

Sonderdruck aus:

E 20 461 F

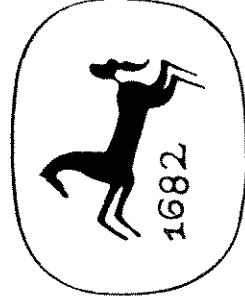
# DEUTSCHE VIERTELJAHR SCHRIFT

FÜR

LITERATURWISSENSCHAFT

UND

GEISTESGESCHICHTE



---

71. JAHRGANG

1997

HEFT 4/DEZEMBER

---

VERLAG J. B. METZLER

# Die diskursive Karriere der Musik im 19. Jahrhundert Von der „Herzenssprache“ zur „wahren Philosophie“

Von CORINA CADUFF (Zürich)

## ABSTRACT

Als sich die Instrumentalmusik endgültig etabliert, begründen der ästhetische und der literarische Diskurs den Topos der ‚Musik als Sprache‘. Dieser seinerseits ermöglicht es, die Musik als „wahre Philosophie“ zu denken (Schopenhauer). Und so lanciert der philosophische Diskurs, was ihn selbst bedroht: die Substituierung des Geistes durch die Musik.

Aesthetic and literary discourse introduced the topos of ‚music as language‘ at the very moment when instrumental music had come to be definitely established. This in turn made it possible to conceive of music as „true philosophy“ (Schopenhauer). Thus philosophical discourse launched a notion which threatened to undermine its own foundations: the substitution of ‚spirit‘ by ‚music‘.

## I.

Der Topos der ‚Musik als Sprache‘, die Idee vom ‚Sprachcharakter‘, von der ‚Sprachähnlichkeit‘ der Musik ist ein Produkt des späten 18. Jahrhunderts. Die Konstituierung dieses Topos fällt zusammen mit der Etablierung der Instrumentalmusik bzw. mit deren Emanzipation von der Vokalmusik. Der Aufstieg der Musik zu *der* Kunst der Romantik – „Die Musik ist eigentlich die Kunst dieses Jahrhunderts“ (Friedrich Schlegel)<sup>1</sup> – war wesentlich ein diskursives Ereignis, für das neben einschlägigen musikästhetischen Schriften und neben literarischen Texten insbesondere auch die ästhetische Theoriebildung sorgte.

Von der Antike bis zum 17. Jahrhundert war die Vorstellung der Musik als homogenen Gefüges von Harmonie, Rhythmus *und* Sprache bruchlos tradiert worden; das musikhistorisch erstmalige Verschwinden der Sprache aus der Musik markierte einen entsprechenden radikalen Paradigawechsel, von dem die Musikästhetik des 19. Jahrhunderts geprägt war. Sprache in der Musik war

<sup>1</sup> Friedrich Schlegel, *Fragmente zur Poesie und Literatur. Erster Teil, Kritische Schlegel-Ausgabe*, hrsg. Hans Eichner, XVI, Paderborn, München, Wien 1981, 258. – Vgl. zum ‚Standort Musik‘ in der frühromantischen Theorie der musikalischen Poetik die von Barbara Naumann herausgegebene Anthologie *Die Sehnsucht der Sprache nach der Musik. Texte zur musikalischen Poetik um 1800*, Stuttgart 1994, die Auszüge aus poetischen, poetologischen und ästhetischen Schriften u.a. von Johann Friedrich Reichardt, Johann Nikolaus Forkel, Wilhelm Heinrich Wackenroder, Friedrich Schlegel und Jean Paul enthält.

bis anhin »Ausdruck menschlicher Vernunft. Musik ohne Sprache galt demnach als reduzierte, in ihrem Wesen geschmälerete Musik: als defizienter Modus oder bloßer Schatten dessen, was Musik eigentlich ist.«<sup>2</sup> Jahrhundertelang war Sprache ein zentrales Konstitutiv der musikalischen Substanz sowie des Musikverständnisses. Ihr Entweichen aus der Musik lief Gefahr, daß der »Rest«, daß der wortlose Klang zum vernunft- und aussagelosen Geräusch verkam, degradiert zum sinnlos gewordenen Supplement, zum »bloßen« Schatten des Eigentlichen, ein mangelhaftes Überbleibsel der vorausgehenden Vokalmusik. Um der supplementären Position dieses Restes entgegenzuwirken, trat jetzt der Diskurs auf den Plan: Die Musik selber sei eine Sprache, eine – so formuliert es, als einer der ersten, bereits 1739 der vielzitierte Musiktheoretiker und Komponist Johann Mattheson – »Ton-Sprache oder Klang-Rede«, die Instrumente allein »machen gleichsam einen redenden und verständlichen Vortrag«<sup>3</sup>. In der Folge wird Musik zum tönenden Diskurs, zur Musik-Sprache, die erzählt und bedeutet. So schreibt Goethe 1829 über das Streichquartett: »Dieser Art Exhibitionen waren mir von jeher von der Instrumental-Musik das Verständlichste, man hört vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten, glaubt ihren Diskursen etwas abzugewinnen.«<sup>4</sup>

Allerdings ist Goethe, der der Musik ein Leben lang sehr wechselhaft und ambivalent gegenüberstand, mit dieser Beschreibung des vernünftigen Diskurses' nicht repräsentativ.<sup>5</sup> Denn ganz im Gegensatz zum »Ausdruck menschlicher Vernunft« wurde gegen Ende des 18. Jahrhunderts, gleichzeitig mit der Genese und Etablierung des Topos der Musik als Sprache, die *Empfindung* zum Gegenstand des »musikalischen Diskurses' erkoren – schließlich hat die Sprache die Eigenschaft zu bedeuten, und also mußte auch für die »Musik als Sprache' eine entsprechende Korrespondenz her: die Musik als Sprache des Herzens, als Sprache der Gefühle und Empfindungen – »der populärste und

<sup>2</sup> Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978, 14.

<sup>3</sup> Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* (1739), Reprint Kassel, Basel 1954, 82 und 127.

<sup>4</sup> Brief an Karl Friedrich Zelter vom 9.11.1829, in: Johann Wolfgang Goethe, *Briefe der Jahre 1814–1832*, Zürich 1951, 872.

<sup>5</sup> Ähnlich wie etwa bei Rilke bewegt sich Goethes Verhältnis zur Musik abwechselnd zwischen Indifferenz, Ablehnung und romantischer Sehnsucht. Am 24.8.1823 schrieb er an Zelter einen Brief, in dem die Musik als Kehrseite einer »vernünftigen Unterhaltung« erscheint, als magisch-göttliche Kraft, der sich der Autor nicht entziehen kann: »Die ungeheure Gewalt der Musik auf mich in diesen Tagen!«, »nun fällt die Himmliche auf einmal über dich her«; die Musik ist es, die »den Menschen aus und über sich selbst, zugleich auch aus der Welt und über sie hinaus hebt«, sie ist »die ganze Fülle der schönsten Offenbarung Gottes« (in: Goethe [Anm. 4], 556f.). – Vgl. zu Goethes ambivalentem Verhältnis zur Musik Hedwig Wiegmann, *Goethes Aussagen über Musik*, Münster 1964 oder Helmut Schmidt-Garre, *Von Shakespeares bis Brechts. Dichter und ihre Beziehungen zur Musik*, Wilhelmshaven 1979, 63–87.

triviale ästhetische Topos des 18. und 19. Jahrhunderts«<sup>6</sup>. Quer durch alle Textsorten hindurch findet dieser Topos seinen Niederschlag in den Schriften von Literaten, Philosophen und Musikästhetikern.<sup>7</sup> – Somit vollzieht sich, vielfach als paradoxe Figur beschrieben, die Emanzipation der Instrumentalmusik von der Sprache *durch* die Sprache: Das gesungene Wort scheidet aus der Musik aus und hinterläßt in dieser einen Mangel an Sprache, den der ästhetische Diskurs durch die von ihm lancierte Bedeutung der Musik als Empfindungs-Sprache aufhebt. Indem dieser Diskurs die Instrumentalmusik als Sprache tituliert, legitimiert und ermöglicht er ihr Bestehen; er macht sie sich aber auch gleich, er kontextualisiert sie analog seinem eigenen Funktionsmuster, dem Bedeutungssystem, er bindet sie an sich, indem er ihr als Objekt die Gefühle zuschreibt, die die Musik zum Ausdruck bringt und also dem Hörenden (wieder)gibt – eine Art imaginärer, diskursiv vollzogener Tauschhandel, der die Gefahr des leeren, sinnlosen Instrumententones bannit.

Das neue Paradigma der (Instrumental)Musik als Sprache verlangt auch ein neues ästhetisches Konzept, denn ohne (gesungene) Sprache funktioniert die Musik nicht mehr als eine (die Natur) imitierende Kunst. Wer wie Rousseau den Ursprung der Musik in der Sprache sieht und sie als nachahmende Kunst begreift, muß die Instrumentalmusik fast zwangsläufig als »Geschmackslosigkeit«<sup>8</sup> abtun:

um ständig zu fesseln und der Langeweile vorzubeugen, muß die Musik sich auf das Niveau der nachahmenden Künste erheben, wobei ihre Art der Nachahmung nicht

<sup>6</sup> Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Darmstadt 1984, 70.

<sup>7</sup> Zum Beispiel Wackenroder: »Und müssen wir's nicht dem Schöpfer danken, wenn er uns nun grade das Geschick gegeben hat, diese Töne, denen von Anfang her eine Sympathie zur menschlichen Seele verliehen ist, so zusammensetzen, daß sie das Herz rühren?« (Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, Werke und Briefe*, Heidelberg 1967, 127).

*Schopenhauer*: Die Musik »spricht so sehr zum Herzen, während sie dem Kopfe UNMITTELBAR nichts zu sagen hat«; die Töne sprechen »in ihrer allgemeinen, bilderlosen Sprache des Herzens« (Arthur Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena*, II, hrsg. Ludwig Lütkehaus, Zürich 1988, 377f. und 381).

*Reichardt*: »denn nicht der Verstand und die Einbildungskraft, sondern das Herz ist der Hauptgegenstand der Musik. . . . Die Sprache des musikalischen Dichters sey überhaupt die natürliche Sprache der Empfindungen und Leidenschaften« (Johann Friedrich Reichardt, *Über die Deutsche comische Oper nebst einem Anhang eines freundschaftlichen Briefes über die musikalische Poese*, Hamburg 1744, 112). Vgl. auch die Zitatezusammenstellung über die Musik als Rede der Empfindung in Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), Reprint Darmstadt 1991, 10–12.

<sup>8</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Wörterbuch der Musik* (aus dem Artikel »Sonate«), in: ders., *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften*, übers. Dorothea Gülke und Peter Gülke, Wilhelmshaven 1984, 318.

immer unmittelbar ist wie diejenige der Dichtung und der Malerei; das Wort stellt das Mittel dar, mithilfe dessen die Musik zuallererst den Gegenstand bestimmt, dessen Bild sie uns geben will; und vermittelt des anrührenden Klanges der menschlichen Stimme vermag jener Gegenstand in unserem Herzen die Gefühle zu erwecken, den sein Bild in uns auslösen soll. Wer empfände nicht, wie weit ein reines Orchesterstück, worin man nur die Instrumente glänzen läßt, von solchen Möglichkeiten entfernt ist?<sup>9</sup>

Als Imitation eines von der Natur gegebenen (Vor)Bildes ist die Instrumentalmusik nicht praktikabel: die Signifikationskette, (Vor)Bild – Stimme (Gesang) – Musik<sup>9</sup> zerfällt, wenn das Wort ausfällt. Also muß die Instrumentalmusik abgelehnt werden, solange sie einem entsprechenden Konzept der imitativen Kunst verhaftet bleibt. Herder, der der Instrumentalmusik ebenfalls skeptisch gegenüberstand wie etwa auch Kant, Hegel oder Kierkegaard, begriff sie als „Nachahmung Menschlicher Leidenschaften“ und bezeichnete die „Mundkugel“<sup>10</sup>. – Ein neues Konzept aber, welches die Instrumentalmusik ermöglichen und favorisierte, lancierte 1819 der Diskursbegründer der absoluten Musik bzw. der musikalischen Autonomieästhetik: Chopenhauer. In dem vielzitierten § 52 des Ersten Buches der *Welt als Wille und Vorstellung*, auf den noch ausführlicher zurückzukommen sein wird, hebt er die Musik von den anderen Künsten ab, denn „wir erkennen in ihr nicht die Nachbildung,

<sup>9</sup> Ebd., 318f. – Das „Bild des Gegenstandes“, das die Musik vermitteln will, beschreibt Rousseau im Artikel „Imitation“ als von der Natur gegebenes Bild, das der Musiker „im Gemüt des Betrachters hervorruft. Nicht nur wird er das Meer aufwühlen, die Flammen einer Feuersbrunst entzünden, Bäche fließen, Regen fallen und Ströme anschwellen lassen; er wird auch die Schrecken einer grausamen Wüste schildern, die Mauern eines unterirdischen Gefängnisses verdrüsten, Stürme beruhigen, die Luft säufri- gen und mildern und vom Orchester her neue Frische über das Gesträuch verbreiten“ (270).

<sup>10</sup> Johann Gottfried Herder, *Schriften zur Ästhetik und Literatur*. 1767–1781, hrsg. Gunter E. Grimm, Frankfurt a. M. 1993, 406f. (*Viertes Kritisches Wäldehen*). Vgl. auch Ursprung der Sprache.

Hegel kritisiert an der Instrumentalmusik die „Stoffleerheit“ und erklärt sie aufgrund der in ihr waltenden „subjektiven Willkür mit ihren Einfällen, Kapricen, Unterbrechungen, geistreichen Neckereien, tauschenden Spannungen“ zum „fessellosen Meister“ (G. W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, Frankfurt a. M. 1986, 217f.). Kierkegaard legt dar, daß er „noch nie Sympathie gehabt habe für die sublimierte Musik, die des Wortes nicht zu bedürfen meint. Sie meint nämlich in der Regel, höher zu sein als das Wort, obwohl sie doch niedriger ist.“ Denn das Kennzeichen der (Instrumental-) Musik sei das „Unmittelbare“, das Kierkegaard als Defekt begriff: „daß es [das Unmittelbare] aber das Unbestimmbare ist, ist nicht seine Vollkommenheit, sondern ein Mangel an ihm“ (Sören Kierkegaard, *Entweder-Oder. Teil I und II*, hrsg. Hermann Driem und Walter Rest, 2. Aufl., München 1993, 85; vgl. zur Musik als Sprache 80ff.).

Wiederholung irgend einer Idee der Wesen der Welt“, sie ist nicht „Nachbild eines Vorbildes“, sie ist „von der erscheinenden Welt ganz unabhängig“<sup>11</sup>.

Damit ist die (Instrumental)Musik ästhetisch ersteinmal initiiert und in ihrem Kunstwert – ihre Wirkung ist „sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der anderen Künste“<sup>12</sup> – etabliert. Die nachhaltigen Plädoyers für eine Instrumentalmusik, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts neben Chopenhauer von Befürwortern wie Schlegel, Novalis, Tieck oder E. T. A. Hoffmann laut werden<sup>13</sup>, die ästhetische Konzeptualisierung einer Instrumentalmusik und deren Ausbreitung im 20. Jahrhundert dürfen allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, daß, so Carl Dahlhaus, „Symphonie und Kammermusik im 19. Jahrhundert bloße Enklaven in einer durch Oper, Romanze, Virtuosenstück und Salompiece geprägten ‚ernsten‘ Musikkultur darstellten (um vom Souterrain der ‚Trivialmusik‘ gar nicht zu reden)“<sup>14</sup>.

Bis hierher scheint klar: der ästhetische Diskurs von der Musik als (Gefühls-) Sprache substituiert das der Musik entwichene Wort – wo das gesungene Wort innermusikalisch, d. h. als konstitutiver Bestandteil der Triade ‚Rhythmus-Harmonie-Logos‘ die ‚Aussage‘ der Musik gewährleisten, da konstituiert diese

<sup>11</sup> Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, Zürich 1988, 339, 340 und 341 und 347. Vgl. auch Schliermacher, der, ausgehend von der Frage der Musik als Mimesis, den „Fall“ des „ganzem Begriffs von Nachahmung der Natur“ problematisiert (*Vorlesungen über die Ästhetik, Schleiermachers Werke*, IV, hrsg. Otto Braun und Johannes Bauer, Aalen 1967, 81ff.).

<sup>12</sup> Schopenhauer (Anm. 11), 341.

<sup>13</sup> Zum Beispiel *Schopenhauer*: „gewiß bedarf sie [die Musik] nicht der Worte des Gesanges, oder der Handlung einer Oper. . . Die Worte sind und bleiben für die Musik eine fremde Zugabe, von untergeordnetem Werthe“ (Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, II, Zürich 1988, 521).

*Friedrich Schlegel*: „Alle reine Musik muß philosophisch und instrumental sein (Musik fürs Denken)“ (Anm. 1), 178), oder: „Instrumentalmusik und Vokalmusik sollten jetzt abgesondert werden“ (Friedrich Schlegel, *Philosophische Lehrsätze*. 1796–1806, *Kritische Schlegel-Ausgabe*, XVIII, München, Paderborn, Wien 1963, 365).

*Ludwig Tieck*: „In der Instrumentalmusik aber ist die Kunst unabhängig und frei, sie schreibt sich nur selbst ihre Gesetze vor, sie phantasiert spielend und ohne Zweck, und doch . . . drückt sie das tiefste, das Wunderbarste mit ihren Tändeleien aus“ (Ludwig Tieck, *Symphonien*, in: Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Werke und Briefe*, Heidelberg 1967, 254).

Novalis: „Tanz und Liedermusik ist eigentlich nicht die wahre Musik. Nur Abarren davon. Sonaten – Symphonien – Fugen – Variationen [:] das ist eigentliche Musik“ (Novalis, *Schriften*, III: *Das philosophische Werk II*, hrsg. Richard Samuel, Darmstadt 1968, 685).

E. T. A. Hoffmann: „Wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hülfe, jede Beimi- schung einer andern Kunst verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht“ (E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen*, Darmstadt 1978, 34).

<sup>14</sup> Dahlhaus (Anm. 2), 9.

nun der ästhetische Diskurs gleichsam von außen. Erst aufgrund dieses die Instrumentalmusik begründenden und sich allgemein behauptenden Substitutionsprozesses wird eine Metaphysik der Musik möglich, welche sich von der Gefühlsprache distanziert; denn erst als metaphysische Kategorie, welche sich von der „Sprache des Herzens“ gelöst hat, kann die Idee der Musik zum Ideal der Künste werden. Die Grundlage hierzu lieferte Schopenhauer: die Musik stellt „zu allem Physischen der Welt das Metaphysische“<sup>15</sup> dar, und zwar indem sie nicht eine „einzelne und bestimmte“ Freude oder Betrübnis oder Lustigkeit ausdrückt, sondern „DIE Freude, DIE Betrübnis, DEN Schmerz, DAS Entsetzen, DEN Jubel, DIE Lustigkeit, DIE Gemüthsruhe SELBST, gewissermaßen *in abstracto*, das Wesentliche derselben, ohne alles Beiwerk, also auch ohne die Motive dazu“<sup>16</sup>.

Hier wird vom Gefühl des Subjekts der Empfindsamkeit abstrahiert und stattdessen eine Wendung zu dem Gefühl schlechthin vollzogen, eine Abstraktion von der Gefühlsästhetik, die in die Gefilde des Metaphysischen führt: die Musik ist nun „eine im höchsten Grad allgemeine Sprache“<sup>17</sup>, d. h. sie ist universal, sie spricht, was der einzelne nicht mehr sagen kann, sie spricht, ein Mehr, sie spricht die Sprache des Jenseitigen und des Unausprechlichen, sie ist Metapher des Universums. Diesen Umschlag von der Musik als Sprache des Gefühls zur Universal-Sprache beschreibt Dahlhaus als ein Emporarbeiten der Analogisierung: „War die Instrumentalmusik zunächst, im 18. Jahrhundert, für die Common-sense-Ästhetiker ein ‚angenehmes Geräusch‘ unter der Sprache *über* der Sprache erklärt.“<sup>18</sup>

1854 erschien Hanslicks epochenmachende Schrift *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, mit der der Verfasser gegen die „verrottete Gefühlsästhetik“<sup>19</sup> zu Felde zog und eine Theorie der absoluten (Instrumental)Musik entwickelte, deren Brennpunkt die Setzung einer absoluten Selbstreferenz der Musik ist.<sup>20</sup> Nach bislang wenigen marginalen Problematisierungen des Topos der Musik als Sprache, z. B. von Schopen-

<sup>15</sup> Schopenhauer (Anm. 11), 347.

<sup>16</sup> Ebd., 346.

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Dahlhaus (Anm. 2), 15.

<sup>19</sup> Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), Reprint Darmstadt 1991, Vorwort, V.

<sup>20</sup> Ebd.: „Die Ideen, welche der Componist darstellt, sind vor Allem und zuerst rein *musikalische*“ (15). – „Frägt es sich nun, was mit diesem Tonmaterial ausgedrückt werden soll, so lautet die Antwort: *Musikalische Ideen*. Eine vollständig zur Erscheinung gebrachte musikalische Idee aber ist bereits selbständiges Schöne, ist Selbstzweck. ... *Tönend bewegte Formen* sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik“ (32). – „Das Componiren ist ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material“ (35).

hauer und Grillparzer<sup>21</sup>, attackiert Hanslick die Auffassung der Musik als Sprache aufs Entschiedenste: „Die schädlichsten und verwirrendsten Anschauungen sind aus dem Bestreben hervorgegangen, die Musik als eine Art Sprache aufzufassen; sie weisen uns täglich praktische Folgen auf.“<sup>22</sup>

Dementsprechend fordert Hanslick, „unabhängig zu dem Punkte vorzudringen, wo Sprache und Musik sich unversöhnlich scheiden“, es gelte „die Grundverschiedenheit zwischen dem Wesen der Musik und dem der Sprache unerbittlich darzulegen.“<sup>23</sup> Den „wesentlichen Grundunterschied“ benennt er folgendermaßen: Er „besteht aber darin, daß in der Sprache der *Ton* nur *Mittel* zum Zweck eines diesem Mittel ganz fremden Auszudrückenden ist, während in der *Musik* der *Ton als Selbstzweck* auftritt. Die selbständige Schönheit der Tonformen hier und die absolute Herrschaft des Gedankens über den Ton als bloßes Ausdrucksmittel dort, stehen sich so ausschließend gegenüber, daß eine Vermischung der beiden Principe eine logische Unmöglichkeit ist.“<sup>24</sup>

Die Differenz ist also im Signifikat-Signifikanten-Verhältnis situiert: Dieses Verhältnis erscheint hinsichtlich der Musik als ein Nicht-Verhältnis bzw. als unauflösbare Einheit – der Ton als Selbstzweck –, während hinsichtlich der Sprache die Geschiedenheit von Signifikat und Signifikant vorausgesetzt wird. Die Setzung der Selbstreferentialität des musikalischen Materials substituiert das Gefühl und tritt damit dem Topos der Musik als Sprache entgegen. Und die Behauptung der Differenz zwischen Musik und Sprache ist im weiteren möglich über die Auffassung der Sprache als *Instrument der Abbildung eines Gegebenen* – eine Sprachauffassung, die Hanslick auch der poetischen Sprache unterlegt: „Dieser Eigenthümlichkeit der Tonkunst, Form und Inhalt ungetrennt zu besitzen, stehen die dichtenden und bildenden Künste schroff gegenüber.“<sup>25</sup> Darin zeigt sich ein Grundproblem der Analogisierung, das Rudolf Fietz in seiner Nietzsche-Studie herauskristalliert: „Hanslicks Sätze ... ver-raten immer wieder ein zwar ‚fortschrittliches‘ Musikverständnis, ebenso aber ein in gleichem Maße rückständiges Sprachverständnis.“<sup>26</sup>

<sup>21</sup> Siehe Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*, III: *Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*, hrsg. Peter Frank und Karl Pörnbacher, München 1963, 885–888, und Schopenhauer (Anm. 11), 346.

<sup>22</sup> Hanslick (Anm. 19), 49.

<sup>23</sup> Ebd., 49 und 51 f.

<sup>24</sup> Ebd., 49.

<sup>25</sup> Ebd., 99.

<sup>26</sup> Rudolf Fietz, *Medienphilosophie. Musik, Sprache und Schrift bei Friedrich Nietzsche*, Würzburg 1992, 32, vgl. auch die weiteren Ausführungen 29–34, dazu ebenfalls Dahlhaus (Anm. 2), 110–114. Dahlhaus macht für Hanslick den Spracheinfluß von Humboldt geltend und deutet das von Hanslick postulierte „Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material“ (Hanslick [Anm. 19], 35) dementsprechend als „geistige Produktivität des Geistes und nicht lediglich formalisierendes“ (Dahlhaus 113) ohne Hanslicks Rede

Damit ist klargestellt, daß der Topos der Musik als Sprache und sein geschichtlicher Wandel nicht nur die Frage der jeweiligen Musikauffassung, sondern genauso die Frage nach der jeweiligen *Sprach*auffassung aufwirft. Hanslick ist an seinem Projekt, die Analogisierung von Musik und Sprache aus der Welt zu schaffen, gescheitert – nicht zuletzt dadurch, daß er sie ungeachtet seiner entsprechenden Attacken andauernd selbst reproduzierte.<sup>27</sup> So arbeitet man sich noch heute, auch wenn die Pathosformeln der Romantik längst verschwunden sind und die Musik nicht mehr das ‚Ideal der Künste‘ symbolisiert, an deren ‚Sprachähnlichkeit‘ ab.<sup>28</sup>

Der Topos der Musik als Sprache dient in seinen Anfängen also maßgeblich der Etablierung der Instrumentalmusik, wobei er deren Bedeutung als ‚Sprache der Empfindungen‘ konstituiert und damit gleichzeitig die Gefahr einer sprachlosen Musik als sinnlosen Klangs bannet. Diese Assimilierung der (Instrumental)Musik an die Sprache ist eine sichere Basis, von der aus die Abstraktion vom Gefühl vorgenommen und ins Metaphysische gewendet werden kann. Als *das* Medium der romantischen Metaphysik drückt die Musik eine nicht mehr diskursivierbare Bedeutung aus, sie ist das Universale, das transzendental über die Analogisierung, in der die Auffassung vom Instrumentalcharakter der Sprache ganz explizit wird (Hanslick, 48–52), zu berücksichtigen.

<sup>27</sup> Hanslick spricht von den „Gedanken“ in der Musik, von deren „Inhalt“ und „Gegenstand“, und er bezeichnet sie als „Sprache, die wir sprechen und verstehen, jedoch zu übersetzen nicht im Stande sind“ (Hanslick [Anm. 19], 35; siehe auch Anm. 20).

<sup>28</sup> Die Auseinandersetzungen mit der ‚Sprachähnlichkeit‘ der Musik im 20. Jahrhundert sind geprägt von der Klage über die Mühseligkeit der Findung einer semantischen Analogie und werden dementsprechend als „spröde“ und als „Diskurs ins Unwegsame“ (Dahlhaus) oder als „Irwege des Glaubens“ (Faltin) beschrieben. Siehe dazu z. B. „Fragmente zur musikalischen Hermeneutik“ von Carl Dahlhaus oder „Ein Versuch zur Sprachartigkeit der Musik“ von Rüdiger Bittner (beide in Carl Dahlhaus [Hrsg.], *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, Regensburg 1975, 159–172 bzw. 173–184) oder Peter Faltin, *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache*, Aachen 1985. Zu der Diskussion der Sprachähnlichkeit der Musik im 20. Jahrhundert vgl. auch das Überblicks-Kapitel „Die Weiterbildung sprachhafter Vorstellungen in der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts“ von Klaus Wolfgang Niemöller, in: ders., *Der sprachhafte Charakter der Musik*, Opladen 1980, 44–52. Adorno setzt sich mit der Sprachähnlichkeit der Musik insbesondere in seinem *Fragment über Musik und Sprache* auseinander (in: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, XVI: *Musikalische Schriften I–III*, Frankfurt a. M. 1978, 251–256).

Die noch junge, aus dem Prager Strukturalismus hervorgegangene Disziplin der Musiksemiotik fand in der Analogisierung von Sprache und Musik ihre Begründung. Sie sucht die Musik insbesondere mittels linguistischer Verfahren zu erfassen und derart eine Grammatik der Musik zu erstellen; einen Eindruck dieses Verfahrens bietet etwa das „terminologische Wörterbuchlein der musikalischen Kommunikation“ von Jiri Fucak, *Das Begriffssystem der musikalischen Kommunikation*, Wien, Köln, Weimar 1994. Zu Aspekten der Musiksemiotik siehe z. B. auch Hans Werner Henze (Hrsg.), *Die Zeichen. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik II*, Frankfurt a. M. 1981, sowie Peter Faltin, *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache*, Aachen 1985.

Ewige: sie „ignorirt sie [die erscheinende Welt] schlechthin, könnte gewissermaßen, auch wenn die Welt gar nicht wäre, doch bestehen“<sup>29</sup>. Verbunden damit ist eine Verkehrung der Ursprungsverhältnisse: musikhistorisch tritt die Instrumentalmusik *nach* der Vokalmusik in Erscheinung; in ihrer metaphysischen Ästhetisierung hingegen symbolisiert sie das Ursprüngliche: Die rein instrumentale Musik, der Klang geht der menschlichen Stimme voraus, welche „ursprünglich und wesentlich nichts Anderes [ist] als ein modificirter Ton“.<sup>30</sup> Im Gegeßatz zur Gefühlästhetik versieht die romantisch-metaphysische Idee die Musiksprache also mit einer transzendentalen Dimension, deren Ausdruck der Sprachsprache selbst versagt ist.

Welcher Textsorte man nun insbesondere die Etablierung der Instrumentalmusik und damit die romantische Metaphysik der Musik zu verdanken hat, darüber ist man sich einig: es ist die Literatur. Sie und nicht etwa der musiktheoretische Diskurs hat *den* musikästhetischen Paradigmenwechsel des 19. Jahrhunderts initiiert, und ohne sie wäre auch ein Schopenhauer undenkbar. Die fundierte Grundlage für diesen Allgemeinplatz bot Dahlhaus mit seinen Analysen der Musikdiskurse des letzten Jahrhunderts, die er 1978 unter dem Titel *Die Idee der absoluten Musik* publiziert:

Musikästhetik – die sprachliche Fassung musikalischer Phänomene und Probleme – ist von der Entwicklung der Literaturästhetik in kaum geringerem Maße abhängig als von Veränderungen in der Musik selbst.<sup>31</sup>

Die Entdeckung, daß die Musik, und zwar als gegenstands- und begriffslose Instrumentalmusik, eine Sprache ‚über‘ der Sprache sei, ereignete sich, paradox genug, in der Sprache: in der Dichtung. ... Die Literatur über Musik ist kein bloßer Reflex dessen, was in der musikalischen Praxis der Komposition, Interpretation und Rezeption geschieht, sondern gehört in einem gewissen Sinne zu den konstitutiven Momenten der Musik selbst. ... Das Pathos aber, mit dem die Instrumentalmusik gerührt wurde, war literarisch inspiriert: Ohne den dichterischen Unsagbarkeits-Topos hätte der Umdeutung des musikalisch Verwirrenden oder Leeren ins Erhabene und Wunderbare die Sprache gefehlt.<sup>32</sup>

Seither schreibt die Literaturwissenschaft diesen Topos der Literatur als Begründerin der romantischen Musikästhetik fort. Allerdings darf er nicht darüber hinwegtäuschen, daß es Musik in der Literatur immer schon gegeben hat; aber erst zu Zeiten der Aufklärung, erst als man sich für das Wechselspiel der Künste neu zu interessieren beginnt, tritt die Literatur in einen diskursiv-begründenden Konnex zur Musikgeschichte selbst. Dies bringt den Musik-schriftsteller hervor und mit ihm die Musikerromane und Musikernovellen, deren Konjunktur bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein an-

<sup>29</sup> Schopenhauer (Anm. 11), 341.

<sup>30</sup> Schopenhauer (Anm. 13), 521.

<sup>31</sup> Dahlhaus (Anm. 2), 59.

<sup>32</sup> Ebd., 66 f.

hält.<sup>33</sup> Problematisch im Umgang mit diesem anerkannten Topos ist jedoch die Bereitschaft, die Musik in den literarischen Texten ausschließlich auf die bereits bestehenden musikästhetischen Paradigmen hin abzubilden bzw. sie ohne genügende Berücksichtigung der poetologischen Verfahren als Quellen historischer Musikauffassungen zu betrachten, indem die Darlegungen der jeweiligen Erzählfiguren nicht nur mit der Meinung des Autors, sondern gleich auch mit der gesellschaftlich gültigen musikästhetischen Meinung gleichgesetzt werden. Hinzu kommt, daß das Gros der Autoren, in deren Romanen die Musik eine zentrale Rolle spielt und die man zur Explikation des Topos heranzieht, gerade nicht zu den kanonisierten Schriftstellern gehört, wie etwa Johann Heinrich Jung-Stilling, Wilhelm Heinrich Wackenroder, Johann Martin Müller oder Wilhelm Heintze mit seiner – bezüglich der literarisch artikulierten Musikästhetik mittlerweile zum Vorzeigeroman gewordenen – *Hildegard von Hobenthal*. So erklärt etwa Ruth E. Müller in ihrer Studie zur Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert, daß gerade die nicht-kanonisierten (Musik-)Romane als „historische Quellen“ fungibel seien: „Die Gründe, weshalb diese Romane [u.a. von Fr. I. Hase, F. Th. Thilo, Jung-Stilling, Reichardt, Müller und Heintze] ästhetisch deklariert wurden, machen sie besonders geeignet für die Untersuchung der Musikanschauung. . . . Eine Betrachtung, die statistische Werte nicht verachtet, kann aus der häufigen Wiederkehr einer stereotypen Musikszene andere und weiterreichende Schlüsse ziehen, als es die Beschränkung auf den Literaturkanon erlaubte.“<sup>34</sup>

Bei dieser interpretatorischen Voraussetzung wäre vielleicht hinsichtlich der Stereotypen doch noch zu berücksichtigen gewesen, daß die Autoren nicht nur vom Musikleben, sondern eventuell auch von anderen Autoren abschreiben. Jedenfalls gilt es bei der Rekonstruktion von literarisch formulierten musikästhetischen Paradigmen so genau wie möglich zwischen deren Konstitution, Modifikation und Tradition zu unterscheiden. Dementsprechend zeigen bisherige Arbeiten auf, inwiefern etwa die theoretischen Ansätze von Friedrich Schlegel und Novalis sowie Schopenhauers Metaphysik auf den literarischen Schriften von Tieck, Wackenroder und E. T. A. Hoffmann basieren.<sup>35</sup> Erst seit jüngster Zeit aber untersuchen die Arbeiter, deren Interesse der literarisch

<sup>33</sup> Vgl. dazu die Schematisierung und Bibliografie der Musikererzählungen zwischen 1799 und 1884 bei Jörg Theilacker, *Der erzählende Musiker. Untersuchung von Musikererzählungen des 19. Jahrhunderts und ihrer Bezüge zur Entstehung der deutschen Nationalmusik. Mit einer Bibliografie der Musikererzählungen des Zeitraums 1797–1884*, Frankfurt a. M., Bern, New York, Paris 1988.

<sup>34</sup> Ruth E. Müller, *Erzählte Töne. Studien zur Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1989, 12.

<sup>35</sup> Vgl. z. B. Dahlhaus (Anm. 2), insbes. 47–80, sowie Barbara Naumann, *Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*, Stuttgart 1990. – Wackenroder und E. T. A. Hoffmann gelten, im Gegensatz etwa zu Kleist oder Novalis, als Musikprofis.

artikulierten Musikästhetik des späten 18. und des 19. Jahrhunderts gilt, die Musik auch in ihrer literarischen Bedeutung als poetologische Textfigur.<sup>36</sup>

Die Literatur ist auch maßgeblicher Ort der Konstituierung des Topos der Musik als Sprache: „Die romantische Musikästhetik ist aus dem dichterischen Unsagbarkeit-Topos hervorgegangen: Musik drückt aus, was Worte nicht einmal zu stammeln vermögen.“<sup>37</sup> In und mit literarischer Sprache wird die Musik zur Sprache der Sprachen erhoben, dergegenüber die Sprachsprache als defizitär erscheint. Das literarische Plädoyer für die Instrumentalmusik hängt häufig mit dem – bis heute wirksamen – Unsagbarkeits-Topos zusammen. Dieser prägt die Musikschriften seit Ende des 18. Jahrhunderts; die Musik wird dabei als Sprache in Tönen apostrophiert, der mit einer präzisen Beschreibungssprache nicht beizukommen ist, so daß die dafür ins Feld geführte Empfindung, das Herz oder einfach das Wunderbare zur Chiffre für das Unsagbare werden. So heißt es beispielsweise in Wackenroders *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger* (1797): „Manche Stellen in der Musik waren ihm [Joseph] so klar und eindringlich, daß die Töne ihm Worte zu sein schienen. Ein andermal wieder wirkten die Töne eine wunderbare Mischung von Fröhlichkeit und Traurigkeit in seinem Herzen, . . . eine Empfindung, . . . die keine Kunst geschickter ist auszudrücken als die Musik.“<sup>38</sup>

Oder Tieck fragt in den *Phantasien über die Kunst* (1799): „Welche Worte aber soll ich fassen und ergreifen, um die Kraft kundzutun, die die himmlische Musik mit ihren Tönen, mit ihren liebreizenden Anklängen über unser Herz erzeigt?“<sup>39</sup>

In der Folge des insbesondere von Wackenroder und Tieck literarisch initiierten Unsagbarkeitstopos geht dieser auch in poetologische Texte von Schriftstellern und Komponisten ein:

Wo Worte nicht mehr hinreichen, sprechen die Töne. Was Gestalten nicht auszudrücken vermögen, malt ein Laut. . . . alles was höher geht und tiefer als Worte gehen können, das gehört der Musik an, da ist sie unerreicht. (Grillparzer, 1821)<sup>40</sup>

Jetzt . . . haben wir dieses Sprachvermögen des Orchesters deutlich dahin zu bezeichnen, daß es das Vermögen der Kundgebung des *Unausprechlichen* ist. . . . Sie [die Tonsprache eines Instrumentes] spricht, als reines Organ des Gefühles, gerade nur das aus, was der Wortsprache an sich unaussprechlich ist, und von unserem verstandes-

<sup>36</sup> Siehe Naumann (Anm. 35) und Christine Labkoll, *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg im Breisgau 1995.

<sup>37</sup> Dahlhaus (Anm. 2), 66.

<sup>38</sup> Wackenroder (Anm. 7), 116.

<sup>39</sup> Tieck in Wackenroder (Anm. 7), 236.

<sup>40</sup> Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte, III: Satiren; Fabeln und Parabeln; Erzählungen und Prosafragmente; Studien und Aufsätze*, Darmstadt 1964, 887.

menschlichen Standpunkte aus angesehen also schlechthin *das Unausprechliche*. (Richard Wagner, 1851)<sup>41</sup>

Der Topos der Musik als Sprache wird also gerade auch durch den dichterischen Unsagbarkeitstopos konstituiert, der auf dem Vergleich der Sprache und der Musiksprache besteht, wobei die Musiksprache stereotyp als unzulänglich, als Mangel des literarischen Mediums erscheint, während die Imagination der ‚wahren Sprache‘ dem Medium der Musik als dem Anderen überblendet wird. Als ‚Sprache des Anderen der Sprache‘ stellt die Musik damit einen diskursierbaren und kontrollierbaren Ort von Bedeutungszuschreibung dar. Trotz der sichernden Konstruktion der Musik als Sprache aber läuft die Musiksprache des Metaphysischen Gefahr, sich selbst ihres Amtes zu entheben, sie läuft Gefahr, daß sie selbst als Diskurs substituiert wird von eben der Idee der Musik, die sie eigens lanciert hat.

## II.

Das Axiom „Musik ist Geist“ zieht schon lange vor Hanslicks Verständnis des Komponierens als Arbeit „im geistfähigen Material“ seine Spuren im ästhetischen Diskurs, und es mündet in die Gleichsetzung: „Musik ist Philosophie“. Die entsprechenden Setzungen gehen aber bei kaum einem der Philosophen ohne Brüche ab. Als einer der ersten hob Friedrich Schlegel in den Athenäums-Fragmenten die „Tendenz aller reinen Instrumentalmusik zur Philosophie“<sup>42</sup>, den Drang der Musik zur Philosophie hervor. Anderorts jedoch schlägt er die Musik nieder, wo sie sich zur Philosophie emporheben will: „Will die Musik philosophisch (sein), so geht es ihr wie Adam im Paradiese, da er Gott seyn wollte; sie wird ohne ihr Wissen *thierische* Musik.“<sup>43</sup> Auch Hegel

<sup>41</sup> Richard Wagner, *Oper und Drama*, hrsg. Klaus Kropfinger, Stuttgart 1984, 330 (Teil III). – Kritisch gegenüber dem Topos äußert sich 1854, zu einer Zeit, in der sich Schopenhauers Metaphysik der Musik längst etabliert hat, einzig Kierkegaard; er sieht in dem Topos lediglich eine aporetische Rückkehrbewegung zum Ursprung hin: „... daß die Sprache aufhört und alles Musik wird. Dies ist ja ein Lieblingsausdruck, dessen die Dichter sich bedienen, um zu bezeichnen, daß sie gleichsam der Idee entsagen, sie entschwindet ihnen, alles endet mit Musik. Demnach könnte es den Anschein haben, als ob die Musik ein noch vollkommeneres Medium sei als die Sprache. Indessen ist dieses jener schmachthafenden Mißverständnisse, wie sie nur in hohlen Köpfen aufkommen. ... Indem nämlich die Sprache aufhört und die Musik anfängt, indem, wie man so sagt, alles musikalisch ist, so geht man nicht vorwärts, sondern man geht zurück“ (Kierkegaard [Ann. 10], 84).

<sup>42</sup> Friedrich Schlegel, *Charakteristiken und Kritiken I*, hrsg. Ernst Behler, *Kritische Schlegel-Ausgabe*, II, München, Paderborn, Wien 1967, 254. Vgl. auch das Schlegel-Zitat in Ann. 13.

<sup>43</sup> Friedrich Schlegel, *Wissenschaft der Europäischen Literatur*, hrsg. Ernst Behler, *Kritische Schlegel-Ausgabe*, XI, München, Paderborn, Wien 1967, 221.

erklärt einerseits: „Musik ist Geist“ und hält ihr andererseits ihre geistige Stofflere, die „Dürftigkeit des Geistes“ vor.<sup>44</sup> Was hier noch als Widerspruch nebeneinander steht, bringt Kierkegaard wenig später – bei seiner Begründung der Musik als Sprache – in einer Denkfigur des Gleichzeitigen zusammen: „Erst indem der Geist gesetzt ist, ist die Sprache in ihre Rechte eingesetzt, indem aber der Geist gesetzt ist, ist all das, was nicht Geist ist, ausgeschlossen. Diese Ausschließung aber ist die Bestimmung des Geistes, und sofern also das Ausgeschlossene sich geltend machen soll, fordert es ein Medium, das geistig bestimmt ist, und das ist die Musik. Ein Medium aber, das geistig bestimmt ist, ist wesentlich Sprache, und da nun die Musik geistig bestimmt ist, hat man sie mit Recht eine Sprache genannt.“<sup>45</sup>

Es ist der Geist, der sein eigenes Nicht-Geistiges produziert und erkennen läßt, und also ist auch die Manifestierung dieses Nicht-Geistigen vom Geist bestimmt. So ist die Musik hier zwar ein „geistig bestimmtes“ Medium, aber sie ist es für das Andere des Geistes, für das, was aus dem Geist gleichsam herausgefallen ist. Damit ist die direkte Gleichsetzung von Musik und Geist elegant vom Tisch und mit ihr auch die Gefahr einer Substituierung des Geistes bzw. des ästhetischen Diskurses selbst durch die Musik. Schopenhauer und Hegel aber geraten beide, wenn auch mit unterschiedlicher Heftigkeit, an die Abgründe dieser Substitution.

Hegel positioniert die Musik in der Hierarchie der Künste zwischen der Malerei und der Poesie. Wo bei Schopenhauer hinsichtlich der Musiksprache so obsessiv vom Innersten an und für sich die Rede ist – die Musik bringt „das innerste Wesen der Welt“ zum Ausdruck, das „Innerste aller Gestalten“, „unser innerstes Wesen“, usw. –, da spricht Hegel vom „Subjektiven“ an und für sich: Die Musik ist „diejenige Darstellung, die sich das Subjektive als solches sowohl zum Inhalte als auch zur Form nimmt“, für den Musikausdruck eignet sich die „Subjektivität als solche“, „die letzte subjektive Innerlichkeit als solche“; ihr Inhalt ist „das an sich selbst Subjektive“, ihre Mitteilung wird „nur vom Inneren und Subjektiven getragen und [soll] nur für das subjektive Innere dasein“<sup>46</sup>. Derart fungiert sie – gewissermaßen die Mikro-Version von Schopenhauers Universalsymbol – als „Metapher des Subjekts“.<sup>47</sup> Die Musik Hegels tilgt die Räumlichkeit und sieht von der Nachahmung jeglicher Gegenständlichkeit ab; stattdessen läßt sie „die Art und Weise widerklingen ... in welcher das innerste Selbst seiner Subjektivität und ideellen

<sup>44</sup> G. W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I bzw. III*, Werke, XIII und XV, Frankfurt a.M. 1970, 197 (Bd. III) und 47 (Bd. I).

<sup>45</sup> Kierkegaard (Ann. 10), 81.

<sup>46</sup> G. W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, Werke, XV, Frankfurt a.M. 1970, 133–136.

<sup>47</sup> Friedrich Kittler, „Musik als Medium“, in: Bernhard J. Dorzler, Ernst Müller (Hrsg.), *Wahrnehmung und Geschichte*, Berlin 1995, 90.



Seele nach in sich bewegt ist“<sup>48</sup>. Das Material der Musik, die Töne, sind „ganz abstrakt“<sup>49</sup>. Sie nehmen nichts von der gegenständlichen Welt auf und geben auch nicht etwa Empfindungen wieder. Was ihnen bleibt, ist eine Subjektivität, die so nackt ist, daß sie ganz allgemein wird: „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.“<sup>50</sup>

Und genau gleich, wie die Musik sich ausdrückt, wirkt sie auch: „Was durch sie in Anspruch genommen wird, ist die letzte subjektive Innerlichkeit als solche.“<sup>51</sup> So erhebt Hegel die Musik zum Abstraktum *per se*, ein Abstraktum, das nicht den Höhepunkt eines Stufensystems fortlaufender Abstraktionen bildet, sondern das von Anfang an gegeben ist, das „innere Selbst“ und die Musik sind eins – im Gegensatz etwa zu den Produkten der Malerei, von deren objektiven Erscheinungen sich das Ich unterscheidet.

Die Musik als *das* Abstrakte schlechthin also – man möchte meinen, daß sie damit genau denjenigen Ort konstituiert, den der philosophische Diskurs zu erreichen anstrebt. Um dieser Idee vorzubeugen, wird die „letzte“, „abstrakte“ Subjektivität nun aber unmißverständlich als Defekt markiert:<sup>52</sup> „Sie [die Musik] hat zwar auch einen Inhalt, doch weder in dem Sinne der bildenden Künste noch der Poesie; denn was ihr abgeht, ist eben das objektive Sichausgestalten, sei es zu Formen wirklicher äußerer Erscheinungen oder zur Objektivität von geistigen Anschauungen und Vorstellungen.“<sup>53</sup>

Mit anderen Worten: die Musik bringt es nicht auf den Begriff, und eben deswegen rangiert sie *hinter* der Poesie und Philosophie. Wenn sie es aber nicht auf den Begriff bringt und wenn sie auch selbst in ihrer Abstraktheit außer in der so oft wiederholten Zeichenformel des Subjektriven an und für sich begrifflich nicht zu fassen ist, – wie kann man über sie sprechen, und worüber soll man denn überhaupt sprechen? Es sei hier nämlich angemerkt, daß die Musik-Passagen in den Ästhetik-Schriften verschiedenster Autoren im Verhältnis zur Darlegung der anderen Künste stets auffallend kurz sind (was allerdings ihre Wirkung, vornehmlich bei Schopenhauer, keineswegs geschmälert hat). Bei der Frage nach dem ‚Thema‘ bringt Hegel eine im 18. und 19. Jahrhundert zentrale Disziplin der Musiktheorie ins Spiel, die sehr konstant an der Peripherie auch des ästhetischen Diskurses figuriert: „Weil nämlich das musikalische Element des Tons und der Innerlichkeit, zu welcher der Inhalt sich fortreibt, so abstrakt und formell ist, so kann zum Besonderen nicht anders übergegangen werden, als daß wir sogleich in technische Bestimmungen ver-

<sup>48</sup> Hegel (Anm. 46), 135.

<sup>49</sup> Ebd.

<sup>50</sup> Ebd.

<sup>51</sup> Ebd.

<sup>52</sup> Dazu Naumann (Anm. 35), 5 f.

<sup>53</sup> Hegel (Anm. 46), 136.

fallen, in die Maßverhältnisse der Töne, in die Unterschiede der Instrumente, der Tonarten, Akkorde usf.“<sup>54</sup>

Mit den „technischen Bestimmungen“ ist eine fachliche Spaltung angesprochen, die sich im 18. Jahrhundert vollzog und die sich im 19. Jahrhundert zuspitzte: Die Spaltung des Musik-Diskurses in Akustik und Ästhetik, eine Spaltung, die das Spannungsfeld der Musik zwischen Natur- und Geisteswissenschaft markiert, zwischen Mathematik, Physik, Mechanik einerseits und Philosophie und Ästhetik andererseits. In diesem Feld konstituiert sich die Bindung von Musik und Zahl, die in der ästhetischen Erfassung der Musik seit jeher eine Rolle spielte; sie geht zurück auf die platonisch-pythagoreische Metaphysik, die in den Zahlenproportionen die Ursache und das Prinzip der Tonbeziehungen, d. h. der Konsonanz und damit des Tonsystems an sich sah. Die Zahlenverhältnisse, mit denen die Konsonanzen dabei beschrieben wurden, „bilden[en] die rationale Substanz des Gedankens, daß in der Musik Mathematik enthalten sei“<sup>55</sup>. Im 19. Jahrhundert beginnt die systematische Erforschung akustischer Probleme und mit ihr der Versuch, die Harmonielehren physikalisch zu begründen – es ist „das Bedürfnis, am Prestige der Naturwissenschaft zu partizipieren“<sup>56</sup>, das Bedürfnis, sich als Wissenschaft überhaupt zu etablieren, nachdem 1779 die erste musikwissenschaftliche Dozentur in Göttingen eingerichtet worden war. Die Konstruktionen von Gesetzen einer physikalisch begründeten Musik<sup>57</sup> liefen dabei größtenteils neben der Ästhetik-Diskussion her. Das heißt jedoch nicht, daß die Ästhetiker von dem physikalisch-mathematischen Musik-Diskurs unberührt geblieben wären. So liest z. B. Kittler in den philosophischen Darstellungen von „Zitterungen“, „Bebungen“ (Kant) und „Vibrationen“ (Schopenhauer) ästhetische Varianten des Frequenzbegriffes, und er sieht im ästhetischen Diskurs (Hegel, Schopenhauer) die Überführung der „musikalischen Physik in eine musikalische Hermeneutik“.<sup>58</sup> Folgt man allerdings dem textuellen Verlauf der entsprechenden ästhetischen Schriften, so läßt sich diese Überführungsfigur auch umgekehrt

<sup>54</sup> Ebd., 137.

<sup>55</sup> Dahlhaus (Anm. 6), 65.

<sup>56</sup> Ebd., 104.

<sup>57</sup> Siehe dazu Dählhaus (Anm. 6), Kap. IV und V, 64–130.

<sup>58</sup> Kittler (Anm. 47), 89. Hinzufügen zu Schopenhauers „Vibrationen“ und Kants „Zitterungen“ und „Bebungen“ ließen sich auch Goethes „Erschütterungen“: In seiner in die *Schriften zur Farbenlehre* integrierten vierseitigen „Tonlehre“ heißt es einleitend: Die „TONLEHRE entwickelt die Gesetze des Hörbaren. Dieses entspringt durch Erschütterung der Körper, für uns vorzüglich durch Erschütterung der Luft.“ Im Abschnitt „Akustik“ wird diese Erschütterung als Erregung und Anregung präzisiert: „Doch ist bei dem Ohr die Leitung noch immer besonders zu betrachten, welche durchaus erregend und produktiv wirkt. Die Produktivität der Stimme wird dadurch geweckt, angeregt, erhöht und vermehrfältigt. Der ganze Körper wird angeregt“ (Goethe, *Naturwissenschaftliche Schriften. Erster Teil*, Zürich 1949, 906 bzw. 908).

denken, nämlich als Übergang von der musikalischen Hermeneutik zur musikalischen Physik. Markiert sind diese Übergangsfiguren durch einen apologetischen Duktus, mit dem die Autoren ihre ‚fachfremde‘ Rede, die sich auf die mathematisch-physikalischen Musikgrundlagen bezieht, gleichsam verteidigen und entschuldigen. So schickt Hegel seiner Ankündigung, daß es jetzt die „technischen Bestimmungen“ der Musik zu behandeln gelte, folgenden Nachsatz hinterher: „In diesem Gebiete aber bin ich wenig bewandert und muß mich deshalb im voraus entschuldigen, wenn ich mich nur auf allgemeinere Gesichtspunkte und einzelne Bemerkungen beschränke.“<sup>59</sup>

Je weiter das 19. Jahrhundert fortschreitet, je mehr die Ästhetik und die auf dem Boden der exakten Wissenschaften laborierende Akustik auseinander-treten, je elaborierter das musikwissenschaftliche Fachvokabular wird, umso eindringlicher werden derartige Entschuldigungsreden von Ästhetikern. So läßt sich Kierkegaard auf eineinhalb Seiten nicht unpolemisch über seine musikali-sche Unkenntnis aus:

Ich weiß sehr wohl, daß ich von Musik nichts verstehe, ich gebe gerne zu, daß ich Laie bin, ich mache kein Hehl daraus, daß ich nicht zu dem auserwählten Volk der Musik-verständigen gehöre . . . Ich stehe außerhalb der Musik, und von diesem Standpunkt aus betrachte ich sie. Daß dieser Standpunkt sehr unvollkommen ist, gebe ich gerne zu, daß ich im Vergleich zu den Glücklichen, die innerhalb stehen, nur sehr wenig zu sehen bekomme . . . so tröste ich mich wieder wie so oft mit dem Paradox, daß man auch in Ahnung und Unwissenheit eine Art von Erfahrung machen kann.<sup>60</sup>

Von „technischen Bestimmungen“ steht hier schon gar nichts mehr, sondern der Philosoph rechtfertigt hier bereits seine Rede über Musik im allgemeinen – eine Reaktion auf die Bedrohung seines Ausschlusses aus dem Musik-Diskurs, wie er sich tatsächlich bald mehr oder weniger definitiv vollziehen wird.

Am Beispiel Schopenhauers aber läßt sich zeigen, welche Funktion die Verweise auf die mathematisch-physikalische Seite der Musik im ästhetischen Text innehaben. In dem bereits erwähnten § 52 des ersten Bandes der *Welt als Wille und Vorstellung* (1819) legt Schopenhauer zunächst die Differenz zwischen der Musik und den anderen Künsten dar: Die Musik ist „UNMITTELBARE Objektivation“ des Willens, ist „ABBILD DES WILLENS SELBST“, während die anderen Künste „das Abbild der [Platonischen] Ideen“ sind. Da auch die Ideen selbst die „adäquate Objektivation des Willens sind“, objektiviert sich der Wille also sowohl in der Musik als auch in den Ideen. Und Schopenhauer läßt sich ausgiebig über diese Gemeinsamkeit aus, die „durchaus keine unmittelbare Ähnlichkeit, aber doch ein Parallelismus, eine Analogie“<sup>61</sup> ist; er kon-

<sup>59</sup> Hegel (Anm. 46), 137.

<sup>60</sup> Kierkegaard (Anm. 10), 79f.

<sup>61</sup> Schopenhauer (Anm. 11), 340f.

kreiert diese Analogie, indem er ihr die mathematisch-physikalischen Bedingungen der Musik zugrunde legt:

Ich erkenne in den tiefsten Tönen der Harmonie, im Grundbaß, die niedrigsten Stufen der Objektivation des Willens wieder, die unorganische Natur, die Masse des Planeten. Alle die hohen Töne . . . sind bekanntlich anzusehen als entstanden durch die Nebenschwingungen des tiefen Grundtones . . ., und es ist Gesetz der Harmonie, daß auf eine Baßnote nur diejenigen hohen Töne treffen dürfen, die wirklich schon von selbst mit ihr zugleich ertönen (ihre *sons harmoniques*) durch die Nebenschwingungen. Dieses ist nun dem analog, daß die gesamten Körper und Organisationen der Natur angesehen werden müssen als entstanden durch die stufenweise Entwicklung aus der Masse des Planeten: diese ist, wie ihr Träger, so ihre Quelle: und das selbe Verhältniß haben die höhern Töne zum Grundbaß.<sup>62</sup>

Und so ordnet er die erscheinende Welt den verschiedenen Singstimmen und deren Abstufungen zu – eine Ableitung der Gesetze der Harmonie, die er in seinem Aufsatz *Zur Metaphysik der Musik*, einem späteren Zusatz zum § 52, komprimiert zusammenfaßt: „Die vier Stimmen aller Harmonie, also Baß, Tenor, Alt und Sopran, oder Grundton, Terz, Quinte und Oktave, entsprechen den vier Abstufungen in der Reihe der Wesen, also dem Mineralreich, Pflanzenreich, Thierreich und dem Menschen.“<sup>63</sup>

Harmonisierend in dieses Stufensystem integriert ist auch die Analogisierung der Störformen: das Abweichen von der Regel, die „unreinen Mißtöne“ entsprechen „den monströsen Mißgeburten zwischen zwei Thierspecies, oder zwischen Mensch und Thier“<sup>64</sup>. Im „Abweichen, Abirren vom Grundton“ manifestiert sich die Widerstreben des Willens, doch diese Widerstreben kann ausnahmslos gebannt werden, denn „immer folgt ein endliches Zurückkehren zum Grundton“, was nichts anderes ist als: „die Befriedigung“<sup>65</sup>. So werden die Verhältnisse zwischen den materiellen Gegebenheiten der Welt samt der Willensstreben und -befriedigung auf der Basis der Harmonie- und Schwingungsgesetze dargelegt, und in diesem Kontext wird auch Schopenhauers späterer Anspruch „die Musik überhaupt ist die Melodie, zu der die Welt der Text ist“<sup>66</sup> verständlich. – Bis hierher also handelt es sich durchaus um die Überführung einer „musikalischen Physik in eine musikalische Hermeneutik“, doch nun verschwindet die „musikalische Physik“ plötzlich aus dem Text, denn Schopenhauer scheint sich jetzt eines anderen zu besinnen; er unterschlägt die Basisfunktion, die die mathematisch-physikalische Seite der Musik für seine Analogisierungen fraglos ausübt, und negiert die Musik als

<sup>62</sup> Ebd., 341f.

<sup>63</sup> Schopenhauer (Anm. 13), 520.

<sup>64</sup> Schopenhauer (Anm. 11), 342.

<sup>65</sup> Ebd., 344.

<sup>66</sup> Schopenhauer (Anm. 7), 378.

konstitutiven Bestandteil dieser Analogisierungen, indem er ihr unvermittelt ein ‚Verhältnis zu‘ den Analogien zuschreibt: „Man darf jedoch bei der Nachweisung aller dieser vorgeführten Analogien nie vergessen, daß die Musik zu ihnen kein direktes, sondern nur ein mittelbares Verhältnis hat; da sie nie die Erscheinung, sondern allein das innere Wesen, das Ansieh aller Erscheinung, den Willen selbst, ausspricht.“<sup>67</sup>

Diesem Bruch – ein Bruch im Text und gleichsam ein Bruch mit der Harmonie- und Akustiklehre – folgt direkt anschließend jenes Statement, das als Begründungs-Satz der musikalischen Autonomieästhetik berühmt geworden ist – die Musik „drückt daher nicht diese oder jene einzelne und bestimmte Freude, diese oder jene Betrübniß . . . aus; sondern DIE Freude, DIE Betrübniß, DEN Schmerz . . .“ – Damit klafft ein Abgrund zwischen dem Ausgangspunkt von der musikalischen Harmonie und der hier etablierten Universalsprache der Musik auf, denn es wird klar, daß das „Gesetz der Harmonie“ oder die „Nebenschwingungen“ dem Entwurf einer Metaphysik der Musik nicht (mehr) zugrundeliegen. Dementsprechend ist im weiteren auch nicht mehr von der Harmonie, nicht mehr von Tenor und Pflanzenreich die Rede, sondern von der Musik als dem „innern Wesen der Welt“, vom „unaussprechlich Innig[e]n“<sup>68</sup>, d. h. von ihrer metaphysischen Dimension, die von aller physischen Erscheinung vollkommen losgelöst ist, in der die Differenz zwischen der Sprache der Steine oder Tiere oder Pflanzen schwindet und die keinerlei Referenz mehr auf die Harmonie oder Akustik in sich trägt. Und wo die Musik damit nicht mehr für das Verhältnis zwischen den unterschiedlichen Lebenswelten zu behaften ist, sondern wo sie schlicht das „Ansieh der Welt“<sup>69</sup> repräsentiert, da kann nun endlich eine ganz andere Korrespondenz ausgesprochen werden: „wenn . . . es gelänge eine vollkommen richtige, vollständige und in das Einzelne gehende Erklärung der Musik, also eine ausführende Wiederholung dessen was sie ausdrückt in Begriffen zu geben, [dann würde] diese sofort auch eine genügende Wiederholung und Erklärung der Welt in Begriffen, oder einer solchen ganz gleichlautend, also die wahre Philosophie seyn.“<sup>70</sup>

Mit anderen Worten: Nach Schopenhauer ist das Phänomen Musik bereits das, was – nachträglich gefaßt mittels philosophischer Termini – die „wahre Philosophie“ hieße, d. h. sie ist *Platzhalterin* der einzig wahren, der absoluten Philosophie. In dem Moment, in dem dies *im* philosophischen Diskurs selbst ausgesprochen wird, riskiert das philosophierende Subjekt seine Sprech-Post-

<sup>67</sup> Schopenhauer (Anm. 11), 345.

<sup>68</sup> Ebd., 348 f.

<sup>69</sup> Ebd., 349.

<sup>70</sup> Ebd., 349 f.

tion, da es die Musik als Substitut der diskursiv unreichbaren absoluten Philosophie anerkennt. Hegel eliminiert diese Gefahr schneller als Schopenhauer, indem er die Begriffslosigkeit nicht wie dieser als Mangel des philosophischen Diskurses, sondern als Mangel der Musik selbst deklariert, womit der Substitutionsvorgang lediglich kurz aufscheint. Schopenhauers § 52 hingegen bewegt sich viel eher am Rande eines diskursiv-textuellen Suizids, am Rande eines philosophischen Diskurses, der selbst produziert, was ihn aufhebt. Doch auch er bannt die Gefahr sofort nach dem obigen Satz über die „wahre Philosophie“ – und zwar indem er, der Harmonielehre zum Dank, auf ihren Zahlencharakter verweist: „Da nun aber ferner, vermöge der vielfältig bestätigten Wahrheit des Leibnizischen Auspruchs<sup>71</sup>, die Musik, abgesehen von ihrer ästhetischen oder innern Bedeutung . . . nichts Anderes ist, als das Mittel, größere Zahlen und zusammengesetzte Zahlenverhältnisse . . . unmittelbar und *in concreto* aufzufassen; so können wir nun durch Vereinigung jener beiden so verschiedenen und doch richtigen Ansichten der Musik, uns einen Begriff von der Möglichkeit einer Zahlenphilosophie machen, dergleichen die des Pythagoras und auch die der Chinesen im Y-king war.“<sup>72</sup>

Diese „Zahlenphilosophie“ wird im folgenden allerdings nicht behandelt; stattdessen fügt Schopenhauer noch einige „die Analogie der Musik mit der erscheinenden Welt betreffende[n] Bemerkungen“<sup>73</sup> an – Bemerkungen, die eine seltsame Wendung nehmen. Zunächst werden die bereits eingangs des Paragrafen dargelegten Abstufungen der Willensobjektivationen wiederholt; dann folgt die Deklassierung der Harmonie: „Nämlich ein vollkommen reines harmonisches System der Töne ist nicht nur physisch, sondern sogar schon arithmetisch unmöglich. . . keine Skala läßt sich auch nur ausrechnen, innerhalb welcher jede Quint sich zum Grundton verhielte wie 2 zu 3, jede große Terz wie 4 zu 5, jede kleine Terz wie 5 zu 6 u. s. w.“<sup>74</sup> . . . Daher also läßt ein

<sup>71</sup> Schopenhauer zitiert zu Beginn des § 52 den Leibniz-Ausspruch, daß die Musik ein „*exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*“ (339) sei („die verborgene arithmetische Übung einer Seele, die nicht weiß, daß sie zählt“); nach seiner Darlegung der Metaphysik der Musik kehrt er diesen Ausspruch folgendermaßen: „*Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi*“ (350); „Musik ist die verborgene metaphysische Übung der Seele, die nicht weiß, daß sie philosophiert“. – Dennoch, so zeigt dieses Zitat, stellt Schopenhauer den Leibniz-Ausspruch keineswegs generell in Frage, sondern im Gegenteil: um die Gefahr einer Substituierung des philosophischen Diskurses durch die (metaphysische) Musik zu bannen, baut er seine folgende Argumentation auf eben dieser „vielfach bestätigten Wahrheit des Leibnizischen Auspruchs“ auf.

<sup>72</sup> Ebd., 350.

<sup>73</sup> Ebd.

<sup>74</sup> Schopenhauer bezieht sich hier auf den Umstand, daß es kein geschlossenes Ton-system gibt, welches ausschließlich – sei es mathematisch, sei es klanglich – aus reinen Intervallen besteht.

vollkommen richtige Musik sich nicht einmal denken, geschweige ausführen; und dieshalb weicht jede mögliche Musik von der vollkommenen Reinheit ab.<sup>75</sup>

Es folgt noch ein Hinweis auf die Akustik-Lehren des Physikers Ernst Chladni, dann brechen die Ausführungen über die Musik abrupt ab. Schopenhauer beschließt den Paragraphen mit ein paar wenigen Betrachtungen über die Kunst im Allgemeinen, wobei die Musik nicht mehr explizit erwähnt wird.

Diesen Textbewegungen, die dem Stichwort der „wahren Philosophie“ folgen, sind verschiedene Symptome und Verschiebungen eingeschrieben. Ebenso plötzlich, wie die mathematisch-physikalische Seite vor der Darlegung der metaphysischen Dimension der Musik verschwindet, taucht sie nach dem „wahren Philosophie“-Satz wieder auf. Schopenhauer führt ihre Zahlengebundenheit vor und plädiert nun für die „Vereinigung jener beiden ... richtigen Ansichten der Musik“, für die Vereinigung der physischen und der metaphysischen „Ansicht“ der Musik. Damit wird die Platzhalterin der wahren Philosophie als Teil einer dialektischen Bewegung deklariert, die die „Vereinigung“ mit der Physik erfordert. Derart fungiert hier die Wiedereinführung der harmonischen Gesetze in den Text als Symptom einer Gefährdung und mithin als Sicherung des philosophischen Diskurses, denn sie schwächt die Position der Musik als Platzhalterin der absoluten Philosophie ab, und das heißt auch: sie schwächt die Gefahr der diskursiven Selbstaufhebung des sprechenden Subjekts ab. Vollends kommt dies zum Ausdruck in dem Verdikt: „Daher also läßt eine vollkommen richtige Musik sich nicht einmal denken.“ Nachdem Schopenhauer die Musik zum Substitut der wahren Philosophie erklärt hat, nimmt sich dieses anhand der harmonischen Gesetze ausgesprochene Verdikt als (arithmetische) Kehrseite der (metaphysischen) Musik aus: eine „vollkommen reine“ Musik ist gar nicht möglich.

Daraus würde zwangsläufig und im Widerspruch zu Schopenhauers eigenen Darlegungen folgen, daß die Musik auch nicht Trägerin der wahren und absoluten Philosophie sein kann. Doch das Verdikt ist aufgrund der Textbewegung viel eher als Verschiebungsfigur lesbar: wo hinter die metaphysische Setzung der Musik als Vor-Bild der wahren Philosophie nicht mehr zurückgeschritten werden kann, da läßt sich wenigstens an den das Tonmodell konstituierenden Zahlenverhältnissen zeigen, daß es die vollkommene – d. h. absolut harmonische – Musik nicht geben kann. Im Wahn der Zahlen wird damit nachträglich versucht, die Musik als vollendete Kunst zu entschärfen. In diesem Versuch, die Metaphysik der Musik zum Bestandteil eines dialektisch funktionierenden Systems zu machen und ihr letztlich mittels der Verschiebung

<sup>75</sup> Schopenhauer (Anm. 11), 351f.

auf die Zahlen-Rede die Vollkommenheit wieder abzusprechen, wird ein Erschrecken deutlich, das Erschrecken über die Bewegung am Abgrund des philosophischen Diskurses. So schwenkt Schopenhauer nicht nur einfach „von der Frequenzanalyse zur Hermeneutik, von Rechenexempeln zu Philosophie“<sup>76</sup>, sondern die „Rechenexempel“ erscheinen im § 52 auch als *Symptom* einer sich selbst gefährdenden Hermeneutik.

Am Ende des 19. Jahrhunderts räumt Nietzsche mit den musikästhetischen Paradigmen auf – mit der Musik als Sprache des Herzens, mit dem Schopenhauerschen Paradigma der Musik als „innerstes Wesen der Welt“ sowie mit der Verbindung von Metaphysik und mechanischen Gesetzen.<sup>77</sup> In dem Moment, in dem er die Musik-Bedeutung als Konstrukt der Philosophie expliziert, d. h. in dem er dies *im* philosophischen Diskurs selbst zur Sprache bringt – „Der Intellect selber hat diese Bedeutsamkeit [die Bedeutsamkeit der Musik als Ansprache an das Innere und als Sprache des Inneren] erst in den Klang *hineingelegt*“<sup>78</sup> – ist das Thema der Musik als Philosophie, ist die Gefahr einer Substituierung der Philosophie durch die Musik erledigt. Damit nimmt die diskursive Jahrhundert-Karriere der Musik ihr Ende, und mit ihr auch die genuine Kopplung von Philosophie und Musikästhetik. Einzig Adorno wird

<sup>76</sup> Kittler (Anm. 47), 93. Die Kenntnis der folgenden Nietzschesche-Passage in Anm. 77 verdanke ich dem Text von Kittler.

<sup>77</sup> „Die Musik ist nicht an und für sich so bedeutungsvoll für unser Inneres, so tief erregend, daß sie als *unmittelbare* Sprache des Gefühls gelten dürfte; sondern ihre uralte Verbindung mit der Poesie hat so viel Symbolik in die rhythmische Bewegung, in Stärke und Schwäche des Tones gelegt, daß wir jetzt *wäbnen*, sie spräche direct zum Inneren und käme aus dem Inneren. ... An sich ist keine Musik tief und bedeutungsvoll, sie spricht nicht vom ‚Willen‘, vom ‚Dinge an sich‘; das konnte der Intellect erst in einem Zeitalter wäbnen, welches den ganzen Umfang des inneren Lebens für die musicalische Symbolik erobert hatte. Der Intellect selber hat diese Bedeutsamkeit erst in den Klang *hineingelegt*, wie er in die Verhältnisse von Limen und Massen bei der Architektur ebenfalls Bedeutsamkeit gelegt hat, welche aber an sich den mechanischen Gesetzen ganz fremd ist“ (Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hrg. Giorgio Colli und Mazzino Moninari, II, Berlin, München 1988, 175, Abschnitt 215).

<sup>78</sup> Siehe Anm. 77.

diesen Diskurs – unter dem Vorzeichen von Utopie und Hoffnungslosigkeit<sup>79</sup>, „ein fernes Echo der romantischen Musikästhetik“ (Dahlhaus)<sup>80</sup> – im 20. Jahrhundert als später Nachfahre der hier besprochenen philosophierenden Musikästhetiker, einsam zwischen Philologie und Musikwissenschaft, fortzuschreiben.

<sup>79</sup> Vgl. dazu Theodor W. Adorno, *Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik* (1933), in: *Musikalische Schriften V, Ges. Schriften*, XVIII, Frankfurt a. M. 1984; „In den utopischen und zugleich hoffnungslosen Anstrengungen um den Namen [d. i.: ‚das Absolute als Laut‘] liegt die Beziehung der Musik zur Philosophie, der sie eben darum in ihrer Idee unvergleichlich viel näher steht als jede andere Kunst“ (154)/ „Wäre der Musik für einen Augenblick gelungen, worum die Töne kreisen, dann wäre das ihre Erfüllung und ihr Ende“ (155).

<sup>80</sup> Dahlhaus (Anm. 2), 116.