

Herders und Heines Beiträge zum Thema: „Was ist Musik?“

VON WALTER WIORA, KIEL

Vor etwa dreißig Jahren hielt in Königsberg Joseph Müller-Blattau einen Festvortrag über *Hamann und Herder in ihren Beziehungen zur Musik*. Die Schrift, welcher der Vortrag zugrundeliegt, schließt mit dem Satz: „Wir werden von ihnen immer wieder zu lernen haben!“¹.

Sind diese Worte nur rhetorisch aufzufassen, oder kann man in der Tat von jenen Schriftstellern des 18. Jahrhunderts noch Wesentliches lernen, auch für die Musikwissenschaft? Offenbar gehören zu solchem Lernen nicht nur das Kennenlernen einstiger Auffassungen, ihre Einordnung in die „Geschichte der Musikanschauung“ und ihre Auswertung für das geschichtliche Verständnis der Zeit. Um im vollen Sinne des Wortes von ihnen zu lernen, müßte man sie auch als Antworten auf Grundfragen, die uns unmittelbar angehen, ernstnehmen können. Haben sie so viel Erkenntniswert und Gewicht, daß für die heute umstrittene Grundfrage „Was ist Musik?“² Wesentliches von ihnen zu lernen wäre?

Ein Höhenzug von Beiträgen deutscher Philosophen und Dichter zu diesem Thema reicht bis Nietzsche; er wird nicht durch Kant eingeleitet, sondern durch Herder, und zwar 1769 durch das vierte seiner *Kritischen Wälder oder Betrachtungen über die Wissenschaft und Kunst des Schönen*³. Herder hat vom Wesen der Musik unvergleichlich mehr erfahren und begriffen als Kant, ein viel größeres Erbe alter Musikanschauung in neuem Geiste fortgebildet und viel stärker auf die in der Geschichte der Musikästhetik wesentlichen Dichter der Romantik gewirkt: auf Jean Paul, Tieck, Wackenroder, E. T. A. Hoffmann und andere. Auch sind seine Ideen und Begriffe nicht einseitig nach dem Maßstabe Kants und dessen Denktypus zu messen; ihre Anschauungskraft und Bedeutungsfülle haben neben Kants klarer Trockenheit und Schärfe Eigenwert, zumal für die Wesenserkenntnis der Kunst. Der junge Herder führt selbst ein Beispiel an: Das Wort „Sinnlich“, so wie es Alexander Baumgarten faßte, habe gerade darin einen Vorzug, daß es „bis zur Vieldeutigkeit reich und prägnant ist“⁴.

Unter den Zeitgenossen Herders kommt ihm, nach Art und Bedeutung seines Beitrages zur Entwicklung einer musikalischen Ästhetik, am nächsten der Dichter und Schriftsteller Wilhelm Heine⁵, der kurz nach ihm geboren und im selben Jahre 1803 gestorben ist⁶. Beide fassen die „Ästhetik“ nicht nur als ein neues Sachgebiet auf, sondern begeistern sich für die leitende Idee, das Sinnen- und Gefühls-

¹ Schriften der Königlichen Deutschen Gesellschaft zu Königsberg Pr., Heft 6, Königsberg 1931.

² s. dazu Friedrich Blume, *Was ist Musik?* Musikalische Zeitfragen V, Kassel 1959, den Artikel *Musik* in MGG sowie die Hefte IX und X der Musikalischen Zeitfragen (in Vorbereitung).

³ s. dazu Kurt Huber, *Herders Begründung der Musikästhetik*, AfMf I, 1936, 103–22. Weitere Literatur und die Quellen verzeichnet MGG, Artikel *Herder*; s. a. meinen Aufsatz *Herders Ideen zur Geschichte der Musik (Im Geiste Herders)*, hrsg. v. Erich Keyser, Kitzingen 1953, S. 73–128) und die von mir herausgegebenen *Herder-Studien*, Würzburg 1960. Zitate nach der Gesamtausgabe von Bernhard Suphan und nach Wilhelm Dobbek, *Herders Briefe*, Weimar 1959.

⁴ IV, 132 f. Den Eigenwert dieser Denkweise betont Heinrich Springmeyer, *Herders Lehre vom Naturschönen im Hinblick auf seinen Kampf gegen die Ästhetik Kants*, Dissertation Köln 1929, S. 37 ff. u. a.

⁵ Quellen und Vorarbeiten s. MGG, Artikel *Heine*. Zitate nach der Gesamtausgabe von Carl Schüddekopf, V und VI (*Hildegard von Hohenthal*) und I (*Musikalische Dialoge*).

⁶ In VfMw III, 1887, S. 562, steht die Stilblüte: „Sein Geburtstag ist durch Schöber endgültig auf den 15. Februar 1746 verlegt.“

hafte in der Kunst zu Ehren zu bringen; sie wollen aufweisen und würdigen, was zum Organismus des Kunstwerks wie Haut und Fleisch, Blut und Seele gehört. Beide sind „Stürmer und Dränger“⁷, obschon Charakterköpfe, die nicht darin aufgehen, Exponenten dieser Zeitströmung zu sein, und beide sehen als Schriftsteller und Dichter vieles in der Musik origineller an als Männer vom Fach und überragen diese zudem in der Fähigkeit, Erfahrungen in Worte zu fassen. In ihren Unterschieden aber ergänzen sich ihre Aspekte vom Wesen der Musik: Der ethisch strengere Generalsuperintendent steht dem genießerisch eudämonistischen Schöngeist gegenüber, der zum katholischen Glauben konvertierte; der viel universalere und philosophischere Kopf, der Schöpfer weltgeschichtlicher Ideen wird durch den Sammler und Kenner einzelner Werke ergänzt, dessen literarisch-ästhetische Beschreibung solcher Werke Prototyp der „Musikführer“ genannt worden ist; dem gebürtigen Ostpreußen, welcher Italien wenig abgewinnen konnte, tritt der Thüringer zur Seite, der Italien und die Musik des Südens verklärt hat, wie später Nietzsche, dem er auch in seinem „Immoralismus“ nahesteht.

Angesichts dieser Verwandtschaft und Ergänzung, zu der auch genetische Beziehungen kommen⁸, wird es gerechtfertigt sein, Herders und Heineses Beiträge zur Frage „Was ist Musik?“ gemeinsam zu behandeln. Ihre ausführliche Darstellung würde den Rahmen dieses Aufsatzes überschreiten; ich beschränke mich darauf, ihre Kennzeichnung einiger Wesenszüge der Musik herauszustellen, und übergehe zumal alles nur Spekulative und nur historisch Wissenswerte. Geschichtlich die Herkunft und Auswirkung ihrer Erkenntnisse darzulegen, verschiebe ich auf eine Schrift über die philosophische Musikanschauung von Herder bis Nietzsche.

1. Herders Methode: „Erkenntnis in lebendigen Anschauungen“, „Phänomenologie“

„Herder ist mit seinem Programm, über ein Jahrhundert hinweggreifend, der Begründer einer phänomenologischen Ästhetik“⁹. Er hat diese seit Edmund Husserl und Moritz Geiger erneuerte Idee sachlicher Wesensbetrachtung selbst ausgesprochen: Da „die sichtbare Schönheit doch nichts als Erscheinung ist, so gibts auch eine völlige große Wissenschaft dieser Erscheinung, eine Ästhetische Phänomenologie“ (IV 89). Zwar bezieht er sie an dieser Stelle nur auf Sichtbares, aber im weiteren Sinne übt er sie als Methode der Wesensbetrachtung aller Kunst; auf Sammlung der „Phänomene und Data“ komme es an; die „Analyse des Schönen überhaupt“ sei „das letzte Produkt von allen einzelnen Phänomenen“ (IV 55).

Diese Methode ist sachliche Untersuchung gegebener Erscheinungen und Bildung von Begriffen nur auf Grund solcher Erfahrung. Heftig bekämpft Herder Abformen der Ästhetik, die heutzutage weiterleben: „metaphysisches Wortgeschwätz“ (97) und journalistische Halbidéen. Als letzte Stufe zum Verfall aller Gedanken geißelt er das Gewühl leerer Wörter bei „Kennern, die ihre Sprache nur aus Rezensionen der

⁷ Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang*, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 29, 1955.

⁸ Heineses Einfluß auf Herders *Kalligone* betont unter anderen W. Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700—1850*, Münster 1929.

⁹ Huber, S. 112.

Journalen“ haben. In diesem Zeitalter, in welchem die Manie, über Kunst zu reden, insonderheit Deutschland ergriffen habe, „hat man eine Menge von Wörtern im Munde, von deren keinem man die Sache gesehen“ (59 f.).

Die Betrachtung der Kunst soll nicht vorweg von den abstraktesten Begriffen reden, sondern zunächst von Eindrücken, Erfahrungen, lebendigen Anschauungen (54, 60). Herders *Viertes Wäldchen über Riedels Theorie der schönen Künste* ist eine Kampfschrift für phänomenologische Ästhetik gegen das Zusammenschreiben von Schattenbegriffen und Bücherideen. Nur Schale ohne Kern fasse, wer bloß Termini sammelt, ohne hinlänglich auf die Sache selbst zu schauen. „Wir wissen Wörter und glauben die Sache zu wissen, die sie bedeuten: wir umarmen den Schatten statt des Körpers, der den Schatten wirft“. Wenn ihr fortfahrt, nur „Worte anderer in euch zu träumen“, wird eure Seele „ein großer Mund, ohne eine Zelle des Gehirns zu Gedanken mehr übrig zu haben“ (58).

Erfüllte Begriffe vom Wesen der Musik setzen volle Anschauung der elementaren Phänomene voraus; zu voller Anschauung aber gehört kontemplatives Lauschen. Herder beschreibt, wie ein Blindgeborener oder in nächtlicher Stille Lauschender „so ganz in sein innerst fühlendes Ich versammelt und, ohne Unsinn zu sagen, ganz Ohr“ ist (106 f.). Freilich fällt es schwerer, Musik in Gedanken festzuhalten als Malerei, auf der das Auge ruht, während Musik verschwindet und nur eine kurze Spur hinterläßt, wie das Schiff im Meer. Aber darauf gerade kommt es in dieser Wissenschaft an: „Fühlen und zugleich denken und das vorübergehende Moment erhaschen und zur Ewigkeit fixieren“ (90).

Mathematische und physikalische Akustik bilden bei aller Wichtigkeit nur eine Grundlage der Wissenschaft vom Wesen der Musik. Sie behandeln nicht die musikalischen Phänomene selbst, sondern ihre Substrate, nicht die Töne als hörbare Punkte, sondern Schwingungen, Wellen, Zahlenverhältnisse. „Weiß ich, was ein Ton sei, wenn ich weiß: er macht so viel Schwingungen in einer Sekunde? ... Lerne ich dabei etwas, was seine Qualität sei?“ (92 f.).

In dieser Hinwendung zu den Phänomena, die sich im Schauen oder Hören darbieten, nähert sich der junge Herder dem Prinzip der Farbenlehre Goethes und seinem Begriff vom Urphänomen. „Die ästhetische Wissenschaft der Musik“, die Lehre von ihrem Wesen kann nicht in Akustik, aber auch nicht in Psychologie aufgehen. Sie soll nicht weniger als Vorgänge in der Seele des Hörers auch Töne, Rhythmen, Melodien darstellen, welche der Hörer wie objektive Gegebenheiten antrifft. Was in unserem Jahrhundert z. B. Nicolai Hartmann unter der Überschrift „Psychologische und phänomenologische Ästhetik“ feststellte und forderte¹⁰, hat schon der junge Herder klar zum Ausdruck gebracht: „So sehr die Ästhetik von Seiten der Psychologie und also subjektiv bearbeitet ist — von Seiten der Gegenstände und ihrer schönen Sinnlichkeit ist sie noch wenig bearbeitet“ (127).

2. Wesen der Sache und geschichtliche Vielfalt

Im 18. Jahrhundert hat sich zugleich mit der Musikästhetik die Musikgeschichtsschreibung entwickelt. Dementsprechend trat in der Betrachtung des Wesens dieser

¹⁰ *Ästhetik*, Berlin 1953, S. 27 ff.

Kunst nun erstmals der Hinblick auf den Werdegang und auf die Vielfalt in Stil und Geschmack hervor. Herder, der für die Entwicklung des historischen Bewußtseins grundlegend gewirkt hat, fordert im Rahmen seiner frühen Ästhetik ein geschichtliches Studium der Tonkunst, in dem wir, „*ehe wir urteilen, zu verstehen suchen*“. Er läßt gegensätzliche Stile ebenso wie Sprachen nebeneinander gelten. Die altgriechische gegen die neuzeitliche Musik auszuspielen oder umgekehrt, sei hinfällig. „*Wie sich die griechische zur französischen Sprache verhält, so mag sich auch die Tonkunst beider Völker verhalten . . . Der Rangstreit höre also endlich auf, denn Welt, Zeit, Menschengeschlecht, Ohr, Sprache und Musik haben sich geändert; man fange an, kalt zu untersuchen*“ (120). Jemand, der sein Ohr nach afrikanischer, und ein anderer, der es nach italienischer Musik gestimmt und gebildet hat — welche zweierlei Menschen! (39). Demnach wandelt sich auch das Tonsystem: „*Andere Nationen teilen und teilten die Skala anders*“ (XXIV, 440).

Auch Heine betont die Vielfalt der Musikarten, wiewohl er entsprechend seiner Hinwendung zum Schatz kostbarer einzelner Werke dem Gedanken eine praktische Fassung gibt: er schlägt Aufführungen der schönsten Werke verschiedenen Stiles vor, anfangs von Palestrina bis zur Gegenwart, später auch andere Musik einbegreifend. So hätte man „*den Genius verschiedener Zeiten und Völker am sinnlichsten vor Ohr und Seele*“. Die Virtuosen sollten sich in die verschiedenen Stile und ihren Zeitgeist „*so viel wie möglich einstudieren . . . Die Kunst der Musik würde dadurch nach und nach mehr Tiefe in der Geschichte der Menschheit gewinnen*“ (V, 107). Sie werde geschichtstiefer und umfassender, während man bisher nicht viel anderes gepflegt und aufgeführt hatte als Werke der eigenen Zeit und Lebenswelt.

Obschon aber der Geschmack einem Proteus gleicht, der sich von Land zu Land, von Epoche zu Epoche verwandelt, so erweist sich, wie der junge Herder darlegt, in den Ursachen der Verwandlung eine zugrunde liegende Einheit (IV, 41). In der Natur sowohl der Musik als auch des Gehörs, im Wesen der Sache wie in der menschlichen Fähigkeit, sie zu vernehmen, liegen Grenzen, die sich nicht überschreiten lassen (XXII 116). Darin sind auch allgemeine Wesensgesetze begründet, die Herder nach damaligem Sprachgebrauch oft als Regeln bezeichnet. So sind die auf einfachen Zahlen beruhenden Grundverhältnisse der Harmonie „*hohe Gesetze der unwandelbaren Natur*“ (65). Wie viele Melodien bisher entstanden und künftig möglich sind — sie alle bewegen sich in den Grenzen des „*Tonkreises*“, der dem Kreise der Farben entspricht (XXII, 75); immer neue Melodien entstehen aus den „*sieben uralten Tönen*“, den sieben diatonischen Stufen, die neuerdings J. Handschin als „*Tongesellschaft*“ begründet hat, welche das Gerüst auch chromatischer Systeme bilde.

Das „*Eine Menschenvolk*“, die Bevölkerung der Erde, hat sich in viele Völker und Stämme nationalisiert; demgemäß singen Kelten, Griechen, Indianer zwar verschiedene Lieder, doch gleichwohl ist „*alles Eine gesamte Stimme*“, die „*Stimme der Menschheit*“ (XXXII, 152). Diese Einsicht Herders, der den Nationalismus und Historismus ebenso abgelehnt hat wie uniformierend unhistorisches Denken — eine Einsicht, die von der heutigen Völkerkunde erneuert, wie von gestriger aufgegeben worden ist — gilt auch für die übrige Musik. Diese ist in eine Vielfalt von Arten und Geschmacksrichtungen differenziert, aber sie geht nicht darin auf, ein

Vielerlei zu sein, das man nur durch einen konventionellen Sammelnamen zusammenhält, sondern sie bildet ein Sachgebiet, in welchem die Verschiedenheiten als Differenzierungen begründet sind. Aus verschiedensten Gründen, zum Beispiel gemäß seinem „*Körperbau und Charakter*“, ist der eine Mensch dieser, der andere jener Musik geneigt; doch die „*Grundcharte*“ der Tonarten „*liegt einstimmig in aller Gemüt*“ (XXII, 69). Das hat auch Heinse festgehalten: „*Die wahre Musik ist nur Eine, so lange der Mensch seine Natur und die Akkorde, Konsonanzen und Dissonanzen ihr ewiges Verhältnis beibehalten*“ (V, 33 f.).

Damit zeigt sich auch, daß die Musik „*ihren Grund in der Natur*“ hat, wie Herder sagt (XXII, 19); der Mensch hat sie nicht in aller und jeder Hinsicht erst geschaffen, wenschon sie ihm nicht so von Natur aus angeboren ist wie den Singvögeln ihr Gesang (IV, 115). Zwar könnte es im Vergleich zur Malerei scheinen, als sei ihr Stoff von Komponisten und anderen Erfindern gänzlich frei erfunden und gesetzt, „*wie die Seele Gedanken hervorruft, wie Jupiter Welten hervorrief, aus dem Nichts*“ (XV, 233). Aber die These, Musik könne radikal *creatio ex nihilo* sein, blieb Avantgardisten des 20. Jahrhunderts vorbehalten. Nach Herder sind ihre Elemente immanent vorgegeben und demgemäß nicht erfunden, sondern entdeckt worden; sie verlangen nur „*eine Hand, die sie hervorlocke . . . Kein Künstler erfand einen Ton oder gab ihm eine Macht, die er in der Natur und in seinem Instrument nicht habe; er fand ihn . . .*“ (XXII, 180). „*Die musikalische Skala war da, eh Pythagoras sie maß*“ (71). Sie ist kein Axiom, das von einem Theoretiker oder Komponisten aufgestellt und durch andere Axiome künftiger Theoretiker und Komponisten zu ersetzen wäre. Jenseits der beiden Extreme, das Universale dem Historischen oder das Historische dem Universalen aufzuopfern, sucht der Verständige, beiden Seiten gerecht zu werden, indem er jeden der Meister verschiedener Zeiten und Völker „*in seiner Eigenheit schätzt und aus ihr ins Allgemeine emporhebt*“ (XXIII, 75). Wer der Wissenschaft dient, die Herder Ästhetik nennt, der müsse zwar überall zu Hause sein, wo er musikalische Energie findet, sei es in Italien oder Griechenland oder China, d. h. im Abendland, im Altertum, im Orient (IV, 120); aus einem möglichst umfassenden Überblick aber über die Werke der Kunst muß er Haupt- oder Grundbegriffen zustreben, in denen sich „*das Universum alles Schönen*“ spiegelt (IV, 21).

3. „Originalbegriffe“ der Musik und Besonderheiten des Hörens

Musikalischer als die meisten Denker und universalere als die meisten Musikschriftsteller, drängt Herder darauf, aus der Fülle der Kunst den Eigentum der Musik herauszuhören, von der wir bisher „*die wenigste philosophische Ästhetik haben*“. Man soll die Künste kritisch unterscheiden, wie es Lessing im *Laokoon* getan, und nicht Begriffe, die in der Malerei zu Hause sind, ohne Modifikation auf das Tönen und Hören übertragen, wie Riedel oder später Hanslick. Musikalischer Natur sind Begriffe wie Harmonie, Wohllaut, Folge, seelischer Eindruck; spricht man dagegen im Bereich des Klingens und Schwingens von Gegenständen, die ruhig zu betrachten seien, von Symmetrie und Kontrasten, Licht und Schatten, so borgt man aus anderen Künsten, in denen diese Begriffe ihren Ursprung haben (161). Es ist nicht einmal selbstverständlich, den Terminus Schönheit allgemein zu verwenden, denn seiner

Abstammung nach ist das Wort Schön mit Schauen und Scheinen verwandt (44). Unsere Sprache hat Mangel an Ausdrücken für das, was im Hörbaren gefällt. „Sie muß zu schönen, zu süßen Tönen, zu entlehnten fremden Begriffen ihre Zuflucht nehmen und in Metaphern reden“ (47).

„Jede Kunst hat ihre Originalbegriffe, und jeder Begriff gleichsam sein Vaterland in Einem Sinne“ (127). Will man mithin die ursprünglichen und eigentlichen Wesenszüge der Musik feststellen, so muß man ihre Voraussetzungen klären: in einer Ästhesiologie oder „Ästhetik des Gehörs“ (90, 126). Herder kennzeichnet die Eindrücke des „musikalischen Ohrs“ im Unterschied zu sichtbaren und greifbaren Objekten. Sie sind Vorgänge in der Zeit, nicht Gegenstände im Raum; sie ruhen nicht draußen, einem Betrachter gegenüber, sondern fließen oder dringen in den Hörer ein. Zwar ist der Schall darum nicht schlechthin „subjektiv“, aber er ist auch kein Objekt, sondern steht zwischen beidem (XXII, 75). „Das Auge, die äußere Wache der Seele, bleibt immer ein kalter Beobachter; es sieht viele Gegenstände, klar, deutlich, aber kalt und wie von außen“. Das Gehör dagegen „ist der innigste, der tiefste der Sinne. Nicht so deutlich wie das Auge, ist es auch nicht so kalt“ (IV, 111). Jemand, der nur zur Auffassung von Musik begabt wäre, würde Malerei für zu superfiziell und zu wenig eindringend halten; dem einseitig für Malerei Begabten dagegen wären die Töne „zu flüchtig, zu verworren, zu undeutlich, zu weit weg vom Bilde eines ewigen Anschauens“ (37). Töne fließen in unser Ohr ein, während „die Gegenstände des Auges ruhig vor uns liegen... Jene folgen auf einander, lösen sich ab, verfließen und sind nicht mehr; diese bleiben“ (47).

Ähnlich hat Heine das Eigentümliche des Hörbaren und der Musik bezeichnet. „Keine Kunst trifft doch so unmittelbar die Seele wie die Musik; und es ist, als ob der Ton mit ihr von gleichem Wesen wäre, so augenblicklich und ganz vereinigt er sich mit ihr“¹¹. Das Ohr läßt mit weit mehr Gewalt auf sich wirken als das Auge; es ist in doppeltem Sinne ein leidendes Organ. Ohne zu geben, nimmt es nur auf, während im Auge Geben und Nehmen vereint sind (V, 23). Man gibt mit Blicken etwas zu verstehen; entsprechendes ist nur mit der Stimme, nicht mit dem Ohr möglich. Die beiden Funktionen des Aufnehmens und Ausdrückens oder passiven und aktiven Verhaltens sind auf die beiden Organe Ohr und Stimme verteilt; um so mehr kommt es auf deren Zusammenwirken an.

4. Musik als Bewegung und Mitbewegung

Die Musik übertrifft nach Herder jede Kunst, die am Sichtbaren haftet, an innerer Wirksamkeit. „Sie muß sie übertreffen, wie Geist den Körper, denn sie ist Geist, verwandt mit der großen Natur innersten Kraft, der Bewegung“ (XXII, 187). Halten wir uns auch hier an die phänomenologische Feststellung diesseits der Metaphysik! Der junge Herder hat die Musik als Zeitkunst beschrieben. Sie „bemächtigt sich der Dauer, der Zeit, der Folge aufeinander, wie die Bildhauerkunst des Körperlichen und Malerei des Flächenraumes“. Von diesen unterscheidet sie sich „wie Folge und Raum, wie Neben- und Nacheinander“ und ist so eine „ganz eigne Kunst“ (IV, 160). Der spätere Herder führt diese Charakteristik weiter und gelangt zu einer überaus

¹¹ An Fr. Jacobi, 21. 11. 1780; Müller, a. a. O. S. 581.

wesentlichen Feststellung. Indem wir Musik hören, werden „*Gemüt und Ohr in eine Zeitfolge hingezogen, forthörend*“ (XXII, 75). Sie vollziehen die Bewegung mit, und zwar elastisch, in einem Gleichgewichtsspiel, das nicht nur zu motorischen Hörertypen, sondern zu musikalischem Verhalten überhaupt gehört. „*Das empfindende Geschöpf fühlt sich bewegt, d. i. aus seiner Ruhe gebracht und dadurch veranlaßt, durch eigne innere Kraft sich dieselbe wiederzugeben. Es fühlt sich nach [harmonischen und rhythmischen] Verhältnissen, mithin angenehm bewegt, geschwungen, und kann nicht anders als in solchem Verhältnis zur Ruhe wieder zurückkehren. Dies ist Musik, nichts anders*“ (180)¹². Teilnahmslos Klänge an sich vorbeiziehen zu lassen und Werke zu betrachten, ohne ihre Bewegung forthörend mitzuvollziehen und mit ihnen mitzuschwingen, wäre danach mindestens kein spezifisch und voll musikalisches Verhalten, und Entsprechendes würde für Werke gelten, die solches Verhalten nicht zulassen.

Hier ist zunächst nur die zurückhaltende, innere, eigentlich musikalische Mitbewegung gemeint, der Tanz der Seele; aber an anderen Stellen weist Herder auf den äußeren Mitvollzug von Bewegungen und Gebärden hin und damit auf das Naturband zwischen Musik und Tanz (183). Ursprünglich, für den Naturmenschen sind Stimme und Gebärden wie ein und dasselbe; es kostet ihn Mühe, eine ohne die andere zu gebrauchen (64). Und was war der Tanz im Altertum anderes als sichtbar gemachte Musik? (IV, 120).

Auch für Heinse gilt das Mitschwingen als ein zentraler Wesenszug der Tonkunst. Der leib-seelische Organismus vollzieht wie ein Resonanzkörper das Gehörte mit; „*der ganze Mensch erklingt gleichsam*“ (V, 24). Darüber hinaus hat Heinse die Musik als Ordnung und Gliederung der Zeit gewürdigt. In ihrer Mannigfaltigkeit gibt sie „*die allerfeinsten Elemente der Zeit*“; das führt er in einem Überblick über die Rhythmik aus. „*Wir können, besonders in den Instrumenten, aus ganzen und halben Schlägen, Vierteln, Achteln, Sechzehnteilen und Zweiunddreißigteilen eine solche Menge verschiedener Füße oder Takte zusammensetzen, daß die zwei Dutzend griechischen weit zurückbleiben müssen*“ (V, 356).

5. Musik als Ausdruck, als Stimme

Einem Inneren Ausdruck zu geben, ist ein Wesenszug nicht nur der Musik, geschweige denn nur ihrer expressiven Stile, sondern im weiteren Sinn jeglichen Schalles. „*Schall ist die Stimme aller bewegten Körper, aus ihren Innern hervor*“, aller, auch der leblosen. So verrät ein metallener Körper in dem metallischen Klang etwas von seiner Beschaffenheit und von der Art, wie er angeschlagen oder sonst bewegt wird und Widerstand leistet. „*Ein Stoß erschüttert den Körper; was sagt sein Schall? Ich bin erschüttert; so vibrieren meine Teile und stellen sich wieder her*“ (XXII, 62 f., 67).

Dazu kommt der Ausdruck im charakterologischen Sinn, die Prägung des Äußeren durch den Charakter eines Menschen oder Menschenschlages. „*Nicht wie in einer Schachtel wohnt des Menschen Geist, die ihn belebende, ihm angeborene Kraft,*

¹² s. a. meinen Aufsatz über Herders Ideen, S. 86 f.

¹³ Zur zeitgeschichtlichen Seite s. Eggebrecht, a. a. O.

sondern charakteristisch und energisch, ausgedrückt in seinen Liedern, Bewegungen und Gebärden“ (85 f.). Ausdrucksvoll auch in diesem Sinne kann besonders die Stimme sein; wenn Herder die Lieder des Volkes, der Völker, der Menschheit ihre Stimmen nennt, so meint er die physiognomische Bedeutung mit. „Die Nationalmelodien jedes Volkes enthüllen seinen Charakter“ (69)¹⁴.

Man muß sich das allgemeine Ausdrucksvermögen des Schalles und der Stimme bewußt machen, um das Vermögen der Musik, Gefühlskundgabe, „Sprache des Herzens“ zu sein, nicht nur geistesgeschichtlich, sondern vom Wesen der Sache her zu verstehen. Ihm entspricht das Vermögen des Gehörs, des „innigsten, tiefsten der Sinne“, solche Sprache verständnisvoll aufzunehmen. „Die Stimme ruft ins Herz; sie tönt im Innern nach; sie haftet gewaltig“ (XXI, 119). Herder und Heinse waren nicht nur Wortführer einer gefühlsselligen Zeitströmung, sondern sind aus ihrer Begeisterung heraus zu sachlich gültigen Erkenntnissen gelangt. Sie legen dar, wie die Musik dem individuellen Ich oder Selbst, aber auch der Gemeinschaft in einzigartiger Weise Ausdruck verleiht. Der Chor, läßt Heinse seine Hildegard sagen, „bleibt der Musik eigen und ist ihr höchster Triumph über die andern Künste; weder die Poesie noch die Malerei kann das übereinstimmende Gefühl einer Menge so stark ausdrücken“ (VI, 53). Über den Einzelnen und über Gemeinschaften hinaus aber ist der musikalische Ton, wie der Tierlaut und die urmusikalischen Gefühlslaute des Menschen, Ausdruck der Gattung, anderen Wesen derselben Gattung mitfühlbar. „Die Macht des Tons, der Ruf der Leidenschaften gehört dem ganzen Geschlecht, seinem Körper- und Geistesbau sympathisch. Es ist die Stimme der Natur, Energie des Innigbewegten, seinem ganzen Geschlecht sich zum Mitgefühl verkündend“ (Herder XXII, 181).

Letztlich aber ist nicht nur der spezifisch menschliche Gehalt der Hintergrund der Musik, sondern das Leben und Weben, das im Menschen und um ihn die Welt erfüllt, sei es als Stimmung einer Landschaft, als seelische Atmosphäre, als „Lied in allen Dingen“ oder als Erhabenheit des Weltalls. Musik stellt „das reine, von allem abgesonderte Leben in der Natur und im Menschen dar“, sagt Heinse (V, 112). Hier ist eine der hauptsächlichsten Wesensbestimmungen der absoluten Musik ausgesprochen, die später besonders Tieck und Wackenroder entwickelt haben¹⁵. Die Instrumentalmusik, heißt es an einer anderen Stelle (V, 241), drückt „die stummen Gefühle“ singender Personen und einer ganzen Gesellschaft aus sowie „alles Leben der Natur, das sich durch merkliche Bewegung äußert“.

Zusammenfassend antwortet Heinse auf unsere Grundfrage: „Was ist Musik überhaupt? Wenn ich nicht irre, so ist sie die Kunst, durch gemessene Töne das Leben im Menschen und alles, was sich in der Natur durch Ton und Bewegung äußert, darzustellen“ (231 f.). Das ist gewiß eine einseitige Definition, und ihre Zeitbedingtheit liegt zutage. Aber sie ist nicht gänzlich zeitbeschränkt, sondern trifft, wie Herders Satz vom musikalischen Schwingen und Gleichgewichtsspiel, ein Teilmoment der Musik aller Völker, von den Naturvölkern bis zur Gegenwart, einschließlich derjenigen Verhaltensweisen *senza espressione*, die durch Negation auf das Negierte hinweisen.

¹⁴ s. a. Heinse, V, 250 ff.

¹⁵ s. a. MGG, Artikel *Absolute Musik*.

6. Musik als höchstes Muster einer zusammenstimmenden Ordnung

„Die Musik unterscheidet sich von der gewöhnlichen Aussprache durch bestimmt abgemessene Töne“ (Heinse V, 351). Dieser Wesenszug ist seit dem Altertum allenthalben festgestellt worden und findet sich auch bei Riedel, den Herder als Feuerkopf von 25 Jahren bekämpft hat. Damals hielt er ihm entgegen: „Wer kann Töne messen? wer kann Farben hören?“ (IV, 137). Beides stellte er damals auf die gleiche Stufe, und in seiner Begeisterung für die neu zu würdigenden ästhetischen und Ausdrucks-Qualitäten verkannte er zunächst die Bedeutung der quantitativen und harmonischen Verhältnisse in der Musik (IV, 108, 113 u. a.). Doch sah er schon damals, daß der vorgeschichtliche Schritt von der „Ursprache“ zur Tonkunst darin bestand, „Ton für Ton und Tonfolge als solche zu kultivieren“ (116). Der reife Herder aber schließt sich mit Entschiedenheit der Tradition an, nach welcher Maß und Harmonie einen konstitutiven Grundzug im Wesen der Musik bilden. Diese erscheint ihm nun als „das höchste Muster einer zusammenstimmenden Ordnung“ (XV, 228). Sie ist nicht nur eine Ordnung unter anderen, sondern Ideal und Modell einer solchen, und zwar einer zusammenstimmenden, welche sich von anderen, nur zusammenpassenden durch Präzision auszeichnet. Nunmehr nennt er den Wohlklang, den das Ohr empfindet und die Kunst entwickelt, „die feinste Meßkunst, die die Seele durch den Sinn dunkel ausübet“ (XIII, 138), und steigert so die berühmte Definition der Musik von Leibniz. Das frühere, im Anschluß an Rousseau genannte Bedenken, ein genialer Musiker sei doch mit anderen Dingen beschäftigt als mit Messen und Rechnen, ist nun relativiert; es wird von einem der Gesprächspartner in der *Kalligone* vorgetragen und von einem verständigeren widerlegt: Jenes Rechnen ist unbewußt. „Nicht wir zählen und messen, sondern die Natur; das Clavichord in uns spielt und zählet“ (66 f., 70).

Diese Einsichten stehen im Zusammenhang mit leitenden Ideen der Gestalttheorie, welche, wie viele Ideen, die im 19. und 20. Jahrhundert durchgeführt wurden, bereits von Herder ausgesprochen worden sind. Entgegen der Annahme, von der sowohl Kant als auch die Konstruktivisten unter den Musikern und Politikern ausgehen, daß nämlich das sinnlich Wahrgenommene an und für sich ungestalt sei und erst der Verstand Ordnung hineinbringe, stellt Herder die Ursprünglichkeit von Gestalten fest. „Der Mensch denkt in Gestalten . . . Was er siehet, sind Gestalten“ (17, 119). Harmonische Intervalle zeichnen sich vor anderen Intervallen aus wie die gerade Linie unter den Linien oder das Quadrat unter den Figuren (70). Unsere Wahrnehmungswelt, das Material der Kunst, ist nicht gänzlich roher Stoff, der beliebig geformt werden könnte und im Laufe der Geschichte geformt worden ist, sondern in natürlichen Ordnungen und prägnanten Gestalten vorgeformt¹⁶.

Herders Rehabilitierung der Harmonie ergab sich aus der Entwicklung seines eigenen Denkens, doch könnten ihn Darlegungen Heinses mitbestimmt haben. Dieser hat besonders nachdrücklich darauf hingewiesen, daß das Ohr Zahlenverhältnisse nicht nur ungefähr schätzt, wie das Auge, sondern mit erstaunlicher Präzision haargenau trifft. „Das Ohr ist gewiß unser richtigster Sinn . . . Das geübteste Aug' eines Malers und Meßkünstlers ist bei weitem nicht imstande, nur so die leichten Ver-

¹⁶ s. besonders Wolfgang Metzger, *Psychologie*, Darmstadt 2/1954.

hältnisse der Hälfte, Drittel, Viertel, Fünftel und Sechstel einer Linie . . . auf ein Haar zu treffen, geschweige die schweren Verhältnisse", welche Geigenvirtuosen in verwegenen Sprüngen und Läufen richtig greifen. Auf diesem präzisen unbewußten Rechnen beruht ein Charakterzug und ein besonderer Wert der Musik. Sie gibt „unter allen Künsten der Seele den hellsten und frischesten Genuß“ (V, 54 f.).

7. Musik als sinnlich-geistiges Konkretum

Nicht als ein Fach, sondern als Leitstern verstanden, war „Ästhetik“ die Losung, das Kunstwerk als Konkretum zu erfassen und die Musik als „ein Meer von Schall und Maß und Lieb' und Tanz und Leben“ (Herder XVI, 269). Schall und Maß, auf deren Darlegung der theoretische Verstand sich gern beschränkt, bilden nur das Gerippe des Organismus; eine Wissenschaft aber, welche ein hinlängliches Gesamtbild vom musikalischen Kunstwerk erstrebt, muß auch die anderen Schichten voll berücksichtigen: sinnlichen Klang, vitalen Schwung, seelischen Ausdruck, geistigen Gehalt. Sie muß den „erquickenden Atem des Lebens“ als Herz der Musik erfühlen und spüren lassen. Die nicht rationalen Seiten und Schichten hervorzuheben, erschien im Kampf gegen den Rationalismus als besonders wesentlich. Das Eigentümliche der Kunst besteht nicht im sensuellen Reiz für sich, wie bei Genußmitteln, aber auch nicht in geistigen Inhalten für sich, wie in Philosophie und Wissenschaft, sondern in der Versinnlichung des Geistes und Vergeistigung des Sinnlichen. Das war ein Leitgedanke jener Blütezeit der deutschen Ästhetik; namentlich Hegel hat ihn in prägnanten Formeln ausgesprochen.

Herder rühmt besonders in der frühen Schrift den sinnlichen, aber zugleich beseelten Klang (IV, 27 f., 132 ff.). Wenn er dabei den einzelnen Ton gegen den harmonischen Zusammenklang ausspielt, so meint er nicht nur den Ton als Monade, sondern zugleich Gesamtqualitäten, wie die durchgehende Klangfarbe (im Unterschied zu Strukturqualitäten, wie das mehrstimmige Gefüge). Heinse schwelgt geradezu in der Darstellung einer Stimme oder anderer Schönheiten des klanglichen Vordergrundes (V, 257 f. u. ö.). „Die vortrefflichsten Noten sind dürres Geripp, wenn ihre Melodien nicht durch solche Stimmen schön und reizend und jugendlich lebendig in die Seele gezaubert werden“ (36). Einmal sagt er sogar überspitzend: „Das Höchste der Kunst besteht im lebendigen Vortrag und in der Aufführung“ (71). Nur klang- und lebensvolle, gefühlsstarke und eindringliche Musik bringt es zustande, daß auch der Inhalt, der Sinn gesungener Worte in die Zuhörer „mit seiner ganzen Stärke und Fülle übergeht“ (14).

Vom Konkretum führen zwei Wege zu abstrakteren Formen: Wesensverengung und Verinnerlichung. Beide Autoren eifern gegen rationale Austrocknung der Musik wie gegen ihre Verflachung zu „inhalt- und wesenlosem Amusement“. Auch Heinse betont: „Wo kein Stoff, kein Gehalt ist, ist bei der schönsten Form nur Traum und Schatten und ein leeres Luftgebilde“ (V, 127). Besonders Herder aber rühmt andererseits die Verinnerlichung und Vergeistigung, welche die Musik durch die Trennung vom Tanz oder das Oratorium durch die Trennung von der Bühne gewonnen hat. „Ohne zerstreuenden, das Auge lockenden Theaterschmuck, verhüllt gleichsam, wie eine Vestale“, tritt die Musik „in eine unsichtbare geistige Sphäre“ (XXIII, 560).

8. Ausblick

In fruchtbarer Weise hat Herder die Idee der „Musica humana“ aufgenommen und weitergeführt. Er sieht den menschlichen Organismus als ein Gleichgewichtssystem an, das auf Zusammenstimmung der in ihm wirkenden Kräfte und das Gefühl dieser Zusammenstimmung angelegt ist¹⁷. Harmonisch-rhythmische Musik, diese „*Kunst der Menschheit*“, hat dafür dreifache Bedeutung: Sie ist strukturanalog; darum belebt und kräftigt sie diese lebendige Ordnung durch ihr Gleichgewichtsspiel, das der Musizierende oder Hörende mitspielt, sie ist ihm objektiv zuträglich und wird subjektiv als wohltuend empfunden; dementsprechend hat sie drittens im Laufe der Zeiten die Entwicklung des Menschen zur Ausprägung des in ihm angelegten Wesensbildes mitbestimmt und könnte es weiterhin tun, wenn sie wirkliche Musik bleibt. Denn nur was das Gefühl des menschlichen Daseins „*erhält, fördert, erweitert, kurz, was mit ihm harmonisch ist*“, das nimmt jeder Sinn des Menschen gern an; was es dagegen beängstet, angreift und befeindet, wird als widrig empfunden (XXII, 30). „*Die Musik spielt in uns ein Clavichord, das unsere eigne innigste Natur ist*“ (68). Darauf beruht ihre Bedeutung für die Geschichte der Menschheit: „*Durch Musik ist unser Geschlecht humanisiert worden; durch Musik wird es noch humanisiert*“ (XVII, 172). Die Möglichkeiten einer dehumanisierenden Wirkung hat Herder noch nicht erwogen.

Auch den Ideenkreis der „Musica mundana“ hat er an bemerkenswert vielen Stellen seiner Dichtungen und Prosaschriften aufgenommen und auch ihn schleppt er nicht epigonal als gelehrtes Gedankengut aus alter Zeit fort, sondern er fügt ihn in das veränderte Weltbild ein und führt ihn produktiv weiter. Nicht nur die Analogie einfacher Zahlenverhältnisse, die Zugehörigkeit zur „*mathematischen Vernunft in der Welt*“ (XVI, 518), erscheint ihm als wichtig, sondern auch das besondere Verhältnis der Musik zur Welt des Werdens und Vergehens und zur *Natura naturans* als dynamischem Prinzip, zum „*inneren Leben der Natur*“. Ferner hat er den fruchtbaren Gedanken weitergedacht, daß nicht nur das Tonreich, sondern auch das musikalische Kunstwerk mit seiner Polyphonie und Form als Sinnbild des Kosmos erscheinen kann, wenn man es mit jener besinnlichen Kontemplation hört, welche Herder „*die Andacht*“ nennt.

Der junge Herder war sich bewußt, kein geschlossenes System zu bieten, sondern einen Entwurf derjenigen Wissenschaft von der Musik und ihrer „*Unterwissenschaften*“, die er mit dem damals aufsteigenden Leitbegriff „*Ästhetik*“ nannte. „*Wir gingen auf ungebahnten Pfaden und hatten mehr vorzuzeichnen, was geliefert werden sollte, als was geliefert wäre*“ (IV, 126). Ist dieser Entwurf später ausgeführt worden? In mancher Hinsicht durch Hegel, in anderer durch die Gesamtheit des Höhenzuges bis Nietzsche, in noch anderer durch neuere Richtungen, wie Phänomenologie und Gestalttheorie. Aber es würde der Musikwissenschaft zum Nachteil gereichen, wollte sie annehmen, seine Anregungen und diejenigen so bedeutender Zeitgenossen, wie Hamann, Goethe, Heine, seien nunmehr erschöpft. „*Wir werden von ihnen immer wieder zu lernen haben.*“

Ich widme diesen Aufsatz dem verehrten Lehrer Joseph Müller-Blattau.

¹⁷ Vgl. Springmeyer, S. 2 ff.