

Albrecht von Massow



Die unterschätzte Kunst

Musik seit der Ersten Aufklärung



KLANGZEITEN
Musik, Politik und Gesellschaft

Band 15.1

Herausgegeben von
Detlef Altenburg (†)
Michael Berg
Albrecht von Massow

Die unterschätzte Kunst

Musik seit der Ersten Aufklärung

von

Albrecht von Massow

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung durch die Hochschule für Musik
FRANZ LISZT Weimar.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

© 2019 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Lindenstraße 14, D-50674 Köln
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der
vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Albrecht von Massow, Leviathan (Ausschnitt),
Assemblage, Mischtechnik auf Drahtgeflecht und Hartfaserplatte, 1998–2017.

Korrekturat: Constanze Lehmann, Berlin
Satz: Satzpunkt Ursula Ewert GmbH, Bayreuth

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-412-51519-5

Inhalt

| | |
|---|-----|
| Einleitung | 9 |
| Ausschluß | 12 |
| Kontextualisierung und Literarisierung als unzureichende Kompensation | 32 |
| <i>Gegenstandsferne</i> | 32 |
| Autonomie und Kontext | 33 |
| Subjekt und Kontext | 36 |
| Autonomie und Anthropologie | 40 |
| Gegenstand und Kontext | 43 |
| <i>Sprachorientierung</i> | 45 |
| Musik als ‚Sprache‘? | 45 |
| Die literarisierte Musik | 54 |
| Musikalische Narrativität und ihre Zurücknahme | 60 |
| Narrative Instrumentalmusik | 61 |
| Anton Webern | 68 |
| Neue Instrumentalmusik | 78 |
| Unterschätzte Vermögen | 85 |
| <i>Naturbeherrschung</i> | 85 |
| Selbstkultivierung | 87 |
| Mathematik | 97 |
| Selbstvergegenständlichung | 102 |
| ‚Unnatürlichkeit‘ | 104 |
| <i>Geistmaterie</i> | 109 |
| Gottesattribute – Musik und Zahl im kosmologischen Denken | 110 |
| Vermenschlichte Attribute – Musik und Zahl in der kompositorischen Praxis | 122 |
| Gehalt | 133 |
| Ton | 141 |
| Leitergrundlagen | 142 |
| Melodik | 143 |
| Besetzungen | 145 |
| Vorgabe und Ausführung | 146 |
| Schlußbildungen | 148 |
| Harmonik | 148 |
| Form im engeren Sinne | 149 |

| | |
|--|-----|
| Gattungen | 150 |
| Epochenmerkmale | 150 |
| Konnotation | 152 |
| Symbol – Zeichen | 154 |
| Denken | 155 |
| Reflexion | 159 |
| Gesellschaftliche Reflexion | 167 |
| <i>Zeitsetzung</i> | 176 |
| Ein unzureichend erfaßtes musikalisches Vermögen | 178 |
| Die Entfaltung eines unzureichend erfaßten musikalischen Vermögens | 188 |
| Zeiterfahrung und Zeitregie als Geschichtsbewußtsein der ästhetischen Moderne | 188 |
| Komposition | 194 |
| Interpretation | 199 |
| Rezeption | 200 |
| <i>Raumdisposition</i> | 203 |
| Die schwierige Herleitung eines vordergründig offenkundigen Phänomens | 204 |
| Die artifizielle Entfaltung eines vordergründig offenkundigen Phänomens | 207 |
| Ambitus | 208 |
| Transposition | 209 |
| Harmonik | 213 |
| Divergierende Räume | 214 |
| Akustische Raumerfahrungshorizonte | 219 |
| Raumerfahrung als Gegenstand kompositorischer Gestaltung und ihrer Analyse | 222 |
| Raumsyntax als Raumsemantik | 228 |
| Kulturraum | 229 |
| <i>Diegesis</i> | 235 |
| Einstimmigkeit | 238 |
| „Die führende Hand“ | 241 |
| Instrumentalmusik | 242 |
| Franz Schubert | 243 |
| Franz Liszt | 246 |
| Tonsatz nach 1950 | 249 |
| Bedingungen und Grenzen des herkömmlichen Tonsatzes | 251 |
| Neue Bedingungen eines Tonsatzes | 257 |
| Kombinationen von herkömmlichen und neuen Tonsätzen | 259 |
| Intermedialität | 262 |
| Richard Wagner | 264 |
| Teilhabe an Reflexion | 272 |

| | |
|---|-----|
| <i>Systembildung</i> | 276 |
| Heteronomieleitbilder | 276 |
| theologisch | 277 |
| soziologisch | 279 |
| neurophysiologisch | 284 |
| transzendentalphilosophisch | 286 |
| Kontrapunkt | 291 |
| Autorschaft | 291 |
| „Soziale Systeme“ musikalisch | 294 |
| Taktgruppen | 299 |
| Ästhetische Werturteile | 306 |
| Hörbarkeit | 309 |
| Kompositorische Systemkritik | 311 |
| Kontrapunkt als Manövriermasse | 311 |
| Tonalität ohne systemische Bindung | 313 |
| Versehrte Tonsysteme | 314 |
| Graphisch paralyisierte Notationssysteme | 316 |
| „Soziale Systeme“ als Gegenstand von Komposition | 318 |
| <i>Formsynthese</i> | 321 |
| Guillaume Dufays Motette <i>Supremum est mortalibus bonum</i> | 323 |
| Quellenprobleme | 325 |
| Das spezifisch Neuzeitliche | 327 |
| Formsynthese als übergreifendes Kriterium für neuzeitliches und modernes Komponieren | 329 |
| Johann Sebastian Bach | 332 |
| Karlheinz Stockhausen und Luigi Nono | 334 |
| Grundlagen und Gehalte von Formsynthesen | 336 |
| Korrespondenzen zwischen Musik und anderen Bereichen | 338 |
| Synkretismus | 346 |
| Spieltechniken und Adaptionen | 347 |
| Kompositorische Fixierungen | 349 |
| <i>Geschichtsprospektivität</i> | 359 |
| Musikalisches Geschichtsbewußtsein und Autonomie | 361 |
| Geschichtsbewußtsein in Folge der Ersten Aufklärung | 366 |
| Ludwig van Beethoven | 372 |
| Franz Schubert | 374 |
| Richard Wagner | 376 |
| Luigi Nono | 377 |
| Musikgeschichte als Materialgeschichte | 379 |
| Sonderweg Musik | 394 |

| | |
|--|-----|
| Um und nach 1750 | 400 |
| Um und nach 1800 | 401 |
| Um und nach 1850 | 403 |
| Um und nach 1900 | 406 |
| Um und nach 1950 | 407 |
| Um und nach 2000 | 409 |
| Anachronismus | 410 |
| Komponistinnen | 412 |
| Neue Musik | 415 |
| Mittel- und Osteuropa | 418 |
| Deutsch-jüdische Kulturgemeinschaft | 419 |
| Verhältnis zur Globalisierung | 426 |
| Auswege aus dem sozial- und konsumhörigen Menschenbild | 427 |
| Auswege aus dem egalitären Menschenbild | 429 |
| Literaturverzeichnis | 434 |
| Register | 449 |

Einleitung

Das vorliegende Buch *Die unterschätzte Kunst – Musik seit der Ersten Aufklärung* ist das erste von fünf Büchern, welche eine geistige Neuorientierung moderner Gesellschaften als zukünftige Hochkultur durch eine Zweite Aufklärung zum Ziel haben.

Die beiden ersten Bücher zeigen, wie mit der Entwicklung des heutigen Begriffs von ‚Musik‘ ein integrales Bild vom Menschen preisgegeben wurde; sie zeigen aber auch, welches Bewußtsein der Mensch von sich haben und weiterentwickeln kann, wenn er sich gegenüber dieser Selbstpreisgabe auf seine kulturellen Vermögen besinnt.

Die beiden folgenden Bücher verbreitern die Diskussion um diese Selbstpreisgabe des Menschen. Sie zeigen durch eine Selbstbesinnung aus philosophischer bzw. kulturphilosophischer Sicht, was dieser Selbstpreisgabe entgegensetzen ist, und zwar in kritischer Auseinandersetzung mit einem heutigen unterkomplexen Verständnis von geistiger Tätigkeit, wie es vor allem seitens der Pädagogik mit politischem Rückenwind zunehmend durchgesetzt wird. Sie bieten ferner – nun ins Allgemeine ausweitend – eine kritische Auseinandersetzung mit verkürzten Menschenbildern, denen dominierende Strömungen innerhalb der Ökonomie, Soziologie und Neurowissenschaften übergriffig Vorschub leisten.

Das abschließende fünfte Buch eröffnet in nochmaliger Ausweitung und kritischer Auseinandersetzung mit heute vorherrschenden Menschenbildern und Gesellschaftsideologien alternative politische Horizonte, welche Wege in ein erneuertes Selbstverständnis als Hochkultur eröffnen.

Das vorliegende Buch gilt der Musik als integraler Gesamtprofession, die eine der wesentlichen Intentionen des Abendlands bildete. Von der Aufklärung des 18. Jahrhunderts, welche mit der Perspektive des vorliegend genannten Buchprojekts nun die Bezeichnung ‚Erste Aufklärung‘ erhält, wird die Musik unterschätzt und daher aus dem Kanon der Wissensbereiche zunehmend ausgeschlossen. Damit aber wird eine Entwicklung vorbereitet, die insgesamt dazu tendiert, den Menschen hinsichtlich derjenigen Vermögen, die ihn zu integralem Handeln befähigen, zu schwächen. Die ökonomisch und gesellschaftspolitisch heute gern unterschätzte Musik wird somit im vorliegenden Buch zum Prisma jener Entwicklung, die in die partikularen Geisteshaltungen der Moderne insgesamt führt.

Zu zeigen ist aber auch, welchen Anteil bereits die Musikästhetik im späten 18. und dann im 19. Jahrhundert in Verbindung mit populärästhetischen Musikauffassungen bis heute an dieser Entwicklung hat. Im Ergebnis dieser Entwicklung wird die Musik zwar einseitig auf Wirkung und Effekt hin wertgeschätzt, dadurch aber in ihrem Vermögen, ebenso Ausdruck von Kosmologie oder komplexer Rationalität zu sein, unterschätzt. Zugleich zerfällt Musik als integrale Gesamtprofession mit diesem Niedergang eines umfassenden Musikbegriffs zunehmend in Spezialisierungen, die zudem bildungspolitisch im Zuge der immer wieder entstehenden Verteilungskämpfe innerhalb der modernen, primär materiell bzw. konsumorientierten Gesellschaften gegeneinander ausgespielt werden können.

Bemerkenswert ist allerdings, daß Musik in jenem einseitigen, aber emphatischen Sinne für viele Philosophen und Dichter des 19. und 20. Jahrhunderts große Bedeutung gewinnt. Dabei ist das Bild von der Musik, welches sie entwerfen, zwiespältig. Einerseits übernehmen sie in vieler Hinsicht die populärästhetischen Musikauffassungen; andererseits scheinen sie zu erkennen, daß dies nicht reicht. Gerade auch Dichter wie Robert Musil, Hermann Hesse und Thomas Mann, deren Lebenswerk letztlich einem integralen Menschenbild entspringt, wiewohl zumal Musil und Mann dies nur in ungeheuren kulturgeschichtlichen Widersprüchen zu bewahren wissen, scheinen mit der Musik und über sie hinaus mit der komplexen Welt des Hörbaren zu ringen als einem Phänomen, welches im positiven oder negativen Sinne überwältigen kann. Sie fassen Musik in Worte, umkreisen sie fasziniert und mißtrauisch zugleich und bewahren so eine Ahnung von der seelischen und geistigen Macht dieser klaren und zugleich dunklen Kunst sowie von der Welt des Hörbaren, welche durch Musik gebändigt oder freigesetzt wird.

Doch bleibt dies, wie der erste Teil des vorliegenden Buches zeigen wird, eine nur unzureichende literarische Kompensation, die letztlich signifikant ist für den geistesgeschichtlichen Weg der Moderne heraus aus der abendländischen Kultur. Denn diese hatte den umfassenden Musikbegriff hervorgebracht als wesentlichen Teil ihres Selbstverständnisses und geht daher mit diesem unter, zumal wenn nun auch, wie im dritten und vierten Buch zu zeigen sein wird, der zweite die abendländische Kultur ebenfalls mitbegründende Aspekt – nämlich die Philosophie – im Laufe des 19. Jahrhunderts an Bedeutung verliert. Doch zu zeigen ist gleichwohl, daß sich die Musik von ihrer einseitigen Wertschätzung im Blick auf Wirkung und Effekt, an der sie vor allem als Oper, Filmmusik sowie als Pop-, Rock- und Unterhaltungsmusik selbst teilhat, allmählich wieder löst. Abseits von diesen Gattungen und Genres, aber auch abseits des Kanons der modernen Wissensbereiche, aus dem sie nun herausgefallen ist, schlägt sie einen Sonderweg ein, der von der modernen Soziologie bzw. Musiksoziologie, aber auch von der Musikgeschichtsschreibung, welche Musik vorrangig nur in unmittelbaren oder mittelbaren gesellschaftlichen Funktionen und geschichtlichen Kontexten zu sehen vermögen, bis heute nicht hinreichend und angemessen erkannt worden ist. Die Musik erweitert die Spielräume ihrer autonomen Syntax, indem sie das verstärkte Interesse der Literatur an ihr in sich einbezieht, nämlich durch die Erweiterung ihrer quasi-narrativen Vermögen – nur ‚quasi-narrativ‘ deswegen, weil Musik stets begriffslos ist und auch immer bleiben wird. Zugleich konzentriert sie sich als Neue Musik des 20. Jahrhunderts wieder verstärkt auf rationale bzw. mathematische Aspekte und generiert hierdurch weitere Spielräume autonomer musikalischer Syntax.

Dies alles nimmt der zweite, umfangreichere Teil des vorliegenden Buches zum Anlaß, die unterschätzten Vermögen der Musik nun systematisch umfassend an historisch signifikanten und teilweise weit zurückreichenden Beispielen zu vergegenwärtigen. Denn vieles, was Musik vermag, vermochte sie potentiell immer schon, insofern es in ihrem Wesen liegt. Früheste Formen der Selbstbeherrschung im Umgang des Menschen mit sich als Natur sowie mit anderer Natur zeigen sich in der Musik als das eigentümliche Walten eines Geistes, der hierzu nicht der Worte bedarf, sondern schon als begriffsloses Denken plausibel zu erschließen ist. Diese grundlegende Vorannahme – nämlich Musik als be-

griffsloses Denken aufzufassen – steht sowohl der Sprachphilosophie als auch weitverbreiteten Auffassungen entgegen, denen zufolge Denken nur als Sprache möglich ist. Doch nur von dieser grundlegenden Vorannahme her erschließen sich alle weiteren dargestellten Vermögen der Musik. Sie sollen das integrale Wesen der Musik sowie die äußerst komplexen Artefakte, zu denen sie entfaltet werden kann, als das Wesen des Menschen selbst deutlich machen, der, wenn er diese seine Vermögen verkennt, sich selbst verkennt.

Ausschluß

Warum ist eine konstruktiv-kritische Revision der Ersten Aufklärung überhaupt nötig, und warum soll sie ihren Ausgang gerade von einem Vermögen nehmen, das aus dem Kanon des Wissens, der sich mit der Ersten Aufklärung modernisierte, scheinbar zu Recht ausgeschlossen wurde, nämlich das Vermögen der Musik, von der zwar gesagt werden kann, daß sie – was unter anderem die Romantik herauszustellen mußte – eines der großen integralen anthropologischen Vermögen ist, von der jedoch äußerst zweifelhaft ist, wie sie sich überhaupt zur Wissensanthropologie der Ersten Aufklärung verhält? – Das eingangs skizzierte Buchvorhaben will zeigen, daß Antworten auf die erste Frage umfassend erst durch Antworten auf die zweite Frage möglich werden. Somit ist zu zeigen, daß ein Hauptgrund für die eingangs skizzierten Fehlentwicklungen der Moderne im Verkennen integraler anthropologischer Vermögen liegt, mehr noch, daß verkürzte Menschenbilder im Dienste von wissenschaftlichen Reduktionismen, Totalitarismen, Fundamentalismen oder Marktglobalismen schon ihrerseits Teil dieses Verkennens geworden sind.

Somit ist zu zeigen, daß dieses Verkennen begünstigt oder geradezu erzwungen wird durch die gegenseitige Instrumentalisierung der Menschen unter dienstbar verkürzten Menschenbildern. Gleichwohl greift es zu kurz, solche Menschenbilder mit Theodor W. Adorno und Max Horkheimer als *Dialektik der Aufklärung* in diskreditierender Absicht wesentlich noch dieser Aufklärung selbst zuschreiben; denn diese Menschenbilder sind etwas anderes: Sie sind Gegenaufklärung.

Der Weg, das ganze Ausmaß dieses Verkennens bewußt zu machen, ist weit. Er beginnt mit dem vorliegenden ersten Buch des auf fünf Bücher hin angelegten Vorhabens scheinbar harmlos mit dem kulturgeschichtlich marginal erscheinenden Wandel des Musikbegriffs im Zuge von Erster Aufklärung und Romantik. Doch schon hier wird sich andeuten, was dann im Kapitel *Selbstachtung* des fünften Buchs zur Grundlage einer Zweiten Aufklärung werden soll, nämlich mit dem Nachweis, daß die Geisteshaltung des Menschen zu sich und seinen Kunstvermögen mitentscheidend ist für seine Geisteshaltung zu sich und seinem ökonomischen, politischen und gesellschaftlichen Wissen und Handeln insgesamt.

Die nachfolgenden Erörterungen zum Wandel des Musikbegriffs gelten somit zwar auch der Ersten Aufklärung und der Romantik; sie gehen zugleich aber darüber hinaus, nämlich mit der Frage, wohin eine kritische Auseinandersetzung mit Erster Aufklärung und Romantik führen soll. Die Antwort des vorliegenden Buchvorhabens lautet: Sie soll in eine Zweite Aufklärung führen, welche die philosophischen und gesellschaftspolitischen Errungenschaften der Ersten Aufklärung wie auch die der Romantik in dem Maße zusammenführt, wie sie deren Gegensätze auflöst. Dies ist notwendig, weil – wie noch zu zeigen sein wird – die Erste Aufklärung wichtige Voraussetzungen ihrer neuen Anthropologie nur zum Teil plausibel begründen konnte, weshalb gewichtige Strömungen innerhalb der Romantik im Verweis auf jene Begründungsmängel wesentliche Aspekte dieser Anthropologie zur Gegenaufklärung ummünzen konnten.

An der innerhalb der Geisteswissenschaften immer wieder erhobenen Forderung, vorab erst einmal zu bestimmen, was denn ‚Aufklärung‘ und ‚Romantik‘ überhaupt seien, um dann des weiteren ihre Berührungspunkte oder Gegensätze detailliert zu erörtern, beteiligen sich die vorliegenden Erörterungen nicht, weil es ihnen in erster Linie um die Herausarbeitung und Überwindung von grundsätzlichen Gegensätzen geht, ganz gleich, welchen Geisteshaltungen man sie zuschlagen mag. Ebensowenig gelten die vorliegenden Erörterungen der seitens der Musikwissenschaft immer wieder aufgeworfenen Frage, ob es überhaupt eine musikalische Romantik gegeben hat. Denn eingehende Musikanalyse kann zeigen, in welcher Musik Geisteshaltungen zum Ausdruck kommen, die der Romantik zugeschrieben werden können, wie sie auch von dieser Romantik her nachweislich motiviert waren, etwa mit Robert Schumanns oder Gustav Mahlers Rezeption der Romane Jean Pauls oder mit Franz Schuberts Rezeption der Gedichte Wilhelm Müllers. Musikanalyse kann ferner zeigen, daß vor allem in den Kompositionen Schuberts und Mahlers – in Vokalmusik wie auch in reiner Instrumentalmusik – das von Hans Heinrich Eggebrecht herausgearbeitete romantische Zwei-Welten-Modell syntaktisch, formdramaturgisch und wirkungsstrategisch zum Tragen gelangte.

Doch warum soll man das Verkennen integraler anthropologischer Vermögen ausgerechnet zunächst der Ersten Aufklärung vorbehalten, die menschengeschichtlich überhaupt als erster Versuch glaubwürdig ist, menschenrechtliche Standards in möglichst weitreichender Freiheit von den jeweils herrschenden Machtverhältnissen anthropologisch und wissenschaftlich zu begründen und in geltendes Recht umzusetzen? Geriete eine Kritik an der Ersten Aufklärung nicht in die Gefahr, bloß einer Machtumverteilung das Wort zu reden, wie sie – willentlich oder unwillentlich – zum Schicksal aller früheren und späteren Freiheitspostulate bzw. Befreiungsideologien wurde – etwa der Reformation, der Französischen Revolution oder der Oktoberrevolution – und vielfach kriegerische und totalitäre Folgen hatte? Und warum soll man eine konstruktiv-kritische Revision der Ersten Aufklärung ausgerechnet von der seitens ihres größten Vertreters – Immanuel Kant – verkannten und unterschätzten Kunst, nämlich von der Musik her unternehmen, wenn doch dieser Kunst alles Mögliche zuzusprechen sein mag, jedoch bestimmt nicht eine Verbesserung der ökonomischen, politischen und gesellschaftlichen Fehlentwicklungen der Moderne, bezüglich derer bislang noch nicht einmal konsensfähig behauptet werden kann, daß sie überhaupt ‚Fehlentwicklungen‘ sind?

Doch gerade Kant hätte im Vermögen der Musik bei genauerem Hinsehen zumindest die grundlegenden anthropologischen Vermögen am Werke sehen können, um deren Herleitung es ihm prinzipiell ging, weil er sah, daß ohne ein klares Bewußtsein von ihnen eine Aufklärung der Menschen über sich selbst gar nicht möglich ist. Diese Vermögen wurzeln in der Erkenntnis des menschlichen Subjekts, über Willensfreiheit zu verfügen, aus welcher wiederum ein Erkenntnisvermögen resultieren kann, welches überhaupt zu Urteilen über die Welt gelangen kann, die nicht durch die Beschaffenheit der Welt determiniert sind, sondern auf unvoreingenommener Abwägung beruhende Entscheidungen ermöglichen. Auf dieser Anthropologie der Willensfreiheit fußt die Freiheit der Wissenschaft, weswegen der Wissensbegriff der Ersten Aufklärung Ausdruck jener Wissensanthropologie ist. Doch schon der Nachweis dieser Willensfreiheit

fiel Kant enorm schwer;¹ mochte er doch nicht glauben, daß sich diese Freiheit aus der Natur herleiten läßt. Denn diese galt doch stets nur als ‚Reich der Notwendigkeit‘ bzw. unter dem Gesetz der Kausalität stehend, so daß Freiheit sich nur von irgendwo jenseits der Natur herleiten ließ. Solche Herleitung hätte aber letztlich doch wieder metaphysisch und somit naheliegenderweise mithilfe jener Theologie begründet werden müssen, deren anhaltendem Einfluß Kant ja gerade das Bild, das Menschen von sich hatten, entziehen wollte, in deren Dienst sich aber gerade auch Musik jahrhundertlang hatte nehmen lassen, weswegen sie ihm ebenso suspekt blieb.

So gesehen muß man Kant verstehen, wie man auch verstehen muß, warum er heute zu den Weltweisen gezählt wird. Wir verdanken ihm Grundlegendes, bis hin zu manchen Prinzipien der UN-Menschenrechtscharta, von denen die meisten Menschen gar nicht wissen, wie weitreichend sie auf ihn zurückgehen. Es ging ihm grundsätzlich um das Wissen, das Menschen von sich haben können bzw. haben könnten; und hier anzusetzen, heißt nicht weniger, als die Geisteshaltungen konstruktiv-kritisch zu reflektieren, aus denen all ihr Handeln – ob künstlerisch, technisch, ökonomisch, politisch oder gesellschaftlich – erwächst. Denn wer das Handeln der Menschen ändern will, muß versuchen, sie dazu zu bewegen, ihre Geisteshaltung zu ändern. Und Kant dachte weit, vermutlich weiter als fast alle vor ihm und auch weiter als viele nach ihm. Denn den Menschen ihr Vermögen zur Willensfreiheit zu verdeutlichen, ist nur das eine; ein anderes hingegen ist es, ihnen ein Bedenken bewußt zu machen, nämlich bezüglich der Entscheidungen, zu was sie diese Freiheit miteinander und gegeneinander ausnutzen können: ob zerstörerisch oder wohltätig. Kant wußte um die zerstörerischen Potentiale einer ihrer selbst bewußten Freiheit nur allzu gut, wie er auch die moralischen Möglichkeiten, den zerstörerischen Potentiale zu begegnen, weitgehend zu begründen wußte. Und des weiteren ist mit Kant zu erkennen, daß jeglicher Zwang, den sich Menschen selbst oder gegenseitig antun, letztlich diesem Vermögen der Freiheit entspringt, auch wenn dies nicht so scheinen mag.

Jedoch weniger in Kants Interessenfokus lag das Wissen um Formen der Lebensbewältigung, die es möglich machen, zerstörerische oder lebensvernichtende Kräfte umzuwandeln in Handlungs- und Erlebensformen, die ihrerseits nicht mehr zerstörerisch oder lebensvernichtend sind, weil sie dem Zerstörerischen oder Lebensvernichtenden vielfältige Ventile der Sublimation bieten, wiewohl es in ihnen in jenem zweifachen Sinne, wie ihn die Philosophie Georg Wilhelm Friedrich Hegels bewußt gemacht hat, ‚aufgehoben‘ ist. Diejenige Handlungs- und Erlebensform, in der dieses Wissen um Formen der Lebensbewältigung unmittelbar zum Ausdruck kommt, ist die Musik. Denn gerade sie auszuüben, erfordert besonders all jene Vermögen bzw. Kräfte, die nicht nur aus Freiheit erwachsen, sondern darüber hinaus notwendig sind, um Freiheit aus sich heraus so zu beschränken,

1 Vgl. hierzu Albrecht v. Massow, *Musikalische Autonomieästhetik zwischen Geistes- Natur- und Sozialwissenschaften*, in: *Laboratorium Aufklärung*, Bd. 1, hg. von Olaf Breidbach, Daniel Fulda u. Hartmut Rosa, München 2010, S. 169–197; Auswege aus dieser durch den neurowissenschaftlichen Empirismus noch verstärkten Schwierigkeit vgl. Albrecht v. Massow, *Künstlerische Kreativität versus neuronale Determiniertheit*, in: *De Musica* 8/2 (2009), dtsh.-poln. Online-Zeitschrift, abgerufen am 3.11.2017. Mittlerweile nicht mehr online verfügbar.

daß eine Entscheidung getroffen werden kann, ob sie zerstörerisch bzw. lebensvernichtend oder aber wohltätig bzw. nicht mehr nur zerstörerisch und lebensvernichtend wirkt. Diese Vermögen sind Selbstbeherrschung, Weitsicht sowie die Bereitschaft zur Selbstvergesellschaftung, ohne sich darin zu verlieren. Als nicht mehr nur zerstörerisch und lebensfeindlich sind sie deswegen zu bezeichnen, weil Leben gänzlich ohne Vernichtung anderen Lebens nicht möglich ist. Somit benötigt eine ihrer selbst bewußte Freiheit, die sich aus sich heraus beschränken will, ein Maß – und sie braucht Erfahrungen mit ihrer Suche nach einem Maß im Umgang mit Kräften, die für sich genommen nur schwer zu bewältigen sind. Erfahrungen einer Suche nach solchem Maß lassen sich besonders glaubwürdig gewinnen aus der Musik, insofern sie diejenige Kunst ist, deren dynamisches Wesen dem Umgang mit Kräften per se geschuldet ist; und innerhalb aller Musik, die es gibt, lassen sich jene Erfahrungen einer Suche nach einem Maß für den Umgang mit jenen Kräften in der europäischen Kulturgeschichte besonders anhand der artifiziellen Musik *vor* der Ersten Aufklärung gewinnen. Denn bevor man dieser Musik ihre Bereitschaft, sich in die Dienste von Religion bzw. Theologie, ja von Religionshörigkeit nehmen zu lassen, vorhält, um sie somit als ungeeignet für aufklärerische Geisteshaltungen hinzustellen, sollte man bereit sein zu vergegenwärtigen, kraft welcher komplexer Eigenschaften und Formen gerade sie schon Ausdruck jener Vermögen war, um deren menschheitsgeschichtlich konstruktive Bewußtwerdung und In-Anspruchnahme es der Ersten Aufklärung gerade ging. Denn Selbstbeherrschung entfaltet Autonomie als das Vermögen, sich selbst Gesetze zu geben. Dieses Vermögen ist eines aus Freiheit. Musikalisch äußert sich das anthropologische Vermögen, sich selbst Gesetze zu geben, in vielfältigen Ordnungssystemen, etwa in Tonsystemen, in Zahlenproportionen von Intervallen und Tondauern, in Harmonik und Metrik etc. Weitsicht ist die Bedingung formaler Strategien artifizieller Musik per se; denn als transitorische Kunstform tendiert sie dazu, sich gerade diesem Transitorischen nicht gänzlich momenthaft zu überlassen, sondern es im Zuge einer Bewegungsarchitektur gezielt zu übersteigen. Hieraus resultieren vielfältige musikalische Formen wie auch der Anspruch einer Musikrezeption, diese Formen im Zuge eines ‚Fernhörens‘ erinnernd oder erwartend zu erfassen. Die Bereitschaft zur Selbstvergesellschaftung äußert sich in allen Formen des gemeinschaftlichen Musizierens und Musikhörens, der mündlichen Weitergabe, aber auch in den vielfältigen Formen der Notation zwecks schriftlicher Weitergabe.

Den anthropologischen Grund all dieser Vermögen sah Kant in der *Zeit*. Anders als noch die theologische Prädestinationslehre, anders aber auch als mancher natur- oder humanwissenschaftliche Empirismus bis heute glauben machen möchte, ist die Zeit nicht als etwas außerhalb des Subjekts Existierendes erweisbar, sondern sie wie auch aus ihr abzuleitender Raum sind nur als Vermögen *des* Subjekts einsichtig zu machen. Gleichwohl ist diese Einsicht bis heute nur schwer zu vermitteln, und es bedurfte großer Anstrengungen solcher Philosophen wie Edmund Husserl oder Gerold Prauss, um diese Einsicht nicht nur zu vermitteln – und zwar gegen die theologischen wie auch gegen die natur- und humanwissenschaftlichen Welt- und Menschenbilder –, sondern darüber hinaus aus dieser Einsicht eine Konsequenz zu ziehen. Diese Konsequenz lautet, daß eine Zeitphilosophie, die im Blick auf tierische Zeit- und Raumvermögen – welche anzunehmen wir durchaus Gründe haben – spezifisch anthropologisch sein will, zugleich eine Bewußtseinsphiloso-

phie sein muß, die erklären können muß, wie weit menschliches Bewußtsein reicht, nämlich bis hin zur Selbstreflexion. Keineswegs leicht zu lesen, aber in vieler Hinsicht unabweisbar in ihrer stringenten Beweisführung, sind die vier Bücher von Prauss mit dem Titel *Die Welt und wir*, aus denen das vorliegende Vorhaben einige Einsichten bezog, weswegen sie dringlich zur Lektüre anempfohlen seien.

Angesetzt hat Kant zu seiner Einsicht, daß die Zeit ein Vermögen des Subjekts ist, welches gleichbedeutend mit seiner Willensfreiheit ist, mit dem folgenden Satz, den man in seiner ganzen Ambivalenz und Tragweite – auch für das vorliegende Vorhaben – nicht mehr vergessen sollte:

Freiheit [ist] das Vermögen, einen Zustand von selbst anzufangen, dessen Kausalität also nicht nach dem Naturgesetze wiederum unter einer anderen Ursache steht, welche sie der Zeit nach bestimmte.²

Dieses Vermögen der Zeit, genauer das des Setzens von Zeitpunkten eines Denkens und Handelns herzuleiten als Vermögen *des* Subjekts, und zwar noch vor aller Herleitung der jeweiligen Inhalte dieses Denkens und Handelns – seien sie bewußt oder unbewußt –, ist philosophisch äußerst schwierig; und vielleicht kann die Einsicht in die Vorrangigkeit des Vermögens der Zeit vor jeglichen Inhalten eines Denkens und Handelns vorab nur plausibel gemacht werden mit der Frage, ob ein Denken und Handeln ohne Zeitpunkte, zu denen es stattfinden soll, überhaupt vorstellbar ist. Gleichwohl beläßt Kant in diesem Satz im Unklaren, ob er auch noch eine andere Zeit als gleichermaßen existierend annimmt, nämlich eine Zeit außerhalb des Subjekts, also diejenige, auf welche die meisten Naturwissenschaftler sich immer noch berufen, so daß auch mit Kants Satz immer noch die Möglichkeit offenbliebe, die Zeit *des* Subjekts herzuleiten aus jener angenommenen Zeit *jenseits* des Subjekts. Dies wiederum könnte nahelegen, daß von diesem Jenseits her doch ein naturwissenschaftlicher oder sogar ein theologischer Grund für eine Determiniertheit des Subjekts herzuleiten wäre, daß somit letztlich empirische Kausalität oder Prädestination und nicht Freiheit und Autonomie das Denken und Handeln des Subjekts bestimmten. Ob man allerdings nach dem Lesen von *Die Welt und wir* von Prauss immer noch glauben möchte, daß eine solche Zeit jenseits des Subjekts zu erweisen ist, mag jeder selbst erkunden.

Doch wie auch immer schwierig die philosophische Herleitung des Vermögens der Zeit als dem Vermögen *des* Subjekts wie auch ihrer Vorrangstellung als Voraussetzung jeglicher sonstiger seiner Vermögen sich gestalten mag – Eines ist gewiß: In keiner Tätigkeit wird das Vermögen des Setzens von Zeitpunkten eines Denkens und Handelns, mithin das Vermögen der *Zeitsetzung* aus Freiheit so evident und seiner selbst bewußt wie als Musik und insbesondere als solche Musik, deren Theorie und Praxis davon durchdrungen ist, *Zeitsetzung* mathematisch zu strukturieren und zu kodifizieren, so daß spätestens hiermit der willentliche Charakter dieses Vermögens auch als Ordnungsbestreben voll zur

2 Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, dort Kapitel *Auflösung der kosmologischen Idee von der Totalität der Ableitung der Weltbegebenheiten aus ihren Ursachen*.

Geltung kommt, namentlich in der artifiziellen Musik vor der Ersten Aufklärung.³ Aber auch bezüglich keiner Tätigkeit war es offenbar so schwierig, ihr Wesen anders als unter dem Einfluß kosmologischer Ordnungsvorstellungen stehend anzusehen, somit als etwas, was gerade nicht aus Freiheit entsteht. Und geradezu aussichtslos schien jahrhundertlang der Versuch, das musikalische Vermögen der Zeitsetzung als unauflösliches Ineinander von Freiheit und menschlicher Ordnungsvorstellung offenzulegen.⁴

Doch erneut stellt sich die Frage, warum selbst Kant die Musik als besonderes Vermögen der Zeitsetzung unterschätzte, sie deswegen auch kaum in seine anthropologische Transzendentalphilosophie einbezog, obwohl für diese die Einsicht in das Vermögen der Zeit zentral wurde, sondern die Musik aus einem Wissen, kraft dessen Menschen Grundlegendes über sich erfahren können, mehr oder weniger ausschloß.

Eine ideengeschichtlich janusköpfige Antwort auf diese Frage ergibt sich möglicherweise durch den Blick auf die Beschaffenheit desjenigen Wissenskanons vor der Ersten Aufklärung, in welchem die Musik noch eine bedeutende Rolle spielte; denn schon hier – nämlich in den *Septem artes liberales* – ist diese Rolle ambivalent. Diese Ambivalenz beginnt schon mit der kosmologisch hergeleiteten Vorformulierung eines Wissens- und Erziehungskanons in Platons *Politeia* (519b–535a), der später einmal – anknüpfend an aristotelische Auffassungen über diejenigen Wissenskünste, die ‚eines freien Mannes würdig seien‘ – *Septem artes liberales* heißen sollte. Zwar könnte man mit aristotelischer Philosophie – jedenfalls wenn man sie vorrangig als Philosophie vom Empirischen auslegt – Platon wie auch den von ihm hochgeschätzten Pythagoräern vorhalten, sie hätten die mathematisch-logischen Vermögen der menschlichen Subjekte als Widerspiegelung bzw. Verinnerlichung kosmologischer Ordnungsvorstellungen verschleiert, anstatt diese Vermögen als genuin menschliche und deren Zuschreibung ans Kosmologische als Mangel an Zutrauen der Menschen in sich selbst aufzudecken. Doch ebenso sollte man Platon wie auch den Pythagoräern zubilligen, daß sie überhaupt die mathematisch-logischen Vermögen und mit ihnen auch die Musik derart nachdrücklich ins Zentrum ihrer philosophischen Bemühung rückten; denn dadurch konnten sie zum unverlierbaren Wesensmerkmal der abendländischen Kultur wie auch zur Basis interkultureller Verständigung werden. Überdies ließen sich diese mathematisch-logischen Vermögen mit der Philosophie des Aristoteles pragmatisch und stärker diesseitig ausbauen, so daß sie als die ‚eines freien Mannes würdigen‘ Vermögen zur Entfaltung von Freiheit wie auch von deren Selbstbeschränkung gelangen konnten. Thrasybulos Georgiades hat die aristotelische Auslegung der Musik in dem posthum herausgegebenen Buch *Nennen und Erklängen* tiefgehend und umfassend entfaltet. Der Eindruck bleibt allerdings, daß die Erste Aufklärung, wenn sie sich denn überhaupt noch dezidiert auf die *Septem artes liberales* bezog, die Musik weniger der aristotelischen als der platonischen Anthropologie zuordnete. Und Platons Erziehungs- und Wissenskanon

3 Vgl. unten, Kapitel *Zeitsetzung*.

4 Grundlegend hierzu, und zwar gerade auch in der Vermittlung zwischen der Zeitphilosophie Kants zu der Aristoteles', Thrasybulos Georgiades, *Nennen und Erklängen*, hg. von Irmgard Bengen, Göttingen 1985, dort Kapitel *Zeit*, sowie Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik als Zeit*, hg. von Albrecht v. Massow, Matteo Nanni u. Simon Obert, Wilhelmshaven 2001.

leitet sich letztlich eben aus einem kosmologischen Menschenbild her, sieht sich somit gar nicht primär einer anthropologischen Voraussetzung von Freiheit, sondern der Voraussetzung einer kosmologischen Ordnung verpflichtet, welcher menschliches Denken und Handeln – und gerade auch als Musik – zu entsprechen habe.⁵

Somit konnte auch eine spätere Sicht auf die *Septem artes liberales* seitens der Ersten Aufklärung nicht unbedingt zu dem Schluß gelangen, daß Musik primär einer weit zu fassenden anthropologischen Voraussetzung von Freiheit entspringen und diese Freiheit zudem auch noch geradezu demonstrativ vorführen soll. Erst recht lag dieser Schluß nicht nahe, wenn eine solche spätere Sicht seitens der Ersten Aufklärung sich kaum des Eindrucks erwehren wollte, daß die Bedeutung der Musik schon in der Weiterentwicklung der *Septem artes liberales* im Laufe von Spätmittelalter und früher Neuzeit tendenziell abgenommen hatte, wenngleich sie institutionell weiterhin vor allem in der Propädeutik eine große Rolle spielte. Der seit Jahrzehnten bis heute in der Musikwissenschaft ausgetragenen Kontroverse über die Frage, von wie großer Bedeutung die *Septem artes liberales* in den neuzeitlichen, vom Humanismus geprägten Jahrhunderten vor der Ersten Aufklärung überhaupt noch waren, bietet aus jüngerer Zeit Klaus-Jürgen Sachs mit seinem zweibändigen Buch *Musiklehre im Studium der Artes – Die ‚Musica‘ (Köln 1507) des Johannes Cochlaeus* reichhaltige Fakten und Erwägungen, welche für eine bis ins 18. Jahrhundert gegebene Bedeutung sprechen. Ihm zufolge findet ein radikaler Paradigmenwechsel auch bezüglich eines durch die *Septem artes liberales* geprägten Musikbegriffs erst durch frühaufklärerische Autoren wie Johann Mattheson statt,⁶ welcher aus protestantischer, gern auch praktizistisch vereinfachender Sicht vieles von dem, was wie die *Septem artes liberales* aus der Spätantike herkommend in die katholische Theologie integriert worden war, nun aus der Musik ausgeschlossen wissen wollte, gerade auch alles Kosmologisch-Spekulative. Mit dem Pseudonym ‚Aristoxenos junior‘ sah sich Mattheson besonders demjenigen Autor verbunden, der schon in der Antike alles über die Empirie der Musik Hinausgehende verspottet hatte.

Allerdings hätte die Erste Aufklärung das allmähliche Abnehmen der Bedeutung von Musik innerhalb der *Septem artes liberales* nicht begründen können mit einem in jeder Hinsicht von den anderen Wissenschaften zu unterscheidenden Wesen der Musik. Denn erstens war und ist ihr Wesen zwar in vieler, aber nicht in jeder Hinsicht verschieden von dem der anderen Wissenschaften, zumal es schon bei Platon ebenso wie jene primär mathematisch bestimmt wurde, und zweitens wurden auch die anderen Wissenschaften seitens der Ersten Aufklärung durchaus als revisionsbedürftig erachtet, jedenfalls dort, wo auch sie ihre bisherigen Kategorien noch von einer Kosmologie bzw. einer sie überformenden Theologie her bezogen hatten. Deshalb bleibt aber erneut zu fragen, warum die anderen Wissenschaften innerhalb ihrer selbst als revisionswürdig erachtet wurden, um sie noch stärker als in der frühen Neuzeit im Sinne eines empirisch-rationalen Wissensbegriffs auszulegen und auszubauen, während die Musik nun allenfalls noch als revisionsbedürftig

5 Hierzu ausführlich im zweiten Buch des geplanten Buchvorhabens, Kapitel *Platonik*.

6 Klaus-Jürgen Sachs, *Musiklehre im Studium der Artes – Die ‚Musica‘ (Köln 1507) des Johannes Cochlaeus*, Hildesheim 2015, Bd. 1, S. 16–21.

erachtet wurde, dies aber unter Preisgabe all dessen, was sie ehemals zu einem Wissen hatte werden lassen.

Vielleicht ist diese Frage nur zu beantworten mit dem Hinweis auf die *Musikästhetik* des 18. Jahrhunderts, die bei ihrer zumindest noch in Rudimenten erkennbaren Herkunft aus dem Erziehungs- und Wissenskanon der *Septem artes liberales* doch zunehmend dazu tendierte, Musik unter Begriffen wie dem des ‚Natürlichen‘ bzw. des ‚Nicht-Gekünstelten‘ – so etwa mit der berühmten Kritik Johann Adolf Scheibes an Johann Sebastian Bach⁷ – oder unter Begriffen wie dem des ‚Gefühls‘ oder der ‚Sinnlichkeit‘ anzubieten, um somit alles, was in ihr mathematisch und rational komplex zum Ausdruck kommt, in den Hintergrund zu drängen. Die philosophische Aufklärung scheint insbesondere im Falle von Kant dieses neue Verständnis von Musik als gleichbedeutend mit deren Wesen aufgefaßt zu haben, so daß sich die Frage, ob sie noch irgendeine Rolle im sonstigen und bereits empirisch-rational revidierten Kanon des Wissens spielen sollte, zu erübrigen schien; sie wurde vielmehr aus ihm ausgeschlossen, um sie ins Reich des ‚Wunderbaren‘ einzuschließen, in das Reich also, dem bald nun kulturgeschichtlich das enorme Interesse der Romantik galt und welches dazu tendierte, den Menschen als von irrationalen Kräften bestimmt, somit nur noch unter deren Vorbehalt als ‚frei‘ anzusehen, nämlich zwar noch frei im Vermögen von Kunst, nicht aber mehr frei in dem, was ihn zur Kunst antreibt. Auch die romantische ‚Idee der absoluten Musik‘ – von Carl Dahlhaus in seiner gleichnamigen Studie kulturgeschichtlich portraitiert – konnte zwar emphatisch benennen, wovon Musik sich diesseitig lösen kann; sie konnte aber nie den Eindruck ganz zerstreuen, daß es ihr um so mehr um eine erneute Anbindung der Musik an kosmologische Ideen ging. Damit tendieren Erste Aufklärung und Romantik in unterschiedlicher Weise dazu, dasjenige zu unterschlagen, was die *Septem artes liberales* – jedenfalls in ihrer aristotelischen Auslegung – niemals unterschlagen hätten, nämlich die mathematisch-rationalen Vermögen, die ‚eines freien Mannes würdig‘ sind und deretwegen jene Artes – und in ihnen auch die Musik – als ‚liberales‘ bezeichnet und ausgeübt wurden. Innerhalb der Musik waren die mathematisch-rationalen Vermögen besonders im Zuge der viele Jahrhunderte währenden Geschichte des Kontrapunkts theoretisch und kompositorisch entfaltet worden. Einige einflußreiche Musikästhetiker des frühen 19. Jahrhunderts waren jedoch im Blick auf dieses Wissen der Musik früherer Jahrhunderte Dilettanten.⁸

Doch nur scheinbar paradox – scheinbar deswegen, weil im Konzept, ja man könnte sagen *durch* das Konzept der *Septem artes liberales* die anthropologische Voraussetzung der Freiheit des Subjekts mit der kosmologischen bzw. theologischen Vorannahme einer sein Wesen vorbestimmenden Bedingtheit in einen unauflöselichen, gleichwohl äußerst produktiven Widerstreit trat –, nur scheinbar paradox also kommt nirgendwo in der abendländischen Musik die Voraussetzung von Ordnung – nämlich Autonomie als Vermögen, sich selbst Gesetze zu geben, und als deren Voraussetzung wiederum Freiheit – als auflöseliches Ineinander von Theorie und Praxis, von Ratio und Emotion so sehr zum Tragen

7 Hierzu ausführlich unten, Kapitel *Systembildung*.

8 Vgl. hierzu Ludwig Holtmeier, *Feindliche Übernahme. Gottfried Weber Adolf Bernhard Marx und die bürgerliche Harmonielehre des 19. Jahrhunderts*, in: *Musik & Ästhetik*, H. 63, 2012, S. 5–25.

wie in der Kirchenmusik, obwohl ihr Texte zugrunde liegen, deren Glaubensdogmatik bzw. Glaubensgewißheit dem Anspruch der sprachlich-logischen Fähigkeiten der *Septem artes liberales* oft krass entgegenstehen. Zwar zeigte sich die Frühkirche zunächst überwiegend distanziert gegenüber den mathematisch-logischen und sprachlich-logischen Denktraditionen, wie sie als rationale Aspekte aus der philosophischen Antike herüber wirkten. Doch niemals ist bei den maßgebenden Denkern im Übergang von der antiken zur christlichen Welt und ihrer kirchlichen Institutionalisierung – etwa mit Boethius oder Augustinus – zu unterschlagen, wie tiefgehend gerade sie von platonischem und/oder aristotelischem Gedankengut geprägt waren; und dies auch hinsichtlich der hierdurch mitüberlieferten rationalen Aspekte der griechischen Antike wie auch des schon durch sie entwickelten anthropologischen Freiheitsbegriffs, den man zwar gern in den Hintergrund treten lassen konnte, wenn man das wollte, auf den man implizit aber in späteren Jahrhunderten stets wieder angewiesen war, wenn man Ordnungssysteme nicht nur begründen, sondern auch kompositorisch entfalten wollte. Und in dem Maße, wie die Kirche die Musik als Medium ihrer Botschaften zu instrumentalisieren suchte, mußte sie mit denjenigen Kompromisse schließen, die am meisten von diesem Medium verstanden; und das waren nun mal Komponisten bzw. Theoretiker-Komponisten wie Philippe de Vitry, Johannes Tinctoris, Gioseffo Zarlino, Michael Praetorius, Johann Joseph Fux, Georg Joseph Vogler etc., die ihr Denken und Komponieren zumindest auch rational und somit als Wissenschaft begriffen und überdies in der Regel über einen Bildungshorizont verfügten, in dem die philosophische Antike zumindest Mitbestandteil, nicht selten sogar Hauptbestandteil war. Ihnen verdankt die abendländische Musikgeschichte ihr unverwechselbares und höchst eigentümliches Weltkulturerbe, nämlich im unauflöselichen Ineinander sowie in der Ausgewogenheit von Beseeltheit bzw. Ausdruckskraft und Rationalität bzw. Verstandeskraft im Rahmen komplexer Formen und Formsynthesen,⁹ in deren einzigartig innovativer Dynamik jener oben genannte Widerstreit zwischen der anthropologischen Voraussetzung der Freiheit des Subjekts und der kosmologischen bzw. theologischen Vorannahme einer sein Wesen vorbestimmenden Bedingtheit musikalisch produktiv und geschichtsmächtig wurde.

Keine andere Musik nach der Ersten Aufklärung – in Europa nicht und mutmaßlich auch woanders nicht – reicht diesbezüglich an diese große Tradition der Kirchenmusik heran, erst recht nicht, wenn solche andere Musik – wie die Richard Wagners – dieses artifizielle und synthesesfähige Ineinander von Theorie und Praxis, von Ratio und Emotion einseitig umzugewichten und zu überdecken sucht zugunsten einer irrationalen Suggestionsästhetik, die poetologisch wie auch im Blick auf Musikrezeption das selbst ihr wie jedem anderen Komponieren zugrundeliegende rationale Kalkül zu verleugnen trachtet; und schon gar nicht reicht Musik an diese große Tradition der Kirchenmusik heran, wenn sie einfältig simplifiziert, wie etwa in mancher Unterhaltungsmusik des 18. und 19. Jahrhunderts oder später im Gospelgesang wie auch in vieler Pop- und Rockmusik.

Indem die Erste Aufklärung gerade einen ihr im Grunde nahestehenden Aspekt der abendländischen Kirchenmusik, nämlich den der theoriegezeugten und philosophisch be-

9 Hierzu ausführlich unten, Kapitel *Formsynthese*.

gründeten Rationalität, wie er sich gerade auch im kontrapunktischen Denken zeigte, zunehmend verkannte, trug sie dazu bei, daß vor allem spätere Musik und Musikästhetik der Romantik ihr irrationales Heil in Aspekten suchen konnten, die zumindest in ihrer Einseitigkeit in Gegenaufklärung umschlugen. Ferner veränderte die Verkennung der Musik seitens der Ersten Aufklärung wie auch die aus solcher Verkennung hervorgehende romantische Musikästhetik den Blick auf musikalisches Können radikal: Ein ‚trockener‘ Theoretiker konnte aus der Perspektive dieser Verkennung nun nicht mehr zugleich ein guter Komponist gewesen sein; Werke wie die von de Vitry, Tinctoris, Praetorius oder Fux hätten, so man sie kennen konnte, allenfalls als kompositorische Anhängsel zu ihrer Theorie verstanden werden können.

Doch wer immer etwa *Polyhymnia* von Praetorius oder Requiemmusik von Fux oder Vogler gehört hat, weiß, welche beeindruckende Musik zusammen mit der Johann Sebastian Bachs aus dem einseitigen Blickfeld der Ersten Aufklärung und der aus ihr hervorgehenden Musikgeschichtswahrnehmung vorerst weitgehend verschwand. Erst wenn man sich dies klarmacht, wird deutlich, gegen welchen simplifizierenden Zeitgeist sich Kirchenmusikwerke Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns, Franz Schuberts, Felix und Fanny Mendelssohns bzw. Hensels, Robert Schumanns, Franz Liszts oder Johannes Brahms' oder aber freigeistig-religiös inspirierte Werke wie die Ludwig van Beethovens oder Gustav Mahlers behaupten mußten, bei denen wie auch in manchen ihrer Instrumentalwerke früher oder später kontrapunktischer Tonsatz wieder auftauchte. Ebenso aber wird deutlich, warum die meisten der Komponisten dieser Werke sich poetologisch im Sinne eines romantischen Zeitgeistes als von außer ihnen stehenden Mächten angetrieben darstellten, obwohl sie kompositorisch alle Fäden in der Hand zu halten bestrebt waren, ja sogar der Macht kompositorischer Vermögen oft auch noch diejenigen musikalischen Parameter unterwarfen, deren Handhabung frühere Komponisten vielfach noch weitgehend offengelassen hatten, nämlich Lautstärke und Klangfarbe.

Doch vielleicht nicht von ungefähr, sondern möglicherweise zumindest auch geschult an theoriegezeugter Rationalität scheinen die reflexiv-kritischen Aspekte vor allem in den musikästhetischen Schriften Hoffmanns sowie in vieler Musik Schuberts und Mahlers. Gerade auch die von ihnen bis hin zum Bruch musikalischer Syntax bzw. Form fortgetriebene Inszenierung des Dur-Moll-Konflikts als Ausdruck von Täuschung und Enttäuschung wie auch eine hierdurch stark erweiterte harmonische Wirkungsstrategie – oft auch über mehrere Sätze hinweg – ist schwerlich anders als durch rationales kompositorisches Kalkül zu erklären.¹⁰ Vergewenwärtigt man sich dies, so ist es sinnvoll, die Romantik zu differenzieren, nämlich in eine suggestive und in eine reflexive Romantik.

Vor allem als reflexive Romantik kommen mit Hoffmanns Musikästhetik wie auch mit Schuberts Musik – die sonst zur Romantik nicht umstandslos gezählt werden könnte – Intentionen zum Ausdruck, die zumindest mit der Ersten Aufklärung noch die Sensibilität für gesellschaftliche Verwerfungen gemeinsam haben wie auch das Vermögen der Ent-

10 Eine solche Bedeutungsaspekte ausführende Analyse von Schuberts großer Klaviersonate in B-Dur, D 960, siehe bei Albrecht v. Massow, *Musikalisches Subjekt – Idee und Erscheinung in der Moderne*, Freiburg i. Br. 2001, S. 280–289.

wicklung künstlerischer Formen, welche die Wahrnehmung solcher Verwerfungen aus der Sicht von Kunst thematisieren. Dabei nimmt allerdings das romantische Kunstwerk im Unterschied zum aufklärerischen Kunstwerk verstärkt eine Außenseiterperspektive ein. Dem Sinn einer reflexiven Romantik entsprechend betont Hoffmann daher gerade auch das Vermögen der Musik, Ausdruck von Denken zu sein, wenn er den Zeitgeist, demzufolge Musik bloß „angenehme Unterhaltung“ sein könne, karikiert.¹¹

Was nun aber die Musik betrifft, so können nur jene heillosen Verächter dieser edeln Kunst leugnen, daß eine gelungene Komposition, d. h. eine solche, die sich gehörig in Schranken hält, und eine angenehme Melodie nach der andern folgen läßt, ohne zu toben, oder sich in allerlei contrapunktischen Gängen und Auflösungen närrisch zu geberden, einen wunderbaren bequemen Reiz verursacht, bei dem man des Denkens ganz überhoben ist, oder der doch keinen ersten Gedanken aufkommen, sondern mehrere ganz leichte, angenehme – von denen man nicht einmal sich bewußt wird, was sie eigentlich enthalten, gar lustig wechseln läßt.¹²

Darüber hinaus reflektiert Hoffmann die Stellung des Komponisten im Verhältnis zu einer Gesellschaft, die ihn und das Wesen seiner Kunst weit unterschätzt und damit zugleich in eine Außenseiterperspektive drängt, wie sie zur selben Zeit gerade auch in den von Schubert vertonten Gedichten zum Ausdruck kommt. Und was von Hoffmann in seinem Text *Beethovens Instrumental-Musik* gleich zu Beginn als „magische Kraft der Musik“ bezeichnet wird und schon in Richtung einer suggestiven Romantik deutet, bleibt bei ihm gleichwohl ins Verhältnis gesetzt zu einer reflexiven Romantik.

Anzeichen für musikästhetische und musikpoetologische Sichtweisen, die – vielleicht ohne dies zu wollen – den Weg für eine suggestive Romantik freimachten, sind im Fortgang des 19. Jahrhunderts unter anderem in der vielfach zu beobachtenden Geringschätzung kontrapunktischer Künste auszumachen,¹³ denen Hoffmann, Schubert, Schumann und Mendelssohn noch eine Hochachtung entgegenbrachten und wegen derer schon Joachim Raff, Johannes Brahms oder Anton Bruckner von nicht wenigen Zeitgenossen belächelt wurden. So sehr man daher Hans Georg Nägels Hinweis an Hoffmann, dessen *Miserere* er mit dem Rat, jener möge mehr Kontrapunkt studieren, offenbar für verbesserungsbedürftig hielt, zumindest hinsichtlich einiger Teile des *Miserere* für unberechtigt halten kann, so sehr spricht aus diesem Hinweis die Sorge um Kompositionstechniken, die von Musiktheoretikern wie von Komponisten im Zuge der Ersten Aufklärung vernachlässigt oder gar geringgeschätzt wurden, während sie vor allem von Schumann zu dem weiterentwickelt wurden, was man später treffend den ‚romantischen Kontrapunkt‘ genannt hat. Somit ist auch Nägeli als Musikpädagoge der Ersten Aufklärung um deren Differenzierung im Blick auf das ihr vorhergehende musikalische Erbe bemüht, was be-

11 Hierzu ausführlich unten, Kapitel *Geistmaterie*, Abschnitte *Denken* und *Selbstreflexion*.

12 E. Th. A. Hoffmann, *Gedanken über den hohen Werth der Musik*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 14, 1812, Nr. 37, Sp. 504.

13 Belege hierfür bei Klaus-Jürgen Sachs, Art. *Contrapunctus/Kontrapunkt*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, 10. Auslieferung, Stuttgart 1982/83, S. 27a f., S. 31b–33b u. S. 35a.

sonders deutlich auch in seinem verlegerischen Einsatz für das *Kyrie* und das *Gloria* der *H-Moll-Messe* von Johann Sebastian Bach wird, wie auch Hoffmann als Komponist und Musikkritiker die Kirchenmusik gegen äußerlich theatralisierende und zugleich simplifizierende Tendenzen zu verteidigen suchte, um sie stattdessen aus einer Verbindung von religiöser Wahrhaftigkeit und rational begründeter Kompositionstechnik erneut hervorgehen zu lassen. Ausgedehnte kontrapunktische Passagen finden sich auch in Hoffmanns Klaviersonaten, die im Wechsel mit anderen Satzarten ebenso wie die Tastenmusik Carl Philipp Emanuel Bachs, mit der sie mehr verbindet als gemeinhin angenommen, zugleich schon deutlich experimentelle Züge aufweisen, wie sie dann auch in der mitteldeutschen musikalischen Romantik – vor allem in Robert und Clara Schumanns Klavierwerken – ausgeweitet werden.

Doch in den Kontroversen um den Kontrapunkt im 19. Jahrhundert zeigt sich mehr als nur musikästhetischer Parteienstreit, jedenfalls dann, wenn man im Kontrapunkt wie auch in nahezu allen anderen Formen eines gebundenen Tonsatzes nicht nur den Ausdruck einer Kunst der Rationalität, sondern auch der Sublimation durch Selbstbeherrschung bzw. Selbstdifferenzierung sieht. Schon Johann Adolf Scheibe hatte die komplexen Formen, die Musik als Teil der abendländischen Rationalitäts- und Sublimationsgeschichte entwickelt hatte, als ‚gekünstelt‘ abgetan, um statt ihrer eine ‚nicht gekünstelte‘, eine ‚natürliche‘ bzw. ‚naturgemäße‘ Musik auszuloben. Von daher gesehen kommt es ganz darauf an, ob man die musikalische Syntax der Wiener Klassik, der sich Hoffmann ebenso verpflichtet fühlte, in gekonnter Mischung mit älteren Kompositionstechniken als Fortsetzung der abendländischen Rationalitäts- und Sublimationsgeschichte begreift – genau dies wäre sozusagen die Formel auch für Hoffmanns Klaviermusik, für seine Opern wie auch für seine Symphonie – oder ob man historiographisch vor allem die Wiener Klassik Mozarts keineswegs wie später Reinhard Kosselleck als ‚Sattelzeit‘ deklariert, sondern mit der Sicht Richard Wagners schon mehr oder weniger zur Übergangsphase herabsetzt, der man vor allem im Zuge ihrer Unterhaltungsmusik zwar verdankte, daß sie das Komponieren von anspruchsvollen, aber ungeliebten Kompositionstechniken freiräumte und dem Einfluß theologischer Inanspruchnahme entzog, um sie gleichwohl nur noch als ‚Klappern des Tafelgeschirrs‘ feudaler Herrschaften, die man ebenfalls dann loswerden wollte, wenn sie einem nicht mehr nützten, zu diskreditieren.

Seitens der modernen schulischen Musikpädagogik finden weitere Einschränkungen von Musik als integraler Gesamtprofession statt. Signifikant und in ihren wesentlichen Werturteilen bis heute in Pädagogenkreisen gültig ist die folgende, artifizielle und geistige Vermögen geringschätzende Musikauffassung von Émile Jaques-Dalcroze zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die in einiger Hinsicht der oben erwähnten Kritik Scheibes an einer Musik, die nicht ‚natürlich‘, sondern zu ‚gekünstelt‘ sei, nahesteht:

In der Gegenwart ist der Musiker autoritär und dogmatisierend. Er urteilt nicht mehr nach gesundem Menschenverstand oder nach der Begeisterung des Mannes, der da weiss, was es bedeutet, gegen technische Schwierigkeiten zu kämpfen, er urteilt nach eingebilddeten, nicht nach erlebten Empfindungen. Um die Schwäche seines eigenen Körpers zu verbergen, will er nichts wissen von der Aufgabe lebendiger Muskeln beim musikalischen Vortrag, er glaubt allein an die Empfindung in der Musik. [...] Nicht natürliche Mittel und Eindrücke wirken auf die Seelen; Künstler und Publikum

nehmen nicht mehr an dem musikalischen Genusse teil, sie erleiden ihn. Die musikalischen Rhythmen rufen keine körperlichen Empfindungen mehr hervor, nur in einer Zelle des Gehirns finden sie ein Echo.¹⁴

Solchermaßen wesentliche ihrer Vermögen aus sich selbst ausschließend, machte sich Musik vor allem als Opern- und Salonmusik auf ihren Höhenflug durch das 19. Jahrhundert, ablesbar an der Preisgabe kontrapunktischer Komplexität, ein Preis, den sie zumal zahlen mußte, wenn sie breitenwirksam Anerkennung finden wollte, und der zudem eine Begleiterscheinung des institutionellen und kompositorischen Niedergangs der Kirchenmusik darstellte. Gegen diesen Trend also komponierten Komponisten wie die genannten wie auch schon Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart ihre Kirchenmusik wie auch manche ihrer Instrumentalmusik, mit der sie durch gelegentliche Einbeziehung kontrapunktischer Verfahrensweisen die Hörer – ob willentlich oder unwillentlich, sei dahingestellt – wieder näher an die Traditionen der abendländischen Rationalitäts- und Sublimationsgeschichte heranführten. Unter diesen Komponisten hat Hoffmann – der zudem Dichter und Jurist war – jene Rationalitäts- und Sublimationsvermögen, wie sie sich unter anderem im Kontrapunkt zeigen, kompositorisch wie auch poetologisch wieder geltend gemacht,¹⁵ weswegen er trotz seiner Auffassung von der ‚magischen Kraft der Musik‘ keineswegs zur suggestiven Romantik gezählt werden sollte. Er war zwar Romantiker, dies aber nicht im Sinne einer einseitig betonten Gefühlsästhetik, die bis heute vor allem jene Rationalitätsvermögen gerne ausschließt oder zumindest nachrangig behandelt. Zumal als der Jurist, als der er sich gerade auch mit der halbironischen Infragestellung der Willensfreiheit und Verantwortlichkeit durch das Leben des Medardus in den *Elixieren des Teufels* nicht verleugnen konnte, war er von der abendländischen Rationalitätsgeschichte zu sehr geprägt, als daß er, der als junger Mann in Königsberg sehr wahrscheinlich noch Vorlesungen Kants besuchte, hätte beiseite schieben wollen, was er ihr verdankte.

Die Kunstmusik vor der Ersten Aufklärung ist so gesehen – zumal als Kirchenmusik – vor allem dies: Teil der abendländischen Rationalitäts- und Sublimationsgeschichte. Wenn man sich dies verdeutlicht, dann wird nun auch klar, woran Richard Wagner eigentlich rütteln wollte, nämlich an der abendländischen Rationalitäts- und Sublimationsgeschichte insgesamt, damit aber auch an dem Vermögen, welches diese Rationalitäts- und Sublimationsgeschichte – wenn auch in Formen einer Bereitschaft oder eines Zwangs zur Vergesellschaftung – überhaupt hervorbringen konnte, nämlich das Vermögen, sich selbst Gesetz und Maß zu geben, somit das der Autonomie wie auch das der formalen Ausbalancierung. Kompositorisch ist zwar auch Wagners Suggestionsästhetik nicht anders denn durch größtmögliche Freiheit im Umgang mit tradierten Kompositionsgesetzen, also mit früherer wie auch immer verschleierter Autonomie, zu bewerkstelligen; doch beides – Freiheit wie Autonomie, welche die Erste Aufklärung als grundlegende anthropologische Vermögen offenlegte – suchte Wagner erneut zu verschleiern, um zum einen mit dem

14 Émile Jaques-Dalcroze, *Der Rhythmus als Erziehungsmittel für das Leben und die Kunst. Sechs Vorträge*, dtsh. hg. von Paul Boepple, Basel 1907, S. 145.

15 Vgl. unten, Kapitel *Geistmaterie*, Abschnitte *Denken* und *Selbstreflexion*.

Hinweis auf ‚Naturnotwendigkeit‘ sein eigenwilliges Komponieren poetologisch nicht durch sich selbst rechtfertigen zu müssen – dies hätte ihn vor allem aus der Sicht traditionsverhafteter Bildungsschichten angreifbar gemacht – und um zum anderen eine Rezeptionsauffassung zu etablieren, der zufolge Freiheit und Autonomie auch seitens der Hörer als Vermögen geschwächt werden sollten, damit sie seiner Suggestionsästhetik, die auf die Preisgabe von Reflexion und ästhetischem Kritikvermögen abzielte, nicht im Wege waren.

Die suggestive Romantik zeigt sich im Werk wie auch in der Musikästhetik Wagners, und vor allem bei ihm geriet sie zur Gegenauflärung. Wagner suchte nach kompositorischen Möglichkeiten, durch die sich die suggestive Wirkmacht der Musik enorm steigern läßt. Für ihre Vorherrschaft in seinem intermedialen Konzept des ‚Gesamtkunstwerks‘ mußte er sie – nur scheinbar paradox – verstümmeln, nämlich derjenigen ihrer Vermögen berauben, die vor allem rationale Gemütskräfte ansprechen und kraft derer sie gerade auch als reine Instrumentalmusik schon in früheren Jahrhunderten sich freigemacht hatte. Mit Jean-Jacques Rousseau und Georg Wilhelm Friedrich Hegel teilte Wagner die Geringschätzung der reinen Instrumentalmusik, wie sie sich gerade auch während der Ersten Aufklärung nicht nur vom theologischen Wort, sondern vom Wort insgesamt freigemacht hatte, anknüpfend an frühere Phasen, in denen reine Instrumentalmusik ihr Vermögen zur Autonomie bereits erkundete, ohne daß dies hier wie auch noch lange Zeit später schon ausdrücklich als ‚Autonomie‘ bezeichnet worden wäre – wegen welcher theologischen oder herrschaftspolitischen Rücksichtnahmen auch immer.¹⁶ Und wenn man früheren Komponisten überhaupt theologische oder herrschaftspolitische Rücksichtnahmen unterstellen möchte, so kann man sie kaum nachweisen, somit auch nicht, ob es der Geisteshaltung früherer Komponisten überhaupt entsprach, sich als ‚autonom‘ zu sehen. Wohl aber kann man feststellen, was sie *gemacht* haben; und dieses Wollen und Können anders als aus dem anthropologischen Vermögen zur Autonomie, nämlich seinem Handeln Gesetze geben zu können, erklären zu wollen, dürfte ebenso schwer sein wie der umgekehrte Versuch einer jeden Aufklärung, einen Menschen von dem Glauben abzubringen, daß nicht er, sondern eine Macht außerhalb von ihm seine Ordnungen – auch die kompositorischen – gestiftet habe. Hierin gründet auch die, allerdings nun doch wohl bewußt widersprüchlich inszenierte Poetologie Wagners. Denn so sehr er sich in seiner Abhandlung *Das Kunstwerk der Zukunft* bemüht zeigt, kompositorisches Denken und Handeln als Ausfluß von ‚Naturnotwendigkeit‘, somit nicht von Freiheit hinzustellen, so sehr stechen in der von ihm komponierten Musik gerade diejenigen Merkmale besonders ins Auge, die eine gezielt kalkulierte Wirkungsstrategie, einen höchst eigenwilligen Umgang mit Normen des Tonsatzes sowie ein hohes Maß an Willkür offenbaren, somit alle Attribute von Freiheit und Autonomie und beileibe nicht solche von ‚Naturnotwendigkeit‘.¹⁷ Mit reiner Instrumentalmusik hätte Wagner – zumal wenn er sie in ausreichendem

16 Zur Etablierung des Begriffs ‚Autonomie‘ im Musikschritttum vgl. Albrecht v. Massow, Art. *Absolute Musik* u. Art. *Autonome Musik*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, 22. Auslieferung, Stuttgart 1994.

17 Hierzu Albrecht v. Massow, *Musikalische Autonomieästhetik zwischen Geistes- Natur- und Sozialwissenschaften*, a. a. O., S. 175–177.