

Die Musik in Hegels Ästhetik

von Bernhard Billeter, Zürich

In jüngster Zeit haben sich einige Autoren mit Hegels Gedanken über die Musik auseinandergesetzt. Das ist gewiß kein Zufall, sondern steht im Zusammenhang erneuerter Bemühungen in Ost und West um die Philosophie Hegels sowie der neuen Wertschätzung des 19. Jahrhunderts in der Musikwissenschaft. Walter Wiora griff einige Punkte heraus, in denen Hegels Denkbewegung für die heutige Auseinandersetzung um Grundfragen des Hörens fruchtbar werden kann¹, während Zofia Lissa weniger Hegels Text im einzelnen auslegt, als die von Hegel bevorzugten Kategorien des Ablaufes, des Prozesses daraufhin anwendet, wie ein Hörer eine musikalische Form erfaßt². Ihre drei Prinzipien (der Gleichheit, der Ähnlichkeit und des Gegensatzes) sind sehr allgemein, sie stehen nur in losem Zusammenhang zu Hegel. Auch Carl Dahlhaus³ greift nur einen Gesichtspunkt bei Hegel heraus, nämlich die Gefahr der Inhaltsleere bei instrumentaler Musik. Es handelt sich dabei aber gerade um eine neuralgische Frage, die ins Zentrum der Problematik hineinführt. Denes Zoltai⁴ beschreibt in seiner Geschichte der Ethos- und Affektenlehre eine Tendenz, die weg von den Zahlenspekulationen, der „Musikmathematik“, zu einem gesellschaftlich vermittelten Musikverständnis hinführt. Musik steht dann ausschließlich unter dem Aspekt der Mitteilung. Hegels Musikanschauung läßt sich zwar unschwer in diese Tendenz einfügen. Sein Programm bestehe darin, „*im angeblich naturwüchsigen Kommunikationsmedium der Musik die Tätigkeit der Subjektivität – die Bewegung des ‚Geistes‘ – zu beleben und so die Entfremdung der Musiktheorie von der Musikästhetik zu beheben*“ (234). Aber – wie umsichtig Zoltai auch diese Untersuchung führt – sie trifft keineswegs das Anliegen Hegels.

Den neuesten und gewichtigsten Beitrag hat Adolf Nowak in seinem Buch *Hegels Musikästhetik* geleistet⁵. Nowak erweist sich als umfassender Hegelkenner, der für seine Untersuchungen nicht nur die Stellen über die Musik in Hegels Ästhetikvorlesung, sondern nahezu alle Werke Hegels zu Rate zieht. Seine Interpretation begnügt sich nicht mit dem Aufzeigen von Parallelstellen und Ergänzungen. „*Es gilt vielmehr, die Aussagen des Musikkapitels nach ihren im m a n e n t notwendigen Voraussetzungen zu befragen . . . Durch solche Erprobung, die nicht philologische Abhängigkeiten konstatiert, sondern Sachproblemen nachgeht, mag sich der Widersinn lösen, von dem das Unternehmen behaftet ist, ein einzelnes, peripheres Gebiet herauszugreifen aus einer Philosophie, deren Maxime ist: ‚Das Wahre ist das*

1 W. Wiora, *Einsichten Hegels in das Wesen der Musik*, in: Festschrift Heinrich Bessler, Leipzig 1962, S. 509-519; vgl. auch dessen Artikel *Absolute Musik* in MGG I, Sp. 46-56.

2 Z. Lissa, *Hegel und das Problem der Formintegration in der Musik*, in: Festschrift für W. Wiora, Kassel usw. 1967, S. 112-119.

3 C. Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln 1967, S. 47 und S. 71 ff.

4 D. Zoltai, *Ethos und Affekt. Geschichte der philosophischen Musikästhetik von den Anfängen bis zu Hegel*, Berlin-Budapest 1970 (ungarische Ausgabe 1966).

5 A. Nowak, *Hegels Musikästhetik*, Regensburg 1971 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 25), Dissertation Universität des Saarlandes 1969.

Ganze.“⁶ Dies und eine erstaunliche Vertrautheit mit der Philosophiegeschichte der Hegelzeit und den ästhetischen und musiktheoretischen Diskussionen bis in die Gegenwart geben seiner Darstellung die Breite eines künftigen Standardwerkes. So mag es zunächst überflüssig scheinen, bereits wiederum dieses Thema aufzugreifen. Es geschieht aus folgender Überlegung: Nowak zieht das System Hegels in seinem Ganzen nicht in Zweifel, er befragt es nicht nach seinen Voraussetzungen. „*Der Versuch der Begründung und Bewährung Hegelscher Aussagen führt immer wieder zu der Erfahrung, daß die Kritik an Hegel von Hegel selbst schon vorweggenommen ist und daß daher die Distanz des Interpreten weitgehend eine immanente Distanz bleibt. Auf Grund der implizierten Selbstkritik ist Hegels System nicht irgendein System, sondern – der Anlage nach – System der Systeme.*“⁷ Nun bewies Hegel in seiner Philosophie ein solches Problembewußtsein und führte es in einer so reichen Fülle der Bezüge aus, daß sein System tatsächlich zu seiner Zeit alle denkerischen Leistungen der Philosophiegeschichte in einer einzigen Bewegung zusammenfassen konnte und bis heute grundsätzlich nicht überboten worden ist. Zudem ist es so verschieden interpretierbar (nicht nur in politischer Beziehung), daß es den geschichtlichen Wandel der Fragestellungen überdauert hat. Der Versuch, Hegels Philosophie „vom Kopf auf die Beine zu stellen“, erstmals von Kierkegaard ohne das erforderliche Problembewußtsein unternommen, wäre eine Aufgabe der Philosophie. Hierzu kann die Musikästhetik wenig beitragen; sie kann höchstens vom Rand her aufweisen, daß das System Hegels, so sehr man es in der Anlage und in der Durchführung bewundern mag, seine Grenzen hat, nun also doch nicht „das Ganze“, „die“ Wahrheit in ihrer letztmöglichen Entfaltung ist.

Zunächst werden wir, vom Allgemeinen zum Besonderen fortschreitend, den Ort suchen, den Hegel der Musik zugewiesen hat. Geschichte versteht Hegel als Bewegung des Geistes zu sich selbst. An dieser Bewegung hat auch die Kunst teil, da es ihre Aufgabe ist, das Geistige und das Sinnliche miteinander zu verbinden, „*die Idee für die unmittelbare Anschauung in sinnlicher Gestalt und nicht in Form des Denkens . . . darzustellen.*“⁸ Die Bewegung des Geistes vollzieht sich in Stufen. Bei der Kunst unterscheidet Hegel drei Stufen, die sogenannten Kunstformen. Die Einteilung der Kunst in das System der besonderen Künste beruht nicht auf äußeren Merkmalen, deren sich bei der Kunst ja verschiedene anbieten würden (z. B. auf dem sinnlichen Material oder auf der Beziehung zu Raum und Zeit), sondern auf den drei Kunstformen, also auf dem Gang des Geistes:

„Denn der Geist, ehe er zum wahren Begriffe seines absoluten Wissens gelangt, hat einen in diesem Begriffe selbst begründeten Verlauf von Stufen durchzugehen, und diesem Verlaufe des Inhalts, den er sich gibt, entspricht ein unmittelbar damit zusammenhängender Verlauf von Gestaltungen der Kunst . . .“ (I, 79).

Dieser Verlauf hat also zwei Seiten: eine geistige Entwicklung als „*Stufenfolge bestimmter Weltanschauungen*“ (I, 80) und die entsprechende Entwicklung der besonderen Künste.

6 A. a. O., S. 39.

7 A. a. O., S. 40.

8 Hegel, *Ästhetik*, hrsg. von Fr. Bassenge, 2 Bände, Frankfurt am Main o. J. [1965] (Lizenzausgabe der 1955 in Berlin erschienenen Ausgabe), I. Band, S. 79, im folgenden so zitiert: I, 79. Hervorhebungen in den Zitaten sind original.

Bevor wir diese Entwicklung darstellen können, müssen wir „*lemmatisch*“ (I, 35) zwei Thesen voraussetzen, auf welchen das Ganze beruht. Daß es sich im strengen Wortsinn um Voraussetzungen handelt, werden wir erst im kritischen Teil zeigen können:

1. Die Kunst ist fähig, Wahrheit darzustellen.

2. Diese Darstellung als Vermittlung des Geistigen und des Sinnlichen, das „*Sinnliche Scheinen der Idee*“ (I, 117), die „*Kunstversinnlichung*“, ist „*nicht die höchste Weise, das geistig Konkrete zu fassen. Die höhere Form, der Darstellung durch das sinnlich Konkrete gegenüber, ist das Denken . . .*“ (I, 79).

Durch die erste Voraussetzung erhebt Hegel die Kunst auf eine Ebene mit der Religion und der Philosophie, insofern es in allen um die Erkenntnis des Wahren, das heißt aber bei Hegel: um die Erkenntnis Gottes geht.

„*In solcher Weise sind in der Philosophie die beiden Seiten der Kunst und Religion vereinigt: die Objektivität der Kunst, welche hier zwar die äußere Sinnlichkeit verloren, aber deshalb mit der höchsten Form des Objektiven, mit der Form des Gedankens vertauscht hat, und die Subjektivität der Religion, welche zur Subjektivität des Denkens gereinigt ist*“ (I, 111).

Zwar ist sich Hegel bewußt, daß dabei Unwiederbringliches verloren geht. Nowak interpretiert diese Stelle positiv so, daß durch die „Aufhebung“ der Kunst in der Philosophie die Kunst dennoch ihre fortdauernde Unentbehrlichkeit behält: „*Es kann zwar etwas anderes an seine [des Verlorenen] Stelle treten, sogar etwas Höheres – wie hier die ‚höchste Form des Objektiven‘, die ‚Form des Gedankens‘ – aber dieses Höhere ist eine elevatio, der Wesentliches entgleitet: Die sinnliche Erscheinung des Wesens ist mit dem Gedanken ‚vertauscht‘, nicht – oder nur ganz verschwindend – in ihm enthalten*“.⁹ Die Richtung des Hegelschen Gedankens verläuft aber anders: „*Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt*“ (I, 21); insofern hatte Benedetto Croce doch recht, wenn er meinte, Hegels Ästhetikvorlesung sei eine Grabrede auf die Kunst. Die Kunst wird abgelöst durch die Reflexion über Kunst, die Ästhetik:

„*In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes . . . Die Kunst ladet uns zur denkenden Betrachtung ein, und zwar nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen, sondern, was die Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen*“ (I, 22).

Nowaks Interpretation würde dann ihre Berechtigung behalten, die Kunst (und auch die Religion) würde unentbehrlich bleiben, wenn dem menschlichen Geist die letzte Stufe, das „*absolute Wissen*“ (*Phänomenologie des Geistes*, letztes Kapitel) verwehrt wäre. Wir werden auf diese schwierige Frage am Ende zurückkommen. Wir können die Frage nach dem Ende der Kunst aber auch offen lassen und nach der Stufe fragen, auf welcher in der Entwicklung des Geistes die künstlerisch-sinnliche Darstellung vollkommen der Idee adäquat ist.

„*Nur ein gewisser Kreis und Stufe der Wahrheit ist fähig, im Elemente des Kunstwerks dargestellt zu werden; es muß noch in ihrer eigenen Bestimmung liegen, zu dem Sinnlichen herauszugehen und in demselben sich adäquat sein zu können, um echter Inhalt für die Kunst zu sein, wie dies z. B. bei den griechischen Göttern der Fall ist*“ (I, 21).

⁹ A. a. O., S. 208.

In der Darstellung der griechischen Götter in Menschengestalt durch die vollplastische Skulptur erreicht die Kunst die vollkommene Entsprechung von Innen und Außen, des Geistes und der sinnlichen Darstellung. Dies ist die Stufe der *klassischen Kunstform*. Der menschliche Körper weist in der Skulptur über das Körperliche hinaus, er ist „*Naturgestalt des Geistes*“ (I, 85). Der Geist andererseits ist „*hier zugleich als partikulärer bestimmt, als menschlicher, nicht als schlechthin absoluter und ewiger, indem dieser nur als Geistigkeit selbst sich kundzugeben und auszudrücken fähig ist*“ (I, 85).

Um diese Mitte der Kunst in ihrer vollendeten Adäquation des Geistes und der sinnlichen Darstellung gliedert sich die Stufenfolge der Kunstformen: als „noch nicht“ die *symbolische Kunstform*, in welcher „*die Idee [des Kunstschönen] . . . noch in ihrer Unbestimmtheit und Unklarheit oder in schlechter, unwahrer Bestimmtheit zum Gehalt der Kunstgestalten gemacht wird*“ (I, 82); als „nicht mehr“ die *romantische Kunstform*, die auf höhere Weise „*die vollendete Einigung der Idee und ihrer Realität*“ wieder aufhebt (I, 85), weil der Geist in seinem weiteren Fortgang sich jeder adäquaten Versinnlichung entzieht:

„*Der griechische Gott ist nicht abstrakt, sondern individuell, und steht der Naturgestalt des Menschen zunächst; der christliche ist zwar auch konkrete Persönlichkeit, aber als reine Geistigkeit, und soll als Geist und im Geist gewußt werden. Sein Element des Daseins ist dadurch wesentlich das innere Wissen und nicht die äußere Naturgestalt, durch die er nur unvollkommen, nicht aber der ganzen Tiefe seines Begriffs nach, darstellbar sein wird*“ (I, 79).

Wahrheit, Geist, das Absolute, die Idee, Gott: diese Wörter sind bei Hegel weitgehend gegeneinander austauschbar; sie beziehen sich auf das Eine, das die Fülle des Ganzen in sich faßt. Dieses Eine ist nicht das abstrakte, unterschiedslose, einfache Sein der Eleaten, die „*Nacht, in der die Kühe schwarz sind*“, wie sich Hegel einmal treffend ausdrückt. Sondern es ist das Konkrete, das die Mannigfaltigkeit der Natur und der Geschichte in sich aufgenommen hat. Dies ist gemeint, wenn im Christentum Gott „Person“ genannt wird, wenn die Theologie die Trinität expliziert. Im gewöhnlichen Sprachgebrauch bezeichnet das Konkrete das Sinnliche, das Abstrakte das aus dem Sinnlichen abstrahierte Gedachte. Dieser landläufigen Auffassung liegt das zugrunde, was im Mittelalter als „Nominalismus“ aufgetreten ist, nämlich die Auffassung, daß nur dem Ding, der „res“, und nicht dem Begriff, dem „nomen“, Sein zukomme. Die Aporien, in welche der konsequente Nominalismus führt, die Unmöglichkeit, menschliches Erkennen zu begründen, die Spaltung in Subjekt und Objekt, Ich und Welt, Innen und Außen zu überbrücken, können hier nicht ausgefaltet werden. Hegels Sprachgebrauch ist anders:

„*Denn alles Wahrhaftige des Geistes sowohl als der Natur ist in sich konkret und hat der Allgemeinheit ohnerachtet dennoch Subjektivität und Besonderheit in sich*“ (I, 78).

Solcherart konkret ist auch der Inhalt eines Kunstwerks; aber auch die Form des Kunstwerks, soll sie mit dem Inhalt zusammen eine unlösbare Einheit bilden (und nur dann darf von einem Kunstwerk gesprochen werden), muß individuell, bestimmt und konkret sein. Zwischen Form und Inhalt besteht ein dialektisches Verhältnis, das Hegel in der Ästhetik nicht ausgeführt, das er aber in der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* so formuliert hat:

„Der wahrhafte Inhalt enthält also in sich selbst die Form, und die wahrhafte Form ist ihr eigener Inhalt“¹⁰.

So läßt sich aus den drei Kunstformen, den Stufen der Kunst, das System der besonderen Künste gewinnen als eine „*Realisation derselben in bestimmtem sinnlichem Material*“ (I, 88).

Der symbolischen Kunstform entspricht die Architektur, der klassischen die Skulptur, während die romantische Kunstform die drei Künste umfaßt, deren Sinnlichkeit durch die Innerlichkeit des Gemütes, die Subjektivität, gebrochen ist: Malerei, Musik und Poesie. Das heißt nicht, daß eine Skulptur, z. B. eine ägyptische Sphinx, nicht auch zur symbolischen, eine Malerei oder eine Dichtung, z. B. ein Gedicht Goethes, zur klassischen Kunstform gehören könnte. Es bezeichnet nur die jeder Kunst aus ihrem Wesen zukommende Stellung im Ganzen des Systems, das zugleich das Ganze des geschichtlichen Verlaufs in Stufen ist. „Romantisch“ ist also nicht im Sinne der Romantiker verwendet, heißt aber auch nicht einfach „neuzeitlich“, wie Zoltai meint, sondern hängt wesentlich mit der Verinnerlichung der Religion im Christentum zusammen. Eine Beziehung zum Begriff der Romantik, wie er im Kreise von Herder, Tieck und Wackenroder gepflegt wurde, ergibt sich höchstens aus der Vorliebe der Romantiker für die von ihnen wiederentdeckte mittelalterliche Kunst. Ferner spielt in Hegels Entgegensetzung von „klassisch“ und „romantisch“ diejenige Schillers von „naiver“ und „sentimentaler“ Dichtung hinein. Innerlichkeit, das menschliche Vermögen des Fühlens, ist untrennbar mit der Reflexion verbunden. Innerlichkeit in einem ganz nüchternen, unsentimentalen Sinn also, den Nowak überzeugend aus den geschichtlichen Wurzeln und aus Hegels Ästhetik herausgearbeitet hat¹¹, ist das entscheidende Kriterium. Insofern die romantische Kunstform durch Verinnerlichung gekennzeichnet ist, steht die Musik nicht nur in der Reihenfolge zwischen Malerei und Dichtkunst, sondern sie steht überhaupt im Zentrum der romantischen Kunstform: Die Malerei entfernt sich von der räumlichen Sinnlichkeit durch die Projektion auf die Ebene, sie ist noch nicht völlig verinnerlicht. Die Musik hebt den Raum ganz auf und breitet sich in der Zeit, der Form des inneren Sinnes, aus. In der Poesie ist die vollendete Innerlichkeit wieder überschritten, es findet eine Scheidung statt zwischen dem Sinnlichen als Zeichen und dem Inhalt als Bezeichneten. In dieser Betrachtungsweise stellt die Musik den Mittelpunkt der romantischen Künste dar und „*macht den Durchgangspunkt zwischen der abstrakten räumlichen Sinnlichkeit der Malerei und abstrakten Geistigkeit der Poesie*“ (I, 93). „*Sie bildet in dieser Beziehung den eigentlichen Mittelpunkt derjenigen Darstellung, die sich das Subjekt als solches zum Inhalt als auch zur Form nimmt . . .*“ (II, 260). In dieser Beziehung könnte die Musik die vollendetste Kunst genannt werden, in welcher Form und Inhalt zu größter Verschmelzung und zu größter Innerlichkeit gebracht sind. Diese Konsequenz lag im Zeitalter der Romantik gleichsam in der Luft und wurde u. a. von Wackenroder seinem „Berglinger“ in den Mund gelegt. Hegel ist anderer Meinung, wobei seine

10 „Jubiläumsausgabe“ der Werke Hegels, hrsg. von H. Glockner, Stuttgart, 3. Aufl. 1949-59, Bd. 6, § 303, Zusatz 34.

11 A. a. O., S. 24-33, 145-162, insbes. 147-153.

nicht sehr ausgeprägte persönliche Beziehung zur Musik mitgespielt haben mag. In einer anderen, für Hegel wesentlicheren Beziehung, ist die Poesie die höchste der Künste: sie ist dem Geistigen am nächsten.

Wie steht es aber nach Hegel mit der Beziehung der Musik zum Geistigen? Der Vorteil der Innerlichkeit ist mit einem Nachteil erkauft, der die Musik suspekt macht, nämlich der inhaltlichen Unbestimmtheit:

„Diese erste Innigkeit und Beseelung nun der Materie gibt das Material für die selbst noch unbestimmte Innigkeit und Seele des Geistes ab und läßt in ihren Klängen das Gemüt mit der ganzen Skala seiner Empfindungen und Leidenschaften klingen und verklingen“ (I, 93). „Die Musik z. B., welche es sich nur mit der ganz unbestimmten Bewegung des geistigen Innern, mit dem Tönen gleichsam der gedankenlosen Empfindung zu tun macht, hat wenigen oder keinen geistigen Stoff im Bewußtsein vonnöten. Das musikalische Talent kündigt sich darum auch am meisten in sehr früher Jugend, bei noch leerem Kopfe und wenig bewegtem Gemüte an und kann beizeiten schon, ehe noch Geist und Leben sich erfahren haben, zu sehr bedeutender Höhe gelangt sein; wie wir denn auch oft eine sehr große Virtuosität in musikalischer Komposition und Vortrage neben bedeutender Dürftigkeit des Geistes und Charakters bestehen sehen“ (I, 38f).

Das letztere soll nicht bestritten werden. Es ist nur die Frage, ob es allgemein gilt: *„Für den Musikausdruck eignet sich deshalb auch nur das ganz objektlose Innere, die abstrakte Subjektivität als solche. Diese ist unser ganz leeres Ich, das Selbst ohne weiteren Inhalt“ (II, 261).*

Der Inhalt der Musik besteht nach Hegel – darin folgt er der Affektenlehre der Aufklärung und gibt dem Begriff „Inhalt“ eine wesentlich engere Bedeutung als in der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* – bloß im Ausdruck von Empfindungen (II, 272), wobei zu beachten ist, was „Empfindung“ bei Hegel meint: Auf ethischem Gebiet genügt die Empfindung der Nächstenliebe nicht, denn unverständige Liebe könnte – in Ansehung aller Umstände – dem Nächsten mehr schaden als nützen. *„Es bleibt dem Wohltun, welches Empfindung ist, nur die Bedeutung eines ganz einzelnen Tuns, einer Nothilfe, die ebenso zufällig als augenblicklich ist“¹². Ähnlich heißt es in der Ästhetik: „... denn die Empfindung ist die unbestimmte dumpfe Region des Geistes; was empfunden wird, bleibt eingehüllt in der Form abstraktester einzelner Subjektivität, und deshalb sind auch die Unterschiede der Empfindung ganz abstrakte, keine Unterschiede der Sache selbst“ (I, 42 f).*

Hegel steht nicht allein mit solcher Einschätzung der Musik. Bei Kant lesen wir: *„Nach der Dichtkunst würde ich, wenn es um Reiz und Bewegung des Gemüts zu tun ist, diejenige, welche ihr unter den redenden am nächsten kommt und sich damit auch sehr natürlich vereinigen läßt, nämlich die Tonkunst, setzen. Denn, ob sie zwar durch lauter Empfindungen ohne Begriffe spricht, mithin nicht, wie die Poesie, etwas zum Nachdenken übrig bleiben läßt, so bewegt sie doch das Gemüt mannigfaltiger und, obgleich bloß vorübergehend, doch inniglicher; ist aber freilich mehr Genuß als Kultur . . .; und hat, durch Vernunft beurteilt, weniger Wert, als jede andere der schönen Künste“¹³.*

¹² Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, hrsg. von Joh. Hoffmeister, 5. Aufl. Hamburg 1952, S. 305.

¹³ *Kritik der Urteilskraft* B S. 218; vgl. C. Dahlhaus, *Zu Kants Musikästhetik*, in: AfMw X, 1953, S. 338-347.

Wir erkennen bei Kant genau denselben Grund der Wertschätzung und der Geringschätzung der Musik. Ist es aber richtig, den Inhalt der Musik bloß als Ausdruck von Empfindungen anzugeben? Das würde heißen, daß alle Bestimmtheit in der Musik eine solche der Form wäre, was auf eine strenge Trennung von Form und Inhalt hinausliefe. In der Tat kommt Hegel nicht oder nur in Ansätzen über diese Trennung hinaus, was Dénes Zoltai im einzelnen nachgewiesen und zum Angelpunkt seiner Kritik genommen hat¹⁴.

Von der im Musikwerk ausgedrückten Empfindung müssen die bestimmten Vorstellungen und Anschauungen über Musik unterschieden werden. „*Dies ist dann aber unsere Vorstellung und Anschauung, zu der wohl das Musikwerk den Anstoß gegeben, die es jedoch nicht selber durch seine musikalische Behandlung der Töne unmittelbar hervorgebracht hat*“ (II, 270). Auf diese Weise läßt sich Programmmusik und absolute Musik unterscheiden. Nehmen wir die Innerlichkeit als Richtschnur, so muß die absolute Musik, das „reine Tönen“, über der Programmmusik stehen. Auf der andern Seite meint Hegel, reine Musik bleibe „*leer, bedeutungslos*“ und sei „*noch nicht eigentlich zur Kunst zu rechnen*“, sie sei mehr „*Sache der Kenner*“ (II, 269). Carl Dahlhaus faßt diese beiden Gesichtspunkte in eine scharfsinnige Dialektik zusammen, „*nach der die Musik als Kunst verliert, was sie als Musik gewinnt, und als Musik verliert, was sie als Kunst gewinnt*“¹⁵. In dieser Dialektik liegt begründet, daß im 19. Jahrhundert sowohl die Verteidiger der Programmmusik als auch diejenigen der absoluten Musik sich auf Hegel berufen konnten. Das Programm konnte der Musik einen zwar von außen kommenden, aber bestimmten Inhalt verleihen. Warum sollte für Franz Brendel die Musik nicht über sich hinausschreiten und sich mit der in Hegels System der besonderen Künste noch höher stehenden Poesie verschwistern? Hanslick hingegen läßt die Dialektik in ihr Gegenteil umschlagen:

„*Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik*“¹⁶.

14 A. a. O., S. 156 f. – Erst nach der Abfassung dieser Arbeit erschien die Schrift von Hans Heinrich Eggebrecht, *Versuch über die Wiener Klassik*, Beihefte zum AfMw Bd. XII, 1972, in welcher er das, was Hegel über die klassische Kunstform aussagt, umdeutet auf die Musik der Wiener Klassik und in drei Thesen entwickelt: „1. *Inhalt und Form (Bedeutung und sinnliche Gestalt) sind in vollendeter Einigung ineinandergebildet*“ (S. 13), „2. *Inhalt und Form müssen einander adäquat sein*“ (S. 14) und „3. *Der Inhalt der klassischen Kunst ist das Geistige, das als das Menschliche zu der ihm adäquaten Form gelangt*“ (S. 16). Eggebrecht nimmt für sich nicht in Anspruch, Hegel zu deuten, sondern nur, ihn umzudeuten. Es kann darüber hinaus aber auch gezeigt werden, daß diese Umdeutung an Hegels Gedankengebäude im Wesentlichen nichts ändert: Eggebrechts Bestimmung von Inhalt und Form der klassischen Musik stimmt überein mit derjenigen von Hanslick (s. weiter unten) und entspricht dem in der vorliegenden Arbeit weiter unten entwickelten Gegensatz der inhaltlichen und der architektonischen Seite der Musik, dessen Überbrückung – von Hegel als Möglichkeit der Musik nur am Rande erkannt, aber nicht durchgeführt – zu einer anderen Musikauffassung verhilft, die im Rahmen von Hegels System ebenfalls durchaus möglich ist (dazu vgl. Nowak, a. a. O., S. 153-162 und 179-188).

15 C. Dahlhaus, *Musikästhetik*, a. a. O., S. 47 und 75.

16 E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, 1854, S. 32. Vgl. A. Nowak, a. a. O., S. 156 f. und C. Dahlhaus, *Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff*, in: Mf XX, 1967, S. 145-153.

Hanslick konnte sich auf die Form-Inhalt-Dialektik berufen, die Hegel an anderem Ort (s. o.) entwickelt hatte. Aber was in Hegels Logik als Bewegung belassen wird, nimmt sich bei Hanslick „wie eine Gleichung aus“¹⁷: die affektive Seite der Musik wird durch die zum Inhalt erklärte Form hinwegeskamotiert. Hanslick hat sich freilich vor dieser extremen Konsequenz gehütet. Die ganze Entgegensetzung von Programmmusik und absoluter Musik, wie sie im 19. Jahrhundert zum Modegespräch und Zankapfel wurde, beruht auf der Hegelschen Prämisse, daß das Inhaltliche der Musik unbestimmt sei. Diese Prämisse kann in Zweifel gezogen werden, wenn sich herausstellen sollte, daß die Entgegensetzung von Programmmusik und absoluter Musik zeitgebunden sei und sich nur mit großen Einschränkungen auf die Vorklassik und auf die Gegenwart anwenden lasse¹⁸.

Wie schwer sich in einem Musikstück Inhalt und Form überhaupt trennen lassen, soll an einem Beispiel gezeigt werden: an Johann Sebastian Bachs Orgelchoral *Vor deinen Thron tret ich hiermit*. Bekanntlich soll der halb erblindete Bach diesen Choral kurz vor seinem Tod seinem Schüler und Schwiegersohn Altnikol in die Feder diktiert haben. So außergewöhnlich dieses „opus postumum“ entstanden ist, so einmalig ist die Dichte der Bezüge. Der Orgelchoral ist der Form nach ein einfacher cantus-firmus-Satz mit Vorimitationen (der Typus des Pachelbelschen Choralvorspiels), und der Inhalt ist mit dem Choraltext auch schon umrissen. Doch hier beginnen bereits die Schwierigkeiten. Der gewöhnliche Text der Choralmelodie heißt: „Wenn wir in höchsten Nöten sein“. Unter diesem Titel steht die Choralbearbeitung des Orgelbüchleins. Bach muß sein nahendes Ende geahnt haben: der neue Titel ist beim Wort zu nehmen. Ein Ton der Trauer, der zu Herzen geht, von Bach mehrmals angerührt in Werken, die vom Sterben reden, mischt sich in die verhaltene Ahnung kommender Harmonie, Schmerz über das Unwiederbringliche eines intensiv gelebten Lebens begleitet den Trost des „Heimgehens“. Die Themaumkehrung in allen vier Vorimitationen ist als rhetorische Figur zu verstehen: Anrede des Gebets und Antwort von Oben. Die unvergleichliche Schlußwendung kombiniert die Figuren der Mimesis, der Emphasis und der Pathopoeia (in Form des Passus duriusculus), ganz im Sinne der obigen gegensätzlichen Affekte. Der Anfang der ersten Zeile und dessen Umkehrung durchzieht als Motiv auch die Partien, wo der cantus firmus anwesend ist, die übrigens in den Begleitstimmen beinahe wörtlich mit der Orgelbüchlein-Fassung übereinstimmen. Während aber im Orgelbüchlein der cantus firmus reich koloriert ist, hat Bach ihn hier – ein ganz außergewöhnlicher Fall – zu letzter Schlichtheit dekoloriert. Dies alles sind inhaltliche Bestimmtheiten, die dem verständnisvollen, mit der barocken Tradition und dem Schaffen Bachs vertrauten Hörer unmittelbar aufgehen können. Das Werk steckt darüber hinaus voller zahlensymbolischer Bezüge, die demjenigen, der es analysiert, ebenfalls Inhalt vermitteln. Die erste cantus-firmus-Zeile umfaßt 14 Noten, der ganze cantus firmus 41: die zahlenkabbalistische Verschlüsselung des Namens Bach bzw. J. S. Bach (ein Grund, warum die erste Zeile noch wenige Verzierungen, die andern außer Durchgängen keine enthalten). Dieser Darstellung seiner selbst im cantus firmus steht die Darstellung des Kosmos in den andern Stimmen gegenüber. Hier häufen sich in selbst für Bach außergewöhnlicher Art die Produkte aus den niedrigen Primzahlen 2, 3 und 5. Es sind dies kurz zusammengefaßt: Die Verkleinerungen der Vorimitationen, zum ganzen Choral zusammengesetzt, umfassen 36 Noten (gegenüber 41 des cantus firmus). In gerader Bewegung stehen 18 Verkleinerungen, in Umkehrung 12, zusammen 30 = 5 · 6. In Normalgröße stehen die vier Zeilen des cantus firmus und zweimal außerdem die letzte Zeile, zusammen 6, diese zusammen mit den 30 Verkleinerungen ergeben wiederum die Zahl 36. Die Anfänge der 1. Zeile erscheinen dreimal gerade, 9 mal umgekehrt, zusammen 12 mal. Das sind Produkte aus der göttlichen Zahl 3 und den Zahlen 2 · 2 = 4 Zahl der Elemente. Die Zahl 5, in der Konsonanzordnung diejenige Zahl, die die natürlichen

17 A. Nowak, a. a. O., S. 157.

18 Vgl. W. Wiora, Art. *Absolute Musik* in MGG I, Sp. 46-56.

großen und kleinen Terzen, Dur und Moll, erzeugt, die Zahl des Geschlechts oder des kreatürlichen Lebens¹⁹, erscheint wieder in der Anzahl der Takte: 45. In diesem Orgelchoral ist somit das Übereinstimmen des Ichs und der göttlichen Weltordnung im anorganischen und lebenden Bereich ausgedrückt. Die Zahlensymbolik läßt sich noch weniger in das Schema Programmmusik – absolute Musik einordnen als die Tonsymbole bzw. die rhetorischen Figuren. Es ist bezeichnend, daß im 19. Jahrhundert Bach als Gipfelpunkt der absoluten Musik gefeiert wurde und daß deswegen die Tonsymbole der Aufmerksamkeit entgingen und erst von Albert Schweitzer wiederentdeckt wurden.

Für Hegel ist die Musik die Kunst des Gemüts als des unbestimmten Innern. Dahinter steckt die rationalistische Vorstellung, daß nur die Sprache bestimmten Inhalt vermitteln könne. Daß der Inhalt der Musik unbestimmt sei, kann aber, wie gesagt, bestritten werden. Ernest Ansermet schreibt:

„Der Sinn der artikulierten – gesprochenen oder geschriebenen – Sprache ist explizit... Da sich dieser Sinn nur implizite im musikalischen Erlebnis gibt, ist er auch nur implizite in seinem Objekt [dem Musikwerk] vorhanden. Im Gegensatz zur häufig vertretenen Meinung aber muß er vollständig präzise und bestimmt sein, weil das Bewußtsein des Hörers nicht zögert, den Fluß der wahrgenommenen Töne in Motive, Phrasen und Perioden zu gliedern, wie ihn das Bewußtsein des Komponisten gegliedert hatte“²⁰.

Ansermet schreibt weiter, daß eine Komponente des Sinnes in den Grundlagen der Musik (den Verhältnissen der Intervalle und Rhythmen) zu suchen sei, daß der Sinn aber im weiteren wesentlich an die jeweilige Epoche und den Kulturkreis gebunden sei, in welchem das Verstehen dieses Sinnes zu den unreflektierten Selbstverständlichkeiten gehöre. Er unterscheidet auch, wie Hegel, den unreflektiert bleibenden Sinn der Musik von den Vorstellungen über die Musik, die sich im Nachhinein bei der Sekundärreflexion über das Verstehen der Musik als solches bilden (daß die Vorstellungen sich vom Sinn unterscheiden, aber kaum je säuberlich scheiden lassen, ist aus der vorstehenden Analyse ersichtlich geworden).

Man mag sich zu Ansermets Buch im übrigen stellen wie man will: in der Tat spricht viel dafür, daß das Innere der Musik, der Inhalt, nicht bloß als unbestimmt, als Ausdruck von Empfindungen, sondern als ein bestimmter implizierter Sinn betrachtet werden muß. Hegel selbst bemerkt, daß die Musik auch mit bestimmten Verhältnissen, mit Zahlen, mit harmonischen Gesetzmäßigkeiten und mit der Zeitgliederung des Rhythmus zu tun hat:

„Und so herrscht denn in der Musik ebensosehr die tiefste Innigkeit und Seele als der strengste Verstand, so daß sie zwei Extreme in sich vereinigt, die sich leicht gegeneinander verselbständigen. In dieser Verselbständigung besonders erhält die Musik einen architektonischen Charakter, wenn sie, losgelöst von dem Ausdruck des Gemüts, für sich selber ein musikalisch-gesetzmaßiges Tongebäude erfindungsreich ausführt“ (II, 264).

Dieses „Architektonische“ wird immer als ein der Musik Äußerliches betrachtet:

„Bei der relativeren Selbständigkeit bleibt den Tönen diese Beziehung jedoch etwas Äußerliches, so daß die Verhältnisse, in welche sie gebracht werden, nicht den einzelnen Tönen selbst in der Weise ihrem Begriff nach angehört wie den Gliedern des animalischen und menschlichen Organismus... Dieser Äußerlichkeit des Verhältnisses wegen beruht die

19 Aus der Literatur harmonikaler Richtung sei genannt: E. Bindel, *Die Zahlengrundlagen der Musik im Wandel der Zeiten*, 3 Bände, Stuttgart 1950-53; vgl. J. Handschin, *Der Toncharakter*, Zürich 1948, S. 226 ff.

20 E. Ansermet, *Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein*, München 1965, Vorwort (nur in der deutschen Übersetzung enthalten) S. 12.

Bestimmtheit der Töne und ihrer Zusammenstellung in dem Quantum, in Zahlenverhältnissen . . . In solcher Zurückführbarkeit auf bloße Quanta und deren verständige äußerliche Bestimmtheit hat die Musik ihre vornehmlichste Verwandtschaft mit der Architektur . . .“ (II, 280 f.).

Schon bei der Einführung des Systems der einzelnen Künste heißt es:

„In sich selbst hat die Musik als Gegensatz der Empfindung und Innerlichkeit, gleich der Architektur, ein verständiges Verhältnis der Quantität sowie die Grundlage einer festen Gesetzmäßigkeit der Töne und deren Zusammenstellung zur Folge“ (I, 93).

Könnte nicht dieser Gegensatz so dargestellt werden, daß die beiden Seiten für die Musik gleich wesentlich sind, ja daß die Musik in ihrem Wesen diesen Gegensatz zu vermitteln und zu versöhnen fähig ist? Hegel selbst gibt den Anhaltspunkt für die Ausführung dieses Gedankens:

„In diesem Gegensatz darf sie jedoch nicht stehen bleiben, sondern erhält die schwierige Aufgabe, ihn ebenso in sich aufzunehmen als zu überwinden, indem sie den freien Bewegungen des Gemütes, die sie ausdrückt, durch jene notwendigen Proportionen einen sicheren Grund und Boden gibt, auf dem sich dann aber das innere Leben in der durch solche Notwendigkeit erst gehaltvollen Freiheit hinbewegt und entwickelt“ (II, 281).

Wird der Gegensatz in Analogie zu demjenigen von Freiheit und Notwendigkeit gesehen, so muß die „architektonische“ Seite der Musik freilich ganz anders bestimmt werden, als Hegel dies getan hat. Die Zahlenverhältnisse, die hinter den Intervallen und den Gesetzmäßigkeiten der Tonalität stehen, sind Verhältnisse niedriger Primzahlen, die in diesen Verhältnissen eben nicht als Quantitäten, sondern als Qualitäten wirksam werden. Dieser Gedanke ist Hegel nicht ganz fremd. Er definiert Harmonie im weitesten Sinne als *„ein Verhalten qualitativer Unterschiede“* (I, 143), denkt bei der Musik aber nur an Grundton, Terz und Quinte eines reinen Dreiklangs, *„wesentlich unterschiedene Töne, welche zugleich zu einer Einheit, ohne ihre Bestimmtheit als grellen Gegensatz und Widerspruch herausschreien zu lassen, zusammengehen“* (I, 246). Es ist schade, daß Hegel – und nach ihm Moritz Hauptmann – diesen Gedanken nicht weiterverfolgt haben. Hegel wäre dann auf die Bedeutung der pythagoreischen Musikanschauung gestoßen, nämlich auf die Entsprechung eines Äußeren und eines Inneren, der Weltordnung und der seelischen Beschaffenheit des Menschen, wie sie sich in der Musik und den in der Musik wirksamen Zahlenverhältnissen manifestiert. Diese Entsprechung soll weder als äußerlich-verständige noch als magisch-wirkungsmächtige aufgefaßt werden, obwohl diese Mißverständnisse naheliegen und immer wieder in der Geschichte aufgetreten sind. Die Mitte trifft wohl Jacques Handschin:

„Die von uns betrachtete Entsprechung muß wohl auch bei uns, wie beim legendären Pythagoras, das Gefühl erwecken, daß unsere innere und die äußere Welt in geheimnisvoller Weise aufeinander abgestimmt sind, daß wir nicht irgendwie in zufälliger Weise als empfindende und denkende Subjekte in die Welt des Objektiven hineingerieten und ihr zusammenhanglos gegenüberstehen“²¹.

Handschin meint, dieses Gefühl sei untrennbar verbunden mit dem Glauben an eine höhere Macht und göttliche Weltordnung, und nennt seine Überzeugung etwas unglücklich *„objektiven Idealismus“*. Überzeugungen wie diese stehen grundsätzlich außerhalb der wissenschaftlichen Diskussion. Aber auch ohne diese weltanschau-

21 J. Handschin, a. a. O., S. 118.

lichen Konsequenzen ziehen zu müssen, läßt sich sagen, die Musik sei berufen, in ihren festen Verhältnissen und Gesetzmäßigkeiten (und dies betrifft auch den kunstvollen Aufbau eines Musikwerks) eine Ordnung als Entsprechung der Weltordnung hörbar zu machen. Wird diese „architektonische“ Seite für sich isoliert, so ist sie abstrakt, und die Musik spricht das Innere des Menschen, sein Gemüt, nicht an. Insofern hat Hegel mit seiner Charakterisierung dieser „architektonischen“ Seite recht. Aber Hegels Isolierung der Gegenseite ist ebenso eine Abstraktion. Nur in dieser andern Abstraktion kann Form und Inhalt der Musik voneinander getrennt werden: die Form wird dann leer und tot, sie kann berechnet werden, was die Domäne des „Verstandes“ im Hegelschen Sinne ist, und der Inhalt verliert alle Bestimmtheit. Ein echtes Musikwerk wird jedoch immer beide Seiten in einer noch innigeren Verbindung des Gegensatzes zeigen, als es allen anderen Künsten möglich ist.

Die Griechen kannten zwei Mythen über die Entstehung der Musik²². Die Aulosmusik wird beschrieben als die musikalische Darstellung des menschlichen Schreies. Die Göttin Athene soll so tief beeindruckt gewesen sein vom Wehklagen der Medusenschwester Euryale, daß sie das Bedürfnis hatte, diesen Eindruck in kunstgemäßer, gebändigter Form auf dem Aulos darzustellen. Insofern „*machen die Interjektionen wohl den Ausgangspunkt der Musik, doch sie selbst ist erst Kunst als die kadenzierte Interjektion*“; „*die Musik muß im Gegenteil die Empfindungen in bestimmte Tonverhältnisse bringen und den Naturausdruck seiner Wildheit, seinem rohen Ergehen entnehmen und ihn mäßigen*“ (II, 273).

Einen andern Ausgangspunkt der Musik, der bei Hegel (und übrigens auch bei Zoltai) zu kurz kommt, beschreibt der Mythos vom erfindungsreichen Gott Hermes, der auf den Gedanken kam, das leere Gehäuse einer Schildkröte mit Saiten zu überziehen. Indem er nun die Saiten in den vollkommensten Verhältnissen gegeneinander abstimmen konnte, brachte er gleichsam die Welt zum Erklingen.

Dem ersten Mythos entspricht eine „melische“ Musikkultur, dem zweiten die Pflege primärer Klangformen²³. Wenn sich nun beide Möglichkeiten von Musik im Gefolge der abendländischen Mehrstimmigkeit zu einer Synthese zusammengefunden haben, so wird man keine der beiden vernachlässigen dürfen. Deshalb ist der Streit zwischen Rameau und Rousseau, ob die Melodie aus der Harmonie hervorgehe (wobei Rameau den Begriff „harmonie“ nicht nur im engen technischen Sinn meint, sondern durchaus auch die Grundlagen in den Zahlenverhältnissen darunter versteht) oder ob die Melodie, der „accent“, den Ausgangspunkt der Musik mache, zu keines Gunsten zu entscheiden²⁴.

22 Thr. G. Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik*, Rowohlt's deutsche Enzyklopädie Band 61, Hamburg 1958, S. 21-24.

23 R. von Ficker, *Primäre Klangformen*, in: Jahrbuch Peters 1929, S. 20 ff.; vgl. meine Dissertation, *Die Harmonik bei Frank Martin. Untersuchungen zur Analyse neuerer Musik*, Bern 1971 (Publikationen der Schweiz. Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, Band 23), S. 8 f. und 33-38.

24 Vgl. J.-Ph. Rameau, *Complete Theoretical Writings*, hrsg. von E. R. Jacobi, American Institute of Musicology, Band I, 1967, S. 171 f. (*Traité de l'harmonie*, 1722); Band III, 1968, S. XXXI f. und LXVI ff. (Vorwort des Herausgebers), S. 196 (*Démonstration du principe de l'harmonie*, 1750); Band IV, 1969, S. XVff. (Vorwort des Herausgebers); Band V, 1969, S. 269 ff. (J.-J. Rousseau, „*Examen de deux principes . . .*“, 1755).

Neben den beiden Mythen zur Entstehung der Musik gibt es die prosaische Theorie, die Musik habe sich zuerst als Begleitung regelmäßiger Arbeitsbewegungen entwickelt. Ob der Mensch in prähistorischer Frühe schon homo faber war oder ob er nicht viel mehr schon damals sich im Tanz auslebte, bleibe dahingestellt: jedenfalls ist das verbindende Element, das den Ausdruck der menschlichen Empfindungen und die Spiegelung der göttlichen Weltordnung zu vereinen vermag, beim Rhythmus zu suchen. In ihm liegt der „wesentliche Grund für die elementarische Macht der Musik“ (II, 278). Er wirkt als leere, inhaltslose Bewegung auf das Ich als zeitliches Dasein:

„Näher nun gehört das wirkliche Ich selber der Zeit an, mit der es, wenn wir von dem konkreten Inhalt des Bewußtseins und Selbstbewußtseins abstrahieren, zusammenfällt, insofern es nichts ist als diese leere Bewegung, sich als ein anderes zu setzen und diese Veränderung aufzuheben, d. h. sich selbst, das Ich und nur das Ich als solches darin zu erhalten. Ich ist in der Zeit, und die Zeit ist das Sein des Subjekts selber“ (II, 277).

Diese transzendente Einsicht wurde von Kant im Kapitel „Von dem Schematismus der reinen Verstandesbegriffe“ der Kritik der reinen Vernunft (B 176-187) entworfen. Martin Heidegger nimmt sie zum Leitfaden seiner Kant-Interpretation: Menschliche Erkenntnis ist endlich, auf die Rezeption von Anschauung angewiesen, im Gegensatz zur intellektuellen Anschauung Gottes, die „das anschauliche Seiende als solches allererst schafft“²⁵. Die Erkenntnis von Seiendem (ontische) ist nur möglich auf dem Grunde einer vorgängigen erfahrungsfreien Erkenntnis der Seinsverfassung des Seienden (ontologische). „Unser reines Denken ist jederzeit vor die es angehende Zeit gestellt“²⁶. „Seiendes wird für ein endliches Wesen nur zugänglich auf dem Grunde eines vorgängig sich zuwendenden Gegenstehenlassens“²⁷. Der Horizont des möglichen Begegnens von Seiendem muß sich als vernehmliches „Angebot vorgängig und ständig als reiner Anblick darbieten; d. h. daß der reine Verstand in einer ihn führenden und tragenden reinen Anschauung gründen muß“²⁸. Ohne den Gedankengang hier auszuführen, sei er versuchsweise zusammengefaßt: Die Zeit als reine Anschauung, als Form des „vorgängig sich zuwendenden Gegenstehenlassens“, ist die notwendige Vermittlung zwischen erkennendem Subjekt und zu erkennendem Gegenstand. Hegels Standpunkt des absoluten Geistes läßt den Unterschied von endlichem und absolutem Erkennen zu einem relativen, letztlich überwundenen werden. Wie ist es möglich, diesen Standpunkt mit der Einsicht in die Zeitlichkeit des Seins des Subjekts zu vereinen? Verbal läßt sich zwar das Subjekt als Negation im Geist aufheben. Doch läßt sich mit dieser Aussage ein bestimmter Sinn verbinden? Wir werden auf diese Frage zurückkommen.

Die wesentlich andere Auffassung der Musik, wie wir sie skizziert haben, ändert am Gedankengebäude von Hegels Ästhetik nichts. So kann Nowak Hegels Text, aus dem ja auch immer die Gegenbewegung herausgehört werden will, entscheidend

25 M. Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik*, Frankfurt am Main 1929, 2. Aufl. 1951, S. 31.

26 A. a. O., S. 61.

27 A. a. O., S. 75.

28 A. a. O., S. 87.

uminterpretieren und aus der Inhaltsleere des „reinen Tönens“ das Paradoxon einer „Fülle der abstrakten Subjektivität“ bilden und mit Hilfe Hegelscher Aussagen bewundernswert ausführen²⁹. Aber auch ohne diese Uminterpretation kann gesagt werden, daß die Musik in obiger Auffassung ihren gleichen Platz im System der besonderen Künste behält: sie bleibt im Mittelpunkt der romantischen Kunstform als die innerlichste Kunst, die zwischen der Malerei als mehr sinnlicher und der Dichtkunst als mehr geistiger Kunst steht und die beiden Seiten unlösbar aufeinander bezieht, indem sie das Architektonische vergeistigt und dem impliziten Sinn Fülle des Stoffs und Bestimmtheit verleiht.

Es bleibt nun noch zu erwägen, ob es mit dem System selber seine Richtigkeit habe. Es hat seinen Grund in den zwei weiter oben genannten Thesen, die dort als Voraussetzungen bezeichnet wurden. Handelt es sich um Thesen, die denkwürdig sind, so ist alles in Ordnung. Sind sie aber Voraussetzungen, d. h. vorwissenschaftliche, unkritische Annahmen, so wird der Grund des Gebäudes wackelig. Es könnte aber auch ein Mittleres zutreffen, daß die Thesen zwar Voraussetzungen sind, aber die einzigen, die sich vernünftig aufstellen lassen. In diesem Falle wäre das Gebäude gerettet, müßte aber von außen abgestützt werden. Wir werden sehen, daß es sich bei der ersten These so verhält, nicht aber bei der zweiten. Die erste: die Kunst sei fähig, Wahrheit darzustellen, ist eine Definition, die so oder anders getroffen werden könnte. Sie drängt sich auf durch die Erfahrung der Kunst, wenn diese stark und tief ist. Bei der zweiten These, nämlich daß die sinnliche Darstellung des Wahren vom Denken überboten werde, ist der Fall schwieriger. Denn sie läßt sich aus dem System der Philosophie Hegels ableiten, sie hängt zusammen mit der Bewegung des Geistes zu sich selbst. Wird ein Zweifel an ihr wach, so wird zugleich in Zweifel gezogen, ob das Ganze dieses Systems zugleich das Ganze der Wahrheit sei, d. h. es erscheint die Möglichkeit, daß die Philosophie Hegels ihre Grenzen habe.

Die erste These lautet in der vollständigen Formulierung Hegels so:

„Hiegegen [gegen die Ansicht, daß die Kunst einen Zweck außer sich habe] steht zu behaupten, 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“ (I, 64).

Dieser Satz enthält im Keim die ganze Ästhetik Hegels. Auch die Stellung der Kunst zur Philosophie wird angedeutet, indem Hegel sagt: „jenen versöhnten Gegensatz darzustellen“ statt: „jenen Gegensatz zu versöhnen“. Aus dem Gegensatz von Innen und Außen, von dem wir schon ausführlich gesprochen haben, läßt Hegel in einer eigenwilligen Weiterführung des Kantischen Gegensatzes von Pflicht und Neigung denjenigen von Geistigem und Sinnlichem werden: „als der Kampf des Geistes gegen das Fleisch, der Pflicht um der Pflicht willen, des kalten Gebotes mit dem besonderen Interesse, warmen Gemüt, den sinnlichen Neigungen und Antrieben, dem Individuellen überhaupt . . .“ (I, 63). Hegel beschreibt hier einen Dualismus, der seit Platon und den Neuplatonikern über die Vermittlung Augustins das christlich-abendländische Denken mächtig bewegt hat, ohne im Christentum eine innere Berechtigung zu finden – einen Dualismus, der in dieser Formulierung aber

29 A. Nowak, a. a. O., S. 182-188; vgl. Anm. 14.

auch Kant nicht gerecht wird: Dieser verlegte durch die Lehre vom radikalen Bösen, diesem Lehrstück, das seinen Zeitgenossen ein Dorn im Auge war, sich aber konsequent aus der Vertiefung der Problematik des freien Willens über die einzelne Handlung hinaus auf die ganze Kette der Handlungen eines Lebens ergeben hatte³⁰, den Gegensatz ins Geistige und wollte niemals durch seine Morallehre die pragmatischen „Regeln der Klugheit“, die Auswertung der natürlichen Antriebe aus Neigung aufheben. Heinrich Springmeyer hat auf diese aus dem Blick gerückte Seite aufmerksam gemacht und sie mit Zitaten wie folgendem gestützt:

„Natürliche Neigungen sind, an sich selbst betrachtet, gut, d. i. unverwerflich, und es ist nicht allein vergeblich, sondern es wäre auch schädlich und tadelhaft, sie ausrotten zu wollen; man muß sie vielmehr nur bezähmen, damit sie sich untereinander nicht selbst aufreiben, sondern zur Zusammenstimmung in einem Ganzen, Glückseligkeit genannt, gebracht werden können“³¹.

Diesen Gegensatz überwinden zu wollen, ist das fruchtbarste Motiv von Hegels Dialektik, und es war eine große Tat von ihm, daß er sie über das Gebiet der Ethik hinaus auch auf die Ästhetik anwandte. Daß überhaupt im Rahmen der Ästhetik die Wahrheitsfrage aufgeworfen wurde, war etwas durchaus Neues. Kant hatte der ästhetischen Urteilskraft nur subjektive Gültigkeit zugestanden. Daß Kant der ästhetischen Urteilskraft, dem Geschmack, jede Erkenntnisbedeutung abspricht, hat seinen systematischen Grund in der Anlage der Kritik der Urteilskraft. In dieser ist die Ästhetik ja nur die Vorstufe zur Teleologie. Es geht Kant hier letztlich darum, die Erkenntnis der Zweckmäßigkeit der Natur zu begründen und so den zwar kritisch nicht haltbaren, aber subjektiv überaus eindrücklichen teleologischen Gottesbeweis zu stützen. Weder der Verstand allein als Vermögen der Begriffe noch die Vernunft allein als Vermögen der Ideen könnten aus der Mannigfaltigkeit der Vorkommnisse in der Natur auf eine sinnvolle, zweckmäßige Einheit derselben schließen. Dazu braucht es ein vermittelndes Vermögen, die Urteilskraft, die im Besonderen das Allgemeine zu suchen und nach allgemeinen Regeln das Besondere einzuordnen vermag. Auch der Geschmack ist ein solches Vermögen, das zwar nicht nach Begriffen, sondern nach dem Gefühl von Lust und Unlust urteilt, aber notwendige Vorbedingung für die Ausbildung der Urteilskraft und damit zur Erkenntnis der Zweckmäßigkeit der Natur ist. Sein Gegenstand ist das Schöne, ob es sich nun in der Natur oder in der Kunst zeigt. Ja in gewissem Sinne ist Kant das Naturschöne wichtiger als das Kunstschöne, denn das Kunstschöne kann er „als Darstellung des Begriffs der formalen (bloß subjektiven) . . . Zweckmäßigkeit“³² ansehen. Kant spricht hier eine tiefe Erfahrung und Überzeugung seines Lebens aus; nie braucht er sonst so überschwengliche Ausdrücke und so lebendige Bilder, wie wenn er die Schönheit der Natur schildert: die schöne Natur vermag in uns ein Gefühl für die wunderbare Einrichtung der Schöpfung zu wecken, und dieses Gefühl ist nahe verwandt mit jenem andern Gefühl, der „Achtung fürs Gesetz“, dem Gefühl

30 Vgl. A. Schweitzer, *Die Religionsphilosophie Kant's*, Freiburg 1899.

31 H. Springmeyer, *Instinkt und Vernunft*, in: Marburger Sitzungsberichte Band 85 (1963), Heft 1, S. 3-18. Zitat aus *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*, 1793, S. 69 f.

32 *Kritik der Urteilskraft* B, S. LXIX.

für die Anlage zum autonomen, sittlichen Handeln, das den Menschen vom Tier unterscheidet. Der „*gestirnte Himmel über mir*“ führt unser Denken unmittelbar auf das „*Sittengesetz in mir*“, die Physikotheologie auf die Ethikotheologie.

Kant läßt nicht nur keinen wesentlichen Vorzug des Kunstschönen vor dem Naturschönen gelten, er führt jenes sogar insofern auf dieses zurück, als er das Genie einen „*Günstling der Natur*“³³ nennt. Wenn nun von den Nachfolgern Kants die Lehre von der Subjektivität der ästhetischen Urteilskraft übernommen wird, die Kunst aber der Teleologie den Rang abläuft, so hat das weitreichende Folgen. Diese sind von Hans-Georg Gadamer in seinem Buch *Wahrheit und Methode* (Tübingen 1960, S. 39-96) herausgearbeitet worden: An ein Kunstwerk könne die Wahrheitsfrage nicht mehr gestellt werden. Ob ein Werk Kunst oder bloßes Machwerk sei, lasse sich nun nur noch nach einem inner-ästhetischen Kriterium entscheiden, nämlich ob es von einem Genie geschaffen sei. Auch zur Beurteilung brauche es eine geniale Gabe des Verständnisses. Die Wahrheitsfrage aber habe ihre Berechtigung nur noch im Rahmen der Wissenschaften, die Ästhetik werde zu einem zwar in wissenschaftlicher Behandlung beschreibbaren, aber abgeschlossenen Bereich. Die Wahrheit der Wissenschaft werde zu einem leblosen Abstraktum, und der lebendigen, reichen Erfahrung der Kunst, dem Niederschlag der „*Erlebnisse*“ des Künstlers werde der verbindliche Charakter der Wahrheit abgesprochen. Die Analyse Gadamers trifft einen Großteil der ästhetischen Auseinandersetzungen bis in die Jetztzeit. Hegel läßt zwar den Begriff des Schönen fast mit dem des Wahren zusammenfallen in einer Weise, die im 20. Jahrhundert nicht mehr möglich wäre. Schönbergs bekannter Ausspruch, Musik müsse nicht das Schöne, sondern das Wahre ausdrücken, setzt hingegen in dieser Gegenübersetzung die Subjektivierung des Ästhetischen voraus, die auf denselben Gegensatz des toten Begriffs, des „*Leichnams*“³⁴ und der vollen konkreten Lebendigkeit geführt hat, den Hegel meinte und um dessen Versöhnung es ihm ging. Bei der ersten These, die Hegels Ästhetik zugrunde liegt, handelt es sich zwar um eine nicht weiter begründbare Voraussetzung, aber eine, die kaum wieder verlassen werden dürfte, wenn einmal ihr Sinn eingesehen ist.

Die zweite These besteht im Gedanken, daß die Kunst zwar nicht (oder nicht mehr) ganz adäquat, das konkrete Denken jedoch voll und ganz fähig sei, den absoluten Geist zu fassen. Dieser Gedanke läßt den Unterschied von endlichem Erkennen und intellektueller Anschauung in der Erkenntnis Gottes aufheben, und zwar in einer eigenartigen, fast mystisch zu nennenden Unentschiedenheit, die den Genetiv „*Gottes*“ zugleich zum Genetivus objectivus und zum Genetivus subjectivus macht. Schon das Zitat über die Zeitlichkeit des Ich könnte stutzig machen: Wie ist Endlichkeit mit jenem Gedanken zu verbinden? Bricht sich nicht gerade im Christentum – im Gegensatz zum griechischen Götterglauben – die Erkenntnis des „*unendlichen qualitativen Unterschiedes zwischen Gott und Mensch*“ (Kierkegaard) Bahn? Die „*höhere Stufe*“ der romantischen Kunstform würde dann zwar auch einen ungeheuren Unterschied hervorbringen. Es wäre dann aber nicht „*der*

33 A. a. O., S. 200.

34 *Phänomenologie des Geistes*, S. 11.

unendliche Unterschied, der z. B. den Menschen überhaupt vom Tiere trennt“ (I, 86). Man kann zwar mit Recht sagen, daß das Bewußtsein einer Grenze (z. B. der Erkenntnis) das Bewußtsein des jenseits der Grenze Liegenden voraussetze. Aber indem ich weiß, daß jenseits dieser Grenze ein Etwas liegen muß, weiß ich noch nicht, was dieses Etwas ist. Es ist anzuzweifeln (und zwar nicht nur vom nominalistischen Standpunkt aus), ob mit dem Existenzbeweis, mit der Lösung der „daß“-Frage *„zugleich der anderen Frage: was ein Gegenstand sei, Genüge geleistet sei“* (I, 35). Es könnte sein, daß das Absolute, das das Denken fassen möchte, vom Denken aus nur in seinem „daß“-Sein faßbar würde, sei es als Weltursuche im Deismus oder als Substanz im Pantheismus oder als das Sein der Eleaten. Oder es könnte sein, daß das Absolute sich, wie nach dem Ende der Ontotheologie seit Hegel³⁵ allgemein angenommen wird, dem ontologischen Beweis zwar entzieht, dem aus der Fülle der Erfahrung schließenden Denken aber sich in wahrer Konkretion als Denknötwendigkeit aufnötigt, wobei es dann ebensogut (wie die verschiedenen Richtungen der Hegelianer zeigen) „Gott“, „Leben“, „Energie“ heißen, oder ins Gegenteil, ins „Nichts“ umschlagen kann.

Mehr als Fragen sollen nicht aufgeworfen werden. Hier zeigt sich die Grenze des Hegelschen Systems, dessen Kritik nicht nur immanent bleiben kann, eine Grenze, die gefühlsmäßig schon im Ausschließlichkeitsanspruch des rationalen Denkens, Geistiges bestimmt zu fassen, spürbar wird. Trotz dieser Grenze bleibt Hegels Ästhetik eine epochale Leistung, die am Aufbrechen der Wahrheitsfrage im Bereich der Kunst gerade heute wieder fruchtbar werden könnte. Wenn sich so gehäufte Schwierigkeiten zeigen, mit dem konkreten Denken das konkrete Geistige in seiner ganzen Fülle des Lebens und der geschichtlichen Herkunft zu fassen und zu verstehen, so könnte die Kunst im Sinne Hegels an die Seite der Philosophie treten als eine andere, dem menschlichen, endlichen Dasein nicht mehr und nicht minder angemessene Weise, Wahrheit zu erfassen, indem der Mensch *„aus sich selbst die Werke der schönen Kunst“* erzeugt *„als 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“* (I, 19).

35 D. Henrich, *Der ontologische Gottesbeweis*, Tübingen 1960, S. 189-266.