und durch diese innere Verbindung in dem Hauptzwecke zur Hervorbringung des Totaleindruckes zusammenlaufe, ist nothwendige, unerläßliche Bedingung an jedem schönen Kunstwerke, daher streng genommen, eigentlich alles aus der Darstellung hinwegfallen sollte, was nicht zur unmittelbaren Umgebung und Versinnlichung des Hauptgegenstandes im Mittelpunkte der Darstellung gehört.[1771]

„Erhaben“ nennt man nach Jeitteles „eine imponirende, Achtung gebietende, sich über alles erhebende, alle menschliche Vorstellungskraft dergestalt übersteigende Größe, daß sie gar nicht mehr in *eine* Anschauung zusammengefaßt und als ein Ganzes übersehen werden kann“.[1772]

„Form“ ist „die Art und Weise, das Mannigfaltige eines ästhetisch darstellbaren Stoffes zur Einheit zu verbinden [...] Der ästhetische Stoff erscheint im Kunstwerke nur mittelst der Form. [...] Stoff und Form müssen ein unzertrennliches Ganzes ausmachen, und nur für und durch einander geschaffen seyn“.[1773] Eine Form, in der nicht „ein oder mehrere Hauptgedanken durch das ganze Tonwerk vorherrschen“ und die so nicht „das Mannigfaltige zur Einheit [verbindet]“, kann „nie zur wahren musikalischen Kunstform werden“.[1774]

Jeitteles formuliert weiterhin, ein Gegenstand sei „ganz“,

> der aus allen seinen Theilen besteht, diese müssen in ununterbrochener Verbindung fortschreiten, doch begränzt seyn. Aus der Verbindung entsteht die Einheit, aus der Begränzung die Vollständigkeit. Ein Kunstwerk kann nur dann schön genannt werden, wenn es als ein Ganzes erscheint, wenn nämlich seine Gränzen so bestimmt gezogen sind, daß nichts hinzugesetzt

[1769] Schilling: Artikel „Klarheit“, in: Schilling (Hg.): *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, vierter Band, S. 120 f.

[1770] Gaßners 1849 erschienene einbändige Ausgabe der *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften* (Gaßner: *Universal-Lexikon der Tonkunst. Neue Hand-Ausgabe in einem Bande*) enthält zwar stark gekürzte Artikel zu „Kunst“ und „Kunsterzeugniß“, verzichtet allerdings auf die Lemmata „Einheit“, „Schönheit“ und „Klarheit“. Die Betonung der Bedeutung unterschiedlicher Ganzheiten im schönen Kunstwerk in der Musik ist bei Gaßner einer Fokussierung auf musikalische Fachtermini, Lemmata zu Personen von Interesse und andere, nicht der Ästhetik zugehörige Begriffe gewichen.

[1771] Jeitteles: *Aesthetisches Lexikon*, erster Band, S. 230.

[1772] Jeitteles: *Aesthetisches Lexikon*, erster Band, S. 253 f. Kursivierung im Original gesperrt.

[1773] Jeitteles: *Aesthetisches Lexikon*, erster Band, S. 285.

[1774] Jeitteles: *Aesthetisches Lexikon*, erster Band, S. 286.

> und nichts hinweggenommen werden kann, ohne den Eindruck zu verringern, wiewohl es immer Haupttheile geben muß, worauf die Aufmerksamkeit sich vorzüglich centralisirt, und Nebentheile, die minder bedeutsam hervortreten; aber in allen muß die Grundidee sichtbar seyn, eben damit es als Ganzes und nicht als eine Masse von Bruchstücken erscheine.[1775]

Formale und inhaltliche Ganzheit sind für Jeitteles dem Schönen notwendig. Wie in Verbindung mit der zitierten Bemerkung zum ‚Erhabenen' ersichtlich wird, betrifft das auch die rezeptive Ganzheit.

Die „Einheit im Mannigfaltigen zur Vollendung der ästhetischen Form" ist zwar „wichtig und unerläßlich" und kein Gegenstand wird ohne sie „als schön erscheinen" – sie ist aber nicht „die Schönheit selbst [...] da die Idee der Schönheit noch zu wenig dadurch bestimmt wird".[1776]

Die bei Jeitteles zu findende Behandlung des Interessebegriffs lässt es außerdem zu, trotz aller dortigen Differenzierungen und dialektischen Erörterungen verschiedener Bedeutungen des Wortes darauf zu schließen, dass ihm „uninteressiertes Wohlgefallen" am Schönen, und das heißt: teleologische Unabhängigkeit des schönen Kunstwerks eines seiner Eigenschaften ist.[1777]

Gathys *Musikalisches Conversations-Lexikon*

August Gathy bestimmt die „*Einheit eines Werkes*" als „die Uebereinstimmung seiner Theile, d. h. ihre wechselseitige Bestimmung durch einander zu einem Ganzen", was in der Musik „durch fortwährende Beachtung des Hauptcharakters eines Tonwerkes bei der Bearbeitung jedes einzelnen Theils desselben" erreicht werde.[1778] Im Artikel zur „Form der Musikstücke" meint er, diese sei wie bei jedem Kunstwerk auch in der Musik „gewissen Gesetzen und Bedingungen unterworfen, aus welchen eben das *Schöne*, dem feinern Gefühle wohlthuende, sich gestaltet".[1779] Die „Form der Sonate" ist die „eines aus mehreren einzelnen ganz getrennten, aber doch durch geheimere Verwandtschaft zusammenhängenden Stücken bestehenden Ganzen".[1780]

Bedeutsamer als diese Bemerkungen sind bei Gathy aber seine Ausführungen zu anderen Stichwörtern. So bemerkt er zur „Mannigfaltigkeit", diese sei „die Verschiedenheit in einer in Hauptcharakteren übereinstimmenden Mehrheit, ohne Störung der Einheit in der Darstellung. Einheit in schöner Mannigfaltigkeit ist auch in der Musik höchste Forderung".[1781] Ein in vergleichbaren Nachschlagewerken stets vorhandener Eintrag zur ästhetischen Kategorie des ‚Schönen' fehlt zwar. Gathy formuliert aber zum „Kunstwerk", so werde „jedes Erzeugniß genannt, das die Darstellung des Schönen und Mittheilung an den verwandten Geist zum

[1775] Jeitteles: *Aesthetisches Lexikon*, erster Band, S. 298. Siehe auch das Lemma „Mannigfaltigkeit", ebd., zweiter Band, S. 57. Man nehme auch Jeitteles' differenzierte und behutsame Behandlung des Schönheitsbegriffs selbst zur Kenntnis (ebd., S. 311–315).
[1776] Jeitteles: *Aesthetisches Lexikon*, erster Band, S. 230.
[1777] Jeitteles: *Aesthetisches Lexikon*, erster Band, S. 380 ff.
[1778] Gathy: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, S. 110. Kursivierung im Original gesperrt; sie entspricht dem dortigen Lemma.
[1779] Gathy: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, S. 133.
[1780] Gathy: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, S. 133.
[1781] Gathy: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, S. 289.

Zwecke, mithin einen selbstständigen Werth und Gehalt hat. Grundbedingung eines jeden wahren Kunstwerks“ ist unter anderem, „daß es ein organisches Ganzes bilde“.[1782]

Gathys Position betont die Bedeutung formaler und inhaltlicher Ganzheit des schönen Kunstwerks. Die Rede vom „selbstständigen Werth und Gehalt“ lässt auch teleologische Unabhängigkeit als seiner Kunstanschauung innewohnendes Kriterium vermuten.

Hebenstreits *Wissenschaftlich-literarische Encyklopädie der Aesthetik*

Wilhelm Hebenstreit schreibt 1843 in der *Wissenschaftlich-literarischen Encyklopädie der Aesthetik* zum Stichwort „Einheit“, diese sei „der Zusammenhang der einzelnen Verhältnisse unter einander und zum Ganzen in Beziehung auf einen hervorragenden Punkt, oder nach Beschaffenheit des Kunstwerks auf mehre mit einander verknüpfte Punkte“.[1783] Eine solche Einheit

> ist in jedem Werke schöner Kunst unerläßlich, ergibt sich aber nicht sowohl aus dem Stoffe, als aus der wohlgefälligen Zusammenordnung aller Theile zum geschlossenen Ganzen. Denn Einheit ist eigentlich das Gesetz der Form, deren Wirkung sich darin äußert, daß sie den Beschauer des Kunstwerks ganz in dasselbe hineinzieht, ihm die Auffassung des ganzen Werks nur unter einer einzigen Form, ohne Rücksicht auf die verschiedenen Formen der einzelnen Theile, und nichts weiter zu denken gestattet, als die Totalität des Kunstwerks, weßhalb dann diesem auch nichts Ueberflüssiges eingeschoben seyn, nichts Wesentliches fehlen darf. Dennoch aber hat die Einheit der Form ihre eigentliche Wurzel in dem geistigen Inhalt, in der Idee des Kunstwerks, denn diese ist, wie die Symmetrie in der *äußeren* Anordnung, die Bedingung der *inneren* Einheit, das geistige Band der Verknüpfung der Theile zum Ganzen, und ein Kunstwerk kann nur *schön* seyn, wenn diese innere Einheit vollständig in der äußeren Form aufgeht und keine derselben auf den Beschauer einen überwiegenden Eindruck ausübt. Einem Kunstwerke können daher auch nicht *zwei Ideen* zum Grunde liegen.[1784]

Nach einer Darstellung der drei klassischen Einheiten in der Dichtung bemerkt Hebenstreit, dass auch ein Musikstück Einheit verlange, weil es „wie eine Dichtung zu betrachten ist“, wobei diese Einheit in der Musik „als die harmonische Verbindung der einzelnen Theile zu einem harmonischen Ganzen“ zu erklären sei.[1785] Formale, inhaltliche und rezeptive Ganzheit sind hier notwendige Eigenschaften des schönen Kunstwerks.

Wie weitere Einträge verraten, gilt das auch für teleologische Unabhängigkeit. Das „Kunstwerk“ nämlich definiert Hebenstreit als

> die freie und vollendete Darstellung des Schönen in einem einzelnen, selbstständigen, in abgesonderter Erscheinung stehenden Werke. Es ist keine Nachahmung der Natur, kein treues Nachbilden des den Sinnen Vorliegenden; es muß vielmehr, aus dem Inneren aus der Idee des Künstlers hervorgegangen, eine Veranschaulichung des mit seinem inneren Leben in die innigste Verbindung getretenen Gegenstandes seyn. [Es] läßt sich doch kein Kunstwerk anders als selbstständig, d. i. in der vom Künstler abgetrennten Erscheinung denken, womit zugleich die Verschiedenheit der ausübenden Künste in Beziehung auf den eigentlichen Kunstwerth angedeutet wird.[1786]

[1782] Gathy: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, S. 266.
[1783] Hebenstreit: *Wissenschaftlich-literarische Encyklopädie der Aesthetik*, S. 214.
[1784] Hebenstreit: *Wissenschaftlich-literarische Encyklopädie der Aesthetik*, S. 214. Kursivierungen im Original gesperrt. Siehe dazu auch die Lemmata „Aesthetik“ (ebd., S. 1–11), „Form“ (ebd., S. 272), „Ganzes“ (ebd., S. 286), „Mannigfaltigkeit“ (ebd., S. 443) sowie „Schön“ (ebd., S. 696–701) und „Schönheit“ (ebd., S. 701).
[1785] Hebenstreit: *Wissenschaftlich-literarische Encyklopädie der Aesthetik*, S. 214.
[1786] Hebenstreit: *Wissenschaftlich-literarische Encyklopädie der Aesthetik*, S. 403.

Seine Ausführungen zum „Interessante[n]“ – „Das Interesse, welches das Schöne anregt, oder das Interessante des Schönen, beruht in der Einheit der Idee und der Form“ – lassen erkennen, dass ebendieses Interesse als solches nicht auf Zwecke im alltäglichen Sinn abzielt und daher das schöne Kunstwerk auch als teleologisch Unabhängiges betrachtet werden muss.

Bernsdorfs *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*

Eduard Bernsdorfs *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*, dessen erste drei Bände von 1856 bis 1861 zunächst in Dresden und dann in Offenbach erschienen, bieten keinen eindeutigen Anhaltspunkt hinsichtlich seiner Einstellungen zu unterschiedlichen Arten und Aspekten ästhetischer Ganzheit. Das überrascht insbesondere deswegen, weil diese drei Bände keinen Artikel zum Begriff ‚Schön‘ oder ‚Schönheit‘ beinhalten, obwohl Bernsdorf am Ende seiner Ausführungen zur „Aesthetik“ auf genau dieses Lemma verweist.[1787] Auch zur ‚Einheit‘ oder ähnlichen Stichwörtern, die in vergleichbaren Publikationen quasi selbstverständlich behandelt werden, findet sich in den ersten drei Bänden nichts.

Das ändert sich erst mit dem 1865 erschienenen Nachtragsband, der auch gleich unmissverständlich zu erkennen gibt, dass formale Ganzheit notwendig zum schönen Kunstwerk gehört. So meint Bernsdorf, der unter anderem bei Adolf Bernhard Marx in Berlin studiert hatte:

> *Einheit*, als Uebereinstimmung der Theile zu einem organischen Ganzen, darin bestehend, daß jeder Theil sowohl in sich selbst nicht widerspreche, als auch, daß ein Theil in den andern greife, und durch diese innere Verbindung in dem Hauptzwecke zur Hervorbringung des Totaleindrucks zusammenlaufe, ist nothwendige, unerläßliche Bedingung bei jedem schönen Kunstwerke; daher streng genommen, eigentlich alles aus der Darstellung hinwegfallen sollte, was nicht zur unmittelbaren Umgebung und Versinnlichung des Hauptgegenstandes im Mittelpunkte der Darstellung gehört.[1788]

Unter dem Lemma „Schön, Schönheit“ formuliert er außerdem, sobald „Etwas das Gepräge der Schönheit trägt und von uns wahrgenommen wird, so erscheint es uns unter der vollkommensten Form, unter welcher uns überhaupt etwas erscheinen kann. Es erscheint uns als etwas Absolutes, in sich selbst Vollendetes oder Idealisches“.[1789] Aufgrund dieser Definition ist anzunehmen, dass Bernsdorf für das Schöne auch teleologische Unabhängigkeit voraussetzen würde.

Zwar ist aufgrund des offensichtlich plagiierenden Charakters des Nachtragsbandes zu diskutieren, ob die darin enthaltenden, hier zitierten Artikel tatsächlich einer reflektierten Meinung Bernsdorfs entsprechen oder ob sie nicht schlicht der Bequemlichkeit halber aus

[1787] Bernsdorf: *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*, erster Band, S. 83.

[1788] Bernsdorf: *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*, Nachtragsband, S. 146. Kursivierung im Original fett. Diese Passage ist in Gänze entnommen aus Jeitteles: *Aesthetisches Lexicon*, erster Band, S. 230. Bernsdorf verweist weder auf Jeitteles' Namen noch auf den Titel seines Lexikons.

[1789] Bernsdorf: *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*, Nachtragsband, S. 321. Dieses Zitat ist Teil einer längeren Passage, die Bernsdorf aus Krugs *Allgemeinem Handwörterbuch*, dritter Band, S. 585 entnommen hat. Bernsdorf gibt sie in affirmativer Weise wieder, kennzeichnet sie aber nicht als direktes Zitat, sondern deutet lediglich durch einen kurzen namentlichen Verweis auf Krug dessen Urheberschaft an, ohne jedoch den Titel des *Allgemeinen Handwörterbuchs*, geschweige denn eine konkrete Stellenangabe zu nennen. Genauso verfährt er im direkten Anschluss mit einem langen wörtlichen Auszug aus dem dritten Kapitel von Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen*.

anderen Texten zusammengesucht wurden, ohne ihren Inhalt ausführlich zu überdenken. So oder so aber hat ihr Vorhandensein in Bernsdorfs eklektischer Schrift eine nicht zu unterschätzende Aussagekraft: Denn selbst wenn Bernsdorf sich überhaupt keine Gedanken über Ästhetik und Kunst gemacht und aus reinem Profitdenken gehandelt haben sollte – eine Spekulation, die wohl unzutreffend ist, aber das maximal anzunehmende Extrem darstellt und als solches geeignet ist, als worst case-Szenario zu dienen –, deutet seine Auswahl dessen, was er den Arbeiten Anderer entnommen hat, auf die Verbreitung der darin artikulierten Inhalte; für ein Lexikon, das den Stand des Wissens seiner Zeit wiedergeben und sich möglichst gut verkaufen soll, hätte Bernsdorf wohl kaum massenuntaugliche Nischenmeinungen verwendet.

Von Dommers *Musikalisches Lexicon*

Die weiter oben, S. 124 f. in Heinrich Christoph Kochs *Musikalischem Lexikon* identifizierten Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit, die Kunstwerken eigen sind, gelten auch für das ausdrücklich auf der Grundlage dieses Werks erarbeitete *Musikalische Lexicon* Arrey von Dommers, der bei Johann Christian Lobe und Ernst Friedrich Richter Komposition studiert hatte unter anderem als musikwissenschaftlicher Privatgelehrter tätig war.[1790] Seine Artikel zu „Ausführung“[1791], „Einheit“[1792] und „Mannigfaltigkeit“[1793] sind in dieser Hinsicht sogar noch ausführlicher und eindeutiger als diejenigen Kochs. Von Dommers Lexikon wurde beispielsweise von Friedrich Chrysander, Hugo Riemann und Georg von Dadelsen geschätzt,[1794] konnte sich aber langfristig betrachtet nicht durchsetzen.

Der Mendel-Reissmann

Das von Hermann Mendel 1870 begonnene und nach seinem Tod im Jahre 1876 von August Reissmann fortgeführte *Musikalische Conversations-Lexikon. Eine Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften* (im Folgenden kurz: Mendel-Reissmann) bildet den im Bildungsbürgertum der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts anerkannten Stand der musikästhetischen Dinge ab. Es lässt romantische Schwärmereien nicht ganz außen vor, gibt ihnen aber auch keinen breiten Raum.

Mendel-Reissmann definieren die ‚schöne Kunst‘, „zu der auch die Musik gehört“, als „freie Darstellung des Schönen in selbstständigen, anschaulichen Werken“.[1795] Sie erschöpft sich nicht in der Nachahmung der Natur, „da die K[unst], insofern wir unter Natur nur die uns umgebenden Erscheinungen und Veränderungen verstehen, *über* derselben steht, und die *Schönheit* dem K[unst]werke wesentlich und nothwendig, den einzelnen Naturerscheinungen

[1790] Lölkes: Arrey von Dommer als Musikschriftsteller, Musikkritiker und Komponist, S. 103.
[1791] Von Dommer: *Musikalisches Lexicon*, S. 75 ff.
[1792] Von Dommer: *Musikalisches Lexicon*, S. 278 f.
[1793] Von Dommer: *Musikalisches Lexicon*, S. 528.
[1794] Lölkes: Arrey von Dommer als Musikschriftsteller, Musikkritiker und Komponist, S. 112 f. Siehe zur Geschichte des Lexikons sowie zu seinem Verhältnis zu seiner Koch’schen Vorlage ebd., S. 114 ff.
[1795] Mendel-Reissmann: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Band 6, S. 197.

hingegen nur zufällig ist“.[1796] „*Das höchste Gesetz aber für alle K[unst] bleibt immer das der Schönheit*, wie mannigfaltig sich auch dasselbe mit Rücksicht auf verschiedene Stoffe und untergeordnete Zwecke modificirt“.[1797]

Unter dem Lemma „Kunstwerk“ bekräftigen Mendel-Reissmann in wörtlicher Übernahme einer Passage aus Gathys *Musikalischem Conversations-Lexikon*, so werde „jedes Erzeugniss genannt, das die Darstellung des Schönen und die Mittheilung an den verwandten Geist zum Zweck hat und einen selbstständigen Werth und Gehalt besitzen muss“.[1798] Diese Formulierung deutet auf eine (mögliche) Autonomie des Kunstwerks, auf seine prinzipielle teleologische Unabhängigkeit.

Mendel-Reissmann formulieren weiterhin, es sei eine „[u]nerlässliche Bedingung jedes wahren K[unstwerk]s [...], dass es ein organisches Ganzes bilde, dass es ferner aus unbedingter innerer Freiheit und Selbstthätigkeit des schaffenden Genius hervorgegangen ist und dass es sich in voller Klarheit anschaulich hinstellt, so dass es das möglichst treue Abbild des in der Seele des schaffenden Künstlers lebenden Ideals des Schönen ist“.[1799] Dieses Zitat verweist auf zwei weitere Arten ästhetischer Ganzheit bei Mendel-Reissmann.

Erstens steht das ‚organische Ganze‘, das ein Kunstwerk sein muss, als Schlagwort für formale Ganzheit. Dass diese eine notwendige Bedingung aller Kunst ist, zeigen unter einer Vielzahl von Artikeln[1800] vor allem die Einträge zu „Einheit“ und „Mannigfaltigkeit“. Zur „Einheit“ schreiben Mendel-Reissmann, sie, die „Uebereinstimmung der Theile eines Werkes, d. h. ihre wechselseitige Bestimmung durch einander zu einem eben durch dieses gegenseitige Verhältniss seiner Theile gefallenden Ganzen“, sei „eine der wesentlichsten Eigenschaften eines Kunstwerks“.[1801] Sie dürfe „keiner Production fehlen, welche den Anspruch auf irgend welche künstlerische Bedeutung erhebt, da sie allen einzelnen Theilen Zusammenhang unter sich wie mit der Grundidee des Ganzen verleiht und die innere Nothwendigkeit der Form und des Inhalts, der Charaktere und der Handlung verdeutlicht“.[1802] Und hinsichtlich der „Mannigfaltigkeit“ geben sie zu Protokoll, diese „bezeichne eine Verschiedenheit in einer mehr oder weniger ähnlichen Mehrheit“.[1803]

> Als ästhetische Eigenschaft eines Kunstwerks besteht sie in der geschmackvollen Abwechselung und Verschiedenartigkeit der einzelnen Theile einer metrisch und harmonisch schön gegliederten Form, die so weit geht, dass selbst die Nebengedanken eine Abwechselung hervorbringen, aber immer mit den Hauptgedanken (des Tonstücks) in Rapport bleiben. Gleichwohl darf das Streben nach M[annigfaltigkeit] der Einheit des Ganzen keinen Eintrag thun, sondern muss eng damit verbunden sein.[1804]

Zweitens ist die ‚Anschaulichkeit‘ in ‚voller Klarheit‘ Zeichen rezeptiver Ganzheit, was sich im Artikel „Erhaben“ bestätigt, wenn auch auf Umwegen. Der Begriff des ‚Erhabenen‘ bezeichnet nach Mendel-Reissmann „das Hervortreten der Idee des Unendlichen in der

[1796] Mendel-Reissmann: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Band 6, S. 197. Kursivierungen im Original gesperrt.
[1797] Mendel-Reissmann: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Band 6, S. 197. Kursivierung im Original gesperrt.
[1798] Mendel-Reissmann: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Band 6, S. 199.
[1799] Mendel-Reissmann: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Band 6, S. 199.
[1800] Siehe zum Beispiel die Stichworte „Composition“, „Compositionslehre“, „Form“, „Harmonielehre“ und „Melodie“.
[1801] Mendel-Reissmann: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Band 3, S. 336.
[1802] Mendel-Reissmann: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Band 3, S. 336.
[1803] Mendel-Reissmann: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Band 3, S. 41.
[1804] Mendel-Reissmann: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Band 3, S. 41.

Erscheinung, was sich durch eine bedeutende Grösse der in den Erscheinungen wirkenden Kraft ankündigt".[1805] Wurde das Erhabene im ausgehenden 18. und im 19. Jahrhundert in den bildenden Künsten häufig mit einer sinnlichen Unerfassbarkeit in Verbindung gebracht, lag der Fokus vor allem in der Musik, die ja sinnlich, wenn sie einen Anfang und ein Ende hat, immer in ihrer Gänze, wenn auch nicht in Gänze auf einmal, erfassbar ist, auf der Erhabenheit des in ihr Transportierten oder durch sie im Zuhörer Ausgelösten. Das ist zwar auch bei Mendel-Reissmann der Fall, doch sie betonen auch die sinnliche Erhabenheit der musikalischen Form selbst: Nach ihnen äußert sich das Erhabene in der Musik „durch grosse und grossartige Formen, die sich zu einer prächtigen Fülle der Harmonie und in einer festen, energischen Bewegung gestalten, und denen hauptsächlich eine einfache, klare Gliederung bei Abwesenheit aller kleinlichen Verzierungen eigen sein muss".[1806] Sie begreifen das Erhabene als „eine besondere Kategorie des allgemeinen Schönheitsbegriffes".[1807] In ihm kann „die Idee so mächtig sein, dass die Form, deren sie zum vollen Ausdruck bedarf, die Möglichkeit überschreitet, von unseren Sinnen als jene Harmonie, welche jeder Schönheit unabweislich nothwendig ist, erfasst und begriffen zu werden".[1808] Das Erhabene in der Musik kann bei Mendel-Reissmann also in zweierlei Hinsicht rezeptiv unganz sein: Erstens hinsichtlich der in ihm erfahrbaren Idee, zweitens hinsichtlich seiner Form, in die diese Idee eingefasst ist. Nun ist das Erhabene zwar nicht dem Schönen entgegengesetzt, sondern eine Untergattung desselben. Doch das eigentlich Schöne hat notwendigerweise eine wahrnehmbare Harmonie, sodass es, anders als das Erhabene, stets rezeptiv ganz sein muss.

Der Ersch-Gruber

Johann Samuel Erschs und Johann Gottfried Grubers unvollendet gebliebene, monumentale *Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste* (im Folgenden kurz: Ersch-Gruber) wurde seit 1818 verlegt und umfasste bis zu ihrer Einstellung im Jahre 1889 bereits 168 Bände. Die Teile, die die Artikel ‚Musik' und ‚Schönheit' enthalten hätten, sind zwar nicht mehr erschienen. Doch auch andere Stichwörter geben wenigstens etwas Auskunft über den Stand ästhetischer Ganzheiten zur Zeit ihres Erscheinens.

So meint etwa der Autor der Ausführungen zum Lemma „Erhaben", der „Unterschied zwischen dem Großen und dem Erhabenen" liege „in einem einzigen Punkte; darin nämlich, daß es *unmeßbar* und *unfaßbar* für uns ist".[1809] Das Erhabene ist stets eine Vorstellung von Unendlichkeit, die von einem eigentlich endlichen Gegenstand ausgelöst und auf ihn übertragen wird.[1810] Ein erhabenes Objekt ist also zwar immer endlich, kann aber sinnlich unfassbar sein und bringt immer die geistig unfassbare Idee des Unendlichen hervor. Es ist damit rezeptiv unganz.

[1805] Mendel-Reissmann: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Band 3, S. 408.
[1806] Mendel-Reissmann: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Band 3, S. 408.
[1807] Mendel-Reissmann: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Band 3, S. 408.
[1808] Mendel-Reissmann: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Band 3, S. 408.
[1809] Ersch-Gruber: *Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste*, Sektion I, Band 37, Leipzig 1842, S. 1.
[1810] Ersch-Gruber: *Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste*, Sektion I, Band 37, Leipzig 1842, S. 1 f. Der Autor des Artikels bezieht sich hier auf Vischer, Schiller und Kant.

Bis auf die „schöne Gartenkunst“ ist jede Kunst in der Lage, das Erhabene darzustellen.[1811] Es „macht aber einen Unterschied, ob eine solche Kunst ihren Gegenstand gleichzeitig oder in Succession darstellt“.[1812] Nur die den Gegenstand gleichzeitig darstellenden Künste können „unmittelbar das Ganze zur Anschauung“ bringen und dadurch „sogleich den Totaleindruck bewirken“, während die sukzessiv arbeitenden Künste, zu denen auch die Musik gehört, den Totaleindruck nur „mittelbar“ bewirken können, „weil erst bei Vollendung des allmälig Gegebenen die Idee hervortreten kann, die in dem Ganzen zur Darstellung gebracht werden sollte“.[1813] Da nur in der dargestellten Idee des Ganzen „das Erhabne liegt, so kann auch erst mit Ergreifung derselben das Gefühl des Erhabnen entstehen“.[1814] Das Einzelne muss „mit der Idee des Ganzen einstimmen“, was aber nicht heißt, dass jedes Einzelne für sich bereits erhaben ist.[1815]

Bereits 14 Jahre früher erschien der Band des Ersch-Gruber, der das Stichwort „Harmonie (Ästhetik)“ enthält. Diese wird als „Übereinstimmung eines Mannichfaltigen“ erklärt, wodurch sie „auf Verschiedenheit und Unterordnung des Verschiedenen unter eine bestimmte Einheit“ beruhe.[1816] Der Harmoniebegriff gehört im Bereich des Ästhetischen vor allem zur Musik, wo er sowohl die „wohlgefällige Verbindung“ von Akkorden und Melodien als auch des „ganze[n] Gefüge[s] des Tonstücks“ betrifft.[1817] Durch Harmonie wird „die Musik zur selbstständigen Kunst; das Tonstück wird nach *allen* Seiten hin ein *Ganzes* von Tönen“, das nicht nur die „Hauptempfindung“ verstärkt, „sondern auch verschiedene Empfindungen in reicher Fülle und Kraft gleichzeitig“ darstellen kann, „so daß durch sie verschiedene Melodieen in eine höhere Einheit aufgenommen werden“.[1818] Der Artikel „Harmonie (Musik)“[1819] bestätigt diese auf formale Ganzheit abzielende Erläuterung eindringlich.

Gruber hatte bereits vor seiner Herausgebertätigkeit bei der *Allgemeinen Encyklopädie* in Eigenregie an zwei Wörterbüchern und anderen Projekten gearbeitet, deren Geschichte weit weniger rühmlich war als die des Ersch-Gruber.[1820] Zu diesen gehört das *Wörterbuch zum Behuf der Aesthetik, der schönen Künste, deren Theorie und Geschichte, und Archäologie*, dessen einziger Band, der die Einträge von ‚A‘ bis ‚Samuel Butler‘ enthält, 1810 erschienen

[1811] Ersch-Gruber: *Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste*, Sektion I, Band 37, Leipzig 1842, S. 9.
[1812] Ersch-Gruber: *Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste*, Sektion I, Band 37, Leipzig 1842, S. 9.
[1813] Ersch-Gruber: *Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste*, Sektion I, Band 37, Leipzig 1842, S. 9.
[1814] Ersch-Gruber: *Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste*, Sektion I, Band 37, Leipzig 1842, S. 9.
[1815] Ersch-Gruber: *Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste*, Sektion I, Band 37, Leipzig 1842, S. 9.
[1816] Ersch-Gruber: *Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste*, Sektion II, Band 2, Leipzig 1828, S. 298.
[1817] Ersch-Gruber: *Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste*, Sektion II, Band 2, Leipzig 1828, S. 298.
[1818] Ersch-Gruber: *Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste*, Sektion II, Band 2, Leipzig 1828, S. 298.
[1819] Ersch-Gruber: *Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste*, Sektion II, Band 2, Leipzig 1828, S. 299–308. Siehe auch die Artikel „Form“ (ebd., Sektion I, Band 46, Leipzig 1847, S. 274 f.; dieser Artikel stammt vom selben Autor wie die Erläuterungen zu „Erhaben“) und „Kunst“ (ebd., Sektion II, Band 40, Leipzig 1887, S. 243–248).
[1820] Markner: Johann Gottfried Gruber und die Ordnung des Wissens, passim.

ist.[1821] Dort finden sich auch Artikel zu „Aesthetik“[1822] und „Aesthetisch“[1823]. Letzterer definiert „Aesthetisch [...] in engerer Bedeutung“ als das, „was lediglich durch seine Form, unabhängig von allen andern Beziehungen, fähig ist, unser Wohlgefallen zu erregen. In dieser Bedeutung ist es synonym mit *Schön*“.[1824] Gruber macht das Schöne auch hier ganz an Aspekten formaler Ganzheit fest und impliziert, dass es auch teleologisch unabhängig ist, nicht aber notwendigerweise sein muss.

[1821] Markner: Johann Gottfried Gruber und die Ordnung des Wissens, S. 13–16.
[1822] Gruber: *Wörterbuch zum Behuf der Aesthetik, der schönen Künste, deren Theorie und Geschichte, und Archäologie*, S. 114–122.
[1823] Gruber: *Wörterbuch zum Behuf der Aesthetik, der schönen Künste, deren Theorie und Geschichte, und Archäologie*, S. 122.
[1824] Gruber: *Wörterbuch zum Behuf der Aesthetik, der schönen Künste, deren Theorie und Geschichte, und Archäologie*, S. 122.

Kapitel 7

Zusammenfassende Betrachtungen

7.1 Geschichtliche Entwicklung

Formale Ganzheit wird in den Schriften meines Betrachtungszeitraums als unangefochten häufigste Bedingung jedes gelungenen Kunstprodukts angeführt. Inhaltliche und rezeptive Ganzheit werden manchmal explizit genannt, manchmal immerhin angedeutet und manchmal gar nicht erwähnt. So gut wie nie aber werden sie ausdrücklich abgelehnt oder ließe sich auch nur darauf schließen, dass ein Autor sie nicht befürwortet. Außer in den Fällen, in denen ein Kunstprodukt völlig inhaltsfrei und damit inhaltlicher Ganzheit fremd ist, kann davon ausgegangen werden, dass inhaltliche und rezeptive Ganzheit in der Kunstauffassung der von mir betrachteten Autoren Teil jedes Schönen sind – nicht aber des Erhabenen, das sich häufig unter anderem durch rezeptive Unganzheit vom Schönen unterscheidet.

Die einzige Ausnahme der allumfassenden Voraussetzung formaler Ganzheit ist Bürgers zwischen 1784 und 1794 in zahlreichen Vorlesungen erarbeitete und erst 1825 postum herausgegebene Ästhetik, in der formale Ganzheit als notwendige Bedingung des Schönen abgelehnt wird. Bürger stellt sich damit einem seit den 1780er Jahren zu beobachtenden Trend entgegen, formale Ganzheit nicht nur als notwendigen, sondern teilweise sogar als hauptsächlichen Schönheitsgrund zu betrachten.

Neben der hinsichtlich formaler Ganzheit recht exotischen Position Bürgers sind natürlich auch sonst nicht alle Vertreter formaler, inhaltlicher und rezeptiver Ganzheit meines Betrachtungszeitraums differenzierungslos über einen Kamm zu scheren. So formulieren etwa Autoren wie Baumgarten die Idee inhaltlicher Ganzheit für die Poesie, ohne dabei aber die Übertragung auf musikalische Werke zu verneinen. Andere betonen, dass eine oder mehrere dieser drei Arten ästhetischer Ganzheit weit weniger bedeutsam sind als andere Aspekte eines Kunstprodukts. So meint beispielsweise Diderot, die moralisch bildenden Begleitideen seien weitaus wichtiger als die Form eines Werks – eine auch bei anderen Autoren beliebte Sichtweise. Auf der anderen Seite ist Chabanons Betonung der essentiellen Relevanz formaler Ganzheit so stark, dass er wie eine Vorwegnahme Hanslicks erscheinen kann.

Hinsichtlich des Konzepts teleologischer Unabhängigkeit ist die Lage zunächst unübersichtlich.[1825] Autoren wie Shaftesbury, Mattheson, Batteux, Diderot und Adami sprechen

[1825] Siehe zum ästhetischen Interessebegriff überblickshaft Wölfel: Artikel „Interesse“, passim, sowie ebenfalls den themenverwandten Artikel „Nützlich“ von Markus Winkler.

sich zwischen 1711 und 1755 gegen die Zwecklosigkeit der Kunst aus. Im gleichen Zeitraum findet sich lediglich bei Baumgarten die implizite Befürwortung teleologischer Unabhängigkeit zumindest für die Poesie. Auch Mendelssohn vertritt einen Vorläufer dieser Idee. Erst 1757 erscheint mit Burke ein starker Verfechter teleologischer Unabhängigkeit auf der Bildfläche, dem zehn Jahre später Riedel folgt. Nach mehr oder weniger eindeutigen Ablehnungen des Konzepts zwischen 1771 und 1787 durch Sulzer, Beattie, Eberhard, Eschenburg, Robertson, Steinbart, Junker, Koch und Johann Friedrich Hugo von Dalberg treten ab 1788 mit Moritz, Kant, Schiller und Michaelis prägende Figuren der Autonomieästhetik und damit auch der Betonung der Wichtigkeit teleologischer Unabhängigkeit auf. Neben ihnen zeigten sich bis 1797 – dem Jahr, in dem mit Tieck und Wackenroder die romantische Variante teleologischer Unabhängigkeit wirkmächtig ins Dasein kam – auch Schott, Herz, Schneider, Maimon, Bürger, Snell, Körner, Schmidt-Phiseldeck und ein Anonymus als Befürworter dieser Idee, während im gleichen Zeitraum vor allem rezeptionsgeschichtlich weniger bedeutsame Autoren wie Pfenninger, Zschokke, Pörschke, Racknitz oder Heusinger die teleologische Unabhängigkeit von Kunstprodukten ablehnten. Lediglich Heydenreich, der sich als vehementer Widersacher Moritz' 1790 ebenfalls gegen das Konzept aussprach, kann einige Wirkung auf die Nachwelt zuerkannt werden. Bis auf Ramler (1798) und Platner (1836) sind nach 1797 alle der von mir untersuchten Schriften entweder Unterstützer oder aber zumindest keine Gegner teleologischer Unabhängigkeit. Einige Autoren erwähnen die Idee gar nicht erst, manch andere bestehen auf ihrer essentiellen Bedeutung. Zu letzteren zählen neben Schlegel, Schopenhauer, Hegel und Hanslick auch Kaiser, Ast, Krug, Luden, Schreiber, Bachmann, Dambeck, Trahndorff, Ernst Weber, Steckling, Hand, Krause, Rosenkranz und mit Einschränkungen Wendel, Bobrik, Keyserlingk sowie die lexikalischen Werke von Millin, Krug, Jeitteles, Gathy, Hebenstreit, Mendel-Reissmann und Ersch-Gruber. Ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert, als mit Moritz, Kant und Michaelis drei der einflussreichsten Autonomieästhetiker überhaupt auftraten, war die Idee teleologischer Unabhängigkeit wenn nicht überall enthusiastisch vertretener Konsens, dann aber doch so weit verbreitet, dass sie sowohl von einigen der wichtigsten Ästhetiker und Kunstphilosophen zwischen 1800 und 1860 zum Zentrum ihrer Überlegungen gemacht als auch von vielen anderen ebenfalls bejaht, von so gut wie keinem der von mir betrachteten Autoren aber abgelehnt wurde. Sie war essentieller Bestandteil von Autonomieästhetik und romantischer Musikanschauung.

Das Konzept ontischer Dauerhaftigkeit ist derjenige Aspekt ästhetischer Ganzheit, der im 18. und 19. Jahrhundert am seltensten eindeutig zu identifizieren ist. Mit Nachdruck taucht er vor allem bei Tieck/Wackenroder und Schubart sowie außerdem – rezeptionsgeschichtlich weit weniger bedeutsam – bei Ernst Wilhelm Weber auf. Shaftesbury, Mattheson, Mendelssohn, Robertson, Chabanon und Pörschke lassen Vorstufen der Idee ontischer Dauerhaftigkeit erkennen. Michaelis, Luden und Schumann tendieren dazu, sie in ihrer Kunstanschauung zu vertreten, während Baumgarten, Moritz und Maimon sie verneinen. Die meisten der von mir betrachteten Autoren äußern sich nicht dazu. Insgesamt hat sich die Vorstellung der ontischen Dauerhaftigkeit in der Kunst nicht allgemein durchgesetzt. Die wenigen eindeutigen Befunde stammen von Autoren, die romantisch-schwärmerischem Denken nahestanden, wobei wohlgemerkt nicht alle Romantiker die Idee ontischer Dauerhaftigkeit vertraten. Sie ist ein Aspekt mancher romantischer Kunstanschauungen, nicht

aber wesenhafter Teil *der* Romantik – wenn man diese überhaupt auf einen kleinsten gemeinsamen Nenner reduzieren will – selbst. Damit unterscheidet sie sich vom Konzept epistemischer Transzendenz, das, wenn auch nicht in jedem einzelnen Fall, so aber doch im Allgemeinen zum Markenkern des Romantischen in der Musik zu zählen ist.

Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts sind in den von mir betrachteten Schriften nur Andeutungen und Vorstufen der Idee epistemischer Transzendenz zu finden, so etwa bei Mattheson, Lessing, Karl Theodor und Johann Friedrich Hugo von Dalberg, Moritz und Pörschke. Racknitz sprach sich 1795 gegen die epistemische Transzendenz der Kunst aus. Im selben Jahr begann aber auch eine Reihe von Veröffentlichungen rezeptionsgeschichtlich höchst bedeutsamer Autoren, in deren Schriften epistemische Transzendenz eine wichtige Rolle einnahm: Zwischen 1795 und 1804 vertraten mit Michaelis, Tieck/Wackenroder, Herder, Schlegel, Schelling und Jean Paul die ersten einflussreichen Ästhetiker und Kunstphilosophen die Idee epistemischer Transzendenz in nachdrücklicher und unübersehbarer Weise. Ihnen folgten nicht nur gewichtige Stimmen wie diejenigen Hoffmanns, Schopenhauers, Rochlitz', Nägelis, Hegels und Hanslicks sowie mit Einschränkungen Schubarts und Schumanns, sondern auch Autoren der hinsichtlich ihrer rezeptionsgeschichtlichen Wirkung zweiten Garde wie Ast, Krug, Luden, Trahndorff, Ernst Wilhelm Weber, Steckling und Hand. Auch der Mendel-Reissmann exponiert die Idee epistemischer Transzendenz.

Die Entwicklung der Bedeutung ästhetischer Ganzheiten im Musikschrifttum ist weitgehend unabhängig vom Begriff des ‚Ganzen' selbst. Denn spätestens ab den 1770er Jahren ist das ‚Ganze' in so gut wie jeder der von mir betrachteten Schriften des deutschen Sprachraums anzutreffen. Sulzers *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* enthält sogar einen eigenen Artikel zu diesem Stichwort. Bei Sulzer, Moritz, Michaelis und Schelling, aber auch bei Grohmann, Hiller, Krause und Fink nimmt der Terminus eine besonders zentrale Stellung ein, bei vielen anderen Autoren ist er selbstverständlicher Teil ihrer Erläuterungen zur Ästhetik. Vor 1770 taucht das ‚Ganze' etwa bei Batteux, Meier, André, Mendelssohn, Riedel, Rousseau und Lessing auf. Die Rede vom ‚Ganzen' ist ein begrifflicher roter Faden, der aber über die 150 Jahre meines Betrachtungszeitraums hinweg semantisch variabel war und je nach der Kunstanschauung, innerhalb derer er verwendet wurde, mit unterschiedlichen Arten und Aspekten ästhetischer Ganzheit verknüpft sein konnte.

Formale, inhaltliche und rezeptive Ganzheit sind bereits weit vor meinem Betrachtungszeitraum, im Grunde seit der griechischen Antike, allgemein verbreitete und kaum hinterfragte Ideen. Hier Beeinflussungsverhältnisse zwischen 1720 und 1870 ausmachen zu wollen, ist zwecklos, denn sie alle müssen auf viel ältere Autoren zurückgeführt werden. Die Idee ontischer Dauerhaftigkeit war kaum verbreitet. Das Konzept teleologischer Unabhängigkeit wurde nach ersten Postulaten und Andeutungen durch Baumgarten, Mendelssohn und Burke, die sicher ihren Teil zu seiner späteren Genese beigetragen haben, vor allem durch Moritz und Kant – insbesondere auf diese beiden bezieht sich eine Vielzahl anderer Autoren ab den 1790er Jahren –, aber auch durch Schiller, Michaelis, Tieck/Wackenroder und Schlegel populär gemacht, wobei sie sich teilweise auch untereinander beeinflusst haben. Für die Vorstellung epistemischer Transzendenz gilt ein ähnlicher, nur wenige Jahre späterer Zeitraum von Genese und Siegeszug. Als rezeptionsgeschichtlich wichtigste Autoren wären hier Michaelis, Tieck/Wackenroder, Herder, Schlegel, Schelling, Jean Paul und später auch

Hoffmann und Schopenhauer, die jedoch bereits selbst von ihren Vorgängern beeinflusst worden waren, zu nennen. Für die Verbreitung und Diskussion mehr oder weniger neuer Ideen darf die Rolle von Zeitschriften wie etwa dem *Athenäum*, das es dem „Kreis der Jenaer Frühromantik" mit den Gebrüdern Schlegel, Tieck, Novalis und Schelling erlaubte, eigene Werke, Übertragungen, Programmschriften und auch Polemiken zu veröffentlichen,[1826] ebenso wenig unterschätzt werden wie die Bedeutung privater Bekanntschaften und Briefwechsel.

Die sechs Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit werden in Quellen und Literatur nicht differenziert. Weder die Abhandlungen des 18. und 19. noch die wissenschaftlichen Schriften des 20. und 21. Jahrhunderts unterscheiden ausdrücklich, welche Art oder welcher Aspekt von Ganzheit in einem bestimmten Kontext jeweils gemeint ist. Dass sie überhaupt als theoretisch distinkte Aspekte begriffen und zur Analyse des Schrifttums des 18. und 19. Jahrhunderts genutzt werden können, ohne demselben Unrecht zu tun, ist ein Teil meiner These, den ich mithilfe der zurückliegenden Analysen plausibel zu machen versuchte.

Die Rede vom ‚(schönen) Ganzen' ist ein verbindendes Glied einer Vielzahl ästhetischer Konzepte des 18. und 19. Jahrhunderts. Das ‚Ganze' wurde dabei nur selten klar definiert. Seine Verwendung zeichnet sich vielmehr durch einen hohen Grad von Variabilität und viele unterschiedliche Möglichkeiten der inhaltlichen Konkretisierung aus. Diese wiederum lassen sich auf die sechs Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit reduzieren, die die vorliegende Arbeit behandelt: Formale, inhaltliche und rezeptive Ganzheit, teleologische Unabhängigkeit, ontische Dauerhaftigkeit und epistemische Transzendenz. Alle sechs können, wie bereits mehrfach angedeutet wurde, weiter differenziert und beispielsweise danach unterschieden werden, ob sie Objekt oder Rezeption betreffen oder welche Art von epistemisch transzendentem Inhalt sie erfahrbar machen. In manchen Fällen ermöglicht eine solche weitergehende Analyse neue Einsichten. Oft aber ist nicht mit hinreichender Sicherheit zu sagen, welche der theoretisch möglichen weiteren Differenzierungen der sechs Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit auf die Ideen dieses oder jenes Autors zutreffen. Es trotzdem in allen Fällen zu versuchen, würde eine begriffliche Unterscheidungsgenauigkeit vortäuschen, die es in meinem Betrachtungszeitraum, zumindest wenn es ums ‚Ganze' geht, häufig schlicht nicht gibt. Genau die sechs Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit, die ich in der vorliegenden Arbeit aufführe, zu unterscheiden und bei der Analyse des historischen Musikschrifttums zu verwenden, stellt den meiner Ansicht nach geeigneten Mittelweg zwischen Verallgemeinerung und Vereinzelung dar, der einerseits Klarheit in der heutigen Diskussion zu schaffen geeignet ist und andererseits den Quellen kein begriffliches Unrecht tut.

Formale, inhaltliche und rezeptive Ganzheit waren bis auf wenige Ausnahmen (wie etwa die Ästhetik des Fragments) selbstverständlicher Teil der westeuropäischen Kunstanschauung. Dabei mag mal die eine, mal die andere dieser drei Ganzheiten wichtiger gewesen sein und es können auch unterschiedliche Maßstäbe angelegt worden sein, sie zu beurteilen. Doch das ändert nichts an ihrer essentiellen Bedeutung für alles Kunstschaffen dieser Zeit und dieses Kulturkreises. Bei einer Oper des 17. und 18. Jahrhunderts, in der von Performance zu Performance Arien ausgetauscht, hinzugefügt oder weggelassen werden

[1826] Siehe den Kommentar in Schlegel: *Vorlesungen über Ästhetik* II/2, S. 72 f. Siehe zur Jenaer Romantik, in der August Wilhelms Bruder Friedrich und Novalis als „führende Köpfe" gelten, vor allem mit Bezug auf Friedrich Schlegel Uerlings: Jenaer Romantik/Frühromantik.

konnten, um den jeweiligen Aufführungsumständen gerecht zu werden, überwog die durch Text und Handlung hergestellte inhaltliche Ganzheit ihre formalen Aspekte (die jedoch innerhalb einzelner Rezitative, Arien und Chöre von großer Bedeutung war). Bei einer späten Klaviersonate Beethovens oder einem von Haydns berühmten Streichquartetten des Jahres 1781 ist dieses Verhältnis zugunsten formaler Aspekte verschoben. Und die Selbstverständlichkeit, mit der heute die Sätze einer Symphonie ohne Einschübe und größere Unterbrechungen hintereinander gespielt und wahrgenommen werden, entwickelte sich erst mit der Überhöhung der Instrumentalmusik, die sie als unbedingt rezeptiv ganz sein müssendes Werk eines Genies begreift. Es kann aber kein Zweifel daran bestehen, dass auch die noch nicht standardisiert strukturierten, in ihrem Aufbau vergleichsweise variablen Opern der frühen Jahrzehnte dieser Gattung ebenso als ein rezeptiv Zusammengehöriges empfunden wurden wie zumindest die einzelnen Sätze einer Symphonie, die nicht an einem Stück gespielt wurde, und dass, wenn Sonate und Streichquartett einen wie auch immer gearteten Inhalt hatten (oder haben sollten), dieser ebenfalls ganz sein musste. Eine positive Betonung formaler, rezeptiver oder inhaltlicher Unganzheit, wie sie vielen Ästhetiken und Kunsterzeugnissen des 20. und 21. Jahrhunderts wesenhaft ist, ist in und vor den anderthalb Jahrhunderten zwischen Rameau und Hanslick im Großen und Ganzen undenkbar.

Dieses Tabu fiel aber bekanntermaßen schon wenig später. Begann es schon im ausgehenden 19. Jahrhundert in fast allen Künsten zu bröckeln, wurden spätestens ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch in der Musik unterschiedliche Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit absichtsvoll verneint. Das betrifft besonders offensichtlich formale Ganzheit (Aleatorik, zufällige Geräusche als Teil der Musik etc.), rezeptive Ganzheit (zum Beispiel Vermischung von Musik und Zufallsgeräuschen, silent music, konzeptionell unendliche Musik) und inhaltliche Ganzheit (dadaistische, aleatorische oder anderweitig unzusammenhängende Handlungen und Texte etc.). Dabei ist allerdings bemerkenswert, dass vor allem formale und rezeptive Ganzheit bis heute ein wichtiges Teilmoment auch vieler moderner und modernster Musiken sind. So beruhen Dodekaphonie und Serialismus ebenso auf dem Konzept der Herstellung eines formal Ganzen wie die (oder zumindest einige der) Musiktheorien und Kompositionsmethoden Heinrich Schenkers, Allen Fortes, Josef Matthias Hauers, Olivier Messiæns, György Ligetis und anderer. Und bei vielen Komponisten und Werken des 20. und 21. Jahrhunderts kann immer eindeutig identifiziert werden, was zur Musik gehört und was nicht, sodass sie in diesen alles andere als seltenen Fällen auch rezeptiv ganz ist.

Ein sich historischen Begrifflichkeiten bedienender Abriss der Relevanz ästhetischer Ganzheiten im 18. und 19. Jahrhundert sähe in etwa wie folgt aus: Formale, inhaltliche und rezeptive Ganzheit waren seit den Zeiten Platons und Aristoteles' unverrückbarer Teil der westeuropäischen Kunstanschauung. Im 18. Jahrhundert war dafür zunächst das Stichwort der ‚(inneren) Einheit' ausschlaggebend. Es ging dabei zunächst vor allem um formale Aspekte, die die innere Einheit der Musik garantieren sollten. Die Betonung der Form wich ab der Mitte des Säkulums dem Affekt und dem Gefühl, die als entscheidendes Moment der Stiftung von Einheit betrachtet wurden.[1827]

[1827] Siehe dazu etwa Dahlhaus: Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff, S. 151 oder auch Morrow: Of Unity and Passion: The Aesthetics of Concert Criticism in Early Nineteenth-Century Vienna.

Die im 18. Jahrhundert weit verbreitete, unter anderem von Baumgarten, Meier, Mengs, Mendelssohn, Sulzer, Riedel, Eberhard, Eschenburg und Ladrone geteilte Idee, ‚zusammengesetzte Schönheit' beruhe auf der „undeutliche[n] Vorstellung einer Vollkommenheit" (wobei diese Vollkommenheit oft eine der Einheit von Mannigfaltigem ist),[1828] impliziert neben formaler auch meist das Vorhandensein rezeptiver Ganzheit, da die ‚undeutliche Vorstellung' sowohl die Vorstellung der einzelnen Teile als auch des Ganzen, das sie konstituieren, zur gleichen Zeit umfasst. Platon verstand das vollkommene körperliche Ding als „allumfassendes, in sich geschlossenes und wohlproportioniertes, geordnetes Ganzes, das keine Veränderung erleidet und nichts Seiendes außer sich hat" – ein Kriterienkatalog, den ihm zufolge nur „die Welt als Ganze erfüllt".[1829] Dabei stehen Vollkommenheit und Schönheit in einer engen Verbindung zueinander: „Was vollkommen und ein Ganzes ist, ist [nach Platon] auch schön und umgekehrt".[1830] Mit aristotelischen Modifikationen und über die Vermittlung mittelalterlichen Denkens[1831] bildete der Vollkommenheitsbegriff einen Fixpunkt der ästhetischen Diskussion der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wo er stets eng mit formaler und oft auch mit rezeptiver Ganzheit verbunden war, gleichzeitig aber nicht mehr nur auf das Weltganze bezogen sein musste, sondern auch auf einzelne Entitäten angewendet werden konnte.[1832] Das romantische Denken schließlich wendet sich von der bis dahin gültigen Definition des ‚Vollkommenen' ab und begreift auch „das Unabschlossene, Unvollständige, Fragmentarische" als ‚vollkommen', wodurch der Ausdruck „verblaßt", „schließlich nur noch wertend gebraucht" und im Zuge des neuen Verständnisses von Kunst als „historisches Phänomen" vom Begriff des ‚Vollendeten' abgelöst wird.[1833]

Formale, inhaltliche und rezeptive Ganzheit sind auch der Autonomie- und Werkästhetik wesenhaft. Das charakteristische Merkmal der Autonomieästhetik ist die diesen dreien beigesellte teleologische Unabhängigkeit des (meist schönen) Werks. Die Idee der absoluten Musik wiederum ergänzt formale Ganzheit und teleologische Unabhängigkeit um das Konzept epistemischer Transzendenz. Sie kann inhaltlicher Ganzheit fremd gegenüberstehen oder auch sie beinhalten, steht ihr aber nie ablehnend gegenüber. Musik darf ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert nur dann rezeptiv unganz sein, wenn sie erhaben ist. Das betrifft vor allem Ästhetiken absoluter Musik und überhaupt romantischer Prägung, die beide großen Wert auf das Erhabene legen und sich auch dadurch von ihren Vorläufern unterscheiden. Wenn nach Moritz und Kant vom ‚Ganzen', vom ‚In-Sich-Vollendeten' oder ähnlichem die Rede ist – und das ist es insbesondere nach dem Jahrhundertwechsel geradezu auf Schritt und Tritt –, so ist damit stets die formale Ganzheit und meist auch die teleologische Unabhängigkeit dessen gemeint, was ‚ganz' oder ‚in sich vollendet' ist. Je nach dem, ob dieses ‚Ganze' oder ‚In-Sich-Vollendete' in einem autonomieästhetischen oder romantisch-kunstreligiösen Kontext auftaucht und ob es – was nicht ganz unabhängig von Autonomieästhetik und romantischer Kunstreligion ist – ‚schön' oder ‚erhaben' sein soll, werden ihm im Allgemeinen jeweils andere Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit

[1828] Ladrone: *Uiber einfache und zusammengesetzte Schönheit nach Engels und Mendelssohns Grundsätzen*, S. 33, siehe auch ders., S. 41 f.
[1829] Früchtl/Mischer: Artikel „Vollkommen/Vollkommenheit", S. 371.
[1830] Früchtl/Mischer: Artikel „Vollkommen/Vollkommenheit", S. 371.
[1831] Früchtl/Mischer: Artikel „Vollkommen/Vollkommenheit", S. 371 ff.
[1832] Siehe dazu Früchtl/Mischer: Artikel „Vollkommen/Vollkommenheit", S. 374 ff.
[1833] Früchtl/Mischer: Artikel „Vollkommen/Vollkommenheit", S. 390.

zugeordnet: Inhaltliche Ganzheit kann überall explizit vorkommen, ist aber tendenziell eher eine Sache autonomieästhetischer Konzepte; rezeptive Ganzheit gehört im Allgemeinen zum Schönen, rezeptive Unganzheit (oder zumindest an der Grenze des menschenmöglich als Ganzes Erfassbaren sich bewegende rezeptive Ganzheit) zum Erhabenen; epistemische Transzendenz ist vor allem Teil romantischer Ästhetiken sowie von Ästhetiken absoluter Musik (sie ist der Kern des Unsagbarkeitstopos); und ontische Dauerhaftigkeit ist ein Randphänomen, das ebenfalls in romantisch-kunstreligiösen Kunstanschauungen oder solchen absoluter Musik zu finden ist. Romantisch-kunstreligiöse Ästhetiken und Ästhetiken absoluter Musik haben viele Gemeinsamkeiten, unterscheiden sich aber tendenziell hinsichtlich ihres Verhältnisses zur inhaltlichen Ganzheit. Denn während die Romantiker meist von einem (oft epistemisch transzendenten) Inhalt ausgehen, der ganz ist, betonen Ästhetiken absoluter Musik manchmal die völlige Inhaltslosigkeit musikalischer Werke.

Im Normalfall ist für die Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts keine der sechs Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit hinreichend, Schönheit oder Erhabenheit zu begründen. Manche von ihnen werden jedoch als notwendige Eigenschaften jedes Schönen oder Erhabenen definiert (eine Ausnahme bilden etwa solche extremen Formalästhetiken, die formale Ganzheit als alleinigen Schönheitsgrund anführen). In fortschreitender Annäherung an die beiden ästhetischen Qualitäten ‚schön' und ‚erhaben' können sowohl weitere Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit als auch ganz andere Kriterien wie etwa das Erschaffen-Worden-Sein durch ein Genie herangezogen werden. So gut wie unumstritten ist dabei lediglich, dass alles Schöne und Erhabene formal ganz sein muss. Alle anderen Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit können im 18. und 19. Jahrhundert je nach dem gerade herrschenden kunstanschaulichen Zeitgeist, je nach den persönlichen Präferenzen und ästhetischen Prämissen dieses oder jenes Autors und je nach den von ihm behandelten Teilbereichen des Ästhetischen mal gefordert, mal abgelehnt, mal gar nicht erst thematisiert werden (auch wenn, wie gesagt, inhaltliche und rezeptive Ganzheit beinahe ebenso unumschränkt vorausgesetzt werden wie formale Ganzheit).

Im 20. Jahrhundert erfährt die Kunstwelt eine zuvor ungekannte Diversifizierung. Sämtliche Voraussetzungen, die ein Kunstwerk zuvor notwendigerweise haben musste, um als ‚Kunst' gelten zu können, werden dekonstruiert und verneint, ihre Akzeptanz ganz in die persönliche Entscheidung des Künstlers gelegt. Der Werkbegriff, die Verpflichtung auf Schönheit, Erhabenheit oder auch nur Nicht-Hässlichkeit und Nicht-Abstoßendes zerfallen – und damit auch jegliche allgemeingültige Relevanz ästhetischer Ganzheit, welcher Art auch immer sie sein mag.

7.2 Objekt und Rezeption

Vor allem bei rezeptiver Ganzheit und teleologischer Unabhängigkeit muss differenziert werden, ob das jeweilige Attribut dem Kunstobjekt selbst oder seiner Rezeption zugeschrieben wird.

So meint etwa Mendelssohn, Schönheit bestehe in der Vorstellung einer Vollkommenheit, nicht aber unbedingt in der Vollkommenheit des schönen Objekts selbst. Andere Autoren sehen das anders und verorten die Vollkommenheit im Objekt, nicht in der Wahrnehmung

desselben. Rezeptive Ganzheit bezieht sich selbstredend ausdrücklich auf die Wahrnehmungsseite, die durchaus von ihrem objektiven Pendant abweichen kann, denn formal unganze Objekte können rezeptiv ganz sein.

Hinsichtlich der Idee teleologischer Unabhängigkeit wird die Unterscheidung von Objekt und Rezeption bereits von vielen Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts geleistet (wenn auch natürlich nicht in meiner Terminologie explizit gemacht). So ist beispielsweise bei Moritz oder Bachmann das Objekt selbst teleologisch unabhängig; bei Kant und Krug ist teleologische Unabhängigkeit ein Modus der Anschauung des Objekts; und bei Hand kommen beide Alternativen vor.

7.3 Absolute Musik und Autonomieästhetik

Jin-Ah Kim konstatiert, Begriffe wie „‚absolute Musik', ‚autonome Musik' und ‚musikalisches Kunstwerk'" würden „in der Forschungsliteratur" „diffus" verwendet.[1834] Das ist zwar richtig, nicht aber zwangsläufig ein durch klare Grenzziehungen zu behebender Missstand. Denn sowohl ‚absolute' als auch ‚autonome Musik' bzw. ‚Autonomieästhetik' beschreiben oder betreffen zumindest teilweise deckungsgleiche Konzepte, (nicht nur) wenn es um ästhetische Ganzheit geht. Ob eine Musik sich von der Gebundenheit an einen Zweck losgelöst hat – also in dieser Hinsicht absolut ist – oder sich ihre eigenen Gesetze gibt bzw. ihre Selbständigkeit gegenüber einem außer ihr liegenden Zweck erklärt – das heißt: diesem gegenüber autonom ist –, macht insofern keinen Unterschied, als dass sie in beiden Fällen teleologische Unabhängigkeit erlangt.[1835] Und ein musikalisches Kunst*werk* kann sowohl absolute wie autonome Musik sein.[1836]

Die zeitlich früher artikulierte Idee der autonomen Musik[1837] zeichnet sich gegenüber vorhergehenden musikästhetischen Ansichten unter anderem durch ihre Verpflichtung auf teleologische Unabhängigkeit aus. Diesen Aspekt inkorporiert absolute Musik ebenso wie beide das Konzept formaler Ganzheit, das ein Allgemeinplatz der Musikästhetik auch vor dem Aufkommen der Autonomieästhetik war, beinhalten. Zur inhaltlichen Ganzheit verhalten sich autonome und absolute Musik insofern anders als ihre Vorgänger, als dass beide auch gar keine Inhalte haben und damit inhaltlicher Ganzheit völlig fremd sein können. Sollten sie jedoch einen Inhalt, welcher Art dieser auch immer sein mag, haben, so darf dieser auch bei ihnen nicht unganz sein. Ähnliches gilt für ihr Verhältnis zur rezeptiven Ganzheit: Da einige Ästhetiken absoluter Musik manche oder alle Werke der Tonkunst

[1834] Kim: Mimesis und Autonomie, S. 24. Siehe auch Massow: Artikel „Autonome Musik", S. 8 f.

[1835] Siehe zu beidem Massow: Artikel „Autonome Musik" und ders.: Artikel „Absolute Musik", jeweils passim. Dabei kann natürlich wiederum unterschieden werden, ob es um eine teleologische Unabhängigkeit des Objekts oder seiner Rezeption geht. Beide Fälle sind sowohl für autonome als auch für absolute Musik denkbar.

[1836] Siehe dazu sowie zum Verhältnis von Werk- und Autonomieästhetik auch bzgl. anderer ästhetischer Prämissen Loesch: Autonomie der Kunst und Autonomie des Werkes, passim. Die Frage, ob und welche Formen autonomer oder absoluter Musik überhaupt tatsächlich möglich sind bzw. inwiefern die entsprechenden Konzeptionen inhaltlich zu kritisieren wären, interessieren mich an dieser Stelle nicht. Es geht mir lediglich darum, die Begriffe hinsichtlich ihres Verhältnisses zu Arten und Aspekten ästhetischer Ganzheit einzuordnen, weil sie mit diesen untrennbar verwoben sind. Der mannigfachen möglichen Kritikpunkte an den Ideen absoluter und autonomer Musik bin ich mir bewusst (siehe dazu Massows Artikel „Autonome Musik" und „Absolute Musik", jeweils passim oder auch Loesch: Autonomie der Kunst und Autonomie des Werkes, S. 189 ff.).

[1837] Siehe zur Geschichte des ästhetischen Autonomiebegriffs Wolfzettel/Einfalt: Artikel „Autonomie".

bevorzugt mit dem Erhabenen und nicht, wie es die Autonomieästhetik vorwiegend tat, mit dem Schönen in Verbindung bringen, betrachten sie Musik (oder zumindest bestimmte musikalische Werke) bzw. deren Wirkung auf den Hörer häufig als rezeptiv unganz. Wenn sie aber vom genuin ‚Schönen' sprechen, ist auch für sie rezeptive Ganzheit unumstrittenes Kriterium.

Die entscheidende Differenz von Absolutheit und Autonomie hinsichtlich ästhetischer Ganzheit(en) liegt in der ersterer zukommenden stärkeren Ausrichtung auf das Metaphysisch-Romantische. Während nämlich die Idee der absoluten Musik im Anklang an das Vokabular des deutschen Idealismus einen geradezu „erhabene[n] Anspruch – die Konnotation, absolute Musik sei Musik, die das Absolute ahnen lasse –"[1838] impliziert und damit dem schwärmerischen Enthusiasmus von Autoren wie Tieck, Wackenroder oder Hoffmann angemessen scheint, verbleibt der Begriff des ‚Autonomen' in nüchterneren Gefilden und beschränkt sich auf all das, was ‚Eigengesetzlichkeit' und ‚Selbständigkeit' in der Kunst meinen kann, ohne sich dabei nennenswert ins Spekulativ-Metaphysische zu öffnen – absolute Musik wird häufig als epistemisch transzendent begriffen, lediglich autonome Musik weitaus weniger.[1839]

Jin-Ah Kim formuliert hinsichtlich der musikästhetischen Entwicklungen am Ende des 18. Jahrhunderts, mit der „extremen Steigerung der Wertschätzung des poietischen Schaffens und mit der Offenbarung des Absoluten" sei der Kunst zuerkannt worden, „etwas wahrhaft Seiendes zu sein. Kunst ist insofern das wahrhaft Seiende, als sie das Wahre nicht wiedergibt, sondern ‚ins Werk setzt', also erfahrbar macht".[1840] Sie sei damit „in der Lage, nicht nur eine vorgegebene Welt zu entdecken und [zu] enthüllen, sondern durch ihre Selbstgesetzgebung eine Welt des Unsichtbaren, des noch nicht Gesagten und des Unsagbaren hervorzubringen", wodurch sie „auch eine Wirklichkeit sui generis, in welcher der Mensch qua Selbsttätigkeit a priori heimisch ist", sei.[1841] Kim bringt das Konzept epistemischer Transzendenz hier ohne Einschränkung in eine enge Verbindung mit der Autonomieästhetik, um die es in ihrem Aufsatz geht. Das ist jedoch, wie mittlerweile klar sein dürfte, nur bedingt richtig. Zwar gibt es auch in autonomieästhetischen Konzepten wie etwa demjenigen Moritz' hin und wieder Anklänge an die Idee epistemischer Transzendenz. Zur vollen Entfaltung kommen sie aber vor allem in solchen Ästhetiken, die man heute dem Gedanken der absoluten Musik zuordnen würde.

Carl Dahlhaus bezeichnet das „Autonomieprinzip" als „Gedanke", „der die klassische Musikästhetik von Karl Philipp Moritz über Kant bis zu Michaelis mit der Romantik Ludwig Tiecks und E. T. A. Hoffmanns und schließlich sogar dem Positivismus Eduard Hanslicks verklammert".[1842] Diese Feststellung ist insofern zutreffend, als dass die Ästhetiker absoluter Musik die Idee teleologischer Unabhängigkeit, der die Autonomieästhetik im Vergleich zu vor ihr verbreiteten Kunstanschauungen auszeichnet, übernahmen. Das Autonomiekonzept (und damit die Idee teleologischer Unabhängigkeit) ist Teil der Ästhetik absoluter Musik, die die Musik in charakteristischer Weise zusätzlich metaphysisch-spekulativ überhöht und ihr epistemische Transzendenz zuschreibt. Die Idee der absoluten Musik weist eine starke

[1838] Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, S. 8. Siehe auch ebd., S. 23 sowie Massow: Artikel „Absolute Musik", passim, z. B. S. 9 ff.
[1839] Siehe dazu Massow: Artikel „Autonome Musik" und ders.: Artikel „Absolute Musik", jeweils passim.
[1840] Kim: Mimesis und Autonomie, S. 42.
[1841] Kim: Mimesis und Autonomie, S. 42 f.
[1842] Dahlhaus: *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 18.

Affinität zum Konzept epistemischer Transzendenz auf, während das Wesensmerkmal der Autonomieästhetik in ihrer Betonung der teleologischen Unabhängigkeit künstlerischer Werke liegt, wobei natürlich keine klar definierten Grenzen gezogen werden können, sondern stets Interpretationsspielräume und Graubereiche akzeptiert werden müssen.

Der Autonomiebegriff entstammt darüber hinaus in seiner frühen Verwendung um das Jahr 1800 herum einem anderen, allgemeineren ästhetisch-philosophischen Kontext, als das beim ab der Mitte des 19. Jahrhunderts direkt hinsichtlich der Musik geprägten Terminus der ‚absoluten Musik' der Fall war.[1843] Die Begriffsgeschichte der beiden Termini bestätigt den emphatischeren Anspruch, den die Rede von der ‚absoluten Musik' gegenüber dem Autonomiekonzept hat.[1844]

In den Worten Carl Dahlhaus' ist es „kaum eine Übertreibung, wenn man behauptet, daß der Begriff der absoluten Musik die tragende Idee des klassisch-romantischen Zeitalters in der Musikästhetik gewesen sei".[1845] Bedenkt man die notwendigen, auch von Dahlhaus selbst genannten Einschränkungen der Reichweite dieser Idee, die natürlich räumlich, zeitlich und kulturell begrenzt war,[1846] ist dieser Einschätzung auch heute noch teilweise zuzustimmen. Es muss jedoch eingeschränkt werden, dass, wenn man mit den Begriffen ‚klassisch' und ‚romantisch' hantieren will, absolute Musik im emphatischen, epistemischer Transzendenz nahestehenden Sinn vor allem romantischen Ästhetiken zuzuordnen ist, während klassischen Ästhetiken eher die Autonomie künstlerischer Werke als Wesensmerkmal zukommt.

Ulrich Tadday kritisiert Dahlhaus' „ideengeschichtliche[n] Denkansatz" zwar ausführlich und geistreich.[1847] Seine von Dahlhaus' Interpretationen abweichenden Lesarten der von diesem als Kronzeugen bemühten Schriften von Autoren wie Moritz, Hoffmann oder Schumann sind aber nicht zwingend und können Dahlhaus' Schlussfolgerungen daher nicht entkräften, sondern sie lediglich um parallel mögliche Stränge historischen Verständnisses der Entwicklung der Ästhetik um 1800 ergänzen. Dieser Befund kann mithilfe einer Differenzierung des Ganzheitsbegriffs erläutert werden.

Tadday fasst zusammen, absolute Musik sei nach Dahlhaus unter anderem „frei von außermusikalischen Funktionen", „frei von Affekten und Gefühlen", „losgelöst von Texten und Programmen", „begriffslos, objekt- und zwecklos" sowie „als bloße ‚Struktur' immanent für sich selbst" einstehend.[1848] Sie besitzt also teleologische und formale Ganzheit und steht inhaltlicher Ganzheit gleichsam wesenhaft andersartig gegenüber, da sie von jeder Inhaltsdarstellung losgelöst sich konstituiert. Die Idee der absoluten Musik erschöpft sich natürlich nicht in der Identifikation verschiedener Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit, die ihr eigen sind. Diese aber gehören ihr unweigerlich zu und sind im Hinblick auf ihr spezifisches Wesen unverzichtbar.

Taddays Hauptkritikpunkt an Dahlhaus' Konzeption der absoluten Musik ist dessen Behauptung, die von ihm angeführten Autoren trennten „das Werk von seiner Wirkung"

[1843] Siehe Massow: Artikel „Autonome Musik", S. 1 ff. und ders.: Artikel „Absolute Musik", S. 1 ff. sowie zur Begriffsgeschichte der ‚absoluten Musik' besonders Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, S. 24 ff.
[1844] Massow: Artikel „Absolute Musik", S. 1 ff. Siehe z. B. auch Treitler: Mozart and the Idea of Absolute Music, S. 413.
[1845] Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, S. 8 f.
[1846] Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, S. 8 ff. Siehe auch Tadday: Analyse eines Werturteils, S. 104 f.
[1847] Tadday: Analyse eines Werturteils, passim.
[1848] Tadday: Analyse eines Werturteils, S. 105.

bzw. vernichteten „das Gefühl durch die Form“.[1849] Das wird zum ersten mal deutlich, wenn Tadday darauf hinweist, „daß man Moritz' Ästhetik auch ganz anders interpretieren kann, nämlich als einen Prototyp der romantischen Rezeptionsästhetik“.[1850] Dass diese Interpretationsmöglichkeit besteht, ist richtig, wird von Tadday noch im selben Absatz nachgewiesen und lässt sich etwa an *Über die bildende Nachahmung des Schönen* nachvollziehen. Dort nämlich proklamiert Moritz nicht nur, wie Dahlhaus für die absolute Musik in Anspruch nimmt, formale und teleologische, sondern auch rezeptive Ganzheit. Dahlhaus' Darstellung verkürzt daher zwar Manches, muss aber deshalb nicht gleich in Bausch und Bogen abgelehnt werden, ebenso wie auch Taddays ‚neue' Interpretation des Moritz'schen Textes diesem nicht vollständig Genüge tut, sondern einen seiner Aspekte besonders betont. Dieselbe Kritik übt Tadday auch an Dahlhaus' Auslegung der Schriften Tiecks und Wackenroders,[1851] Hoffmanns[1852] und Schumanns[1853] – und dieselbe Antwort fordert auch sie heraus: Taddays Interpretationen hin zu einer Rezeptionsästhetik, die im Wirken dieser Autoren erkennbar sei, sind nachvollziehbar und gut begründet,[1854] vermögen aber nicht, den Dahlhaus'schen Erkenntnissen im Großen und Ganzen ihre Berechtigung zu nehmen, sondern setzen lediglich einen anderen Fokus und korrigieren oder ergänzen, wo Details verzerrt oder vernachlässigt wurden.

Blickt man auf andere Kunstformen wie etwa Poesie und Malerei, so zeigt sich, dass auch hier die Ideen der „[p]ure and absolute expression“ sowie des Kunstwerks als In-Sich-Beschlossenes zwar etwa zur selben Zeit wie in der Musikästhetik auftauchten, dann aber wesentlich länger brauchten, um sich allgemein durchzusetzen. Sie fordern unter anderem, das Kunstprodukt aus inhaltlichen Zusammenhängen zu lösen und es so weit zu abstrahieren, dass auch Gedicht und Gemälde inhaltlicher Ganzheit wesenhaft fremd wurden.[1855] Bilder Caspar David Friedrichs und Gedichte William Wordsworths können hier als frühe Beispiele dieser Tendenz dienen, noch lange bevor Mallarmé, Symbolismus, Impressionismus, Expressionismus und die gesamte abstrakte Malerei und Poesie ihre jeweiligen Kunstwelten beherrschten.[1856]

Dass Poesie und Malerei der Musik hier mit einigen Jahrzehnten Verspätung folgten, ist aufgrund ihrer unterschiedlichen Verhältnisse zu propositionalen Inhalten unschwer nachvollziehbar. Während die Malerei traditionell abbildend war und sich Farbe und Form ebenso zur Darstellung verschiedener Inhalte eignen wie die Poesie, die, mit Sprache umgehend, ebensolche Inhalte geradezu natürlicherweise inkorporierte, sind die Elemente der Musik (nicht-sprachliche Klänge, Rhythmus etc.) nicht nur in den Augen der Ästhetiker absoluter Musik, sondern auch objektiv betrachtet, deutlich schwerer mit Inhalten in Verbindung zu bringen. Sich inhaltlicher Ganzheit wesenhaft zu entfremden war für Poesie und Malerei ein weitaus größerer, ihrer Tradition und Veranlagung stärker widerstrebender Schritt, als man das für die Musik, die an sich ohnehin keine Inhalte hat – und bei der alle

[1849] Tadday: Analyse eines Werturteils, S. 108.
[1850] Tadday: Analyse eines Werturteils, S. 108 f.
[1851] Tadday: Analyse eines Werturteils, S. 109 ff.
[1852] Tadday: Analyse eines Werturteils, S. 111 ff.
[1853] Tadday: Analyse eines Werturteils, S. 113 ff.
[1854] Siehe dazu auch die Ausführungen in Massow: Artikel „Absolute Musik“, passim.
[1855] Siehe Treitler: Mozart and the Idea of Absolute Music, S. 413 f.
[1856] Treitler: Mozart and the Idea of Absolute Music, S. 414.

Versuche, ihr eigene Inhalte zuzuweisen, letztendlich im Grunde erfolglos geblieben sind –, behaupten kann.

7.4 Vokal- und Instrumentalmusik

Es ist bekannt, dass die reine Instrumentalmusik um den Beginn des 19. Jahrhunderts herum eine immense Aufwertung ihres Ansehens erfuhr. In der vorliegenden Arbeit spielt dieser Umschwung nur indirekt eine Rolle. Er ist zwar in den Quellen auf Schritt und Tritt präsent und lässt sich an ihnen gut nachvollziehen. Die Unterscheidung, welcher der von mir betrachteten Autoren eher der Vokal-, welcher andere dagegen vor allem der Instrumentalmusik zugeneigt ist, ist für meine Fragestellung allerdings von nur geringer Bedeutung.

Formale, inhaltliche und rezeptive Ganzheit werden unabhängig davon gefordert, ob es um Vokal- oder Instrumentalmusik geht, wobei die Betonung der Form natürlich bei der Instrumentalmusik tendenziell wichtiger ist als bei der Vokalmusik. Beide werden mit inhaltlicher Ganzheit in Verbindung gebracht, wobei sie sich allerdings hinsichtlich der Art des Inhalts unterscheiden; in der Vokalmusik wird vornehmlich inhaltliche Ganzheit erster Art, in der Instrumentalmusik dagegen je nach dem Vorliegen eines Programms inhaltliche Ganzheit erster oder – in einer der Instrumentalmusik spezifischen Weise – zweiter Art gefordert.

Carl Dahlhaus bemerkt, die Vokalmusik sei, „um ästhetisch sinnvoll zu sein, in geringerem Maße als Instrumentalmusik darauf angewiesen, daß man die einzelnen Teile in einer Imagination, die früher Gehörtes – wie schattenhaft auch immer – festzuhalten versucht, zum Ganzen einer Form zusammenfügt“.[1857] Grund dafür sei der Text, der das „Bezugssystem“ bilde und ein „verbindende[s] Moment“ sei.[1858] In der Oper könne man daher die Formwahrnehmung vernachlässigen, „ohne daß man sich eines ästhetischen Mangels bewußt zu werden braucht“, wohingegen sie „bei einer Symphonie oder einem Streichquartett zur Notwendigkeit [werde], wenn nicht das unangenehme Gefühl, einem amorphen Gewirr tönender Bruchstücke ausgesetzt zu sein, entstehen soll“.[1859]

Diesen Äußerungen zufolge ist formale Ganzheit bei Vokalmusik weniger wichtig als bei instrumentalen Werken, da der Hörer jene aufgrund des Textes (der dann allerdings samt seiner Vertonung inhaltlich ganz sein sollte) als rezeptiv Ganzes wahrnimmt. Instrumentalmusik müsse hingegen dringender formal ganz sein, da ihre rezeptive Ganzheit bei einem kompetenten Hörer von ihrer formalen Gestaltung abhänge. Dass Dahlhaus ein architektonisches Hören dem konkatenationistischen gegenüber bevorzugt, tut dabei nichts zur Sache: Beide Hörweisen sind, wenn sie in dem Sinne kompetent sind, dass sie nur tatsächlich formal Ganzes auch rezeptiv ganz wahrnehmen, darauf angewiesen, dass das Musikstück, dem sie zu folgen versuchen, auch wirklich architektonisch oder konkatenationistisch ganz ist.

Bei teleologischer Unabhängigkeit, ontischer Dauerhaftigkeit und epistemischer Transzendenz scheint eine Unterscheidung von Vokal- und Instrumentalmusik zunächst sinnvoll zu sein, denn diese drei sind vorwiegend im Zusammenhang mit solchen musikästhetischen An-

[1857] Dahlhaus: *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 74.
[1858] Dahlhaus: *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 74–76.
[1859] Dahlhaus: *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 76.

schauungen zu finden, die tendenziell die Instrumentalmusik ins Zentrum ihrer Überlegungen stellen. Dass es hier aber tatsächlich nur um eine Tendenz und nicht etwa um eine auch nur mehr oder weniger strikt getrennte Zuordnung geht, darf nicht vernachlässigt werden. Selbst der Vorzeigeromantiker E. T. A. Hoffmann nahm bei allem Enthusiasmus für Beethovens *Fünfte* und der in der Rezension dieser Symphonie geäußerten Wertschätzung der Instrumentalmusik als ‚romantischste aller Künste' ebenso nicht nur Instrumental-, sondern auch Vokalmusik in den Olymp musikalischer Werke auf wie die von Palestrina schwärmenden Tieck und Wackenroder, deren Musikästhetik aufgrund fehlender Konkretisierungen an vielen Stellen von den Zeitgenossen ohnehin „auf Musik schlechthin – und nicht auf eine bestimmte Art von Musik – bezogen werden mußte".[1860] Vokal- *und* Instrumentalmusik können, den Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts zufolge, teleologisch unabhängig und ontisch dauerhaft sein; manche von ihnen sprechen vom einen, andere vom anderen Aspekt ästhetischer Ganzheit, dritte unterscheiden gar nicht erst zwischen ihnen. Und nicht einmal die Idee epistemischer Transzendenz ist vollständig auf Instrumentalmusik zu beschränken, auch wenn sie dieser, wie viele Autoren meinen, wesenhaft zugehört und ihren unerreichbaren Status begründet. Da teleologische Unabhängigkeit, ontische Dauerhaftigkeit und epistemische Transzendenz vornehmlich in romantischen oder rein autonomieästhetischen Entwürfen anzutreffen sind, sind sie bevorzugt mit Instrumentalmusik in Verbindung zu bringen, ohne dabei aber die Vokalmusik kategorisch auszuschließen (auch wenn manche Autoren das tun und den Gegensatz und ästhetischen Wertunterschied von Instrumental- und Vokalmusik vehement betonen).

7.5 Schönes und Erhabenes

Roger Barnett Larssons *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in eighteenth-century Musical Thought in Britain* zeichnet die Entwicklung der Erhabenheitsästhetik im 18. Jahrhundert nach. Beginnend mit Nicolas Boileau-Despréaux' 1674 erschienener Übersetzung von Pseudo-Longinus' *Peri Hypsous*, das das „sublime in rhetoric" behandelt,[1861] gibt Larsson einen umfangreichen Überblick, der hinsichtlich meiner Themenstellung besonders dahingehend bemerkenswert ist, dass allen zeitgenössischen Ansichten über das Erhabene seine stets nur leicht variierte Bestimmung als etwas, das in der ein oder anderen Weise die Aufnahmefähigkeiten unserer Sinne, unseres Geistes oder unserer Vorstellungskraft aufs Heftigste strapaziert oder gar überschreitet und sich (unter anderem) dadurch vom Schönen unterscheidet, zugrunde liegt. Dass das Erhabene im Wesentlichen als der (beinahe) rezeptiv unganze Verwandte des Schönen begriffen werden kann, ist im westlichen Europa meines Betrachtungszeitraums allgemein anerkannt.[1862] Diesem Unterschied bezüglich der ästhetischen Ganzheit von Schönem und Erhabenem gesellen sich noch weitere hinzu, so

[1860] Dahlhaus: *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 86 f. Siehe zu Hoffmann auch ebd., S. 101 ff.

[1861] Larsson: *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in eighteenth-century Musical Thought in Britain*, S. 1 ff. sowie S. 34 ff. Meine im vorliegenden Absatz gegebene Zusammenfassung beruht vor allem auf Larsson. Siehe dazu auch Motte-Haber: Das Erhabene und das Charakteristische, passim, sowie Heininger: Artikel „Erhaben", dort insbesondere S. 280 ff.

[1862] Varianten dieser Idee vertreten zum Beispiel Mendelssohn, Burke, Riedel, Eberhard, Moritz, Schott, Kant, Snell, Bürger, Schiller, Michaelis, Heusinger, Bendavid, Schmidt-Phiseldeck, Kaiser, Krug, Bouterwek, Trahndorff, Krause, Lossius, Jeitteles und Ersch-Gruber. Das Erhabene wird dabei manchmal als Unter- oder Nebenform des Schönen, manchmal als eigenständige ästhetische Kategorie begriffen.

etwa die Differenz der Gefühle, die das Schöne und das Erhabene auslösen. So wird das Erhabene häufig mit einem Erschauern, mit einem ‚feeling of terror', aber auch mit ‚awe' (als ‚furchteinflößend', ‚ehrfurchtgebietend', ‚fantastisch'), ‚amazement', ‚surprise' und anderen in Verbindung gebracht. Um 1800 mündet die Ästhetik des Erhabenen schließlich in die Kunstanschauungen der Romantik: Die Instrumentalmusik als Medium des Unaussprechlichen wurde zum Paradigma des Höchsten, was Kunst zu leisten vermag, wodurch sie eines der entscheidenden Kriterien des Erhabenen für sich beanspruchte. Gleichzeitig wurde immer seltener zwischen schöner und erhabener Musik unterschieden. Stattdessen verästelte sich der Erhabenheitsbegriff bis zur Unüberschaubarkeit (Stichwort: Rochlitz und Schiller), verlor an Bedeutung, und wurde durch das schwärmende Idiom der Kunstreligion ersetzt, die dem in den Jahrzehnten zuvor entwickelten Erhabenheitskonzept selbstverständlich in vielen Hinsichten zutiefst verpflichtet war, ihm aber mithilfe anderer Begriffe Tribut zollte.[1863]

Die Unterscheidung von Schönem und Erhabenem anhand des Kriteriums rezeptiver Ganzheit funktioniert in den Texten des 18. und 19. Jahrhunderts im Allgemeinen nur bei bestimmten sichtbaren Gegenständen sowie außerdem bei gewissen Vorstellungen oder Ideen. Nicht zufällig führen die Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts immer dann, wenn es um die rezeptive Unganzheit des Erhabenen geht, vor allem Naturerscheinungen wie etwa Gebirge oder Gewitter sowie Ideen wie ‚Gott', die Vorstellung des ‚Es werde Licht' oder ‚Unendlichkeit' an. Sie sind es, die tatsächlich durch rezeptive Unganzheit erhaben sein können, weil sie die Möglichkeiten des menschlichen Sinnes- und Denkapparats übersteigen.

In der Kunst ist das nicht ohne Weiteres möglich. Bis auf die Architektur, die tatsächlich Produkte von mit einem Blick unüberschaubaren Ausmaßen (wie etwa den Petersdom) hervorgebracht hat, ist im 18. und 19. Jahrhundert kaum vorstellbar, wie eine andere der schönen Künste rezeptiv Unganzes hervorbringen können soll, ohne dabei, wie das im 20. Jahrhundert geschah, die grundlegenden Erfordernisse der Werkästhetik zu verneinen und damit Nicht-Kunst entstehen zu lassen. Gemälde konnten im 18. und 19. Jahrhundert zwar groß sein, doch nur selten so groß, dass sie rezeptiv unganz werden. Gleiches gilt für das räumliche Ausmaß von Skulpturen und die zeitliche Ausdehnung musikalischer und literarischer Werke. Sie alle können zwar nicht instantan, wohl aber in einem recht engen Zeitrahmen in streng geordneter Weise nach und nach wahrgenommen und im Geist zu *einem* Kunstwerk zusammengefasst, das heißt: als rezeptiv Ganze erfahren werden.

Das Erhabene von Gemälden und Musik liegt in den Gedanken und Ideen, die sie im Betrachter und Zuhörer erwecken. Sie können in dem Sinne rezeptiv unganz sein, als dass sie dieselben (oft, aber nicht immer dunklen) Gefühle heraufbeschwören, die man angesichts erhabener Entitäten, die durch ihre unmittelbar sinnliche rezeptive Unganzheit erhaben

[1863] Siehe dazu sowie zum Erhabenen in der Musik des 18. Jahrhunderts auch Waldvogel: *The eighteenth-century Esthetics of the Sublime and the Valuation of the Symphony*, S. 225 ff. sowie passim. Waldvogel beschäftigt sich besonders ebd., S. 48 ff. und S. 94 ff., aber auch passim mit *Peri Hypsous* und dessen Rolle bei der Entdeckung und Entwicklung des Erhabenheitsbegriffs in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts.

sind, hat,[1864] oder aber durch ihre Vermittlung von erhabenen Ideen. Dabei ist nicht die Musik selbst rezeptiv unganz, sondern das durch sie im Zuhörer Ausgelöste.

Die Hinwendung zum Erhabenen, die in der Romantik bei Tieck/Wackenroder und vielen anderen erkennbar ist, steht in enger Verbindung zur Idee epistemischer Transzendenz. Die Musik meines Betrachtungszeitraums ist, wie gesagt, so gut wie immer rezeptiv ganz und kann nur durch ihre Erinnerung an erhabene Vorstellungen, Empfindungen oder Ähnliches erhaben sein, nicht aber durch eigene, sinnliche rezeptive Unganzheit. Zu dem, was das Gefühl des Erhabenen auslöst, gehören auch epistemisch unzugängliche Dinge, wie etwa das Wesen Gottes, die Unendlichkeit an sich etc. Wenn musikalische Werke etwas vom Wesen Gottes, dem Unendlichen oder Ähnlichem erfahrbar werden lassen, sind sie aufgrund dieses Umstands gleichzeitig epistemisch transzendent und erhaben, da diese ‚Inhalte' gleichzeitig epistemisch transzendent und erhaben sind. Das epistemisch transzendente musikalische Kunstwerk ließ in seiner endlichen, rezeptiv ganz fassbaren Gestalt etwas vom Göttlichen, Unendlichen etc. erfahrbar werden, was dem Romantiker den Eindruck seiner Erhabenheit vermittelte. Epistemisch transzendente Musik ist häufig erhaben, und erhabene – und nur selten auch schöne – Musik wird oft als epistemisch transzendent erfahren.[1865]

Bemerkenswert ist, dass in den Quellen zwar immer wieder vom ‚schönen Ganzen' die Rede ist, nicht aber vom ‚erhabenen Ganzen' – möglich, dass man bereits um das Jahr 1800 das Erhabene als in gewisser Hinsicht weniger ganz empfand als das Schöne, auch wenn man es nicht ausdrücklich so formulierte. Dass sich das Erhabene in den Texten der Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts durch eine gewisse Nicht-Erfassbarkeit auszeichnet, ist natürlich auch der Musikwissenschaft bekannt. Doch die Differenzierung zwischen Nicht-Erfassbarkeit im Sinne rezeptiver Unganzheit und Nicht-Erfassbarkeit im Sinne epistemischer Transzendenz fehlt in in der Forschungsliteratur oder wird zumindest nicht hinreichend explizit gemacht.[1866]

7.6 Improvisation und Fragment

Das ‚(schöne) Ganze' existiert in den Schriften der Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts stets als formal Ganzes, ausgearbeitetes Stück (oder Werk). Vom ‚(schönen) Ganzen' zu sprechen, ist gleichbedeutend damit, sich zunächst einmal nicht um Improvisation oder Fragment zu kümmern. Beide haben ihre eigenen Ästhetiken – die Improvisation vornehmlich im 20., das Fragment (Stichwort: ‚Romantisches Fragment') besonders im 19. Jahrhundert –, die sich untereinander darin einig sind, die Notwendigkeit formaler Ganzheit abzulehnen (bzw. sogar formale Unganzheit zu fordern). So aufschlussreich eine ausführliche Diskussion der mit Improvisation und Fragment verbundenen ästhetischen Ansichten auch zu sein verspricht; sie überschreitet den Rahmen der vorliegenden Arbeit, die sich auf das ‚schöne

[1864] Die dazu genutzten Stilmittel können als Analoga zu den Eigenschaften durch sinnlich rezeptive Unganzheit erhabener Gegenstände betrachtet werden, wie etwa Rochlitz das tut, wenn er davon spricht, „[m]it der oben geforderten großen *Höhe* der Naturproducte, die erhaben wirken sollen, läßt sich als verwandt in der Musik zusammenstellen die Weite der Intervallen, welche das Bild selbst und zugleich den Maßstab für dasselbe gibt – die Höhe bemerklich macht, indem sie sich von ihr in die Tiefe stürzt, und die Tiefe, indem sie sich aus ihr zur Höhe schwingt" (Rochlitz: Vom zweckmäßigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst, S. 99. Kursivierung im Original gesperrt).

[1865] Siehe dazu Motte-Haber: Das Erhabene und das Charakteristische, S. 244.

[1866] Siehe beispielsweise Motte-Haber: Das Erhabene und das Charakteristische, passim.

Ganze‘ und damit nicht auf formal Unganzes konzentriert. Die romantische Ästhetik des Fragments betraf außerdem vor allem Literatur und Bildhauerei. Für die Musik wurde sie erst nach meinem Betrachtungszeitraum relevant.[1867]

[1867] Siehe dazu Fetscher: Artikel „Fragment“.

Teil IV

Ästhetische Ganzheiten im 20. und 21. Jahrhundert

Kapitel 1

Schönheit, Werk und Kunstprodukte

Es wäre falsch, zu sagen, dass der Schönheitsbegriff in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts keine Rolle mehr spielt. Die Kunstwelt (west)europäischer und US-amerikanischer Tradition der letzten zwölf Jahrzehnte hat sich dermaßen differenziert und vereinzelt, dass *eine* Diagnose nicht ausreichen kann, ihrem Verhältnis zum Schönen gerecht zu werden. Festzustellen ist im Allgemeinen, dass es zwar seine Bedeutung als *das* Evaluationskriterium von Kunstwerken verloren hat. Doch auch heute ist es noch allgegenwärtig: Als Diskussionsgrundlage darüber, was den Wert moderner und modernster Kunst ausmacht; als Kontrastfolie, vor deren Hintergrund Künstler bewusst anders kreieren als ihre Vorgänger im 18. und 19. Jahrhundert; oder auch als gewandelter, von ästhetischen Ganzheiten gelöster Begriff, der, so seine Verfechter, immer noch unverzichtbarer Teil der ‚*schönen* Künste' sei, nur eben in anderer Bedeutung.[1868] In den Bereich dieser Neufassung des Schönheitsbegriffs gehört etwa Helmut Lachenmanns Wort von der „Schönheit als verweigerte Gewohnheit".[1869]

Die Schönheitsidee ist nicht verschwunden, sondern ihre Relevanz hat sich lediglich „depotenziert", die Kunst sich von ihr ‚emanzipiert',[1870] ohne sie jedoch als Teil des täglichen Umgangs mit ihr zu verdrängen. Diese auch heute noch zu konstatierende Ubiquität des bereits vergangenen Gottes einer gerade erst zu den Akten gelegten Ästhetik ist auf ebendiese Stellung desselben in demjenigen Teil der westeuropäischen Kunstgeschichte zurückzuführen, der ihrer jetzigen Ausgestaltung direkt vorausgeht und die gesamte Kunstwelt unseres Kulturkreises (in Konzerten, Museen, wissenschaftlichen Veröffentlichungen, Zeitschriften,

[1868] Der von Michael Krüger, dem Präsidenten der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, herausgegebene Sammelband *Was ist noch schön an den Künsten?* präsentiert eine Vielzahl von Positionen, die sich häufig dieser letzten Verortung des Schönheitsbegriffs im 20. und 21. Jahrhundert anschließen, das Schöne in der Kunst also immer noch, nur eben in gewandelter Semantik – so etwa in enger Verbindung mit der Wahrheit über die Welt, die in den letzten Jahrzehnten oft eine hässliche war, oder in Martin Seels Definition des Kunstschönen als „Erscheinendes Gelingen" (ebd., S. 83 ff.) – suchen. Siehe dazu auch Harry Lehmanns Aufsatz „Schönheit – Wahrheit – Kunst? Zur Neujustierung ästhetischer Kategorien". Beide Veröffentlichungen beziehen sich auf das lyrische Schaffen Baudelaires, in dem, so Lehmann, „das, was eigentlich grauenhaft, schrecklich, grässlich und hässlich ist, mit einer neuen, modernen Idee von Schönheit assoziiert" wird (ebd., S. 106. Siehe auch Karl Heinz Bohrers Beitrag über „Das absolut Häßliche und das absolut Schöne" in Krüger (Hg.): *Was ist noch schön an den Künsten?*, S. 57–81). Man beachte zur steten Anwesenheit des nunmehr häufig inhaltlich umgedeuteten Schönheitsbegriffs im 20. Jahrhundert auch Schulz: Schmerzende Ohren? Der Begriff Schönheit und die Neue Musik, passim.

[1869] Schulz (Schulz: Schmerzende Ohren? Der Begriff Schönheit und die Neue Musik) bezieht sich ausführlich auf Lachenmann, der in mehreren Aufsätzen die Problematik des Schönen in der musikalischen Moderne thematisiert hat.

[1870] Lehmann: Schönheit – Wahrheit – Kunst? Zur Neujustierung ästhetischer Kategorien, S. 106.

im Feuilleton, in Universitäten, Kunsthochschulen etc.) bis heute dominiert. Die Idee des Schönen ist allgegenwärtig, hat aber „als Leitstern der Kunst seine Strahlkraft“ verloren.[1871]

Wer will, kann ohne Weiteres bewusst nicht-schön komponieren, malen, bilden, schreiben – und musste das über einige Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts hinweg manchmal sogar, um von der zeitgenössischen Avantgarde akzeptiert zu werden.[1872] Das wiederum hatte oft damit zu tun, dass von der Kunst verlangt wurde, wahr zu sein, was vor dem Hintergrund der globalen Wahrheiten des 20. Jahrhunderts – Weltkriege, Holocaust, atomares Wettrüsten, Wirtschaftskrisen, Umweltverseuchung, Ausbeutung von menschlichen und nichtmenschlichen Tieren, globale Verteilungsungerechtigkeit etc. – folgerichtig die Nicht-Schönheit künstlerischer Produkte geradezu alternativlos forderte.[1873]

Den immer wieder von der ästhetischen Umwelt ausgeübten Druck zur Schaffung nicht-schöner Produkte spürte etwa Dieter Schnebel, der zu Beginn der 1980er Jahre anlässlich einer Performance dreier seiner Werke (*Pan* für Flöte, *Wagner-Idyll* und *Körper-Sprache*) berichtet, wie „alte Freunde aus der Avantgarde“ über deren Schönheit und den Wunsch Schnebels, „wieder einmal etwas Schönes [zu] schreiben“, „befremdet bis entsetzt“ waren.[1874] Schnebel hatte, wie alle anderen, nicht nur die Freiheit, Nicht-Schönes zu kreieren, ohne dafür von seinen Zeitgenossen abgelehnt zu werden – ihre Zustimmung war sogar von der Nutzung dieser Freiheit vonseiten Schnebels abhängig.[1875]

Wer das Schönheitskonzept des 18. und 19. Jahrhunderts bewusst verneinen will, kann das unter anderem durch die Verweigerung vor allem formaler und rezeptiver Ganzheit tun. Wer versucht, es zu verändern und unter gleichem Namen, aber mit gewandelter Bedeutung weiterhin für die Kunst zu nutzen, sieht sich mit der Tatsache konfrontiert, dass die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts hinsichtlich der stets unumstrittensten notwendigen Kriterien des Schönen (formale und rezeptive Ganzheit) häufig eigene Wege geht und diese beiden Arten ästhetischer Ganzheit entweder rundum ausschließt oder zumindest eine formale Ganzheit herstellt, die so komplex ist, dass sie als Ganzes zu rezipieren kaum mehr möglich ist. Das zwingt geradezu zu einer Schönheitsdefinition, die ohne den Begriff des ‚Ganzen‘ auskommt und sich beispielsweise auf die Schönheit musikalischer Elemente wie etwa Konsonanzen in Melodie und Zusammenklang, auf Eigenschaften der produzierten Klänge

[1871] Lehmann: Schönheit – Wahrheit – Kunst? Zur Neujustierung ästhetischer Kategorien, S. 107.

[1872] Ausnahmen bestätigen die Regel. Man denke etwa an Weberns zweifellos als zumindest zu großen Teilen ‚schön‘ zu nennendes Violinkonzert *Dem Andenken eines Engels* oder an György Ligetis *Lux Aeterna*. Auch Arvo Pärt, Philip Glass und Steve Reich zählen zu den Komponisten, deren Musik im althergebrachten Sinne ‚schön‘ genannt werden kann. Sie, die alle zwischen 1935 und 1937 geboren wurden, gehören allerdings bereits einer Generation an, in der die Verweigerung von Schönheit nicht mehr zum guten Ton gehörte, sondern in der auch neue Kompositionen schön sein durften.

[1873] Die Idee der ‚Wahrheit‘ in der Kunst und insbesondere in der Musik birgt ganz eigene philosophisch-ästhetische Herausforderungen und Probleme, die zu diskutieren nicht mein Thema ist. Ein interessanter Aufsatz zu diesem Thema, über den ich zufällig gestolpert bin, ist Levinsons „Truth in Music“ aus seinem Essay-Band *Music, Art, and Metaphysics*, S. 279–305.

[1874] Schnebel: Über Schönheit und Häßlichkeit in der Kunst heute, S. 132.

[1875] Schnebels Schönheitsbegriff kreist dabei um Begriffe wie ‚Wohllaut‘ und ‚Konsonanz‘. Diese sind zwar kein eigenständiger Aspekt ästhetischer Ganzheit. Vor dem Hintergrund der radikalen ‚Emanzipation der Dissonanz‘ im Lauf des 20. Jahrhunderts ist aber durchaus verständlich, dass zu Beginn der 1980er Jahre Konsonanzen allein bereits ausreichten, Musik vergleichsweise ‚schön‘ wirken zu lassen.

(sanft, leise etc.) oder auch auf Wahrheit, Expressivität oder artistische Qualitäten[1876] beruft.

Jerrold Levinson denkt in einem erst vor wenigen Jahren erschienenen kurzen, aber dennoch aufschlussreichen Aufsatz über das spezifisch Schöne schöner Musik nach. (Mutmaßlich) wohl wissend, dass der Schönheitsbegriff im 20. und 21. Jahrhundert nicht mehr auch nur annähernd die normative Rolle spielt, die er noch wenige Jahrzehnte zuvor innehatte, fragt Levinson danach, was an schöner Musik schön sei. Er geht dabei von einem engen („narrow") Begriff schöner Musik aus: „*Narrowly* beautiful music, or as I will sometimes call it, *unequivocally* beautiful music, is thus to be distinguished from *broadly* beautiful music, where this is tantamount to good or valuable music as a whole, but also from clearly *non-beautiful* yet valuable music, including music we might label *sublime* in the nineteenth-century sense, and from music we would judge merely *pretty*".[1877] Er folgt damit der bereits im 18. und 19. Jahrhundert verbreiteten Unterscheidung des Schönen vom Erhabenen und Hübschen.

Levinson hebt an, es gebe einen

> common denominator of all beauty, in whatever mode, whether free or dependent, in whatever medium, whether visual or verbal or sonic, in whatever domain, whether that of art or nature or persons: it is the affording of pleasure in the perceiving or beholding of the item in question, in the appearance of the item to our senses and our imaginations. In the case of music, the mark of musical beauty is thus pleasure in apprehending by ear music's sensuous appearance as it presents itself in time. Put otherwise, the touchstone of narrowly beautiful music is an immediate, unmitigated, and unmixed pleasure in how the music sounds and unfolds, a pleasure in which tension and discord have at most a minor place.[1878]

Das Kriterium des „unfolding" verweist auf organisch-formale Eigenschaften, deren Vorhandensein dem Schönen notwendig ist. Levinson folgt damit – auch wenn er es nicht explizit macht – dem klassischen Topos, schöne Musik müsse ein formal Ganzes sein.

Schöne Musik ist, so Levinson, nahe an dem, was die Musikindustrie „easy listening" oder „music ‚for relaxation'" nennt.[1879] Diese aber sei lediglich eine degenerierte Form schöner Musik; sie ist schlapp („vapid") und rückgratlos („spineless").[1880]

Unter Bezugnahme auf Thomas Manns *Doktor Faustus* unterscheidet Levinson zwischen sinnlicher und intellektueller musikalischer Schönheit (eine Unterscheidung, die so ähnlich bereits Platon kennt). Intellektuell schöne Stücke wie etwa Bachs *Goldberg-Variationen* oder Ockeghems *Missa Fors Seulement* „captivate us through their melodic-harmonic form alone, without any notable assist from tone color or emotional coloration"[1881] – Hanslicks ‚tönend bewegte Formen' kommen in den Sinn.

Anschließend identifiziert Levinson verschiedene strukturelle und andere Eigenschaften von Musik, die zu musikalischer Schönheit beitragen, ohne jedoch hinreichend zu sein, Schönes entstehen zu lassen: „Among the features that seem to conduce to such beauty are these: moderate tempo, even dynamic level, legato articulation, limited dissonance, major

[1876] Harry Lehmann spricht diese an, wenn er von ‚intellektuellen Konzepten' spricht, die Kunstwerken zugrunde liegen können und ohne deren Kenntnis und Verständnis das jeweilige Werk sich nicht erschließt (Lehmann: Schönheit – Wahrheit – Kunst? Zur Neujustierung ästhetischer Kategorien, S. 108).
[1877] Levinson: Musical Beauty, S. 127 f. Kursivierungen original.
[1878] Levinson: Musical Beauty, S. 128.
[1879] Levinson: Musical Beauty, S. 128.
[1880] Levinson: Musical Beauty, S. 128 f.
[1881] Levinson: Musical Beauty, S. 131 f.

mode, symmetrical phrasing, and slow harmonic rhythm".[1882] Notwendigerweise ergänzt werden müssen diese Eigenschaften durch „some degree of *novelty* or *unexpectedness* in the music's evolution".[1883] Eigenschaften, die musikalischer Schönheit entgegenstehen, sind unter anderem

> abrupt shifts of meter (as in Stravinsky's *Sacre du Printemps*); jagged rhythms (as in the scherzo of Schubert's ‚Death and the Maiden' Quartet); breathless tempo (as in the finale of Beethoven's third ‚Rasumovsky' Quartet); fearfulness or pessimism (as in the opening of Mahler's Second Symphony); anguish or unrest (as in the outer movements of Brahms's First String Quartet); humor or sarcasm (as in parts of Bartok's *Concerto for Orchestra*); aggressiveness or martiality (as in the opening of Mahler's Sixth Symphony); weirdness or uncertainty (as in Berg's Piano Sonata); and angularity or discontinuity (as in Beethoven's *Grosse Fuge*).[1884]

Kompatibel ist musikalische Schönheit mit Lebendigkeit, Melancholie, ungewöhnlicher Instrumentierung und mit bestimmten Formen unvorbereiteter Modulationen.[1885]

All diese Aspekte des Schönen, Anti-Schönen und mit Schönem Kompatiblen in der Musik unterscheiden sich im Großen und Ganzen nicht von denen, die auch im 18. und 19. Jahrhundert immer wieder genannt werden. Das bedeutet allerdings nicht, dass sie universelle Schönheitskriterien wären. Ihre Nennung erklärt sich durch Levinsons von ihm selbst explizit gemachte Beschränkung, sich auf tonale Musik westeuropäischer Tradition zu beziehen.[1886] Selbst wenn Levinson keinen einzigen Musikästhetiker des 18. und 19. Jahrhunderts gelesen hätte, könnte kaum überraschen, dass ein Philosoph, der sich mit dieser Art von Musik beschäftigt, sie gut kennt und mit ihren kulturellen Standards und Praktiken von Produktion, Rezeption und Evaluation aufgewachsen oder zumindest durch langes Studium eng vertraut ist, dieselben Aspekte als Kriterien ihres Schönseins identifiziert wie seine bereits lange verstorbenen Vorgänger, die darüber hinaus in einigen Fällen ja auch erst dazu beigetragen haben, dass sich bestimmte Standards des Schönseins in der Komposition herausbildeten. Levinsons Ausführungen sind daher zwar nichts Neues, aber aufgrund ihrer Seltenheit im 21. Jahrhundert dennoch bemerkenswert. Klassische Schönheit spielt vor allem in der Rezeption des Kanons westeuropäischer Musik des 17. bis 19. Jahrhunderts sowie im Pop auch heute noch eine große Rolle. Im Denken moderner Komponisten ist sie ein mögliches, nicht mehr aber ein zwingend vorauszusetzendes Kriterium eines gelungenen Werks, dessen inhaltliche Bestimmung außerdem massiv von derjenigen des in der vorliegenden Arbeit thematisierten Schönheitsbegriffs abweichen kann.

Da vor allem formale, rezeptive und inhaltliche Ganzheit im 18. und 19. Jahrhundert Grundvoraussetzungen des Kunstschönen waren, kann kaum überraschen, dass gerade diese drei mit Vorliebe verneint wurden, wenn ein Künstler des 20. und 21. Jahrhunderts ein nicht-schönes Kunstobjekt produzieren wollte.

Das Kunstwerk erfordert ein es erkennendes Subjekt. Anders als beim sprichwörtlichen Baum, der selbstverständlich auch dann ein Geräusch macht, wenn sein Fallen von niemandem gehört wird, ist die Eigenschaft, ein Kunstwerk im emphatischen Sinne (und nicht nur ein Artefakt) zu sein, keinem Objekt intrinsisch zugehörig, sondern wird ihm von

[1882] Levinson: Musical Beauty, S. 133.
[1883] Levinson: Musical Beauty, S. 133. Kursivierungen original.
[1884] Levinson: Musical Beauty, S. 133. Kursivierungen original.
[1885] Levinson: Musical Beauty, S. 133 f.
[1886] Levinson: Musical Beauty, S. 128.

kunstfähigen Agenten anhand der von diesen entwickelten Kultur und der darin gerade vorherrschenden Ästhetik zugewiesen; dass ein unter einem Glaskasten in einem Museum liegendes Pissoir oder ein Gemälde Rembrandts Kunstwerke im emphatischen Sinne des Wortes sein sollen, ist genauso Definitionssache wie der allgemein verbreitete Konsens, reinen Gebrauchsgegenständen, die im Alltag benutzt und nicht von einem Künstler bearbeitet werden, den Charakter des Kunstwerkseins abzusprechen.

Dass diese möglicherweise für manchen Kunstliebhaber absurd erscheinende Behauptung zutreffend ist, darf sich nicht nur anhand eines Studiums der Geschichte menschlichen Kunstschaffens zeigen – der Kunstbegriff hat sich genauso oft gewandelt, wie neue Götter erdacht und vergessen wurden –, denn es könnte ja sein, dass bisher schlicht und einfach keine menschliche Kultur den hypothetischen ‚wahren Kern' alles Kunstseins erfasst hat, obwohl ein solcher objektiv existiert und prinzipiell erkennbar wäre. Entscheidend ist die Tatsache, dass das Kunstsein eines Objekts überhaupt nur im Zusammenspiel mit kunstfähigen Agenten auftritt und ohne sie im Nichts vergeht. Das ist der Unterschied des Attributs, Kunst zu sein, zum so attribuierten Objekt selbst: Dieses kann durchaus auch dann bestehen, wenn es niemanden gibt, der es als Kunst betrachtet, ebenso wie auch das materielle Dasein eines einmal produzierten Löffels nicht von demjenigen des Menschen abhängig ist. Die Rezeption als *Kunst*objekt aber kann ihm ebenso verloren gehen wie dem Stück Metall das Begriffen-Werden als Löffel. Sie ist nicht empirisch mess- oder logisch herleitbar, wie das etwa bei naturwissenschaftlich fassbaren Entitäten (Pissoir, Leinwand, Ölfarbe, Schwerkraft) oder mathematischen Wahrheiten der Fall ist. Ob ein Objekt Kunst ist oder nicht, liegt ganz im Auge des sprichwörtlichen Betrachters, der in diesem Fall vom Individuum bis zur ganzen Kunstwelt[1887] alle denkbaren Formen annehmen kann.

Es soll mir hier nicht darum gehen, die These von der Abhängigkeit des Kunststatus eines Objekts von nicht-empirischen und nicht-logischen (oder nicht-analytischen) Eigenschaften ausführlich zu verteidigen. Wichtig ist, dass sich der Kunstbegriff von Kulturkreisen und Gesellschaften, von Schulen und Individuen im Lauf der Zeit immer wieder verändert – eine Trivialität, die jedoch an dieser Stelle ausgesprochen werden musste. Ich interessiere mich in der vorliegenden Arbeit für die Kunstbegriffe der Kunstwelt des 18. und 19. sowie des 20. und 21. Jahrhunderts. Auch sie haben sich natürlich in vielerlei Hinsicht gewandelt. Die für mich bedeutendsten Veränderungen betreffen das Verhältnis der jeweiligen Kunstbegriffe zum Schönen – das wurde bereits weiter oben thematisiert – sowie zum Konzept des ‚Werks' – um dieses geht es hier.

Während nach den Entwicklungen des 18. Jahrhunderts vor allem im 19. Jahrhundert nur ‚Werke' wahre Kunst sein konnten, zerfiel dieses Erfordernis im 20. schnell wieder. Wie das Kriterium der ‚Schönheit' war auch das Werksein eines Kunstprodukts im vergangenen Säkulum keine Notwendigkeit mehr. Diese Diagnose ist angesichts der engen Verbundenheit von Schönheits- und Werkidee im 18. und 19. Jahrhundert kaum verwunderlich. In der Kunst konnten nur Werke schön sein. Wer ein Nicht-Schönes herstellen wollte, konnte, von diesem Zusammenhang ausgehend, einfach etwas erschaffen, das kein Werk war. Um etwas zu erschaffen, das kein Werk ist, genügte es, bestimmte Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit zu verneinen. Dabei handelte es sich vor allem um die ‚Klassiker', die bereits vor

[1887] Siehe dazu Arthur Dantos großartigen Artikel „The Artworld".

der Romantik die Grundlage jedes Ganzen, das später Teil der Werkästhetik wurde, waren: formale, rezeptive und inhaltliche Ganzheit. Musikstücke ohne (wahrnehmbaren) inneren Zusammenhang, ohne Kohärenz, ohne Abschluss, ohne Abgrenzung von außermusikalischen Schallereignissen verneinten den Werkbegriff der ihnen vorangegangenen Ästhetik. Während beispielsweise formale Ganzheit im 18. und 19. Jahrhundert noch im Sinne Kendall L. Waltons zu den Standard-Eigenschaften von Werken gehörte, wird sie im Lauf des 20. Jahrhunderts Teil ihrer „variable properties".[1888] Gleiches gilt für andere Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit.

Doch auch wenn Komponisten ganz bewusst keine ‚Werke' mehr produzieren und hinterlassen wollen, bezeichnen wir ihre Musik häufig immer noch so. *4'33"* wird im Allgemeinen ebenso ein ‚Werk' genannt wie völlig aleatorische, formal inkohärente oder solche Kompositionen, die zu komplex sind, als dass wir ihre formale Ganzheit sinnlich wahrnehmen könnten. Hier hat sich der Werkbegriff selbst gewandelt: Im täglichen Umgang mit moderner Musik hat er seinen ehemals hochheiligen Nimbus eingebüßt. Er ist zum Äquivalent von ‚Stück', ‚Erzeugnis' und ‚Produkt' geworden, eine degenerierte Version seines 200 Jahre älteren selbst, die vor allem dazu genutzt wird, Abwechslung ins Sprechen über Kunst zu bringen. Das muss an und für sich nichts Schlechtes sein. Angesichts der heutigen Existenz von mindestens zwei deutlich voneinander zu unterscheidenden Werkbegriffen muss allerdings darauf geachtet werden, welchen der beiden man gerade zugrunde legt, um in der Diskussion um seine Bedeutung und Relevanz nicht aneinander vorbei zu reden.

Der moderne Kunstbegriff beinhaltet immer noch ‚Werke'. Diese aber sind nicht mehr zwingend als (formal, rezeptiv, inhaltlich) Ganze zu verstehen, sondern können sich in beliebiger Weise zu diesen Arten ästhetischer Ganzheit verhalten. Das ‚Werk' des 20. und 21. Jahrhunderts unterscheidet sich damit wesentlich von demjenigen der Werkästhetik im engeren Sinn.[1889]

Teleologische Unabhängigkeit, ontische Dauerhaftigkeit und epistemische Transzendenz sind für den Werkbegriff des 20. und 21. Jahrhunderts übrigens auch nicht von großer Bedeutung, was jedoch kaum verwundern kann und an dieser Stelle nicht weiter thematisiert werden soll, da sie auch im 18. und 19. Jahrhundert im Allgemeinen kein notwendiger Teil dessen waren, was die Kunstwelt zu verschiedenen Zeitpunkten als ‚Werk' verstand, sondern vor allem in den Entwürfen einzelner Autoren, Schulen oder Strömungen eine – wenn auch oft tragende und höchst einflussreiche – Rolle spielten (die dann außerdem häufig eher mit einer Apotheose der Kunst bzw. der Musik als mit einer Definition des Werkbegriffs in Verbindung zu bringen sind). Epistemische Transzendenz und teleologische Unabhängigkeit sind auch heute noch anzutreffen, kaum mehr aber im Zusammenhang mit einer starken Werkästhetik.

Das 20. Jahrhundert erlebte das Ende der Dominanz von Schönheits- und Werkbegriff. Keiner von ihnen wird von der Kunstwelt als notwendiges Kriterium guter Kunst verstanden,

[1888] Siehe Walton: Categories of Art, passim.

[1889] Siehe dazu auch Hubig: Ontologie des musikalischen Kunstwerks?. Hubig konzentriert sich auf die dem Werkbegriff zugrunde liegenden Ontologien und diagnostiziert, „der für das 20. Jahrhundert allgemein diagnostizierte Verfall der Werke" meine „einen Wechsel der Ontologien, auf denen die Werk-Konzeptionen basieren" (ebd., S. 89).

und wenn einzelne Künstler oder Schulen sie doch bemühen, dann häufig mit einer im Vergleich zum 18. und 19. Jahrhundert wesenhaften semantischen Wandlung.

Vor dem Hintergrund des weithin akzeptierten Zusammenhangs von ‚ästhetischer Ganzheit' und ‚Schönheit' bzw. ‚Werk' kann kaum überraschen, dass das 20. und 21. Jahrhundert unzählige Kunstprodukte und sogar ganze Kunstformen hervorgebracht hat, die diese oder jene Art oder diesen oder jenen Aspekt ästhetischer Ganzheit verneinen, wobei es, wie bereits erwähnt, vor allem um formale, rezeptive und inhaltliche Ganzheit geht. Die Happenings der 1960er Jahre, Fluxus, Dada und Performance setzen sich in unterschiedlicher Weise und Intensität mit diesen drei Arten ästhetischer Ganzheit sowie mit dem traditionellen Werkbegriff auseinander und negieren sie im Allgemeinen deutlich. Objets trouvés, Readymades und Pop-Art – man denke etwa an Duchamps *Fountain* oder Warhols *Brillo Boxes* – setzen neben vielen anderen, seit Jahrtausenden geltenden Prinzipien künstlerischen Schaffens auch das Erfordernis rezeptiver Ganzheit außer Kraft, denn dass sie als Kunstwerke erkennbar sind, liegt nicht an ihren ästhetischen Eigenschaften, die von einem kunstfähigen Agenten wahrgenommen und interpretiert werden können, sondern einzig und allein am Modus ihres Präsentiert-Werdens; verlagerte man die *Brillo Boxes* oder den *Fountain* vom Ausstellungsraum in das Warenlager eines Museums, ließe sich rein augenscheinlich nicht feststellen, dass es sich bei ihnen um Kunst handeln soll.

In der Musik gibt es ganz ähnliche Entwicklungen. Im Allgemeinen ist aleatorische Musik formal, häufig auch inhaltlich unganz. Streng serielle Arbeiten sind zwar formal ganz, ihre formale Ganzheit lässt sich aber oft nicht sinnlich erfassen. Sie müssen deswegen allerdings nicht gleich rezeptiv unganz sein, denn auch Stücke, deren formale Ganzheit nicht sinnlich wahrnehmbar ist, können geistig als Ganze rezipiert werden. Demgegenüber machen Arbeiten wie John Cages *4'33"* rezeptive Unganzheit zu ihrem wesentlichen Thema.

Die bewusste Verneinung formaler Ganzheit ist zu Anfang des 20. Jahrhunderts mit dem musikalischen Expressionismus in Verbindung zu bringen, wie er etwa von Arnold Schönberg um 1910 zu erreichen versucht wurde. Schönberg selbst äußerte sich mehrfach über sein Ziel der „[v]ollständige[n] Befreiung von allen Formen. Von allen Symbolen des Zusammenhangs und der Logik" zugunsten eines radikalen Selbstausdrucks durch musikalische Töne.[1890] Als Ergebnis dieses Bestrebens werden gemeinhin etwa die *Sechs kleinen Klavierstücke* (op. 19) angeführt. Abgesehen von Versuchen Allen Fortes, ihnen mithilfe der Pitch-Class Set-Theorie eine möglicherweise eben doch vorhandene, wenn auch versteckte, Zusammenhang stiftende Struktur zu entlocken – völlig überzeugen können Fortes Analysen dieser Stücke in dieser Hinsicht nicht – sowie abseits der banalen Tatsache, dass auch die *Sechs kleinen Klavierstücke* selbstverständlich in dem Sinne strukturiert und äußerlich formal ganz sind, dass sie in der Zeit verlaufen, ein Element an das nächste reihen und sowohl Anfang als auch Ende haben, kann Schönbergs Unterfangen der Verneinung formaler Ganzheit im eigentlichen, inneren Sinne als gelungen betrachtet werden (auch wenn natürlich diskutabel ist, ob sein op. 19 so intuitiv entstanden und so reiner Selbstausdruck ist, wie er selbst behauptet)[1891].

[1890] Siehe Schubert: Arnold Schönbergs ambivalenter Expressionismus. Notizen zu den ‚Sechs kleinen Klavierstücken' op. 19, S. 49 ff.

[1891] Siehe dazu Saxer: Expressionismus und die Ästhetik des Selbstausdrucks, S. 133 und S. 144 f. Saxer kommt mit Adorno und vor dem Hintergrund der Tieck-Wackenroder'schen Feststellung der Problematik

Die *Sechs kleinen Klavierstücke* sind das Standardbeispiel einer Musik, die traditionell, das heißt: ohne aleatorische oder ähnliche Verfahren, sondern den Verlauf der zu spielenden Töne genau festlegend (wenn auch vermeintlich intuitiv) komponiert wurde und die mit dieser Methode erreichbare, vergleichsweise hohe formale Unganzheit exponiert. Unter anderen Prämissen als der Expression des Selbst nahmen aleatorisch arbeitende oder Hintergrundgeräusche zur Musik erklärende, „die Idee der Nicht-Intentionalität" realisierende Komponisten wie etwa John Cage auch die letzten der bei Schönbergs op. 19 noch zu erkennenden Relikte formaler Ganzheit zurück.[1892] Schönberg selbst entdeckte formale Ganzheit bekanntermaßen für sich neu, als er in den 1920er Jahren begann, dodekaphon zu arbeiten. Formale Ganzheit blieb auch für andere Komponisten entscheidend, wenn sie, wie etwa Messiæn, Xenakis oder serialistische Komponisten, eigene Satzregeln und Strukturprinzipien aufstellten, nach denen sie ihre Stücke formten. Schönheit spielte dabei aber selten – und wenn überhaupt, dann meist in anderer Bedeutung als im 18. und 19. Jahrhundert – eine Rolle.

Der Expressionismus, wie er zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Schönberg und anderen in Musik und Malerei umzusetzen versucht wurde, ist ein Ergebnis einer mehr als einhundertjährigen Entwicklung eines Ideenstrangs, der die „innere Stimme", das Selbst, das Ich, für die Kunst (wieder-)entdeckt und ins Zentrum aller Überlegungen stellt.[1893] Bemerkenswerterweise ist dabei bereits von Tick/Wackenroder das zu erwartende und Schönbergs *Sechs kleine Klavierstücke* ebenso wie viele andere expressionistische Werke auch tatsächlich betreffende Problem diagnostiziert worden, dass eine Kunst, die nur eine Momentaufnahme des Innenlebens des Künstlers zum Zeitpunkt ihrer Kreation ist, „zu einem Konflikt mit der sozialen Mitwelt, z. B. zur Verständnislosigkeit des Publikums" führen kann.[1894]

Ob der von den Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts postulierte Zusammenhang von Ganzheit, Schönheit und Werk tatsächlich existiert und ob er die objektive Beschaffenheit der Welt oder zumindest einen Teil des Wesens des menschlichen Geistes beschreibt, ist dabei von geringer Bedeutung. Wichtig ist, dass die Verneinung dieser oder jener Art oder dieses oder jenes Aspekts ästhetischer Ganzheit in der westeuropäisch geprägten Kunstwelt des 20. und 21. Jahrhunderts hinreicht, Schönheits- und Werkempfinden der mit Konzepten des 18. und 19. Jahrhunderts enkulturierten Rezipienten zunichte zu machen – wobei ‚Schönheit' und ‚Werk' hier natürlich so zu verstehen sind, wie sie im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts standardmäßig aufgefasst wurden. Wer ein nicht-schönes Nicht-Werk erschaffen wollte, konnte das unter anderem dadurch erreichen, ein formal und rezeptiv Unganzes zu kreieren.[1895]

---

der Möglichkeit reinen Selbstausdrucks in der Musik zu dem Schluss, dass Schönbergs „Lösung des Problems der Selbst-Vergegenständlichung für ihn letztlich unbefriedigend bleiben" muss (ebd., S. 145). Saxer bezieht sich zwar auf Schönbergs op. 11, doch ist ihre Aussage ebenso auf op. 19 anwendbar.

[1892] Saxer: Expressionismus und die Ästhetik des Selbstausdrucks, S. 150 f.

[1893] Siehe Saxer: Expressionismus und die Ästhetik des Selbstausdrucks.

[1894] Saxer: Expressionismus und die Ästhetik des Selbstausdrucks, S. 133.

[1895] Bemerkenswert ist dabei noch, dass das 20. Jahrhundert den auf S. 62 beschriebenen Zusammenhang von *Arten* und *Aspekten* ästhetischer Ganzheit vollständig auflöste. Die verschiedenen Verhältnisse von formaler, rezeptiver und inhaltlicher Ganzheit sowie von teleologischer Unabhängigkeit, ontischer Dauerhaftigkeit und epistemischer Transzendenz unter- und zueinander konnten im Lauf des letzten Säkulums ebenso individuell bestimmt werden wie der Stellenwert und die Semantik des Werk- oder des Schönheitsbegriffs. Insbesondere teleologische Unabhängigkeit, die bis heute regelmäßig zu den Standardeigenschaften ‚wahrer' Kunst gezählt

Die Vorsicht, mit der ich den Kulturkreis eingegrenzt habe, innerhalb dessen diese Zerstörung des Schönheits- und Werkempfindens funktioniert, lässt bereits meine eigene Position hinsichtlich der Frage nach der Gültigkeit des Zusammenhangs von Ganzheit, Schönheit und Werk ersichtlich werden: Er ist ein lediglich kulturell bedingter. Ästhetische Anschauungen, kulturelle Praktiken sowie Definitionen und Stellenwerte von ‚Schönheit', ‚Kunst' und ‚Werk' variieren von Zeit zu Zeit, von Ort zu Ort, von Kulturkreis zu Kulturkreis in so erheblichem Maße, dass die Behauptung, diese oder jene auch nur einigermaßen aussagekräftige, mächtige Ästhetik sei die einzig wahre, jedem unvoreingenommenen Beobachter als die Fehlbehauptung erscheinen muss, die sie aller Wahrscheinlichkeit nach ist. Zwar mag es sein, dass Menschen aus evolutionären Gründen im Allgemeinen beispielsweise formal, inhaltlich oder rezeptiv ganze Objekte oder Ereignisse gegenüber diesbezüglich unganzen Entitäten bevorzugen. Doch angesichts des hohen Grades von Individualisierung und Diversifizierung des ästhetischen Empfindens des Wesens ‚Mensch' vom Einzelnen bis zum ganzen Kulturkreis reicht allein eine prä-kulturelle Tendenz zur Bevorzugung von in dieser oder jener Hinsicht ganzen Entitäten nicht aus, die objektive Wahrheit der Ganzheitsästhetik zu behaupten. Kunst ist, was du draus machst, und Schönheit liegt (zu Recht!) im Auge des Betrachters.

wird (aber nicht unbedingt gezählt werden muss), ist nicht mehr von formaler Ganzheit abhängig. Man könnte sogar argumentieren, dass in einigen Fällen formale Unganzheit als Hinweis darauf gelesen wird, teleologisch unabhängige Kunst vor sich zu haben.

Kapitel 2

Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit in der modernen Kunstphilosophie

Ob verschiedene Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit in der Kunstwelt eine Rolle spielen, ist die eine Sache, ihre philosophische Plausibilität und Haltbarkeit eine andere. Dieses Kapitel ist der Analyse und Kritik der sechs von mir unterschiedenen Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit anhand der Kunstphilosophie der letzten Jahrzehnte gewidmet. Eine besondere Bedeutung kommt dabei der ontischen Dauerhaftigkeit von Kunstprodukten zu, während inhaltliche Ganzheit und teleologische Unabhängigkeit nur kurz behandelt werden. Zunächst jedoch zur formalen Ganzheit.

2.1 Formale Ganzheit

Dass formale Ganzheit für die Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts kein notwendiges Kriterium mehr ist, um positiv evaluiert zu werden, ist bekannt. Dieser Sinneswandel, der, weil jahrhundertelang an allen Ecken und Enden explizit von formaler Ganzheit gesprochen worden war, geradezu ‚epochal' genannt werden kann, ist natürlich auch in der Musikwissenschaft (und damit beim akademischen Gegenüber der schaffenden Seite der Kunst) angekommen. Auch Musikanalyse ist heute, unter anderem aufgrund des Wirkens der ehemals tatsächlich neuen ‚New Musicology', deren (soziologische, hermeneutische und andere ursprünglich nicht musikwissenschaftliche) Methoden und Ansätze mittlerweile zu den Standards des akademischen Umgangs mit Musik gehören, nicht mehr auf die Findung formaler Ganzheit im Notentext beschränkt, ganz gleich, ob sie sich mit Cage, Beethoven oder Bach beschäftigt. Formale Ganzheit ist aber auch nicht in Vergessenheit geraten, ganz im Gegenteil; Formanalyse ist immer noch ein wichtiger Teil der analytischen Auseinandersetzung mit Musik, auch wenn ihr andere Methoden und Ansätze beigesellt wurden, die sich großer und, auch das lässt sich mittlerweile sagen: lang anhaltender Beliebtheit erfreuen: „‚Anti-unitarianism' is no fashionable trend but a major development associated with a distinguished group of scholars; and it warrants serious consideration".[1896]

[1896] Morgan: The Concept of Unity and Musical Analysis, S. 8.

Der weiter oben (Fußnote 23) kurz angesprochene Schlagwechsel zwischen Robert P. Morgan und Vertretern der ‚neuen' musikanalytischen Methode gibt Einblicke in den Stand der formale Ganzheit betreffenden Dinge in der Musikwissenschaft zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Dass Musikforscher wie Kofi Agawu, Daniel Chua, Kevin Korsyn, Joseph Dubiel oder Jonathan Kramer ‚anti-unitarianists' seien, ist das strenge Verdikt, das Morgan nach der Untersuchung einiger ihrer Analysen von Passagen aus Werken Mozarts, Haydns, Brahms' und Beethovens über ihre Herangehensweise fällt, weil sie in ihren Analysen kanonischer Werke das Moment der Un-Einheit betonten.[1897]

Dreh- und Angelpunkt seines Textes (sowie der Antworten, die sich auf ihn beziehen), ist musikalische Einheit („unity"), die ein Teil des umfassenden Konzepts formaler Ganzheit ist. Mit Joseph Kerman, der „the ‚ruling ideology' of connectedness and organicism" als einer der ersten intensiv hinterfragte, setzte die Bewegung der ‚New Musicology' ein, die einen „shift away from an alleged formalism in analysis (in which the concept of unity was deeply implicated) and towards a more critical/contextual kind of musical hermeneutics" forderte und bewarb.[1898] Morgan versteht den Einheitsbegriff vor allem im Sinne von Kohärenz, von musikalischem Zusammenhang, der durch verschiedene kompositorische Mittel erreicht werden kann.[1899]

Der seit den 1980er Jahren aufgekommene Skeptizismus hinsichtlich des Einheitskonzepts in der Musik beruht laut Morgan auf der These, dass Sprache immer metaphorisch sei.[1900] Sprache verändert ständig ihre Bedeutung und kann niemals vollständig objektiv sein, was auch die Musikanalyse betrifft, die selbst, wie auch ihre Objekte, nicht einfach ‚da', sondern immer abhängig von kulturellen und historischen Kontexten ist und sind und die immer auch in Abhängigkeit von diesen wahrgenommen wird und werden.[1901] Alan Street bezieht sich auf den Literaturtheoretiker Paul de Man, wenn er schreibt, das Kunstwerk als „artificial construct in which meaning automatically depends on some form of continuous narrative or temporal enfolding" sei mit allegorischem Denken verwandt, dem eine zeitliche Komponente wesenhaft sei.[1902] Allegorisches Denken sei, so Street, „‚a genuine, open-ended process of thought', responsive to the ‚labyrinths of structural indecidability'", und verbunden mit dem Kunstwerk als seinen Sinn notwendigerweise in der Zeit entfaltendes Objekt.[1903] Die Konsequenz für „unity" sei, dass sie nicht mehr in der Komposition selbst liege, sondern

[1897] Morgan: The Concept of Unity and Musical Analysis, passim, siehe auch die Zusammenfassung bei Cross: Introduction, S. 333. Anders als die genannten Autoren gingen Generationen vor ihnen von der unausgesprochenen Prämisse aus, dass Analyse Einheit aufdecken müsse. Auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist diese Sicht der Dinge noch weit verbreitet. Siehe dazu beispielsweise Sharpe: Two Forms of Unity in Music.

[1898] Cross: Introduction, S. 333.

[1899] Morgan: The Concept of Unity and Musical Analysis, S. 21 f. Vgl. dazu beispielsweise Sharpe: Two Forms of Unity in Music.

[1900] Morgan: The Concept of Unity and Musical Analysis, S. 22.

[1901] Morgan: The Concept of Unity and Musical Analysis, S. 22.

[1902] Morgan: The Concept of Unity and Musical Analysis, S. 23.

[1903] Morgan: The Concept of Unity and Musical Analysis, S. 23. Siehe Street: Superior Myths, Dogmatic Allegories: The Resistance to Musical Unity, S. 101–104. Street fasst das Anliegen seines Aufsatzes selbst bündig zusammen: „[T]he interpretative code it has sought to uncover and criticise is that ‚essentialist, anti-historical, formalist and organicist' species which continues to dominate the current theoretical enterprise" (ebd., S. 118). Auch er ist Teil der Bewegung, die Bedeutung des Formalismus im Denken über Musik zu reduzieren, auch wenn er mit etwas anderen Argumenten als etwa Joseph Kerman operiert (siehe ebd., S. 83). Dem ebd., S. 118 vertretenen radikal konstruktivistischen Standpunkt folge ich nicht.

„subjectively posited solely by the analyst [wäre], with no more value than any other judgement".[1904]

Im 18. und 19. Jahrhundert sei musikalische Einheit noch anders gesehen worden, nämlich im Rahmen der „organicist idea" (die eng mit dem Aufkommen der Idee der absoluten Musik assoziiert ist), nach deren radikalster Verstehensweise das Kunstwerk als Organismus ein quasi-natürliches, perfektes, von Notwendigkeiten durchdrungenes Objekt und damit auch wissenschaftlich erklär- und untersuchbar ist.[1905] Dieser Extremposition hing im 18. bis 20. Jahrhundert jedoch so gut wie niemand an: Man betrachtete den „organicism" (möglicherweise mit Ausnahme Schenkers) stets metaphorisch und versuchte kaum, dem Aufbau eines musikalischen Ganzen mit naturwissenschaftlicher Präzision zu begegnen.[1906] Autoren wie Kramer, Korsyn und Dubiel attackierten jedoch genau diese extreme Interpretation des Organismusgedankens und damit ein Ziel, das es gar nicht gibt.[1907]

Morgan schlägt eine schwächere Version musikalischer Einheit vor: Eine, die „music's dependence upon human agency [anerkennt], making no claim for ‚natural' laws or musical ‚causality'. Rather, it accepts unity as an analytical construct, and leaves open the possibility for multiple and contradictory interpretations".[1908] Dieses Konzept ist konsistent mit vielen postmodernen Gedanken, inklusive der „insistence on the metaphorical nature of analytical discourse".[1909]

Laut Morgan ist das Problem der Musikanalyse, dass sie auf der Annahme beruht, Musik ergebe einen Sinn, ohne den wiederum die Musikanalyse selbst keinen Sinn habe.[1910] Um diesen Sinn zu finden, wird entweder nach formaler Einheit geforscht, oder versucht, formal nicht Einheitliches auf eine Einheit anderer Art zurückzuführen.[1911] Wenn eine Analyse keine wie auch immer geartete Einheit in einem Stück Musik feststellen kann, muss sie, so die Konsequenz aus Morgans Annahmen, schweigen.[1912] Und das sei genau das, was er bei Kramer, Korsyn und Dubiel feststellen musste: Sobald sie die „disunity" der von ihnen untersuchten Passage bekräftigt hatten, endete ihr „analytical commentary" abrupt.[1913] Die von ihnen und Agawu und Chua behaupteten „unbridgeable conflicts and inconsistencies" der von ihnen analysierten Kompositionen seien außerdem gar keine, denn Morgan selbst habe alle entsprechenden Stellen aus der formalen Gesamtidee der Stücke heraus erklären können.[1914] Dabei behauptet er explizit nicht, dass Einheit eine objektive oder natürliche Eigenschaft der Musik sei (er erkennt an, Einheit nur gefunden zu haben, weil er prädisponiert war, nach ihr zu suchen – eine Voreingenommenheit, die für alle analytischen Herangehensweisen gelte), dass sie die „whole story" der jeweiligen Stücke erzähle, oder dass die unerwarteten Momente der Kompositionen nicht tatsächlich

[1904] Morgan: The Concept of Unity and Musical Analysis, S. 23.
[1905] Morgan: The Concept of Unity and Musical Analysis, S. 24 f.
[1906] Morgan: The Concept of Unity and Musical Analysis, S. 24 f.
[1907] Morgan: The Concept of Unity and Musical Analysis, S. 25 f.
[1908] Morgan: The Concept of Unity and Musical Analysis, S. 26.
[1909] Morgan: The Concept of Unity and Musical Analysis, S. 26.
[1910] Morgan: The Concept of Unity and Musical Analysis, S. 27.
[1911] Morgan: The Concept of Unity and Musical Analysis, S. 27.
[1912] Morgan: The Concept of Unity and Musical Analysis, S. 27.
[1913] Morgan: The Concept of Unity and Musical Analysis, S. 27.
[1914] Morgan: The Concept of Unity and Musical Analysis, S. 42.

besondere Signifikanz besäßen.[1915] Doch entgegen der mutmaßlichen Behauptungen der von ihm kritisierten Analytiker sind alle in seinem Aufsatz untersuchten Stücke eben doch einheitlich und damit in klassischer Weise formal ganz.

Es überrascht nicht, dass Korsyn, Chua, Dubiel und Kramer in ihren Repliken teils heftige Kritik an Morgans Aufsatz üben. Sie alle empfinden Morgans Interpretation ihrer eigenen Ergebnisse als fehlerhaft.

So schreibt etwa Kevin Korsyn, er wolle keinesfalls die musikanalytische Suche nach Einheit verneinen, sondern sowohl „unity" als auch „heterogeneity" zulassen.[1916] Er habe auf ideologische Probleme in der Musikwissenschaft aufmerksam machen und sie diskutieren wollen, „including the tendency to appropriate works of art to confirm rather than to challenge our identities, and to provide reassuring images of our own wholeness as individuals".[1917] Seine Analyse eines Brahms-Exzerpts sei nicht darauf ausgelegt gewesen, die Inkohärenz desselben nachzuweisen, sondern lediglich „part of a search, common to many thinkers in the twentieth century and beyond, for other units of analysis, and thus for other unities, that go beyond those of grammar and logic".[1918] Morgan und er unterschieden sich in dieser Hinsicht nicht auch nur annähernd so stark, wie Morgan selbst meint, denn dieser fordere gegen Ende seines Aufsatzes mit Bezugnahme auf Foucault und Barthes ebenfalls eine Suche nach anderen Arten von Einheit (in der Musik)[1919] – eine treffende Feststellung, die berechtigte Zweifel aufkommen lässt, ob Morgan Korsyns Anliegen vollständig richtig aufgefasst hat.

Eine etwas andere Kritik stammt von Daniel Chua. Er wirft Morgan vor, davon auszugehen, dass Begriffe wie „chaos", „insanity" und „violence", die Chua in seiner Analyse benutzt, negativ gemeint seien.[1920] Morgan setze voraus, dass es nur die Ästhetik der Einheitsfindung in der Musik gebe, bei der Chaos und Gewalt eben zu negativen Ergebnissen und Bewertungen führten.[1921] Chua aber legt die Ästhetik des Erhabenen („the sublime") zugrunde, bei der diese Begriffe Teil des Konzepts (und dann auch durchaus positiv belegt) sind.[1922] Der Erhabenheitsbegriff treffe auch eher auf die Hörerfahrung des analysierten Stücks (Beethovens op. 132) zu als ‚Schönheit'.[1923]

Auch Jonathan Kramer meint, Morgan habe heftige Interpretationsfehler gemacht. Morgan „oversimplifies, misrepresents, and sometimes outright falsifies what several theorists have been saying".[1924] Morgan verstehe „disunity" schlicht als ‚Fehlen von Einheit', was die Sache aber in ungerechtfertigter Weise verkürze, denn ‚disunity' müsse „not only as the absence of unity, but also as a musical experience in and of itself" wertgeschätzt werden.[1925] Die Analyse einer Mozart-Passage in Kramers Aufsatz (die übrigens, wie er betont, gar nicht von ihm selbst, sondern von Brian Hyer stammt) sollte „analytical thinking that is

[1915] Morgan: The Concept of Unity and Musical Analysis, S. 42.
[1916] Korsyn: The Death of Musical Analysis? The Concept of Unity revisited, S. 338 f.
[1917] Korsyn: The Death of Musical Analysis? The Concept of Unity revisited, S. 339 f.
[1918] Korsyn: The Death of Musical Analysis? The Concept of Unity revisited, S. 348.
[1919] Korsyn: The Death of Musical Analysis? The Concept of Unity revisited, S. 348.
[1920] Chua: Rethinking Unity, S. 354.
[1921] Chua: Rethinking Unity, S. 354.
[1922] Chua: Rethinking Unity, S. 354.
[1923] Chua: Rethinking Unity, S. 355.
[1924] Kramer: The Concept of Disunity and Musical Analysis, S. 361.
[1925] Kramer: The Concept of Disunity and Musical Analysis, S. 361 f.

not bound solely to principles of unity“ veranschaulichen[1926] und eine Hörweise vorschlagen, „that would value the surface dissimilarity of these bars as much as (but not necessarily in replacement of) appreciating their voice-leading connections and motivic similarities to other passages“.[1927] Formanalyse solle nicht völlig verneint, sondern mit anderen Arten des Umgangs mit Musik vereint werden, „to deepen our understanding of individual works“.[1928]

Joseph Dubiel führt den Cantus Firmus seiner Vorgänger fort: Morgan habe auch sein Anliegen falsch aufgefasst.[1929] Laut eigener Aussage interessiert sich Dubiel nicht für musikalische Einheit, denn dazu sei der Begriff zu diffus.[1930] Er habe in seiner Analyse der Frage nachgehen wollen, ob sich jedes Element einer Komposition aus Vorhergehendem ergeben muss oder ob ab und an auch vollkommen Neues erscheinen darf.[1931] Dubiel akzeptiert, dass Kohärenz, musikalische Logik und Ähnliches zu den positiven Qualitäten von Musik gehören können, nicht aber immer vorhanden (und schon gar nicht vorherrschend oder normativ) sein müssen.[1932] Er hat „nothing against the conventional idea of motivic connection providing an element of continuity through overtly discontinuous passages; I simply do not privilege it over other possibilities“.[1933]

Im Grunde sind sich Korsyn, Chua, Kramer und Dubiel also einig: Sie lehnen die Suche nach dem Einheitsaspekt formaler Ganzheit nicht rundum ab, wollen die Analyse von Musik aber flexibler gestalten, um andere Kriterien erweitern und das Verständnis dessen, was ‚Einheit‘ sein kann, ausbauen und diversifizieren.[1934] Zu dieser musikwissenschaftlichen Grundsatzdiskussion bleibt außer dem Hinweis, dass die vernünftigste Position wohl in der Nähe von Korsyn, Chua, Kramer und Dubiel liegt, nicht viel zu sagen: Sowohl das Interesse an der Form von Musik als auch alternative Herangehensweisen sind in der Lage, gewinnbringende Erkenntnisse zutage zu fördern. Eine dieser beiden Methoden vollkommen abzulehnen, bedeutet, sich einer möglichen Quelle anderweitig nicht zugänglicher Perspektiven auf dieses oder jenes Stück zu berauben. Es ist auch nach einer Sichtung der Ergebnisse der Anwendung beider Ansätze auf ein Stück Musik noch möglich, diese oder jene analytische Methode aus diesem oder jenem Grund abzulehnen – doch das zu tun, bevor man ihnen allen eine Chance gegeben hat, ist Dogmatik, keine Wissenschaft.

Nun zur Situation in der modernen Philosophie. Wie Scruton und Munro zusammenfassen, sind formalistische Ästhetiken bis zum heutigen Tage beliebt.[1935] Sie stimmen darin überein, dass die Wertschätzung eines Kunstwerks zu einem maßgeblichen Teil von der Möglichkeit seines Wahrgenommen-Werdens als formal Ganzes abhängt.[1936] Formale und rezeptive Ganzheit gehen hier Hand in Hand:

[1926] Kramer: The Concept of Disunity and Musical Analysis, S. 363 f.
[1927] Kramer: The Concept of Disunity and Musical Analysis, S. 366.
[1928] Kramer: The Concept of Disunity and Musical Analysis, S. 369.
[1929] Dubiel: What We Really Disagree About: a Reply to Robert P. Morgan, S. 374 ff.
[1930] Dubiel: What We Really Disagree About: a Reply to Robert P. Morgan, S. 373.
[1931] Dubiel: What We Really Disagree About: a Reply to Robert P. Morgan, S. 373.
[1932] Dubiel: What We Really Disagree About: a Reply to Robert P. Morgan, S. 373.
[1933] Dubiel: What We Really Disagree About: a Reply to Robert P. Morgan, S. 379.
[1934] Eine ähnliche Stoßrichtung hat auch Kofi Agawus vor den Antworten auf Morgan erschienener Beitrag, der auf Joseph Kermans ursprüngliche Kritik der althergebrachten, formalistischen Analyse eingeht und daher in den Diskussionszusammenhang passt. Agawu versteht Analyse als Prozess der Performance und Komposition, was helfe, sie fruchtbar und ohne verstockten Formalismus zu betreiben (siehe Agawu: How We Got Out of Analysis, and How to Get Back In Again).
[1935] Scruton/Munro: Artikel „Aesthetics“.
[1936] Scruton/Munro: Artikel „Aesthetics“.

> When Clive Bell wrote of art as ‚significant form,' he really meant to defend the view, first, that form is the essence of art and, second, that form must be understood and therefore understandable (i. e., significant). Other philosophers have espoused one or another version of formalism, according to which the distinguishing feature of art – the one that determines our interest in it – is form. Part answers part, and each feature aims to bear some cogent relation to the whole. It is such facts as these that compel our aesthetic attention.[1937]

Ein moderner Formalist ist Wayne D. Bowman. Er verteidigt den von ihm sogenannten ‚absoluten Formalismus' gegen Vorwürfe, kalt und gefühllos zu sein.[1938] Dabei zeigt er anhand der Beispiele Kants, Hanslicks, Edmund Gurneys und Leonard Meyers, dass selbst die vielleicht bekanntesten seiner Vertreter keineswegs eine derart radikale, jegliche Emotion ablehnende Variante des Formalismus vertreten, sondern dass auch sie die expressiven und emotionalen Qualitäten von Musik selbstverständlich nicht verneinen oder auszuschließen versuchen.[1939]

Diana Raffman beschäftigt sich im Zusammenhang einer Evaluation des künstlerischen Werts der Dodekaphonie mit der Frage, unter welchen Bedingungen die Tonhöhenstruktur eines Stücks Musik (die ja ein gewichtiger Teil seiner Form ist) bedeutungsvoll sein kann. Raffman meint, „that musical understanding, grasp of musical meaning, consists in experiencing certain peculiarly musical feelings".[1940] Diese ‚musikalischen Gefühle' werden, so Raffman, in der Tonhöhenstruktur von Musik transportiert, die zu erfassen notwendig ist, um die transportierten Gefühle zu begreifen, was im Falle tonaler Musik auch gut funktioniert.[1941] Allerdings lassen verschiedene empirische Studien vermuten, dass Zwölftonstrukturen „not perceptually real" sind.[1942] Da die Tonhöhenstrukturen dodekaphoner Werke nicht begriffen werden können, sei es dieser Musik nicht möglich, „musical feelings" zu transportieren und durch das Erfassen dieser Gefühle verstanden zu werden.[1943]

Mit der Bewertung, die Dodekaphonie sei „artistically defective" und weniger Kunst als etwa die Musik Bachs oder Brahms'[1944] schießt Raffman über das nüchtern betrachtet maximal vertretbare Ziel hinaus. Ihre Evaluation verlässt sich zu einseitig auf die Fähigkeit einer Kunstform, intrinsisch bedeutungsvoll oder kommunikativ zu sein, womit sie – zu Unrecht, wie ich finde – ihrer eigenen Struktur und Beschaffenheit nach völlig ‚bedeutungslose' Werke ebenso ausschließt wie all jene, die nur über die mit ihnen verbundenen Assoziationen und artistischen Eigenschaften ‚Kunstgefühle' auslösen können. Dabei spricht nichts dagegen, auch sie als artistisch fehlerfrei und vollkommen (im Gegensatz zu „artistically defective") bewerten zu können. Und von den mannigfachen Problemen, die eine Theorie musikalischer Bedeutung mit sich bringt, soll hier gar nicht erst gesprochen werden.

Wichtig ist für mich an dieser Stelle aber vor allem, dass Raffman als moderne Vertreterin der Überzeugung, Kunst könne nur sein, was ein formal und rezeptiv Ganzes ist, betrachtet werden kann. Sie beschäftigt sich zwar mit einer Frage, die sich in der Musikwelt meines Betrachtungszeitraums aufgrund der allgemeinen Verständlichkeit der verbreiteten

[1937] Scruton/Munro: Artikel „Aesthetics".
[1938] Bowman: The Values of Musical ‚Formalism'.
[1939] Bowman: The Values of Musical ‚Formalism', S. 53 ff.
[1940] Raffman: Is Twelve-Tone Music Artistically Defective?, S. 77 f.
[1941] Raffman: Is Twelve-Tone Music Artistically Defective?, S. 78 ff.
[1942] Raffman: Is Twelve-Tone Music Artistically Defective?, S. 75 ff. Siehe auch Hicks: Serialism and Comprehensibility: A Guide for the Teacher.
[1943] Raffman: Is Twelve-Tone Music Artistically Defective?, S. 85 f.
[1944] Raffman: Is Twelve-Tone Music Artistically Defective?, S. 85 f.

musikalischen Grammatik nicht stellte – derjenigen nämlich, ob eine formale Ganzheit garantierende Tonhöhenstruktur auch als solche verstehbar sein muss (sie war es im 18. und 19. Jahrhundert immer und ganz selbstverständlich). Doch ihre Grundüberzeugung deckt sich mit der so vieler anderer: Kunst (oder ein Kunstwerk) kann nur sein, was formal ganz (und als solches verstehbar) ist, womit sie beileibe keine Außenseiterin im 20. und 21. Jahrhundert ist.[1945]

Formalistische Ästhetiken sind allerdings auch einiger Kritik ausgesetzt. Deren wichtigste beruht auf der bereits mehrfach erwähnten Erkenntnis, dass rezeptive Ganzheit von formaler Ganzheit unabhängig ist:

> Against [the formalist] approach it has been argued that in neither case does structural analysis succeed in making contact with the real source of artistic unity. This unity lies within the aesthetic experience itself and so cannot be understood as a structural feature of the work of art. Once again the temptation has been to enshrine in a body of rules what lies essentially beyond the reach of rules: a unity of experience that cannot be predicted but only achieved. Structuralist aesthetics has therefore come under increasing criticism, not only for its pedantry but also for its failure to make genuine contact with the works of art to which it is applied.[1946]

Bohdan Dziemidok unterscheidet ‚artistischen' und ‚ästhetischen Formalismus':

> *Artistic Formalism*, as I have said, is a stance claiming that the artistic value of an artwork, that is, the value of an artwork as an artwork, is constituted exclusively (or primarily) by the variously understood form of the work. The nonformal aspects of the work (its material and content aspects, or its cognitive, historical, social, etc., significance), on the other hand, have *no* or *no significant* influence on the artistic value of the work. *Aesthetic formalism*, on the other hand, is a body of ideas according to which the aesthetic value of natural or created objects (or of states of things) is determined by its form understood as the visibly (sensually) perceived overall appearance of the object or the arrangement of its parts.[1947]

Im Laufe seines Aufsatzes argumentiert er, der artistische Formalismus sei „absolutely untenable as a universal theory of art and artistic values".[1948] Die Gründe, die er vorbringt, um dieses Verdikt zu stützen, beziehen sich vor allem auf die historische, lokale und stilistische Vielfalt von Künsten und ihren Gattungen, die sich nicht auf *ein* universelles Prinzip der Evaluation ihres Werts reduzieren ließen.[1949] Die Haltbarkeit des ästhetischen Formalismus schließt Dziemidok nicht aus.

Da Kunst und ihre Evaluation wesenhaft kulturell bestimmt sind, kann keine Variante einer Ästhetik, die die Bewertung eines Kunstobjekts im Wesentlichen von seiner Form abhängig macht, als allein richtige gelten. Wenn eine normative Ästhetik die wesenhafte Abhängigkeit alles Kunstschaffens und -denkens von kulturellen Gegebenheiten anerkennt und sich als eine von vielen Möglichkeiten, Kunstprodukte zu evaluieren, präsentiert, kann sie durchaus haltbar sein. Jede normative Ästhetik aber, die sich als einzig wahre versteht, ist allein deswegen schon mit Sicherheit falsch.

[1945] Insbesondere die Ansicht, dass Musik in irgendeiner Weise bedeutungsvoll sein müsse, ist weit verbreitet. Siehe dazu beispielsweise Morris: The Meaning of Music. Morris vertritt hier die kognitivistische These „(Cog)": „The point of music as an art is to enable us to understand the world" (ebd., S. 556) – ein höchst problematischer Ansatz, dessen Kritik ein eigenes Dissertationsprojekt gewidmet werden könnte.
[1946] Scruton/Munro: Artikel „Aesthetics".
[1947] Dziemidok: Artistic Formalism: Its Achievements and Weaknesses, S. 189.
[1948] Dziemidok: Artistic Formalism: Its Achievements and Weaknesses, S. 191.
[1949] Dziemidok: Artistic Formalism: Its Achievements and Weaknesses, S. 191 f.

2.2 Rezeptive Ganzheit

Die moderne Diskussion um formalistische Ästhetikkonzepte geht häufig von einem engen Zusammenhang von formaler und rezeptiver Ganzheit aus. Ihr gerade vorgestellter Teil legt den Schwerpunkt dabei auf die formale Seite. Andere Autoren interessieren sich mehr für die rezeptive. Insbesondere empirische Studien zur Rezeption von Musik lassen diesen Fokus erkennen.

So zeigt etwa eine Studie John A. Slobodas, dass bei manchen Menschen bestimmte musikalische Ereignisse mit bestimmten körperlichen oder emotionalen Reaktionen verbunden sind.[1950] Seine Ergebnisse scheinen die Theorie zu bestätigen, nach der emotionale Reaktionen mit verschiedenen Klassen von Kreation und Verletzung von Erwartungshaltungen oder Implikationen innerhalb musikalischer Strukturen zusammenhängen. Aufgrund des geringen Stichprobenumfangs von nur 83 Teilnehmern sind sie allerdings wenig belastbar.

Alexandra Lamonts und Nicola Dibbens Studie der hörenden Wahrnehmung von Ähnlichkeitsbeziehungen in verschiedenen Musikstilen bezieht sich sogar nur auf 40 Teilnehmer.[1951] Ihre Ergebnisse deuten darauf hin, dass die Parameter, anhand derer Ähnlichkeiten in der Musik wahrgenommen werden (etwa Dynamik, Artikulation, Textur, Kontur), von Stück zu Stück variieren können, „providing further evidence for the context-specific nature of listeners' judgments of similarity relations in music".[1952] Musiker beschreiben und erfahren Musik anders als musikalische Laien, doch die Unterschiede in der Wahrnehmung von Ähnlichkeitsbeziehungen sind vergleichsweise gering. „In this short-term context, there is no evidence to suggest that listeners are using thematic or motivic similarities, even listeners with musical training".[1953] Diese und andere ‚tiefe' Merkmale von Musik würden in der Musiktheorie besonders ausführlich behandelt, spielten aber beim alltäglichen, nicht eigens auf die Feststellung motivischer Zusammenhänge trainierten Hören kaum eine Rolle, was Levinsons „concatenationism" zu bestätigen scheint.

Barbara Tillmann und Emmanuel Bigand berufen sich auf eine sicherere Datenbasis als Sloboda und Lamont/Dibben. Sie führen mehrere andere Studien zusammen und werten sie gemeinsam aus. Auch Tillmann/Bigand bestätigen die konkatenationistische These: „Overall, the behavioral data suggest that local structures prevail over global structures for the listener – at least in musical pieces between twenty seconds and three minutes. Global structures seem to have only weak influences on perception, and local structures seem to be much more important. Independently of level of musical expertise, listeners have difficulties considering relations between events that are far apart in time".[1954]

All das deckt sich auch mit den philosophischen Betrachtungen Nicholas Cooks. Cook besteht darauf, die ‚ästhetische Tatsache', dass sich ein Stück wohlproportioniert anhört, von der objektiven Tatsache seiner mathematischen Wohlproportioniertheit zu unterscheiden, denn die ästhetische Wahrnehmung sei subjektiv, die mathematische Wohlproportioniertheit des Notentextes dagegen objektiv – „confusing these two senses in which music is

[1950] Sloboda: Music Structure and Emotional Response: Some Empirical Findings.
[1951] Lamont/Dibben: Motivic Structure and the Perception of Similarity, S. 252.
[1952] Lamont/Dibben: Motivic Structure and the Perception of Similarity, S. 262.
[1953] Lamont/Dibben: Motivic Structure and the Perception of Similarity, S. 263.
[1954] Tillmann/Bigand: The Relative Importance of Local and Global Structures in Music Perception, S. 218.

proportioned results in an illegitimate reduction of aesthetics to mathematics".[1955] Genau diese Verwechslung diagnostiziert Cook auch in theoretischen Diskussionen musikalischer Form, die Aussagen darüber machen wollen, wie ein Stück ästhetisch wahrgenommen wird, denn „such discussions combine statements about the objective structure of music with statements about the listener's aesthetic experience of it".[1956]

Bis auf direkte Note-für-Note-Wiederholungen wohne allen Elementen formaler Analyse von Wiederholung, Variation und Kontrast ein Moment ästhetischer Beurteilung inne:

> The ninth of Brahms's Handel Variations, for example, can be said to have only the most tenuous relationship to the theme if this is measured in terms of objective structure; if one hears it as a variation, this can only be because one hears it in the context of the variation set as a whole, supplying the thematic identity that is absent in the notes through an exercise of aural imagination. The fact that, in this context, it is a varied repetition of the theme is therefore a fact about aesthetic response and not one about objective structure. [...] Seen thus, form is defined by the listener's perceptions; it is the intentional object of the listening process.[1957]

Es ist bemerkenswert, dass Studienergebnisse zeigen, dass Menschen zwar die klassische formale Struktur einer Sonate oder Ähnliches hörend erkennen können, wenn sie *trainiert* und *angewiesen* werden, darauf zu achten. Doch *natürlicherweise* tun sie das nicht; „in other words, listening for form (as defined in this manner) is not a normal mode of aesthetic enjoyment".[1958] Das muss nicht heißen, dass es nutzlos ist, ‚Form' darüber zu definieren, was Hörer wahrnehmen. „It might just be that the traditional formal categories are too rigid, or simply inappropriate".[1959] Hörer nehmen üblicherweise weder komplexe formale Momente kleineren Ausmaßes (etwa Umkehrungen und andere Verarbeitungen thematischen Materials)[1960] noch die Großform eines Stücks und auch nicht die ihm zugrunde liegenden Prinzipien musikalischer Organisation nach Schönberg oder Schenker wahr,[1961] sondern lediglich die Verhältnisse, Zusammenhänge und Fortschreitungen von einem musikalischen Bit zum nächsten, wie es ja auch Levinsons Konkatenationismus-Theorie als Gegenentwurf zur Forderung architektonischen Hörens behauptet.[1962]

Wenn Musik rezeptiv ganz ist, ist sie das also tendenziell vor allem in konkatenationistischer Hinsicht. Insbesondere die Ergebnisse von Tillmann und Bigand zeigen auf empirischem Wege die Unzulänglichkeit musikalischer Rezeptionstheorien, die ein architektonisches Hörverhalten verlangen. Jerrold Levinsons Konkatenationismus ist deutlich näher an der Realität der alltäglichen Rezeption von Musik als solche Entwürfe, die die Großform eines Werks in den Mittelpunkt stellen.

All das betrifft das *wie*, nicht das *ob* rezeptiver Ganzheit. Ob eine Hörerfahrung rezeptiv ganz sein muss, um positiv bewertet werden zu können, ist eine ganz eigene Frage. Wenn es rezeptiv unganze Hörerfahrungen musikalischer Werke gibt, können wohl auch sie positiv erfahren werden. Das steht aufgrund der immensen Vielfalt möglicher menschlicher Präferenzen zu vermuten. Warum sollte es ausgerechnet hinsichtlich der rezeptiven Ganz-

[1955] Cook: Musical Form and the Listener, S. 23.
[1956] Cook: Musical Form and the Listener, S. 23.
[1957] Cook: Musical Form and the Listener, S. 24.
[1958] Cook: Musical Form and the Listener, S. 24.
[1959] Cook: Musical Form and the Listener, S. 24.
[1960] Cook: Musical Form and the Listener, S. 25.
[1961] Cook: Musical Form and the Listener, S. 26.
[1962] Cook: Musical Form and the Listener, S. 26 f.

heit von Hörerfahrungen nur eine einzige Klasse goutierbarer Wahrnehmungen – nämlich ausschließlich rezeptiv ganze – geben?

In den folgenden Absätzen muss scharf zwischen ‚rezeptiver Abgegrenztheit' und ‚rezeptiver Ganzheit' unterschieden werden. Ich nutze den Begriff der ‚rezeptiven Ganzheit' bis zum Ende dieses Unterkapitels nicht als Oberbegriff, sondern als Terminus für eine Rezeption, die Punkt (iii) der auf S. 42 gegebenen Ganzheitsdefinition entspricht.

Dass es überhaupt rezeptiv unganze Hörerfahrungen musikalischer Werke geben kann, ist nicht selbstverständlich, aber leicht zu zeigen. Zur Erinnerung: Rezeptive Ganzheit setzt rezeptive Abgegrenztheit voraus. Musikstücke können daher entweder so komponiert sein, dass sie (i) rezeptive Abgegrenztheit, (ii) rezeptive Abgegrenztheit und rezeptive Ganzheit oder (iii) keine von beiden erwarten. Wenn ein Musikstück M (i) oder (ii) verlangt, können die Bedingungen seiner Rezeption entweder so beschaffen sein, dass sie (i) oder (ii) zulassen oder nicht. Lassen sie sie zu, steht der rezeptiv abgegrenzten und/oder rezeptiv ganzen Hörerfahrung von M durch einen kompetenten Hörer nichts im Wege. Erfährt man M aber unter Rezeptionsbedingungen, die (i) oder (ii) nicht zulassen – Nebengeräusche, mehrere sich überlagernde Musiken etc. –, kann man davon sprechen, man habe eine rezeptiv nicht abgegrenzte und/oder eine rezeptiv unganze Hörerfahrung von M gemacht. Es kann also rezeptiv unganze Hörerfahrungen musikalischer Werke geben, und das ganz unabhängig davon, ob diese Werke zur rezeptiv ganzen Erfahrung intendiert waren oder nicht.

Die meisten von uns würden der *Missa solemnis* wohl lieber in einer klassischen Aufführungssituation beiwohnen, als sie während eines Konzerts von Slayer oder auf einer aktiven Großbaustelle, deren Lärm die *Missa* vollkommen übertönt, zu erleben. Doch es gibt keinen Grund, warum diese beiden rezeptive Abgegrenztheit und rezeptive Ganzheit unmöglich machenden Rezeptionsszenarien eines Werks, das zweifellos zur rezeptiv abgegrenzten und rezeptiv ganzen Erfahrung vorgesehen war, nicht auch dem ein oder anderen gefallen können sollten.

Musikstücke wie Cages *4'33"* oder auch sein *ORGAN²/ASLSP* fallen unter Punkt (iii). *ORGAN²/ASLSP* verneint aufgrund seiner schieren zeitlichen Dimension (i), wodurch automatisch (iii) eintritt. Ähnliches gilt für *4'33"* hinsichtlich seiner Unterscheidbarkeit von nicht zu ihm Gehörigem.

Dazu ist Stephen Davies' Diskussion der Frage, ob *4'33"* Musik sei, von Interesse. Davies bezeichnet *4'33"* als „performance piece about music".[1963] Auch wenn sein ausschlaggebendes Argument, das auf der Umschreibung von Musik als „organised sound" beruht,[1964] zunächst wenig mit dem Konzept rezeptiver Ganzheit zu tun zu haben scheint, lässt es sich im Kern genau darauf zurückführen. Davies schreibt:

> It seems to me that, if sounds are organised, some sonic possibilities must be excluded. This means that, however free and chaotic is the method of a musical work's organisation, it must rule out the possibility of some kinds of sonic events so that, should they occur during a performance, they are to be classed as ambient. Where sound is organised, however loosely, there also must be the possibility of ambient sound, of sound excluded by the manner of organisation. Conversely, where no noises could count as ambient, the soundscape cannot be truly described as organised. Now, as we have seen, Cage's 4'33" encompasses all sounds, anticipated or not, within the ambit of its performances, so none counts as ambient. Since it

[1963] Davies: John Cage's 4'33": Is it music?, S. 460.
[1964] Davies: John Cage's 4'33": Is it music?, S. 456–460.

> excludes no sonic events from the content of its performances, the sounds within them are not organised.[1965]

In der Terminologie der vorliegenden Arbeit bedeutet das: „Organised sound“ muss rezeptiv abgegrenzt sein. Wenn Musik notwendigerweise „organised sound“ ist und „organised sound“ rezeptiv abgegrenzt sein muss, ist *4'33"* keine Musik, weil es nicht rezeptiv abgegrenzt und damit kein „organised sound“ ist.

Musikalische Werke, die ihrer Faktur nach rezeptive Abgegrenztheit verneinen und gleichzeitig aufgrund ihrer Positionierung im klassischen Kulturbetrieb rezeptive Ganzheit fordern, kann es höchstens als Konzeptkunst, nicht aber als tatsächlich gemäß ihren Aufführungsanweisungen realisierbare geben. Es ist kein Zufall, dass beide Cage-Beispiele rezeptive Abgegrenztheit negieren, nicht aber rezeptive Ganzheit. Denn rezeptive Ganzheit selbst kann nicht vonseiten des notierten Werks verneint werden. Sie fällt automatisch, wenn es keine rezeptive Abgegrenztheit gibt. Wie bereits festgestellt wurde, ist die Wahrnehmung rezeptiver Ganzheit unabhängig von formaler Ganzheit. Es genügt also nicht, ein formal unganzes Stück zu komponieren, um die Möglichkeit rezeptiver Ganzheit auszuschließen. Man kann zwar gewisse nicht im Notentext fixierte Umstände herbeiführen, um einem Stück die Möglichkeit rezeptiver Ganzheit zu nehmen, indem man beispielsweise eine Performance desselben mit Presslufthämmern stört. Das jedoch wäre kein Beispiel einer Komposition, die rezeptive Ganzheit verneint, denn die nicht-systematische Störung ist kein Teil des Stücks. Wenn man das Stück aber mit Bedingungen versieht, die seine rezeptive Ganzheit unmöglich machen sollen, und beispielsweise über einer klassisch notierten Partitur die Anweisung anbringt, jede Aufführung sei mit zwei Dutzend Presslufthämmern unhörbar zu machen, sodass das Stück unmöglich rezeptiv ganz sein könne, so gehört diese Anweisung, so gehört die Unhörbarkeit des Notentextes zum Stück selbst, sodass seine Aufführung mit den Presslufthämmern, die das Orchester gnadenlos übertönen, keine Aufführung eines Stücks ist, das rezeptive Ganzheit verneint, sondern die Aufführung eines Stücks, die und das rezeptiv ganz ist, weil die Spielanweisungen selbst die Nutzung der Presslufthämmer vorschreiben, deren Lärm sehr wohl rezeptiv ganz wahrgenommen werden kann. Da rezeptive Ganzheit erstens nicht von der formalen Ganzheit der musikalischen Spielanweisungen eines Stücks abhängt, und da diese, zweitens, höchstens rezeptive Abgegrenztheit, nicht aber rezeptive Ganzheit unmöglich machen können, kann es keine Werke geben, die rezeptive Ganzheit verneinen, sondern lediglich rezeptive Ganzheit verneinende Umstände, die nicht zum durch sie rezeptiv unganz erlebten Werk selbst gehören.

2.3 Inhaltliche Ganzheit

Ein Problem inhaltlicher Ganzheit gibt es in der modernen Musikphilosophie soweit ich sehe nicht. Sie wird kaum je diskutiert. Dass Musik in jeglicher Hinsicht inhaltlich unganz sein oder auch bewusst versuchen kann, jeglichen Inhalt zu verneinen, ohne an Wert oder künstlerischer Exzellenz zu verlieren, ist heute selbstverständlich. Inhaltliche Ganzheit könnte zwar im Zusammenhang einer Diskussion musikalischen Verstehens eine Rolle spielen

[1965] Davies: John Cage's 4'33": Is it music?, S. 458 f.

(siehe dazu weiter unten, S. 404 f.). Doch dieses Unterfangen ist nicht Teil der vorliegenden Arbeit.

2.4 Teleologische Unabhängigkeit

Teleologische Unabhängigkeit ist auch im 20. und 21. Jahrhundert in dem Sinne eine Selbstverständlichkeit der Künste, als dass sie ohne Weiteres vollkommen zweckfrei sein können. Sie müssen das aber nicht, um als höchste Kunsterzeugnisse anerkannt zu werden. Eine Vielzahl moderner Kunstwerke ist unter zweckgebundenen Umständen entstanden. Sie können produziert worden sein, um öffentliche Ereignisse zu begleiten, als Gedenkstätten zu dienen, das kulturelle Profil einer Stadt attraktiver zu machen, öffentliche Plätze wie etwa Bahnhöfe zu verschönern etc., und dennoch im emphatischen Sinne des Wortes als ‚Kunst' anerkannt werden.

Ein bemerkenswerter Aufsatz zum Verhältnis von Kunst und Nützlichkeit stammt von Stephen Davies. Davies, der in vielen seiner Texte explizit die Traditionen und Artefakte außereuropäischer Kulturen in seinen Kunstbegriff integriert, schlägt die Kategorie der „functional beauty" vor, die ein Nutzobjekt dann hat, wenn seine ästhetischen Qualitäten und seine Funktionalität in einem symbiotischen Verhältnis stehen, wenn also etwa die elegante Form eines Stuhl dazu beiträgt, ihn komfortabel zu machen.[1966] Das Konzept der „functional beauty" trifft auch auf Kunstwerke zu, die die Funktion haben, zu erfreuen, wenn sie um ihrer selbst willen betrachtet werden. „Art is functionally beautiful if it has aesthetic properties that augment the pleasure its contemplation as art brings".[1967] Davies meint nicht nur, dass alle Kunst auf die eine oder andere Art funktional sei, sondern auch, dass Objekte, deren Hauptfunktion eine ganz praktische ist – wie etwa reich verzierte Teekannen oder Gegenstände zum zeremoniellen Gebrauch – ebenso wie Beethovens *Fünfte* ‚Kunst' genannt werden können, was nicht nur die starke Version teleologischer Unabhängigkeit negiert, sondern – weil nach Davies *alle* Kunst funktional ist – auch das Konzept teleologischer Unabhängigkeit selbst rundum ablehnt.[1968]

Die Entscheidung der Frage, ob Kunst teleologisch unabhängig sein kann, hängt von der Definition dessen ab, was zu den ‚Zwecken' zählt, von denen eine Entität unabhängig sein muss, um teleologisch unabhängig zu sein. Wenn diese Zwecke auch die Bestimmung des Ästhetisch-Erfahren-Werdens, eine der Kunst angemessene Rezeption durch kunstfähige Agenten, beinhalten, engt sich der Kreis möglicherweise teleologisch unabhängiger Werke erheblich ein. Es kämen dann entweder nur solche Produkte künstlerischen Schaffens infrage, die niemals dazu intendiert waren, einer Öffentlichkeit präsentiert zu werden, oder man müsste die Idee teleologischer Unabhängigkeit gleich auf die Rezeption selbst beziehen, sodass auch zweckgebundene Objekte teleologisch unabhängig wahrgenommen werden können.

[1966] Davies: Aesthetic Judgements, Artworks and Functional Beauty, S. 237 ff.
[1967] Davies: Aesthetic Judgements, Artworks and Functional Beauty, S. 239.
[1968] Davies: Aesthetic Judgements, Artworks and Functional Beauty, S. 241. Nebenbei widerspricht Davies auch Larry Shiners Position, nach der es Kunst im eigentlichen Sinne nur in der Welt westlicher Hochkunst gibt (ebd.).

2.5 Ontische Dauerhaftigkeit

Unter allen für meine Arbeit relevanten Themen der Musikphilosophie erfuhr die Frage nach dem ontologischen Status von Musikwerken in den letzten Jahrzehnten besondere Aufmerksamkeit. Zwar traten einige Autoren seit Beginn des neuen Jahrtausends mit Bedenken gegen das Unterfangen der Musikontologie an sich (oder gegen Teile desselben) hervor, woraufhin sich andere anschickten, es zu verteidigen, sodass man nicht sagen kann, dass musikontologisches Philosophieren in akademischen Kreisen einstimmig als sinnvolle Betätigung anerkannt sei.[1969] Doch die Frage nach dem ontologischen Status von Musikwerken ist so grundlegend – wenn nicht für die Klärung des Zustands der Welt im ganz großen Maßstab, so doch immerhin für die Feststellung essentieller Seinsweisen von Kunst und Kunstwerken – und die mit ihren üblichen Beantwortungen einhergehenden Probleme so vertrackt, dass sie komplett zu ignorieren sich verbietet. Wie bei allen anderen Entitäten lässt sich völlig zurecht auch bei Musik und ihren Werken darüber nachdenken, welchen ontologischen Status sie innehaben. Seit der Mitte des 20. Jahrhunderts haben sich Dutzende Autoren zu Wort gemeldet und eine beeindruckende Vielfalt musikontologischer Theorien vorgelegt, kritisiert und verteidigt. Der Erkenntnisgewinn des Unterfangens spricht, denke ich, für sich. Ich werde im Folgenden die musikontologische Diskussion hinsichtlich ihrer Relevanz für das Konzept ontischer Dauerhaftigkeit darstellen und analysieren. Ziel ist es, zu untersuchen, ob die Idee ontischer Dauerhaftigkeit philosophisch haltbar ist.

So unterschiedlich die Positionen zu vielen wichtigen Teilfragen des Ontologie-Problems auch sein mögen, so einig ist sich die Musikphilosophie im Großen und Ganzen bei einigen ganz grundlegenden Aspekten. Demnach sind Musikwerke, anders als etwa Gemälde oder Skulpturen, wiederholbar. Sie können mehrfach aufgeführt werden und gleichzeitig an verschiedenen Orten erklingen. Man kann Musikwerke sinnlich erfahren und ohne Schwierigkeiten über dasselbe Werk sprechen. Musikwerke existieren auch dann, wenn sie gerade nirgendwo performt werden, sind aber nicht mit einer bestimmten Performance oder einer bestimmten Partitur zu identifizieren: Wäre ein Werk eine bestimmte Performance, wäre es nicht wiederholbar und gäbe es keine unaufgeführten (= nicht performte) Werke; und wäre ein Werk eine bestimmte Partitur, könnte man das Werk zerstören, indem man diese eine Partitur zerreißt, auch wenn es noch Abschriften derselben gibt. Performances und Notentexte können nicht mit Musikwerken identisch sein, denn jene besitzen diverse Eigenschaften, die diese nicht haben, und umgekehrt: Performances beginnen und hören auf und sind außerdem räumlich verortbar, während Musikwerke zeitlich fortbestehen („persist in time“) und nicht räumlich verortbar sind; Musikwerke haben meist keine exakt festgelegten Tonhöhen (nur Verhältnisse von Tonhöhen und eine ungefähre Stimmtonhöhe, die sich aus der Kenntnis von relevanten kulturellen Praktiken und Standards ableiten lässt), doch Performances schon; Performances können unterbrochen werden, Musikwerke nicht;

[1969] Siehe dazu in der Reihenfolge ihres Erscheinens: Predelli: Has the Ontology of Music Rested on a Mistake?; Ridley: Against Musical Ontology; Kania: Piece for the End of Time: In Defence of Musical Ontology; Bartel: Music Without Metaphysics?; Brown: Do Higher-Order Music Ontologies Rest on a Mistake?; Brown: Further Doubts about Higher-Order Ontology: Reply to Andrew Kania; Kania: In Defence of Higher-Order Musical Ontology: A Reply to Lee B. Brown; Kraut: Ontology: Music and Art; Young: The Poverty of Musical Ontology; Letts: Against Kania's Fictionalism about Musical Works; Davies: Descriptivism and Its Discontents.

Musikwerke werden komponiert, Performances nicht; es gibt nicht-notierte Musikwerke, aber keine nicht-notierten Notentexte; ein Notentext hat so und so viele Seiten, die dieses oder jenes Format haben, während dem Werk diese Eigenschaften fehlen; ein Notentext ist entflammbar, ein Musikwerk nicht; etc.[1970]

Eine elegante Kritik der These, ein Musikwerk sei das physische Objekt, das der Komponist erschafft, lässt sich einem Aufsatz Robert Hoffmans entnehmen, der zwar den ontologischen Status poetischer Werke behandelt, dessen Argumente aber problemlos auf die Musik übertragen werden können. Hoffman schreibt, C. J. Ducasse behaupte, „that the work of art is identical with the one and only physical product of artistic activity".[1971] Dieses Postulat ist jedoch im Fall von Poesie und Musik unhaltbar:

> Is the art work the sign-design of the printed poem or is it the sign-events that constitute the several occurrences of the sign-design? If the latter, then there are as many works of art associated with a given poem as there are copies of it; if the former, then we are faced with a contradiction. For the sign-design is not a physical object or event; it is a class of printed marks to which belong all sign-events of a particular kind. Since, according to Ducasse, the work of art is a physical object, not an abstraction, he must reject the thesis that the poetical work of art is a sign-design. But the alternative entails that one poem comprehends a host of art works. This contradicts Ducasse's contention that the art work is identical with the one and only physical product of artistic endeavour.[1972]

Einzelne Autoren postulieren, ein Musikwerk sei der Akt des Komponierens. Es gibt zwei Varianten dieser Idee: „According to the first version, proposed by Gregory Currie, a musical work is an action-*type*: a type of which the composer's datable, locatable compositional action (or series of actions) was a token. According to the second version of the view, defended by David Davies, the work is the composer's unrepeatable compositional action itself".[1973] Beide versagen jedoch dabei, die Wiederholbarkeit von Musikwerken sowie den Umstand zu erklären, dass Musikwerke gehört werden können.

Zu den wichtigsten Fragen der Musikontologie gehören die Identitätsfrage (Welche Eigenschaften eines Werks sind essentieller Teil seiner Identität? Welche anderen sind lediglich akzidentiell?)[1974] und die Persistenzfrage (Werden Musikwerke erschaffen? Können

[1970] Siehe zu all diesen Argumenten unter anderem Davies: „The Work of Music and the Problem of Its Identity" by Roman Ingarden (Review), S. 171, auch Wolterstorff: Toward an Ontology of Art Works, S. 115 f., Harrison: Types, Tokens and the Identity of the Musical Work, S. 337 ff., Dodd: Musical Works as Eternal Types, S. 424 oder Reicher: *Zur Metaphysik der Kunst*, S. 10–19. Manche der in diesem Kapitel vorgestellten und diskutierten Aufsätze und Theorien finden sich – mal in deutscher Übersetzung eines englischsprachigen Originals, mal als Wiederabdruck eines älteren Beitrags, mal als Erstveröffentlichung – im von Reinold Schmücker herausgegebenen Sammelband *Identität und Existenz. Studien zur Ontologie der Kunst*. Er sei hier der Vollständigkeit halber erwähnt, nicht jedoch in aller Ausführlichkeit besprochen, denn die Aufsätze, die er enthält, bieten bis auf Maria E. Reichers „Eine Typenontologie der Kunst" im Vergleich zu den in der vorliegenden Arbeit analysierten nichts sonderlich Bemerkenswertes. Die Möglichkeit, dass Musikwerke mit physikalischen Gegenständen identifiziert werden können, wird in Schmückers Sammelband beispielsweise in den Beiträgen Günther Patzigs und Maria E. Reichers verworfen.

[1971] Hoffman: Conjectures and Refutations on the Ontological Status of the Work of Art, S. 519.

[1972] Hoffman: Conjectures and Refutations on the Ontological Status of the Work of Art, S. 519 f.

[1973] Dodd: Musical Works: Ontology and Meta-Ontology, S. 1122. Kursivierung original.

[1974] Siehe Dodd: Musical Works: Ontology and Meta-Ontology, S. 1114. Die vier gängigsten Antworten fasst Aaron Ridley zusammen: „Some philosophers have included only temporally ordered patterns of relations between pitched sound (a position sometimes termed ‚sonicism'); others have also included the timbral properties of those pitched sounds (‚timbral sonicism'); others have added the means by which such timbral properties are produced (‚instrumentalism'); while still others have added considerations concerning musico-historical context and the relations holding between that context and a given sound-event (‚contextualism'). And there are further possibilities, too" (Ridley: Musical Ontology, Musical Reasons, S. 664). Ridley ordnet Nelson Goodman dem „sonicism" zu; Julian Dodd ist ‚timbral sonicist'; und ‚instrumentalists' sind häufig auch ‚contextualists' und umgekehrt, wie etwa Jerrold Levinson und Stephen Davies (ebd., Fußnoten 6, 7

sie zerstört werden? Wie bestehen sie zeitlich?)[1975]. Die Identitätsfrage umfasst auch das Nachdenken über die Bedingungen, die eine Folge von Klängen erfüllen muss, um als Performance eines Werks zu gelten, die Persistenzfrage betrifft direkt das Konzept ontischer Dauerhaftigkeit. Die möglichen Antworten auf verschiedene Aspekte dieser Probleme stehen in enger Beziehung zu unterschiedlichen musikontologischen Standpunkten. Manche musikontologischen Theorien implizieren diese oder jene Antwort auf diese oder jene Frage, und manche Intuitionen hinsichtlich der Antwort auf diese oder jene Frage zwingen zur Bejahung bzw. Verneinung dieser oder jener musikontologischen Theorie.

Die meisten einflussreichen Musikphilosophen vertreten heutzutage eine Position, nach der Musikwerke Universalien (Alternativbegriff: ‚abstrakte Gegenstände') sind. Manche vertreten dabei einen Universalienrealismus, andere folgen einer nominalistischen Sichtweise. Diese und weitere Unterscheidungen werden weiter unten diskutiert.

Zu den wenigen Philosophen, die Musikwerke nicht als abstrakte Gegenstände betrachten, gehören Jo Ellen Jacobs, Ben Caplan und Carl Matheson. Jo Ellen Jacobs meint, Musikwerke und Performances seien dasselbe.[1976] Sie identifiziert Werk mit Performance und widerspricht damit dem allgemein verbreiteten Konsens über das Verhältnis von Werk und Performance, nach dem die Performance das Werk hörbar macht, aber nicht mit dem Werk gleichzusetzen ist. Sie weist Goodmans Unterscheidung von allographischen und autographischen Künsten zurück und verneint damit auch die Wiederholbarkeit von Musikwerken, da, so Jacobs, jede Performance ein eigenes Kunstwerk sei.[1977] Sie begründet das mithilfe einer Analogie von Notentext und DNA, wobei der Performende durch seine Interpretation der Partitur eine Identitäts-entscheidende Rolle spiele:

> The score is the genetic information. All the markings on the score such as notes, rests, and repeat marks are comparable to the chemical code of each gene. The score has the potential for realization in a number of ways. The performance is the organism. The performance is the result of environmental influences on the genetic instructions. The performer acts as a scientist, a conscious part of the environment. A performer must actualize the score. As she brings the score to fruition, some of the potential of the genes will be actualized. The resulting musical work will be a product of both the structure of the score and the creative input of the performer(s). A phrase marked on a score is realized in a number of possible ways: grace notes must be interpreted in the actual playing, tone quality must be controlled, balance between the parts must be considered. Just as environmental influences such as light and soil necessarily affect the developing individual, the touch of the finger on the keys of a piano necessarily affects the sound produced.[1978]

und 8). Die Identitätsfrage ist zweifellos höchst interessant, spielt in meiner Arbeit aber aufgrund ihrer thematischen Eingrenzung nur eine Nebenrolle. Ridleys Aufsatz, in dem er einen kontextualistischen Ansatz verteidigt, sei zur eigenen Lektüre empfohlen. Die Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts, die – in diesen oder ähnlichen Formulierungen – davon sprechen, das Kunstwerk existiere ‚als Welt für sich', ‚unabhängig', ‚selbständig' oder ‚vom Künstler abgetrennt', sind, wie aus diesen Bestimmungen zu folgern ist, keine Kontextualisten.

[1975] Siehe Dodd: Musical Works: Ontology and Meta-Ontology, S. 1114 f. Dodd behandelt das Problem der Feststellung, welcher ontologischen Kategorie Musikwerke zuzuordnen sind, als dritte große Frage der Musikontologie (ebd., S. 1114). Dieser Dreiteilung schließe ich mich nicht an. Die ontologische Frage ist vielmehr das große Projekt, um das es überhaupt geht. Die Identitäts- und die Persistenzfrage können helfen, dieses Projekt erfolgreich anzugehen. Sie können auch als Korrektive möglicher ontologischer Theorien vom Wesen musikalischer Werke fungieren. Doch sie sind nicht als Fragen *neben* der ontologischen Frage zu behandeln, sondern *unter* ihr.

[1976] Jacobs: Identifying Musical Works of Art.

[1977] Jacobs: Identifying Musical Works of Art, S. 78.

[1978] Jacobs: Identifying Musical Works of Art, S. 77.

Jede Performance von Beethovens *Neunter* ist, so Jacobs, ein *unique musical work of art.*[1979] Der Komponist stellt lediglich ein Rezept her, das dann vom Performenden durch den Akt der Performance zum Werk wird.[1980]

Jacobs' Position ist, so lässt sich aufgrund der Thematisierung entsprechender Musiken in ihrem Text vermuten, zu einem guten Teil aus der Motivation erwachsen, auch nicht (eindeutig) notierte Musik, wie etwa freien Jazz oder abstrakt-graphische Partituren, die zum Beispiel aus auf weißem Papier angeordneten Flecken bestehen, in den Werkbegriff einzuschließen.[1981] Sie formuliert explizit, dass eine Theorie über die Identität von Musikwerken „all kinds and periods of music, e. g., electronic, aleatoric, non-Western, Baroque, contemporary, and unscored music" umfassen sollte.[1982] Diesem Anspruch wird ihre Position zweifellos gerecht. Doch erstens ist zu fragen, ob so radikal unterschiedliche Musiken wie das klassische Werk westeuropäischer Tradition, Gamelan, aleatorische Musik, freie Improvisation und lediglich in abstrakt-graphischer Notation festgehaltene musikalische Anweisungen nicht möglicherweise verschiedenen ontologischen Kategorien zuzuordnen sind. Und zweitens erweist sich Jacobs Theorie schon als unhaltbar, wenn man sie nur auf das klassische Werk westeuropäischer Tradition bezieht.

Denn wenn nur die Performance ein Werk ist, können Werke nicht geschrieben werden. Es gäbe außerdem eine unendliche Vielzahl von Werken, die mit der Partitur von Beethovens *Neunter* in einer direkten Verbindung stehen. Beethoven hätte gar kein Werk kreiert, das seine neunte Symphonie ist, denn er selbst hat sie nie performt, und ein Notentext ist nach Jacobs kein Werk. Es gäbe demnach ein Werk ‚Symphonie auf der Grundlage eines von Beethoven zusammengestellten Notentextes, interpretiert von Michael Umlauf als Dirigent, Henriette Sontag als Sopranistin, Caroline Unger als Altistin, Anton Haizinger als Tenor, Joseph Seipelt als Bariton, X als Geiger Nummer 1, Y als vierter Bass von links, . . . ', und dergleichen für jede einzelne der unzähligen Performances der Partitur von Beethovens *Neunter* – von der man so eigentlich gar nicht sprechen dürfte. Zwar hätte Beethoven eine besondere Stellung inne, denn auf den von ihm geschriebenen Noten würde jedes dieser Werke basieren. Doch ‚Beethovens *Neunte*' gäbe es nicht mehr, nur noch ‚Beethovens neuntes Rezept zum Herstellen einer Symphonie'. Und es gäbe auch kein Werk, das mit dem, was wir als ‚Beethovens *Neunte*' bezeichnen, in Verbindung steht, wenn dieser Notentext gerade nicht zum Erklingen gebracht wird. Das Werk wäre einmalig und würde nur existieren, während es performt wird (erneut: auch diese Formulierung dürfte man, folgt man Jacobs, nicht wählen, denn laut Jacobs ist die Performance das Werk, es kann also nicht ein Werk performt werden, denn das impliziert eine von der Performance unabhängige Existenz des Werks). All das sind Gründe genug, Jacobs' Theorie abzulehnen.

Eine weitere Außenseiterposition wird von Ben Caplan und Carl Matheson vertreten. Sie verteidigen eine Ontologie, nach der Musikwerke konkrete Objekte sind, und zwar „fusions of performances".[1983] Auch Caplan und Matheson machen den ontologischen Status eines Musikwerks also von seinen Performances abhängig, wenn auch in etwas anderer Weise

[1979] Jacobs: Identifying Musical Works of Art, S. 78.
[1980] Jacobs: Identifying Musical Works of Art, S. 78 f.
[1981] Siehe Jacobs: Identifying Musical Works of Art, S. 75 oder S. 79 ff.
[1982] Jacobs: Identifying Musical Works of Art, S. 80.
[1983] Caplan/Matheson: Defending Musical Perdurantism, S. 59.

als Jacobs. Sie verbinden ihre Ansicht mit einer Theorie zum zeitlichen Fortbestehen von Musikwerken, die sie „Perdurantism“ nennen:

> Musical works *persist*: that is, they exist at more than one time. For example, Vaughan Williams's *Fantasia on a Theme by Thomas Tallis* existed in 1984, and the *Fantasia* exists now, so the *Fantasia* persists. According to Perdurantism about Musical Works, musical works persist by *perduring*: that is, by having different temporal parts at every time at which they exist. A temporal part of a musical work x at a time t is something that exists only at t, that is a part of x at t, and that overlaps at t everything that is a part of x at t. For example, the *Fantasia* has a temporal part in 1984, and the *Fantasia* has a distinct temporal part now. According to one version of Perdurantism about Musical Works, both of these temporal parts are performances of the *Fantasia*. These performances are related, via the appropriate continuity relation for musical works, to other performances of the *Fantasia*.[1984]

Diese Sicht der musikontologischen Dinge sei zwar ungewöhnlich, aber der allgemein verbreiteten Ansicht darüber analog, wie Personen fortbestehen.[1985]

Caplan und Matheson versuchen drei von Julian Dodd vorgebrachte Einwände gegen den Perdurantismus zu entkräften, was ihnen aber nur teilweise gelingt. Insbesondere die „Objection from Perception“, nach der es, denkt man Caplans und Mathesons These zu Ende, nicht möglich ist, ein Werk vollständig zu hören, wird nicht ausreichend widerlegt.[1986] Es bleibt dem Perdurantisten tatsächlich nur die Möglichkeit, in den sauren Apfel zu beißen[1987] und zuzugeben, dass man ein Werk niemals vollständig kennen kann. Doch auch andere Kritikpunkte liegen auf der Hand: Wenn ein Werk tatsächlich die ‚Fusion seiner Performances‘ ist, dann ändert es sein Wesen mit jeder neuen Performance und kann möglicherweise niemals fertig sein, weil es immer noch ein weiteres Mal performt werden kann. Es gäbe außerdem keine unaufgeführten Werke. Auch Caplans/Mathesons Theorie überzeugt daher nicht.

In der philosophischen Diskussion der letzten Jahrzehnte spielten konstruktivistische Positionen zum ontologischen Status von Musikwerken keine Rolle. Bereits vor mehr als einem halben Jahrhundert hat Robert Hoffman derartige Ideen überzeugend widerlegt. Zwar bezieht er sich in „Conjectures and Refutations on the Ontological Status of the Work of Art“ auf die Poesie. Doch seine Argumente lassen sich, wie weiter oben bereits geschehen, problemlos auch auf die Musik übertragen.

Lascelles Abercrombie meint, „the work of art is constructed by and inheres in the spectator's self-consciousness. Thus, a poetical work of art is understood as being the succession of experiences – sensations, images, feelings and ideas – that he has when he is reading the poem. The work of art is ‚the same thing as his self-consciousness‘“.[1988] Diese Theorie birgt zwei große Probleme.

Erstens: Da verschiedene Rezipienten dasselbe Gedicht immer in unterschiedlicher Weise erfahren, gäbe es, folgt man Abercrombie, eine unendliche Vielzahl von Kunstwerken, die mit einem bestimmten Gedicht verbunden sind.[1989] Zwei Personen könnten niemals über dasselbe Kunstwerk sprechen, denn das Kunstwerk wäre vollständig privat, was offensichtlich abwegig ist.[1990]

[1984] Caplan/Matheson: Defending Musical Perdurantism, S. 60. Kursivierungen original.
[1985] Caplan/Matheson: Defending Musical Perdurantism, S. 61.
[1986] Caplan/Matheson: Defending Musical Perdurantism, S. 61–63.
[1987] Caplan/Matheson: Defending Musical Perdurantism, S. 61 f.
[1988] Hoffman: Conjectures and Refutations on the Ontological Status of the Work of Art, S. 513.
[1989] Hoffman: Conjectures and Refutations on the Ontological Status of the Work of Art, S. 513.
[1990] Hoffman: Conjectures and Refutations on the Ontological Status of the Work of Art, S. 513.

Zweitens: Hätte ein Rezipient beim Lesen zweier verschiedener Sonnette Shakespeares dieselbe Abfolge von Empfindungen etc., würde daraus folgen, dass beide dasselbe Kunstwerk wären, was ebenfalls nicht stimmen kann.[1991] Da hilft es auch nicht, zu sagen, dass der optische Eindruck beim Lesen beider Gedichte unterschiedlich ist, sodass es doch zwei verschiedene Kunstwerke seien, da die Gesamterfahrung der Rezeption ja den optischen Eindruck beinhalte – das zu behaupten, hieße, dass ein Gedicht zu einem anderen Werk würde, wenn man es in einer anderen Schriftart notiert.[1992]

Eine andere Spielart des Konstruktivismus besagt,

> that the work is a construct out of the spectator's aesthetic experience. According to this view, we must distinguish three categories when we talk about an art work: there are (a) the physical vehicle, *e. g.* the poem printed on the page, that acts as a control object and determines certain limits within which fall, (b) the aesthetic perceptions or appearances that constitute the content of felt givenness had on stimulation by the control object; and out of these perceptions is constructed, (c) the object of critical and interpretative evaluation or the work of art.[1993]

Doch auch diese Sicht der Dinge hat ihre Schwierigkeiten.

Erstens: Da unterschiedliche Personen das Kunstwerk aufgrund unterschiedlicher, privater Eindrücke („perceptions") konstruieren, wäre das Kunstwerk hier erneut rein privater Natur.[1994] Wenn ich das Kunstwerk außerdem zu unterschiedlichen Zeiten konstruiere, zu denen meine Eindrücke notwendigerweise unterschiedlich sind, ergäbe auch das unterschiedliche Kunstwerke.[1995]

Zweitens: „[I]f the name of any particular work of art signifies merely a construct out of the perceptions had by someone on a particular occasion, then there is no subsistent [= tatsächlich existierendes] art work".[1996]

Drittens:

> [I]f the name of an art work refers merely to the perceptions had by someone on a particular occasion, then we should be unable to speak of right or wrong with respect to any statement of the form, ‚x is a work of art', where ‚x' designates a construction out of someone's perceptions and ‚is' is identificational. This is so because we should have no independent standard or criterion by appeal to which we could determine the correctness of such a statement.[1997]

Sobald die Erfahrung, die das Kunstwerk konstituiert, vorbei ist, gibt es nichts mehr, auf das man zeigen kann, um sagen zu können, dass die eigene mentale Konstruktion ein Kunstwerk war.

All diese Punkte zwingen dazu, den Konstruktivismus von Musikwerken abzulehnen, in welcher Variante er auch immer auftreten mag.[1998]

[1991] Hoffman: Conjectures and Refutations on the Ontological Status of the Work of Art, S. 513.
[1992] Hoffman: Conjectures and Refutations on the Ontological Status of the Work of Art, S. 513 f.
[1993] Hoffman: Conjectures and Refutations on the Ontological Status of the Work of Art, S. 515 f.
[1994] Hoffman: Conjectures and Refutations on the Ontological Status of the Work of Art, S. 516. Siehe dazu auch Levinsons Kritik der Ansicht Croces, der Werke der nicht-materiellen Künste wie Musik oder Literatur als rein mentale Objekte versteht (Levinson: What a Musical Work Is, S. 5). Argumente gegen die These, Musikwerke seien ‚psychische Gegenstände', stellt auch Reicher: *Zur Metaphysik der Kunst*, S. 19–22 vor.
[1995] Hoffman: Conjectures and Refutations on the Ontological Status of the Work of Art, S. 516.
[1996] Hoffman: Conjectures and Refutations on the Ontological Status of the Work of Art, S. 516.
[1997] Hoffman: Conjectures and Refutations on the Ontological Status of the Work of Art, S. 516.
[1998] Siehe zu zwei modifizierten Versionen des Konstruktivismus sowie zur These, das Kunstwerk sei das, was der Künstler während seiner Kreation erfährt und empfindet Hoffman: Conjectures and Refutations on the Ontological Status of the Work of Art, S. 514 und S. 518 f.

Es ist ganz normal und völlig in Ordnung, prä-theoretische Intuitionen zum ontologischen Status von Musikwerken und anderen philosophischen Problemen zu haben. Wie man mit ihnen umgehen sollte, ist aber umstritten. Es besteht (1.) die Möglichkeit, sie zur Grundlage der Entwicklung eines ontologischen Standpunktes zu nehmen. Dieser sollte dann unser Denken über Musikwerke angemessen wiedergeben. (2.) kann man versuchen, die Welt zu beschreiben, wie sie sich unabhängig von unserem Denken gestaltet. Die erste Methode nennt Andrew Kania ‚deskriptiv', die zweite ‚revisionistisch'.[1999] Der revisionistische Ansatz kann dazu führen, auch starke prä-theoretische Intuitionen über das Wesen musikalischer Werke verneinen zu müssen, wenn man aus der Analyse ihrer Eigenschaften eine ontologische Theorie ableitet, die die Falschheit dieser oder jener prä-theoretischen Annahme impliziert.

Beide Wege sind in der Literatur präsent. Insbesondere bei der Frage der Kreierbarkeit von Musikwerken wird häufig davon gesprochen, dass die Intuition, dass Musikwerke tatsächlich vom Komponisten erschaffen und nicht lediglich entdeckt werden, zu den Grundfesten unseres Musikverständnisses gehöre und daher als gegeben angenommen werden dürfe oder gar müsse (einer der wichtigsten Vertreter dieses Arguments ist Jerrold Levinson, siehe dazu weiter unten). Es finden sich dann zwar auch immer wieder zaghafte Versuche, die Wahrheit dieser Intuition zu begründen. Doch im Grunde bleibt es stets dabei, sich so gut wie ausschließlich auf die prä-theoretische Überzeugung zu verlassen und damit dem deskriptiven Ansatz zu folgen.

Demgegenüber verhalten sich Autoren wie Julian Dodd, Nelson Goodman oder Guy Rohrbaugh revisionistisch, was etwa bei Dodd dazu führt, die Möglichkeit des Erschaffens musikalischer Werke zu verneinen.[2000]

Bereits 2006, also zwei Jahre vor der Veröffentlichung von Kanias Deskriptivismus/Revisionismus-Unterscheidung, forderte Amie L. Thomasson, dass „debates about the ontological status of the work of music, painting, literature, etc., must in some sense be resolved by analyzing the concepts of those who ground and reground the reference of the term", weil nur so gewisse Unzweideutigkeiten, die unserem Sprechen über Kunst und ihre Werke innewohnen, erkannt und aufgelöst werden können.[2001]

Die „conceptual analysis" sollte sich dabei auf die „practices of those who use the terms and deal with the objects" beziehen:

> That is, we help establish what ontological sort of thing we are referring to by, e. g. considering works to be observable under some conditions but not others (as, e. g., a painting may be seen this month at the museum, a performance of a musical work may be heard tonight only, while the work itself may be heard in any of three major cities any night this month); or by treating works as destroyed (or not destroyed) in various circumstances (e. g. a fire may destroy a painting but not a symphony); or by way of what we consider to be saleable and moveable (e. g. whether we treat the work itself, or only rights to it or copies of it to be capable of being bought and sold), and so on. These practices, which naturally co-evolve with the use of category-specifying art terms like ‚painting' and ‚symphony,' play the core role in disambiguating the ontological status of the kinds of works of art we commonly refer to (both in language and in our other dealings with them). As a result [. . .] to determine the ontological status of works of art of these kinds, we must analyze the practices involved in talking about and dealing with works of these kinds and see what ontological kind(s) they establish as the proper referents for the terms (assuming the terms refer).[2002]

[1999] Kania: The Methodology of Musical Ontology: Descriptivism and its Implications, S. 434 ff.
[2000] Kania: The Methodology of Musical Ontology: Descriptivism and its Implications, S. 436 f.
[2001] Thomasson: Debates about the Ontology of Art: What are We Doing Here?, S. 248 f.
[2002] Thomasson: Debates about the Ontology of Art: What are We Doing Here?, S. 249.

Diese Forderung Thomassons läuft im Grunde auf nichts anderes hinaus, als die deskriptive Methode der Musikontologie der revisionistischen vorzuziehen. Thomassons Version des Deskriptivismus unterscheidet sich dabei von derjenigen Kanias in einem Detail: Während Kania von unserem *Denken* über Kunst spricht, bezieht Thomasson sich auf unseren *Umgang* mit Kunst und ihren Werken, auf unsere kulturellen Praktiken. Sie sollten, folgt man Thomasson, als Grundlage zur Formulierung einer Theorie über den ontologischen Status von Kunstwerken dienen.[2003]

Wie Thomasson völlig zurecht feststellt, führt ein kunstontologischer Deskriptivismus zum Phänomen der „unanswerable questions". Wenn sich nämlich mehrere kompetente Sprecher bei der prä-theoretischen Beantwortung dieser oder jener für die Ontologie relevanten Frage uneinig sind, weil eine unsere Praktiken im Umgang mit Kunst und ihren Werken nicht die Ableitung exakter Kriterien oder scharfer Grenzen zulässt, dann kann beispielsweise nicht genau gesagt werden, wie viele Wörter eines Romans verändert werden dürfen, ohne dass er seine Identität verliert – die Identitätsfrage wäre damit zumindest teilweise nicht zu beantworten.[2004] Das ist jedoch nicht weiter problematisch: „We should neither be embarrassed by the lack of definitive answer to these questions, nor bullied into providing arbitrary answers; where our practices are not determinative we shouldn't expect determinate answers".[2005]

Ich begrüße die Offenheit, mit der Thomasson das Phänomen der unbeantwortbaren Fragen als direkte Folge der deskriptiven Methode der Kunstontologie adressiert. Doch sie führt die Analyse nicht weit genug. Selbst wenn man sich, wie ich es in dieser Arbeit tue, und wie es auch in der westeuropäisch-US-amerikanisch geprägten Diskussion um den ontologischen Status von Kunstwerken der Fall ist, auf einen kleinen Teil all dessen beschränkt, was verschiedene Zeiten und Kulturen als ‚Kunst' bezeichnet haben (oder bezeichnet haben könnten oder was wir heute rückblickend als ‚Kunst' bezeichnen oder bezeichnen könnten), kristallisiert sich keineswegs ein umfassender Konsens kompetenter Sprecher über die gemeinsamen Nenner unserer Kunstpraktiken heraus, ganz im Gegenteil: Das, worüber sich die allermeisten – wohlgemerkt: nicht restlos *alle* – Kunstphilosophen hinsichtlich des Wesens musikalischer Werke einig sind, ist kaum der Rede wert. Es beläuft sich auf Marginalitäten und Selbstverständlichkeiten, die keine wirklich interessante Frage über den ontologischen Status von Musikwerken zu beantworten in der Lage sind (siehe dazu weiter oben, S. 344 ff.). Folgt man der deskriptiven Methode und Thomassons Forderung, aus unseren Praktiken Eigenschaften von Kunstwerken abzuleiten, die eine ontologische Theorie erklären können muss, wird, weil bei der Interpretation unserer Praktiken und hinsichtlich der Verbindlichkeit dieser oder jener prä-theoretischen Grundannahme eine immense Uneinigkeit auch unter kompetenten kunstfähigen Agenten besteht, so gut wie

[2003] Wenig überraschend argumentiert Thomasson im Lauf ihres Aufsatzes entschieden gegen eine revisionistische Herangehensweise (Thomasson: Debates about the Ontology of Art: What are We Doing Here?, S. 251–253). Auch David Davies (Davies: The Primacy of Practice in the Ontology of Art) und Robert Stecker (Stecker: Methodological Questions about the Ontology of Music) argumentieren dafür, Überlegungen zu unserem praktischen Umgang mit Musik und ihren Werken zum Dreh- und Angelpunkt der Musikontologie zu machen. Sie seien es, die eine Ontologie erklären können müsse. Auch ihre Ansätze weisen eine gewisse Nähe zu Kanias Deskriptivismus auf, unterscheiden sich aber in wichtigen Details von ihm. Ein Vergleich der Positionen liegt nicht im Interessensbereich dieser Arbeit.

[2004] Thomasson: Debates about the Ontology of Art: What are We Doing Here?, S. 249 f.

[2005] Thomasson: Debates about the Ontology of Art: What are We Doing Here?, S. 250.

jede Frage zum ontologischen Status von Musikwerken zu einer unbeantwortbaren und das *Phänomen* damit zum echten *Problem*. Dass dem so ist, wird das vorliegende Kapitel anschaulich machen: Die Unentscheidbarkeit einer großen Zahl von Streitpunkten über die Gültigkeit deskriptiver Grundannahmen, die aus unseren Praktiken abgeleitet werden, führt zur Unentscheidbarkeit darüber, welche der vielen verfügbaren ontologischen Theorien die richtige ist (falls die eine richtige überhaupt existiert und sie bereits formuliert wurde).

Wenn man den Begriff der ‚Ontologie' ernst nimmt – als Lehre vom *Sein*, nicht als Lehre unseres *Denkens* vom Sein oder unseres *Umgangs* mit (mutmaßlich) Seiendem –, kann die Methode, von Intuitionen, von aus unseren Praktiken abgeleiteten Annahmen oder von anderen prä-theoretischen Grundannahmen über das Wesen eines Objekts auf dessen ontologischen Status zu schließen, ohnehin nicht überzeugen.[2006] Im vorliegenden Zusammenhang – demjenigen des Denkens über Kunst und ihre Werke – sind ‚Intuitionen' prä-theoretische, nicht umfassend empirisch und nicht umfassend rational gewonnene Annahmen über ein X, die ‚man halt einfach hat'. In Wahrheit ‚hat' man sie aber natürlich eben nicht ‚einfach': Intuitionen über Kunstwerke sind nicht angeboren, sondern ergeben sich aus einem komplexen Zusammenspiel von individuellem Charakter, sozio-kulturellem Umfeld und gesellschaftlicher Praxis im Umgang mit einem und Sprechen über ein X. Der propositionale Gehalt von Intuitionen ist daher zwar wahrheitsfähig, doch ihr bloßes Vorhandensein ist kein guter Grund für die Annahme der Wahrheit ihres propositionalen Gehalts, denn ihr Zustandekommen genügt nicht den Ansprüchen philosophischer Wahrheitsfindung. Sie können zwar wertvolle Hinweise darauf geben, welcher Aspekt eines Objekts philosophisch zu untersuchen ist. Doch die Einsichten, die diese Untersuchung gebiert, müssen sich auf wissenschaftliche und philosophische Methoden der Wahrheitsfindung gründen.

Der ontologische Status einer Entität ist eine Tatsache. Sie bestimmt beispielsweise, ob die betroffene Entität entdeck- oder kreierbar ist und damit auch, ob unsere Intuitionen über ihren In-Die-Welt-Kommens-Prozess (falls es einen solchen gibt) richtig oder falsch sind. Wenn sich herausstellen sollte, dass Musikwerke dieser oder jener ontologischen Kategorie zugehören, müssen auch möglicherweise kontra-intuitive Folgerungen dieser Einsicht akzeptiert werden. Solange ihre Konsequenzen nicht anderen Tatsachen, sondern nur unseren gefühlten Annahmen über den Zustand der Welt widersprechen, ergibt sich daraus kein philosophisches Dilemma, sondern lediglich ein der Wahrheit dienendes Korrektiv unserer prä-theoretischen Annahmen. Revisionistische Einsichten können und müssen prä-theoretische Annahmen überstimmen.

Allerdings ist eine völlig nicht-deskriptive Vorgehensweise der Ontologie gerade hinsichtlich menschengemachter Kulturgüter, wie es Kunst und ihre Werke sind, unmöglich. Was als Kunst anerkannt wird, was Musik ist und was nicht, wann eine Aufführung gut oder schlecht ist sowie viele weitere Fragen, deren Beantwortung einen Einfluss auf die Ontologie (mancher) Kunstwerke oder -gattungen haben kann, können nicht rein logisch oder objektiv empirisch behandelt werden. Mein Plädoyer für die Bevorzugung der revisionistischen

[2006] Es ist an dieser Stelle zumindest eine Fußnote wert, dass Kania seine ‚deskriptiv/revisionistisch'-Unterscheidung auf unser *Denken* vom Sein bezieht. Ich hätte sie genau anders herum festgelegt und den deskriptiven Ansatz auf das Sein an sich bezogen, unabhängig von unseren Intuitionen über sein Wesen. Mit der Wahl des Attributs, hinsichtlich unserer Intuitionen revisionistisch zu sein, neigen Kanias Begriffe dazu, unser prä-theoretisches Denken zum Ausgangspunkt zu machen und als Default-Position darzustellen.

Methode muss daher unter dem Vorbehalt gelesen werden, sie nur so weit zu verfolgen, wie es *möglich* ist, und nicht etwa davon auszugehen, dass sie in Reinform verwirklicht werden kann. Eine möglichst strikt revisionistische Ontologie wählt eine möglichst geringe Zahl möglichst unbestreitbarer prä-theoretischer Annahmen über das Wesen von Kunst und Kunstwerken aus dem schier unbegrenzten Pool verfügbarer Intuitionen aus, entwickelt auf ihrer Grundlage und in Kombination mit analytischen und/oder empirischen Wahrheiten über Kunst und Kunstwerke eine ontologische Theorie, und misst die übrigen verfügbaren prä-theoretischen Annahmen an den Implikationen dieser Theorie.

Leider ist auch dieses Vorgehen mit schweren Problemen behaftet.

Erstens nämlich ist höchst umkämpft, welche prä-theoretischen Annahmen als unbestreitbar genug gelten können, um in einer revisionistischen Theorie als unumstößliche berücksichtigt werden zu müssen. Wenn von manchen Autoren selbst die Wiederholbarkeit von Musikwerken angezweifelt wird, wie soll man dann wirklich unbestreitbare Annahmen über Musik und ihre Werke finden? Verlässt man sich auf seine eigenen Überzeugungen? Das wäre subjektiv und willkürlich. Nimmt man als unbestreitbar, was der allergrößte Teil der Bevölkerung oder bestimmter Bevölkerungsgruppen für zutreffend hält? Dann ändern sich die Theorien über den ontologischen Status von Kunstwerken alle paar Generationen und können nicht von sich beanspruchen, eine objektive Wahrheit über das Sein von Kunstwerken zu erfassen. Die revisionistische Methode wird dann zu einer verkappten deskriptiven.

Und zweitens sind alle analytischen und empirischen Wahrheiten über Kunst so trivial, dass sie nur nichtssagende Kunstontologien hervorbringen (bzw. zu kunstontologischen Ansätzen nur nichtssagende Ergänzungen beitragen) können. Eine Ontologie, die sich nur auf analytische und empirische Wahrheiten über Kunst und ihre Werke stützt, erschöpft sich im Grunde darin, die hehre Weisheit, dass Kunstwerke Artefakte sind, in ontologische Fachtermini zu verpacken. Damit blieben so gut wie alle interessanten Fragen unbeantwortbare im Sinne Thomassons und die Ontologie trivial. Analytische und empirische Wahrheiten über Kunst helfen nicht, prä-theoretisch objektiv unbeantwortbare Fragen zu objektiv beantwortbaren zu machen.

Die schöne Theorie der revisionistischen Methode der Kunstontologie kann also ihren Ansprüchen nicht gerecht werden. Sie scheitert an ihrem eigenen Thema: Weil alles, was mit Kunst und ihren Werken zu tun hat, menschengemacht ist, und weil Menschen auch in anderen Lebensbereichen, besonders aber wenn es um ihre Kultur geht, höchst individuelle Überzeugungen im weitesten Sinne pflegen, gibt es keine nicht-trivialen Wahrheiten über das Wesen von Kunst und ihren Werken, sodass der Revisionismus entweder, wenn er gehaltvoll sein will, zu einem Deskriptivismus mit all seinen Problemen werden oder aber sich mit einer alle bedeutenden Fragen offenlassenden ontologischen Theorie begnügen muss.

In letzter Konsequenz ist die Unterscheidung von deskriptivem und revisionistischem Vorgehen also im Grunde hinfällig. Es besteht zwar die theoretische Möglichkeit, eine rein revisionistische Kunstontologie zu entwerfen. Doch da Philosophen sich üblicher- und glücklicherweise nicht darauf beschränken wollen, Triviales zu paraphrasieren, sondern stets versuchen, umfassende, mächtige Theorien auszuarbeiten, sind alle real existierenden Kunstontologien lediglich mal mehr, mal weniger deskriptiv. Zu den weniger deskriptiven

gehören die Positionen Julian Dodds oder Nelson Goodmans, zu den deskriptiveren Jerrold Levinsons Ontologie der „initiated types".

2.5.1 Musikalischer Platonismus und erschaffene Types

Wie bereits erwähnt, gehen die meisten Musikphilosophen heutzutage aus verschiedenen Gründen davon aus, dass Musikwerke abstrakte Objekte sind. Dabei gibt es mehrere Möglichkeiten, welche Art von abstraktem Objekt ein musikalisches Werk sein kann. Von besonderer Bedeutung ist die Type/Token-Ontologie[2007] sowie Levinsons modifizierte Version derselben, die eine ihrer (vermeintlichen) Schwachstellen ausbessern soll, dafür aber selbst mit Schwierigkeiten belegt ist.

Die Type/Token-Ontologie ist nicht die einzige Ontologie, die Musikwerke als abstrakte Objekte begreift. Sie hat mehrere Konkurrenten, zu denen beispielsweise all solche Theorien zählen, die Musikwerke als „kinds", „sets", „classes" oder „sorts" bezeichnen. Ihre jeweiligen Alleinstellungsmerkmale sind im Allgemeinen nicht eindeutig festzuhalten, weil ihre Kernbegriffe immer wieder unscharf verwendet und so gut wie nie präzise definiert werden.[2008] Die drei wichtigsten Vertreter fasst Stephen Davies zusammen:

> The connection between a work and its instances has been characterized on the model of a class to its members (Goodman 1968), a kind to its instances (Wolterstorff 1975), and a type to its tokens (from Wollheim 1980). The differences between these analogies is not always as clear as it might be, but might come to this: a class is the collection of its instances and does not usually share many properties with its members; a kind stands as a concept the propositional content of which (subjunctive conditional) specifies the nature of its instances without its being a collection of those instances; a type is an abstract individual which possesses and shares the definitive properties of its tokens.[2009]

Nelson Goodmans Musikontologie, nach der ein Musikwerk eine „class of performances compliant with a character" ist,[2010] und die, selbst revisionistisch (= weniger deskriptiv) und nominalistisch, im Jahre 1968 die ausführliche Beschäftigung der analytischen Philosophie mit musikontologischen Fragen eingeleitet hat,[2011] wird immer noch häufig als Kontrastfolie referiert, gleichwohl aber in den meisten Fällen abgelehnt.

[2007] Die Type/Token-Unterscheidung, die im Deutschen mit ‚Typ/Vorkommnis', ‚Typ/Instantiierung' oder ‚Typ/Realisierung' wiedergegeben werden kann (wobei häufig auch einfach die englischen Begriffe ins Deutsche übernommen werden; so oder so ist die Terminologie nicht einheitlich), stammt aus der analytischen Sprachphilosophie und wurde 1906 von Charles S. Pierce eingeführt (der übrigens selbst der Meinung war, dass Typen nicht existieren) (siehe Harrison: Types, Tokens and the Identity of the Musical Work). Die Zahl ‚1149099' enthält vier Typen von Ziffern (0, 1, 4, 9), aber sieben Ziffern-Vorkommnisse; ein Vorkommnis des Typs ‚0', zwei des Typs ‚1' etc. Bachrach formuliert: „a token word is an individual occurrence or object in the spatio-temporal world, a type is an abstraction inasmuch as it has tokens as instances" (Bachrach: Type and Token and the Identification of the Work of Art, S. 415).

[2008] So stellt beispielsweise Bachrach „class" und „type" nebeneinander, obwohl die ‚Klasse' mit Nelson Goodmans Musikontologie verbunden wird und sich die Type/Token-Theorie eigentlich deutlich von ihr unterscheidet (Bachrach: Type and Token and the Identification of the Work of Art, S. 416). Wolterstorff nennt gleich drei Bezeichnungen abstrakter Objekte in einem Atemzug („kinds", „types" und „sorts") (Wolterstorff: Toward an Ontology of Art Works, S. 126, siehe auch Levinson: What a Musical Work Is, S. 5 f.), und Trivedi behandelt „class" und „set" synonym (Trived: Music and Metaphysics, S. 139). Dies sind nur einige Beispiele. Sie könnten deutlich vermehrt werden.

[2009] Davies: The Ontology of Musical Works and the Authenticity of their Performances, S. 28.

[2010] Siehe z. B. Giovannelli: Goodman's Aesthetics, oder Edlund: On Scores and Works of Music: Interpretation and Identity, S. 368.

[2011] Siehe Kania: The Methodology of Musical Ontology: Descriptivism and its Implications, S. 426.

Der „character“ aus Goodmans Definition ist die Partitur.[2012] Ein Anlass zur Kritik an Goodmans Position liegt in ihrer strengen Definition dessen, was als „performance“ gilt: „All and only those performances that fully correspond to, or ‚comply with,‘ the score count as performances of the work. Even one small mistake on the part of the performer, say, in replacing one note for another, is sufficient to declare that, technically, a different work has been performed“.[2013] Gleichzeitig legt der Notentext natürlich nicht sämtliche Parameter seiner Performance fest – es kann große Interpretations- und, daraus folgend, auch enorme Klangunterschiede zwischen Performances desselben Notentexts geben, auch wenn sämtliche Anweisungen der Partitur korrekt befolgt wurden.[2014] „Hence, in Goodman's view, while two performances that sound almost exactly alike may not be performances of the same work, radically differently sounding performances may be“.[2015] Goodman war sich dieser kontraintuitiven Konsequenzen seiner Position jedoch bewusst und akzeptierte sie als philosophisch korrekt, verlangte aber nicht, dass man deshalb sagen müsse, ein Pianist, der eine einzige Note einer Chopin-Polonaise verfehlt, habe nicht die Polonaise performt, auch wenn das streng genommen der Fall sei.[2016]

Nigel Harrison setzt Goodman entgegen, die Konsequenz seiner Definition sei, „that the composer leaves an incomplete work, that normally a work is never completed (until such time as all scores of it are lost or destroyed, every performer or group of performers who ever knew the work has forgotten it, the composer is dead, and so on); alternatively that works can be closed classes, that it may cease to be possible to perform certain works“.[2017] Dabei zitiert er Goodman zwar falsch – nach Harrison lautet Goodmans Definition, ein Musikwerk sei die „class of *all* performances [...]“, nicht lediglich die hinsichtlich der Anzahl der einzuschließenden Performances nicht weiter bestimmte „class of performances [...]“[2018] –, doch der Unterschied ist bezüglich der Evaluation von Harrisons Argumentation vernachlässigbar. Denn ob wirklich alle oder nur einige der korrekten Performances, von denen es ja tatsächlich eine beliebig große und stets wachsende Anzahl geben kann, und die sich, wie gerade dargestellt, klanglich stark voneinander unterscheiden können, das Werk konstituieren – entscheidend ist, dass das Werk in den meisten Fällen nicht fertig ist und damit gar nicht unter den Werkbegriff fällt. Ein Musikwerk würde sich laut Goodman mit jeder korrekten Performance verändern.[2019]

[2012] Giovannelli: Goodman's Aesthetics.
[2013] Giovannelli: Goodman's Aesthetics.
[2014] Giovannelli: Goodman's Aesthetics.
[2015] Giovannelli: Goodman's Aesthetics.
[2016] Giovannelli: Goodman's Aesthetics. Vgl. dazu Trivedi, der gegen Goodman vorbringt, es widerspräche völlig unserer kulturellen Praxis, zu verneinen, dass es nicht-korrekte Performances von Werken gibt (Trivedi: Music and Metaphysics, S. 140).
[2017] Harrison: Types, Tokens and the Identity of the Musical Work, S. 336.
[2018] Siehe Harrison: Types, Tokens and the Identity of the Musical Work, S. 336.
[2019] Trivedi: Music and Metaphysics, S. 139. In ähnlicher Manier verwirft Wolterstorff eine Ontologie, die Musikwerke als „sets“ und ihre Performances als „examples“ versteht (Wolterstorff: Toward an Ontology of Art Works, S. 121 f.). Julian Dodd formuliert: „Sets, unlike types, are *constructed* out of their instances, from which it follows that a set has its members (or lack of them) essentially; and it is this which tells against the set-theoretical approach to the ontology of musical works“, weil jedes Werk auch mehr oder weniger Performances haben könnte als es tatsächlich hat (Dodd: Musical Works as Eternal Types, S. 424 f.).

Nach Saam Trivedi könnte es, folgt man Goodman, außerdem keine unaufgeführten Werke geben, denn Klassen existieren seiner Ansicht nach nur, wenn ihre Mitglieder existieren.[2020]

Weitere Einwände formuliert Kingsley Price. Er trägt zunächst eine Variante des Unaufgeführte-Werke-Arguments vor:

> Suppose the students in a composition class do not perform, and do not retrieve, the scores they submit. And suppose that the instructor reads them, grades them, and at the end consigns them to the flames. The piece carried by each student's score never was performed, and never will be; and the class of performances that each denoted (the class of performances that complied with each in Goodman's language) is empty. But there is but one empty class; and if Goodman's views were right, every student's score would have carried the same piece; and in assigning different grades, the instructor would have engaged in a serious pedagogical impropriety.[2021]

Es wäre außerdem lediglich zufällig, dass etwa *The Star Spangled Banner* und die *Eroica* unterschiedliche Stücke wären, denn es ist eine kontingente Tatsache, dass es von beiden Performances gibt.[2022]

Bemerkenswert ist, dass Trivedi und Price anscheinend voneinander abweichende Verständnisse davon haben, was eine ‚Klasse' ist – ein weiteres Beispiel für die babylonische Verwirrung, die das Sprechen über abstrakte Objekte in der Musikontologie beherrscht. Während Trivedi davon ausgeht, dass eine Klasse mindestens ein Mitglied haben muss, um zu existieren, beruht Prices Beispiel der verbrannten unaufgeführten Werke auf der Vorstellung der Existenz einer leeren Klasse. Doch ganz egal, wem von beiden man zustimmen mag: Einer der beiden Alternativen müsste sich auch Goodman verpflichten, was den jeweils passenden Einwand gegen seine Position unmittelbar mitliefern würde.

Es gibt noch weitere Argumente gegen Goodmans Ontologie musikalischer Werke,[2023] doch die bis hierher genannten sollten bereits Motivation genug sein, sich nach einer weniger problematischen Alternative umzusehen.

Die anderen von Davies genannten ontologischen Theorien des Musikwerks mit der Einordnung von Werk/Performance als ‚kind/instance' oder ‚type/token' ähneln sich hinsichtlich ihrer Vorteile und Probleme so sehr, dass sie in der musikphilosophischen Literatur nur selten unterschieden werden. So ordnet etwa Stefano Predelli die Ontologie Wolterstorffs als Type/Token-Position ein,[2024] während Saam Trivedi Wolterstorffs eigener präferierter Terminologie folgt, Musikwerke als ‚kinds' zu bezeichnen.[2025] Dabei ist die Verwirrung schon bei Wolterstorff selbst angelegt, der nicht nur „types", sondern auch „sorts" als Alternativbegriffe zu „kinds" ins Spiel bringt (siehe Fußnote 2008).

Ich werde mich nicht damit beschäftigen, ob und wie man „kinds" von „types" unterscheiden kann oder sollte. Beide sind im Großen und Ganzen nur in Nuancen voneinander verschiedene Ausprägungen des musikalischen Platonismus, Wollheim und Wolterstorff zwei seiner bedeutsamen früheren Vertreter, deren Theorien im Laufe der Zeit von zahlreichen Autoren immer wieder verteidigt, kritisiert, weiter ausgearbeitet und modifiziert wurden.

[2020] Trivedi: Music and Metaphysics, S. 139 f., siehe auch Bachrach: Type and Token and the Identification of the Work of Art, S. 342.
[2021] Price: What is a Piece of Music, S. 326.
[2022] Price: What is a Piece of Music, S. 326. Price selbst meint übrigens, ein Musikstück sei „a collection of essences referred to by a score" (ebd., S. 335).
[2023] Siehe etwa Price: What is a Piece of Music, S. 326 f. sowie Edlund: On Scores and Works of Music: Interpretation and Identity.
[2024] Predelli: Against Musical Platonism, S. 339 ff.
[2025] Trivedi: Music and Metaphysics, S. 141 ff.

Für „kinds“ (‚Gattungen‘) und „types“ gilt gleichermaßen, was Wolterstorff für erstere formuliert: Beide sind hinsichtlich der Anzahl ihrer Exempel und Tokens nicht festgelegt, und beide können auch existieren, ohne jemals instantiiert/realisiert worden zu sein (Wolterstorffs Beispiel: Genau so, wie die Gattung ‚Mensch‘ mehr oder weniger Exempel haben kann, kann eine Symphonie häufiger oder seltener performt werden; und genau so, wie etwa die Gattung ‚Einhorn‘ gar keine tatsächlichen Exempel hat, kann es auch nicht performte Symphonien geben, die dennoch Kunstwerke sind).[2026] Und egal ob Type/Token oder Gattung/Exempel – der Komponist legt im Notentext notwendige Bedingungen der Korrektheit einer Performance eines Werkes fest.[2027] Diese sind für Wolterstorff die einzig notwendigen Identitätskriterien von Musikwerken, woraus er schließt, dass zwei Menschen dasselbe Werk komponieren können, „[f]or surely it is possible for two people to determine and record the same correctness-conditions“.[2028] Damit befindet sich Wolterstorff im Widerspruch zu Levinson, der auch den Kontext einer Komposition wie etwa Zeit und Ort ihres Entstehens zu ihren Identitätsmerkmalen zählt.

Die Frage, ob ein Komponist Neues kreiert oder nicht – ein in den letzten Jahrzehnten häufig thematisiertes Problem –, entscheidet Wolterstorff übrigens nicht.[2029]

Im Jahre 1980 veröffentlichte Jerrold Levinson einen (in der Formulierung Andrew Kanias) ‚bahnbrechenden‘[2030] Aufsatz, dessen Rezeption – mal ablehnend, mal verteidigend – die musikontologische Diskussion wie kaum ein anderer prägte. In „What a Musical Work Is“ entwickelt Levinson eine modifizierte Version des musikalischen Platonismus, die dessen (vermeintliche) Schwachstellen auszubessern versucht.[2031]

Type/Token-Ontologien bestimmen Musikwerke üblicherweise als „sound structures“. Ein Musikwerk gehört demnach zur ontologischen Kategorie ‚Typ‘ und ist eine Sound-Struktur. Reine Sound-Strukturen sind, so die allgemein verbreitete Überzeugung, Platonische Objekte und können demnach nicht erschaffen werden. Levinson besteht allerdings darauf, dass jede adäquate Musikontologie die Kreierbarkeit von Musikwerken implizieren muss, denn dass Musikwerke wahrhaft erschaffen werden, sei „one of the most firmly entrenched of our beliefs concerning art“.[2032] Er postuliert die Kreierbarkeits-Anforderung „(Cre) Musical works must be such that they do not exist prior to the composer's compositional activity, but are brought into existence by that activity“.[2033]

Eine zweite Voraussetzung einer korrekten Ontologie musikalischer Werke ist, so Levinson, die der „fine individuation“: „(Ind) Musical works must be such that composers composing in different musico-historical contexts who determine identical sound structu-

[2026] Wolterstorff: Toward an Ontology of Art Works, S. 126.
[2027] Wolterstorff: Toward an Ontology of Art Works, S. 136.
[2028] Wolterstorff: Toward an Ontology of Art Works, S. 137.
[2029] Wolterstorff: Toward an Ontology of Art Works, S. 138 f.
[2030] Siehe Kania: The Methodology of Musical Ontology: Descriptivism and its Implications, S. 428.
[2031] Neben „What a Musical Work Is“ wird auch Levinsons „What a Musical Work Is, Again“ häufig zitiert (und kritisiert). „What a Musical Work Is, Again“ ist vor allem eine Antwort auf zahlreiche Einwände, die gegen die Ideen von „What a Musical Work Is“ vorgebracht worden sind, wobei Levinson gleich zu Beginn klarstellt, dass er nicht nennenswert von seiner ursprünglichen Überzeugung abweicht (Levinson: What a Musical Work Is, Again, S. 215 f.). Ein Großteil von „What a Musical Work Is, Again“ beschäftigt sich mit Peter Kivys Kritiken an Levinsons Ontologie. Levinsons geringfügige Modifikationen seiner ursprünglichen Sicht der Dinge (siehe zum Beispiel ebd., S. 261) sind für meine Themenstellung irrelevant.
[2032] Levinson: What a Musical Work Is, S. 7 f.
[2033] Levinson: What a Musical Work Is, S. 9.

res invariably compose distinct musical works".[2034] (Ind) ist notwendig, weil die von der Sound-Struktur-Ontologie implizierte Konsequenz, dass zwei verschiedene Komponisten, die dieselbe Sound-Struktur festlegen, auch dasselbe Werk geschrieben haben, falsch sei – in Wahrheit produzierten sie, so Levinsons Annahme, in einem solchen Fall unausweichlich zwei voneinander verschiedene Werke.[2035]

Die dritte große (vermeintliche) Schwachstelle der Platonischen Sound-Struktur-Ontologie, die Levinson auszubessern versucht, ist ihre fehlende Spezifizierung der Mittel der Performance eines Werks.[2036] Werke der klassischen westlichen Tradition, wie etwa solche von Beethoven oder Mozart, erhalten ihre Identität auch durch klare Anweisungen, welche Instrumente für welchen Ton zum Einsatz kommen sollen. Dass Instrumentierungsangaben tatsächlich Teil des Werks sind, versucht Levinson wie folgt plausibel zu machen: Erstens notieren Komponisten in einer Partitur nicht nur bloße „sound patterns", weil die Klangfarben der von ihnen spezifizierten Instrumente Teil der Musik sind; zweitens gelten Partituren im Allgemeinen als verbindlich, und Partituren enthalten nunmal sehr oft auch Anweisungen zu den „performance means"; drittens hängt der „aesthetic content" eines Musikwerks nicht nur von seiner „sound structure" und seinem musikhistorischen Kontext ab, sondern auch von den spezifischen Mitteln, mit denen es hörbar gemacht wird; und viertens sind bestimmte artistische Merkmale einer Komposition Teil ihrer nicht-„sound structure"-betreffenden Vorschriften im Notentext (so etwa die Anweisung, dass Paganinis op. 1 No. 17 von einer Violine gespielt werden soll; dadurch erst wird es virtuos; wenn es von einem Computer künstlich zum Klingen gebracht würde, wäre es nicht virtuos).[2037] Aus all dem folgt die dritte und letzte von Levinsons Bedingungen, die der „inclusion of performance means": „(Per) Musical works must be such that specific means of performance or sound production are integral to them".[2038]

Levinson führt all diese Überlegungen zusammen und leitet aus ihnen eine nähere Bestimmung dessen ab, welche Art von Type Musikwerke sind. Er definiert ein Musikwerk „(MW)" als „S/PM structure-as-indicated-by-X-at-t" mit „S/PM" als „sound" und „performance means", „X" als bestimmte Person (der Komponist) und „t" als Zeitpunkt

[2034] Levinson: What a Musical Work Is, S. 14.
[2035] Levinson: What a Musical Work Is, S. 10.
[2036] Levinson: What a Musical Work Is, S. 14.
[2037] Levinson: What a Musical Work Is, S. 14–19.
[2038] Levinson: What a Musical Work Is, S. 19. Es ist zu betonen, dass (Per) nur dann notwendig wird, wenn man die Eigenart einer reinen Sound-Struktur-Ontologie, Performances beliebiger Instrumentierung und in beliebiger Tonart als authentische Performance eines Werks zuzulassen, solange sie die Tonhöhen- und Tonlängenstruktur des Notentextes akkurat wiedergibt, als Mangel empfindet, wenn man also „instrumentalist" (siehe Fußnote 1974) ist. Stephen Davies thematisiert das Verhältnis von musikontologischen Standpunkten zu Konzepten authentischer Performances (Davies: The Ontology of Musical Works and the Authenticity of their Performances). Reine Sound-Struktur-Ontologien, wie sie etwa die „sonicists" Goodman und Cox vertreten, stehen auf einer Seite des Spektrums, die Positionen Levinsons – seines Zeichens „contextualist" und „instrumentalist" – und Waltons, nach der auch Timbre, Tempo *und* Instrumentierung zum Werk gehören, auf der anderen (ebd., S. 26). Dazwischen findet sich etwa die Position Peter Kivys, der meint, „that the work is a sound-structure with a certain tempo and timbre, but that the means by which such a sound-structure is produced are not part of the identifying features of the work as such" (ebd.). Diese Variante, den „timbral sonicism", verteidigt auch Julian Dodd (Dodd: Sounds, Instruments, and Works of Music).

der Komposition.[2039] Diese Bestimmung eines Musikwerks als „indicated structure" erfüllt (Per), (Cre) und (Ind).[2040]

Levinson postuliert damit die Existenz einer neuen und, wie weiter unten deutlich werden wird, nicht unumstrittenen Art von Typ, den „initiated type".[2041] Anders als „implicit types", zu denen etwa geometrische Figuren, Reihen von Wörtern, Zugfolgen im Schach oder Möglichkeiten, fünf Bälle in drei Körben unterzubringen, gehören, und deren Existenz nicht von menschlichem Handeln abhängig ist, treten „initiated types" wie etwa der Ford Thunderbird, der Lincoln Penny oder eben auch Beethovens *Neunte* erst dann ins Dasein, wenn sie „by an intentional human act of some kind" initiiert werden.[2042]

Levinsons Ontologie des Musikwerks als „initiated" oder „indicated type" führt unter anderem zu der Schlussfolgerung, dass eine Bearbeitung eines Werks stets ein neues Werk gebiert, ganz gleich, ob die Klang-Struktur oder nur die Instrumentierung geändert wird.[2043] Der Komponist ist ein Kreateur im strengen Sinn, er erschafft etwas ontologisch Neues.[2044] Musikwerke müssen nach Levinson außerdem auch unter Berücksichtigung ihrer jeweiligen Entstehungskontexte rezipiert und verstanden werden, denn diese sind Teil des Werks selbst.[2045]

Den Kontext der Komposition als Teil des Werks zu definieren, hilft bei der Lösung von Problemen, die dem reinen Sound-Struktur-Platonismus anhängen, wenn man beispielsweise davon überzeugt ist, dass Musikwerke kreiert werden, oder wenn man die Frage nach der Komposition von Werken mit gleicher S/PM-Struktur von unterschiedlichen Komponisten oder zu unterschiedlichen Zeiten damit beantworten will, dass dabei unterschiedliche Werke geschaffen werden.

Doch die Kontextabhängigkeit der Identität eines Musikwerks ist – natürlich – nicht unumstritten. James C. Anderson etwa nimmt sie zum Anlass, Levinsons Ontologie zu modifizieren. Anderson gibt zu, dass Levinsons Definitionen (MW) und (MW') eines Musikwerks die drei Bedingungen (Cre), (Ind) und (Per) erfüllen. Doch weder (MW) noch (MW') passten gleichzeitig zu sämtlichen anderen „intuitive conditions of adequacy for an ontology of musical works".[2046] Er stellt drei prä-theoretische Annahmen vor, denen eine Ontologie des Musikwerks genügen müsse: „(1) the time at which a piece is written is a contingent feature of the work", „(2) Those sentences that are not logically entailed by the composition's S/PM structure and which ascribe time-related attributes to musical works are contingently true" und „(3) compositions existing in the same possible world with identical sound structures but different time-related attributes [of the sort described in (2)] are, in virtue of that fact, distinct compositions".[2047]

[2039] Levinson: What a Musical Work Is, S. 19 f.
[2040] Levinson wägt auch eine alternative Bestimmung „(MW')" mit (MW') als „S/PM structure-as-indicated-in-musico-historical-context-*C*" ab, entscheidet sich dann aber aus Gründen, deren Erläuterung ich an dieser Stelle getrost aussparen kann, für die Beibehaltung von (MW) (Levinson: What a Musical Work Is, S. 23–26).
[2041] Levinson: What a Musical Work Is, S. 21.
[2042] Levinson: What a Musical Work Is, S. 21 f.
[2043] Levinson: What a Musical Work Is, S. 27 f.
[2044] Levinson: What a Musical Work Is, S. 28.
[2045] Levinson: What a Musical Work Is, S. 28.
[2046] Anderson: Musical Identity, S. 286.
[2047] Anderson: Musical Identity, S. 286 f.

Beide von Levinsons vorgeschlagenen Definitionen passen zu (3), doch keine von ihnen geht mit (1) *und* (2) konform.[2048] Insbesondere (MW) ist hier von Bedeutung, denn diese Variante ist es, die Levinson selbst verteidigt. Folgt man Anderson, widerspricht (MW) der Forderung (1).[2049] Das kann kaum verwundern, legt Levinson doch in Form von (Ind) großen Wert darauf, dass der Entstehungskontext eines Werks Teil seiner Identität ist. Anderson sieht das anders, ohne dafür besonders gute Gründe vorzubringen. Doch das heißt nicht, dass Andersons Argumentation schlechter als Levinsons wäre. Es lässt vielmehr die unangenehme Situation der Musikontologie offenbar werden: Häufig kann man nichts anderes tun, als die eigene prä-theoretische Position vorauszusetzen, zu behaupten, dass diese wesentlich plausibler sei als mögliche Alternativen, und auf ihrer Grundlage dann eine ontologische Theorie errichten, die der prä-theoretischen Position genügt. Ob der Kontext der Komposition eines Werks Teil seiner Identität ist oder nicht, ob also das Werk als reine Sound-Struktur verstanden werden darf oder ob man zwingend raumzeitliche Verortungen seiner Entstehung als Teil seines Wesens begreifen muss, kann schlicht und einfach nicht mit intersubjektiver Gültigkeit hergeleitet oder empirisch begründet werden. Die einen meinen so, die anderen so – und keiner hat objektiv gültige Gründe, die eigene Position zu rechtfertigen.[2050]

Levinson hat aus von ihm diagnostizierten Querständen des musikalischen Platonismus zu vermeintlichen Wahrheiten über musikalische Werke die Konsequenz gezogen, eine neue Art von Type zu postulieren, denen er Musikwerke zuordnet. Peter Kivy verfolgt eine andere Strategie. In der für ihn typischen Art tritt er nicht als enthusiastischer Befürworter eines musikalischen Platonismus auf, sondern schickt sich lediglich an, in zwei fast gleich betitelten Aufsätzen[2051] zu demonstrieren, dass einige der Einwände, die gegen diese Position vorgebracht worden sind, zufriedenstellend beantwortet werden können, sodass es zumindest auf ihrer Grundlage keinen Anlass gibt, den Platonismus musikalischer Werke fallen zu lassen. Kivy bezieht sich dabei auf die nicht weiter ausdifferenzierte Platonistische Grundposition und unterscheidet nicht weiter zwischen „universals, kinds, and types".[2052]

Kivy bezieht Position zu insgesamt sieben Einwänden, die gegen den musikalischen Platonismus erhoben werden.

Erstens reagiert er auf den Vorwurf, ein Kunstwerk „cannot be a universal because [in part] ... it possesses physical and perceptual properties".[2053] Seine Antwort: Die „physical and perceptual properties" seien Teile der Instantiierungen eines Werks, wenn es zum

[2048] Anderson: Musical Identity, S. 287.
[2049] Anderson: Musical Identity, S. 287.
[2050] Anderson selbst schlägt übrigens am Ende seines Aufsatzes eine eigene Definition (MW") vor, die sowohl Levinsons (Cre) und (Per) als auch Andersons Annahmen (1)–(5) entspricht, aber von Levinsons Art abweicht, mit der (Ind) erfüllt wird (siehe Anderson: Musical Identity, S. 288–290).
[2051] Kivy: Platonism in Music: A Kind of Defense sowie ders.: Platonism in Music: Another Kind of Defense. Neben diesen beiden Artikeln kritisiert Kivy Levinsons Ontologie auch in seinem Aufsatz „Orchestrating Platonism" von 1988. „Orchestrating Platonism" beschäftigt sich mit Levinsons (Per), das Kivy ablehnt, da er als Verteidiger des musikalischen Platonismus die Ansicht, „that instrumentation is essential to musical works in the Western tradition", ablehnt (Levinson: What a Musical Work Is, Again, S. 231). Da (Per) für die These ontischer Dauerhaftigkeit keine bedeutende Rolle spielt und vor allem im Falle Levinsons ohnehin auf die Frage der Berechtigung des musikalischen Kontextualismus zurückgeführt werden kann (siehe weiter oben, Fußnote 1974), werde ich Kivys „Orchestrating Platonism" ebenso wie Levinsons Antwort (Levinson: What a Musical Work Is, Again, S. 231–249) nicht weiter thematisieren.
[2052] Kivy: Platonism in Music: A Kind of Defense, S. 109.
[2053] Kivy: Platonism in Music: A Kind of Defense, S. 110. Eckige Klammern und ‚...' original.

Beispiel performt wird. Man mache meistens Aussagen zu Instantiierungen von Werken, die aber auch auf die Werke selbst zutreffen.[2054]

Zweitens, zum Kreierbarkeits-Problem:[2055] Laut Joseph Margolis und anderen kann das Werk kein „universal" sein, denn es wurde (zumindest teilweise) kreiert oder erfunden, nicht aber nur entdeckt. Erfindungen heißen ‚Erfindungen', weil es die Dinge, auf die sich die Bezeichnung bezieht, nicht gab, bevor sie erfunden wurden. Doch wie in der Mathematik und in den Naturwissenschaften etwa Gödels Unvollständigkeitssatz oder die Lichtgeschwindigkeit nicht erfunden, sondern nur entdeckt wurden, so seien auch Komponisten eher Entdecker als Erfinder, auch wenn jedes Entdecken ein gewisses Erfinden oder Kreieren einschließe. Die von Levinson als zweifellos wahr vorausgesetzte Überzeugung vom Künstler als gottähnlichem Kreateur sei dem Konzept vom Künstler als Originalgenie zu verdanken. Diese Vorstellung sei historisch bedingt und in Wahrheit nicht gültig: „originality no more requires a godlike creator than does ‚creativity' itself, when understood in its full honorific sense".[2056] Auch die Wertschätzung, mit der wir Kunstwerken begegnen, leide, so Kivy, anders als Levinson behauptet, nicht, wenn Kunstwerke entdeckt und nicht erschaffen würden. Kivy hält es für durchaus plausibel, anzunehmen, dass der Komponist Dinge entdeckt und nicht kreiert. Er ist bereit, den ‚firmly entrenched belief' vom Künstler als Schöpfer aufzugeben.[2057]

Drittens, und daran thematisch anschließend, verteidigt Kivy den Platonismus gegen den Einwand, Musikwerke könnten keine Platonischen Entitäten sein, weil jene zerstört werden können, diese aber nicht.[2058] Seine Antwort ergibt sich aus dem Vorhergehenden: Wenn es stimmt, dass Musikwerke entdeckt werden, so ist durchaus plausibel, dass sie eben nicht zerstört werden können, womit die Prämisse des Einwandes hinfällig ist.[2059]

Viertens behauptet R. A. Sharpe, ein Musikwerk könne kein Typ mit Performances als Tokens sein, denn von Tokens desselben Typs könne man Stücke entfernen und mit Stücken eines anderen Tokens ersetzen, wobei sie alle Tokens desselben Typs bleiben, wie wenn man etwa von zwei roten Flaggen Stücke herausschneidet, miteinander austauscht und vernäht.[2060] Doch das geht, so Kivy, bei Performances musikalischer Werke ebenfalls; sie werden dann zwar zu Tokens schlechterer Qualität (wie auch die Flagge, von der ein Stück durch einen Ausschnitt einer anderen, Typ-identischen Flagge ersetzt wurde), doch sie bleiben erkennbare Tokens ihres Typs.[2061] Damit ist auch Sharpes Kritik unzutreffend.

Fünftens thematisiert Kivy die aus Wolterstorffs Version des musikalischen Platonismus gezogene Konsequenz, dass Improvisationen keine Kompositionen sein können.[2062] Kivy

[2054] Kivy: Platonism in Music: A Kind of Defense, S. 110–112.
[2055] Kivy: Platonism in Music: A Kind of Defense, S. 112–119.
[2056] Kivy: Platonism in Music: A Kind of Defense, S. 115.
[2057] Levinson antwortet recht ausführlich auf diesen Teil von Kivys Kritik (Levinson: What a Musical Work Is, Again, S. 217–221). Er gibt zu, dass es Kivy gelungen sei, daran zu erinnern, dass die Überzeugung von der Kreierbarkeit musikalischer Werke vor der Mitte des 18. Jahrhunderts nicht so essentiell war wie nach ihr, und dass man auch kreativen Entdeckungen höchste Wertschätzung entgegenbringen kann (ebd., S. 217) – mehr aber auch nicht, denn die Gültigkeit von (Cre) bleibt für Levinson unantastbar, was er vor allem unter Zuhilfenahme der Annahme, dass artistische Eigenschaften Teil des Werks sind, plausibel zu machen versucht.
[2058] Kivy: Platonism in Music: A Kind of Defense, S. 119.
[2059] Kivy: Platonism in Music: A Kind of Defense, S. 119.
[2060] Kivy: Platonism in Music: A Kind of Defense, S. 120.
[2061] Kivy: Platonism in Music: A Kind of Defense, S. 120 f.
[2062] Kivy: Platonism in Music: A Kind of Defense, S. 123–128.

widerspricht unter Bezugnahme auf Bachs Komposition des *Musikalischen Opfers*, das teilweise improvisierend entstanden ist. (Kivys genauer Gedankengang ist für mein Thema nicht relevant.)

Sechstens wendet sich Kivy einer Kritik Levinsons zu. Levinson beruft sich auf „Leibniz' Law", um seine Ansicht zu begründen, dass Werke gleicher S/PM-Struktur, die in verschiedenen Kontexten entstanden sind, als voneinander verschiedene Werke betrachtet werden müssen: Denn, „by Leibniz's law, the musical works themselves must be non-identical; if W_1 has any attribute that W_2 lacks, or vice versa, then W_1 does not equal W_2".[2063] Doch Leibniz' Gesetz, so Kivy, lege Identitätskriterien fest, die im vorliegenden Kontext zu streng seien, da es nicht zwischen „essential and accidental properties" unterscheide, während „common usage and ordinary intuition" das sehr wohl täten.[2064] Ein Beispiel: „On Leibniz' principle, *Don Giovanni* is a different work in a possible world in which Mozart was poisoned by Salieri from what it would be in one in which he was not, since there would be something true of it in the former case, not in the latter, namely, ‚*Don Giovanni* was written by the composer Salieri poisoned'" – eine Schlussfolgerung, der bis auf Leibniz selbst niemand zustimmen würde.[2065] „Leibniz' Law" sei also ungeeignet, über die Frage zu entscheiden, ob der musikhistorische Kontext eines Werks zu seinen essentiellen oder akzidentiellen Eigenschaften gehört – bei diesem Unterfangen müssten wir uns auf konkrete Beispiele und unsere Intuitionen bezüglich ihrer Bewertung verlassen.[2066] Kivy verlässt sich vor allem auf ein eigenes Exempel: Es gibt ein Präludium mit Fuge, von dem man lange Zeit dachte, es sei vom jungen Johann Sebastian Bach, bevor man aufgrund der Entdeckung des Autographs erkannte, dass es in Wirklichkeit vom reifen Johann Christoph Bach stammt. Wir ‚hören' das Stück nun in gewisser Weise anders, doch nicht, weil das Stück plötzlich andere Töne hat. Sein ihm zugeordneter musikhistorischer Kontext hat sich gewandelt, nicht aber seine Sound-Struktur.[2067] Was nun? „Do we think of it as a different work or as the same work with a different history?"[2068] Kivys Antwort ist unschwer zu erraten: Unsere Intuition sagt uns, dass es dasselbe Stück ist, und das zurecht: „The pull of sound structure as a concrete identity criterion is too powerful for us to waver from it, far too paradoxical, at least for the musical mind, to think of disputes over authorship, or changes in attribution, as questions about changes in the identity of the work".[2069] In anderen Fällen – vor allem solchen, die nicht real sind, sondern lediglich besonders fantasievolle philosophische

[2063] Kivy: Platonism in Music: Another Kind of Defense, S. 245.
[2064] Kivy: Platonism in Music: Another Kind of Defense, S. 245.
[2065] Kivy: Platonism in Music: Another Kind of Defense, S. 245 f.
[2066] Kivy: Platonism in Music: Another Kind of Defense, S. 246.
[2067] Kivy: Platonism in Music: Another Kind of Defense, S. 246.
[2068] Kivy: Platonism in Music: Another Kind of Defense, S. 246.
[2069] Kivy: Platonism in Music: Another Kind of Defense, S. 247. Levinson stimmt Kivy hier vollkommen zu: Nicht das Werk hat sich verändert, sondern „it is only *we* who have changed, by improving our epistemic relation to the music" (Levinson: What a Musical Work Is, Again, S. 227. Kursivierung original). Kivys Beispiel ist nicht geeignet, Levinsons These, nach der zwei gleiche Sound-Strukturen, die unterschiedliche artistische Eigenschaften haben, auch unterschiedliche Werke sind, zu widerlegen, denn im Fall der Bach/Bach-Komposition gibt es keine zwei Sound-Strukturen, die unterschiedliche artistische Eigenschaften haben, sondern nur eine einzige Sound-Struktur, der wir bis zu einem gewissen Zeitpunkt artistische Eigenschaften zugeschrieben haben, die sie gar nicht hatte. Wir lagen falsch. Die Korrektur änderte unsere Sicht auf das Werk, nicht aber seine Identität.

Gedankenspiele – haben wir, so Kivy, keine eindeutigen Intuitionen.[2070] Levinsons Kritik des musikalischen Platonismus ist also, folgt man Kivy, falsch. Das vorgetragene Argument kann plausibel wirken – mehr aber auch nicht. Wie so viele andere Begründungen dieser oder jener ontologischen (Teil-)Position beruft es sich ausschließlich auf Intuitionen, die an sich keine starke argumentative Kraft haben.[2071]

Siebtens und letztens schließlich vertieft Kivy seine Befürwortung der Ansicht, Komponisten seien Entdecker. Er führt zunächst an, dass unser Wissen über die kreativen Prozesse, die zum Beispiel Pythagoras plötzlich den nach ihm benannten Satz entdecken, Mozart ganz unvermutet das Thema von *Don Giovanni* im Kopf haben oder Edison das Funktionsprinzip der Glühbirne vor Augen treten ließen, nicht ausreiche, um sagen zu können, ob ebendiese Prozesse eher einem Entdecken oder einem Erschaffen gleichkommen.[2072] Wenn überhaupt, dann könnten wir diese Frage nur anhand des Ergebnisses des kreativen Prozesses entscheiden. Pythagoras hat seinen ‚Satz' zweifellos entdeckt, und Edisons Erfindung kann als Entdeckung eines Weges verstanden werden, wie man Licht aus Elektrizität gewinnt.[2073] Gleiches gelte auch für Mozarts Komposition; es fühle sich auch für Komponisten oft so an, als hätten sie die Lösung eines speziellen kompositorischen Problems entdeckt, und daher sei es kein Problem, dass der musikalische Platonismus die Nicht-Kreierbarkeit von Musikwerken impliziert.[2074] All das führt aber zu einer weiteren Schwierigkeit: Wenn nämlich Kompositionen entdeckt werden, sollte es doch möglich sein, dass zwei unterschiedliche Zeitgenossen dieselbe Komposition schreiben, was aber intuitiv unmöglich erscheint, vor allem, wenn man es mit der Gleichzeitigkeit wissenschaftlicher Entdeckungen vergleicht, die es ja tatsächlich manchmal gibt (wie etwa bei der völlig unabhängigen gleichzeitigen Entwicklung der Differentialrechnung durch Newton und Leibniz).[2075] Diese Schwierigkeit ist jedoch, so Kivy, in Wahrheit keine ernsthafte, denn es könnte durchaus sein, dass Musikwerke eben Dinge sind, die zu einer Kategorie entdeckbarer Entitäten gehören, die so einzigartig sind,

[2070] Kivy: Platonism in Music: Another Kind of Defense, S. 248. Siehe dazu Levinsons Antwort in Levinson: What a Musical Work Is, Again, S. 224–227.

[2071] Levinsons Antwort auf Kivys Kritik widmet sich der Interpretation von „Leibniz' Law" (Levinson: What a Musical Work Is, Again, S. 221–224), dem er mit weitaus weniger Ehrfurcht entgegentritt als Kivy das tut. Levinson bezeichnet es (ebd., S. 222) als „harmless principle", während Kivy es „very scary" nennt – beide Einschätzungen sind wohl zumindest teilweise aus argumentationstaktischen Gründen etwas zugespitzter formuliert, als es sachlich nötig gewesen wäre; Kivy will zeigen, dass man dem Leibniz'schen Gesetz nicht so unbekümmert begegnen darf, wie Levinson das mutmaßlich tut, was Levinsons Umgang mit diesem metaphysischen Prinzip abwertet, und Levinson möchte sich von genau dieser Anschuldigung frei machen, indem er erst recht betont, wie harmlos Leibniz' Gesetz doch eigentlich sei, womit er gleichzeitig Kivys mutmaßlich übertriebene Vorsicht belächelbar macht. Doch wie harmlos oder ehrfurchtgebietend „Leibniz' Law" auch immer sein mag, Levinsons Überzeugung bleibt: „The point is that a musical work, stripped of its contextual coordinates in musico-historical space – thus yielding, roughly, a pure sound sequence – is incapable of bearing many of the determinate aesthetic properties that we ascribe to it [...]. And the way to show this is to observe that for all we know there *are*, and at any rate easily *could be*, works containing (incorporating) *identical sound sequences* and yet presenting nontrivial aesthetic differences; the conclusion is inescapable that such works, if they truly differ aesthetically, *cannot* be identified with the lone sound sequence itself. By implication, the same goes for all musical works in our tradition. A sonic doppelgänger, residing in another aesthetic-complexion generating musical matrix, can clearly be posited for any given, concretely situated musical work, thus demonstrating that the work is not the sound sequence: There are two works, but only one such sequence" (ebd., S. 222. Kursivierungen original).

[2072] Kivy: Platonism in Music: Another Kind of Defense, S. 248 f.

[2073] Kivy: Platonism in Music: Another Kind of Defense, S. 249.

[2074] Kivy: Platonism in Music: Another Kind of Defense, S. 249.

[2075] Kivy: Platonism in Music: Another Kind of Defense, S. 249 f.

dass sie nur „by people uniquely constituted to notice them“ entdeckt werden können.[2076] So könnte zum Beispiel Beethovens ‚Entdeckung‘ seiner *Siebten Symphonie* von seiner Persönlichkeit abhängig und damit nur von ihm geleistet worden sein und von niemandem sonst. „I am saying, then, that certain objects are so unique as to be discoverable only by a single individual. If that is to say that certain discoveries are ‚expressions‘ of ‚personalities,‘ then so be it; it is harmless enough, since I see no less reason to think that discoveries can be ‚expressions of personality‘ (whatever that really means) than to think that creations can be“.[2077]

Wo Kivy noch eine gewisse Zurückhaltung an den Tag legt und eher defensiv agiert, vertritt Julian Dodd den musikalischen Platonismus in offensiverer Weise. In einer Reihe von Aufsätzen unternimmt er den Versuch, den unter anderem durch Levinsons Arbeiten unter die Räder geratenen „simple view“ über den ontologischen Status von Musikwerken als ewig existierende ‚abstract patterns of sound-types‘, wie er etwa von Nicholas Wolterstorff vertreten wurde, umfassend zu rehabilitieren.[2078] Zwei dieser Schriften[2079] sind für meine Belange von großer Bedeutung, die beiden anderen[2080] dürfen in der vorliegenden Arbeit vernachlässigt werden. Sie waren entscheidend dafür mitverantwortlich, dass Dodd zum wichtigsten Vertreter dieser ontologischen Sicht der Dinge der letzten zwei Jahrzehnte avancierte.

Dodd lehnt zunächst Levinsons Behauptung ab, nach der die „performance means“ ebenso zum Werk gehören wie auch der Kontext seiner Entstehung; wenn ein Synthesizer die gleichen Klänge hervorbringt wie echte Instrumente, warum sollte dann eine Performance eines Werks auf dem Synthesizer ästhetisch anders zu bewerten sein als eine völlig gleich klingende Performance mit echten Instrumenten?[2081] Die Bezugnahme auf das Ästhetische eines Werks rechtfertigt sich durch Dodds Prämisse, nach der artistische und kontextuelle Merkmale nicht Teil seiner Identität sind. Er verneint damit Levinsons (Per) und (Ind).

Doch nicht nur das: Dodd kritisiert auch die Annahme, dass musikalische Werke kreiert werden, und setzt entgegen, dass dem Kompositionsvorgang zwar *Kreativität* innewohnen müsse, nicht aber die *Kreation einer neuen Entität*.[2082] Dabei ist sein Gedankengang keineswegs zwingend. Manche seiner Begründungsversuche können nur dann überzeugen,

[2076] Kivy: Platonism in Music: Another Kind of Defense, S. 250 f.

[2077] Kivy: Platonism in Music: Another Kind of Defense, S. 251. Levinsons Antwort auf diesen Abschnitt von Kivys Kritik (siehe Levinson: What a Musical Work Is, Again, S. 227–231) beruht erneut auf der von ihm stets behaupteten identitätsstiftenden Wirkung artistischer Eigenschaften. Es sei wahr, dass manche musikalische Objekte tatsächlich so einzigartig sind, dass sie nur mit einem einzigen Individuum verbunden werden können: Diese musikalischen Objekte sind Werke, „and individuals connect with them by *creating* them – by mixing their labor and identity in with them, so to speak, and thus assuring their uniqueness – they are not, and can't intelligibly be made out to be, sound structures *tout court*“ (ebd., S. 230. Kursivierungen original). Die Sound-Struktur des Werks hätte auch von einem anderen Individuum als Werk vorgestellt werden können – dieses Werk wäre dann aber aufgrund seiner einzigartigen artistischen Umstände, die mit dem Individuum, das es schreibt, zusammenhängen, ein anderes als das jedes anderen Individuums, das dieselbe Sound-Struktur als Partitur notiert (ebd.).

[2078] Dodd: Defending Musical Platonism, S. 380. Dodd beeilt sich, zu betonen, dass diese Sicht der Dinge die „default position“ sei, wenn es um den ontologischen Status musikalischer Werke geht, was auch Jerrold Levinson, ihr „most influential critic“, zugebe (ebd.).

[2079] Dodd: Musical Works as Eternal Types sowie ders.: Defending Musical Platonism.

[2080] Dodd: Types, Continuants, and the Ontology of Music sowie ders.: Types, Tokens, and Talk about Musical Works.

[2081] Dodd: Musical Works as Eternal Types, S. 425 f.

[2082] Dodd: Musical Works as Eternal Types, S. 427.

wenn man bereits davon ausgeht, dass Musikwerke nicht erschaffen, sondern entdeckt werden.[2083] Dodd entscheidet sich für ein weniger deskriptives Vorgehen, setzt den „simple view" voraus und lehnt als Konsequenz desselben die weit verbreitete und im alltäglichen Sprachgebrauch manifestierte Intuition vom Komponisten als Kreateur ab.[2084] Dass dieser Wahl (wie vielen anderen weitreichenden musikontologischen Entscheidungen auch) ein erhebliches Moment der Willkürlichkeit innewohnt, bedarf mittlerweile kaum mehr der Erwähnung. Spätestens, wenn Dodd davon spricht, seine Schlussfolgerung „sits comfortably with those features of [our concept of composition] *worth preserving*"[2085], ist das nicht zu übersehen – was es wert ist, erhalten zu werden, entscheidet jeder für sich. Das ist nicht weiter schlimm, denn das Dilemma, sich zwischen Willkür und Trivialität entscheiden zu müssen, stellt sich jedem Musikontologen. Der von Dodd gegen Trivedi ins Feld geführte Vorwurf, Argumente zu verwenden, denen man nur zustimmen kann, wenn man eh schon der zu begründenden Meinung ist,[2086] trifft aber in gleichem Maße eben auch auf ihn selbst (und viele andere Teilnehmer der musikontologischen Diskussion) zu.

Komposition ist für Dodd ein Akt des ‚kreativen Entdeckens' („creative discovery").[2087] Er setzt sich mit einem Aufsatz R. A. Sharpes auseinander, dem die Annahme „For a person A to discover an entity o, it must be possible for A to have been mistaken" zugrunde liegt.[2088] Da Beethoven beim Komponieren seines *Erzherzog-Trios* nicht falsch gelegen haben kann, war, so Sharpe, Beethovens Akt der Komposition dieses Trios kein Akt des Entdeckens.[2089] Dodd konstruiert ein Gegenbeispiel:

> Let us consider a case in which someone discovers something by, as it were, stumbling across it. So imagine that my daughter comes across a coin whilst pottering in the flowerbeds, picks it up, and says ‚Look what I've discovered!' Now it is clear that she might not have found the coin. But it is also clear that it would be senseless to say that she might have been *mistaken*: for what could such a mistake have consisted in? Because she did not set out to find such a thing, merely coming across it by accident, there are no criteria of correctness here that she could have failed to meet. None the less, it would be equally implausible to deny that my daughter had indeed discovered the coin. (One would not ‚correct' her by saying, ‚No, Eleanor, you didn't discover the coin; you see, you couldn't have made a mistake.') [...] *Pace* Sharpe, an agent may discover an entity and yet it be inappropriate to describe the situation as one in which she might have been mistaken.[2090]

Der Punkt ist, dass Beethoven, folgt man Dodd, nicht falsch gelegen haben kann, als er das *Erzherzog-Trio* ‚entdeckte' – auch dann nicht, wenn er es *Anneliese-Trio* genannt hätte –, da er nicht auf der Suche nach etwas war, das das *Erzherzog-Trio* ist. Die Intention eines Komponisten sei es, sich selbst auszudrücken, etwas Angemessenes für diesen oder jenen Anlass oder Auftraggeber zu schreiben etc., nicht aber, etwas, dessen Existenz er vermutet oder ahnt, zu entdecken.[2091] Der Komponist könne zwar glauben, etwas kreiert zu haben, doch in Wahrheit habe er nur etwas auf kreative Weise entdeckt. Der Kontext

[2083] Siehe etwa Dodd: Musical Works as Eternal Types, S. 427 f.
[2084] Dodd: Musical Works as Eternal Types, S. 427–434, siehe auch ders.: Defending Musical Platonism, S. 389.
[2085] Dodd: Defending Musical Platonism, S. 385. Kursivierung nicht original.
[2086] Dodd: Defending Musical Platonism, S. 384.
[2087] Dodd: Defending Musical Platonism, S. 383.
[2088] Dodd: Defending Musical Platonism, S. 385. Siehe Sharpes nur drei Seiten langes „Could Beethoven have ‚discovered' the Archduke Trio?". Dort verteidigt Sharpe auch Levinsons Position, nach der (bestimmte) artistische Eigenschaften Teil des Werks selbst sind.
[2089] Dodd: Defending Musical Platonism, S. 385.
[2090] Dodd: Defending Musical Platonism, S. 386. Kursivierungen original.
[2091] Dodd: Defending Musical Platonism, S. 387.

der ‚Entdeckung' eines Werks (Zeit, Ort, Person des Komponisten etc.) ist für Dodd kein Teil seiner Identität, sondern beinhaltet lediglich kontingente Fakten, die zwar eine kausale Relevanz für seine Entdeckung haben, mehr aber auch nicht.[2092]

Dass Dodd so denkt, ist kein Wunder, sondern lediglich eine ganz natürliche Konsequenz seiner Ablehnung der Existenz der von Levinson postulierten ontologischen Kategorie der „initiated types" – Typen, die durch menschliches Handeln ins Dasein treten und nicht schon immer existiert haben – (oder anders herum): „Insofar as we can understand what it is for a type to be ‚tethered' to a time, such indicated structures exist at all times too; so, strictly speaking, there are no types that are *initiated*. Levinson's emendation thus fails to allow for the creatability of musical works anyway".[2093]

Seinen zentralen Gedankengang bezeichnet Dodd selbst als „‚argument from the eternal existence of properties'", das er wie folgt zusammenfasst:

> (5) The identity of any type K is determined by the condition a token meets, or would have to meet, in order to be a token of that type.
> (6) The condition a token meets, or would have to meet, in order to be a token of K is K's property-associate: *being a k*.
> So (7) The identity of K is determined by that of *being a k*.
> So (8) K exists if and only if *being a k* exists.
> (9) *Being a k* is an eternal existent.
> So (10) K is an eternal existent too.[2094]

Das Argument, ausformuliert und mit Beispiel:

> The identity of a type, remember, is fixed by the condition which a token must meet in order to be a token of that type. Given that this is so, *pace* Levinson, there seems no reason to say that a type K which cannot be instantiated at t does not itself exist at t. After all, we still know what condition a token would have to meet at t in order to be a token of K: it would have to be a k. It is just that it is impossible for anything to be a k at t. A concrete example may help matters. Consider the type: child born in 1999. Clearly, this type could have had no tokens in 1066; but the point, surely, is not that the *type*: child born in 1999 did not exist in 1066, but that the condition something must meet in order to be a token of that type – namely be a child born in 1999 – could not have been met by anything in 1066. The condition something has to meet in order to be a token of the type was the same in 1066 as it is today; it is just that in 1066 nothing could meet it.[2095]

Demnach existieren alle Arten von Typen ewig, weil ihre „property-associates" ewig existieren, und Levinsons „initiated types" sind zumindest nicht in dem Sinne initiiert, erst dann ins Dasein zu treten, wenn ein Komponist sie ‚entdeckt'.[2096]

Die von Trivedi gestellte, obligatorisch-kritische Frage gegen jede Art von Platonismus, wo und wann denn die mysteriösen Platonischen Entitäten existieren, beantwortet Dodd mit ‚nirgendwo' und ‚immer' – denn Typen sind keine raumzeitlichen Entitäten –, anscheinend ohne zu berücksichtigen, dass man auch diese Antwort nur dann akzeptieren kann, wenn man Dodds ontologische Weltsicht akzeptiert; für alle anderen ist die Vorstellung von ewig und nirgendwo Seiendem zumindest suspekt.[2097]

[2092] Dodd: Defending Musical Platonism, S. 388.
[2093] Dodd: Musical Works as Eternal Types, S. 427.
[2094] Dodd: Defending Musical Platonism, S. 381 f. Kursivierungen original.
[2095] Dodd: Musical Works as Eternal Types, S. 353. Kursivierungen original.
[2096] Dodd verteidigt diese Position an anderer Stelle gegen Einwürfe von Saam Trivedi (Dodd: Defending Musical Platonism, S. 390).
[2097] Dodd: Defending Musical Platonism, S. 384 f. Dodds Nichtbeachtung der Notwendigkeit des Übereinstimmens mit seiner eigenen Meinung, um seine Antwort auf Trivedis Kritik akzeptieren zu können, ist hier besonders bemerkenswert, weil er selbst im gleichen Absatz Trivedi vorwirft, mit Argumenten zu hantieren, denen man nur zustimmen kann, wenn man bereits auf einer Linie mit Trivedis Position ist.

Alles in allem ist insbesondere Dodds „argument from the eternal existence of properties" von einiger Relevanz. Es versucht, die meist kommentarlos vorausgesetzte ewige Existenz von Types zu begründen. Dabei verschiebt es aber lediglich die Ebene, auf der die unbegründete Prämisse steht, vom Typ selbst zu seinem „property-associate" „being a *k*".

Ein bemerkenswerter Einwand gegen das ‚Argument aus der ewigen Existenz von Eigenschaften' stammt von Robert Howell. Howell meint, Autoren wie Dodd und Wolterstorff „are correct to see a certain abstract thing as automatically existing if the relevant property exists, but they have misidentified that thing".[2098] Tatsächlich existieren, so Howell, mit der Existenz bestimmter „properties" nicht auch bestimmte „types", sondern lediglich bestimmte „patterns" (Muster, Strukturen, Formen).[2099] Die pattern

> should not be thought of as a ghostly blueprint in a Platonic heaven awaiting instantiation. Rather, a pattern is roughly an arrangement of parts or features that is possessed by anything having the associated property. The arrangement exists, as an abstract thing, if the property exists but is uninstantiated. However, the arrangement is not then possessed by anything, not even by some wraithlike thing.[2100]

Aus dem zweistufigen Type/Property-Modell macht Howell ein dreistufiges: Das von Type, Property und Pattern. Die Pattern existiert mit der Existenz der Properties, der Type jedoch nur dann, wenn seine Properties instantiiert werden. Dodd und Wolterstorff haben, so Howell, einen Fehler gemacht, indem sie annahmen, dass ein Typ existiere, sobald bestimmte Properties existieren. In Wirklichkeit existiere durch die Properties „only the pattern, the arrangement of parts or features that the property specifies. The type involves the pattern, but for the type to exist more is required than merely for the property (and so for the pattern) to exist".[2101]

Howell unterscheidet zwischen „natural" und „cultural types" und exemplifiziert:

> Consider first types or kinds in nature. Whatever is their exact relation to musical and other cultural types, such kinds are not taken by the sciences actually to exist merely because the relevant properties and abstract patterns exist. Properties presumably now exist that detail various genetic and protein combinations that specify many biological patterns besides those that belong to actual species such as the badger, the wolverine and *Escherichia coli*. (These include patterns that cannot now be instantiated, given current physical conditions in the universe.) Yet no one claims that, besides the current actual species, all these patterns constitute a myriad of other species that now actually exist – that now actually are present in the real world – but that happen to be uninstantiated.[2102]

Im Bereich der Sprache gilt Ähnliches:

> Words do not exist in a natural language merely because properties exist that specify sound-and-meaning patterns that are admissible in that language. ‚Glank' does not exist as an actual word (type) in English, meaning ‚joyful jeep', simply because there exists, uninstantiated, the property *being a /glank/ phonemic sequence used in English to mean joyful jeep*.[2103]

Typen, die aus menschlichem Handeln („human practices") entstehen, existieren nicht deshalb, weil wir „somehow operate on the patterns and properties as they occur, uninstantiated, in some Platonic heaven".[2104] Wort- und Zeichentypen beispielsweise „come

[2098] Howell: Types, Indicated and Initiated, S. 116.
[2099] Howell: Types, Indicated and Initiated, S. 116.
[2100] Howell: Types, Indicated and Initiated, S. 116.
[2101] Howell: Types, Indicated and Initiated, S. 116.
[2102] Howell: Types, Indicated and Initiated, S. 116 f. Kursivierung original.
[2103] Howell: Types, Indicated and Initiated, S. 117. Kursivierungen original.
[2104] Howell: Types, Indicated and Initiated, S. 118.

into existence when some community establishes a practice of producing (and recognizing) concrete sound and visual items (noises, marks on rocks, and so on) that instantiate the relevant pattern and so have the property that underlies it".[2105] Wenn das passiert, nimmt die betroffene Pattern eine neue Eigenschaft an – „namely, the property of functioning, for the community, to carry the meaning, formal qualities, or sorts of expression at issue" – und wird dadurch zu einem neuen Type.[2106] Diese Eigenschaft ist nicht zu verwechseln mit der Eigenschaft, die der reinen Pattern selbst zugrunde liegt, und ein und dieselbe Pattern können durch unterschiedliche Funktionseigenschaften zu unterschiedlichen Typen werden:

> ‚Dine' in English and ‚dein' in German share (more or less) the same phonetic pattern, but each is a word distinct from that pattern itself and from the other word. Similarly, the clockwise hooked cross used in pre-Columbian Amerindian cultures to signify such things as, apparently, fire, the changing seasons, good fortune, and energy shares its geometric pattern with the Nazis' swastika. But the two count as distinct symbols. Neither is identical to that pattern itself. Each carries a different meaning, the one benign, the other evil.[2107]

Entscheidend ist, dass Typen, die aus „human practices" entstehen, nur in und mit diesen Praktiken existieren und daher „temporally initiated entities that have instances of their own" sind.[2108] „The type does not exist until the pattern actually takes on the property of being used in the community in the relevant way (or at least of being put in a position so to be used)".[2109]

Folgt man Howell, so hat er erfolgreich gezeigt, dass „cultural types" kreierte abstrakte Gegenstände sind. Am Beispiel von Beethovens *Fünfter* führt er anschließend aus, wie genau sie das Verhältnis von Properties, Pattern und Type im Fall von Musikwerken – die selbstverständlich auch „cultural types" sind und damit von Menschenhand erschaffen wurden – gestaltet.[2110] Dodds „argument from the eternal existence of properties" wäre damit hinfällig.

Doch Dodd stellt sich der Kritik und antwortet noch im selben Jahr.[2111] Seine Strategie ist es, zu zeigen, dass Howells Theorie hinsichtlich „word-types" falsch ist, sodass sie auch nicht auf Musikwerke übertragen werden kann.[2112] Das Argument lautet wie folgt:

> For although Howell has demonstrated that ‚glank' is not presently a word-type in English, he has not shown that the word-type does not exist. The Platonist's point is not, as Howell would have him say, that ‚glank' is an uninstantiated but existent word *in English*: a word-type currently present in English but which no one has yet used. It is that ‚glank' is an existent word-type that has not entered into English (or any other language). If a practice of actually using the word were to become established, it would thereby become a part of English. But this has not yet happened and, I dare say, never will. For the Platonist, human practices *are* crucial to understand language-use, but their function is not that of bringing word-types into existence; it is that of bringing (eternally existent) word-types into languages. Howell's example has not, of itself, subverted this idea.[2113]

Dodd fährt fort, in ganz ähnlicher Weise auch andere Beispiele Howells zu kritisieren.

[2105] Howell: Types, Indicated and Initiated, S. 118.
[2106] Howell: Types, Indicated and Initiated, S. 118 f.
[2107] Howell: Types, Indicated and Initiated, S. 119.
[2108] Howell: Types, Indicated and Initiated, S. 119.
[2109] Howell: Types, Indicated and Initiated, S. 119.
[2110] Howell: Types, Indicated and Initiated, S. 121 ff.
[2111] Dodd: Defending Musical Platonism, S. 398–402.
[2112] Dodd: Defending Musical Platonism, S. 399.
[2113] Dodd: Defending Musical Platonism, S. 400. Kursivierungen original.

Howells Argumente sind ebenso klug wie Dodds Entgegnungen. Keiner von beiden macht logische Fehler. Keiner von beiden hat zweifellos Recht. Keiner von beiden liegt eindeutig falsch. Der unvoreingenommene Leser, der sich für eine der beiden Positionen entscheiden möchte, steht vor einem Dilemma, denn beide sind gleichermaßen schlüssig und innerhalb (!) der ihnen jeweils zugrunde liegenden ontologischen Weltsicht plausibel. Ihre Verschiedenheit beruht auf einer unterschiedlichen Bestimmung dessen, was ein „(cultural) type" ist. Für Dodd ist ein „cultural type" ein Typ wie jeder andere: ewig und unerschaffbar. Howell meint, „cultural types" existierten nur, wenn sie von einer Kulturgemeinschaft genutzt würden, während es die ihnen zugrunde liegenden Properties und Patterns unabhängig von menschlichem Tun gibt.

Dass sich der Streit um den ontologischen Status von Musikwerken überhaupt derart auf eine reine Definitionsfrage reduzieren lässt, liegt am metaphysischen Wesen des Definiendums „type". Was genau ein „type" ist, lässt sich nicht messen oder rein logisch herleiten. Man ist sich lediglich einig, dass ein Typ ein abstraktes Objekt ist. Fast alles andere liegt im Auge des Betrachters oder besser: in der Absicht oder (nicht-objektiven) Intuition des für oder gegen den musikalischen Platonismus Argumentierenden. Sobald er eine Position zum Wesen der Entität „type" sowie zu ihrem Verhältnis zu Kreation und Performance von Musikwerken vorgelegt hat, lässt sich seine Musikontologie entweder dadurch angreifen, (i) Widersprüche in der Theorie ausfindig zu machen, indem beispielsweise darauf verwiesen wird, dass diese oder jene Konsequenz dieser oder jener kulturellen Praxis, Intuition oder dieser oder jener (möglichst objektiv und zweifelsfrei feststellbaren) Eigenschaft von Werk oder Performance entgegenstehe, oder aber (ii) durch die Verneinung der vorgelegten Definition von „type".[2114] (Nicht nur) Der gerade dargestellte Schlagabtausch zwischen Howell und Dodd lässt sich auf (ii) zurückführen, andere Arten von Argumenten in der Musikontologie auf (i). Beide führen zu gleichermaßen nicht-zwingenden Ergebnissen, weil erstens, wie gerade gesagt, die Definition von „type" nicht in allen Details wahrheitsfähig ist, weil zweitens weder kulturelle Praxis noch Intuition berechtigterweise als Letztbegründungen bei der Ermittlung des ontologischen Status des von ihnen betroffenen Gegenstands dienen können, und weil drittens diejenigen Eigenschaften, die ein Musikwerk tatsächlich zweifellos hat, so trivial sind, dass sie es nicht erlauben, eines der anderen beiden Probleme zu lösen.

Bemerkenswerterweise deutet Julian Dodd selbst an, dass der Unterschied zwischen Howell und ihm in dieser Frage lediglich einer der Definition ist, auch wenn er das natürlich nicht auch nur annähernd so deutlich ausspricht, würde er sich dadurch doch der Möglichkeit berauben, die eigene Position als objektiv bessere darzustellen.[2115]

Wem von beiden man zustimmen möchte, kann man ohne Weiteres von der eigenen musikontologischen Position abhängig machen. Wer der Ansicht ist, dass Komponisten tatsächlich kreieren, kann sich Howell (oder Levinson oder ...) anschließen. Für alle anderen ist Dodd (oder Wolterstorff oder ...) die bessere Wahl. Keiner der Genannten vertritt

[2114] Das ist ein wesentlicher Unterschied zwischen Type/Token-Ontologien und solchen Positionen, die Musikwerke als konkrete Objekte (oder als Klassen konkreter Objekte) verstehen: Die relevanten Eigenschaften von Partituren, Manuskripten und Performances – all das Entitäten, die typischerweise infrage kommen, diese konkreten Objekte zu sein – sind leicht und zweifelsfrei zu bestimmen, was den Streit um die mit ihnen jeweils verbundene Ontologie weit weniger willkürlich macht und, meine ich, schnell entscheidet (zu ungunsten der Musikwerke-als-konkrete-Objekte-Ontologien).

[2115] Siehe Dodd: Defending Musical Platonism, S. 401.

Absurdes, sie alle behaupten nüchtern betrachtet letztendlich gleichermaßen grundlos die (ausschließliche) Richtigkeit der eigenen Sicht der Dinge. Musikphilosophen unterschiedlichster Überzeugung begnügen sich immer wieder damit, nachzuweisen, dass die Position des Gegners nicht zwingend ist, und setzen dann die eigene als Standard ein, auf den alles zurückfallen soll, wenn es keine bessere, das heißt: einzig und allein schlüssige Alternative gibt.[2116] Dabei weichen sie allerdings dem Begründungszwang, dem ihre eigene Sicht der Dinge unterliegt und dem nachzukommen sie von anderen stets vehement fordern, selbst aus und können den unvoreingenommenen Beobachter daher ebenso wenig überzeugen wie der von ihnen kritisierte Gegenpart.

Levinson und Howell sind nicht die einzigen, die gegen die Ewigkeit der Existenz von Types argumentieren. So verfolgt beispielsweise Saam Trivedi eine ähnliche Strategie wie Howell: Auch er wirft Dodd vor, eine falsche Definition oder ein falsches Verständnis von „type“ vorauszusetzen, indem er Typen umstandslos als „universals“ und damit als Entitäten Platonischer Natur versteht.[2117] Die Argumente, die Trivedi vorträgt, sind, ebenso wie Dodds Antwort[2118], erneut genau dann überzeugend, wenn man ohnehin geneigt ist, ihnen zuzustimmen, weil sie einzig und allein auf der Definition von „type“ beruhen. Trivedi bezieht sich auf Dodds Beispiel des Typs ‚im Jahr 1999 geborenes Kind‘, von dem dieser meint, er habe bereits im Jahr 1066 existiert, weil „the condition something must meet in order to be a token of that type“ ewig sei und daher auch schon im Jahr 1066 existiert habe (siehe weiter oben, S. 366 f.): „To be sure, this type could have been *conceived* in 1066, but does this show the type itself also *existed* in 1066? It is not clear to me that the type existed untokened in 1066; I find it easier and ontologically more economical to believe that it was merely *conceivable* in 1066“.[2119] Für Trivedis Argumente gilt in gleichem Maße alles, was über Howells Begründungen gesagt wurde.

Lee Walters meint gar, es sei „extremely intuitive that certain abstract objects, types, are brought into existence“, wie beispielsweise Schach oder die englische Sprache.[2120] Nach einer Kritik der Annahme, dass Typen nicht in kausale Beziehungen treten können – wenn diese Annahme wahr wäre, könnten Typen nicht kreiert werden –,[2121] attackiert Walters Dodds Behauptung, dass alle Typen ewig seien. Bemerkenswerterweise wirft auch Walters Dodd dabei (zurecht) vor, ein Argument vorzutragen, von dem man nur überzeugt sein könne, wenn man bereits seine Konklusion für wahr halte: Walters paraphrasiert Dodds „argument from the eternal existence of properties“ und stellt ihm ein analoges, jedoch offensichtlich absurdes Argument zur Seite:

> (26) Any type T exists at a time t, if there is a corresponding property, being a T which exists at t.
> (27) All properties exist at all times.
> Therefore,
> (28) All types exist at all times.
> No one, I think, should be moved by this argument. To see this, consider the analogous argument:

[2116] Genau das stellt auch David Davies hinsichtlich des Argumentationsstrategie Dodds fest (Davies: The Primacy of Practice in the Ontology of Art, S. 160 ff.).
[2117] Trivedi: Against Musical Works as Eternal Types, S. 73 f. sowie S. 79 f.
[2118] Siehe Dodd: Defending Musical Platonism, S. 383 ff.
[2119] Trivedi: Against Musical Works as Eternal Types, S. 80. Kursivierungen original.
[2120] Walters: Repeatable Artworks as Created Types, S. 468.
[2121] Walters: Repeatable Artworks as Created Types, S. 468–471.

(29) Any object O exists at a time t, if there is a corresponding property, $\lambda x.x = O$ which exists at t.
(30) All properties exist at all times.
Therefore,
(31) All objects exist at all times.[2122]

Wie Walters völlig richtig feststellt, würde niemand dieses Argument anerkennen, der nicht bereits (31) akzeptiert.[2123] Die darauf folgende ausführliche Kritik des „argument from the eternal existence of properties" soll an dieser Stelle nicht im Detail wiedergegeben werden. Es genügt, zu sagen, dass Walters erfolgreich zeigt, dass Dodds Begründung mindestens nicht zwingend ist. Gleiches gilt jedoch auch für die Theorie von Musikwerken als kreierbare Types: Auch sie hat ihre Schwächen und muss nicht zwingend akzeptiert werden.

Ähnlich wie Walters erlaubt auch Maria E. Reicher die Möglichkeit der Existenz nicht-ewiger Typen. Sie tut das allerdings in noch deutlich weitreichenderer Weise und stellt ihrem Aufsatz eine Definition voran, nach der Typen „*abstrakte*, dabei *zeitliche* Gegenstände [sind], die in anderen Gegenständen *realisiert* sein können, deren Existenz aber nicht davon abhängt, ob sie realisiert sind oder nicht".[2124] Das Attribut der ‚Zeitlichkeit' ist es, worum es mir hier geht, denn dass „ein Gegenstand zeitlich ist, bedeutet, daß es irgendwann eine Zeit gab, zu der er nicht existierte, daß er also irgendwann *entstanden* ist. Werke entstehen freilich nicht von selbst, sondern werden *geschaffen*".[2125]

Neben dieser ungewöhnlichen Typendefinition zeichnet sich Reichers Aufsatz auch durch eine Reihe weiterer Besonderheiten aus, zu denen unter anderem ihre Überzeugung zählt, dass nicht nur musikalische und literarische, sondern die Werke aller Kunstgattungen abstrakte Gegenstände sind.[2126] Reicher führt zur Begründung dieser These einige interessante Argumente ins Feld, die jedoch für mein Thema nicht relevant sind.

Reichers Ontologie wirkt attraktiv, erlaubt sie doch die Beibehaltung vieler verbreiteter prä-theoretischer Überzeugungen über das Wesen musikalischer Werke: Demnach werden sie wahrhaft erschaffen; existieren sie auch dann, wenn sie nicht performt werden; kann es auch unaufgeführte Werke geben; und sind Musikwerke beliebig oft performbar. Manche Probleme adressiert Reicher dafür nicht oder nicht vollständig und eindeutig. So ist bei ihr beispielsweise nicht klar, ob der musikhistorische Kontext Teil des Werks sein soll[2127] oder ob auch Performances mit falschen Tönen als Performances eines Werks gelten können[2128].

Dass ihr Aufsatz diese Leerstellen enthält, mag an seiner Kürze liegen. Und auch wenn man Vermutungen darüber anstellen kann, wie sie die zwei angesprochenen (sowie einige andere) Fragen beantworten würde, wäre es nicht überraschend, wenn sich auf Nachfrage herausstellen würde, dass man mit diesen Vermutungen falsch lag. Der Grund dafür ist

[2122] Walters: Repeatable Artworks as Created Types, S. 472. Kursivierungen original.
[2123] Walters: Repeatable Artworks as Created Types, S. 472.
[2124] Reicher: Eine Typenontologie der Kunst, S. 180. Kursivierungen original. In ihrer Dissertation vertrat Reicher noch eine etwas andere Musikontologie (siehe Reicher: *Zur Metaphysik der Kunst*, insbesondere Teil II, S. 35–82).
[2125] Reicher: Eine Typenontologie der Kunst, S. 181. Kursivierungen original.
[2126] Reicher: Eine Typenontologie der Kunst, S. 182–186.
[2127] Siehe dazu Reicher: Eine Typenontologie der Kunst, S. 188. Ihre Ausführungen machen klar, dass der Kontext kein Teil der Klangstruktur ist, lässt aber die Frage nach dem Werk selbst offen.
[2128] Siehe dazu Reicher: Eine Typenontologie der Kunst, S. 188 f. Reicher thematisiert lediglich, dass sich Aufführungen ein und desselben Werks klanglich voneinander unterscheiden können, weil der Notentext nicht jedes einzelne Detail seiner Realisierung exakt festlegt, äußert sich aber nicht zum Problem der (möglicherweise geringfügigen und unabsichtlichen) Verletzung einer der Vorschriften, die der Notentext eben doch genau bestimmt.

erneut die Crux der Musikontologie, die auch Dodd, Levinson und anderen bei der neutralen Evaluation ihrer Positionen zu schaffen macht, und die überhaupt erst dafür sorgt, dass Reichers Beitrag in meinem Themenzusammenhang bemerkenswert ist: Die Beliebigkeit der Definition und des Postulats bestimmter ontologischer Kategorien sowie der Auswahl prä-theoretischer Annahmen, die in einer Ontologie erfasst werden sollen. Reicher will zum Beispiel unbedingt die Erschaffbarkeit von Musikwerken in ihrer Ontologie bewahren, ist aber gleichzeitig davon überzeugt, dass Musikwerke abstrakte Entitäten sind (wofür sie, im Unterschied zur Kreierbarkeits-These, die sie lediglich behauptet, auch gute Gründe vorträgt). Um beides miteinander vereinen zu können, wählt sie einen ähnlichen Weg wie Jerrold Levinson: Beide modifizieren das vorherrschende ontologische Weltbild hinsichtlich der Kategorie ‚Typ'. Während Levinson mit den ‚initiated types' eine neue Art von Typ postuliert, die der stets angenommenen Ewigkeit normaler Types Rechnung trägt, indem er jene diesen beigesellt, die normalen, ewigen Typen aber bestehen lässt, schwimmt Reicher gegen den Strom, indem sie gleich alle Typen zu nicht-ewigen, in ihren Worten: ‚zeitlichen' Entitäten erklärt. Prä-theoretische Annahmen ausgewählt, Definitionen aufgestellt oder bestehende verändert und fertig ist die eigene Musikontologie. Die Willkürlichkeit dieses Prozesses macht es sehr schwer, offene Fragen eines fremden musikontologischen Konzepts zu beantworten, denn dem Autor desselben ist es im Zweifelsfall oft jederzeit möglich, es so hinzubiegen, dass es genau die Antwort impliziert, die er für richtig hält.

Reichers Darstellung ihrer Typenontologie musikalischer Werke lässt, so meine ich, keine klare Tendenz bei der Frage erkennen, ob Musikwerke aufhören können zu existieren. Wenn, wie Reicher schreibt, Musikwerke „Komplexe von Typen" sind, deren Existenz nicht von ihrer Realisierung abhängt,[2129] liegt die Vermutung nahe, dass sie auch dann bestehen können, wenn alle Notentexte, Aufnahmen etc. vernichtet worden sind. Reicher erwähnt explizit, dass Werke erschaffen werden, dass „es irgendwann eine Zeit gab, zu der [sie] nicht existierte[n]", spart die Frage nach ihrem zukünftigen Bestehen aber weitestgehend aus.[2130]

Sie meint, es könne „keine Kunst geben ohne physikalische Gegenstände".[2131] Diese Äußerung bezieht sich auf ihren Grundgedanken von Kunst als Kommunikationsform, die als solche darauf angewiesen ist, dass „Bedeutung" mittels „Medien", die „immer physikalische Gegenstände" sind, übermittelt wird.[2132] Gibt es diese physikalischen Gegenstände nicht mehr, kann Kunst, so lässt sich vermuten, in Reichers Ontologie zumindest aufhören, *als Kunst* zu existieren. Ob auch die Werke selbst davon betroffen sind, lässt sich nicht entscheiden.

Reicher unterscheidet zwei „Bestandteile" von Werken: das „*physikalische Element* einerseits und das *Bedeutungselement* andererseits".[2133] Wenn diese beiden Bestandteile entweder alles sind, aus dem ein Werk besteht, oder zumindest (einzeln oder gemeinsam) einen essentiellen Teil desselben ausmachen, dann endet mit der Zerstörung des ‚physikalischen

[2129] Reicher: Eine Typenontologie der Kunst, S. 180.
[2130] Siehe Reicher: Eine Typenontologie der Kunst, S. 181.
[2131] Reicher: Eine Typenontologie der Kunst, S. 181.
[2132] Reicher: Eine Typenontologie der Kunst, S. 181.
[2133] Reicher: Eine Typenontologie der Kunst, S. 181. Kursivierungen original. Manche Werke haben darüber hinaus noch „einen dritten Bestandteil, nämlich das Element der *entworfenen Welt*" (ebd.). Da dieses Element aber nur solche Arten von Musik betrifft, die wenig mit dem Werkbegriff meines Betrachtungszeitraums zu tun haben (wie etwa die Programmmusik; siehe dazu ebd., S. 193), soll er hier ausgespart werden.

Elements‘ sowie mit dem Vergehen der ‚Bedeutungen‘ eines Werks auch seine Existenz, oder es verliert zumindest einen essentiellen Teil seines Wesens, sodass es nicht mehr mit dem Werk, das es vorher war, identisch ist. Was gibt Reichers Text diesbezüglich her?

Das ‚physikalische Element‘ ist nicht gleichzusetzen mit physischen Gegenständen wie etwa einem konkreten, gedruckten Notentext oder ähnlichem, denn das physikalische Element ist, wie das Bedeutungselement auch, ein Typ.[2134] Reicher formuliert eindeutig, dass das „physikalische Element“ eines Werks sein „Klangstruktur-Typus“ ist.[2135] Ob dieser zerstört werden kann, wird nicht geklärt.

Sie unterscheidet außerdem verschiedene Arten von ‚Bedeutung‘, die ein Werk haben kann. Die „Gestaltbedeutung“ entspricht in etwa dem formalen Gehalt oder der formalen Struktur eines Werks, die man entweder verstehen kann oder nicht (wenn man etwa eine Melodie nicht als Melodie, sondern als Folge einzelner Töne hört).[2136] Die „Darstellungsbedeutung“ ist ein „Wahrnehmen-als-Erlebnistypus“, wenn also beispielsweise eine Zusammenstellung von Farbflecken als Landschaft wahrgenommen wird.[2137] Die dritte Art von Bedeutung ist die „symbolische Bedeutung“.[2138] „Alle Musikwerke haben Gestaltbedeutung; hingegen haben nicht alle Musikwerke Darstellungsbedeutung“ (absolute Musik etwa hat keine Darstellungsbedeutung).[2139] Nun ist vorstellbar, dass keine dieser Bedeutungen mehr wahrgenommen werden kann, weil es beispielsweise keine Rezipienten mehr gibt, die sie wahrzunehmen in der Lage sind. Doch damit ist noch nicht gesagt, dass es die Bedeutungen selbst nicht mehr gibt. Sie könnten durchaus nicht-wahrgenommen existieren – oder auch nicht, je nach dem, welche Möglichkeit Reicher bevorzugt und wie sie ihre ontologischen Vorstellungen dementsprechend präzisiert.

Darüber hinaus ist Reichers Terminologie nicht ganz eindeutig. Spricht sie an der einen Stelle davon, das „physikalische Element“ und das „Bedeutungselement“ seien „*Bestandteile*“ von Werken,[2140] so formuliert sie wenige Seiten später, dass Musikwerke diese beiden Elemente „*enthalten*“.[2141] Ohne zu versuchen, anhand der Etymologie des Wortes ‚Element‘ eine Vermutung darüber aufzustellen, welche dieser beiden Varianten Reicher tatsächlich wörtlich meint, gibt es hier offensichtlich Klärungsbedarf. Denn ob etwas ein Bestandteil von X oder nur in diesem enthalten ist, macht einen erheblichen Unterschied hinsichtlich der Existenzbedingungen dieses X aus. Wenn X aus p und q besteht, endet seine Existenz mit der Zerstörung von p und q. Wenn X p und q enthält, ist das, je nach Verständnis des Begriffs ‚enthalten‘, nicht unbedingt der Fall, sodass selbst bei der Zerstörung von ‚physikalischem‘ und ‚Bedeutungselement‘ eines Musikwerks das Werk selbst weiterhin existieren könnte.

Ein Hinweis auf die Möglichkeit der Beendigung des Daseins von Musikwerken liegt in Reichers ontologischer Gleichbehandlung *aller* Künste. Gemälde und Statuen können, so die prä-theoretische Annahme, die Reicher möglicherweise ebenfalls unterstützen würde,

[2134] Reicher: Eine Typenontologie der Kunst, S. 181.
[2135] Reicher: Eine Typenontologie der Kunst, S. 186 oder auch S. 192.
[2136] Reicher: Eine Typenontologie der Kunst, S. 190 f.
[2137] Reicher: Eine Typenontologie der Kunst, S. 191.
[2138] Reicher: Eine Typenontologie der Kunst, S. 191 f.
[2139] Reicher: Eine Typenontologie der Kunst, S. 192 f.
[2140] Reicher: Eine Typenontologie der Kunst, S. 181. Kursivierung nicht original.
[2141] Reicher: Eine Typenontologie der Kunst, S. 192 f. Kursivierung nicht original.

zerstört werden. Weil Musikwerke denselben ontologischen Status wie Gemälde und Statuen haben, müsste das also auch für Musikwerke gelten. Reichers Typen wären dann auch in dem Sinne zeitlich, dass ihr Dasein enden kann.

Doch alles Hin und Her führt zu keinem eindeutigen Ergebnis. Ob Musikwerke Reichers Ontologie zufolge nach ihrer Kreation ewig sind und damit in dieser Hinsicht dem Konzept ontischer Dauerhaftigkeit entsprechen oder nicht, lässt sich nicht abschließend entscheiden. Ich tendiere zu der Vermutung, dass Reicher auch Musikwerke als vergängliche Entitäten betrachtet. Das Attribut der ‚Zeitlichkeit' spricht dafür, auch die ontologische Parallelität sämtlicher Kunstgattungen in Verbindung mit der Intuition, dass Gemälde und Statuen zerstört werden können. Doch dass ich das so sehe und mögliche Indizien in Reichers Text, die gegen die Vergänglichkeit von Musikwerken sprechen, als weniger gewichtig betrachte, kann durchaus auch an meiner eigenen prä-theoretischen ontologischen Weltsicht liegen, die die Existenz menschengemachter und fortan ewig seiender Entitäten für unplausibel hält.

Frühe Gegner der Theorie von Musikwerken als unkreierbare Types waren auch Jay E. Bachrach, der sprachphilosophische Argumente ins Feld führt und zu der Überzeugung gelangt, dass es Kunstwerke nicht als abstrakte ästhetische Objekte, sondern nur als konkrete raumzeitliche Entitäten (als Gemälde, als Performance etc.) gibt,[2142] und Nigel Harrison, der anhand seiner Überlegungen zum Verhältnis von Werk und Performance aufzuzeigen versucht, dass die Type/Token-Ontologie dem „logical status of musical works" nicht angemessen sei.[2143] Beide – Bachrachs und Harrisons – Argumentationen beziehen sich auf meiner Meinung nach lösbare sprachliche Probleme und sollen daher im Folgenden nicht weiter diskutiert werden.

Stefano Predelli wendet sich ausführlich gegen den musikalischen Platonismus Wollheims und Wolterstorffs.[2144] Er legt dabei einen besonderen Wert auf das Verhältnis von Werk und Performance. Seine Hauptargumente kreisen um die große Strenge des von Wollheim und Wolterstorff angenommenen Korrektheits-Verhältnisses von Werk und Performance – die Type/Token-Ontologie impliziere, so Predelli, zu rigorose Bedingungen dafür, wann eine Folge von Klängen als Performance eines Werkes gelten kann –, das weder die essentielle Bedeutung künstlerischer Interpretation beim Umsetzen eines Notentextes in angemessener Weise einfange, noch dem Umstand Rechnung trage, dass Kriterien der Korrektheit von Performances historisch wandelbar sind.[2145]

Einen eigenen Aufsatz widmet Predelli dem Kreierbarkeits-Argument, das er dort in systematischer Weise behandelt. Type/Token-Ontologen vertreten einen ‚strukturalistischen Ansatz' (Predellis „structuralist approach" ist seine Bezeichnung für die Grundidee des musikalischen Platonismus): „A work of music, in this approach, is an abstract pattern of some kind or other, which encodes the standards that select, among sound-events, those we recognize as correct performances of that work".[2146] Das „argument from creation" – ein Argument, das gegen den „structuralist approach" vorgebracht werden kann – lässt sich folgendermaßen formulieren:

[2142] Siehe Bachrach: Type and Token and the Identification of the Work of Art.
[2143] Harrison: Types, Tokens and the Identity of the Musical Work, S. 337–345, Zitat auf S. 345.
[2144] Predelli: Against Musical Platonism.
[2145] Predelli: Against Musical Platonism, S. 340 und S. 345 ff.
[2146] Predelli: Musical Ontology and the Argument from Creation, S. 280.

> Given a musical work m and a structure s, such that, according to structuralism, $m = s$,
> Premise 1: m is created (by m's composer).
> Premise 2: s is not created (by m's composer).
> Conclusion: m is not identical to s.[2147]

Das Argument ist schlüssig. Musikalische Platonisten müssen also mindestens eine seiner Prämissen widerlegen, um es als ungültig zu erweisen.

Die erste Prämisse entspricht der altbekannten ‚starken Intuition' über das Wesen musikalischer Komposition. Um sie aus dem Rennen zu nehmen, können Verteidiger des strukturalistischen Ansatzes

> (i) insist that our ‚firmly entrenched beliefs' need not be taken into account by an adequate philosophical theory of musical works; (ii) deny that our pre-theoretical views actually include the claim that musical works are created; (iii) claim that our beliefs about creatability clash with even stronger intuitions, that is, present an argument from such irremovable intuitions to the conclusion that musical works are not created.[2148]

(i) überzeugt nicht, denn die Intuition zu ignorieren ist willkürlich[2149] (und zwar ebenso willkürlich, wie sie als Beweisgrund anzuführen).

Strategie (ii) wurde zum Beispiel von Kivy und Dodd verfolgt. Dodd etwa meint, man könne die Intuition, Musikwerke würden kreiert, mithilfe der Feststellung verneinen, dass das Wirken des Komponisten von kreativer Art ist (siehe die „creative discovery" weiter oben).[2150] Doch diese Unterscheidung alleine genügt nicht, denn nur weil eine Handlung kreativ ist, bedeutet das nicht, dass durch sie nicht auch Neues kreiert werden kann.[2151]

Anschließend beschäftigt sich Predelli mit der Kunsttheorie Gregory Curries, der eine Strategie verfolgt, die im Grunde Ansatz (iii) entspricht.[2152] Curries Argumentation lässt sich wie folgt zusammenfassen:[2153] Angenommen, es gäbe eine Zwillingserde, deren kulturelle Entwicklung exakt parallel zu derjenigen unserer Erde verläuft. Auf der Zwillingserde lebt ein Zwillings-Beethoven, dessen Leben genau so verläuft wie das Leben unseres Beethoven. Der einzige Unterschied: Während unser Beethoven die *Hammerklavier-Sonate* im Jahr 1817 komponiert, komponiert Zwillings-Beethoven sie zu einem früheren Zeitpunkt. Nun das Problem:

> Given that the twins ‚solve the same musical problems in the same way, under the same influences and with the same degree of originality', it follows for Currie that they independently compose the same work. But, barring intervening destruction, it appears that an object cannot be created and then later created again. Thus, according to Currie, the best a creationist may conclude is that the *Hammerklavier* has been created by Twin-Beethoven, and that it has later been discovered by Beethoven. Currie then concludes that, since for the creationist composition is an act of creation, the creationist is committed to the incredible conclusion that Beethoven did not compose the Hammerklavier sonata in the envisioned scenario.[2154]

Das Argument ist eine kluge reductio ad absurdum. Predelli hält es jedoch nicht für überzeugend, da die Annahme, Beethoven und Zwillings-Beethoven hätten das*selbe* Werk komponiert, mindestens fragwürdig sei: Selbst wenn man nicht der Überzeugung ist, dass

[2147] Predelli: Musical Ontology and the Argument from Creation, S. 281. Kursivierungen original.
[2148] Predelli: Musical Ontology and the Argument from Creation, S. 280.
[2149] Predelli: Musical Ontology and the Argument from Creation, S. 281 f.
[2150] Predelli: Musical Ontology and the Argument from Creation, S. 282.
[2151] Predelli: Musical Ontology and the Argument from Creation, S. 282. Siehe auch Trivedi: Against Musical Works as Eternal Types, S. 77 f.
[2152] Predelli: Musical Ontology and the Argument from Creation, S. 282 f.
[2153] Siehe Predelli: Musical Ontology and the Argument from Creation, S. 283.
[2154] Predelli: Musical Ontology and the Argument from Creation, S. 283.

auch die Zeit der Komposition als Teil ihres Kontextes Teil der Identität des Werks ist, sodass die beiden Arbeiten Beethovens und Zwillings-Beethovens als unterschiedliche Werke betrachtet werden müssen, ist die Annahme der Werk-Identität beider Kompositionen zumindest nicht gut genug begründet oder nicht so unfragwürdig, wie es notwendig wäre, um unsere „undeniably strong intuitions on musical creations" zu kontern.[2155]

Anschließend behandelt Predelli Vorschläge zur Widerlegung der zweiten Prämisse, nach der die Sound-Struktur s nicht vom Komponisten des Werks kreiert worden sei.

Er nimmt zunächst Harry Deutschs Theorie ins Visier, die besagt, „that the claim that x is created at t does not entail that x comes into existence at t".[2156] Deutschs Position ähnelt auf den ersten Blick in bemerkenswerter Weise derjenigen der Verfechter ontischer Dauerhaftigkeit im 18. und 19. Jahrhundert: Er nimmt an, die Strukturen, mit denen Musikwerke identifiziert werden müssen, seien „eternal (or a-temporal) items", weist aber gleichzeitig „the further thesis that entities of this kind are not creatable" zurück.[2157] Schnell wird allerdings klar, dass zwischen Deutschs Theorie und den Ansichten der Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts ein deutlicher Unterschied besteht, denn Deutsch beruft sich auf ein Verständnis von „creation as selection", wodurch Musikwerke auch als ewig existierende Strukturen als von ihren Komponisten kreierbar gelten können, nur eben nicht mit ‚kreieren' als ‚erschaffen', sondern als ‚auswählen'.[2158] Dieses Verständnis des Kreationsbegriffs lag Deutschs Vorgängern jedoch fern: Für sie hat der Komponist nicht nur ausgewählt, sondern tatsächlich neue Entitäten ins Dasein gebracht.

[2155]Siehe Predelli: Musical Ontology and the Argument from Creation, S. 284 f. Es gibt ein weiteres Problem in Curries Beispiel: Currie nimmt an, dass die *Hammerklavier*-Sonate von Beethoven und Zwillings-Beethoven „under the same influences and with the same degree of originality", von Zwillings-Beethoven aber zu einem früheren Zeitpunkt als von Beethoven komponiert worden sei. Die „same influences" und der „same degree of originality" seien als ‚artistisch-kontextuelle Umstände' zusammengefasst. Die Lebensläufe von Beethoven und Zwillings-Beethoven sind bis zum Zeitpunkt t_1 exakt gleich. Zwillings-Beethoven komponiert *Hammerklavier* zu t_1, Beethoven notiert dieselbe Partitur zu t_2, mit $t_2 > t_1$. Unter normalen Umständen hat Beethoven zwischen t_1 und t_2 sein Leben weiter geführt, ohne *Hammerklavier* geschrieben zu haben (anders als Zwillings-Beethoven, der von t_1 zu t_2 weiter lebt, nachdem er *Hammerklavier* geschrieben hat). Zum einen verläuft Beethovens Leben nach t_1 also anders als Zwillings-Beethovens Leben, weil Beethovens Biographie bis zu t_2 nichts von einer *Hammerklavier-Sonate* weiß. Zum anderen macht Beethoven zwischen t_1 und t_2 eine ganze Reihe neuer Erfahrungen und geschehen in Beethovens Welt zwischen t_1 und t_2 eine ganze Reihe von Dingen, die dafür sorgen, dass die artistisch-kontextuellen Umstände, unter denen Beethoven zu t_2 komponiert, sich von denjenigen, unter denen Zwillings-Beethoven zu t_1 komponiert hat, zwangsläufig unterscheiden. Damit wäre Curries Prämisse hinfällig und sein Argument irrelevant. Die Verschiedenheit der artistisch-kontextuellen Umstände der Kompositionstätigkeit von Beethoven und Zwillings-Beethoven zu t_2 und t_1 lässt sich entweder durch die Konstruktion absurder Zusatzbedingungen, die unter anderem dafür sorgen, dass Beethoven zwischen t_1 und t_2 keine einzige neue Erfahrung macht, umgehen, oder aber – weitaus plausibler – durch eine geringfügige Veränderung des Gedankenspiels: So ließe sich schlicht und einfach die Geschichte der Zwillings-Erde um mehrere Jahre nach vorne verschieben, sodass Zwillings-Beethoven und Beethoven ihre *Hammerklavier-Sonate* unter den exakt gleichen artistisch-kontextuellen Umständen komponieren, nicht jedoch zum selben Zeitpunkt in der Geschichte des Universums, das Zwillings-Erde und Erde beinhaltet. Angenommen, die Geschichte der Zwillings-Erde begänne 100 Jahre vor der Geschichte der Erde, ihre Entwicklung verliefe aber vom Zeitpunkt ihres Entstehens an exakt gleich und der Zeitpunkt, zu dem die Geschichte von Erde und Zwillings-Erde beginnt, habe keinen Einfluss auf die artistisch-kontextuellen Umstände, unter denen ein Werk entsteht. Beethoven und Zwillings-Beethoven würden *Hammerklavier* dann zum gleichen Zeitpunkt t *ihrer eigenen Zeitrechnung* schreiben – also im Erden-Jahr 1817 und im Zwillings-Erden-Jahr 1817 –, doch das Zwillings-Erden-Jahr 1817 entspräche dem Erden-Jahr 1717. Curries Beispiel behielte so alle relevanten Eigenschaften, wäre aber nicht vom Einwand der notwendigen Verschiedenheit der artistisch-kontextuellen Umstände der Kompositionstätigkeit von Beethoven und Zwillings-Beethoven betroffen.

[2156]Predelli: Musical Ontology and the Argument from Creation, S. 285–287.

[2157]Predelli: Musical Ontology and the Argument from Creation, S. 285.

[2158]Predelli: Musical Ontology and the Argument from Creation, S. 285 f.

Deutsch behauptet,

> that ‚for any *consistent* set of properties appropriate to melodies, there is a melody . . . that possesses those properties . . . ' (p. 221). This presumed ontological plenitude guarantees that, given any consistent stipulation that a melody have certain properties (of the appropriate kind), an actual melody can be found which satisfies that stipulation. For this reason, Deutsch concludes, the selector's choice is free and unconstrained, and may thus correctly be described as an act of creation.[2159]

Der letzte Schritt überzeugt nicht. Denn selbst wenn Deutsch die kreative Freiheit eines Künstlers korrekt beschrieben hätte, genügt das ebenso wenig zur Beantwortung des „problems of creation" wie Dodds Konzept der „creative discovery".[2160]

Deutschs Kreationsbegriff kann in eine starke und eine schwache Version unterschieden werden. Der starken Version zufolge sind ‚kreieren' und ‚frei festlegen' („freely stipulate") identisch, die schwache Variante sieht freie Festlegung lediglich als hinreichende Bedingung für Kreation.[2161] Beide sind unhaltbar. Denn erstens ist klar, dass es Akte der Kreation gibt, die nicht darin bestehen, etwas frei festzulegen – „Deutsch himself explicitly agrees that artists create copies of a score, painted canvases, etc.".[2162] Und zweitens ist es nicht wahr,

> that the allegedly guaranteed satisfaction of the relevant set of properties makes it legitimate to describe its selection as an act of creation, on any sense of the term relevant for the debate at hand. Any freely chosen consistent collection of arithmetical properties, for that matter, may be guaranteed to correspond to a class of numbers, without it being appropriate to credit the selector with the power of having created that set-theoretic item.[2163]

Andere Ideen zur Widerlegung der zweiten Prämisse versuchen zu zeigen, dass es Sound-Strukturen gibt, die im strengen Sinne des Wortes kreierbar sind. Ein Versuch, genau das zu tun, ist Levinsons Konzept der „initiated types". Das größte Problem der „initiated types" ist eine fehlende Argumentation zugunsten ihrer Existenz.[2164] Das In-Ein-Verhältnis-Treten eines Agenten mit einem Objekt ist im Allgemeinen nicht hinreichend dafür, dass eine neue Entität ins Dasein tritt: „For instance, in the absence of evidence to the contrary, it does not appear to be the case that, if you show me the tallest building on campus, you thereby bring into existence a new object, that is, the building-as-shown-by-you".[2165] Der Akt der „indication" einer Sound-Struktur durch einen Komponisten müsste daher ein Fall von In-Ein-Verhältnis-Mit-Etwas-Treten sein, der ganz besondere Eigenschaften hat, die dazu führen, dass dabei tatsächlich eine neue Entität entsteht.[2166]

Levinson selbst gibt einen Hinweis darauf, worin diese Besonderheit bestehen könnte: Er beruft sich auf Andersons „idea of indication as ‚making normative'".[2167] Andersons Theorie, die im Rahmen von Wolterstorffs ‚Kind'-Ontologie operiert, lautet wie folgt:

> [F]or each norm kind K_n defined by properties P_s normative within K_n (that is, such that every properly formed exemplar of K_n has them), there corresponds a kind K_d, also defined by the P_s, but such that the P_s are not normative within it. K_d is distinct from K_n: for

[2159] Predelli: Musical Ontology and the Argument from Creation, S. 286. Kursivierung und ‚. . . ' original.
[2160] Predelli: Musical Ontology and the Argument from Creation, S. 286.
[2161] Predelli: Musical Ontology and the Argument from Creation, S. 286.
[2162] Predelli: Musical Ontology and the Argument from Creation, S. 286 f.
[2163] Predelli: Musical Ontology and the Argument from Creation, S. 287.
[2164] Predelli: Musical Ontology and the Argument from Creation, S. 289.
[2165] Predelli: Musical Ontology and the Argument from Creation, S. 289.
[2166] Predelli: Musical Ontology and the Argument from Creation, S. 289.
[2167] Predelli: Musical Ontology and the Argument from Creation, S. 289 f.

> instance, in this view, a sloppy performance of the *Hammerklavier* is an instance of the relevant norm-kind (albeit an incorrect one), but not an instance of the corresponding descriptive kind.[2168]

Musikwerke sind dieser Theorie zufolge „norm kinds"; „norm kinds" sind abstrakte Gegenstände, die durch den Akt des Anzeigens bestimmter Eigenschaften als normative Eigenschaften ins Dasein kommen; Musikwerke werden daher, folgt man Anderson, im strengen Wortsinn erschaffen.[2169] Predelli stellt jedoch zurecht fest, dass Andersons Position an derselben Stelle krankt wie Levinsons Postulat der „initiated types": Es kann nicht plausibel machen, dass der Akt der Indikation eine neue Entität entstehen lässt.[2170]

Auch Renée Cox, die in dieser Arbeit weiter unten vor allem als Vertreterin einer idealistischen Ontologie musikalischer Werke eine Rolle spielt, argumentiert in einem ihrer Aufsätze[2171] für die Kreierbarkeit von Musikwerken. Sie trägt drei Hauptgründe für diese Annahme vor:

Erstens sei die Anzahl der Elemente, aus denen ein Komponist auswählen, und die Kombinationsmöglichkeiten, wie er sie zueinander in ein Verhältnis setzen kann, „virtually inexhaustible".[2172] Es sei wahrscheinlich, dass man ein Werk als ‚Kreation' bezeichne, wenn der Kompositionsprozess „an infinite array of possibilities" beinhalte.[2173] Cox vergleicht Musik immer wieder mit Schach, wobei Schach ein „closed system" mit einer nur „finite number of pieces, rules, and possible moves" sei, sodass es plausibel sei, zu behaupten, dass „all possible chess games pre-exist their actual realizations", während Musik kein geschlossenes System sei, dessen Techniken, Stile, Strukturen und Funktionen man formalisieren kann, weil diese sich stets verändern und immer wieder neue entstehen.[2174] Der Unterschied zum Schach ist jedoch, so muss gegen Cox vorgebracht werden, allenfalls quantitativ und nicht etwa kategorisch: Auch die Regeln des Schach verändern sich, und der Aufwand, das System ‚Musik' zu formalisieren, wäre zwar zweifellos höher als das beim Schachspiel der Fall ist, könnte aber durchaus bewältigt werden. Außerdem gibt es, anders als Cox andeutet, unendlich viele mögliche Zugfolgen beim Schach, sodass es in dieser Hinsicht nicht wirklich von der Unendlichkeit möglicher musikalischer Kompositionen zu unterscheiden ist, auch wenn die Unendlichkeit möglicher musikalischer Kompositionen, mathematisch salopp ausgedrückt, vermutlich größer ist als die Unendlichkeit möglicher Schachspiele.

Die Behauptung, alle möglichen Schachspiele hätten bereits vor ihrer Realisierung existiert, kann auf zwei Arten verstanden werden: (i) könnten alle möglichen Schachspiele aller möglichen Regelsysteme *schon immer* existiert haben. Dann sieht Cox sich allerdings denselben Schwierigkeiten gegenüber wie jeder Platonist. (ii) könnten alle möglichen Schachspiele eines bestimmten Regelsystems auch schon vor ihrer Realisierung existiert haben, jedoch erst *nach* der Einführung (oder Erfindung oder Etablierung) dieses Regelsystems. Dann aber muss für die Musik dasselbe gelten und beispielsweise Wagners *Tristan und Isolde* etwa seit der allgemeinen Verbreitung der gleichschwebenden Temperatur, der funktionsharmonischen Kompositionsweise etc. als existent betrachtet werden, was zu ganz neuen Problemen führt:

[2168] Predelli: Musical Ontology and the Argument from Creation, S. 290. Kursivierungen original.
[2169] Predelli: Musical Ontology and the Argument from Creation, S. 290.
[2170] Predelli: Musical Ontology and the Argument from Creation, S. 290 f.
[2171] Cox: Are Musical Works Discovered?.
[2172] Cox: Are Musical Works Discovered?, S. 369 ff.
[2173] Cox: Are Musical Works Discovered?, S. 373.
[2174] Cox: Are Musical Works Discovered?, S. 371.

Hat in diesem Fall nicht Wagner, sondern der ‚Erfinder' der Funktionsharmonik oder der ‚Erfinder' der gleichschwebenden Temperatur *Tristan und Isolde* erschaffen? Wie wäre Wagner noch als Kreateur von *Tristan und Isolde* zu rechtfertigen? Oder wären etwa alle Werke, deren Existenz von der gleichschwebenden Temperatur und der funktionsharmonischen Kompositionsweise abhängig sind, mit dem Ins-Dasein-Treten dieser beiden Dinge einfach so entstanden? Dann aber wären sie gar nicht in dem Sinne erschaffen worden, wie Cox ihn verteidigen will.

Cox ist der Überzeugung, dass *Tristan und Isolde* nicht zur Zeit Josquins existiert haben kann – eine Behauptung, deren Wahrheit John Andrew Fisher als „terribly obvious" bezeichnet.[2175] Beiden kann der Platonist unbesorgt entgegnen, dass der Typ, dem *Tristan und Isolde* entspricht, eben doch bereits zu Josquins Zeiten existiert habe, und dass es aufgrund des Stands der musico-kulturellen Entwicklung um das Jahr 1500 lediglich (und aufgrund kontingenter Umstände) unmöglich war, dass Josquin oder einer seiner Zeitgenossen diesen Typ im Akt der Komposition ‚entdeckt' hätten.

Zweitens führt Cox als Grund für die Kreierbarkeit von Musikwerken die Künstlichkeit und Dynamik der meisten musikalischen Systeme an, sodass Klangelemente „new and different implications in different historical contexts" haben.[2176] Zusammengenommen mag das intuitiv für die Kreierbarkeit von Musikwerken sprechen, mehr aber auch nicht. Denn Künstlichkeit und Dynamik von Systemen sowie wechselnde Implikationen von Elementen derselben sind kein hinreichender Grund, ihre Entitäten als kreierte annehmen zu müssen.

Drittens schließlich sei der Stil eines Werks „the result of human action" und die Essenz musikalischer Komposition „a personal expression", während die Bedeutung/der Sinn („import") einer Entdeckung das Entdeckte sei.[2177] Doch auch das genügt nicht, zu begründen, dass Musikwerke erschaffene Entitäten sind, denn nicht jedes Ergebnis menschlichen Handelns, das die Persönlichkeit ausdrückt, ist eine neue Entität. Man denke etwa an den Ausdruck inneren Schmerzes durch einen verzweifelten Schrei nichtpropositionalen Inhalts.

Auch Donald Walhout präsentiert eine kurze Diskussion des Kreierbarkeits-Problems. Sein Ergebnis spricht gegen die Erschaffbarkeit von Musikwerken:

> [W]e need to keep more distinct than we often do the facts of temporal process and the facts of ontological existence. Regarding the temporal process, perhaps we should say that the composer both discovers and creates. Under an initial inspiration, he both discovers the qualities and relations needed for the work, and creates the work itself. Regarding ontological existence, perhaps we should say that the composer neither discovers nor creates possible states of affairs but simply actualizes, projects, poses, articulates, manifests, or enacts them. If we had to choose between the term create and the term discover, the term discover would undoubtedly be a more accurate description of the composer's act. To discover, in this context, is to become aware of something not dependent on oneself for its ontological status.[2178]

Demgegenüber präsentiert John Andrew Fisher mehrere Argumente zugunsten der Annahme, dass Musikwerke eben doch erschaffen werden. Viele davon wurden bereits vorgestellt, sie alle sind nicht zwingend, die Begründungen Fishers oft unscharf. Und doch verleiht er am Ende seines Artikels der Überzeugung Ausdruck, seine Argumente lieferten

[2175] Fisher: Discovery, Creation, and Musical Works, S. 130.
[2176] Cox: Are Musical Works Discovered?, S. 373.
[2177] Cox: Are Musical Works Discovered?, S. 373.
[2178] Walhout: Discovery and Creation in Music, S. 195.

in der Summe einen „overwhelming reason to deny that composition is to be understood as a form of discovery".[2179]

Ben Caplan und Carl Matheson fassen den Stand der Diskussion um die Kreierbarkeit von Musikwerken, die als abstrakte Objekte begriffen werden, im Jahr 2004 zusammen (wobei ihnen die Antipoden Levinson und Dodd als Bezugspunkte dienen): Levinson beruft sich vor allem auf Intuitionen, Dodd argumentiert mithilfe genereller metaphysischer Überlegungen, beide vertreten ganz unterschiedliche Positionen, und keine von beiden kann vollends überzeugen, weil jede mit ernsthaften, ungelösten Problemen behaftet ist.[2180] Caplan und Matheson berücksichtigen auch die Argumente Trivedis und Wollheims und erwähnen drei eigene hypothetische ontologische Positionen, die sie selbst aber im gleichen Atemzug wieder verwerfen – sie sind Teil eines Manövers, das die Plausibilität ihrer These, nach der die Frage der Kreierbarkeit nicht zwingend entschieden werden kann, unterstreichen soll.[2181]

Caplan und Matheson treffen den Nagel des Kreierbarkeits-Streits auf den Kopf. Gleiches gilt für Predellis Feststellung, der musikalische Platonismus sei zwar die dominante musikontologische Position, jedoch „without any convincing argumentative strategy in its favour".[2182] Alleine daraus zu schließen, dass eine bestimmte Nicht-Platonische Position richtig sei, ist aber ebenso unzulässig, wie im Streit um die Kreierbarkeit von Musikwerken eine der beiden konkurrierenden Positionen als zweifellos ausschließlich korrekte darzustellen. Ob Musikwerke kreierbar sind oder nicht, ist ebenso unentscheidbar wie die Frage, ob Levinsons Kontextualismus einem „tibral sonicism" überlegen ist (oder umgekehrt).

2.5.2 Musikalischer Platonismus und zerstörbare Types

Der musikalische Platonismus des „simple view", wie ihn etwa Dodd, Kivy und Wolterstorff vertreten, impliziert die ewige Existenz musikalischer Werke. Daraus folgt, dass sie nicht zerstört werden können. Das gilt auf den ersten Blick auch für Levinsons „initiated types". Für viele Autoren scheint das kein Problem zu sein, insbesondere dann, wenn sie ohnehin davon ausgehen, dass Musikwerke nicht kreiert werden können, weil sie ewig seiende Types sind. Andere bestehen dagegen darauf, dass auch Musikwerke zerstört werden können und dann im strengen Wortsinn auch nicht mehr existieren. So meint etwa Saam Trivedi, „that a musical work can plausibly cease to exist if there exist no manuscripts, scores, performances, recordings, or accurate and complete memories of it".[2183]

Trivedi nimmt das Problem ausführlich in den Blick. Musikwerke können aufhören, *als Musikwerke* zu existieren, wenn es keine Wesen mehr gibt und auch zukünftig nicht mehr geben kann, etwa eine Aufnahme oder den Notentext eines Werks als Musikwerk wahrzunehmen, doch das ist etwas anderes als die Beendigung ihrer Existenz an sich.[2184] Sie können auch verschollen sein,[2185] aber auch das ist natürlich nicht gemeint. Als mögliche Existenzweisen von Musikwerken tauchen in der Literatur immer wieder folgende Möglichkeiten auf: Musikwerke können als abstrakte Sound-Struktur existieren, als (oder

[2179] Fisher: Discovery, Creation, and Musical Works, S. 135.
[2180] Caplan/Matheson: Can Musical Works be Created?
[2181] Siehe Caplan/Matheson: Can Musical Works be Created?, S. 124 f. sowie S. 132 f.
[2182] Predelli: Has the Ontology of Music Rested on a Mistake?, S. 17 f.
[2183] Trivedi: Against Musical Works as Eternal Types, S. 77.
[2184] Trivedi: Music and Metaphysics, S. 128 und S. 131.
[2185] Trivedi: Music and Metaphysics, S. 128.

im oder durch den) Notentext, als (oder durch eine) Performance, als Gedachtes im Kopf eines Menschen, als Erinnerung, als Aufnahme einer Performance, als Schallwellen, als elektromagnetische Wellen einer Radiosendung, die eine Performance eines Werks überträgt etc.[2186]

Trivedi referiert eine von Levinson stammende Liste möglicher Antworten auf die Frage nach der „cessation of musical works“:

> (1) musical works are indestructible, once created, and at most may become ‚lost‘ or inaccessible to us; (2) musical works are destroyed with the destruction of human beings and their successors; (3) the permanent destruction of all records and memories of musical works destroys them; (4) disintegration of the musical practice that allows musical performance destroys musical works; (5) loss of the musical tradition and requisite background knowledge needed to understand musical works destroys them; (6) absence of their material embodiments, that is, scores, manuscripts, recordings, and performances (though not conceptions and memories), destroys musical works; and (7) irreversible large-scale neglect or disrespect for musical works destroys them.[2187]

Die Möglichkeiten (4) bis (7) können, so meint Trivedi (und ich stimme zu), ausgeschlossen werden, denn keine von ihnen ist hinreichend, zu sagen, dass ein von einem von ihnen betroffenes Werk endgültig aufgehört habe, zu existieren.[2188] Gleiches gilt für (1), denn alles, was kreiert werden kann, kann, so ist anzunehmen, (zumindest prinzipiell) auch wieder zerstört werden; es wäre höchst außergewöhnlich, ausgerechnet und allein Musikwerke von dieser Annahme auszuschließen, und es gibt keine Gründe, das zu tun.[2189]

Bemerkenswerterweise gibt Levinson selbst zu Protokoll, dass Möglichkeit (1) eine gewisse Anziehungskraft besitzt, auch wenn er selbst die „most defensible answer [...] somewhere around (3)“ vermutet:

> Once a [S/PM structure] is indicated, in a coherent musical context, it *might* just inhabit the abstract realms of the universe, it seems, forever. Why should it lapse into nonexistence, one might ask, just because we do? It is perhaps a comforting thought that the nonmaterial products of culture, once given their start, may be logically destined to outlast us – at least in the rarefied sense here in question.[2190]

(1) wäre ziemlich nah am Konzept ontischer Dauerhaftigkeit, wie es die Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts verstanden. Doch in Verbindung mit der Reinform von Levinsons Ontologie musikalischer Werke entfernt es sich von ihrem musikalischen Weltbild, denn der Erschaffensbegriff des 18. und 19. Jahrhunderts ist wesentlich stärker als Levinsons (Cre), das sich auf ewig existierende Sound-Strukturen, die durch Indikation zu einem initiierten Typ werden, bezieht.

Trivedi führt vier (teilweise möglicherweise hypothetische) Existenzweisen an, die nicht der Existenzweise von Musikwerken entsprechen können:

Erstens können Musikwerke nicht in einem Platonischen Himmel existieren, „completely independent of their tokens, and of us, for that matter“, denn wer das glaubt, muss

[2186] Siehe dazu lediglich beispielhaft Trivedi: Music and Metaphysics, etwa S. 128 ff.

[2187] Trivedi: Music and Metaphysics, S. 126. Die originale Formulierung dieser Liste findet sich bei Levinson: What a Musical Work Is, Again, S. 262.

[2188] Trivedi: Music and Metaphysics, S. 126 f.

[2189] Trivedi: Music and Metaphysics, S. 127.

[2190] Levinson: What a Musical Work Is, Again, S. 262 f. Kursivierung original. Die in den eckigen Klammern ersetzte Stelle enthält im Original eine leicht modifizierte Definition musikalischer Werke, die Levinson nicht mehr als S/PM-Struktur, sondern als „indicated *performed-sound* structure (PSS)“ begreift (ebd., S. 261. Kursivierung original). Der Unterschied ist für mein Thema irrelevant. Ich habe ‚PSS‘ durch ‚S/PM structure‘ ersetzt, um Verwirrung und unnötige Verkomplizierungen zu vermeiden.

auch annehmen, dass Kunstwerke nicht kreiert werden können, was, so Trivedi, extrem kontraintuitiv und daher zu verneinen sei (dass es diesbezüglich durchaus andere Meinungen gibt, wurde bereits ausführlich dargestellt).[2191]

Zweitens können Musikwerke nicht „merely private, mental entities, existing only in the minds of their creators" sein, denn wenn sie aufgeführt werden, sind sie „public entities", zu denen eine Vielzahl von Menschen epistemischen Zugang haben kann, nicht etwa nur ihr Komponist.[2192]

Drittens können Musikwerke nicht einfach nur „imaginary" oder anderweitig „unreal" sein, „for it is not clear how such unreal works can be heard, or how they can have any property, aesthetic or unaesthetic, apart from being unreal".[2193]

Viertens schließlich können Musikwerke nicht (nur) als physikalische Objekte existieren, denn „the physical bases of music are not as clear as those of painting and carved sculpture" und, noch wesentlich wichtiger, weil man Musikwerke nicht einzig mit physikalischen Objekten identifizieren kann – „for example, Mahler's Fifth does not exist uniquely and solely where the Berlin Philharmonic performed it, or where my copy of its score is, or even where its original manuscript is".[2194]

Es ist unschwer zu erkennen, dass dieser vierfache Ausschluss möglicher Existenzweisen von Musikwerken nichts anderes ist als die Zurückweisung vier verschiedener musikontologischer Positionen unter Zuhilfenahme bereits bekannter Argumente.

Alles in allem kommt Trivedi zu dem Schluss, dass Musikwerke *auch* in unserer materiellen Welt existieren müssen. Wenn man der Type/Token-Ontologie musikalischer Werke folgt, kann man dieser Forderung nur Rechnung tragen, wenn man annimmt, dass Musikwerke ihren Tokens und „nontokens" inhärent sind und in ihnen bewahrt werden.[2195] „Accordingly, the answer I propose to our question about when musical works cease to exist is that they cease to exist when there exist no tokens (performances and playings of recordings) or certain related nontokens (manuscripts, copies of the score, and full and correct memories) of them".[2196]

Trivedi verteidigt Levinsons Konzept von Musikwerken als kreierbare Typen und erweitert dessen Ausgestaltung um eine Antwort auf die Frage nach dem Ende der Existenz solcher Typen: Sie hören auf, zu sein, wenn es von ihnen keine Tokens oder Nontokens mehr gibt. Dieser Ansicht ist auch Lee Walters, dessen Position derjenigen Trivedis in den entscheidenden Aspekten bis ins Detail ähnelt.[2197]

[2191] Trivedi: Music and Metaphysics, S. 130.
[2192] Trivedi: Music and Metaphysics, S. 130.
[2193] Trivedi: Music and Metaphysics, S. 130.
[2194] Trivedi: Music and Metaphysics, S. 130.
[2195] Trivedi: Music and Metaphysics, S. 131.
[2196] Trivedi: Music and Metaphysics, S. 131. Trivedis Unterscheidung von „tokens" und „nontokens" beruht auf der Eigenschaft von Dingen, durch sie das Werk hören zu können: Das Werk kann durch seine Tokens (Performances und Aufnahmen) gehört werden, seine „nontokens" sind dagegen eine Art Rezept, Tokens des Werks herzustellen (ebd., S. 133 f.). Die Unterscheidung ist nicht ganz trennscharf, denn Trivedi gibt zu, dass besonders begabte Menschen das Werk auch durch das Lesen einer Partitur hören können, und seine Gründe, den Notentext den „nontokens" zuzuordnen, bewegen sich in einem Graubereich, der willkürliche Festlegungen erfordert (siehe ebd., S. 132 f.). Notentexte werden auch von anderen Autoren als ‚Rezepte' zur Herstellung von Tokens betrachtet (siehe etwa Harrison: Types, Tokens and the Identity of the Musical Work, S. 344 sowie Walters: Repeatable Artworks as Created Types, S. 461 ff.).
[2197] Siehe Walters: Repeatable Artworks as Created Types, S. 461 ff.

Eine bisher noch nicht erwähnte ontologische Theorie des Seins von Musikwerken, die auch die Persistenzfrage eindeutig adressiert, stammt von Guy Rohrbaugh. Rohrbaugh verfolgt eine deskriptivistische Strategie im Sinne Kanias. Unsere prä-theoretischen Intuitionen fügen sich, so Rohrbaugh, zu einem einigermaßen robusten Bild zusammen. Er gelangt zu der Ansicht, „that all artworks, but most notably multiply instantiable artworks, such as works of music and photography, are ‚historical individuals', that is, ‚ontologically dependent items, whose creation, continued existence, and destruction are ultimately a matter of how it goes with some other historical items'".[2198] „In other words, just as a painting is ‚constituted by' its canvas and oil paint, a photograph is ‚embodied in' its negative and prints".[2199] Ein Musikwerk wäre demnach beispielsweise im Notentext, in Performances, Aufnahmen, Erinnerungen oder ähnlichem verkörpert und würde aufhören, zu existieren, wenn es nichts mehr davon gibt.

Julian Dodd liefert eine Kritik dieser ontologischen Position, die auch ihre möglicherweise vorhandene prima facie-Plausibilität mindert: ‚Historische Partikularisten' (wie Dodd ihre Vertreter nennt) erklären die Wiederholbarkeit von Musikwerken mithilfe des Phänomens des „embodiment".[2200] Dabei gibt es zwei mögliche Versionen, deren erste „embodiment" als „constitution" behandelt:

> [T]he items upon which a work ontologically depend are said to literally constitute it. [Das Musikwerk wird dabei verstanden als] a persisting entity that is a fusion of the occurrences which are its temporal parts. On such an account, a work of music turns out to be a *perduring* entity: an entity whose persistence through time is a matter of the succession of its temporal parts, and for which change consists in the difference in those successive temporal parts. Equally clearly, such a conception will treat musical works as concrete (i. e. spatially located) entities, because a perduring entity cannot have *concreta* as its temporal parts without itself being concrete.[2201]

Rohrbaughs Version des Historischen Partikularismus ist eine andere:

> For, according to Rohrbaugh, such works are „‚higher level' objects, dependent on *but not constituted by* physical or spatial things" (198–9; my italics). The entities upon which a work (generically) ontologically depends – which include its occurrences – are not its (temporal) parts; the embodiment relation does not admit of mereological explication. On the contrary, Rohrbaugh's claim is simply that a work is embodied in its performances, playings, and other embodiments inasmuch as it depends on them, generically, for its existence.[2202]

Dieser Sicht der Dinge nach können Musikwerke „as *enduring* (rather than perduring) entities" – also als „items wholly present at all times at which they exist, and which change by means of gaining and losing properties through time" – sowie außerdem als abstrakte Gegenstände betrachtet werden.[2203]

Beide Versionen des Historischen Partikularismus sind problematisch, wenn man, wie es zu tun sehr plausibel erscheint, annimmt, dass Musikwerke wiederholbar sind, und dass eine Ontologie musikalischer Werke die Wiederholbarkeit von Musikwerken erklären muss. Dodd nutzt das Begriffspaar ‚Ding/Vorkommnis' (‚thing/occurence'), dem Werk und

[2198] Siehe Kania: The Methodology of Musical Ontology: Descriptivism and its Implications, S. 433. Siehe auch Dodd: Musical Works: Ontology and Meta-Ontology, S. 1124 ff. Dodd referiert Rohrbaughs Position als die der ‚historical *particulars*'.
[2199] Siehe Kania: The Methodology of Musical Ontology: Descriptivism and its Implications, S. 433.
[2200] Dodd: Musical Works: Ontology and Meta-Ontology, S. 1125.
[2201] Dodd: Musical Works: Ontology and Meta-Ontology, S. 1126. Kursivierung original.
[2202] Dodd: Musical Works: Ontology and Meta-Ontology, S. 1126.
[2203] Dodd: Musical Works: Ontology and Meta-Ontology, S. 1126 f. Kursivierung original.

Aufführung genügen sollen, und weist bezüglich der „constitution"-Variante des Historischen Partikularismus darauf hin, dass Entitäten „temporal parts upon which they ontologically depend" haben können, während dabei aber „whole and part" nicht im Verhältnis von „thing and occurrence" stehen.[2204] „Events are one example of this: the fifth minute of the 1975 Cup Final is a temporal part of the match, but this temporal part is not an occurrence of the match and the match itself is not repeatable".[2205] Da eine Entität aus „stages" bestehen und gleichzeitig nicht wiederholbar sein kann, genügt die Annahme, „that a work's occurrences are stages of it" nicht, um zu erklären, „what its having occurrences consists in".[2206] Rohrbaughs Position, der zufolge Musikwerke abstrakte Gegenstände sind, muss sich einer ähnlichen Überlegung stellen: „The claim made by Rohrbaugh, to recall, is that a work's being repeatable consists in its being ontologically dependent upon those of its embodiments relevant to its appreciation and criticism".[2207] Laut Dodd ist in diesem Fall nicht zu erklären, „why this amounts to anything other than a *non sequitur*, since an object may be ontologically dependent upon an entity or entities without these entities being occurrences of it".[2208]

Weitere Einwände Dodds lauten, der perdurantistischen Version nach könne man ein Musikwerk niemals vollständig hören, während Rohrbaughs Position eine Leerstelle habe, wenn es um die Erklärung der Natur der ‚ontologischen Abhängigkeit' des Werks von den konkreten Objekten geht, was Anlass zu dem Verdacht gäbe, es handele sich hier nicht um einen „account of the ontological nature of musical works", sondern lediglich um einen „place-holder for one: that is, a wish-list of features possessed by such works stemming from a questionable interpretation of our thought and talk".[2209]

Dodds Kritik an Rohrbaughs ontologischer Position ist kaum etwas hinzuzufügen und genügt, Rohrbaugh nicht zu folgen. Wichtiger ist allerdings, dass auch nach Rohrbaughs Sicht der Dinge musikalische Werke zerstörbar sind.

2.5.3 Idealismus, Fiktionalismus, Ontologesische Sprachverwirrung

Auch andere Theorien beinhalten die Möglichkeit des Endes der Existenz musikalischer Werke. So vertritt etwa Renée Cox einen musikalischen Idealismus. Sie widerspricht Platonistischen Thesen vom ewigen Sein musikalischer Werke, denn „while musical works usually exist apart from any particular human being, they do not exist apart from human beings as a whole: they are reposited and exist in and only in conscious and unconscious human minds".[2210] Eine Konfiguration von Geräuschen, Tönen oder Klängen ist nur dann Musik, wenn ein Rezipient sie als solche erfährt. Laut Cox ist es

> relatively accurate to say that music is ‚playing' in a room in which people are reacting to a special sort of grouped sounds, for the music is ‚playing' in the minds of any performers or listeners present. Yet it is not accurate to say, as we sometimes do, that there is music playing in a room (on a radio or stereo) in which there are no people; the sound sequence involved was intended to be conceived as music, but there is no music unless and until the sounds are

[2204] Dodd: Musical Works: Ontology and Meta-Ontology, S. 1128.
[2205] Dodd: Musical Works: Ontology and Meta-Ontology, S. 1128.
[2206] Dodd: Musical Works: Ontology and Meta-Ontology, S. 1128.
[2207] Dodd: Musical Works: Ontology and Meta-Ontology, S. 1128.
[2208] Dodd: Musical Works: Ontology and Meta-Ontology, S. 1128.
[2209] Dodd: Musical Works: Ontology and Meta-Ontology, S. 1129.
[2210] Cox: A Defence of Musical Idealism, S. 133.

> heard *as music*. The work may very well exist elsewhere at that time, but not ‚in' the sounds in that room. Music cannot exist without the aesthetic sense of a conceiving subject.[2211]

Zwar sind Cox' Ausführungen passagenweise nicht vollkommen eindeutig, wenn es darum geht, zu unterscheiden, ob nur *Musik* (also als auf eine bestimmte Art und Weise empfundene Klänge) nicht unabhängig von einem Rezipienten existieren kann, oder ob das auch musikalische *Werke* betrifft. Im obigen Zitat spricht Cox davon, das Werk könne „elsewhere" existieren, während in einem Raum ohne Zuhörer eine Aufnahme einer Performance des Werks erklingt, die aber aufgrund des Fehlens eines Rezipienten keine Musik ist. Zu Beginn ihres Aufsatzes schreibt sie, ein Musikwerk bestehe aus einer „certain sequence of tones, aesthetic silences and the relationships among them as allowed by a particular musical system".[2212] *Musik* könne aber auch im Geist des Komponisten existieren, bevor er die Partitur notiert, oder im Gedächtnis eines Rezipienten, der sich an eine Performance erinnert.[2213] Außerdem könne man ein Musik*werk* nicht nur kennenlernen, indem man seine klangliche Realisierung hört, sondern auch, indem man mit gewissen angemessenen musikalischen Verstehensweisen lediglich den Notentext betrachtet.[2214]

Cox wechselt scheinbar ohne System zwischen ‚Musik' und ‚Musikwerk'. Das muss kein Zeichen eines achtlosen Umgangs mit eigentlich zwingend zu unterscheidenden Begriffen sein, sondern kann ebenso gut als Beleg dafür angesehen werden, dass ‚Musik' und ‚Musikwerk' für Cox im Zusammenhang mit ihrer Konzeption eines musikalischen Idealismus annähernd gleich zu behandeln sind. Genau diesen Eindruck macht Cox' Text. Er wird bestätigt durch die unzweideutige Aussage, nach der „musical works" „in and only in conscious and unconscious human minds" existieren.[2215] Demnach endet die Existenz von Musikwerken spätestens mit der Existenz musikfähiger Wesen.

Cox geht davon aus, dass Musikwerke nur dann existieren, wenn sie im Bewusstsein oder Geist („mind") musikfähiger Wesen bestehen. Angenommen, Beethovens *Neunte* würde völlig vergessen. Sie wird nicht mehr performt, alle Menschen, die jemals eine Performance erlebt, eine Aufnahme gehört oder den Notentext gesehen haben, sterben, und alle Partituren verstauben in Archiven und Kellern. In diesem Fall gäbe es Beethovens *Neunte*, folgt man Cox, nicht mehr. Wenn nun ein neugieriger Musiker im Nachlass seiner Urgroßmutter die Partitur der *Neunten* findet, eine Performance organisiert und zahlreiche Menschen die dabei entstehenden Klänge als Musik rezipieren, ist die *Neunte* wieder Teil der Welt. Das ist ein immenses Problem für Cox' Idealismus: Ihm zufolge können Werke zwar unaufgeführt existieren (im Geist des Komponisten), aber aufgrund ihrer vollkommenen Abhängigkeit vom „mind" musikfähiger Wesen beliebig oft ihren Status von Sein zu Nichtsein (und umgekehrt) ändern. Diese Konsequenz macht den musikalischen Idealismus kaum haltbar.

Eine Cox' Ontologie in gewissem Maße ähnliche Position vertritt Roman Ingarden. Für ihn sind Musikwerke intentionale Objekte, die also aufhören, zu existieren, wenn mit einem Bewusstsein ausgestattete Wesen (von deren Existenz das Sein intentionaler Objekte abhängt) von der Welt verschwinden.[2216] Sie werden kreiert und können zerstört werden

[2211] Cox: A Defence of Musical Idealism, S. 141. Kursivierung original.
[2212] Cox: A Defence of Musical Idealism, S. 133.
[2213] Cox: A Defence of Musical Idealism, S. 134.
[2214] Cox: A Defence of Musical Idealism, S. 134.
[2215] Cox: A Defence of Musical Idealism, S. 133.
[2216] Davies: „The Work of Music and the Problem of Its Identity" by Roman Ingarden (Review), S. 170.

und sind daher keine „ideal objects“.[2217] Doch auch ‚real objects‘ sind sie nicht, weil sie nicht direkt wahrgenommen werden können und nicht räumlich verortbar sind.[2218]

Andrew Kania gelangt zu dem Schluss, dass ein konsequent genug verfolgter deskriptivistischer Ansatz dazu führen muss, einen Fiktionalismus musikalischer Werke zu vertreten.[2219] Der sprachphilosophische Fiktionalismus postuliert, dass es (i) „‚standard linguistic entities‘ (SLEs), such as phonemes, words, and sentences“ nicht gibt, weder „outside the mind in the concrete or abstract realms“, noch „inside the mind“, aber dass (ii) „a quite robust shared system of *representations of* such things“ existiert.[2220] Übertragen auf die Musikontologie verlässt sich der Fiktionalismus musikalischer Werke ganz darauf, dass Menschen sich so verhalten, als gäbe es Musikwerke, und dass sie so erfolgreich mit ihnen umgehen und sich über sie austauschen können.[2221] Da es keine Notwendigkeit gibt, eine tatsächliche Existenz von Musikwerken zu postulieren, kann man, so Kania, Ockhams Rasiermesser folgend durchaus auch das Sein musikalischer Werke verneinen, anstatt sich in dieser Hinsicht agnostisch zu verhalten.[2222] Es muss kaum erwähnt werden, dass ein musikalischer Fiktionalismus mit der Idee ontischer Dauerhaftigkeit inkompatibel ist.

Eine weiterer bemerkenswerkter Ansatz zur Erklärung der Existenzweise von Musikwerken wird von Ross P. Cameron beworben. Camerons Aufsatz „There are no things that are Musical Works“ hält, was er verspricht: Er behauptet, dass Musikwerke eigentlich gar nicht existieren. Das mag zunächst absurd klingen, wissen wir doch alle, dass es Beethovens *Neunte* gibt, dass wir sie hören, über sie sprechen, sie identifizieren und von anderen Klangfolgen unterscheiden können. Doch Cameron hat den Titel seines Beitrags natürlich bewusst provokant formuliert. Er verweist auf das Kernstück seiner Argumentation und verdeutlicht seine Aussage.

Cameron ist nämlich sehr wohl der Ansicht, dass es Statuen und Musikwerke gibt, dass also der Satz ‚Es gibt Michelangelos *David* und Beethovens *Neunte*‘ wörtlich wahr ist. Der springende Punkt ist, dass unser alltäglicher Sprachgebrauch nicht zwischen zwei Bedeutungsebenen von ‚es gibt‘ unterscheidet, die aber, so Cameron, dringend unterschieden werden müssen, wenn man Ontologie betreibt. Cameron bezeichnet die Sprache, in der wir über ontologische Sachverhalte sprechen, als ‚Ontologesisch‘ („Ontologese“).[2223] Wir nutzen Ontologesisch, um zu beschreiben, „how the world is at its fundamental level“.[2224] Die normalsprachliche Formulierung ‚Es gibt Beethovens *Neunte*‘ kann wahr sein, ohne dass daraus auch zwingend die ontologische Existenz von Beethovens *Neunter*, das heißt: die Existenz von Beethovens *Neunter* als eigenständiges Etwas auf fundamentalem Level folgt.

Cameron unterscheidet Ontologesisch von normalem Englisch durch Fettdruck und schreibt:

[2217] Davies: „The Work of Music and the Problem of Its Identity“ by Roman Ingarden (Review), S. 170.
[2218] Davies: „The Work of Music and the Problem of Its Identity“ by Roman Ingarden (Review), S. 170.
[2219] Siehe Kania: The Methodology of Musical Ontology: Descriptivism and its Implications, S. 439 ff.
[2220] Siehe Kania: The Methodology of Musical Ontology: Descriptivism and its Implications, S. 439. Kursivierung original. Die von mir in eckigen Klammern eingefügte Passage ist ein Zitat von Georges Rey, das Kania in seinem Artikel verwendet.
[2221] Kania: The Methodology of Musical Ontology: Descriptivism and its Implications, S. 440.
[2222] Siehe Kania: The Methodology of Musical Ontology: Descriptivism and its Implications, S. 441.
[2223] Cameron: There are no things that are Musical Works, S. 300 f.
[2224] Cameron: There are no things that are Musical Works, S. 300 f.

> My claim is that ‚there are statues' is true but that **there are no statues**; and there is no contradiction there, because the sentences are sentences of different languages. ‚There are statues' is true, I claim, because **there are simples that are arranged statue shaped (as a result of the intentional actions of agents)**. This view does not go against common sense because common sense demands only that there are statues; it does not demand that **there are statues**.[2225]

Cameron führt an einem konkreten Beispiel aus:

> To return to the issue, we cannot simply observe that ‚Michelangelo's *David* exists' is true now but was not true in the fifteenth century and conclude immediately that **there occurred a change in what things existed when Michelangelo sculpted *David***. We must first ask how the world has to be in order to make true the sentence ‚Michelangelo's *David* exists'. *Perhaps* it requires there to be an entity in the world that is Michelangelo's *David*. If so, then, since the sentence goes from false to true when Michelangelo sculpts, Michelangelo's sculpting must bring about a change in what things there are. But perhaps the world does not need to contain an entity that is Michelangelo's *David* in order to make the sentence ‚Michelangelo's *David* exists' true. Perhaps it only needs to contain some entities that are arranged a certain way and that have been caused to have that arrangement by Michelangelo. That is to say, perhaps the truth of ‚Michelangelo's *David* exists' does not require that **Michelangelo's *David* exists** but only that **there is a *David*-shaped collection of marble bits (shaped thus by Michelangelo)**. In that case, there need not have been any change in what things there are from before Michelangelo's sculpting to after, only a change in the arrangement of some of the things that endured throughout.[2226]

Das Wirken Michelangelos hätte demnach nichts an der ontologischen Summe der Welt geändert, sondern nur das Arrangement ihrer Bestandteile modifiziert.

Ganz ähnlich liegt der Fall bei Musikwerken. Es gibt Musikwerke, aber **es gibt keine Musikwerke**.[2227] Die Ontologie macht einen Fehler, wenn sie versucht, eine Entität zu finden, die mit einem Musikwerk identifiziert werden kann: „ontology is concerned with what there is fundamentally; and fundamentally, there are no such things".[2228] Musikwerke sind lediglich ohnehin existierende Objekte, die zu einer bestimmten Zeit in einer Kultur die Rolle einnehmen, als Musikwerk betrachtet zu werden.[2229]

An dieser Stelle schließt sich Cameron der häufig vertretenen Position an, nach der Musikwerke „abstract sound structures" sind. „But that is not to say that abstract sound structures are musical works. They are not: every abstract sound structure that exists existed before there were any living beings, but no work of music existed before there were any living beings".[2230] Abstrakte Klang-Strukturen **existieren**, **haben schon immer existiert** und **werden für immer existieren**. Musikwerke existieren manchmal, aber **existieren niemals**. Ob und wann abstrakte Sound-Strukturen die Rolle einnehmen, Musikwerk zu sein, hängt von menschlichem Handeln ab:

> In order for the world to be a world with musical works, I propose, all that has to happen is that some of the eternally existing abstract sound structures get indicated by composers, who lay down instructions for their performance. **There is no thing that is Beethoven's Ninth**. There is an abstract sound structure that Beethoven gave instructions to perform, tokens of which are heard when people go to hear Beethoven's Ninth. What it takes for the sentence ‚Beethoven's Ninth exists' to be true is not that the world contain some entity that can be identified as Beethoven's Ninth but simply that Beethoven has identified the relevant abstract sound structure and laid down instructions for its performance.[2231]

[2225] Cameron: There are no things that are Musical Works, S. 301.
[2226] Cameron: There are no things that are Musical Works, S. 303 f. Kursivierungen original.
[2227] Siehe Cameron: There are no things that are Musical Works, S. 304.
[2228] Cameron: There are no things that are Musical Works, S. 304.
[2229] Cameron: There are no things that are Musical Works, S. 304.
[2230] Cameron: There are no things that are Musical Works, S. 304 f.
[2231] Cameron: There are no things that are Musical Works, S. 305 f.

In gewissem Sinne kreieren Komponisten, doch der Akt der Komposition „is not, strictly speaking, the act of bringing something into existence. Composers do not create entities; they make certain pre-existing entities perform a role as a musical work, a role they were not performing prior to the act of composing".[2232] Der Komponist zeigt eine Sound-Struktur an, er kennzeichnet sie als Musikwerk.[2233] Cameron beeilt sich zu erklären, dass der Komponist die Klang-Struktur durch seinen Akt der Komposition nicht verändert, nicht mit ihr in ein kausales Verhältnis tritt, womit er einen möglichen Einwand gleich vorwegnimmt.[2234]

Einen zweiten nennt er zwar, lässt ihn jedoch unbeantwortet. Es handelt sich um die Frage, wie Komponisten epistemischen Zugang zu abstrakten Sound-Strukturen haben können: „*Given* that these things cannot stand in causal relations, how can composers come to know anything about them?"[2235] Cameron verweist lediglich darauf, dass auch Levinsons Theorie vor diesem Problem stehe.[2236]

Doch warum sollte es sich hier überhaupt um ein Problem handeln? Ein Komponist kann ohne Weiteres ohne jeden epistemischen Zugang zu abstrakten Sound-Strukturen komponieren. Es ist für seine Tätigkeit nicht nötig, ganz bewusst nach Sound-Strukturen zu suchen, sie erfolgreich zu entdecken und am Ende des Kompositionsprozesses ein „Heureka! Ich habe diese schon ewig existierende Sound-Struktur gefunden, die von nun an eine Zeit lang als meine neue Komposition bekannt sein wird!" auszurufen. Ein Komponist muss nichts über Sound-Strukturen wissen, und schon gar nicht über eine bestimmte, die er als Werk notiert. Er kann davon überzeugt sein, im Akt der Komposition eine völlig neue Entität in die Welt zu setzen – eine, von der er denkt, sie **existiere von nun an** –, während er in Wirklichkeit unwissentlich lediglich eine **ewig existierende** Sound-Struktur kennzeichnet, deren mit ihr korrespondierendes Werk **nicht existiert**. Er kann genauso gut glauben, nur zu entdecken, was sowieso schon **da ist**, in einem Platonischen Himmel etwa. Für die Plausibilität der Theorie von Musikwerken als Sound-Strukturen spielt das keine Rolle, weder für Cameron noch für Levinson. Wäre es unmöglich, epistemischen Zugang zu Sound-Strukturen zu erhalten, hieße das lediglich, dass kein Komponist jemals ganz bewusst aus einem sich ihm darbietenden Katalog möglicher Sound-Strukturen auswählen oder eine bestimmte Sound-Struktur absichtlich entdecken oder erforschen kann, was aber nichts an der Arbeit von Komponisten oder an der Möglichkeit des Akts der Komposition ändern würde. Das einzig Neue wäre die Erkenntnis, dass Komponisten ihr Tun möglicherweise anders wahrnehmen, als es ist.

Viel schwerer wiegt das eine große Problem, das jeder Theorie anhängt, die die Existenz ewiger Sound-Strukturen behauptet: Wie ist angesichts des Sparsamkeitsprinzips und der bei den Platonisten liegenden Beweislast zu belegen oder herzuleiten, dass es derartige Entitäten tatsächlich und nicht nur im nominalistischen Sinne **gibt**?

[2232] Cameron: There are no things that are Musical Works, S. 306.
[2233] Cameron: There are no things that are Musical Works, S. 307.
[2234] Cameron: There are no things that are Musical Works, S. 307.
[2235] Cameron: There are no things that are Musical Works, S. 307 f. Kursivierung original.
[2236] Überhaupt gibt es einige Gemeinsamkeiten zwischen Levinsons und Camerons Theorien: Beide beinhalten „the abstract sound structures, the concrete performances, and the thoughts and intentions, and so on, of the composers" (Cameron: There are no things that are Musical Works, S. 313 f.). Levinsons Ontologie führt darüber hinaus noch die ontologische Kategorie abstrakter Objekte ein, die aufgrund menschlicher Aktivitäten ins Dasein kommen (ebd., S. 314).

Folgt man Camerons Ansicht über das Wesen musikalischer Werke, so können sie zwar sehr wohl in die Welt kommen und aufhören, zu existieren, nur eben nicht im fundamentalontologischen Sinn. Genau diesen aber hatten die Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts im Kopf, wenn sie vom Komponisten als ‚gottgleichem Schöpfer' sprachen, der ewige Werke erschafft. Sie meinten mit diesen und ähnlichen Formulierungen zweifellos einen Akt des Komponierens, der **Neues kreiert**. Das tun Camerons Komponisten nicht. Sie kreieren zwar (im erläuterten, nicht-ontologesischen Sinn des Wortes), doch ihre Kompositionen ändern nichts an der ontologischen Summe der Welt. Die Objekte, die die Rolle ihrer Werke spielen, existieren zwar ewig, werden dafür aber nicht von Komponisten erschaffen. Wie man es auch dreht und wendet: Wenn Cameron richtig liegt, ist die Idee ontischer Dauerhaftigkeit, wie sie im 18. und 19. Jahrhundert gemeint war, falsch.

Ein Kritiker des Cameron'schen Nihilismus ist Stefano Predelli. Er veröffentlichte nur ein Jahr nach dem Erscheinen von Camerons Aufsatz eine kurze Antwort, deren Argumente zu berücksichtigen mir notwendig erscheint.

Predelli widmet sich zunächst Camerons Annahme der möglichen Kompatibilität von ‚**there are no statues**' und ‚**there are simples that are arranged statue shaped**'. Es gibt, so Predelli, kein Argument, dass die Wahrheit dieser Behauptung garantiert.[2237] Angenommen, der Satz S_1 (‚**there are simples that are arranged statue shaped**') impliziere aufgrund seiner logischen Form nicht den Satz S_2 (‚**there are statues**'): Daraus folgt nicht die metaphysische Möglichkeit der Wahrheit von S_1 und $\neg S_2$ (‚**there are no statues**'), denn „the premise that *S_1* does not entail *S_2* is by no means sufficient for the conclusion that, for some metaphysically possible world *w*, both *S_1* and *not S_2* are true descriptions of *w*".[2238] Daher könne Camerons Schlussfolgerung höchstens lauten, dass die fundamentale Ontologie keine besonderen Entitäten benötigt, damit normalsprachliche Sätze wie ‚Es gibt Michelangelos *David*' wahr sein können.[2239]

Predellis Analyse der logischen Form von Camerons Gedankengang ist korrekt, und Cameron wäre möglicherweise gut beraten gewesen, seine These weniger stark zu formulieren, um im Bereich dessen zu bleiben, was sich wirklich zwingend schließen lässt. Doch der musikalische Nihilismus lässt sich auch anders herum lesen: Cameron stellt fest, welche Entitäten es notwendig auf fundamentaler ontologischer Ebene geben muss, um normalsprachlich wahrheitsgemäß sagen zu können, dass Michelangelos *David* oder Beethovens *Neunte* existieren; Atome und Moleküle, aus denen ein Marmorblock besteht, und abstrakte Sound-Strukturen. Daran anschließend analysiert er, was Kunstschaffen ist und wie unser Sprechen über Kunstwerke durch eine zu geringe Präzision in der Unterscheidung möglicher Bedeutungen von ‚es gibt' für Verwirrung über die Existenz oder Nicht-Existenz von Kunstwerken sorgt. Seine Erklärungen und Analysen sind plausibel, sie widersprechen lediglich unseren prä-theoretischen Intuitionen über das Wesen von Kunstschaffen und Kunstwerken, die aber – und das ist ja genau der springende Punkt – der Theorie nur deswegen ablehnend gegenüberstehen, weil sie durch eine unpräzise Verwendung von Sprache sowie durch bestimmte kulturelle Praktiken die fundamentalontologische Existenz von Kunstwerken als gegeben betrachten. Doch eben diese **Existenz** von Kunstwerken als

[2237] Predelli: Ontologese and Musical Nihilism: A Reply to Cameron, S. 181.
[2238] Predelli: Ontologese and Musical Nihilism: A Reply to Cameron, S. 181. Kursivierungen original.
[2239] Predelli: Ontologese and Musical Nihilism: A Reply to Cameron, S. 182.

Dinge eigener Realität ist überflüssig. Mehr zeigt Cameron – und da hat Predelli Recht – nicht. Er postuliert dabei aber nicht gewagte Thesen über den ontologischen Status der Welt, sondern dekonstruiert ontologische Annahmen, die zwar allgemein verbreitet sind, sich aber bei näherer Betrachtung als durchaus prekär erweisen. Es gibt keinen zwingenden Grund, anzunehmen, dass Kunstwerke tatsächlich, also auf fundamentaler ontologischer Ebene, **existieren**. Folgt man dem Sparsamkeitsprinzip, so ist es durchaus seltsam, die ontologische Existenz von Kunstwerken zu postulieren, wenn man doch plausiblerweise auch völlig ohne sie auskommen könnte. Das einzige Problem, das Camerons Position neben ihrer zu starken Formulierung hat, ist, dass sie selbst die tatsächliche fundamentalontologische Existenz einer zweifelhaften Kategorie von Dingen behauptet: Die Existenz abstrakter Sound-Strukturen, die ab und an die Rolle von Musikwerken spielen.

Genau diesen Punkt nimmt auch Predellis nächste Kritik ins Visier. Predelli meint, Camerons Theorie, die er auf „at the fundamental level, there are abstract sound structures indicated by composers as instructions for performance" reduziert, sei nichts, was als Durchbruch zu vermelden sei.[2240] Das mag man anders sehen, ist doch die Analyse unserer Sprache und die daraus resultierende Erkenntnis der Notwendigkeit eines bewussteren Einsatzes derselben, um nicht falsche Vorstellungen über das Wesen von Dingen zu perpetuieren, ein vollkommen legitimes Vorhaben. Doch der Kern dieser Kritik Predellis ist ein anderer: Er stellt völlig zurecht fest, dass Camerons Theorie keine Antwort auf die Fragen gibt, die jede Platonistische Theorie über den ontologischen Status von Musikwerken belasten. Wie etwa Jerrold Levinson oder Julian Dodd kann auch Cameron die mutmaßliche Existenz abstrakter Sound-Strukturen nicht zwingend herleiten (oder hat es zumindest bisher noch nicht getan).

Um auch das letzte von Predellis Argumenten nicht außen vor zu lassen: ‚Die *Eroica* existiert' ist, folgt man Cameron, wahr, wenn es eine Sound-Struktur **gibt**, die von Beethoven als Anweisungen zur Performance eines Werks namens *Eroica* angezeigt wurde. Predelli meint nun, diese beiden Aussagen wären die beiden Teile eines Bikonditionals, sodass aus (i) ‚Es **gibt** eine Sound-Struktur, die von Beethoven als Anweisungen zur Performance eines Werks namens *Eroica* angezeigt wurde' in jeder möglichen Welt w folgen muss, dass es (ii) die *Eroica* gibt.[2241] Allerdings könne man sich durchaus eine mögliche w vorstellen, in der (i) wahr ist, nicht aber (ii):

> Imagine for instance that in w Beethoven's act of indication of E occurred in a ‚musical vacuum': in w's musical history, nothing of artistic significance takes place in the centuries predating Beethoven's endeavour. Arguably, the English sentence ‚the *Eroica* exists' is not true with respect to w, because the identity conditions of a musical work are sufficiently closely tied to what Jerrold Levinson calls ‚a context', and to what Gregory Currie calls ‚the heuristics' that lead to its composition.[2242]

Nun ist durchaus streitbar, ob der Kontext einer Komposition Teil ihrer Identitätskriterien ist. Wichtiger ist aber, dass das von Predelli postulierte Bikonditional keines ist. (ii) impliziert (i), aber nicht umgekehrt. In jeder möglichen w existiert (so Camerons Position) die abstrakte Sound-Struktur, die wir in unserer Welt aufgrund des Handelns Beethovens als *Eroica* kennen, doch weder muss es in jeder möglichen w einen Beethoven geben, noch

[2240] Predelli: Ontologese and Musical Nihilism: A Reply to Cameron, S. 182.
[2241] Predelli: Ontologese and Musical Nihilism: A Reply to Cameron, S. 182 f.
[2242] Predelli: Ontologese and Musical Nihilism: A Reply to Cameron, S. 183. Kursivierungen original.

muss die Sound-Struktur, sollte sie durch Beethoven bezeichnet werden, die Rolle ‚*Eroica*' spielen, noch muss sie überhaupt jemals von irgendeinem Komponisten indiziert werden. Die Implikation von (i) zu (ii) ist nicht in Camerons Sinn, sondern wird ihm von Predelli zu Unrecht unterstellt.

2.5.4 Fazit

Robert Stecker fasst die gängige Argumentationspraxis in der Musikontologie treffend zusammen:

> [D]esiderata are presented; various views are rejected for failing to meet the desiderata; one view is then defended as meeting them best. So we need some way to evaluate claims that such and such is a desideratum, D, for an adequate ontology of music, as well as ‚best-meets D' claims that are put forward to defend a favored view.[2243]

Wie in diesem Kapitel deutlich geworden sein sollte, unterscheiden sich die Ermittlungswege und Evaluationskriterien der Desiderata, die eine ontologische Theorie musikalischer Werke erfüllen soll, teils erheblich voneinander, und das nicht nur im Vergleich von deskriptiver und revisionistischer Vorgehensweise, sondern auch jeweils innerhalb derselben.

Ich selbst bin der Ansicht, dass allein der revisionistische Ansatz dem Projekt philosophischer Ontologie angemessen ist, auch wenn der Revisionismus, wenn er nicht zu nichtssagenden ontologischen Theorien führen will, im Grunde ein schwacher Deskriptivismus werden muss, und obwohl ich auch die Vorteile einer stark deskriptiven Methodik anerkenne.

Es gibt in der Musikontologie also eine zweifache Unsicherheit: Erstens ist nicht mit zwingender Bestimmtheit zu begründen, ob der deskriptive oder der revisionistische Ansatz vorzuziehen ist, und zweitens gibt es innerhalb jedes dieser beiden Ansätze teilweise erhebliche, von dieser oder jener Überzeugung in diese oder jene Richtung ausnutzbare Spielräume hinsichtlich der Frage, was als von einer Ontologie zu erklärende Desiderata im Hinblick auf die Eigenschaften von Kunst und ihren Werken gelten muss.[2244] Und als ob das noch nicht genug wäre, versucht Robert Stecker darüber hinaus noch plausibel zu machen, dass es immer mehr als eine ontologische Theorie geben wird, die bestimmte Desiderata zu erklären in der Lage ist,[2245] sodass selbst dann nicht eine einzige Ontologie zwingend angenommen werden muss, wenn man sich auf eine grundlegende Herangehensweise und innerhalb derselben auf ein Set von zu erklärenden Desiderata geeinigt haben sollte.

Allen wichtigen musikontologischen Fragen, die in diesem Kapitel vorgestellt und diskutiert wurden, haftet das von Caplan und Matheson diagnostizierte Problem der objektiven Unentscheidbarkeit an. Jede der Theorien, die versucht, eine oder mehrere von ihnen zu beantworten, hat ihre ganz eigenen Vorteile, jede ihre ganz eigenen Probleme, keine überzeugt zwingend.

Ich versuche nicht, diese Problematik zu lösen. Zwar habe auch ich zahlreiche prätheoretische Positionen favorisiert, um bestimmte Ontologien abzulehnen. So setzte ich etwa,

[2243] Stecker: Methodological Questions about the Ontology of Music, S. 375.
[2244] Robert Stecker (Stecker: Methodological Questions about the Ontology of Music) macht diese Unsicherheiten transparent und verteidigt zwar eine bestimmte Herangehensweise an musikontologische Fragestellungen, gibt aber gleichzeitig zu, dass diese nicht zwingend ist.
[2245] Stecker: Methodological Questions about the Ontology of Music.

um Jo Ellen Jacobs' ‚Werk-ist-Performance'-Position zu entkräften, voraus, dass Musikwerke wiederholbar sind, dass sie unabhängig von ihren Performances existieren, und dass es genau *ein* Werk ‚Beethovens *Neunte*' gibt. Meine teilweise von Julian Dodd übernommene Kritik an Caplans/Mathesons „Perdurantism" funktioniert nur, wenn man glaubt, dass ein Rezipient ein Werk vollständig kennen kann, dass Werke ihr Wesen nicht ändern, wenn sie performt werden, dass Werke unabhängig von ihren Performances fertig sein können und dass es unaufgeführte Werke geben kann. Manche dieser prä-theoretischen Annahmen dienten auch zur Ablehnung konstruktivistischer, idealistischer und intentionalistischer Thesen, andere – wie etwa diejenige, dass Werke intersubjektiv zugänglich sind – wurden zusätzlich herangezogen. Gleiches gilt für die Ablehnung von Goodmans Klassen-Ontologie, Rohrbaughs Theorie der „Historical Particulars" sowie für Positionen, die Musikwerke als „Concrete Particulars" verstehen. Zum engeren Kreis derjenigen Musikontologien, die ich nicht aus Gründen ablehnen würde, die mit dem (mutmaßlichen) Wesen musikalischer Werke zu tun haben, zählen Howells „Cultural" und Levinsons „Initiated Types", der „simple view" des musikalischen Platonismus, wie er etwa von Julian Dodd vertreten wird, Maria Reichers Theorie, nach der alle Typen zeitlich sind sowie Camerons Nihilismus. All diese Positionen haben dafür aber ihre ganz eigenen, grundlegend-metaphysischen Probleme, die es unmöglich machen, ihre Gültigkeit objektiv und zweifelsfrei zu evaluieren.

Doch meine eigene Position ist ohnehin von nur sehr begrenztem Interesse. Wichtig ist im Zusammenhang meines Themas, ob es eine haltbare Theorie zum Sein musikalischer Werke gibt, die mit der Idee ontischer Dauerhaftigkeit, wie sie im 18. und 19. Jahrhundert formuliert wurde, kompatibel ist. Eine Musikontologie, die diesem Anspruch gerecht wird, muss drei Voraussetzungen erfüllen: Sie muss (1.) implizieren, dass Werke wahrhaft kreiert werden, also Levinsons (Cre) genügen; sie muss (2.) einmal erschaffene Werke (oder ihre Schönheit, ihre Essenz etc.) fortan ewig bestehen lassen; und sie muss (3.) mit bestimmten relevanten Vorstellungen über Musik und ihre Werke, wie sie von den Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts vertreten wurden, übereinstimmen, denn nur so kann sie überhaupt mit dem Konzept ontischer Dauerhaftigkeit verglichen werden.

Nur wenn eine musikontologische Theorie allen drei Punkten genügt, ist sie ein Kandidat zur Bestätigung des Konzepts ontischer Dauerhaftigkeit. Sollte sie auch jenseits von (1.), (2.) und (3.) plausibel und konsistent sein, muss die Idee ontischer Dauerhaftigkeit nicht verworfen werden. Gibt es keine Ontologie, die allen drei Punkten genügt und auch jenseits von ihnen plausibel und konsistent ist, ist die Idee ontischer Dauerhaftigkeit abzulehnen.

Der folgenden Auswertung musikontologischer Theorien hinsichtlich der drei Punkte liegt ein vergleichsweise breites Verständnis des Erschaffensbegriffs zugrunde (das aber stets davon ausgeht, dass das Erschaffen einer Entität die ontologische Summe der Welt verändert). Ich schließe in den Theorien, die (1.) erfüllen, auch solche mit ein, deren Musikwerke nicht von einem Komponisten erschaffen werden, sondern die möglicherweise anderweitig entstehen. Wichtig ist, dass sie vor ihrem Auftreten in der menschlichen Gesellschaft nicht existiert haben. Gleiches gilt für (2.): Ob Werke tatsächlich zerstört werden oder auf eine andere Weise aufhören können, zu existieren, ist für die folgende Evaluation zunächst irrelevant. Es zählt nur, ob Musikwerke dieser oder jener Theorie zufolge auf irgendeine Weise ihr ontologisches Dasein verlieren können, beziehungsweise ob sie auf diese oder jene Weise für

immer Teil der Welt sind. Sollte sich herausstellen, dass eine oder mehrere Musikontologien (1.) und (2.) genügt, wird der von ihnen jeweils implizierte Modus von Ent- und ewigem Bestehen musikalischer Werke hinsichtlich seiner Kompatibilität mit (3.) überprüft.

Es gibt eine Vielzahl musikontologischer Theorien, nach denen Musikwerke erschaffen werden (oder anderweitig als neue Entitäten entstehen), nicht aber nach ihrem Ins-Dasein-Treten ewig existieren. Sie erfüllen (1.), nicht aber (2.). Zu ihnen zählen sämtliche Ontologien, die das Musikwerk mit konkreten Objekten (Partituren, Performances etc.) identifizieren, Howells „Cultural Types", Rohrbaughs „Historical Particulars", konstruktivistische Positionen, Cox' Idealismus, Ingardens Intentionalismus und David Davies' Theorie vom Musikwerk als „the composer's unrepeatable compositional action itself". Unabhängig davon, ob diese Ontologien zu (3.) passen – was viele von ihnen nicht tun –, sind sie aufgrund ihres Querstands zu (2.) nicht geeignet, das Konzept ontischer Dauerhaftigkeit zu rechtfertigen.

Type/Token-Ontologien des „simple view", wie sie etwa von Dodd, Wolterstorff, Wollheim und Kivy vertreten werden, erfüllen den Ewigkeitsaspekt von (2.), nicht aber (1.). Dass sie in einem wichtigen Punkt (3.) genügen wie keine andere musikontologische Theorie, ist daher ohne Bedeutung.[2246]

Theorien, die die ontologische Existenz von Musikwerken verneinen – Fiktionalismus und Camerons Nihilismus –, sind mit (3.) inkompatibel, weil die Idee ontischer Dauerhaftigkeit selbstverständlich annimmt, dass Musikwerke tatsächlich ein Teil der objektiven Welt sind (siehe Fußnote 2246). Camerons Nihilismus stimmt außerdem ebenso wenig mit dem Erschaffensbegriff der Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts überein wie fiktionalistische Positionen. Auch Curries These von Musikwerken als „action-types", deren Token der Akt der Komposition ist, widerspricht (3.).

Eine Ontologie, die auf den ersten Blick sowohl (1.) als auch (2.) genügt, stammt von Deutsch. Sie fußt allerdings auf einem Verständnis von „creation as selection", bewegt sich damit außerhalb der für (1.) notwendigen Bedingung des Ins-Dasein-Tretens einer neuen Entität und ist aufgrund dieser Kreationsdefinition außerdem nicht mit (3.) vereinbar.

Übrig bleiben drei Vorschläge: Goodmans Klassen-Ontologie, Levinsons Theorie der „initiated types" und Reichers Position, nach der Typen zeitliche Entitäten sind. Sie alle erfüllen (1.). Doch wie verhalten sie sich zu (2.) und (3.)?

Ich kann nicht zweifelsfrei beurteilen, ob Goodmans Klassen nach ihrem Ins-Dasein-Treten ewig bestehen oder nicht. Es liegt jedoch nahe, dass die Ontologie von Musikwerken als „class of performances compliant with a character" tatsächlich (2.) erfüllt. Goodman

[2246] Die Ausführungen der Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts, die sich für die Idee ontischer Dauerhaftigkeit aussprechen, lassen darauf schließen, dass das Musikwerk für sie als abstrakte Entität wahrhaft bestand, losgelöst von Zeit und Raum, intersubjektiv zugänglich und ontologisch real, also nicht lediglich eingebildet oder im kulturellen Konsens existierend. Sie gingen – so ist anzunehmen – davon aus, dass der Komponist die ontologische Summe der Welt für immer verändert, indem er eine neue Entität erschafft, die ein untilgbares Sein erhält und fortan auf ewig existiert. Natürlich konnten weder Rameau noch Hanslick noch all die anderen, die zwischen diesen beiden schrieben, im modernen Sinne analytisch philosophieren und sich auch nicht auf die heute vorhandene Breite metaphysischer Grundkonzepte und Vorstellungen über verfügbare ontologische Kategorien stützen, sodass sie nur mit großer Vorsicht in die Nähe des musikalischen Platonismus gerückt werden dürfen. Doch moderne Platonische (oder auf Platonischen Konzepten fußende) Positionen zum ontologischen Status musikalischer Werke sind den Ansichten der Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts, die das Konzept ontischer Dauerhaftigkeit vertreten, hinsichtlich der metaphysischen Dignität des zur Debatte stehenden Objekts zweifellos ähnlicher als alle anderen (siehe dazu etwa die obigen Abschnitte zu Moritz, Tieck/Wackenroder, Luden oder Wilhelm Ernst Weber).

geht davon aus, dass Musikwerke nicht nur dann existieren, wenn gerade eine Performance stattfindet, denn die Klasse aller Performances, die „compliant with a character" sind, gibt es auch nicht nur dann, wenn gerade eine solche Performance stattfindet. Die Klasse, die das Musikwerk ist, entsteht mit dessen erster Performance, und verbleibt als Klasse, die nur diese eine Performance enthält, bis das Werk erneut performt wird. Die Klasse, die das Musikwerk ist, existiert also unabhängig von jeglicher weiteren Performance, sobald es auch nur eine einzige gab, durch die sie ins Dasein tritt. Daraus lässt sich schließen, dass Goodmans Ontologie zufolge das Werk, sobald es einmal durch eine Performance ins Dasein gebracht wurde, ewig existiert und damit (2.) genügt.

Goodmans Ontologie scheitert allerdings am dritten Punkt. Sie impliziert, dass ein Musikwerk so gut wie nie als ‚fertig' gelten kann, was einer der Grundannahmen des Werkbegriffs des 18. und 19. Jahrhunderts zuwiderläuft. Sie erlaubt außerdem keine unaufgeführten Werke, was ebenfalls zu (3.) quer steht. Goodmans Klassen-Ontologie kann also, selbst wenn sie nicht auch aus anderen als den in diesem Absatz angeführten Gründen abzulehnen wäre, das Konzept ontischer Dauerhaftigkeit nicht rechtfertigen.

Levinsons Theorie der „initiated types" und Reichers Position, nach der alle Typen zeitliche Entitäten sind, könnten vermutlich so formuliert (beziehungsweise modifiziert) werden, dass sie mit den für die These ontischer Dauerhaftigkeit relevanten Grundüberzeugungen der Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts konform gehen und damit (3.) erfüllen. Es könnte beispielsweise ein Kompromiss gefunden werden, der Reichers starke Interpretation des Kreationsbegriffs mit Levinsons Sonderbehandlung der Musik im Vergleich zu den bildenden Künsten verbindet, wodurch der Komponist als gottähnlicher Erschaffer von Werken der romantischsten und wertvollsten aller Künste verstanden werden könnte, was die Position einiger besonders enthusiastischer und rezeptionsgeschichtlich bedeutender Vertreter der Idee ontischer Dauerhaftigkeit musikalischer Werke treffend einfangen würde.

Bleibt zu prüfen, ob Levinsons und/oder Reichers Ontologien mit (2.) konform gehen, ob also „initiated types" und/oder Reichers zeitliche Typen nach ihrem Ins-Dasein-Treten unvergänglich sind. Ich habe bereits die begründete Vermutung geäußert, dass das Attribut der ‚Zeitlichkeit', das Reicher allen Typen zuordnet, nicht nur den Beginn, sondern auch das Ende ihrer Existenz umfasst. Reicher selbst schreibt, es könne „keine Kunst geben ohne physikalische Gegenstände". Trivedi und Walters sind einer ganz ähnlichen Überzeugung – namentlich, dass Musikwerke *auch* als (oder durch oder in) materielle(n) Gegenstände(n) existieren müssen, um ein Dasein zu haben. Würde die Milchstraße morgen von einem gigantischen Schwarzen Loch verschlungen, endete damit auch die Existenz aller musikalischen Werke. Entspräche die These Trivedis und Walters' der Wahrheit, wäre nicht nur klar, dass Levinsons und Reichers Ontologien (2.) widersprechen, sondern dass es prinzipiell keine Ontologie geben kann, die (2.) genügt, wodurch das Postulat ontischer Dauerhaftigkeit restlos fallengelassen werden müsste.

Trivedis und Walters' Position ist plausibel, aber nicht zwingend genug, diese Schlussfolgerung zu akzeptieren. Eine andere Überlegung Trivedis kommt dem dagegen sehr nahe. Wie weiter oben bereits erwähnt wurde, geht Trivedi davon aus, dass alles, was kreierbar ist, (zumindest prinzipiell) auch wieder zerstört werden kann. Es wäre höchst außerge-

wöhnlich, ausgerechnet (und möglicherweise allein) Musikwerke von diesem (mutmaßlichen) metaphysischen Axiom auszuschließen, und es gibt, so Trivedi, keine Gründe, das zu tun.

Die Annahme, dass alles, was (von Menschen) kreiert wird, (zumindest prinzipiell) auch wieder zerstört werden kann, ist, denke ich, so unmittelbar einsichtig, und sie steht auf einer so grundlegenden Ebene der Erkenntnis über ontologische Kategorien, dass ich kaum weiß, wie ich sie durch Gründe plausibel machen soll. Dinge, die von Menschen erschaffen werden und anschließend prinzipiell unzerstörbar sind, wären vor dem Hintergrund unserer täglichen Erfahrungen mit allem, was Menschen tun und was uns auf der Erde und im Universum begegnet, höchst bizarre Entitäten. Sie wären anders als alles, was wir kennen. Das wäre nicht weiter schlimm, denn wissenschaftlich-philosophischer Fortschritt konfrontiert uns häufig mit zuvor völlig Unbekanntem. Doch es gibt keine Hinweise auf die Existenz dieser erschaff- aber nicht zerstörbaren Entitäten und kein Beispiel, das die Wahrheit des Axioms der prinzipiellen Zerstörbarkeit alles Erschaffenen zweifelhaft werden lassen oder es gar widerlegen könnte. Dass Kreierbares auch prinzipiell zerstört werden (oder anderweitig aus dem Dasein treten) kann, geht fast schon aus dem Kreierbarkeitsbegriff selbst hervor. Nun könnte es sein, dass dieser eine Idee beschreibt, die in Wirklichkeit falsch ist. Möglicherweise ist es dem Menschen aus irgendwelchen metaphysischen Gründen unmöglich, tatsächlich Neues zu erschaffen. Dann wäre die Idee ontischer Dauerhaftigkeit ohnehin hinfällig, weil (1.) niemals erfüllt werden könnte. Wenn aber der Kreierbarkeitsbegriff seine Berechtigung hat, wenn Menschen also tatsächlich Neues erschaffen können, dann impliziert er auch die Zerstörbarkeit dieses neu Erschaffenen. Das heißt: Wenn Musikwerke tatsächlich erschaffen werden, wie in (1.) gefordert, dann ist (2.) automatisch unerfüllbar. Es könnte höchstens zufällig einmal passieren, dass dieses oder jenes Musikwerk bis in alle Ewigkeit existiert – doch das ist es nicht, wovon die Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts sprachen, das genügt nicht dem dritten Punkt. Den Vertretern ontischer Dauerhaftigkeit ging es um prinzipielle Unvergänglichkeit, nicht um zufälliges ewiges Bestehen.

So können also auch Levinson oder Reicher das Konzept ontischer Dauerhaftigkeit nicht retten. Mehr noch: Das Axiom der prinzipiellen Zerstörbarkeit alles Erschaffenen schließt die Möglichkeit der Wahrheit der Idee ontischer Dauerhaftigkeit kategorisch aus.

Bei aller Kritik, die ich nicht nur einzelnen musikontologischen Positionen, sondern auch der Methodik der Musikontologie selbst habe zukommen lassen, und die darauf hinausläuft, dass es keine zwingend überzeugende Ontologie musikalischer Werke gibt, mag der Gedanke aufkommen, dass ich damit meiner zu Anfang dieses Kapitels geäußerten Überzeugung, der Erkenntnisgewinn der musikontologischen Bemühungen der vergangenen Jahrzehnte spreche für sich und sei Grund genug, die Beschäftigung mit dem ontologischen Status musikalischer Werke nicht als überflüssig oder sinnlos abzulehnen, einen Bärendienst erwiesen hätte. Das wäre jedoch zu kurz gedacht. Denn die Erkenntnisse eines philosophischen Vorhabens müssen nicht darin bestehen, eine zu entscheidende Frage zweifelsfrei und für alle Ewigkeit zu klären, um eine Daseinsberechtigung zu haben. Im Fall der Musikontologie besteht ihr Wert zwar auch darin, bestimmte denkbare musikontologische Positionen mit ziemlicher Sicherheit als falsch erwiesen und so den Kandidatenkreis möglicher akzeptabler Antworten eingeengt zu haben. Vor allem aber hat das musikontologische Unterfangen der letzten Jahrzehnte gezeigt, auf welch unsicherem Terrain man sich bewegt. Es hat geholfen, die Gültigkeit eigener

prä-theoretischer Intuitionen zu hinterfragen, einem selbst zuvor fremde Überzeugungen über das Wesen derselben Kunst und derselben Werke, über die man auch selbst nachdachte und denen man täglich begegnete, kennen und ihre Plausibilität akzeptieren zu lernen, und es hat die ganze Komplexität, kulturelle Relevanz und methodische Ausweglosigkeit der Frage nach dem ontologischen Status musikalischer Werke geoffenbart, wodurch sich ihre anfängliche Trivialität als lediglich scheinbare erwiesen hat. Der Erkenntnisgewinn der Musikontologie ist einer der Sorte „Ich weiß, dass ich (fast) nichts weiß" – und ihre intensive Behandlung während der letzten fünf Jahrzehnte hat ganz nebenbei dazu beigetragen, das Konzept ontischer Dauerhaftigkeit in systematischer Weise als unhaltbar erweisen zu können.

2.6 Epistemische Transzendenz

Der Überzeugung, Kunst könne anderweitig Unsagbares ausdrücken und dem Menschen auf sonstigen Wegen epistemisch Unzugängliches eröffnen, hängen auch einige Musikphilosophen des 20. Jahrhunderts an. So widmete beispielsweise Vladimir Jankélévitch einen ursprünglich 1961 im französischen Original erschienenen und erst 2016 ins Deutsche übersetzten Band dem musikalischen Unsagbarkeitstopos – und das nicht, um ihn zu widerlegen oder zu verneinen, sondern um zu zeigen, dass er im Großen und Ganzen eine Eigenschaft der Kunstform ‚Musik' zutreffend beschreibt.[2247] Seine Darstellungsmethode ist allerdings keine rational-philosophische und soll daher an dieser Stelle nicht weiter betrachtet werden.

John Dewey formuliert präzise, worum es ihm beim Konzept der Unsagbarkeit in den Künsten geht: „‚If all meanings could be adequately expressed by words, the arts of painting and music would not exist. There are values and meanings that can be expressed only by immediately visible and audible qualities, and to ask what they mean in the sense of something that can be put into words is to deny their distinctive existence.'"[2248] Die Argumentation vieler Verteidiger der Unsagbarkeitsidee lässt sich wie folgt skizzieren: Wenn alles sprachlich ausgedrückt und kommuniziert werden könnte, wäre Kunst überflüssig, wir hätten kein Bedürfnis nach ihr und sie würde nicht existieren. Kunst existiert aber und es gibt ein Bedürfnis nach ihr. Daraus scheint zu folgen, dass eben nicht alles sprachlich ausgedrückt werden kann.[2249]

W. E. Kennick widerspricht dieser Schlussfolgerung. Das Problem sieht er dabei nicht in der Annahme, dass Kunst ein Kommunikationsvehikel ist. Diese sei als wahr akzeptiert. Warum aber sollte der ‚normale' sprachliche Diskurs in einer Weise limitiert sein, die Kunst zur Kompensation seiner Mängel notwendig macht?

Kennick unterscheidet drei Varianten des Unsagbarkeitstopos. „[D. W.] Prall says that language cannot name the feelings that works of art embody and convey; [John] Dewey says that language cannot reproduce the feelings that works of art express and evoke; and Mrs.

[2247] Jankélévitch: *Die Musik und das Unaussprechliche.*

[2248] Dewey, zit. n. Kennick: Art and the Ineffable, S. 309. Siehe als weiteren zeitgenössischen Vertreter epistemischer Transzendenz Nussbaum: *The Musical Representation: Meaning, Ontology, and Emotion*, Kapitel 3 und 6.

[2249] Kennick: Art and the Ineffable, S. 310.

[Susanne] Langer says that language cannot give us insight into, or knowledge of, feelings, whereas works of art can."[2250]

Zunächst zu Prall. Er zieht Cézannes Baum-Gemälde, wie etwa die *Chestnut trees at the Jas de Bouffan*, als Beispiel heran und behauptet, diese zeigten nicht nur Bäume, sondern verkörperten und enthielten das (oder ein) „feeling of the trees".[2251] Das mag durchaus sein. Doch warum, so Kennick, sollte man mit all den Worten, die die (in diesem Fall) englische Sprache zur Verfügung hat, nicht genau die Empfindung oder das Gefühl verkörpern oder transportieren können, die oder das die *Chestnut trees* transportieren? Man könnte notfalls ganz eigene Worte erfinden, die für das in *Chestnut trees* enthaltene Gefühl stehen.[2252] Es gibt zwar bestimmte Eigenschaften, die wir an Kunstwerken genießen, nicht aber an Propositionen – wie etwa Farbe, Tiefe, Balance und Design bei bildlichen Darstellungen oder Rhythmik, Reime, Metaphern und sprachliche Bilder bei Gedichten –; all das betrifft aber nicht die Frage, ob Kunst Unsagbares ausdrückt oder nicht, denn diese Eigenschaften von Kunstwerken allein drücken nichts aus.[2253]

Mit einem ähnlichen Argument kritisiert Kennick auch Dewey: Warum sollte es unmöglich sein, mit sprachlichen Mitteln genau die Gefühle auszudrücken oder auszulösen, die Kunstwerke wie etwa Cézannes *Chestnut trees* ausdrücken oder auslösen?[2254]

Kennick unterscheidet vier Bedeutungen, die die These von der Unmöglichkeit der normalsprachlichen Reproduktion von Kunstgefühlen haben kann: Wenn sie (a) meint, „that the picture gives us a feeling the prose description *does* not give us", ist sie „true but trivial".[2255] Meint sie (b), „that the picture gives us a feeling the prose description *cannot* give us" oder (c), „that the picture leads us to see certain features and qualities of the landscape that the prose description *cannot* lead us to see", so unterliegt sie einem Nachweiszwang, an dessen Ansprüchen sie scheitert, weil es keinen guten Grund gibt, sie für wahr zu halten.[2256] Meint sie schließlich (d), „that the picture leads us to see certain features and qualities of the landscape that the prose description *does* not lead us to see", so mag die These „true and perhaps important", jedoch zu stark formuliert sein, denn „[i]t is not that there are values and meaning that can be expressed *only* by immediately visible and audible qualities; it is rather that there are values and meanings that are *better* expressed by immediately visible and audible qualities than by prose descriptions. I can get a better idea of what a certain copse looks like from a picture than from a description of that copse".[2257]

Angewendet auf Musik ist (a) genauso trivial wie im Bezug auf Gemälde. Da (c) nur für bildliche Darstellungen relevant ist, muss es nicht weiter diskutiert werden. Bleiben (b) und (d). Auch hier können Kennicks Überlegungen problemlos auf musikalische Werke übertragen werden. Es gibt keinen Grund, warum Sprache niemals in der Lage sein sollte, die Stimmungen und Gefühle zu beschreiben, auszudrücken oder auszulösen, die ein Stück

[2250] Kennick: Art and the Ineffable, S. 311.
[2251] Kennick: Art and the Ineffable, S. 310 f.
[2252] Kennick: Art and the Ineffable, S. 312 f.
[2253] Kennick: Art and the Ineffable, S. 316.
[2254] Kennick: Art and the Ineffable, S. 314 ff.
[2255] Kennick: Art and the Ineffable, S. 315. Kursivierung original.
[2256] Kennick: Art and the Ineffable, S. 315. Kursivierungen original.
[2257] Kennick: Art and the Ineffable, S. 315 f. Erste Kursivierung original. Kursivierung von ‚better' nicht original.

Musik beschreibt, ausdrückt oder auslöst. Bestimmte Stimmungen und Gefühle könnten zwar *leichter* durch Musik ausgedrückt oder ausgelöst werden. Doch das würde nicht bedeuten, dass Sprache in dieser Hinsicht völlig nutzlos wäre, sondern lediglich unhandlicher oder weniger effizient. Und dies alles gilt nicht nur für Stimmungen und Gefühle, sondern auch für jede andere Entität, die für ‚unsagbar' erklärt wurde oder erklärt werden kann, wie etwa Ideen, die Unendlichkeit, ‚das Göttliche' oder Ähnliches.

Susanne Langers Argument bezieht sich, anders als diejenigen von Prall und Dewey, nicht auf von Kunstwerken evozierte Gefühle und Empfindungen, sondern auf das, was uns Kunstwerke über Gefühle und Empfindungen sagen können.

> She rejects the idea that a work of art expresses feelings in the sense that it is symptomatic of the artist's feelings, or in the sense that it provides an outlet for feelings, or in the sense that it evokes feelings. It may, of course, do all three, but the important thing about it is that it gives us insight into, knowledge of, our emotional life. Her version of the complaint is thus more intellectual than Prall's or Dewey's. [...] Like Croce, who held that knowledge has two forms, the intuitive and the intellectual, and identified art with the former, Mrs. Langer holds that there are two forms of symbolism, the discursive and the presentational, and she sees art as a form of the latter. But the prime function of all symbols is to convey knowledge, insight, to depict facts. To convey knowledge or insight, however, a symbol, be it discursive or presentational, must ‚fit' the fact it symbolizes, and if it is to ‚fit' the fact it symbolizes there must be a ‚logical analogy' between fact and symbol. Now there are facts that can be depicted by language (discursive symbolism) because language has logical forms analogous to the logical forms of those facts; but there are also facts that cannot be depicted by language, and feelings are such facts, because the logical forms of those facts have no analogues in language. Such facts can be depicted, however, by presentational symbols, among which are works of art, because presentational symbols have logical forms analogous to the logical forms of those facts.[2258]

Kennick bewertet Langers Ausführungen als „dogma, not argument".[2259] Langer trage keinen Grund vor, warum es zwei so wesenhaft unterschiedliche Arten von Fakten geben sollte, die wesenhaft unterschiedliche Arten von Symbolismen für ihren Ausdruck benötigen. Sie habe lediglich die Beschwerde über die Mangelhaftigkeit der Wortsprache in eine „technical form" gebracht.[2260] Die Beschreibungen des Innenlebens von Menschen, wie sie etwa Tolstoi, Proust, George Eliot oder Dostojewski geliefert haben, straften jede Behauptung, es sei unmöglich, „accurate, precise, or exact descriptions of feelings" in Prosa zu geben, Lügen.[2261]

Alles in allem seien die Beschwerden über die Mängel der Wortsprache von einer seltsamen („curious") Art:

> Suppose a man complained that there must be something wrong with his protractor because with it he could not draw a square circle. This complaint is unreasonable at best and at worst no complaint at all. The complaints against language that we have been considering are, I think, of this order. They do not strike at remediable difficulties, and hence they do not strike at inadequacies or defects of language at all; they do not point to something that language cannot do or that art can do better than language can. It is one thing to complain that one does not have the words, or the right words, to express or to describe his feelings; it is quite another thing to complain that there are and can be no words to express or describe his feelings. Ordinarily we do not complain that *language* is inadequate to express or describe our feelings but that we are inadequate to express or describe them on particular occasions.[2262]

[2258] Kennick: Art and the Ineffable, S. 316 f.
[2259] Kennick: Art and the Ineffable, S. 317.
[2260] Kennick: Art and the Ineffable, S. 317.
[2261] Kennick: Art and the Ineffable, S. 317.
[2262] Kennick: Art and the Ineffable, S. 318. Kursivierung original.

Der Mangel an Spezifität, den Sprache laut Prall, Dewey und Langer – die als Stellvertreter für die geläufigsten Varianten des Unsagbarkeitstopos gelten können – hat, ist nicht leicht festzumachen, denn „the sort of specificity that is in question is not made clear".[2263] Es gibt mehrere Alternativen: „(1) that language should provide names for every distinguishable class of feelings; (2) that language should provide a name for every numerically distinct feeling; (3) that language should provide names which reproduce or evoke the feeling named, as well as naming the feeling; (4) that language should provide names which somehow contain or embody the feeling named".[2264]

Kennick arbeitet alle vier Möglichkeiten ab:

> If (1) is meant, then clearly there is no complaint; for either language already provides names for every distinguishable class of feelings, or else we can readily invent such names. If (2) is meant, there is again no room for complaint. We do not complain because the English language, for example, does not contain the name of every child born of English-speaking parents. [...] If (3) is in question, there is again scarcely room for complaint. Names of feelings, although they may on occasion evoke the feelings they name, do not usually do so, and it would be a distinct inconvenience if they did. [...] Finally, if (4) is what is meant, and I suspect that at the bottom it is, then the demand is self-contradictory. [Denn] if what Prall and Dewey and Mrs. Langer want is a symbol that ‚constitutes an experience' in the sense that it embodies or is identical with its referent, then their demand is for a self-contradictory state of affairs. For what they are asking for is a symbol that both indicates something not itself and yet is what it indicates, a symbol that is not a symbol. Language obviously cannot meet this demand, and neither can art.[2265]

All das heißt nicht, dass Kunstwerke nicht ihre eigenen „values and meanings" hätten, sondern nur, dass diese eben nicht unaussprechlich sind.[2266] Kunstwerke sind zwar unübersetzbar. Das aber nicht, weil etwas, das sie in uns auslösen, das sie selbst beinhalten oder über das sie uns etwas mitteilen, nicht prosaisch ausgedrückt werden kann, sondern weil es hier gar nicht um Übersetzung geht, denn Übersetzen findet immer von Wortsprache zu Wortsprache statt, was bei Kunstwerken offensichtlich nicht der Fall ist.[2267] Es ist tatsächlich unmöglich, normalsprachliche Formulierungen zu finden, die einem Kunstwerk in all seinen Eigenschaften äquivalent sind, aber „not because works of art say what cannot be said in a prose form of words, but because it is selfcontradictory to suppose a prose form of words that is not a prose form of words".[2268]

Auch Lawrence Kramer spricht sich heftig gegen das Konzept epistemischer Transzendenz aus. Obwohl wiederholt gezeigt worden sei, dass die Idee des Unsagbaren der Musik unhaltbar ist, halte sie sich hartnäckig. Dabei ist das Hören von Musik ebenso „ineffable" wie das Dem-Wind-Lauschen oder das Nachdenken über die Abenddämmerung: „the imputed ineffability, the vaunted ineffability, of music is not just a cultural fiction. It is *obviously* a cultural fiction. The sheer will to forgetting that is required to cloak this fiction in the mantle of truth is remarkable. The point, as my examples should make clear, is not that nothing escapes language, but that *everything* does".[2269] Das jedoch ist kein Grund zur Sorge, denn „the problem of speaking of music is the same problem as the problem of speaking of anything. It is the same problem as the problem of speaking at all, which is not a problem

[2263] Kennick: Art and the Ineffable, S. 319.
[2264] Kennick: Art and the Ineffable, S. 319.
[2265] Kennick: Art and the Ineffable, S. 319 f.
[2266] Kennick: Art and the Ineffable, S. 320.
[2267] Kennick: Art and the Ineffable, S. 320.
[2268] Kennick: Art and the Ineffable, S. 320.
[2269] Kramer: *The Thought of Music*, S. 46.

that has ever caused anyone in normal circumstances to stop speaking".[2270] Der ‚Mythos der Unsagbarkeit' ist nichts weiter als ein „Shibboleth" – ein weit verbreiteter und seit langem bestehender Glaube, der jedoch nur wenig Wahrheit enthält.[2271] Kramer macht keinen Hehl aus seiner radikalen Verneinung der Idee epistemischer Transzendenz und stellt klar, dass sein Text eine Polemik gegen den Unsagbarkeitstopos ist: Er „does not take ineffability *seriously*. To take it seriously is to assure its persistence, and I would like to avoid contributing to that as much as possible (it is not entirely possible). I want to situate ineffability with narrow historicism and over-regulated hermeneutics as something that above all deserves to be *neglected*".[2272] Der Unsagbarkeitstopos sei nicht mehr als ein historisches Phänomen, geboren zu Beginn des 19. Jahrhunderts, und von Beginn an vermählt mit christlich-mystischen Vorstellungen.[2273] Er betrifft nicht unsere Reaktion auf Musik, sondern die Musik selbst.[2274] Von Musik aber kann gesprochen werden wie von allem anderen auch.

Im Grunde ist Kramers Argumentation derjenigen Kennicks nicht ganz unähnlich. Beide stützen sich nicht auf positive Nachweise der Möglichkeit, das vermeintlich Unsagbare eben doch zu sagen, sondern argumentieren, dass es keine Unterschiede von Musik zu Nicht-Musik gibt, die groß genug wären, um die Unsagbarkeit ‚musikalischer Empfindungen' (ob in der Musik liegend, durch die Musik evoziert, durch sie erfahren etc.) begründen zu können.

Ein weiteres Argument gegen die Unsagbarkeitsidee stammt von Stephen Davies. Davies meint, Musik sei „not expressive of highly particular emotions, but of rather general emotions of the sadness and happiness varieties".[2275] Einzig die „very specific note-sequence", die benutzt wird, um diese „general emotions" darzustellen, sei „highly particular".[2276] Davies meint, der Grund dafür, dass manche die Traurigkeit eines Musikstücks als schwer beschreibbar empfinden,

> is because they expect they should be able to elaborate from a phenomenological perspective on the sensational character of an episode of sadness, or expound on the attitudes, objects, and settings that usually give such an experience its distinctive character. These things are absent from the musical case, and so are not available for description, but this does not mean that we cannot be more specific about the expressiveness we hear.[2277]

Diana Raffman vertritt in *Language, Music, and Mind* von 1993 die These, dass alle Wahrnehmung unsagbar ist, weil Wahrnehmungen grundsätzlich wesentlich detaillierter, hochauflösender seien als Sprache es jemals sein kann, wenn sie ihren Zweck, Informationen zu kommunizieren, erreichen will. Das betrifft jedoch auch die banalsten Wahrnehmungserfahrungen wie etwa das Betrachten einer leeren Seite Papier. Wahrnehmung mag zwar unsagbar sein, doch nicht auf eine Art und Weise, die nahelegt, dass sie uns wichtige nicht-propositionale Wahrheiten enthüllt.[2278]

Kennicks Ausführungen machen die Unhaltbarkeit des Unsagbarkeitstopos plausibel. Solange es keinen guten Grund gibt, anzunehmen, dass wortsprachliche Texte ihrem Wesen

[2270] Kramer: *The Thought of Music*, S. 24.
[2271] Kramer: *The Thought of Music*, S. 24 f.
[2272] Kramer: *The Thought of Music*, S. 47.
[2273] Kramer: *The Thought of Music*, S. 47 f.
[2274] Kramer: *The Thought of Music*, S. 56.
[2275] Davies: Response to Robert Stecker, S. 287.
[2276] Davies: Response to Robert Stecker, S. 287.
[2277] Davies: Response to Robert Stecker, S. 287.
[2278] Dieses Argument verdanke ich Stephen Davies, der es einem meiner Texte als Anmerkung beilegte.

nach nicht in der Lage sind, das vermeintlich ‚Unsagbare' von Kunstwerken – ob in Pralls, Deweys, Langers oder irgendeinem anderen Sinn – auszudrücken, sollte ebendiese Annahme abgelehnt werden. Auch Kramers und Davies' Argumente überzeugen, sodass die Idee der epistemischen Transzendenz von Kunst alles in allem vernünftigerweise fallen gelassen werden muss.

Es ist bemerkenswert, welch wortreiche Passagen Autoren wie E. T. A. Hoffmann bestimmten musikalischen Werken widmen. Auf der einen Seite wird Hoffmann nicht müde, die Unsagbarkeit ihres Inhalts zu betonen. Auf der anderen nimmt er erhebliche Mühen auf sich, genau das zu tun, was er selbst als unmöglich postuliert: Dem Leser einen Eindruck vom ‚Inhalt' der Musik zu geben. Ich kann nur vermuten, dass Hoffmann seine eigene Prosa als lediglich unbefriedigenden Versuch betrachtete, all das einzufangen und adäquat auszudrücken, was die Musik ihn erfahren und empfinden ließ. Doch selbst wenn dem tatsächlich so wäre: Sein eigener Misserfolg bedeutet nicht, dass das Unterfangen an sich prinzipiell unmöglich ist.

Teil V

Schluss

Die vorliegende Arbeit hat sich dem Begriff des ‚Ganzen' im deutschen Musikschrifttum der etwa anderthalb Jahrhunderte zwischen Rameau und Hanslick verpflichtet. Sie hat eine Taxonomie von sechs in den zeitgenössischen Quellen zu findenden Arten und Aspekten ästhetischer Ganzheit aufgestellt, diese Taxonomie auf die Quellen angewendet – Taxonomie und Befunde in den Quellen legitimierten sich dabei gegenseitig – und so die Entwicklung von Konzepten ästhetischer Ganzheit im 18. und 19. Jahrhundert verfolgt. Darüber hinaus hat sie Relevanz und Plausibilität der sechs Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit in der modernen Musikphilosophie analysiert und bewertet. Musikwissenschaftliche Schlagwörter konnten von einer neuen Perspektive aus beleuchtet, die musikwissenschaftliche Terminologie hinsichtlich des Ganzheitsbegriffs verfeinert und die historische Entwicklung nuancierter als zuvor beschrieben werden.

Da die meiner Arbeit zugrunde liegende These von der Differenzierungsbedürftigkeit des ästhetischen Ganzheitsbegriffs so gut wie unbekanntes Land betrat, das in aller Tiefe und Breite zu untersuchen in nur einer Dissertationsschrift nicht möglich ist, sind meine Ergebnisse nur erste Schritte auf dem Weg einer umfassenden Erforschung des ‚Ganzen' in Musikästhetik und -philosophie.

Die geleisteten Untersuchungen können in so gut wie jeder Hinsicht ausgedehnt werden: Bezüglich des betrachteten Zeitraums ist vermutlich vor allem eine über meine streiflichtartigen Bemerkungen hinausgehende Betrachtung des 20. sowie des späteren 19. Jahrhunderts interessant. So wäre es zum Beispiel sicherlich aufschlussreich (und der Vollständigkeit halber auch wünschenswert), die Ästhetiken von Improvisation und Fragment im 19. und 20. Jahrhundert auf ihr Verhältnis zur ästhetischen Ganzheit hin zu analysieren.

Die Fokussierung auf das deutschsprachige Musikschrifttum sollte zunächst auf angrenzende Gebiete, die mit dem von mir betrachteten Raum wechselwirkten, ausgedehnt werden. Auch Untersuchungen zur Rolle des ‚Ganzen' in anderen Kulturkreisen sind gefragt, ebenso wie zu seiner Relevanz in anderen Künsten. In diesem Zusammenhang wäre neben der Analyse schriftlicher Quellen auch eine empirische Methodik von Interesse, wobei sicherlich vielfach bereits vorhandene Studien vor dem Hintergrund ästhetischer Ganzheit neu interpretiert oder ergänzt werden können.

Innerhalb meines Betrachtungsrahmens kann sowohl die Untersuchung einzelner Autoren intensiviert als auch die Quellenbasis auf Rezensionen, Zeitschriftenartikel, Briefwechsel etc. ausgedehnt werden. Gerade ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert gewinnen diese Medien des Austauschs und der (öffentlichen) Diskussion eine vorher ungekannte Bedeutung.

Bei der Sichtung von Schriften einzelner Autoren in ihrer Gesamtheit und in allen Details können die bisherigen Differenzierungen ästhetischer Ganzheit, die sich in der praktischen Anwendung der erarbeiteten Taxonomie vor allem auf die sechs Oberbegriffe (formale, inhaltliche und rezeptive Ganzheit, teleologische Unabhängigkeit, ontische Dauerhaftigkeit und epistemische Transzendenz) beschränkten, weiter vorangetrieben werden. So betrifft die formale Ganzheit des einen Autors vor allem eine architektonische Einheit, die des anderen eher konkatenationistische Zusammenhänge; so ist die teleologische Unabhängigkeit im einen Fall eine Eigenschaft des Objekts selbst (wie etwa bei Moritz oder Bachmann), im anderen eine der Anschauung des Objekts (wie etwa bei Kant oder Krug) und im dritten möglicherweise beides (wie bei Hand); so unterscheiden sich die Konzepte epistemischer

Transzendenz in verschiedenen Hinsichten voneinander, wie etwa dasjenige Moritz' von demjenigen Schellings; etc. Dabei muss jedoch, wie bereits erwähnt, mit äußerster Vorsicht vorgegangen werden, um den Quellen nicht im Drang, alles ganz genau zu klassifizieren, Unrecht zu tun.

Auch die philosophisch-systematische Reflexion ästhetischer Ganzheit kann noch erheblich ausgeweitet werden. Eines der Themen, die sich dafür anbieten, ist das Verhältnis von ästhetischer Ganzheit zu Musikverstehen und zur Wertschätzung von Musik. Eine nicht zu vernachlässigende Zahl moderner Musikphilosophen meint, die Wertschätzung von Musik sei mehr oder weniger stark von ihrem Verstanden-Werden abhängig.[2279] Ein Aspekt, der an einem Stück reiner Instrumentalmusik verstanden werden kann, ist seine Form – und insbesondere in formalistischen Ansätzen zur Bedeutung und zum Verstehen von Musik wird häufig eine enge Verbindung von formaler und rezeptiver Ganzheit, das heißt in diesem Zusammenhang: dem Erfassen des formal Ganzen als formal Ganzes vorausgesetzt. Neben dem Versuch einer Klärung der Frage, was Musikverstehen ist oder sein kann und ob es notwendig (oder hilfreich oder vielleicht sogar hinreichend) ist, um Musik wertschätzen zu können, drängen sich in diesem Themenbereich weitere Probleme wie etwa die folgenden auf: Setzt Musikverstehen im Normalfall das Vorhandensein formaler Ganzheit voraus? Falls ein Stück formal ganz ist, muss es dann auch als formal Ganzes (konkatenationistisch, architektonisch, organisch) rezipiert werden, um verstanden zu werden? Ist Musikverstehen von rezeptiver Ganzheit abhängig? Oder ist vielleicht rezeptive Ganzheit ein Resultat des Verstehens von Musik? Ähnliche Fragen lassen sich auch mit Bezug auf inhaltliche Ganzheit stellen und sowohl theoretisch und historiographisch als auch mit empirischen Studien untersuchen.

Wäre die Wertschätzung von Musik zumindest tendenziell von ihrem Verstanden-Werden abhängig und stellte sich heraus, dass Verstanden-Werden auch (und in signifikanter Weise) im hörenden Erfassen musikalischer Form besteht, so könnte das die relative Unbeliebtheit beispielsweise dodekaphoner Musik im heutigen Konzertrepertoire erklären: Weil ihre formale Ganzheit im Regelfall nicht (oder zumindest nicht deutlich genug) wahrgenommen werden und sie selbst daher nicht ausreichend verstanden werden kann, wird sie üblicherweise weniger wertgeschätzt als tonal organisierte und daher leichter verstehbare Musik. Aus dieser These würden weitere Fragen folgen: Ist die (mutmaßliche) schwere Verstehbarkeit dodekaphoner Musik eine unveränderliche Tatsache? Oder lässt sie sich durch gezieltes Training leicht verstehbar machen? Gesetzt den Fall, wir wären ständig von Schönberg umgeben anstatt von Pop und anderer tonaler Musik: Wäre die Dodekaphonie dann ebenso intuitiv formal verstehbar wie Mozart und Katy Perry? Würde der Briefträger eines Tages Schönberg pfeifen? Viele dieser (und weitere) Fragen aus dem Themenbereich ‚Musical understanding' und ‚Musical appreciation' wurden unter diesen Stichworten bereits ausführlich philosophisch diskutiert und empirisch untersucht, die bisherigen Überlegungen und Forschungsergebnisse aber noch nicht für die verschiedenen Arten und Aspekte ästhetischer Ganzheit fruchtbar gemacht.

[2279] In diesem Zusammenhang sind – und das ist nur eine kleine Auswahl – beispielsweise Arbeiten von Peter Gibbins, Oswald Hanfling, Matthew Kieran, Stephen Davies, Constantijn Koopman, Leonard Meyer oder Fred Everett Maus von Relevanz.

Quellen und Literatur

Quellen

Adami, Ernst Daniel: *Philosophischmusikalische Betrachtung, über das göttlich Schöne der Gesangsweise in geistlichen Liedern bey öffentlichem Gottesdienste*, Breslau 1755.

Adlung, Jacob: *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758.

Albrechtsberger, Johann Georg: *Gründliche Anweisung zur Composition*, Leipzig 1790.

Alison, Archibald: *Archibald Alison über den Geschmack, dessen Natur und Grundsätze*, zwei Bände, übs. von Karl Heinrich Heydenreich, Leipzig 1792.

Andersch, Johann Daniel: *Musikalisches Woerterbuch für Freunde und Schüler der Tonkunde*, Berlin 1829.

André, Yves-Marie: *Versuch von dem Schönen*, Königsberg 1753.

Anonymus: *Aesthetische Fragmente über das Schöne insonderheit in den bildenden Künsten*, Berlin 1794.

Anonymus: Kraft und Werth der Schönheit, in: *Neue Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber*, hg. von Johann Georg Meusel, Siebtes Stück, Leipzig 1797, S. 849–880.

Anonymus: *Kurtzgefaßtes Musicalisches Lexicon*, Chemnitz 1737.

Ast, Friedrich: *System der Kunstlehre oder Lehr- und Handbuch der Aesthetik zu Vorlesungen und zum Privatgebrauche entworfen*, Leipzig 1805.

Bach, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Erster und Zweiter Teil*, Faksimile-Nachdruck der 1. Auflage Berlin 1753 und 1762, hg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Wiesbaden/Leipzig/Paris ^{7}1992.

Bachmann, Carl Friedrich: *Die Kunstwissenschaft in ihrem allgemeinen Umrisse dargestellt für akademische Vorlesungen*, Jena 1811.

Batteux, Charles: *Die Schöne [sic] Künste aus einem Grunde hergeleitet* (= *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746)), dt. Übersetzung von Philipp Ernst Bertram, Gotha 1751.

Batteux, Charles: *Einleitung in die schönen Wüssenschaften* (= *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746)), dt. Übersetzung von Karl Wilhelm Ramler, Leipzig 1758.

Batteux, Charles: *Einschränkung der Schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz, aus dem Französischen übersetzt, und mit verschiednen eignen damit verwandten Abhandlungen begleitet* (= *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746)), dt. Übersetzung von Johann Adolf Schlegel, Leipzig ^{3}1770 (1. Auflage anonym 1751).

Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Ästhetik*, lateinisch – deutsch, übs., mit einer Einführung, Anmerkungen und Registern hg. von Dagmar Mirbach, 2 Bände, Hamburg 2007.

Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus. Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes*, übs. und mit einer Einleitung hg. von Heinz Paetzold, Hamburg 1983 (= Philosophische Bibliothek, Band 352).

Beattie, James: An Essay on Poetry and Music, as they affect the Mind, in: *James Beattie. Essays*, Hildesheim/New York 1975 (= The Philosophical and Critical Works of James Beattie, Facsimile Editions Prepared by Bernhard Fabian, Band I), S. 347–580.

Bendavid, Lazarus: *Beyträge zur Kritik des Geschmacks*, Wien 1797.

Bendavid, Lazarus: *Versuch einer Geschmackslehre*, Berlin 1799.

Bernsdorf, Eduard: *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*, erster und zweiter Band Dresden 1856 und 1857, dritter Band Offenbach 1861, Nachtragsband Offenbach 1865.

Blainville, Charles Henri de: *L'esprit de l'art musical*, Genf 1754.

Blair, Hugh: *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, Band 1, dritte US-amerikanische Auflage 1802.

Bobrik, Eduard: *Freie Vorträge über Aesthetik gehalten zu Zürich 1834*, Zürich 1834.

Bonnet, Charles: *Essai analytique sur les facultés de l'âme*, Kopenhagen 1760.

Bouterwek, Friedrich: *Aesthetik. Erster Theil. Allgemeine Theorie des Schönen in der Natur und Kunst*, Leipzig 1806.

Bouterwek, Friedrich: *Aesthetik. Zweiter Theil. Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1806.

Bouterwek, Friedrich: *Ideen zur Metaphysik des Schönen. Eine Zugabe zur Aesthetik*, Leipzig 1807.

Bürger, Gottfried August: *Lehrbuch der Ästhetik*, zwei Bände, hg. von Karl von Reinhard, Berlin 1825.

Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1757.

Büsching, Anton Friedrich: *Geschichte und Grundsätze der schönen Künste und Wissenschaften, im Grundriß. Erstes Stück*, Berlin 1772.

Calker, Friedrich: *Urgesetzlehre des Wahren[,] Guten und Schönen. Darstellung der sogenannten Metaphysik*, Berlin 1820.

Chabanon, Michel Paul Guy de: *De la Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris 1785.

Chambers, Ephraim: *Cyclopœdia, or, An Universal Dictionary of Arts and Sciences*, London 1728.

Crousaz, Jean Pierre de: *Abhandlung vom Schönen* (= *Traité du beau*), übs. von Johann Nikolaus Forkel, in: *Musikalisch-kritische Bibliothek*, Band 1 (1778), S. 3–52, und Band 2 (1778), S. 1–125.

Dalberg, Karl Theodor von: *Grundsaetze der Aesthetik*, Erfurt 1791.

Dalberg, Johann Friedrich Hugo von: *Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister*, Mannheim 1787.

Dalberg, Johann Friedrich Hugo von: *Untersuchungen über den Ursprung der Harmonie und ihre allmählige Ausbildung*, Erfurt 1800.

Dalberg, Johann Friedrich Hugo von: *Vom Erfinden und Bilden*, Frankfurt am Main 1791.

Dambeck, Johann Heinrich: *Vorlesungen über Aesthetik*, erster Teil, Prag 1822.

Daube, Johann Friedrich: *Anleitung zur Erfindung der Melodie und ihrer Fortsetzung*, Wien 1797.

Daube, Johann Friedrich: *Der Musikalische Dilettant: eine Abhandlung der Komposition*, Wien 1773.

Daube, Johann Friedrich: *General-Baß in drey Accorden*, Leipzig 1756.

Delbrück, Ferdinand: *Das Schöne. Eine Untersuchung*, Berlin 1800.

Diderot, Denis: Artikel „Schön“ („Beau“), in: *Artikel aus der von Diderot und d'Alembert herausgegebenen Enzyklopädie*, übs. von Theodor Lücke, Leipzig ^{2}1984, S. 109–130.

Diderot, Denis: *Ästhetische Schriften*, 2 Bände, hg. von Friedrich Bassenge, Westberlin 1984.

Dommer, Arrey von: *Musikalisches Lexicon auf Grundlage des Lexicon's von H. Ch. Koch*, Heidelberg 1865.

Dreves, Georg: *Resultate der philosophirenden Vernunft über die Natur des Vergnügens, der Schönheit und des Erhabenen*, Leipzig 1793.

Drewis, F. G.: *Freundschaftliche Briefe über die Theorie der Tonkunst und Composition*, Halle 1797.

Eberhard, Johann August: *Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen. Erster Theil*, Halle 1803.

Eberhard, Johann August: *Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen. Dritter Theil*, Halle 1804.

Eberhard, Johann August: *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, Halle ^{3}1790 (^{1}1783).

Ersch, Johann Samuel und Gruber, Johann Gottfried (Hg.): *Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste*, Leipzig 1818–1889.

Eschenburg, Johann Joachim: *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*, Berlin/Stettin 1783.

Euler, Leonhard: *Briefe an eine deutsche Prinzessin über verschiedene Gegenstände aus der Physik und Philosophie*, eingeleitet und erläutert von Andreas Speiser, Braunschweig/Wiesbaden 1986 (Originalausgabe erster und zweiter Teil Leipzig 1769, dritter Teil St. Petersburg/Riga/Leipzig 1773).

Euler, Leonhard: *Tentamen novae theoriae musicae ex certissimis harmoniae principiis dilucide expositae*, Petropolis 1739.

Feder, Johann Georg Heinrich: *Untersuchung über den menschlichen Willen*, erster Teil, Göttingen/Lemgo 1779.

Fernow, Carl Ludwig von: Über das Kunstschöne, in: *Römische Studien*, erster Teil, Zürich 1806, S. 279–450.

Ficker, Franz: *Aesthetik oder Lehre vom Schönen und der Kunst in ihrem ganzen Umfange*, Wien 1830.

Fink, Gottfried Wilhelm: *System der musikalischen Harmonielehre mit Rücksicht auf praktische Anwendbarkeit für Vorlesungen auf Universitäten, Gymnasien, Seminarien und allen höheren Schulen, so wie zum Selbstunterrichte für Gebildete*, Leipzig 1842.

Forkel, Johann Nikolaus: *Allgemeine Geschichte der Musik*, Band 1, hg. und mit Registern versehen von Othmar Wessely, Graz 1967.

Forkel, Johann Nikolaus: „Carl Philipp Emanuel Bachs Claviersonaten, mit einer Violin und einem Violoncell zur Begleitung. Erste und zwote Sammlung“ [Rezension], in: *Musikalisch-kritische Bibliothek*, zweiter Band, Gotha 1778, S. 275–300.

Forkel, Johann Nikolaus: „Die Kunst des reinen Satzes in der Musik aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert von Johann Phil. Kirnberger [...]“ [Rezension], in: *Musikalisch-kritische Bibliothek*, dritter Band, Gotha 1779, S. 191–225.

Forkel, Johann Nikolaus: „Sechs Sonaten für das Clavier von Daniel Gottlob Türk, erste Sammlung, 1776; sechs Sonaten [etc.] zwote Sammlung, 1777“ [Rezension], in: *Musikalisch-kritische Bibliothek*, zweiter Band, Gotha 1778, S. 301–305.

Forkel, Johann Nikolaus: *Ueber die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern nothwendig und nützlich ist*, Göttingen 1777.

Gäng, Philipp: *Aesthetik oder allgemeine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, Salzburg 1785.

Gassner, Ferdinand Simon: *Universal-Lexikon der Tonkunst. Neue Hand-Ausgabe in einem Bande*, Stuttgart 1849.

Gathy, August: *Musikalisches Conversations-Lexikon. Encyklopädie der gesammten Musik-Wissenschaft*, Hamburg ^{2}1840 (^{1}1835).

Gerlach, Gottlob Benjamin: *Philosophie, Gesetzgebung und Aesthetik, in ihren jezzigen Verhältnissen, zur sittlichen und ästhetischen Bildung der Deutschen*, Posen/Leipzig 1804.

Gollmick, Carl: *Kritische Terminologie für Musiker und Musikfreunde*, Frankfurt am Main 1835.

Gottsched, Johann Christoph: *Handlexicon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, Leipzig 1760.

Görres, Joseph: *Aphorismen über die Kunst. Als Einleitung zu Aphorismen über Organomie, Physik, Psychologie und Anthropologie*, Koblenz [1802].

Griepenkerl, Friedrich Konrad: *Lehrbuch der Ästhetik*, Braunschweig 1827.

Grohmann, Johann Christian August: *Aesthetik als Wissenschaft*, Leipzig 1830.

Grohmann, Johann Gottfried (Hg.): *Kurzgefasstes Handwörterbuch über die schönen Künste*, erster Band Leipzig 1794, zweiter Band Leipzig 1795.

Gruber, Johann Gottfried: *Wörterbuch zum Behuf der Aesthetik, der schönen Künste, deren Theorie und Geschichte, und Archäologie*, Teil 1, Band 1, Weimar 1810.

Hand, Ferdinand: *Aesthetik der Tonkunst*, erster Teil Leipzig 1837, zweiter Teil Jena 1841.

Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst*, historisch-kritische Ausgabe von Dietmar Strauß, Mainz [u. a.] 1990.

Hauptmann, Moritz: *Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik*, Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1853, Hildesheim 2002.

Hauptmann, Moritz: *Opuscula. Vermischte Aufsätze*, Leipzig 1874.

Häuser, Johann Ernst: *Musikalisches Lexikon oder Erklärung und Verdeutschung der in der Musik vorkommenden Ausdrücke, Benennungen und Fremdwörter, mit Bezeichnung der Aussprache, in alphabetischer Ordnung*, zwei Bände, Meißen ^{2}1833.

Hebenstreit, Wilhelm: *Wissenschaftlich-literarische Encyklopädie der Aesthetik*, Wien 1843.

Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: *Ästhetik*, nach der zweiten Ausgabe Heinrich Gustav Hothos (1842) hg. von Friedrich Bassenge, 2 Bände, Frankfurt am Main [u. a.] ^{2}1955.

Heusinger, Johann Heinrich Gottlieb: *Handbuch der Aesthetik oder Grundsätze zur Bearbeitung und Beurtheilung der Werke einer jeden schönen Kunst*, Erster Teil, Gotha 1797.

Herz, Marcus: *Versuch über den Geschmack und die Ursachen seiner Verschiedenheit*, Berlin ^{2}1790 (^{1}1776).

Heydenreich, Karl Heinrich: *Aesthetisches Wörterbuch über die bildenden Künste nach Watelet und Levesque*, vier Bände, Leipzig 1793–1795.

Heydenreich, Karl Heinrich: *System der Ästhetik*, mit einem Nachwort von Volker Deubel, reprographischer Druck der Ausgabe Leipzig 1790, Hildesheim 1978 (= Texte zum literarischen Leben um 1800, Band 5).

Heydenreich, Karl Heinrich: Ueber den Grundbegriff der schönen Künste, in: *Amalthea. Zeitschrift für Wissenschaft und Geschmack* 2/2 (1790), S. 129–168.

Heydenreich, Karl Heinrich: Ueber die Principien der Aesthetik, oder über den Ursprung und die Allgemeingültigkeit der Vollkommenheitsgesetze für Werke der Empfindung und Phantasie, in: *Amalthea. Zeitschrift für Wissenschaft und Geschmack* 2/1 (1789), S. 7–24.

Hiller, Johann Adam: Abhandlung von der Nachahmung der Natur in der Musik, in: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, hg. von Friedrich Wilhelm Marpurg, 1/6 (1755), S. 515–543.

Hirt, Aloys: Über das Kunstschöne, in: *Die Horen* 11/7 (1797), S. 1–37.

Hoffmann, E. T. A.: *Fantasiestücke in Callot's Manier*, hg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht, Frankfurt am Main 2006.

Hoffmann, E. T. A.: *Schriften zur Musik. Singspiele*, Berlin/Weimar 1988 (= Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Band 9).

Hogarth, William: *The Analysis of Beauty*, London 1753.

Home, Henry: *Elements of Criticism*, erster Band, Edinburgh 1762.

Hume, David: Of the Standard of Taste, in: *Essays, literary, moral and political*, London [ca. 1873] (^{1}1758), S. 134–149.

Hutcheson, Francis: *An Inquiry into the Origin of our Ideas of Beauty and Virtue*, London ^{3}1729 (^{1}1725).

Jackson, William: *A preliminary discourse to a scheme, demonstrating and shewing the perfection and harmony of sounds*, Westminster 1726.

Jeitteles, Ignaz: *Aesthetisches Lexikon. Ein alphabetisches Handbuch zur Theorie der Philosophie des Schönen und der schönen Künste*, zwei Bände, Wien 1835 und 1837.

Junker, Carl Ludwig: *Tonkunst*, Bern 1777.

Junker, Carl Ludwig: *Ueber den Werth der Tonkunst*, Bayreuth/Leipzig 1786.

Kaiser, Gottlieb Philipp Christian: *Erster Unterricht in der Geschmackslehre*, Ansbach 1804.

Kaiser, Gottlieb Philipp Christian: *Ideen zu einem Systeme der allgemeinen reinen und angewandten Kalliästhetik ein Versuch zu einiger Vereinigung der entgegengesetzten Meinungen auch zum Selbst-Unterrichte in dieser Wissenschaft nebst einer kurzen Revision der Literatur*, Nürnberg 1813.

Kausch, Johann Joseph: *Psychologische Abhandlung über den Einfluß der Töne und ins besondere der Musik auf die Seele; nebst einem Anhange über den unmittelbaren Zwek der schönen Künste*, Breslau 1782.

Kellner, David: *Treulicher Unterricht im General-Baß*, Hamburg 1732.

Keyserlingk, Herrmann von: *Die theoretisch-praktisch begründete und erläuterte Lehre vom Schönen, oder Aesthetik*, Leipzig 1835.

Kirnberger, Johann Philipp: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin/Königsberg 1771–1779.

Kirnberger, Johann Philipp: *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition, als Vorbereitung zur Fugenkenntniß*, Berlin 1782.

Klein, Johann Joseph: *Lehrbuch der theoretischen Musik in systematischer Ordnung*, Leipzig/Gera 1801.

Klein, Johann Joseph: *Versuch eines Lehrbuchs der praktischen Musik*, Gera 1783.

Knecht, Justin Heinrich: *Gemeinnützliches Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses*, Augsburg [u. a.] 1792 und 1793.

Knight, Richard Payne: *An analytical enquiry into the principles of taste*, London 1805.

Koch, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält*, Frankfurt am Main 1802.

Koch, Heinrich Christoph: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Nachdruck der Ausgabe Rudolstadt 1782–1793, Hildesheim 2004.

Kollmann, [August Friedrich Christoph]: *An Essay on Musical Harmony*, London 1796.

König, Johann Christoph: *Philosophie der schönen Künste*, Nürnberg 1784.

Köppen, Friedrich: *Vermischte Schriften*, Hamburg 1806.

Körner, Christian Gottfried: Ueber Charakterdarstellung in der Musik, in: *Die Horen* 2/5 (1795), S. 97–121.

Kosegarten, Ludwig Theobul: Ueber die wesentliche Schönheit. Eine Ekstase meiner frühern Jugend, in: *Rhapsodieen*, Leipzig 1790, S. 5–40.

Kraus, Joseph Martin: *Wahrheiten die Musik betreffend gerade herausgesagt von einem teutschen Biedermann*, Frankfurt am Main 1779.

Krause, Karl Christian Friedrich: *Abriss der Aesthetik oder der Philosophie des Schönen und der schönen Kunst*, postum hg. von J. Leutbecher, Göttingen 1837.

Krause, Karl Christian Friedrich: *Anfangsgründe der allgemeinen Theorie der Musik nach Grundsätzen der Wesenlehre*, postum hg. von Victor Strauss, Göttingen 1838.

Krug, Wilhelm Traugott: *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften, nebst ihrer Literatur und Geschichte*, fünf Bände in sechs Büchern, Leipzig ^{2}1832–1838 (^{1}1827–1834) (= Aetas Kantiana, Band 152, Brüssel 1970).

Krug, Wilhelm Traugott: *Geschmackslehre oder Aesthetik. Erste Abtheilung* und *Geschmackslehre oder Aesthetik. Zweite Abtheilung*, Wien 1818 (beide Abteilungen zusammen bilden den dritten Teil von Krugs „System der theoretischen Philosophie“).

Krug, Wilhelm Traugott: *Kalliope und ihre Schwestern*, Leipzig/Züllichau 1805.

Krug, Wilhelm Traugott: *Versuch einer Systematischen Enzyklopädie der schönen Künste*, Leipzig 1802.

Ladrone, Konrad: *Uiber einfache und zusammengesetzte Schönheit nach Engels und Mendelssohns Grundsätzen*, Mainz 1784.

Lampe, John Frederick: *The Art of Musick*, London 1740.

Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*, zwei Bände, Hamburg [1769].

Lessing, Gotthold Ephraim: Hogarth's Zergliederung der Schönheit [Rezension], in: *Berlinische privilegirte Zeitung*, 65. Stück, 30.05.1754.

Lossius, Johann Christian: *Neues philosophisches allgemeines Real-Lexikon oder Wörterbuch der gesammten philosophischen Wissenschaften in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln*, vier Bände, Erfurt 1803–1806.

Lotze, Hermann: *Grundzüge der Ästhetik. Diktate aus den Vorlesungen von Herrmann [sic] Lotze*, Berlin 1990.

Lotze, Hermann: *Ueber Bedingungen der Kunstschönheit*, Göttingen 1847.

Lotze, Hermann: *Ueber den Begriff der Schönheit*, Göttingen 1845.

Luden, Heinrich: *Grundzüge ästhetischer Vorlesungen zum akademischen Gebrauche*, Göttingen 1808.

Maimon, Salomon: *Philosophisches Wörterbuch*, Berlin 1791 (= Aetas Kantiana, Band 170, Brüssel 1970).

Maimon, Salomon: Ueber die Aesthetik, in: *Salomon Maimon. Gesammelte Werke*, Band 4, hg. von Valerio Verra, Hildesheim 1970, S. 81–198 (in diesem Band enthalten in den *Streifereien im Gebiete der Philosophie. Erster Theil*, Berlin 1793).

Malcolm, Alexander: *A Treatise of Musick, Speculative, Practical, and Historical*, Edinburgh 1721.

Marpurg, Friedrich Wilhelm: *Abhandlung von der Fuge*, Berlin 1753.

Marpurg, Friedrich Wilhelm: *Anfangsgründe der Theoretischen Musik*, Leipzig 1757.

Marpurg, Friedrich Wilhelm: *Anhang zum Handbuche bei dem Generalbasse und der Composition*, Berlin 1760.

Marpurg, Friedrich Wilhelm: *Anleitung zur Musik überhaupt, und zur Singkunst besonders*, Berlin 1763.

Marpurg, Friedrich Wilhelm: *Anleitung zur Singcomposition*, Berlin 1758.

Marpurg, Friedrich Wilhelm: *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*, Berlin 1757–1762.

Marpurg, Friedrich Wilhelm: *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Berlin 1760–1764.

Marpurg, Friedrich Wilhelm: *Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik*, Berlin 1759.

Marpurg, Friedrich Wilhelm: *Versuch über die musikalische Temperatur*, Breslau 1776.

Marx, Adolf Bernhard: *Allgemeine Musiklehre. Ein Hülfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung*, Leipzig ^{6}1857.

Marx, Adolf Bernhard: *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit*, Leipzig 1841.

Marx, Adolf Bernhard: *Die Lehre von der musikalischen Komposition praktisch theoretisch*, dritter Teil, Leipzig [3]1857.

Mattheson, Johann: *Das Beschützte Orchestre*, Hamburg 1717.

Mattheson, Johann: *Das Forschende Orchestre*, Hamburg 1721.

Mattheson, Johann: *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713.

Mattheson, Johann: *Der Musicalische Patriot*, Hamburg 1728.

Mattheson, Johann: *Der vollkommene Capellmeister*, hg. von Friederike Ramm, Kassel [u. a.] [2]2008.

Meier, Georg Friedrich: *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, drei Teile, Halle 1748–1750.

Mendel, Hermann und Reissmann, August (Hg.): *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, begonnen von Hermann Mendel, ab 1876 fortgeführt von August Reissmann, 11 Bände und ein Ergänzungsband, Berlin 1870–1879 und 1883.

Mendelssohn, Moses: *Ästhetische Schriften*, mit einer Einleitung und Anmerkungen hg. von Anne Pollok, Hamburg 2006 (= Philosophische Bibliothek, Band 571).

Mengs, Anton Raphael: *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerey*, Zürich [3]1771 ([1]1764).

Michaelis, Christian Friedrich: Einige Ideen über die ästhetische Natur der Tonkunst, in: *Eunomia* 1 (1801), S. 254–260.

Michaelis, Christian Friedrich: *Entwurf der Aesthetik*, Augsburg 1796 (= Aetas Kantiana, Band 185, Brüssel 1970).

Michaelis, Christian Friedrich: *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, ausgewählt, hg. und kommentiert von Lothar Schmidt, Chemnitz 1997 (= Musikästhetische Schriften nach Kant, Band 2).

Michaelis, Christian Friedrich: Ueber die wichtigsten Erfordernisse und Bedingungen der Tonkunst, als schöner Kunst [Zweiter Teil], in: *Berlinische Musikalische Zeitung*, hg. von Johann Friedrich Reichardt, 1/34 (1805), S. 133–135.

Michaelis, Christian Friedrich: Vermischte Bemerkungen über Musik [Erster Teil], in: *Berlinische Musikalische Zeitung*, hg. von Johann Friedrich Reichardt, 1/4 (1805), S. 13 f.

Millin, Aubin Louis: *Dictionnaire des Beaux-Arts*, drei Bände, Paris 1806.

Mizler, Lorenz Christoph: *Anfangs-Gründe Des General Basses*, Leipzig 1739.

Mizler, Lorenz Christoph: „Tentamen novae theoriae musicae. Das ist: Versuch einer neuen theoretischen Music, aus untrüglichen Gründen der Harmonie deutlich vorgetragen“ [Rezension], in: *Zuverläßige Nachrichten von dem gegenwärtigen Zustande, Veränderung und Wachsthum der Wissenschafften*, 22. Teil, Leipzig 1741, S. 722–751.

Mizler, Lorenz Christoph: Leonhard Eulers Versuch einer neuen musikalischen Theorie [Teilübersetzung und Kommentar], in: *Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Schrifften und Büchern*, dritter und vierter Band, Leipzig 1746–1754. Aufteilung der Übersetzung: Vorrede und 1. Kapitel in *Mus. Bibl.* 3/1 (1746), S. 61–136; 2. Kapitel in *Mus. Bibl.* 3/II (1746), S. 305–346; 3. Kapitel in *Mus. Bibl.* 3/III (1747), S. 539–558; 4. Kapitel in *Mus. Bibl.* 4/I (1754), S. 69–103.

Mizler, Lorenz Christoph: *Musikalischer Staarstecher*, Leipzig 1740.

Moritz, Karl Philipp: Das Edelste in der Natur, in: Moritz: *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, kritische Ausgabe, hg. von Hans Joachim Schrimpf, Tübingen 1962 (= Neudrucke Deutscher Literaturwerke, Neue Folge 7), S. 13–19.

Moritz, Karl Philipp: *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, kritische Ausgabe, hg. von Hans Joachim Schrimpf, Tübingen 1962 (= Neudrucke Deutscher Literaturwerke, Neue Folge 7).

Moritz, Karl Philipp: *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (Auerbach), Reprint der Auerbach'schen Ausgabe Stuttgart 1888, Nendeln/Liechtenstein 1968 (= Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. In Neudrucken herausgegeben von Bernhard Seuffert, Band 31).

Moritz, Karl Philipp: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, in: Moritz: *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, kritische Ausgabe, hg. von Hans Joachim Schrimpf, Tübingen 1962 (= Neudrucke Deutscher Literaturwerke, Neue Folge 7), S. 63–93.

Moritz, Karl Philipp: Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des ‚in sich selbst Vollendeten', in: Moritz: *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, kritische Ausgabe, hg. von Hans Joachim Schrimpf, Tübingen 1962 (= Neudrucke Deutscher Literaturwerke, Neue Folge 7), S. 3–9.

Müller, Adam: *Von der Idee der Schönheit*, Berlin 1809.

Müller, Wilhelm Christian: *Versuch einer Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig 1830 (= erster Teil von *Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst*).

Nägeli, Hans Georg: *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, mit einem Vorwort zum Neudruck von Martin Staehelin, Darmstadt 1983.

Neefe, Christian Gottlob: Ueber die musikalische Wiederholung, in: *Deutsches Museum. Zweyter Band. Julius bis Dezember*, Leipzig 1776, S. 745–751.

Nichelmann, Christoph: *Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften*, Danzig 1755.

Nüsslein, Franz Anton: *Lehrbuch der Kunstwissenschaft zum Gebrauche bei Vorlesungen*, Landshut 1819.

Paul, Jean: *Vorschule der Ästhetik*, nach der Ausgabe von Norbert Miller herausgegeben, textkritisch durchgesehen und eingeleitet von Wolfhart Henckmann, Hamburg 1990.

Pfenninger, Johann Konrad: *Briefe an Nicht-Musiker, Ueber Musik als Sache der Menschheit*, Zürich 1792.

Platner, Ernst: *Vorlesungen über Aesthetik. In treuer Auffassung nach Geist und Wort wiedergegeben von dessen dankbarem Schüler M. Moriz Erdman Engel*, Zittau/Leipzig 1836.

Pölitz, Karl Heinrich Ludwig: *Die Aesthetik für gebildete Leser*, zwei Teile, Leipzig 1807.

Pörschke, Karl Ludwig: *Gedanken über einige Gegenstände der Philosophie des Schönen*, Erste Sammlung, Libau 1794.

Portmann, Johann Gottlieb: *Die neuesten und wichtigsten Entdeckungen in der Harmonie, Melodie und dem doppelten Contrapuncte*, Darmstadt 1798.

Portmann, Johann Gottlieb: *Leichtes Lehrbuch der Harmonie, Composition und des Generalbasses*, Darmstadt 1789.

Portmann, Johann Gottlieb: *Musikalischer Unterricht*, Darmstadt/Speyer 1785.

Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752.

Racknitz, Joseph Friedrich Freiherr von: *Briefe über die Kunst an eine Freundinn*, Leipzig 1795.

Rameau, Jean-Philippe: *Complete Theoretical Writings*, 6 Bände, hg. von Erwin R. Jacobi, American Institute of Musicology [ohne Ort] 1967–1972 (= Publications of the American Institute of Musicology's Miscellanea 3).

Ramler, Karl Wilhelm: *Kurzgefaßte Einleitung in die schönen Künste und Wissenschaften*, Görlitz 1798.

Reichenberger, Johann Nepomuk: *Die ganze Musikkunst, so, wie sie die Weltweisheit und die Mathematik leichtlich jeden lehret, der auch zur Musik am mindesten tauglich zu seyn scheinen därfte [sic]*, Regensburg 1777.

Riedel, Friedrich Justus: *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, Wien und Jena ^{2}1774.

Riedel, Friedrich Justus: *Ueber die Musik des Ritters Christoph von Gluck*, Wien 1775.

Riepel, Joseph: *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*, [verschiedene Orte] 1752–1786.

Robertson, Thomas: *An Inquiry into the Fine Arts [of Music.]*, London 1784.

Rochlitz, Friedrich: Vom zweckmäßigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst, in: *Für Freunde der Tonkunst. Zweiter Band*, Leipzig ^{3}1868, S. 89–129.

Rosenkranz, Karl: *Aesthetik des Häßlichen*, Königsberg 1853.

Rousseau, Jean-Jacques: *Dictionnaire de Musique*, Paris 1768.

Rousseau, Jean-Jacques: *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, hg. von Bernard Gagnebin, Marcel Raymond [u. a.], Éditions Gallimard [Paris] 1995 (= Œuvres complètes, Band V).

Roussier, Pierre-Joseph: *Traité des accords, et de leur succession*, Paris 1764.

Scheibe, Johann Adolph: *Ueber die Musikalische Composition*, Leipzig 1773.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *Philosophie der Kunst*, Darmstadt 1966 (reprographischer Nachdruck der Erstausgabe 1859).

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, eingeleitet und hg. von Lucia Sziborsky, Hamburg 1983.

Schiller, Friedrich: Fragmente aus Schillers aesthetischen Vorlesungen, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe. Einundzwanzigster Band. Philosophische Schriften. Zweiter Teil*, unter Mitwirkung von Helmut Koopmann hg. von Benno von Wiese, Weimar 1963, S. 66–88.

Schiller, Friedrich: Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe. Zwanzigster Band. Philosophische Schriften. Erster Teil*, unter Mitwirkung von Helmut Koopmann hg. von Benno von Wiese, Weimar 1962, S. 309–412.

Schiller, Friedrich: Vom Erhabenen, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe. Zwanzigster Band. Philosophische Schriften. Erster Teil*, unter Mitwirkung von Helmut Koopmann hg. von Benno von Wiese, Weimar 1962, S. 171–195.

Schiller, Friedrich: Wohlgefallen am Schönen [Notiz], in: *Schillers Werke. Nationalausgabe. Einundzwanzigster Band. Philosophische Schriften. Zweiter Teil*, unter Mitwirkung von Helmut Koopmann hg. von Benno von Wiese, Weimar 1963, S. 89.

Schiller, Friedrich: Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe. Zwanzigster Band. Philosophische Schriften. Erster Teil*, unter Mitwirkung von Helmut Koopmann hg. von Benno von Wiese, Weimar 1962, S. 222–240.

Schilling, Gustav (Hg.): *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, sechs Bände plus Supplement-Band, Stuttgart 1835–1842.

Schlegel, August Wilhelm: *Vorlesungen über Ästhetik* II/2, hg. und kommentiert von Stefan Knödler, Paderborn 2016 (= August Wilhelm Schlegel. Kritische Ausgabe der Vorlesungen. Zweiter Band. Zweiter Teil).

Schlegel, August Wilhelm: *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre*, in: *August Wilhelm Schlegel. Vorlesungen über Ästhetik I*, hg. von Ernst Behler, Paderborn [u. a.] 1989 (= August Wilhelm Schlegel. Kritische Ausgabe der Vorlesungen. Erster Band), S. 3–177.

Schlegel, August Wilhelm: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, in: *August Wilhelm Schlegel. Vorlesungen über Ästhetik I*, hg. von Ernst Behler, Paderborn [u. a.] 1989 (= August Wilhelm Schlegel. Kritische Ausgabe der Vorlesungen. Erster Band), S. 179–780.

Schmidt-Phiseldeck, Konrad Friedrich von: *Briefe ästhetischen Inhalts. Mit vorzüglicher Hinsicht auf die Kantische Theorie*, Altona 1797.

Schneider, Eulogius: *Die ersten Grundsätze der schönen Künste überhaupt, und der schönen Schreibart insbesondere*, Bonn 1790.

Schott, Andreas Heinrich: *Theorie der schönen Wissenschaften*, erster Teil, Tübingen 1789.

Schreiber, Aloys: *Lehrbuch der Aesthetik*, Heidelberg 1809.

Schubart, Christian Friedrich Daniel: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806.

Schubart, Christian Friedrich Daniel: *Schubart's Leben und Gesinnungen. Von ihm selbst, im Kerker aufgesezt. Erster Theil*, Stuttgart 1791.

Schuberth, Julius: *Musikalisches Handbüchlein für Künstler und Kunstfreunde*, Leipzig 1845.

Schumann, Robert: *Schriften über Musik und Musiker*, ausgewählt und hg. von Josef Häusler, Stuttgart 1982.

Schütz, Christian Gottfried: *Lehrbuch zur Bildung des Verstandes und des Geschmacks*, Halle und Lemgo 1776.

Seckendorf, Gustav Anton Freyherr von: *Kritik der Kunst*, Göttingen 1812.

Seidel, Carl: *Charinomos. Beiträge zur allgemeinen Theorie und Geschichte der schönen Künste*, zwei Bände, Magdeburg 1825 und 1828.

Serre, Jean-Adam: *Essais sur les principes de l'harmonie*, Paris 1753.

Shaftesbury, Anton Ashley Cooper Third Earl of: *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, drei Bände, Faksimile der Ausgabe London 1711, Hildesheim/New York 1978.

Snell, Friedrich Wilhelm Daniel: *Handbuch der Philosophie für Liebhaber. Zweiter Theil. Aesthetik oder Geschmackslehre*, Giesen [sic] 1803.

Snell, Friedrich Wilhelm Daniel: *Lehrbuch für den ersten Unterricht in der Philosophie. Erster Theil. Erfahrungsseelenlehre, Logik, Metaphysik und Aesthetik*, Gießen 1794.

Solger, Karl Wilhelm Ferdinand: *Vorlesungen über Aesthetik*, postum hg. von K. W. L. Heyse, Leipzig 1829.

Sorge, Georg Andreas: *Anleitung zum Generalbaß und zur Composition*, Berlin 1760.

Sorge, Georg Andreas: *Anleitung zur Fantasie*, Lobenstein 1767.

Sorge, Georg Andreas: *Compendium harmonicum*, Lobenstein 1760.

Sorge, Georg Andreas: *Vorgemach der musicalischen Composition*, Lobenstein [1745].

Spiess, Meinrad: *Tractatus Musicus Compositorio-Practicus*, Augsburg 1745.

Steckling, Ludewig: *Die Kalologie oder die Lehre vom Schönen aus Einem Prinzipe vollständig entwickelt*, Leipzig 1835.

Steinbart, Gotthilf Samuel: *Grundbegriffe zur Philosophie über den Geschmack*, erstes Heft, Züllichau 1785.

Steiner, Johann Ludwig: *Kurz- leicht- und grundtliches Noten-Büchlein: Oder Anleitung zur Edlen Sing- und Kling-Kunst*, Zürich 1728.

Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, zwei Bände, Leipzig 1771 und 1774.

Tansur, William: *A New Musical Grammar; or, the Harmonical Spectator*, London 1746.

Tieck, Ludwig und Wackenroder, Wilhelm Heinrich: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, hg. von Martin Bollacher, Stuttgart 2009.

Tieck, Ludwig und Wackenroder, Wilhelm Heinrich: *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, Stuttgart 2005.

Trahndorff, Karl Friedrich Eusebius: *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, zwei Teile in einem Band, Berlin 1827.

Trautvetter, Ernst Christian: *Der Bardenhain, oder Forschungen zur Reinigung und zu einer neuen Begründung der Lehre vom Eigenthümlichen der deutschen Dicht- Stimm- und Sängerkunst, wie auch über das Verhältniß der Künste, Wissenschaften und Glaubensarten*, Berlin 1812.

Umbreit, August Ernst: *Aesthetik*, erster Teil, Leipzig 1838.

Vischer, Friedrich Theodor von: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, drei Teile in neun Bänden, Reutlingen/Leipzig 1846–1851 sowie Stuttgart 1852–1857.

Vogel, Christian Leberecht: *Ideen über die Schönheitslehre in Hinsicht auf sichtbare Gegenstände überhaupt und auf bildende Kunst insbesondere*, Dresden 1812.

Vogler, Georg Joseph: *Kuhrpfälzische Tonschule*, Mannheim 1778.

Vogler, Georg Joseph: *Tonwissenschaft und Tonsezkunst*, Mannheim 1776.

Walther, Johann Gottfried: *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek*, Leipzig 1732.

Weber, Gottfried: *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, erster und zweiter Band, Mainz/Paris/Antwerpen ^{3}1830–1832.

Weber, Gottfried: *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsezkunst zum Selbstunterricht, mit Anmerkungen für Gelehrte*, erster Band, Mainz ^{1}1817.

Weber, Wilhelm Ernst: *Die Aesthetik aus dem Gesichtspunkte gebildeter Freunde des Schönen*, zwei Abteilungen, Leipzig/Darmstadt 1834 und 1835.

Weisse, Christian Hermann: *System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*, zwei Teile, Leipzig 1830.

Wendel, Johann Andreas: *Von der Errichtung des Reichs der Schönheit. Eine vollständige Theorie der schönen Künste für Dichter, Schauspieler, Musiker, Mahler, Kritiker und alle Künstler und Verehrer des Schönen*, Nürnberg 1807.

Westenrieder, Lorenz: *Einleitung in die schönen Wissenschaften*, München 1777.

Wienbarg, Ludolf: *Aesthetische Feldzüge*, Hamburg 1834.

Winckelmann, Johann Joachim: *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben*, Dresden 1763.

Winckelmann, Johann Joachim: Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst, in: *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, 5. Band, 1. Stück, Leipzig 1759, S. 1–13.

Wolf, Ernst Wilhelm: *Musikalischer Unterricht*, Dresden 1788.

Zschokke, Heinrich: *Ideen zur psychologischen Aesthetik*, Berlin/Frankfurt an der Oder 1793.

Literatur

Abegg, Werner: *Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick*, Regensburg 1974.

Abrams, M. H.: From Addison to Kant: Modern Aesthetics and the Exemplary Art, in: *Studies in Eighteenth-Century British Art and Aesthetics*, hg. von Ralph Cohen, Berkeley/Los Angeles/London 1985, S. 16–48.

Agawu, Kofi: How We Got Out of Analysis, and How to Get Back In Again, in: *Music Analysis* 23/2–3 (2004), S. 267–286.

Allkemper, Alo: *Ästhetische Lösungen. Studien zu Karl Philipp Moritz*, München 1990.

Anderson, James C.: Musical Identity, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 40/3 (1982), S. 285–291.

Bachrach, Jay E.: Type and Token and the Identification of the Work of Art, in: *Philosophy and Phenomenological Research* 31/3 (1971), S. 415–420.

Baker, Nancy Kovaleff: The Aesthetic Theories of Heinrich Christoph Koch, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 8/2 (1977), S. 183–209.

Bandur, Markus: Artikel „Musiklexika“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil 6, Kassel [u. a.] 1997, Sp. 1390–1421.

Barck, Karlheinz, Heininger, Jörg und Kliche, Dieter: Artikel „Ästhetik/ästhetisch“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Band 1, hg. von Karlheiz Barck [u. a.], Stuttgart/Weimar 2000, S. 308–400.

Bartel, Christopher: Music Without Metaphysics?, in: *The British Journal of Aesthetics* 51/4 (2011), S. 383–398.

Baumeister, Thomas: *Die Philosophie der Künste. Von Plato bis Beuys*, Darmstadt 2012.

Bassenge, Friedrich: Einführung in die Ästhetik Diderots, in: *Denis Diderot. Ästhetische Schriften*, Band 1, Berlin 1984, S. V–LXXXVIII.

Benjamin, William: Music Through a Narrow Aperture: a Qualified Defense of Concatenationism, in: *Revue internationale de philosophie* 60/4 (2006), S. 515–222.

Berghahn, Cord-Friedrich: *Das Wagnis der Autonomie. Studien zu Karl Philipp Moritz, Wilhelm von Humboldt, Heinrich Gentz, Friedrich Gilly und Ludwig Tieck*, Heidelberg 2012.

Billeter, Bernhard: Die Musik in Hegels Ästhetik, in: *Die Musikforschung* 26 (1973), S. 295–310.

Boenke, Patrick und Petersen-Mikkelsen, Birger (Hg.): *Musikalische Logik und musikalischer Zusammenhang*, Hildesheim [u. a.] 2014.

Bonds, Mark Evan: Aesthetic Amputations: Absolute Music and the Deleted Endings of Handlicks ‚Vom Musikalisch-Schönen‘, in: *19th-Century Music* 36/1 (2012), S. 3–23.

Bonds, Mark Evan: Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century, in: *Journal of the American Musicological Society* 50/2–3 (1997), S. 387–420.

Bowman, Wayne D.: The Values of Musical ‚Formalism', in: *The Journal of Aesthetic Education* 25/3 (1991), S. 41–59.

Bremer, Thomas: Artikel „Charakter", in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Band 1, hg. von Karlheiz Barck [u. a.], Stuttgart/Weimar 2000, S. 772–794.

Brown, Lee B.: Do Higher-Order Music Ontologies Rest on a Mistake?, in: *The British Journal of Aesthetics* 51/2 (2011), S. 169–184.

Brown, Lee B.: Further Doubts about Higher-Order Ontology: Reply to Andrew Kania, in: *The British Journal of Aesthetics* 52/1 (2012), S. 103–106.

Burnham, Scott: Form, in: *The Cambridge history of Western music theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge [u. a.] ^{7}2010 (^{1}2001), S. 880–906.

Cadenbach, Rainer: *Das musikalische Kunstwerk. Grundbegriffe einer undogmatischen Musiktheorie*, Regensburg 1978 (= Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft, Band 5).

Cage, John: Experimental Music, in: *Silence*, London 1968, S. 7–12.

Cameron, Ross P.: There are no things that are Musical Works, in: *The British Journal of Aesthetics* 48/3 (2008), S. 295–314.

Caplan, Ben und Matheson, Carl: Can Musical Works be Created?, in: *The British Journal of Aesthetics* 44/2 (2004), S. 113–134.

Caplan, Ben und Matheson, Carl: Defending Musical Perdurantism, in: *The British Journal of Aesthetics* 46/1 (2006), S. 59–69.

Caplin, William E.: Theories of musical rhythm in the eighteenth and nineteenth centuries, in: *The Cambridge history of Western music theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge [u. a.] ^{7}2010 (^{1}2001), S. 657–694.

Chantler, Abigail: *E. T. A. Hoffmann's Musical Aesthetics*, Aldershot/Burlington 2006.

Chouillet, Anne-Marie: Le concept de beauté dans les écrits théoriques de Rameau, in: *Rameau en Auvergne*, hg. von Jean-Louis Jam, Clermont-Ferrand 1986, S. 89–107.

Chua, Daniel: *Absolute Music and the Construction of Meaning*, Cambridge 1999.

Chua, Daniel: Rethinking Unity, in: *Music Analysis* 23/2–3 (2004), S. 353–359.

Cloot, Julia: *Geheime Texte. Jean Paul und die Musik*, Berlin/New York 2001.

Cook, Nicholas: Musical Form and the Listener, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46/1 (1987), S. 23–29.

Costazza, Alessandro: *Genie und tragische Kunst. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, Bern [u. a.] 1999 (= Ricerche di cultura europea / Forschungen zur europäischen Kultur, Band 13).

Costazza, Alessandro: *Schönheit und Nützlichkeit. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, Bern [u. a.] 1996 (= Ricerche di cultura europea / Forschungen zur europäischen Kultur, Band 10).

Cox, Renée: A Defence of Musical Idealism, in: *The British Journal of Aesthetics* 26/2 (1986), S. 133–142.

Cox, Renée: Are Musical Works Discovered?, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 43/4 (1985), S. 367–374.

Cross, Jonathan: Introduction, in: *Music Analysis* 23/2–3 (2004), S. 333–335.

Dahlhaus, Carl: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil. Grundzüge einer Systematik*, Darmstadt 1984 (= Geschichte der Musiktheorie, Band 10).

Dahlhaus, Carl: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland*, hg. von Ruth E. Müller, Darmstadt 1989 (= Geschichte der Musiktheorie, Band 11).

Dahlhaus, Carl: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel [u. a.] 1978.

Dahlhaus, Carl: Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff, in: *Die Musikforschung* 20/2 (1967), S. 145–153.

Dahlhaus, Carl: Formästhetik und Nachahmungsprinzip, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 4/2 (1973), S. 165–174.

Dahlhaus, Carl: Karl Philipp Moritz und das Problem einer klassischen Musikästhetik, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 9/2 (1978), S. 279–294.

Dahlhaus, Carl: *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988.

Dahlhaus, Carl: Some Models of Unity in Musical Form, in: *Journal of music theory* 19/1 (1975), S. 2–30.

Dahlhaus, Carl: Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs, in: *20. Jahrhundert. Historik – Ästhetik – Theorie – Oper – Arnold Schönberg*, hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber 2005 (= Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften in 10 Bänden, Band 8), S. 231–243.

Danto, Arthur: The Artworld, in: *Journal of Philosophy* 61/19 (1964), S. 571–584.

Dauphin, Claude: Michel de Chabanon: détracteur ou continuateur de Rousseau?, in: *Regards sur le ‚Dictionnaire de musique' de Rousseau. Des lumières au romantisme*, hg. von Emmanuel Reibel, Paris 2016, S. 155–168.

Davies, David: Descriptivism and Its Discontents, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 75/2 (2017), S. 117–129.

Davies, David: The Primacy of Practice in the Ontology of Art, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 67/2 (2009), S. 159–171.

Davies, Stephen: Aesthetic Judgements, Artworks and Functional Beauty, in: *The Philosophical Quarterly* 56/223 (2006), S. 224–241.

Davies, Stephen: Response to Robert Stecker, in: *The British Journal of Aesthetics* 39 (1999), S. 282–287.

Davies, Stephen: John Cage's 4'33": Is it music?, in: *Australasian Journal of Philosophy* 75/4 (1997), S. 448–462.

Davies, Stephen: The Ontology of Musical Works and the Authenticity of their Performances, in: *Noûs* 25/1 (1991), S. 21–41.

Davies, Stephen: „The Work of Music and the Problem of Its Identity" by Roman Ingarden (Review), in: *Journal of Music Theory* 32/1 (1988), S. 169–176.

Dessoir, Max: *Karl Philipp Moritz als Aesthetiker*, Naumburg 1889 (Dissertation Berlin 1889).

Dodd, Julian: Defending Musical Platonism, in: *The British Journal of Aesthetics* 42/4 (2002), S. 380–402.

Dodd, Julian: Musical Works as Eternal Types, in: *The British Journal of Aesthetics* 40/4 (2000), S. 424–440.

Dodd, Julian: Musical Works: Ontology and Meta-Ontology, in: *Philosophy Compass* 3/6 (2008), S. 1113–1134.

Dodd, Julian: Sounds, Instruments, and Works of Music, in: *Philosophers on Music. Experience, Meaning, and Work*, hg. von Kathleen Stock, Oxford/New York 2007, S. 23–51.

Dodd, Julian: Types, Continuants, and the Ontology of Music, in: *The British Journal of Aesthetics* 44/4 (2004), S. 342–360.

Dodd, Julian: Types, Tokens, and Talk about Musical Works, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 75/3 (2017), S. 249–263.

Dubiel, Joseph: What We Really Disagree About: a Reply to Robert P. Morgan, in: *Music Analysis* 23/2–3 (2004), S. 373–385.

Dumont, Louis: Totalité et hiérarchie dans l'esthétique de Karl Philipp Moritz, in: *Revue de Musicologie* 68/1–2 (1982), S. 64–76.

Dziemidok, Bohdan: Artistic Formalism: Its Achievements and Weaknesses, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51/2 (1993), S. 185–193.

Edlund, Bengt: On Scores and Works of Music: Interpretation and Identity, in: *The British Journal of Aesthetics* 36/4 (1996), S. 367–380.

Fetscher, Justus: Artikel „Fragment", in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Band 2, hg. von Karlheiz Barck [u. a.], Stuttgart/Weimar 2001, S. 551–588.

Finscher, Ludwig: Wie fange ich an? Ein Kompositionsproblem im 19. Jahrhundert, in: *Geschichte und Geschichten. Ausgewählte Aufsätze zur Musikhistorie*, hg. von Hermann Danuser, Mainz [u. a.] 2009, S. 309–315 (erstmals veröffentlicht im *Heidelberger Jahrbuch* 34 (1990)).

Fisher, John Andrew: Discovery, Creation, and Musical Works, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49/2 (1991), S. 129–136.

Früchtl, Josef und Mischer, Sibille: Artikel „Vollkommen/Vollkommenheit", in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Band 6, hg. von Karlheiz Barck [u. a.], Stuttgart/Weimar 2005, S. 367–397.

Gerhard, Anselm: Leonhard Euler, die französische Gemeinde zu Berlin und die ästhetische Grundlegung der absoluten Musik, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 17 (1997), S. 15–28.

Giordanetti, Piero: *Kant und die Musik*, Würzburg 2005.

Giovannelli, Alessandro: Goodman's Aesthetics, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Herbst 2017), hg. von Edward N. Zalta (online verfügbar unter: `plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/goodman-aesthetics`, letzter Zugriff am 03.05.2018).

Glatt, Dorothea: *Zur geschichtlichen Bedeutung der Musikästhetik Eduard Hanslicks*, München 1972.

Goldenbaum, Ursula: Ästhetische Konsequenzen des Moritzschen ‚Spinozismus', in: *Karl Philipp Moritz und das 18. Jahrhundert. Bestandsaufnahmen – Korrekturen – Neuansätze. Internationale Fachtagung vom 23.–25. September 1993 in Berlin*, hg. von Martin Fontius und Anneliese Klingenberg, Tübingen 1995.

Gracyk, Theodore: Artikel „Hume's Aesthetics“, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Sommer 2016), hg. von Edward N. Zalta (online verfügbar unter: `plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/hume-aesthetics`, letzter Zugriff am 17.11.2017).

Guertin, Ghyslaine: La reconstruction d'*un* savoir musical: l'esthétique de Michel-Paul-Guy de Chabanon, in: *Construire le savoir musical. Enjeux épistémologiques, esthétiques et sociaux*, Paris/Budapest/Turin 2003, S. 263–281.

Guertin, Ghyslaine: The Universal and the Particular: The Aesthetics of Michel-Paul-Guy de Chabanon, in: *Musicology and Globalization. Proceedings of the International Congress in Shizuoka 2002*, hg. von der Musicological Society of Japan, Tokio 2004, S. 203–206.

Gutknecht, Dieter: Die Kategorie des Häßlichen in der Musikästhetik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: *Musikästhetik und Analyse. Festschrift Wilhelm Seidel zum 65. Geburtstag*, hg. von Michael Märker und Lothar Schmidt, Laaber 2002, S. 329–337.

Hanfling, Oswald: Essay Two: Aesthetic Qualities, in: *Philosophical Aesthetics. An Introduction*, hg. von Oswald Hanfling, Oxford/Cambridge 1992, S. 41–73.

Hänggi, Christoph E.: *G. L. P. Sievers (1775–1830) und seine Schriften. Eine Geschichte der romantischen Musikästhetik*, Bern [u. a.] 1993 (Dissertation Zürich 1992; = Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI. Musikwissenschaft, Band 92).

Harrison, Nigel: Types, Tokens and the Identity of the Musical Work, in: *The British Journal of Aesthetics* 15/4 (1975), S. 336–346.

Heininger, Jörg: Artikel „Erhaben“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Band 2, hg. von Karlheiz Barck [u. a.], Stuttgart/Weimar 2001, S. 275–310.

Henneberg, Gudrun: Das musikalische Werk und der Werkbegriff in der Sicht der Musiktheorie der Mozartzeit, in: *Mozart und seine Umwelt. Bericht über die Tagung des Zentralinstituts für Mozartforschung 1976 in Salzburg*, hg. von Rudolph Angermüller, Dietrich Berke und Géza Rech, Kassel [u. a.] 1979, S. 175–181.

Herrmann, M. Christian Gotthilf: *Kant und Hemsterhuis in Rüksicht [sic] ihrer Definitionen der Schönheit, nebst einigen Einwürfen gegen Letztern*, Brüssel 1969 (erstmals veröffentlicht Erfurt 1791; = Aetas Kantiana, Band 92).

Herzfeld, Gregor: Affekt und Autonomie. Spinozas Beitrag zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, in: *Musik & Ästhetik* 18 (2014), S. 34–50.

Hicks, Michael: Serialism and Comprehensibility: A Guide for the Teacher, in: *The Journal of Aesthetic Education* 25/4 (1991), S. 75–85.

Hinrichsen, Hans-Joachim: Artikel „Sonatenform, Sonatenhauptsatzform“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 25. Auslieferung, Frühjahr 1997.

Hoffman, Robert: Conjectures and Refutations on the Ontological Status of the Work of Art, in: *Mind* 71/284 (1962), S. 512–520.

Howell, Robert: Types, Indicated and Initiated, in: *The British Journal of Aesthetics* 42/2 (2002), S. 105–127.

Hubig, Christoph: Ontologie des musikalischen Kunstwerks?, in: *Das musikalische Kunstwerk: Geschichte – Ästhetik – Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hg. von Hermann Danuser, Helga de la Motte-Haber, Silke Leopold und Norbert Miller, Laaber 1988, S. 85–90.

Huovinen, Erkki: Concatenationism and Anti-architectonicism in Musical Understanding, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 71/3 (2013), S. 247–260.

Jacobs, Jo Ellen: Identifying Musical Works of Art, in: *The Journal of Aesthetic Education* 24/4 (1990), S. 75–85.

Jäger, Ralf Martin: Wilhelm Christian Müllers ‚Versuch einer Aesthetik der Tonkunst' (Leipzig 1830) und die Krise der bürgerlichen Musikkultur am Ende des zweiten Dezenniums des 19. Jahrhunderts, in: *„Denen Liebhabern, und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Ergezung". Winfried Schlepphorst zum 65. Geburtstag*, hg. von Rebekka Fritz und Christian Bettels, Kassel [u. a.] 2002, S. 129–146.

Jankélévitch, Vladimir: *Die Musik und das Unaussprechliche*, Berlin 2016 ([1]1961).

Johnson, Julian: Musik in Hegel's ‚Aesthetics': A Re-Evaluation, in: *The British Journal of Aesthetics* 31/2 (1991), S. 152–162.

Kania, Andrew: In Defence of Higher-Order Musical Ontology: A Reply to Lee B. Brown, in: *The British Journal of Aesthetics* 52/1 (2012), S. 97–102.

Kania, Andrew: Piece for the End of Time: In Defence of Musical Ontology, in: *The British Journal of Aesthetics* 48/1 (2008), S. 65–79.

Kania, Andrew: The Methodology of Musical Ontology: Descriptivism and its Implications, in: *The British Journal of Aesthetics* 48/4 (2008), S. 426–444.

Kawohl, Friedemann: Organismusmetaphern, in: *Musiktheorie*, hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber 2005 (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Band 2), S. 156–167.

Kennick, W. E.: Art and the Ineffable, in: *The Journal of Philosophy*, 58/12 (1961), S. 309–320.

Khittl, Christoph: Eduard Hanslicks Verhältnis zur Ästhetik, in: *Biographische Beiträge zum Musikleben Wiens im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Wien 1992 (= Musikleben. Studien zur Musikgeschichte Österreichs, Band 1), S. 81–109.

Kim, Jin-Ah: Johann Friedrich Rochlitz und seine Konzertkritiken in der ‚Allgemeinen musikalischen Zeitung' bis 1807/08, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 70/3 (2013), S. 191–208.

Kim, Jin-Ah: Mimesis und Autonomie. Zur Genese der Idee der ‚autonomen Musik', in: *Die Musikforschung* 64 (2011), S. 24–45.

Kivy, Peter: Music, Will, and Representation, in: *New Essays on Musical Understanding*, Oxford 2001, S. 18–38.

Kivy, Peter: Platonism in Music: A Kind of Defense, in: *Grazer Philosophische Studien* 19 (1983), S. 109–129.

Kivy, Peter: Platonism in Music: Another Kind of Defense, in: *American Philosophy Quarterly* 24/3 (1987), S. 245–252.

Kliche, Dieter: Artikel „Häßlich", in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Band 3, hg. von Karlheiz Barck [u. a.], Stuttgart/Weimar 2001, S. 25–66.

Kloth, Karen: *James Beatties ästhetische Theorien*, München 1974 (Dissertation Münster 1972).

Kluge, Reiner: Über die Bedingungen der Schönheit, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Reihe Gesellschaftswissenschaften* 37 (1988), S. 571–582.

Köhler, Rafael: Johann Gottfried Herder und die Überwindung der musikalischen Nachahmungsästhetik, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 52/3 (1995), S. 205–219.

Korsyn, Kevin: The Death of Musical Analysis? The Concept of Unity revisited, in: *Music Analysis* 23/2–3 (2004), S. 337–351.

Kowar, Helmut: Auf der Suche nach dem Wesentlichen. Johann Friedrich von Dalbergs Konzept einer allgemeinen Musikästhetik, in: *Österreichische Musik – Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag*, hg. von Elisabeth Theresia Hilscher, Tutzing 1998 (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, Band 34), S. 673–685.

Kramer, Jonathan D.: The Concept of Disunity and Musical Analysis, in: *Music Analysis* 23/2–3 (2004), S. 361–372.

Kramer, Lawrence: *The Thought of Music*, Oakland (Kalifornien) 2016.

Kraut, Robert: Ontology: Music and Art, in: *The Monist* 95/4 (2012), S. 684–710.

Kropfinger, Klaus: Überlegungen zum Werkbegriff, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, hg. von Hermann Danuser und Friedhelm Krummacher, Laaber 1991 (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Band 3), S. 115–131.

Krüger, Michael (Hg.): *Was ist noch schön an den Künsten? Eine Vortragsreihe der Bayerischen Akademie der Schönen Künste*, Göttingen 2015.

Krueger, Joachim: *Christian Wolff und die Ästhetik*, Berlin 1980.

Krummacher, Friedhelm: Ästhetisches Gesetz und historische Einsicht. Zur Musikästhetik Ferdinand Hands, in: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Berlin 1974*, hg. von Hellmut Kühn und Peter Nitsche, Kassel [u. a.] 1980, S. 483–488.

Lamont, Alexandra und Dibben, Nicola: Motivic Structure and the Perception of Similarity, in: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 18/3 (2001), S. 245–274.

Landerer, Christoph und Zangwill, Nick: Hanslick's Deleted Ending, in: *The British Journal of Aesthetics* 57/1 (2017), S. 85–95.

Larsson, Roger Barnett: *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in eighteenth-century Musical Thought in Britain*, Dissertation State University of New York at Buffalo 1980.

Lehmann, Harry: Schönheit – Wahrheit – Kunst? Zur Neujustierung ästhetischer Kategorien, in: *Paganini am PC. Musik und Gesellschaft im 21. Jahrhundert*, hg. von Christiane Krautscheid, Stefan Pegatzky und Rolf W. Stoll, Mainz [u. a.] 2009, S. 105–112.

Leisinger, Ulrich: Einheit der Gedanken: Mozarts Instrumentalkonzerte in der Sicht von Heinrich Christoph Koch, in: *Acta Mozartiana: Mitteilungen der Deutschen Mozart Gesellschaft* 43/3–4 (1996), S. 61–68.

Lester, Joel: Rameau and eighteenth-century harmonic theory, in: *The Cambridge history of Western music theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge [u. a.] ^{7}2010 (^{1}2001), S. 753–777.

Letts, Philip: Against Kania's Fictionalism about Musical Works, in: *The British Journal of Aesthetics* 55/2 (2015), S. 209–224.

Levinson, Jerrold: Concatenationism, Architectonicism, and the Appreciation of Music, in: *Revue internationale de philosophie* 60/4 (2006), S. 505–514.

Levinson, Jerrold: Musical Beauty, in: *Teorema* 31/3 (2012), S. 127–135.

Levinson, Jerrold: What a Musical Work Is, in: *The Journal of Philosophy* 77/1 (1980), S. 5–28.

Levinson, Jerrold: What a Musical Work Is, Again, in: *Music, Art, and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*, Oxford/New York 2011, S. 215–263.

Liebert, Andreas: *Die Bedeutung des Wertesystems der Rhetorik für das deutsche Musikdenken im 18. und 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main [u. a.] 1992 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI, Band 98).

Loesch, Heinz von: Autonomie der Kunst und Autonomie des Werkes, in: *Musikästhetik*, hg. von Helga de la Motte-Haber in Verbindung mit Eckhard Tramsen, Laaber 2003 (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Band 1), S. 183–200.

Loesch, Heinz von: *Der Werkbegriff in der protestantischen Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts: Ein Mißverständnis*, Hildesheim/Zürich/New York 2001 (= Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung XI. Studien zur Geschichte der Musiktheorie, Band 1).

Lölkes, Herbert: Arrey von Dommer als Musikschriftsteller, Musikkritiker und Komponist, in: *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte* 81 (1995), S. 103–127.

London, Justin, Cox, Arnie, Morrison, Charles D., Maus, Fred Everett und Repp, Bruno H.: Review: „Music in the Moment“: A Discussion, in: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 16/4 (1999), S. 463–494.

Lütteken, Laurenz: Moses Mendelssohn und der musikästhetische Diskurs der Aufklärung, in: *Moses Mendelssohn im Spannungsfeld der Aufklärung*, hg. von Michael Albrecht und Eva J. Engel, Stuttgart-Bad Cannstatt 2000, S. 159–192.

Lütteken, Laurenz: Zwischen Ohr und Verstand. Moses Mendelssohn, Johann Philipp Kirnberger und die Begründung des „reinen Satzes“ in der Musik, in: *Musik und Ästhetik im Berlin Moses Mendelssohns*, hg. von Anselm Gerhard, Tübingen 1999 (= Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung, Band 25), S. 135–163.

Lyall, Harry Robert: *A French Music Aesthetic of the Eighteenth Century: A Translation and Commentary on Michel Paul Gui de Chabanon's Musique considérée en elle-même*, Dissertation Denton (Texas) 1975.

Mahnkopf, Claus-Steffen: Die Schönheit (in) der Musik, in: *Musik & Ästhetik* 14/55 (2010), S. 5–17.

Maier, Franz Michael: Lotze und Zimmermann als Rezensenten von Hanslicks ‚Vom Musikalisch-Schönen‘, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 70/3 (2013), S. 209–226.

Markner, Reinhard: Johann Gottfried Gruber und die Ordnung des Wissens, in: *Zwischen Narretei und Weisheit*, hg. von Gerald Hartung und Wolf-Peter Klein, Hildesheim 1997, S. 288–318 (online verfügbar unter: `www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/epoche/markner_gruber.pdf`, letzter Zugriff am 05.07.2018).

Marten, Rainer: Ensemble der Freiheiten. Philosophische Bemerkungen zum musikalischen Werkbegriff, in: *Musik & Ästhetik* 11/43 (2007), S. 5–16.

Massow, Albrecht von: Artikel „Absolute Musik“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 22. Auslieferung, Sommer 1994.

Massow, Albrecht von: Artikel „Autonome Musik“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 22. Auslieferung, Sommer 1994.

Maus, Fred Everett: Concepts of Musical Unity, in: *Rethinking Music*, hg. von Nicholas Cook und Mark Everist, Oxford/New York 1999, S. 171–192.

McAdoo, Nick: Hearing Musical Works In Their Entirety, in: *The British Journal of Aesthetics* 37/1 (1997), S. 66–74.

McCreless, Patrick: Music and Rhetoric, in: *The Cambridge history of Western music theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge [u. a.] ^{7}2010 (^{1}2001), S. 847–879.

Meier, Albert: *Karl Philipp Moritz*, Stuttgart 2000.

Michelsen, Peter: Die ‚Aufbewahrung der Gefühle‘. Zur Musikauffassung Wilhelm Heinrich Wackenroders, in: *Das musikalische Kunstwerk: Geschichte – Ästhetik – Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hg. von Hermann Danuser, Helga de la Motte-Haber, Silke Leopold und Norbert Miller, Laaber 1988, S. 51–65.

Mohr, Georg: Kant über Musik als schöne Kunst, in: *Kant und die Philosophie in weltbürgerlicher Absicht. Akten des XI. Internationalen Kant-Kongresses*, Band 4, hg. von Stefano Bacin, Alfredo Ferrarin, Claudio La Rocca und Margit Ruffing, Berlin/Boston 2013, S. 153–168.

Morgan, Robert P.: The Concept of Unity and Musical Analysis, in: *Music Analysis* 22/1–2 (2003), S. 7–50.

Morris, Michael: The Meaning of Music, in: *The Monist* 95/4 (2012), S. 556–586.

Morrow, Mary Sue: Of Unity and Passion: The Aesthetics of Concert Criticism in Early Nineteenth-Century Vienna, in: *19th-Century Music* 13/3 (1990), S. 193–206.

Motte-Haber, Helga de la: Das Erhabene und das Charakteristische, in: *Musikästhetik*, hg. von Helga de la Motte-Haber in Verbindung mit Eckhard Tramsen, Laaber 2003 (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Band 1), S. 242–260.

Motte-Haber, Helga de la: Musik als kosmisches Gleichnis. Über das Weiterwirken platonischen Gedankenguts, in: *Musikästhetik*, hg. von Helga de la Motte-Haber in Verbindung mit Eckhard Tramsen, Laaber 2003 (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Band 1), S. 110–115.

Müller, Ingo: „Den Zauber der Worte vernichtet der fremde Geist“: E. T. A. Hoffmanns Ästhetik des Strophenliedes im Kontext von zeitgenössischer Liedästhetik und romantischer Universalität, in: *E. T. A. Hoffmann Jahrbuch* 22 (2014), S. 78–97.

Nauck, Gisela (Hg.): Schönheit? Antworten von jungen Komponistinnen und Komponisten, in: *Positionen. Beiträge zur Neuen Musik* 64 (2005), S. 32–38.

Neue Zeitschrift für Musik 155/6 (1994) (Titel der Ausgabe: „DAS SCHÖNE & DAS HÄSSLICHE“).

Niemöller, Klaus Wolfgang: Die „Theorie der Tonkunst“ (1785) von Gotthilf Samuel Steinbart, eine unbeachtete Musikästhetik der Aufklärung, in: *Festschrift Hubert Unverricht zum 65. Geburtstag*, hg. von Karlheinz Schlager, Tutzing 1992 (= Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft, Band 9), S. 193–205.

Nowak, Adolf: *Hegels Musikästhetik*, Regensburg 1971.

Nowak, Adolf: Musikästhetische Kant-Repliken aus Weimar und Jena um 1800, in: *Aufbrüche – Fluchtwege. Musik in Weimar um 1800*, hg. von Helen Geyer und Thomas Radecke, Köln/Weimar/Wien 2003, S. 25–37.

Nussbaum, Charles: *The Musical Representation: Meaning, Ontology, and Emotion*, Cambridge 2007.

Olivier, Alain: Das Musikkapitel aus Hegels Ästhetikvorlesung von 1826, in: *Hegel-Studien* 33 (1998), S. 9–52.

Ottenberg, Hans-Günter: *Die Entwicklung des theoretisch-ästhetischen Denkens innerhalb der Berliner Musikkultur von den Anfängen der Aufklärung bis Reichardt*, Leipzig 1978 (= Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR, Band 10).

Payzant, Geoffrey: *Hanslick on the Musically Beautiful. Sixteen Lectures on the Musical Aesthetics of Eduard Hanslick*, Christchurch 2002.

Peres, Constanze: Leibniz' Konzeption von Kontinuität und Ganzheit und ihre Konsequenzen für die philosophische Ästhetik Baumgartens und der Gegenwart, in: *Leibniz, die Künste und die Musik: ihre Geschichte, Theorie und Wissenschaft*, hg. von Sander Wilkens, München/Salzburg 2007 (= Musikwissenschaftliche Schriften, Band 41), S. 166–188.

Perrett, Roy W.: Musical Unity and Sentential Unity, in: *The British Journal of Aesthetics* 39/2 (1999), S. 97–111.

Pochat, Götz: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Ostfildern 1986.

Pollok, Anne: Einleitung, in: Mendelssohn: *Ästhetische Schriften*, mit einer Einleitung und Anmerkungen hg. von Anne Pollok, Hamburg 2006 (= Philosophische Bibliothek, Band 571), S. VII–LI.

Poser, Hans: Der Leibnizsche Harmoniebegriff als Einheit in der Vielheit, in: *Leibniz, die Künste und die Musik: ihre Geschichte, Theorie und Wissenschaft*, hg. von Sander Wilkens, München/Salzburg 2007 (= Musikwissenschaftliche Schriften, Band 41), S. 129–145.

Predelli, Stefano: Against Musical Platonism, in: *The British Journal of Aesthetics* 35/4 (1995), S. 338–350.

Predelli, Stefano: Has the Ontology of Music Rested on a Mistake?, in: *Literature and Aesthetics: the Journal of the Sydney Society of Literature and Aesthetics* 12 (2002), S. 7–19.

Predelli, Stefano: Musical Ontology and the Argument from Creation, in: *The British Journal of Aesthetics* 41/3 (2001), S. 279–292.

Predelli, Stefano: Ontologese and Musical Nihilism: A Reply to Cameron, in: *The British Journal of Aesthetics* 49/2 (2009), S. 179–183.

Price, Kingsley: What is a Piece of Music?, in: *The British Journal of Aesthetics* 22/4 (1982), S. 322–334.

Pritchard, Matthew: ‚The moral background of the work of art': ‚Character' in German musical aesthetics 1780–1850, in: *Eighteenth-Century Music* 9/1 (2012), S. 63–80.

Pudelek, Jan-Peter: Artikel „Werk", in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Band 6, hg. von Karlheiz Barck [u. a.], Stuttgart/Weimar 2005, S. 520–588.

Raffman, Diana: Is Twelve-Tone Music Artistically Defective?, in: *Midwest Studies in Philosophy* 27 (2003), S. 69–87.

Raffman, Diana: *Language, Music, and Mind*, London/Cambridge 1993.

Rätz, Ricarda: Grundbegriffe musikalischer Formen: Varietas, Disposition, Organik, Gruppen- und Momentform, in: *Musiktheorie*, hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber 2005 (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Band 2), S. 141–155.

Reicher, Maria E.: Eine Typenontologie der Kunst, in: Schmücker (Hg.): *Identität und Existenz. Studien zur Ontologie der Kunst*, S. 180–199.

Reicher, Maria E.: *Zur Metaphysik der Kunst. Eine logisch-ontologische Untersuchung des Werkbegriffs*, Dissertation Graz 1998 (online verfügbar unter: `www.philosophie.rwth-aachen.de/global/show_document.asp?id=aaaaaaaaaabyufk`, letzter Zugriff am 05.07.2018).

Ridley, Aaron: Against Musical Ontology, in: *The Journal of Philosophy* 100/4 (2003), S. 203–220.

Ridley, Aaron: Musical Ontology, Musical Reasons, in: *The Monist* 95/4 (2012), S. 663–683.

Rigaudière, Marc: *La théorie musicale germanique du XIX^e^ siècle et l'idée de cohérence*, Paris 2009.

Riggs, Robert: ‚On the Representation of Character in Music': Christian Gottfried Körner's Aesthetics of Instrumental Music, in: *The Musical Quarterly* 81/4 (1997), S. 599–631.

Riley, Patrick: Music as All-Embracing Metaphor: Leibniz on Harmony, in: *Leibniz, die Künste und die Musik: ihre Geschichte, Theorie und Wissenschaft*, hg. von Sander Wilkens, München und Salzburg 2007 (= Musikwissenschaftliche Schriften, Band 41), S. 119–128.

Ruiter, Jacob de: *Der Charakterbegriff in der Musik. Studien zur deutschen Ästhetik der Instrumentalmusik 1740–1850*, Stuttgart 1989 (Dissertation Berlin 1987; = Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band XXIX).

Rummenhöller, Peter: Sprachähnlichkeit von Musik im Zeitalter der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang, in: *Musiktheorie*, hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber 2005 (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Band 2), S. 127–137.

Sanio, Sabine: *Alternativen zur Werkästhetik. John Cage und Helmut Heißenbüttel*, Saarbrücken 1998.

Saxer, Marion: Expressionismus und die Ästhetik des Selbstausdrucks, in: *Expressionismus in den Künsten*, hg. von Marion Saxer und Julia Cloot, Hildesheim/Zürich/New York 2012, S. 127–153.

Schmidt, Alfred: Wesen, Ort und Funktion der Kunst in der Philosophie Schopenhauers, in: *Schopenhauer und die Künste*, hg. von Günther Baum und Dieter Birnbacher, Göttingen 2005, S. 11–55.

Schmidt, Lothar: *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795–1850*, Kassel [u. a.] 1990 (Dissertation Marburg 1987; = Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 6).

Schmidt, Ricarda: Klassische, romantische und postmoderne musikästhetische Paradigmen in E. T. A. Hoffmanns *Ritter Gluck*, in: *„Seelenaccente" – „Ohrenphysiognomik". Zur Musikanschauung E. T. A. Hoffmanns, Heinses und Wackenroders*, hg. von Werner Keil und Charis Goer, Hildesheim/Zürich/New York 2000, S. 11–61.

Schmücker, Reinold: *Identität und Existenz. Studien zur Ontologie der Kunst*, Paderborn 2003 (= KunstPhilosophie, Band 2).

Schnaus, Peter: *E. T. A. Hoffmann als Beethoven-Rezensent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, München/Salzburg 1977 (= Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft, Band 8).

Schnebel, Dieter: Über Schönheit und Häßlichkeit in der Kunst heute, in: *Neuland. Ansätze zur Musik der Gegenwart* 2 (1982), S. 132–133.

Schneider, Herbert: *L'Esprit de l'Art Musical* von Blainville. Der Beitrag eines Musikers zur Gattungstheorie und Ästhetik nach dem Buffonistenstreit, in: *Musikästhetik und Analyse. Festschrift Wilhelm Seidel zum 65. Geburtstag*, hg. von Michael Märker und Lothar Schmidt, Laaber 2002, S. 135–150.

Schnitzler, Günter: Die Musik in Schopenhauers Philosophie, in: *Musik und Zahl. Interdisziplinäre Beiträge zum Grenzbereich zwischen Musik und Mathematik*, hg. von Günter Schnitzler, Bonn-Bad Godesberg 1976, S. 137–157.

Schubert, Giselher: Arnold Schönbergs ambivalenter Expressionismus. Notizen zu den ‚Sechs kleinen Klavierstücken' op. 19, in: *Expressionismus in den Künsten*, hg. von Marion Saxer und Julia Cloot, Hildesheim/Zürich/New York 2012, S. 48–60.

Schulz, Reinhard: Schmerzende Ohren? Der Begriff Schönheit und die Neue Musik, in: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, Heft 123 (2009), S. 11–15.

Schulze, Hans-Joachim: Johann Sebastian Bach im Urteil Moritz Hauptmanns, in: *Die Musikforschung* 50 (1997), S. 18–23.

Schwartz, Judith L.: Conceptions of Musical Unity in the 18th Century, in: *The Journal of Musicology: A Quarterly Review of Music History, Criticism, Analysis, and Performance Practice* 18/1 (2001), S. 56–75.

Scruton, Roger und Munro, Thomas: Artikel „Aesthetics", in: *Encyclopædia Britannica*, veröffentlicht am 20.06.2017 (online verfügbar unter: `www.britannica.com/topic/aesthetics`, letzter Zugriff am 17.11.2017).

Seidel, Wilhelm: Absolute Musik und Kunstreligion um 1800, in: *Musik und Religion*, hg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber ^{2}2003 (^{1}1995), S. 129–154.

Seidel, Wilhelm: Moritz Hauptmanns organische Lehre: Tradition, Inhalt und Geltung ihrer Prämisse, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 2/2 (1971), S. 243–266.

Seidel, Wilhelm: *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, Darmstadt 1987 (= Erträge der Forschung, Band 246).

Seidel, Wilhelm: Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik. Die Ästhetik des musikalischen Kunstwerks um 1800, in: *Das musikalische Kunstwerk: Geschichte – Ästhetik – Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hg. von Hermann Danuser, Helga de la Motte-Haber, Silke Leopold und Norbert Miller, Laaber 1988, S. 67–84.

Seifert, Wolfgang: Zur Entwicklung der Musikästhetik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1994*, S. 86–95.

Sharpe, R. A.: Could Beethoven have ‚discovered' the Archduke Trio?, in: *The British Journal of Aesthetics* 41/3 (2001), S. 325–327.

Sharpe, R. A.: Two Forms of Unity in Music, in: *The Music Review* 44 (1983), S. 274–286.
Sloboda, John A.: Music Structure and Emotional Response: Some Empirical Findings, in: *Psychology of Music* 19 (1991), S. 110–120.
Sorgner, Stefan Lorenz: Die besondere ethische Bedeutung von Musik in Schopenhauers Philosophie, in: *Musik als Wille und Welt. Schopenhauers Philosophie der Musik*, hg. von Matthias Koßler, Würzburg 2011 (= Beiträge zur Philosophie Schopenhauers, Band 10), S. 61–83.
Sponheuer, Bernd: Das Bach-Bild Hans Georg Nägelis und die Entstehung der musikalischen Autonomieästhetik, in: *Die Musikforschung* 39/2 (1986), S. 107–123.
Stecker, Robert: Methodological Questions about the Ontology of Music, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 67/4 (2009), S. 375–386.
Stollberg, Arne: „Energieen des Erhabnen". Eine Theorie der Sonatenform bei Johann Gottfried Herder, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 63/1 (2006), S. 13–34.
Street, Alan: Superior Myths, Dogmatic Allegories: The Resistance to Musical Unity, in: *Music Analysis* 8/1–2 (1989), S. 77–123.
Suppan, Wolfgang: Moses Mendelssohn und die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, in: *Werk und Wirkung. Musikwissenschaft als Menschen- und Kulturgüterforschung. Teil 1*, Tutzing 2000, S. 226–240 (erstmals veröffentlicht in *Die Musikforschung* 17 (1964), S. 22–33).
Tadday, Ulrich: Analyse eines Werturteils. ‚Die Idee der absoluten Musik' von Carl Dahlhaus, in: *Musik & Ästhetik* 12/3 (2008), S. 104–117.
Thomasson, Amie L.: Debates about the Ontology of Art: What are We Doing Here?, in: *Philosophy Compass* 1/3 (2006), S. 245–255.
Tillmann, Barbara und Bigand, Emmanuel: The Relative Importance of Local and Global Structures in Music Perception, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62/2 (2004), S. 211–222.
Treitler, Leo: Mozart and the Idea of Absolute Music, in: *Das musikalische Kunstwerk: Geschichte – Ästhetik – Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hg. von Hermann Danuser, Helga de la Motte-Haber, Silke Leopold und Norbert Miller, Laaber 1988, S. 413–440.
Trivedi, Saam: Against Musical Works as Eternal Types, in: *The British Journal of Aesthetics* 42/1 (2002), S. 73–82.
Trivedi, Saam: Music and Metaphysics, in: *Metaphilosophy* 39/1 (2008), S. 124–143.
Uerlings, Herbert: Jenaer Romantik/Frühromantik: Novalis, Schelling, Schleiermacher, Tieck, in: *Friedrich Schlegel-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Johannes Endres, Stuttgart 2017, S. 51–56.
Vít, Petr: Die Musik und Sulzers Allgemeine Theorie der schönen Künste, in: *Die Instrumentalmusik (Struktur – Funktion – Ästhetik). Brno 1991*, hg. von Petr Macek, Brno 1994 (= Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestspiele in Brno, Band 26), S. 23–28.
Vít, Petr: Die Musikästhetik in den Hochschulvorlesungen Johann Heinrich Dambecks, in: *Sborník Prací Filozofické Fakulty Brnenské Univerzity. Studia Minora Facultatis Philophicae Universitatis Brunensis* H 15 (1980), S. 47–61.

Wagner, Astrid: Die Entwicklung der Ästhetik zu einer eigenständigen Disziplin, in: *Musikästhetik*, hg. von Helga de la Motte-Haber in Verbindung mit Eckhard Tramsen, Laaber 2003 (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Band 1), S. 163–182.

Wagner, Günther: Anmerkungen zur Formtheorie Heinrich Christoph Kochs, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 41/2 (1984), S. 86–112.

Waldura, Markus: *Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim/Zürich/New York 2002 (= Musikwissenschaftliche Publikationen, Band 21).

Waldvogel, Nicolas Henri: *The eighteenth-century Esthetics of the Sublime and the Valuation of the Symphony*, Dissertation Yale University 1992.

Walhout, Donald: Discovery and Creation in Music, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 45/2 (1986), S. 193–195.

Walters, Lee: Repeatable Artworks as Created Types, in: *The British Journal of Aesthetics* 53/4 (2013), S. 461–477.

Walton, Kendall L.: Categories of Art, in: *The Philosophical Review* 79/3 (1970), S. 334–367.

Winkler, Markus: Artikel „Nützlich“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Band 4, hg. von Karlheiz Barck [u. a.], Stuttgart/Weimar 2002, S. 563–582.

Wiora, Walter: *Das Musikalische Kunstwerk*, Tutzing 1983.

Wiora, Walter: Das musikalische Kunstwerk der Neuzeit und das musische Kunstwerk der Antike, in: *Das musikalische Kunstwerk: Geschichte – Ästhetik – Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hg. von Hermann Danuser, Helga de la Motte-Haber, Silke Leopold und Norbert Miller, Laaber 1988, S. 3–10.

Wölfel, Kurt: Artikel „Interesse“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Band 3, hg. von Karlheiz Barck [u. a.], Stuttgart/Weimar 2001, S. 138–174.

Wolff, Christoph: Musikalische ‚Gedankenfolge‘ und ‚Einheit des Stoffes‘. Zu Mozarts Klaviersonate in F-Dur (KV 533 + 494), in: *Das musikalische Kunstwerk: Geschichte – Ästhetik – Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hg. von Hermann Danuser, Helge de la Motte-Haber, Silke Leopold und Norbert Miller, Laaber 1988, S. 441–453.

Wolfzettel, Friedrich und Einfalt, Michael: Artikel „Autonomie“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Band 1, hg. von Karlheiz Barck [u. a.], Stuttgart/Weimar 2000, S. 431–479.

Wolterstorff, Nicholas: Toward an Ontology of Art Works, in: *Noûs* 9/2 (1975), S. 115–142.

Young, James O.: The Poverty of Musical Ontology, in: *The Journal of Music and Meaning* 13 (2014/2015) (online verfügbar unter: `www.musicandmeaning.net/articles/JMM13/JamesYoungJMM13.pdf`, letzter Zugriff am 09.05.2018).