

Mimesis und Autonomie. Zur Genese der Idee der ‚autonomen Musik‘^{*}

Jin-Ah Kim (Seoul/Berlin)

Es ist in der Musikwissenschaft weitgehend Konsens, dass die Idee der Selbstzweckhaftigkeit der Musik, die hinter Begriffen wir ‚autonome Musik‘, ‚musikalisches Kunstwerks‘ oder ‚absolute Musik‘ steht, sich „erst um 1800 als fundamentaler ästhetischer Sachverhalt im allgemeinen Bewußtsein der Gebildeten durchsetzte“¹. Zwar sind bereits Versuche gemacht worden, eine angemessene Antwort auf die Frage zu geben, weshalb und unter welchen Bedingungen sich dieses Faktum ergab,² aber die historischen und begriffsgeschichtlichen Kontexte sind noch wenig erhellt. Das geht allein schon aus der diffusen Verwendung von Begriffen wie ‚absolute Musik‘, ‚autonome Musik‘ und ‚musikalisches Kunstwerk‘ in der Forschungsliteratur hervor. Ohne die Begriffe vom systematischen Ansatz her voneinander zu unterscheiden, wird ihre Genese anhand der überlieferten Quellen über geschichtliche Phasen hinweg verfolgt, und schließlich kommt man zu dem Ergebnis, dass jene Begriffe bereits im 18. Jahrhundert oder, speziell im Falle des Begriffs des ‚musikalischen Kunstwerks‘, längst vorher formuliert wurden, aber erst um 1800 ihre zentrale Bedeutung in Deutschland erlangten.³ Ohne dieser These widersprechen zu wollen, ist doch Skepsis geboten, ob bei der Betrachtung der genannten musikgeschichtlich zentralen Begriffe angesichts eines als gleich erscheinenden Bündels von Merkmalen nicht doch etwas Unterschiedliches als Identisches betrachtet wird. Damit stellt sich die methodische Frage, wie geschichtliche Prozesse, die durch die Komplementarität unterschiedlicher Denksysteme hervorgebracht werden, zu analysieren und zu beschreiben sind, ohne ihre Genese auf einen monokausalen Entwicklungsstrang zu reduzieren.

Geschichtliche Prozesse zu untersuchen und unterschiedliche Denksysteme in ihrer Inkommensurabilität und Vernetztheit aufzufassen, ist gewiss ein schwieriges Unterfangen. Es wird umso schwieriger, je komplexer sich die zu untersuchende Zeit, wie etwa die sogenannte Sattelzeit entfaltet. Zu den methodischen Verfahren, welche die

^{*} Dieser Aufsatz entstand im Rahmen des durch die DFG (2002–2004) geförderten Projekts „Artifizierung der Musik und Selbstbewusstsein des Komponisten“. Die Forschungsergebnisse sind zum Teil in die Habilitationsschrift der Verfasserin eingeflossen, vgl. Jin-Ah Kim, *Das Selbst: Bach und Beethoven. Eine musikanthropologische Studie*, Habilitationsschrift, Humboldt-Universität zu Berlin, eingereicht im Februar 2008, Druck in Vorbereitung.

¹ Carl Dahlhaus, „Das Musikalische Kunstwerk als Gegenstand der Soziologie“, in: *IRASM* 5 (1974), S. 11–24, hier: S. 12; ähnlich auch ders., *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel u. a. 1978, S. 12 f.; grundsätzlich die gleiche Annahme z. B. bei Wilhelm Seidel, Art. „Absolute Musik“, in: *MGG2*, Sachteil 1, Kassel u. a. 1994, Sp. 15–24, hier: Sp. 15; ders., „Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik“, in: *Das musikalische Kunstwerk: Geschichte – Ästhetik – Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 1988, S. 67–84.

² Neben den in der vorhergehenden Anmerkung erwähnten Schriften z. B. Anselm Gerhard, *London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der „absoluten Musik“ und Muzio Clementis Klavierwerke*, Stuttgart 2002, S. 297–316; Bernd Sponheuer, „Das Bach-Bild Hans Georg Nägelis und die Entstehung der musikalischen Autonomieästhetik“, in: *Mf* 39 (1986), S. 107–123; Leo Treitler, „Mozart and the Idea of Absolute Music“, in: *Das musikalische Kunstwerk*, S. 413–440.

³ Grundsätzlich der gleiche Standpunkt ist vertreten bei Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, S. 12 f.; Seidel, „Absolute Musik“, Sp. 17; ders., „Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik“, besonders S. 82; Gerhard, S. 314–316; Adolf Nowak, Art. „Musikästhetik“, in: *MGG2*, Sachteil 6, Kassel u. a. 1997, Sp. 968–1016, hier: Sp. 984f.

Forschung zu einem solchen Unterfangen bereitstellt, zählen theoretische Modelle der geschichtlichen Prozessualität, die etwa Hans Blumenberg, Reinhard Koselleck sowie Karl Georg Faber und Christian Meier in unterschiedlichen Formulierungen und mit unterschiedlichen Akzentuierungen vertreten.⁴ Geschichte lässt sich nicht als ein kontinuierlich sich entwickelnder Ablauf von Einzelereignissen interpretieren, sondern als eine Vielzahl von teils synchronen Prozessen, die von Systemen heterogener und inkompatibler Natur geprägt sein können und unterschiedliche Dauern aufweisen. Geschichtliche Prozesse ließen sich dann als Zusammenspiel von, und Auseinandersetzung innerhalb dieser Systeme verstehen. Diese Prozesse nachzuzeichnen heißt, spezifische Überlagerungen, Phasenverschiebungen und Interferenzen, also die komplexen Verschränkungen unterschiedlicher Entwicklungslinien zu verfolgen, darüber hinaus auch die Unverträglichkeit von Systemen zu thematisieren, die durch die Konfrontation konträrer Denkmuster entstehen.

Anknüpfend an diese methodische Grundannahme kann meine These formuliert werden.⁵ Das 18. Jahrhundert markiert einen Zeitraum, in dem sich unterschiedliche Systeme aufgrund ihrer Kompatibilität parallel entwickeln konnten; ihre Entwicklungen gehen aber allmählich so weit auseinander, dass das gleichzeitige Existieren gefährdet und ab einem bestimmten Zeitpunkt unmöglich wird. Damit beginnen die vielfältigen Auf- und Ablösungsprozesse unterschiedlicher Systeme, und es entsteht etwas geschichtlich Neues. Im vorliegenden Kontext soll hier die These vertreten werden, dass als entscheidender Ausgangspunkt, an dem die Genese des Begriffs der ‚autonomen Musik‘ verfolgt werden kann, die fast zwei Jahrtausende lang anhaltende Aktualität des Mimesis-Paradigmas betrachtet werden muss. An dessen im Fortgang der Geschichte sich verändernden Prämissen lässt sich ablesen, wie und unter welchen Bedingungen Musik als solche legitimiert wurde, und weshalb es im 18. Jahrhundert dazu kam, dass die Frage nach der Legitimation der Musik neu gestellt wurde, neu gestellt werden musste. Die Überschreitung dieser Schwelle ermöglicht die Entstehung des Begriffs der ‚autonomen Musik‘ um 1800.

I

In der Geschichte der ästhetischen Theorie ist bis zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und darüber hinaus die in der Antike formulierte Grundposition, Kunst sei Mimesis bzw. Kunst entstehe durch einen mimetischen Akt, niemals aufgegeben worden. Für einen modernen Betrachter der historischen Entwicklung ist wohl „kein Faktum befremdlicher als das lange Weiterwirken der mimetischen Theorie“⁶. Für das Verständnis dieses Faktums ist die Erkenntnis grundlegend, dass die antiken Philosophen mit dem Ausdruck ‚Kunst‘ (technē, τέχνη) „mehr als das, was wir heute ‚Technik‘ nennen, bezeichneten; sie verfügten hier über einen Inbegriff für alle Fertigkeiten des Menschen,

⁴ Z. B. Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt a. M. 1966; Reinhard Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M. 1979; ders., *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt a. M. 2003; *Historische Prozesse*, hrsg. von Karl Georg Faber und Christian Meier (= *Theorie der Geschichte* 2), München 1978.

⁵ Das hier zugrunde liegende methodische Konzept findet in Hinblick auf einen Vergleich von Johann Sebastian Bach und Ludwig van Beethoven auch Anwendung in Kim, S. 311–327.

⁶ Gerhard, S. 79.

werksetzend und gestaltend wirksam zu werden, er umfasst das ‚Künstlerische‘ ebenso wie das ‚Künstliche‘ (das wir heute so scharf unterscheiden).⁷ Auch nach der Antike bleibt dieser umfassende Begriff von Kunst virulent. Angesichts dieses umfassenden Bedeutungsspektrums von Kunst ist festzustellen, dass die durch die Historie nachzuverfolgende, recht komplizierte Definitions- und Zuschreibungsfrage der Musik (muské, musica, Musik) als ‚techné‘ im griechischen, ‚ars‘ im lateinischen und ‚Kunst‘ im heutigen Sprachgebrauch ebenso wie als theoretische, praktische und/oder poetische Sphäre,⁸ für unsere Problematik weniger entscheidend ist. Entscheidend ist vielmehr, dass die Aktualität der Mimesis-Theorie mit dem Eingeständnis der ontologischen Irrelevanz der Kunst einhergeht. Diese uns befremdlich wirkende Tatsache bedarf einer näheren Untersuchung ihrer historischen Basis.⁹

In der Antike ist Kunst als Produkt menschlicher Tätigkeit durch die Attribute des im Fluss der Zeit sich entfaltenden Werdens, des Veränderns, Unvorhersehbaren charakterisiert. Sie kann demnach keinen Anspruch erheben, von der Seite ihrer Immanenz her ein wahrhaft Seiendes zu sein, denn dieses ist gerade durch das Gegenteil, das Unveränderliche, das ewig Bleibende gekennzeichnet.¹⁰ Zwar steht Kunst mit dem wahren Sein in Verbindung; sie hat aber nur über die Vermittlung der empirischen Wirklichkeit Zugang zu ihm. So rückt sie in den Bereich des Scheins. Hier ist die Differenz der Kunst zur Natur deutlich. Natur wird gesehen als ein sichtbares Seiendes, als ein Ausdruck des Seins oder sogar als das Sein selbst.¹¹ Auf diese Differenz geht die exemplarische Verbindlichkeit der Natur für die Kunst zurück. Während Natur ihrem Wesen nach den Seinsanspruch hat, musste die Kunst ihre Nähe zum Sein stets bewerkstelligen, um auf diese Weise ihrer ontologischen Irrelevanz und damit der Gefahr, zum philosophischen Sündenbock zu werden, die aus ihrer Scheinhaftigkeit resultiert, auszuweichen. Der mimetische Akt hilft der Kunst dabei, über ihren ontologisch problematischen Status hinaus auf das Wesentliche, das Allgemeine des an sich unsichtbaren Seins verweisen zu können. Diese von Platon ausgehende antike Grundposition änderte sich im Kern nicht, weder im Mittelalter noch in der Frühen Neuzeit.¹²

Diese historische Grundposition unterscheidet sich deutlich von der modernen, heute im Allgemeinen akzeptierten, gemäß welcher die Beziehung zwischen Schönheit und Kunst wesensbegründend ist, und die der Kunst an sich Wirklichkeit, ein originäres

⁷ Hans Blumenberg, „Nachahmung der Natur“. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen“ [1957], in: ders., *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*, Stuttgart 1981, S. 55–103, hier: S. 55.

⁸ Zum vielfältigen Musikbegriff siehe u. a. Albrecht Riethmüller, „Stationen des Begriffs Musik“, in: *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie. Einleitung in das Gesamtwerk*, hrsg. von Frieder Zaminer (= Geschichte der Musiktheorie 1), Darmstadt 1985, S. 59–95, besonders S. 59–63; ders., Art. „Musiké – musica – Musik“, *MGG2*, Sachteil 6, Kassel u. a. 1997, Sp. 1195–1213, besonders Sp. 1202–1210.

⁹ In der musikwissenschaftlichen Literatur über die Mimesis-Thematik wird diese Ebene der Ontogenese der Kunst, speziell der Musik wenn dann nur beiläufig erwähnt. Das betrifft auch die quellenfundierte Studie von Walter Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*, Münster 1929 (= Universitas-Archiv 17), wie auch Hans-Peter Reinecke, „Natur“ als Rechtfertigungsinstanz im Denken der Theoretiker“, in: *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie*, S. 131–148.

¹⁰ Zu diesem Kontext siehe Manfred Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1989, S. 7–24.

¹¹ Es gibt Thesen in der Philosophie, die der metaphysischen Tradition der Identität von Sein und Natur widersprechen. Siehe z. B. Kurt Flasch, „Ars imitatur naturam. Platonischer Naturbegriff und mittelalterliche Philosophie der Kunst“, in: *Perusia. Studien zur Philosophie Platons und zur Problemgeschichte des Platonismus*, hrsg. von dems., Frankfurt a. M. 1965, S. 265–306, hier: S. 290.

¹² Näher hierzu Helmut Kuhn, „Die Ontogenese der Kunst“, in: *Festschrift für Hans Sedlmayr*, hrsg. von Karl Oettinger und Mohammed Rassem, München 1962, S. 13–55, besonders S. 18–27.

Sein zuschreibt. Ihr liegt das Bewusstsein der Wesenhaftigkeit der menschlichen Aktivität zugrunde: Diese sei, trotz ihrer vielfältigen Einbindung ins Soziale, letztlich selbsttätig hervorbringend, urschöpferisch, originär. Demgegenüber blieb in der älteren ästhetischen Grundposition für die Idee der ontologisch originären Hervorbringung des Menschen kein Spielraum. Das Bewusstsein der ontologischen Bedeutsamkeit der menschlich-schöpferischen Tätigkeit war die grundlegende Bedingung dafür, dass der Mensch für sich die Kunst als ein seinsoriginäres Wesen, also als ‚autonome Kunst‘ hervorbringen konnte. Die lang anhaltende Aktualität der Mimesis-Theorie ist sehr eng an diese Bedingung gebunden. Sie hatte in einem Zeitraum Gültigkeit, in dem das von Menschen Hergestellte noch nicht absolut gesetzt wurde, und so einer Legitimation durch den theoretisch hergestellten Bezug zum Sein bedurfte. So ist bei der Analyse der Aktualität der Mimesis-Theorie und bei der Verfolgung der damit vernetzten Genese der Idee der ‚autonomen Musik‘ weniger die Frage entscheidend, wo die Ansätze der Autonomie der Kunst im Allgemeinen – und der Musik im Besonderen – zuerst formuliert wurden, sondern vielmehr die Frage, wo und wie die Bedingungen entstanden sind, welche die Anerkennung der ontologischen Dignität der menschlichen Selbsttätigkeit (und damit der Kunst) ermöglichten. Das ist zugleich die Frage, unter welchen geschichtlichen Bedingungen sich der moderne Begriff der ‚autonomen Kunst‘ bzw. der ‚autonomen Musik‘ durchzusetzen vermochte.

Eben diese Frage wird man nur unzureichend beantworten können, wenn man nicht ins Auge fasst, welche Besonderheit an der jeweiligen Kunst zu unterschiedlichen Zeiten wahrgenommen wurde. Musik wurde unter den Künsten eine bevorzugte Stellung eingeräumt aufgrund ihrer Fähigkeit, das an sich Unsichtbare des Kosmos, dessen Maß und Ordnung, exemplarisch abbilden, nachahmen, darstellen zu können.¹³ Sie galt in der Antike als eine Art Erkenntnis mit größerer Wertigkeit als andere Künste. Rezeptionsgeschichtlich folgenreich war in dieser Hinsicht die rationale Sicht der Pythagoreer. Sie erkannten, dass sich die grundlegenden Intervalle als einfache Zahlenproportionen darstellen lassen. Diese Erkenntnis ermöglichte, die Intervalle als Harmonie und Zahl zu deuten.¹⁴ So diente Musik als Modell des pythagoreischen Prinzips der Kosmologie: „alles, was ist, ist (eigentlich und in Wirklichkeit) Zahl.“¹⁵ Freilich galt die Zahlengrundlage der Musik nicht nur als Mimesis der kosmischen Ordnung, sondern auch als die der idealen ethischen und sozialen Ordnung. Man betrachtete Musik als Mimesis der Seele, die eine gewisse Harmonie sei.¹⁶ Musik erzeugt bestimmte Affekte, Seelenstimmungen im Rahmen dieser Harmonie. Sie passt sich demnach in die gesamte Zweck- und Nützlichkeitsordnung des Daseins ein. Gleichwohl erkannten die

¹³ Das antike Mimesis-Verständnis wird verkürzt, wenn der Begriff μιμησις als ‚imitatio‘ ins Lateinische übersetzt, im Deutschen mit ‚Nachahmung‘ wiedergegeben wird. Mimesis heißt im antiken Kontext so viel wie durch Tanz zur ‚Darstellung zu bringen‘, ‚ausdrücken‘, ‚ähnlich machen wie‘, ‚nachahmen‘ oder auch ‚nachbilden‘, ‚abbilden‘. Siehe Hermann Koller, *Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern 1954 (= Dissertationes Bernenses I,5). Die Einengung des Nachahmungsbegriffs auf eine bloße Kopie fand insbesondere im 18. Jahrhundert statt. Ansätze dazu gab es freilich schon in der Antike, nach Weidlé aber nicht vor der Mitte des 5. Jahrhunderts, vgl. Wladimir Weidlé, „Vom Sinn der Mimesis“, in: *Der Mensch, Führer und Geführter im Werk*, hrsg. von A. Portmann, Zürich 1963, S. 249–273, hier: S. 250.

¹⁴ Nach Aristoteles, *Metaphysik*, I, 5, 985b-987a.

¹⁵ Johannes Lohmann, *Die griechische Musik als mathematische Form*, in: *AfMw* 14 (1957), S. 147–155, hier: S. 149.

¹⁶ Aristoteles, *Über die Seele*, I, 4, 407b.

Pythagoreer an der Musik auch Momente des Irrationalen, indem sie bei der Berechnung der Intervalle auf die Unmöglichkeit stießen, die Intervalle Oktave, Quinte, Quarte und Ganzton in zwei gleiche Teilintervalle zu zerlegen.¹⁷ Das legt den Schluss nahe, dass Musik zwar prinzipiell Mimesis des wahrhaft Seienden ist, dass es aber einen irrationalen Rest gibt.

In dieser Ambivalenz zwischen dem scheinhaften Dasein und der (guten) Mimesis des wahrhaft Seienden formiert sich ontologisch das Ansehen und der Status der Musik in der Antike. Platon, der Musik (*musiké*) anknüpfend an den Pythagoreismus angesichts ihrer „Harmonie“ nützlich findet¹⁸ und die erzieherische Funktion der Musik durch ihre besondere mimetische Eignung würdigt,¹⁹ weist ihr ontologisch – wie den anderen Künsten (Dichtung und Malerei) auch – gegenüber den Ideen und den durch sie geprägten Werken der Natur nur den dritten Rang zu, weil für ihn die Kunst nur „Schattenbild“ (*εἰδωλον*) der Dinge selbst ist, diese wiederum sind Nachbilder der Ideen. Auch Aristoteles, der Musik aufgrund ihrer verweisenden Zahlenverhältnisse mimetisch auffasste,²⁰ grenzt sie nicht gegen die anderen Künste bei seiner Unterscheidung von Kunst und Natur ab. Der Kern der Natur liegt in ihrem Wesen selbst, der der Kunst in einem anderen Wesen.²¹ Musik musste angesichts ihres niedrigen ontologischen Ranges gegenüber der Natur stets einen auf die Natur verweisenden Sinn zeigen, damit ihr Dasein als ein vom Sein unterschiedener, gleichwohl aber in ihm begründeter Schein legitimiert werden kann. An diesem ontologischen Rang der Musik änderte sich im Fortgang der Geschichte bis zum Untergang der Mimesis-Idee im späten 18. Jahrhundert nichts, auch nicht durch die kritische Platon-Rezeption (z. B. Philon von Alexandria und Plotin), die eine Revision von Platons abwertendem Urteil über die Kunst anstrebte.

Es liegt in der Logik der Argumentation, dass das ontologische Problem der Musik insbesondere die Instrumentalmusik betrifft. Im Lichte der Mimesis-Theorie musste Instrumentalmusik defizitär sein. Denn entweder ahmte sie ein schon Nachgeahmtes nach – den Gesang bzw. die menschliche Rede –, oder sie wurde gleich ganz aus dem Bereich der mimetischen Kunst verwiesen, weil ihr die Fähigkeit zur Mimesis abgesprochen wurde. So erklärt sich die prinzipielle Ablehnung der reinen Instrumentalmusik bei den antiken Autoren.²² Platon z. B. kritisiert die Instrumentalmusik hinsichtlich ihrer gegenüber der Vokalmusik geringeren ethischen Wirkung, die er prinzipiell der Musik zuwies. Er ließ generell nur Lyra, Kithara und auf dem Lande Syrinx zu und lehnte kategorisch Instrumente mit vielen Saiten und für viele *harmoniai* ab.²³ Im Frühchristentum verzichteten die Kirchenväter – ausgenommen die Psalmkommentatoren – überhaupt auf Instrumente. Nur für den häuslichen Gebrauch waren Lyra und Kithara zugelassen.²⁴ Auch in der Frühen Neuzeit und bis ins 18. Jahrhundert hinein

¹⁷ Vgl. Oscar Becker, „Frühgriechische Mathematik und Musiklehre“, in: *AfMw* 14 (1957), S. 156–164, besonders S. 158–160; Nowak, Sp. 975.

¹⁸ Platon, *Timaios*, 47d-e.

¹⁹ Platon, *Gesetze*, II, 653c-655b.

²⁰ Z. B. Aristoteles, *Physik. Vorlesung über die Natur*, II, 2, 194a.

²¹ Aristoteles, *Metaphysik*, XII, 1069b-1070a.

²² Vgl. Oskar Söhngen, *Theologie der Musik*, Kassel 1967, S. 123.

²³ Platon, *Der Staat*, III, 398e.

²⁴ Vgl. Nowak, Sp. 978.

musste der Instrumentalmusik immer wieder ihre Sprachfähigkeit durch den Ausweis ihrer Verbindung zum nachzuahmenden Objekt (Affekte, Leidenschaften, menschliche Rede, äußere Geschehnisse) zugesprochen werden, um sie ästhetisch zu rechtfertigen. Nach Johann Mattheson ist Instrumentalmusik, die zur Vokalmusik im Mutter-Tochter-Verhältnis steht,²⁵ Nachahmung des Gesanges und der „Klangrede“.²⁶ Nach Bernard Germain Lacépède kann die Instrumentalmusik den Mangel, der aus dem Fehlen des Wortes resultiert, nur durch eine Steigerung ihres Ausdrucks kompensieren.²⁷ Andere Autoren wie Jean-Baptiste Du Bos, Antoine Pluche und Charles Batteux grenzen die Instrumentalmusik ganz aus dem Bereich der schönen Künste aus.²⁸ Um so deutlicher springt der plötzliche Wandel in der Bewertung der Instrumentalmusik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts ins Auge. Um 1800 hatte sie – zumindest in Deutschland und England – unter den musikalischen Genres wie unter den Künsten überhaupt eine singuläre Bedeutung erlangt.²⁹

II

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 konnte. Allerdings bestanden im Fortgang der Geschichte durchaus theoretische Möglichkeiten zur ontologischen Überschreitung der Natur durch die Kunst. Im Folgenden werde ich zwei historische Mimesisbegriffe erläutern, in denen unterschiedliche Formen einer Überschreitung der Natur durch die Kunst angelegt sind. Sie zeigen auch auf, dass dem Mimesis-Komplex auch ein poetischer Aspekt inhäriert.³⁰

Der erste Begriff, von dem ich sprechen möchte, lässt sich bezeichnen als das ‚Mögliche in der Seinswirklichkeit‘, das zugleich das ‚Natur-Mögliche‘ bedeutet. Aristoteles war der Meinung, dass Naturdinge und Artefakte eine prinzipielle Analogie im Hinblick auf ihre Struktur aufweisen. So kehrt in der Struktur des menschlichen Hervorbringens die Struktur der Naturproduktion wieder.³¹ Bezeichnenderweise schrieb Aristoteles in seiner *Physik* der Kunst zwei Vermögen zu, nämlich einerseits, das Naturegebene

²⁵ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, hrsg. von Friederike Ramm, Kassel u. a. 1999, II, 12, § 4, S. 307.

²⁶ Ebd., II, 9, § 6, S. 279 und passim.

²⁷ Bernard Germain de Lacépède, *La Poétique de la Musique*, Paris 1785, Faks.-Nachdr. Genf 1970, Bd. 2, S. 330.

²⁸ Vgl. Serauky, S. 8–20.

²⁹ Vgl. zur Lage der französischen Ästhetik Christian Berger, *Phantastik als Konstruktion. Hector Berlioz' „Symphonie fantastique“*, Kassel u. a. 1983, S. 20–24. Zum historischen Prozess der Aufwertung der Instrumentalmusik insgesamt vgl. Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, S. 39–48; Christian Kaden, *Musiksoziologie*, Berlin 1984, S. 143–163; Gudrun Henneberg, *Idee und Begriff des musikalischen Kunstwerks im Spiegel des deutschsprachigen Schrifttums der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Tutzing 1983, S. 41–68.

³⁰ Mehrere Forscher haben bereits darauf aufmerksam gemacht, dass im Bedeutungsspektrum des Mimesis-Begriffs durchaus auch ein poetischer Aspekt enthalten ist, z. B. Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, München 1982; Blumenberg, „Nachahmung der Natur“; Gunter Gebauer und Christoph Wulf, „Mimesis und Visualität“, in: *Paragrana* 4 (1995), S. 163–172; Thomas Metscher, *Mimesis* (= Bibliothek dialektischer Grundbegriffe 5), Bielefeld 2001, besonders S. 16 f.

³¹ Aristoteles, *Physik*, II, 2, 194a.

nachzuahmen, andererseits aber auch zu vollenden, was – so Aristoteles – „die Natur nicht zu Ende bringen kann“³². Das heißt: Die Kunst ist imstande, das zu vollenden, was die Natur „unausgeführt liegen gelassen“³³ hat. Kunst wurde damit auch zu einem Möglichkeitsbegriff der Natur. Mimesis der Natur bedeutet für die Kunst dann Bezugnahme auf das in der Seinswirklichkeit angelegte Mögliche. In dieser Hinsicht bestand theoretisch die Möglichkeit, dass die Natur durch Kunst mittels mimetischer Tätigkeit überschritten zu werden vermochte. Denn der Kunst wird die Möglichkeit zugeschrieben, eine neue Qualität, die in der Natur zwar angelegt, aber durch sie nicht zu Ende gebracht worden ist, durch ihr mimetisches Vorgehen hervorzubringen. Indem Aristoteles aber – wie in der Zeit üblich – die essentielle Vollständigkeit des Kosmos voraussetzte, war ihm der Gedanke, dass Kunst in ihrer ontologischen Substanz die Natur überschreiten könnte, fremd. So erklärt sich, weshalb er den Prozess artifiziiellen Produzierens lediglich als „Veränderungs-“ oder auch als – naturanalogen – „Zusammensetzungsprozess“ von Materie und Form innerhalb des Gegebenen betrachtete,³⁴ und nicht als Prozess des Hervorbringens von etwas wahrhaft Seiendem.

Es ist von großer Bedeutung, dass der aristotelische Möglichkeitsbegriff sich – mit der platonischen und neuplatonischen Schönheitsmetaphysik vermischt – auf mehreren Wegen im europäischen Raum verbreitete.³⁵ Seine Rezeption erfuhr im Mittelalter eine Umdeutung allgemeiner Art: Der aristotelische auf die Natur bezogene Möglichkeitsbegriff wurde im Kontext der christlichen Theologie und im Zuge der Idealisierung des Naturbegriffs als „*potentia infinita*“ Gottes verstanden und in diesem Sinne weiterhin rezipiert. Musikgeschichtlich bedeutsam ist in diesem Kontext, dass es im 12. und 13. Jahrhundert zu einer Ausschöpfung der im pythagoreisch definierten Tonsystem vorhandenen Möglichkeiten kam. Elemente, die früher als ‚Zufall‘ bzw. ‚Fügung‘ galten,³⁶ wurden – offenbar im Sinne des ‚Natur-Möglichen‘, d. h. zugleich des ‚Gott-Möglichen‘ – akzeptiert und zur Formulierung genereller Regeln benutzt. Das markanteste Beispiel ist die Unterscheidung der Intervalle in perfekte und imperfekte Konsonanzen sowie Dissonanzen in der Lehre des Contrapunctus. Eine weitere geschichtliche Nuance des erwähnten Begriffs des ‚Möglichen in der Seinswirklichkeit‘ bzw. des ‚Natur-Möglichen‘ wurde dort akut, wo die metaphysisch behauptete Identität von Sein und Natur durch die christliche Theologie in Frage gestellt und Lösungen dafür gesucht wurde. Es ist der spätmittelalterliche Nominalismus, der aus der Erkenntnis der Inkongruenz von Sein

³² Ebd., 199a.

³³ Zitiert nach Blumenberg, „Nachahmung der Natur“. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen“, S. 55.

³⁴ Aristoteles, *Physik*, III, 1–3. Vgl. Ellinore Fladt, „Der artifiziielle Prozeß im Hochmittelalter“, in: *Mf* 40 (1987), S. 203–229, hier: S. 219 f. und S. 224 f.

³⁵ Die häufig zitierte Aussage Plotins, mit der er gegen die platonische Abwertung der Kunst gegenüber der Natur argumentiert und den Wert der künstlerischen Tätigkeit betont, lautet: „Wenn einer die Künste verachtet, weil sie bei ihren Hervorbringungen die Natur nachahmen, so muß man erstens sagen, dass auch die Naturen anderes nachahmen. Dann muß man wissen, daß die Künste nicht einfach das Sichtbare nachahmen, sondern zurückgehen zu den rational bestimmten Möglichkeiten (Logoi), aus denen heraus auch die Natur schafft. Außerdem bringen sie auch vieles von sich aus hervor, und so fügen sie zum Beispiel, wo etwas einen Mangel hat, [das Ergänzende] hinzu.“ Plotin, *Enneaden*, V, 8, 1, 33–37. Es wäre allerdings ein geschichtliches Missverständnis, wenn man in der Aussage Plotins eine ontogene Überschreitung der Natur durch eine artifiziielle Hervorbringung sehen will. Vielmehr wird Plotins so ‚modern‘ klingende Aussage formuliert in unmittelbarer Anknüpfung an den erwähnten aristotelischen Möglichkeitsbegriff und zugleich in Umbildung der platonischen Ideenlehre. Der Verweis auf die „Logoi“ zeigt, dass Plotin ganz im Rahmen der antiken Metaphysik bleibt.

³⁶ Zu Aristoteles' Definition von „Zufall“ im Unterschied zu „Fügung“ vgl. *Physik*, II, 4, 5, 6, besonders 8, 199b.

und Natur dem humanen Bewusstsein die Erfahrung der Kontingenz des Existierenden vermittelte. In diesem Kontext können zahlreiche musikgeschichtliche Erneuerungen gesehen werden, die dadurch entstanden, dass bestimmte (ontologisch gesehen unwesentliche) ‚Zufälle‘ bzw. ‚Fügungen‘ als für den Menschen wesentlich anerkannt und gerechtfertigt wurden. Erinnerung sei an die diversen Differenzierungen und Neuheiten der Notation in der Zeit der *Ars nova*, etwa die Anerkennung der imperfekten Mensur, die Geltung des Mensurprinzips für die *Semibrevis* und die Anwendung der *Minima*. Das Kontingenzbewusstsein des Spätmittelalters bildet die Grundlage des Pathos der Frühen Neuzeit. Daraus ergibt sich eine markante Akzentverschiebung der Nachahmungsformel von den präexistierenden Seinsprinzipien auf den schöpferischen Menschen, auch wenn der Legitimationsgrund wie zuvor die „ars potentia infinita Gottes“ blieb; allenfalls wurde der Dichter als „alter deus“ in Analogie zu Gott gesetzt, wie etwa in der Poetik des Julius Caesar Scaliger von 1561.³⁷ So erklärt sich die enorme Aufwertung des Ansehens der Komponisten und ihrer Artefakte bei Musiktheoretikern wie Johannes Tinctoris, Nikolaus Listenius und Heinrich Glarean,³⁸ die den erwähnten aristotelischen Möglichkeitsbegriff rezipierten und ihn im zeitgemäßen Kontext umdeuteten.

Ein zweiter historischer Begriff, der das lediglich Implizite des nachzuahmenden Gegenstands der Kunst indiziert und eine weitere theoretische Möglichkeit der ontologischen Überschreitung der Natur durch die Kunst bestimmt, lässt sich bezeichnen als das ‚im Sein inbegriffene Mögliche‘, das zugleich das ‚Menschen-Mögliche‘ impliziert. Er hatte sich von dort aus ergeben, wo man, wie etwa Descartes, begann, von der Seinsmöglichkeit her die Seinswirklichkeit zu verstehen. Voraussetzung dafür war die Erkenntnis, dass die vorhandene Welt ein bloßes Faktum sei: Die reale Welt ist nicht die einzige der möglichen Welten.³⁹ Das bedeutet für die Kunst, die die Natur, d. h. das sichtbare Sein bzw. das Sein selbst, nachzuahmen hat, eine enorme Erweiterung ihres gestalterischen Spielraumes, da von nun an auch das unverwirklichte Sein als Gegenstand der *Mimesis* in Betracht kommt. Theoretisch wäre damit eine ontologische Überschreitung der Natur durch Kunst möglich. Doch hatte man zu dieser Zeit noch kein Bewusstsein entwickelt, etwas durch menschliche Setzung hervorgebrachtes Neues als ontologisch neu anzuerkennen. Alles durch Menschen schöpferisch Hervorgebrachte wurde lediglich, wie der Kunsthistoriker Ernst H. Gombrich im Zusammenhang mit der bildenden Kunst feststellte, als „Entdeckung neuer Kombinationen und Variationen bewährter und geschätzter Elemente“⁴⁰ betrachtet. Das Denkmodell lässt sich leicht an der bekannten, von Gottfried Wilhelm Leibniz stammenden Formel ablesen: „der Natur durch die Kunst nachzuhelfen.“⁴¹ Das Wort „helfen“ setzt einerseits einen Naturbegriff voraus, der nicht dem herkömmlichen theozentrischen Vorstellungsideal entspricht, dass die Welt essentiell vollständig wäre. Andererseits gibt das Wort kund, dass die Kunst nur Ergänzungsmaßnahme ist, eine Art von Gott gewollter Instanz zur

³⁷ Julius Caesar Scaliger, *Poetics libri septem*, I, 2; vgl. dazu Blumenberg, „Nachahmung der Natur“, S. 90; Bernhard F. Scholz, *Emblem und Emblempoetik: historische und systematische Studien*, Berlin 2002, S. 145 f.

³⁸ Johannes Tinctoris, *Complexus viginti effectuum nobilis artis musicae* (um 1473); ders., *Liber de arte contrapuncti* (1477); Nikolaus Listenius, *Musica*, Wittenberg 1537; Heinrich Glarean, *Dodekachordon*, Basel 1547.

³⁹ Vgl. Blumenberg, „Nachahmung der Natur“, S. 88 f.

⁴⁰ Ernst H. Gombrich, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Köln 1967, S. 213.

⁴¹ Vgl. die von Leibniz in anderem Zusammenhang geprägte Formel: „les hommes aident la nature par l'art“ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Philosophische Schriften*, Bd. 2, Erste Hälfte, Darmstadt 1985, S. 72.

essentiellen Vervollständigung der Welt; der Kunst bleibt demnach nichts anderes übrig, als dass sie ihrer von Gott gegebenen Wesensbestimmung folgt. Etwas substantiell und originär Neues, dem als solchem eine ontologische Qualität innewohnt, ist darin nicht impliziert.⁴²

In Anbetracht dieses Denkmodells, das die ontologische Vollständigkeit des Kosmos bzw. der Natur und die ontologische Irrelevanz der Kunst nicht prinzipiell in Frage stellt, ist verständlich, weshalb stets neue Vorstellungen oder Konzepte entwickelt werden mussten, um den Schwierigkeiten im Umgang mit der nur noch formelhaft funktionierenden Nachahmungslehre abzuwehren, anstatt sie gänzlich aufzugeben. Manche Autoren versuchten, die Nachahmungsformel durch möglichst großzügige Auslegungen zu retten, wie etwa Jean-Baptiste le Rond d'Alembert in seinem *Discours préliminaire* (1751), in dem er die Nachahmung als einen künstlerischen „Genuß“ interpretiert, der durch die Zwischenschaltung von Gedächtnis und Intellekt erreicht werde, die den Nachahmungsgegenstand „erinnern“ lasse.⁴³ Andere Autoren gingen den Weg, die Naturnachahmung unter Vernunft-Vorbehalt zu stellen, wie Johann Adolph Scheibe, der in seinem *Critischen Musicus* (1738) betont, dass „das wahre Wesen der Musik [...] in einer vernünftigen Nachahmung der Natur“⁴⁴ bestehe. Einige Theoretiker benutzten die Nachahmungsformel sehr eng gefasst als ein für die Kunst als vorausgesetztes Faktum verbindliches Dogma. Was durch die Legitimation der Naturnachahmung nicht abgedeckt werden kann, ist für Batteux, der den Begriff der schönen Künste in Abgrenzung zum Begriff ‚Wissenschaft‘ entwickelte, (in der Übersetzung Johann Adolf Schlegels) schlichtweg „eine Art des Unsinn“⁴⁵. Daraus folgt, dass die eigentliche Tätigkeit des Künstlers in der rein scheinhaften Verschönerung der nachgeahmten Gegenstände bestand; den Kunstgebilden selber kam keinerlei Substantialität zu. Gerade in Hinblick auf Musik und Tanz schreibt Batteux: „Die Leidenschaften sind darinnen eben so fabelhaft, als die Handlungen in der Poesie; sie sind darinnen gleichfalls bloß Geschöpfe des Genies und des Geschmacks; nichts ist darinnen wahr; alles ist Kunst.“⁴⁶ Auch der deutsche Musiktheoretiker Johann Friedrich Daube äußerte sich im Jahre 1773 ähnlich: „Die Nachahmung in der Musik ist unentbehrlich: ohne sie kann nichts Gutes, weder in der Melodie noch Harmonie, ausgerichtet werden.“⁴⁷

Wir sehen: Das Theorem der Kunst als Nachahmung der Natur war in den ästhetischen Debatten bis in die 1770er- und 1780er-Jahre hinein in Deutschland (in anderen Ländern wie in England und Frankreich noch länger⁴⁸) intakt.⁴⁹ Bei der erstaunlich langen Aktualität dieses Theorems geht es weniger um die Kontinuität eines substantiell identischen Merkmalbündels, sondern vielmehr um die Kontinuität eines inhalt-

⁴² Vgl. die Aussage Birnbaums zur Verteidigung der Kunst Bachs gegen Scheibe. Birnbaum betont, dass die wahre Kunst „die natur nachahmet, und ihr, wo es nöthig ist, hilft“ (*Bach-Dokumente*, Bd. II, hrsg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1969, Nr. 409). „Hilft die kunst der natur, so geht ihre absicht nur dahin, sie zu erhalten, ja so gar in bessern stand zu setzen, nicht aber zu zernichten.“ (ebd.) Näher zu dieser Aussage und zu Bachs Produktionsästhetik vgl. Kim, S. 127-135.

⁴³ Serauky, S. 21.

⁴⁴ Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus*, Leipzig 21745 [1738]; Faks.-Nachdr. Hildesheim und New York, S. 554.

⁴⁵ Charles Batteux, *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz*, Leipzig 21759, S. 8.

⁴⁶ Ebd., S. 225.

⁴⁷ Johann Friedrich Daube, *Der musikalische Dilettant: eine Abhandlung der Komposition*, Wien 1773, S. 151.

⁴⁸ Vgl. Gerhard, S. 87 und Berger, S. 20–28.

⁴⁹ Vgl. zahlreiche Zeitzeugnisse bis 1850 bei Serauky, S. 87–233.

lich heterogenen Begründungszusammenhangs, dessen Invarianz allein im Zugeständnis der ontologischen Vollständigkeit des Kosmos/der Natur und der daraus folgenden Verbindlichkeit der Natur für die Kunst begründet ist. Seine Funktion ist primär die Legitimierung menschlichen Produzierens im Kontext einer Metaphysik oder Theologie, welche dem Menschen kein seinsetzendes Produzieren zubilligt.

III

Es ist indes nicht zu übersehen, dass in den beiden erwähnten Möglichkeitsbegriffen bereits das Potential enthalten ist, das den Zerfall des Mimesis-Paradigmas im 18. Jahrhundert schließlich bewirkte. Insbesondere der zweite Möglichkeitsbegriff, das ‚im Sein inbegriffene Mögliche‘, das zugleich das ‚Menschen-Mögliche‘ impliziert, trug dazu bei, weil mit ihm die Frage nach der Kausalität, der Ursache für die menschlichen Setzungen nunmehr neu gestellt wurde. Das darin betonte poetische Moment war kaum noch in einen Naturbegriff zu integrieren, wenn er nicht zu einer Leerformel degenerieren sollte. Doch ist die Geschichte des Zerfalls der Mimesis-Idee nur bedingt als Prozess der Selbstauflösung des begrifflichen Systems zu erklären. Vielmehr erweist sie sich als ein Prozess, der sich immer wieder mit anderen Prozessen überlappt und in dieser Überlappung neu konstituiert, wie die Umbesetzung der Mimesis-Idee im Sinne der christlichen Schöpfungslehre im Mittelalter exemplarisch zeigt. Freilich gab es im 17. und 18. Jahrhundert neue Voraussetzungen, unter denen die fraglose Geltung der Forderung nach der ‚Nachahmung der Natur‘ problematisiert werden musste. Das in der musikwissenschaftlichen Forschungsliteratur oft zu findende Erklärungsmodell, dass der aus der ‚Selbstzweckhaftigkeit‘ gespeiste neue Entwicklungsstand der Musik, speziell der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs und der Wiener Klassik, sowie das Gefühl des Ungenügens, diese Musik zu beschreiben, Anstöße zum Niedergang der Formel der ‚Nachahmung der Natur‘ gegeben habe, ist durchaus plausibel. Aber es ist verfehlt, darin die wesentliche Voraussetzung für den Zerfall der Mimesis-Idee zu sehen. Entscheidend ist, dass mit der Kritik an der herrschenden Metaphysik und dem Verlust des Glaubens an die kosmische Idee der Totalität seit dem 17. Jahrhundert eine Fülle neuer Fragen entstand, deren Beantwortung man sich nur mit einem neuen Erkenntnisbegriff annähern konnte. Dieser machte die Annahme möglich, dass der erkennende Geist – nach Blumenberg – „fähig ist, den die Dinge unmittelbar und in ihrem Wesen erschauenden göttlichen Geist und den sie nur symbolisch repräsentierenden menschlichen Geist radikal [zu trennen], indem der menschliche Geist zu einem schöpferischen Prinzip seines eigenen symbolischen Instrumentariums wird.“⁵⁰ Mit der Etablierung dieses neuen Erkenntnisbegriffs wird ein Prozess eingeleitet, in dessen Verlauf der ältere Erkenntnis- bzw. Wissensbegriff aufgelöst wird. In der Antike glaubte man, zwischen dem Gegenstand und dem ihn erfassenden Erkenntnisakt bestehe ein kausaler Zusammenhang abbildender Repräsentation, dessen Verbindlichkeit durch eine vorgängige ontische Gleichartigkeit garantiert wird. So sind nach Platon die Dinge eine Verkörperung der Ideen, und jede Idee ist durch Anamnesis im menschlichen Bewusst-

⁵⁰ Hans Blumenberg, „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“ [1964], in: ders., *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt a. M. 2001, S. 47–73, hier: S. 63.

sein erfahrbar. Aristoteles brachte das überlieferte Prinzip der Erkenntnis durch Ähnlichkeit und Verwandtschaft auf seine abstrakteste Formel mit der Feststellung, dass die Seele der Möglichkeit nach alles sei. Nach der mittelalterlichen und der Renaissance-Vorstellung ist jedes Existierende auf Ähnlichkeit angewiesen. Die Ähnlichkeit bleibt niemals in sich selbst fest, sie wird nur fixiert, wenn sie auf ihre Parallelität zu einem anderen Existierenden verweist, so dass – nach Michel Foucault – „jede Ähnlichkeit nur durch die Akkumulation aller anderen ihren Wert erhält und die ganze Welt durchlaufen werden muß, damit die geringste Analogie gerechtfertigt wird und schließlich als gesichert erscheint.“⁵¹ Es handelt sich also nicht um De-facto-Ähnlichkeiten, sondern um Korrespondenzen: Nicht weil man die ganzen Analogien der Welt aufgesucht hat, sondern weil es im Zentrum des Wissens eine Notwendigkeit der Dinge gab,⁵² vermag der Mensch die Dinge so zu erkennen, wie sie sind. Das heißt in der Konsequenz, dass die menschliche Erkenntnistätigkeit durch die vorgängigen Korrespondenzen bestimmt ist. Unter dieser Bedingung konnte kein Spielraum für die Anerkennung der Ursprünglichkeit menschlicher Setzungen entstehen.

Freilich bedurfte es eines langen Weges, bis menschliche Tätigkeit als seinssetzend akzeptiert werden konnte. Es musste zuerst ein „Wechsel im Ort des Denkens“ im Sinne Charles Taylors stattfinden,⁵³ der die Bedingung dafür schuf, den *lógos*, das Denken überhaupt, als das aufzufassen, „das sich in den Subjekten abspielt“⁵⁴ und nicht mehr als das, das in den Dingen liegt. Nach Taylor bildet das 17. Jahrhundert den „Dreh- und Angelpunkt“ für diesen „radikalen Wechsel“⁵⁵. Indessen vollzog sich der Wechsel viel langsamer, nicht linear, sondern in Sprüngen und Umbrüchen als Konsequenz und Verdichtung der geschichtlichen Bewegung. Die Historie der Mimesis-Idee zeigt in dieser Hinsicht Vernetzungen und Phasenverschiebungen sowie Abgrenzungen der unterschiedlichen Prozesse. So ist zu beobachten, dass die überlieferte Sichtweise, die Kunst als Mimesis einer vorgegebenen Ordnung anzusehen, die die Vorstellung eines präexistenten Gesamtordnungssystems zur Bedingung hat, im 17. Jahrhundert – in Deutschland sogar noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – keineswegs obsolet war, sondern – mit einer neuen Tendenz zur Subjektivierung des Denkens verbunden – modifiziert wurde. Ein signifikantes Beispiel für eine solche behutsame Modifikation liefert die berühmte Definition der Musik durch Leibniz: „Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi“⁵⁶ (Musik ist eine verborgene arithmetische Tätigkeit des seines Zählens unbewussten Geistes). Diese Definition lässt sich als ein Versuch verstehen, die mathematischen Prinzipien der Musik mit Bezug auf das menschliche Subjekt zu begründen, wobei sie als eine, wenn auch unbewusste Tätigkeit des menschlichen Geistes gedacht wird. Leibniz subjektiviert also sozusagen den pythagoreischen Gedanken. Ein ähnlicher Ansatz ist schon bei Johannes Kepler (*Harmonices*

⁵¹ Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übersetzt von Ulrich Köppen, Frankfurt a. M. 71988 [1966], S. 61.

⁵² Ebd., S. 63.

⁵³ Charles Taylor, *Negative Freiheit! Zur Kritik des neuzeitlichen Individualismus*, Frankfurt a. M. 31999 [1988], hier: S. 248.

⁵⁴ Ebd., S. 250.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Brief an Christian Goldbach vom 12.4.1712, in: *Leibnitii Epistolae ad Diversos*, hrsg. von Christian Kortholtus, Leipzig, Epistola CLIV, S. 239–242.

mundi libri V, 1619) zu finden. Er versucht – ähnlich wie Gioseffo Zarlino in seinen *Istitutioni harmoniche* (1558) – anknüpfend an die pythagoreisch-platonische Tradition Musik als System der Himmelsharmonien zu interpretieren, die ihm – allerdings im Unterschied zu Zarlino – bezeichnenderweise „durch astronomische Beobachtungen empirisch beweisbar“⁵⁷ scheinen. Gemäß Kepler sind „die Bewegungen der Himmelskörper [...] nichts anderes als eine immerwährende Polyphonie (für den Verstand, nicht fürs Ohr), hervorgebracht durch dissonante Spannungen ähnlich jenen Synkopen und Kadenzten, mit denen wir Menschen diese Dissonanzen der Natur nachahmen“⁵⁸. Eine solche, auf empirischer Ebene die humane Vernunftlogik mit der göttlichen Logik miteinander verbindende Denkstruktur, ist bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts besonders stark bei Theoretikern in Deutschland wie bei Andreas Werckmeister, Leonard Euler und Lorenz Mizler⁵⁹ ausgeprägt.

Ein anderer geschichtlicher Prozess, der als weitreichende Konsequenz des erwähnten neuen Erkenntnisbegriffs zu sehen ist, kristallisierte sich in England im Umkreis von Thomas Hobbes, John Locke, David Hume u. a. als geschärfter Blick auf die Empirie heraus. Natur wurde stärker in ihrer physischen Beschaffenheit gedacht und im Hinblick darauf, wie sie nach ihren eigenen Gesetzen funktioniert und sich in ihrer Faktizität behauptet. Damit entwickelte sich auch allmählich eine neue Sichtweise der Kunst: Die Kunst wird primär nicht in ihrem Verhältnis zum Objekt, das sie nachahmt, gesehen, sondern in der Art, wie sie es tut. Als entscheidende Frage der Kunst wird nunmehr nicht mehr die Repräsentation vorgängiger Ideen angesehen, sondern die Art und Weise, wie in ihr angesichts ihrer eigenen Form, Materie und Ausdruckskraft gestaltet ist, und vor allem, was sie in den Rezipienten auslöst. Diese neue Sichtweise der Kunst entwickelte sich – teils in Anknüpfung an die Theorie von Shaftesbury⁶⁰ – bei James Harris, Charles Avison, Adam Smith, James Beattie u. a.⁶¹ Die theoretische Ausgangsposition ist, dass jede Kunst über eigene Prinzipien und formende Kräfte verfüge und jedem einzelnen Stück seine eigene Orientierungsinstanz innewohne. Konsequenterweise kommt man zu neuartigen Interpretationen.⁶² Smith z. B. stellte – ähnlich wie Harris – die kritische Frage, ob und inwieweit Musik als Nachahmung von außerhalb ihrer selbst liegenden Objekten aufgefasst werden könne und merkt dazu an: „unless we were told beforehand, it might not readily occur to us what it meant to imitate, or whether it meant to imitate any thing at all“⁶³. Das lässt sich verstehen als Antwort auf die gängige Ansicht der Musik als Mimesis im Sinne einer bloßen Kopie der äußeren Gegenstände. Bereits Du Bos und d’Alembert sowie Harris haben der Musik als mimetischer Kunst

⁵⁷ Zum Kontext siehe Daniel P. Walker, „Keplers Himmelsmusik“, in: *Hören, Messen und Rechnen in der Frühen Neuzeit* (= Geschichte der Musiktheorie 6), S. 83–107 hier: S. 84; Walker interpretiert hier Keplers *Harmonices mundi libri V*.

⁵⁸ Zit. nach Viktor Zuckerkandl, „Mimesis“, in: *Merkur* 12 (1958), S. 225–240, hier: S. 235.

⁵⁹ Zur Konzeption Mizlers siehe Rainer Bayreuther, „Struktur des Wissens in der Musik-Wissenschaft Lorenz Mizlers“, in: *Mf* 56 (2003), S. 1–22.

⁶⁰ Shaftesbury, *Characteristicks of men, manners, opinions, times*, London 2¹⁷¹⁴ [1711].

⁶¹ James Harris, *Three treatises: the first concerning art, the second concerning music, painting ad poetry; the third concerning happiness*, London 1744; Charles Avison, *An Essay on Musical Expression*, London 1752; James Beattie, *Essays: on the nature and immutability of truth, in opposition to sophistry and scepticism. On poetry and music, as they affect the mind. On laughter, and ludicrous composition. On the utility of classical learning*, Edinburgh 1776; Adam Smith, „Of the nature of that imitation which takes place in what are called the imitative arts“ [nach 1777], in: *Essays on Philosophical Subjects* (1795), hrsg. von W. P. D. Wightman und J. C. Bryce, Oxford 1980, S. 171–213.

⁶² Ausführlich siehe Gerhard, S. 81 f.

aufgrund ihrer Unfähigkeit, etwas nachzuahmen, den letzten Rang unter den Künsten zugewiesen. Noch rigoroser interpretiert Smith: Musik sei an sich nicht fähig, ein Objekt (Gefühle, Empfindungen sowie äußere Gegenstände) nachzuahmen, sie sei deshalb keine imitative Kunst, wenn ihr keine Hilfestellung von Worten, Bildern oder Gesten zu Teil würde. Gleichwohl nutzt er seine Interpretation, um die traditionelle Bewertung der Musik umzukehren: Sie sei gerade deshalb eine bedeutsame individuelle Schöpfung des jeweiligen Künstlers.⁶⁴ Seine Abhandlung ist, worauf Wilhelm Seidel hinweist,⁶⁵ eine Reflexion, die nicht auf die Musik selbst gerichtet ist, sondern auf die Gedanken und Vorstellungen, die die Musik beim Hörer auslöst. Was den Hörer einer Instrumentalmusik affiziert, ist nicht das, was durch die Musik etwa nachgeahmt wird, sondern das, was den Hörer im Rahmen des musikalischen, rhythmisch-formalen Organisationssystems in einen Gedankengang hineinführt, in einen Diskurs über ein bestimmtes musikalisches Thema. Sobald der Hörer sich darauf einlässt, wird er in eine der Stimmungen (incantation, sooth and charm) versetzt und durch sie affiziert, welche „accords with its [instrumental Music] own character and temper“⁶⁶. So kommt er zu dem Schluss: Instrumentalmusik „may be said to be complete in itself, and to require no interpreters to explain it“⁶⁷. Offenbar lag ein solcher Gedanke im englischen Diskurs in der zweiten Hälfte der 70er-Jahre nahe. Denn auch John Hawkins, der heute allgemein als Begründer der modernen Musikgeschichtsschreibung gilt, schrieb Ähnliches: „In music there is little beyond itself [...] its excellence is intrinsic, absolute and inherent.“⁶⁸

Ein weiterer geschichtlicher Prozess, der sich zu dem gerade behandelten zwar nicht konträr verhält, aber einen anderen Aspekt der Kunst hervorhebt, kristallisierte sich im Zuge der nachgerade gewaltsamen „Rehabilitation der Sinnlichkeit“⁶⁹ heraus. Dabei richtet sich der Fokus zentral auf die durch Kunst erzeugten Gemütsbewegungen des Subjekts (Affekte, Leidenschaften, Rührung sowie Empfindungen und Gefühle). Eine signifikante Denkfigur in dieser Entwicklung ist bekanntlich Rousseau zu verdanken: Er schreibt der Musik in einem Vergleich mit der Malerei die Fähigkeit zu, Dinge, die an sich nicht hörbar sind, hörbar zu machen, während Malerei nichts sichtbar machen kann, was nicht sichtbar wäre. Das liegt nach seiner Auffassung darin, dass Musik in der Lage sei, das zu imitieren, was die Gegenstände unmittelbar als Gemütsbewegung des betrachtenden Subjekts auslösen: „[...] l'art du Musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvemens que sa présence excite dans le cœur du Contemplateur [...]. Il ne représentera pas directement ces choses; mais il excitera dans l'ame les mêmes mouvemens qu'on éprouve en les voyant.“⁷⁰ Wie allerdings das Ergebnis der Nachahmung gerade von den nachzuahmenden Gegenständen abhängt, wird im französischen Diskurs seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts durch die Bedingung

⁶³ Smith, S. 195 f.

⁶⁴ Vgl. Wilhelm Seidel, „Zählt die Musik zu den imitativen Künsten? Zur Revision der Nachahmungsästhetik durch Adam Smith“, in: *Die Sprache der Musik. Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Jobst Peter Fricke (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 165), Regensburg 1989, S. 503.

⁶⁵ Ebd., S. 504.

⁶⁶ Smith, S. 197.

⁶⁷ Ebd., S. 205.

⁶⁸ John Hawkins, *General History of Music*, Bd. 1, London 1776, S. iii f.

⁶⁹ Panajotis Kondylis, *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*, Hamburg ²2002 [¹1981], S. 544.

⁷⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, Paris 1768, S. 251.

deutlich gemacht, dass nur dann, wenn der vom Maler und Dichter nachzuahmende Gegenstand den Rezipienten zu erregen vermag, auch die Nachahmung den Zuschauer erregen könne. So heißt es etwa bei Du Bos: „il faut sçavoir faire quelque chose de plus que copier servilement la nature, ce qui est déjà beaucoup [...]. Il faut, pour ainsi dire, sçavoir copier la nature sans la voir. Il faut pouvoir imaginer avec justesse quels sont les mouvements dans les circonstances où on ne la vît jamais“⁷¹. Auch in Deutschland wurde allmählich die Erregung von Gemütsbewegungen als Grundlage der Kunst angesehen, und damit die Verbindlichkeit der vorgängigen mathematischen Prinzipien implizit in Frage gestellt. So forderte Mattheson z. B. bei der Betrachtung der Musik, dass „wir uns bey einer ieden Melodie eine Gemüths-Bewegung (wo nicht mehr als eine) zum Haupt-Zweck setzen müssen.“⁷² Alles komme auf die Affekte an: „alles, was ohne löbliche Affecten geschiehet, heißt nichts, thut nichts, gilt nichts“.⁷³ Immer häufiger seit der Mitte der 1760er-Jahre spricht man (anstatt von Nachahmung) vom Ausdruck der Affekte, zuerst bei Kunsttheoretikern wie Heinich Wilhelm von Gerstenberg, Johann Georg Sulzer und Johann Gottfried Herder.⁷⁴

Allerdings ist es problematisch, hier, wie vielfach vertreten,⁷⁵ von einem ‚Paradigmenwechsel‘ von der Nachahmungs- zur Ausdrucksästhetik zu sprechen. Dieses wird von der neueren Forschung zunehmend in Zweifel gezogen. Zu Recht stellt etwa John Neubauer die rhetorische Frage: „Can one express without expressing, and thereby representing, something?“ Und er kommt zu einer eindeutigen Antwort: „In a fundamental sense, expression always represents, and it should therefore not be set up as an alternative to mimesis.“⁷⁶ In der Tat lässt sich beobachten, dass etwa Charles Avison in seinem auch in Deutschland rezipierten Traktat über den musikalischen Ausdruck (dt. 1775) durchaus keinen Gegensatz zwischen „imitation“ und „expression“ konstruiert.⁷⁷ Auch Batteux, der letztmalig die Theorie der Mimesis in systematischer Gestalt darzustellen versuchte, machte sich den Begriff des „Ausdrucks“ (der freilich bei ihm als bloßes „Zeichen“ für die darzustellende Leidenschaft erläutert wird) gerade für seine Ausführungen über Musik und Tanz nutzbar.⁷⁸ Und im reichhaltigen Schrifttum der Berliner Musiktheoretiker von Friedrich Wilhelm Marburg über Johann Friedrich Agri-

⁷¹ Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture. Première partie*, Paris 1733, S. 211.

⁷² Mattheson, II, 5, § 74, S. 234.

⁷³ Ebd., § 82, S. 236.

⁷⁴ Zu diesem Kontext u. a. Karl S. Guthke, „Die Entdeckung des Ich in der Lyrik. Von der Nachahmung zum Ausdruck der Affekte“, in: *Tradition, Norm, Innovation. Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühneuzeit der deutschen Aufklärung*, hrsg. von Wilfried Barner (= Schriften des Historischen Kollegs 15), München 1989, S. 93–124, besonders S. 98 f.

⁷⁵ Vertreten etwa von Meyer Howard Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York 1953, passim; Carl Dahlhaus, *Musikästhetik*, Laaber ⁴1986, S. 28–38; und von Hans Heinrich Eggebrecht, „Das musikalische Ausdrucks-Prinzip im Sturm und Drang“ [1955], in: ders., *Musikalisches Denken*, Wilhelmshaven u. a., 1977, S. 69–111. Eggebrecht sieht den terminologischen Wandel paradigmatisch ausgeprägt in der Unterscheidung des akkusativischen „etwas ausdrücken“ zum reflexiven „sich ausdrücken“ durch Musik (S. 81 ff.); damit aber ist die Nachahmungsästhetik noch nicht entscheidend getroffen, denn auch für einen „sich ausdrückenden“ Komponisten kommt die Möglichkeit in Betracht, dass er lediglich seine eigenen Affekte nachahmt, sofern er diese als das Wesentliche, Essentielle seines Ich, des ‚Sich‘ wahrnahm. Indiziert wird diese Möglichkeit etwa durch Rousseau, der in seinem *Dictionnaire de Musique* konsequent an der Nachahmungsthese festhält, gleichwohl aber nicht müde wird, das expressive Moment hervorzuheben. Indes soll durch diesen Einwand die Bedeutung des terminologischen Wechsels für die sozialpsychologischen Voraussetzungen der Rezeption von Musik keineswegs in Abrede gestellt werden, sondern lediglich seine systematische Irrelevanz für die Überwindung der Nachahmungsästhetik.

⁷⁶ John Neubauer, *The Emancipation of Music from Language*, New Haven und London 1986, S. 6.

⁷⁷ Vgl. Gerhard, S. 86 f.

⁷⁸ Batteux, *Einschränkung der schönen Künste*, S. 226–232.

cola bis Christian Gottfried Krause wird ohne Selbstwiderspruch von Nachahmung und Ausdruck gleichermaßen gesprochen, ebenso wie bei Mattheson. Die Koordinierung der beiden Begriffe erschien den Theoretikern jener Zeit keineswegs unsinnig, weil der Begriff ‚Ausdruck‘ nach ihrem Verständnis den Nachahmungsbegriff keineswegs ausschließt. Erst als man „Ausdruck an und für sich“ zu sehen begann, „dessen Subjekt nicht notwendigerweise empirisch ausgemacht werden muß, sondern von der Phantasie des Hörers frei eingesetzt werden kann“⁷⁹, änderte sich der Ausdrucksbegriff. Diese Änderung vollzog sich allmählich und behutsam bis in das 19. Jahrhundert hinein.⁸⁰

Zudem lässt sich beobachten, dass gerade diejenigen, die Musik als rationalen Widerhall göttlicher Ordnungsprinzipien anerkannten, der Auffassung von Musik als sinnlicher Erscheinung skeptisch gegenüber standen und sie abwerteten. Ihre philosophische Einbettung fand diese Abwertung in der Orientierung an Descartes' „clara et distincta perceptio“ als theorieleitendem Interesse, so dass die Kunst als sinnliches, nicht-rationales Phänomen im Ganzen als eine Art Erkenntnis geringerer Wertigkeit erscheinen musste, und die Musik als schlechthin begriffslose Technik den Anspruch, auch nur dem schon wertgeminderten Kunstbegriff subsumiert zu werden, verlieren konnte.⁸¹ Noch Immanuel Kant hielt fest an der „mathematischen Form“, die er auf die physikalische Ebene des Tons und der Tonverhältnisse sowie auf die proportionierte Stimmung der Töne bezog, als Voraussetzung für den Übergang vom „Angenehmen“ zum „Schönen“ der Kunst.⁸²

Ferner entwickelte sich ein weiteres Denkmodell vornehmlich in der deutschen klassizistischen Ästhetik, die auf vielfältige Weise Anregungen der erwähnten empirischen Ansätze der englischen Ästhetik aufnahm, aber – teils auch in Überschneidung mit der französischen Ästhetik – eine eigene Note bekam, weil sie eher theoretisch und programmatisch geprägt war. Im Vergleich zur französischen, vor allem aber der englischen, war die deutsche Kunsttheorie mehr interessiert an der prinzipiellen Wesensbestimmung der Kunst. Dabei hatte man neben dem bereits etablierten (Affekten-)Ausdrucksbegriff bestimmte Naturmetaphern im Blick, die im Zuge des zeitgenössischen Interesses am Organismusgedanken an die Stelle des älteren Methodenideals der Mathematik wie der mechanistischen Physik bzw. mechanistischer Kosmostheorien trat. Eine deutliche Ausprägung dieses Denkmodells zeigt sich in Karl Philipp Moritz' *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788).⁸³ Das „Kunstschöne“ ist für Moritz „ein für sich bestehendes Ganze[s]“⁸⁴, es hat „den Endzweck und die Absicht seines Daseins in sich selber“⁸⁵. So neuartig seine These klingt, so ist andererseits nicht zu übersehen,

⁷⁹ Kaden, *Musiksoziologie*, S. 154 f.

⁸⁰ Beispielsweise entwickelt Michaelis in seinen Schriften um 1800 ein individuelles Konzept, die herkömmliche Affektenlehre in einem neuen Kontext der Empfindungs- und Ausdrucksästhetik umzudeuten. Musik ist für ihn „die Kunst des Ausdrucks von inneren Empfindungen durch Modulation der Töne“. „Diese inneren Empfindungen“ bezeichnete er als „Affekte“. Er meint daher, Musik werde sich „als unmittelbare Sprache der Affekten zu erkennen geben.“ Michaelis, *Einige Ideen über die ästhetische Natur der Tonkunst* [1801], in: Christian Friedrich Michaelis, *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, hrsg. von Lothar Schmidt (= Musikästhetische Schriften nach Kant 2), Chemnitz 1997, S. 175.

⁸¹ René Descartes, *Principia philosophiae*, Amsterdam 1644, I,45.

⁸² Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von Wilhelm Weischedel (= Werke 10), Frankfurt a. M. 1981, § 53, S. 257–264.

⁸³ Karl Philipp Moritz, *Über die bildende Nachahmung des Schönen* [1788], in: ders., *Werke*, hrsg. von Horst Günther, Frankfurt a. M. 1981, Bd. 2, S. 549–578.

⁸⁴ Ebd., S. 558.

dass sie sich noch im Rahmen des zeitgenössischen Nachahmungsparadigmas bewegt, wonach die Annäherung an die physische Natur als Ideal der Kunst gesehen 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.⁸⁶ Einen weiteren Schritt auf musikalischer Ebene geht Christian Friedrich Michaelis in seinen Publikationen um 1800. Für Michaelis kann Musik nicht Nachahmung, sondern nur „selbständig“⁸⁷ sein. Ihr „inneres Wesen“ bestehe „in modificirter Darstellung der hörbaren Natur, dem Gesetz der vereinigten Mannichfaltigkeit gemäß in Form und Stoff bestimmt.“⁸⁸ Michaelis hatte mit einer solchen Auffassung die Konstituierung einer autonomen Werkästhetik als Formästhetik im Blick. Er schrieb: „Ein schönes Kunstwerk (und also auch ein musikalisches) soll so in sich selbst vollendet sein, daß es ein völliges, innig verbundenes Ganzes ausmacht.“⁸⁹ Dabei beschreibt er das musikalische Kunstwerk – offenbar anknüpfend an Moritz – analog zur Natur als Entfaltung, Entwicklung und Variierung eines musikalischen Themas nach den Gesetzen der organischen Form.⁹⁰ Zudem betrachtet er Musik im Kontext der Wirkungsästhetik. Nur im Bewusstsein des Hörers wird das Werk „anschaulich und gewinnt es die ihm eigentümliche objektive Qualität“⁹¹.

In den Ansätzen von Smith, Moritz und Michaelis werden Erwartungen und Bedürfnisse formuliert, welche die allmähliche Auflösung der Nachahmungsformel reflektieren. In ihnen wird Musik aufgefasst als Produkt dessen, was aus eigenem Stoff, eigener Form und Struktur sowie aus eigenem Wirkungspotential hergestellt ist. In diesem Zusammenhang ist auch Herders Konzept von Musik von Bedeutung. Herder hielt in seiner frühen Schrift *Viertes Wäldchen* (1772) an der Meinung fest, dass „Töne“ dadurch charakterisiert seien, dass sie die „Seele“ „berühren“ und „innige, unmittelbare Empfindungen“ geben. Er spricht ganz allgemein von „musikalischer Natur“, die sich auch in „Gedanken und Bildern, in Sprache und Farben“ finde.⁹² In Herders später Schrift *Kalligone* (1800) wird eine Wahrnehmungstheorie entwickelt, in der das Wahrnehmen von Klängen und Klangfolgen in ihrer sinnlichen Komplexität ihren Eigenwert hat. Dabei betont Herder die aktive Seite des Rezeptionsvorgangs: „nicht von außen werden die Empfindungen der Musik erzeugt, sondern in uns, in uns.“⁹³ Vor diesem Hintergrund ist seine viel zitierte Aussage zu verstehen: „Auch die Musik muß Freiheit haben, allein

⁸⁵ Ebd., S. 572.

⁸⁶ Ausführlich zur organischen Form bezogen auf die Musik siehe Lothar Schmidt, *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795–1850* (= Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft 6), Kassel u. a. 1990.

⁸⁷ Michaelis, *Ein Versuch, das innere Wesen der Tonkunst zu entwickeln* [1806], in: ders., *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, S. 254.

⁸⁸ Michaelis, *Ueber die Unbestimmtheit des musikalischen Ausdrucks und über den Begriff der Musik* [1795], in: ders., *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, S. 28.

⁸⁹ Michaelis, *Musikalische Werke sind Werke des Genies* [1795], in: ders., *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, S. 37.

⁹⁰ Michaelis, *Über die wichtigsten Erfordernisse und Bedingungen der Tonkunst, als schöner Kunst* [1805], in: ders., *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, S. 250 f.

⁹¹ Wilhelm Seidel, „Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik“, S. 78.

⁹² Johann Gottfried Herder, *Viertes Wäldchen*, in: ders., *Kritische Wälder*, hrsg. von Regine Otto (= Schriften zur Literatur 2/1), Berlin 1990, S. 451–637, hier: S. 601 f.

⁹³ Johann Gottfried Herder, *Kalligone*, in: ders., *Schriften zur Literatur und Philosophie 1792–1800*, hrsg. von Hans Dietrich Irmischer (= Werke 8), Frankfurt a. M. 1998, S. 641–964, hier: S. 813.

zu sprechen. [...] Ohne Worte, bloß durch und an sich, hat sich die Musik zur Kunst ihrer Art gebildet.“⁹⁴

So sehr einerseits signifikante Ansätze einer Ästhetik der Autonomie von Musik in solchen Positionen seit dem zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts deutlich werden, indem sie die Selbstzweckhaftigkeit der Musik, deren eigene Sprachlichkeit hinsichtlich ihrer Beschaffenheit (Form, Materie), ihrer Wirkung (Höreindrücke, Sinnlichkeit) und ihrer Analogie zur Natur anerkennen, so ist es andererseits verfehlt, hier von einer Geburtsstunde der Idee der ‚autonomen Musik‘ zu sprechen. Denn diese entstammt einem anderen philosophischen Diskurs, bei dem es um die Ontogenese der Kunst und im Speziellen um die Problematik ihrer ontologischen Legitimation geht. Die ontologische Bedeutsamkeit des künstlerischen Schaffens und das mit ihm verbundene Wahrheits- und Wirklichkeitsmodell der Kunst mussten gänzlich neu begründet werden, und zwar in zweierlei Hinsicht: 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‘.

Der erste Punkt, der die poetische Kraft nicht mehr als akzidentiell Moment, sondern als ursprünglich anerkennt, ist vornehmlich in der literarischen Periode des Sturm und Drang der 1770er-Jahre in Deutschland für die Deutung des genialen Schaffens propagiert worden. Ihr Konzept ist angeregt von der englischen Philosophie und Ästhetik in der Tradition von Shaftesbury, vor allem aber von Edward Youngs *Conjectures on Original Composition* (1759). Artifizielles Schaffen ist nach Young noch Nachahmung der Natur. Es ahmt aber nicht die realen Gegenstände nach, sondern die schöpferische Urkraft der Natur. So ist es urschöpferisch wie die Natur. Die Literaten des Sturm und Drang aber treiben dieses Verständnis des genialen Schaffens noch einen Schritt weiter, indem sie der exemplarischen Verbindlichkeit der Natur eine Absage erteilen und artifizielles Schaffen als etwas interpretieren, was originär aus dem Nichts schafft, also nicht einmal aus der schöpferischen Urkraft der Natur.⁹⁵ Konsequenter formuliert Johann Wolfgang von Goethe: Das Genie selbst „begreift, daß Kunst eben darum Kunst heiße, weil sie nicht Natur ist“⁹⁶. Mit einer solchen neuen Sichtweise begann man in der *Creatio ex nihilo* den Gegenpol zur *Imitatio naturae* zu sehen; denn wenn „Schöpfung“ im eigentlichen Sinne bedeutete, aus dem Nichts etwas zu schaffen, so gibt es keinen präexistenten Gegenstand mehr, der nachzuahmen wäre. Freilich war damit die ontologische Bedeutsamkeit der schöpferischen Tätigkeit nur postuliert, nicht begründet.

⁹⁴ Ebd., S. 818.

⁹⁵ Näher zum Kontext Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, Darmstadt 1985, Bd. 1, S. 120–353.

⁹⁶ Johann Wolfgang von Goethe, *Werke*, hrsg. von Erich Trunz, Bd. 8, Hamburg 1957, S. 250.

IV

Die Grundlage dieser Begründung wurde durch die kritische Philosophie Kants gleichsam nachgeliefert, indem erstens in der „transzendentalen Ästhetik“ der *Kritik der reinen Vernunft* (1781) den apriorischen Bedingungen der Sinnlichkeit – Raum und Zeit – erkenntniskonstituierende Funktion zugesprochen wurde, und indem zweitens die Erkenntnis insgesamt als ein in Verstandeskategorien sich vollziehender, aktiver Prozess begriffen wurde. Damit war aber nichts Geringeres behauptet, als dass Erkenntnis – und somit Wahrheit – nicht als ein Abbildverhältnis von Gegenstand und Widerspiegelung in der Vorstellung zu sehen sei, sondern dass die in der spezifischen *Conditio humana* gegründeten Vermögen des Menschen Wahrheit erst konstituierten. Es sind nun die poetischen Vermögen des Menschen überhaupt, die eine ontologische Bedeutung erst verleihen. Für die Kunst – als Inbegriff des Gegenstandsbereichs dieser Vermögen – bedeutete das implizit eine ungeheure Aufwertung, die Kant selbst freilich nicht vollzog. Er wie auch Friedrich Schiller siedelten sie in einem Reich des Scheins an, das aber einem humanen Vermögen zugeordnet wurde, welches ein Daseinsrecht *sui generis* beanspruchen konnte: der ästhetischen Urteilskraft.⁹⁷

Doch die in der erkenntnistheoretischen Wende durch Kant liegende Chance ergriffen die literarischen Frühromantiker, indem sie, einen gemeinsamen Indifferenzpunkt von Sinnlichkeit und Verstand postulierend, deren gemeinsame Tätigkeit zum Inbegriff der Konstitution des ontologisch höchsten Seienden, dem von ihnen so genannten „Absoluten“, machten.⁹⁸ Mit dieser Offenbarung des Absoluten wird eine poetische Autonomie der Kunst propagiert, derzufolge das Kunstprodukt eine gänzlich subjektiv durch den schöpferischen Akt des Künstlers geschaffene Entität ist, die zwar vielfältig auf die reale Wirklichkeit (z. B. auf Vernunftwahrheiten und Gefühlsevidenzen des einzelnen Subjekts oder auf die Natur) Bezug nimmt, aber es zugleich transzendiert; diese Entität ist an sich das Überpersonale, Überstoffliche, Überkörperliche, Übersinnliche, und insofern das Absolute. Damit wird speziell im Falle von Musik ersichtlich, dass die literarischen Frühromantiker nicht jene „absolute Musik“ im Sinne hatten, die frei sein soll von allem, was jenseits der Musik liegt, wie seit Carl Dahlhaus⁹⁹ die Musikästhetik der Romantik häufig charakterisiert wurde, sondern eine ‚autonome Musik‘, die sich als eine poetische Entität behauptet: Zu Beginn des 19. Jahrhunderts liegt der Akzent nicht auf der Selbstreferentialität, sondern auf dem Pathos des Schöpferischen.¹⁰⁰

⁹⁷ So ist für Kant die Natur noch die produktive Urinstanz der Kunst. Allerdings markiert sein Denken eine Wende in der Nachahmungsästhetik, denn die Kunst ist nach ihm Nachahmung der Natur nur insofern, als ihr „die Natur durch das Genie [...] die Regeln vorschreibe“, Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von Wilhelm Weischedel (= Werke 10), Frankfurt a. M. 1981, § 46, S. 243. Darum kann die Kunst eine Wirklichkeit schaffen, „für die sich in der Natur kein Beispiel findet“ (ebd., § 49, S. 251). Kunst ist Resultat von „Hervorbringung durch Freiheit“, ebd., § 43, S. 237.

⁹⁸ In der musikwissenschaftlichen Forschungsliteratur wird die an Kant anknüpfende Positionierung der Frühromantiker, vor allem aber deren Begründung nicht eingehend erörtert. Zum Kontext der konzeptionellen Anknüpfung der romantischen Kunstauffassung an Kant siehe Frank, S. 7–103; vgl. auch Hans Freier, „Ästhetik und Autonomie. Ein Beitrag zur idealistischen Entfremdungskritik“, in: *Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz*, hrsg. von Bernd Lutz, Stuttgart 1974, S. 329–384. Freier interpretiert Johann Gottlieb Fichtes Wissenschaftslehre als „transzendente Poetik“ (S. 345) und sieht darin den Ausgangspunkt der Frühromantiker (S. 348 f.).

⁹⁹ Z. B. Carl Dahlhaus, „Musik und Aufklärung“, in: *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Carl Dahlhaus (= NHdb 5), Laaber 1996, S. 9.

¹⁰⁰ Vgl. hierzu die Auffassung Ulrich Taddays: Er betont, Dahlhaus kritisierend, dass die romantische Musikanschauung Wackenroders und Tiecks „keine ‚autopoetische‘, sondern eine ‚poetische‘ Autonomie der Musik“ postuliere. Ul-

Daraus konnte, wenn nicht noch andere Kriterien mit ins Spiel kamen, auch eine Hierarchie der Künste gefolgert werden, deren Kriterium im kleineren oder größeren Anteil des poetischen Vermögens, gewissermaßen des „Schaffensanteils“ des Menschen bei der Produktion von Kunstwerken lag. Novalis formuliert bündig: „Je poetischer, je wahrer.“¹⁰¹ Da nun ganz offensichtlich gerade Musik, insbesondere Instrumentalmusik unter den Künsten als das am geringsten Vorgeformte, daher bei ihr der spezifisch poetische Anteil unter allen Künsten als der größte erschien, avancierte sie von ihrem ehemals untergeordneten Standpunkt als „angenehmes Geräusch“ zu einer mit metaphysischen Weihen ausgestatteten Kunst. Das erklärt den singulären Auftrieb in der Bewertung der Musik, speziell der Instrumentalmusik durch die literarischen Frühromantiker. Novalis weiter: „Nirgends aber ist es auffallender, daß es nur der Geist ist, der die Gegenstände, die Veränderungen des Stoffs poetisiert, und daß das Schöne, der Gegenstand der Kunst uns nicht gegeben wird oder in den Erscheinungen schon fertig liegt – als in der Musik. [...] Der Musiker nimmt das Wesen seiner Kunst aus sich – auch nicht der leiseste Verdacht von Nachahmung kann ihn treffen.“¹⁰² Die Unstofflichkeit der Musik fasziniert auch Wackenroder: „Die Musik aber halte ich für die wunderbarste dieser Erfindungen [der Künste], weil sie menschliche Gefühle auf eine übermenschliche Art schildert, weil sie uns alle Bewegungen unsers Gemüts unkörperlich, in goldene Wolken luftiger Harmonien eingekleidet, über unserm Haupte zeigt, – weil sie eine Sprache redet, die wir im ordentlichen Leben nicht kennen, die wir gelernt haben“¹⁰³. In ähnlichem Kontext äußert sich auch Tieck in einer Ergänzung zu den von ihm herausgegebenen nachgelassenen Schrift Wackenroders speziell zu Symphonien: „sie enthüllen in rätselhafter Sprache das Rätselhafteste, sie hängen von keinen Gesetzen der Wirklichkeit ab, sie brauchen sich an keine Geschichte und an keinen Charakter anzuschließen, sie bleiben in ihrer reinpoetischen Welt.“¹⁰⁴

Mit der extremen Steigerung der Wertschätzung des poetischen Schaffens und mit der Offenbarung des Absoluten wird der Kunst zuerkannt, etwas wahrhaft Seiendes zu sein. Kunst ist insofern das wahrhaft Seiende, als sie das Wahre nicht wiedergibt, sondern „ins Werk setzt“¹⁰⁵, also erfahrbar macht. Damit ist sie in der Lage, nicht nur eine vorgegebene Welt zu entdecken und enthüllen, sondern durch ihre Selbstgesetzgebung eine Welt des Unsichtbaren, des noch nicht Gesagten und des Unsagbaren hervorzu- bringen.¹⁰⁶ Sie ist dadurch auch eine Wirklichkeit *sui generis*, in welcher der Mensch

rich Tadday, *Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik und Geschichte der romantischen Musikanschauung*, Stuttgart und Weimar 1990, S. 124 f.

¹⁰¹ Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, Bd. 2, München 1978, S. 420. Schlegel formuliert etwa zur gleichen Zeit (Ende der neunziger Jahre): „Alle Bilder der Dichter sind buchstäblich wahr, alles unser Empfinden, Fühlen, Wahrnehmen ist ein Dichten.“ Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften und Fragmente*, Paderborn 1988, Bd. 5, S. 48.

¹⁰² Novalis, S. 362 f. Zu weiteren Gründen dafür, dass die Musik zum Paradigma von Kunst überhaupt wird vgl. Frank, S. 369 f.

¹⁰³ Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, hrsg. von Ludwig Tieck [Hamburg 1799], in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 1, hrsg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns, Heidelberg 1991, S. 147–246, hier: S. 207.

¹⁰⁴ Ebd., S. 244.

¹⁰⁵ Frank, S. 17.

¹⁰⁶ In diesem Sinne schreibt Wackenroder auch an anderer Stelle, Kunst „richtet unsern Blick in unser Inneres, und zeigt uns das Unsichtbare, ich meyne alles was edel, groß und göttlich ist, in menschlicher Gestalt.“ Wackenroder, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, in: Wackenroder, S. 51–145, hier: S. 99.

qua Selbsttätigkeit a priori heimisch ist. Mit der „Kunstwahrheit“ und „Kunstwirklichkeit“ wird eine ontologische Überschreitung der Natur durch die Kunst erreicht. An die Stelle der zuvor erwähnten beiden Möglichkeitsbegriffe, das ‚Mögliche in der Seinswirklichkeit‘ (‚Natur-Mögliche‘) und das ‚im Sein inbegriffene Mögliche‘ (‚Menschen-Mögliche‘), tritt nun der Begriff des ‚Kunst-Möglichen‘. Ist im ersten Möglichkeitsbegriff enthalten, dass Kunst auf die Natur in der Weise Bezug nimmt, dass sie genau das, was dem Naturbegriff an sich oder der Möglichkeit nach inhäriert, nachahmt, und implizierte der zweite, dass die Kunst die Natur derart in Anspruch nimmt, dass der Begriff ‚Natur‘ zum Inbegriff der Perspektivität der menschlichen Erfahrung wird, so zeigt der dritte Begriff, der des ‚Kunst-Möglichen‘, dass die Natur ihre Vorbildhaftigkeit vollständig eingebüßt hat, weil die Kunst als eine poetisch autonome eine eigene Kunst-Natur konstituiert, die die existierende Natur überschreitet. Offenbar in dieser Hinsicht hat August Wilhelm Schlegel von der Sinnlosigkeit gesprochen, neben der existierenden Natur eine durchaus zu ihr analoge Kunst zu erschaffen.¹⁰⁷ Damit hat er die Formel von der ‚Nachahmung der Natur‘ endgültig desavouiert. Allerdings soll das nicht so verstanden werden, dass er die Vision der Absolutsetzung der Kunst aus dem Nichts zur Negation der Natur weitertriebe. Vielmehr macht er geltend, dass auch die willkürlichste Phantasie sich auf Bestandteile der Natur beziehen müsse, aber in dem Sinne, dass sie „in ihren kühnen Flügen zwar übernatürlich, aber niemals außernatürlich werden“ könne. So kann die Kunst „die verklärte und konzentrierte Natur“ sein, die „durch das Medium eines vollendeten Geistes hindurchgegangen“¹⁰⁸ ist. Auch Novalis verbindet die Kunst mit der Natur: Sie sei „die sich selbst beschauende, sich selbst nachahmende, sich selbst bildende Natur.“¹⁰⁹ Die Natur, die er hier meint, bedeutet im Grunde nichts anderes als ‚Kunstwirklichkeit‘. Denn: „Die Kunst einer gut entwickelten Natur“ sei „freylich von der Künsteley des Verstandes, des bloß raisonnirenden Geistes himmelweit verschieden.“¹¹⁰ Damit übereinstimmend formuliert auch Tieck über „musikalische Töne“: „sie ahmen nicht nach, sie verschönern nicht, sondern sie sind eine abgesonderte Welt für sich selbst.“¹¹¹

„Musikalische Töne“ als „eine abgesonderte Welt für sich“, als sich selbst konstituierende Wahrheit stehen unter keinem ontologischen Legitimationszwang mehr. Ihre Legitimität liegt in ihrer eigenen Welt, ihrer Wahrheit. Damit werden die Schwellen des über zwei Jahrtausende lang gültigen Mimesis-Paradigmas unumkehrbar überschritten. Diese Überschreitung bedeutet in Anbetracht der bisher skizzenhaft erörterten geschichtlichen Prozesse keinen radikalen Abbruch, sondern das Resultat dessen, was sich aus den Voraussetzungen, die im Mimesis-System, insbesondere in seinem inhärenten Möglichkeitsbegriff liegen, entwickelt hat. Gleichwohl ist diese Überschreitung kein Automatismus, sondern sie ist durch geschichtliche Prozesse angetrieben worden, die außerhalb der Implikationen des Mimesis-Begriffs liegen. Sie ist vor allem eine jener Denkmöglichkeiten, die in der Wende der Erkenntnistheorie durch Kant verborgen

¹⁰⁷ August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über Ästhetik I* (= Kritische Ausgabe der Vorlesungen 1), hrsg. von Ernst Behler, Paderborn u. a. 1989, S. 252 ff.

¹⁰⁸ Ebd., S. 257.

¹⁰⁹ Novalis, Bd. 2, S. 766.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ *Phantasien über die Kunst von einem kunstliebenden Klosterbruder*, hrsg. von Ludwig Tieck, in: Wackenroder, S. 245.

lagen und von den Frühromantikern entschlossen ergriffen wurden. Offenbar hat die Kantianische Wende das Bewusstsein einer grundlegenden Zäsur zur Folge gehabt, das zur Abwendung von bisher als gültig angenommenen ästhetischen Grundpositionen führte und damit das Konzept der ‚autonomen Musik‘ zu entwickeln ermöglichte.

V

Als Ergebnis kann festgehalten werden: Die Aktualität des Mimesisprinzips war sehr eng an das Problem der Legitimation von Kunst gebunden, und die Genese der Idee der ‚autonomen Musik‘ an die Bewältigung dieses Problems. Das Mimesisprinzip funktionierte so lange, bis die Kunst keiner Legitimation mehr für ihr Dasein bedurfte und sich selbst zu legitimieren vermochte. Bedingung dafür war die Anerkennung menschlicher Hervorbringungen als wesensbegründend und der Kunst als Wahrheit, als originäres Sein. Die Voraussetzungen dafür waren bereits durch den erwähnten ‚Möglichkeitsbegriff‘ im Zentrum der aristotelischen Philosophie und ihrer Rezeption angelegt. Entscheidende, von außen hinzu kommende Faktoren waren aber die Entstehung eines neuen Erkenntnisbegriffs im 17. Jahrhundert, der den Korrespondenzgedanken ablöste, sowie die an die Entwicklung dieses Erkenntnisbegriffs anknüpfende Kantianische Wende, welche die Bindung der Erkenntnistheorie an die Metaphysik ganz aufgab und stattdessen die Aktivität des erkennenden Subjekts in den Vordergrund stellte. Die Erkenntnistheorie René Descartes‘ hatte den Erkenntnisakt subjektiviert; die Erkenntnistheorie Kants darüber hinaus die Legitimation der Verbindlichkeit von Erkenntnis ins Subjekt verschoben. Damit war die Bedingung gegeben, den poetischen Akt als wesensbegründend und wahr anzuerkennen. Erst unter dieser Bedingung konnte eine neue Deutung der Kunst als eines nicht-mimetischen und gleichzeitig ästhetisch bedeutsamen autonomen Bereichs – und damit auch die Idee der ‚autonomen Musik‘ – durch die literarischen Frühromantiker entstehen.

Das Entscheidende an der skizzierten Entwicklung der Entstehung der Idee der ‚autonomen Musik‘ ist also weniger die Konstitution einer nur musikspezifisch gültigen „Idee der absoluten Musik“, sondern die Erkenntnis der Frühromantiker, dass Musik kraft der Implikationen der Überwindung der Nachahmungstheorie der übergeordneten Idee der Kunst als einer durch sich selbst legitimierten Sphäre teilhaftig werden konnte. Seitdem nimmt Musik in vielen ästhetischen Theorien einen exemplarischen Rang ein. Sie wird nunmehr als ein Paradigma der Autonomie der Kunst gesehen, welches sich zur Position radikalieren ließ, dass die Kunst nicht nur ‚Kunstwirklichkeit‘ schafft, sondern durch ihre Wirklichkeit die ‚Natur‘ als im Wesentlichen unwahr und damit grundlos zurückweist; diese Position propagiert beispielsweise Friedrich Nietzsche mit seinem berühmten Satz, dass „nur als ästhetisches Phänomen das Dasein der Welt gerechtfertigt“¹¹² sei.

Auch in späteren Theorien der Kunst im Allgemeinen (und der Musik im Besonderen) kommt das Mimesisprinzip immer wieder ins Spiel, wie etwa bei Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Karl Marx und Friedrich Engels sowie Theodor W. Adorno und anderen

¹¹² Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 1, München 1980, S. 17.

marxistischen Theoretikern; in allen diesen Fällen ist das Mimesis-Konzept nur Moment einer dialektischen Konstruktion des Verhältnisses von Natur (bzw. Gesellschaft) und Kunst; die gedankliche Figur soll die erkenntnistheoretische und ethische Relevanz der Kunst sichern. Dabei ist die Kunstautonomie eine unhinterfragbare Selbstverständlichkeit.