

CHRISTIAN BERGER

„Musik“ nach Kant

Originalbeitrag erschienen in:

Michael Beiche und Albrecht Riethmüller (Hrsg.): *Musik – Zu Begriff und Konzepten: Berliner Symposium zum Andenken an Hans Heinrich Eggebrecht*.

Stuttgart: Fraz Steiner Verlag, 2006, S. 31-41

,Musik' nach Kant

von

CHRISTIAN BERGER

Es gehört schon Mut dazu, mit Hans-Heinrich Eggebrecht am Ende des 20. Jahrhunderts nach der Schönheit der Musik zu fragen, in einer Zeit, in der das Schöne „nur noch das ‚arrêté-figé‘ [ist], ausdruckslos und zerbrechlich, ‚qui frôle en permanence le démonique‘ und das als ‚regard de la Méduse‘ unablässig selbst versteinert und alles, was erblickt wird, in die Versteinering treibt.“¹ Aber der Mut, gegen solche Versteinierungen anzugehen, zeichnete Eggebrecht unbestritten in seinen letzten Lebensjahren aus.

In seinem Bemühen, dem Phänomen des Schönen in der Musik mit den Mitteln der wissenschaftlichen Sprache nahezukommen, zeigt er sich zunächst fasziniert von den Möglichkeiten, die diesem Begriff in seiner Unabhängigkeit von äußeren Vorgaben innewohnen. Aber je genauer er diese Unabhängigkeit zu umschreiben versucht, desto problembeladener werden die Kategorien, was ihn schließlich dazu führen, sich – wie schon die Zeitgenossen Kants – von dieser bloßen „Lust an eingebildeter Unabhängigkeit“ abzusetzen.² Das Schöne steht ihm schließlich allein für „das Formschöne der Kunst“, „das Gereinigte, das Freie, in sich Vollkommene, gleichsam Göttliche, Analogon des Wahren und des Guten“,³ Begriffe, die Rainer Warning in anderem Zusammenhang als „begriffliche Leerformeln“ bezeichnet hat, die an die Stelle sinnvoller Merkmalsysteme treten.⁴

Ein wichtiger Aspekt, auf den er dabei nicht verzichten will, ist die Suche nach dem Gehalt, die „Sinnhaftigkeit“⁵ des Kunstwerkes. Gehalte aber, so Eggebrecht, sind „nicht rein“, und so kann es nur das Ziel der sogenannten Autonomieästhetik sein, „daß aller Gehalt ... unaussprechlich in der schönen Form verschwindet.“⁶ Damit entschwindet aber auch scheinbar – ich betone: scheinbar – das Kunstwerk selber aus den Augen. Mit dem Begriff des Schönen, so Eggebrecht, kommen wir nicht

¹ Renate Reschke, Art.: *Schön/Schönheit*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. von Karlheinz Barck u.a., Bd. 5, Stuttgart / Weimar 2003, S. 392 (die Autorin zitiert dabei die Formulierungen von Christine Buci-Glucksmann)

² Hans-Heinrich Eggebrecht, *Die Musik und das Schöne*, in: *Die Musik und das Schöne*, München 1997, S. 51.

³ Ebenda.

⁴ Rainer Warning, *Zur Hermeneutik des Klassischen*, in: *Über das Klassische*, hg. von Rudolf Bockholdt (suhkamp taschenbuch wissenschaft 2077), Frankfurt 1987, S. 79 f.

⁵ Eggebrecht, *Die Musik...* (wie Anm. 2), S. 54.

⁶ Ebenda, S. 51.

„erkenntnismäßig“ an das Kunstwerk heran.⁷ Und das sei doch schließlich unser Ziel als Musikwissenschaftler.

Ob dies wirklich so unser Ziel ist, möchte ich hier erst einmal stehen lassen. Ein Moment möchte ich jedoch besonders herausgreifen. Eggebrecht baut seine Argumentation auf einem wichtigen Satz aus Kants *Kritik der Urteilskraft* auf:

„...in aller schönen Kunst besteht das Wesentliche in der Form...“⁸ Von daher ist es dann tatsächlich nicht weit zum Vorwurf einer sogenannten Formalästhetik, wie Eggebrecht ihn denn auch gleich an das Zitat anschließt: „Auch die Empfindungen als Affekte sind bloßer Stoff (Materie), und dementsprechend ist es bei Kant die Form (als ‚mathematische‘) allein, nicht etwa auch die Gemütsbewegung (also ein gehaltliches Moment), die die Musik als schön erscheinen läßt.“⁹

Um es auf eine verkürzende Polarität zu bringen: Form wird hier gegen Gehalt gestellt, oder auch: Mathematik gegen Gemüt. Aber wir müssen den Zusammenhang bei Kant ausführlicher lesen. Denn dort geht es noch weiter:

„Doch in aller schönen Kunst besteht das Wesentliche in der Form, welche für die Beobachtung und Beurteilung zweckmäßig ist, wo die Lust zugleich Kultur ist und den Geist zu Ideen stimmt, mithin ihn mehrerer solcher Lust und Unterhaltung empfänglich macht; nicht in der Materie der Empfindung (dem Reize oder der Rührung), wo es bloß auf Genuß angelegt ist, welcher nichts in der Idee zurückläßt, den Geist stumpf, den Gegenstand nach und nach anekelnd, und das Gemüt, durch das Bewußtsein seiner im Urteile der Vernunft zweckwidrigen Stimmung, mit sich selbst unzufrieden und launisch macht.“¹⁰

Im Folgenden wird es darum gehen, zum Verständnis dieses Satzes einige Argumente beizutragen, Argumente, die insbesondere die Musik betreffen. Allerdings geht es mir dabei nicht um die Darstellung einer Musikästhetik Kants, sondern um grundsätzliche Momente seiner Systematik, aus denen heraus sich gerade heute wichtige Anregungen für eine ästhetische Auseinandersetzung mit Musik gewinnen lassen. Ich werde mich also nicht mit Kants Äußerungen über die Musik auseinandersetzen. Dabei geht es gar nicht um die immer wiederholten Vorwürfe, daß Kant unmusikalische gewesen sei. Stephan Nachtsheim hat dies mit erfreulicher Deutlichkeit klargestellt. Kant war durchaus ein aufmerksamer Beobachter in musikalischen Dingen und hat Musik sogar geliebt.¹¹ Allerdings war er kein Kenner, sondern stützte sich auf den Rat musikalischer Fachleute, unter denen allerdings kein geringerer war als Johann Friedrich Reichardt.¹² Da es Kant in

⁷ Ebenda, S. 52.

⁸ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Berlin ¹1790 [A], ²1793 [B], ³1799 [C], hg. v. W. Weischedel (Werke in 10 Bänden 8), Darmstadt 1968, § 52, S. 428 (B 214).

⁹ Eggebrecht, *Die Musik...* (wie Anm. 2), S. 48.

¹⁰ Kant, *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 8), S. 428 (B 214).

¹¹ Stephan Nachtsheim, *Zu Immanuel Kants Musikästhetik. Texte, Kommentare und Abhandlungen* (Musikästhetische Schriften nach Kant 1), Chemnitz 1997, S. 10.

¹² Ebenda, S. 11.

seinen Schriften nie um eine Systematik der Künste oder gar um eine spezielle musikalische Ästhetik ging, sondern die Musik nur ein Beispiel unter anderen war, mit dessen Hilfe er bestimmte Dinge konkretisieren konnte, müssen wir diese Konkretisierungen immer als „historisch zufällig, nicht systematisch notwendig“ ansehen.¹³

Deshalb möchte ich noch einen Schritt weiter zurückgehen und in aller gebotenen Kürze den Grundgedanken des Kantschen Ansatzes darstellen. Denn erst vor diesem Hintergrund erschließt sich die Brisanz der weiteren Argumentation für unsere Beschäftigung mit Musik.

1.1 Erkenntnis gemäß der *Kritik der reinen Vernunft*

Ausgangspunkt ist die Darstellung der *Kritik der reinen Vernunft*, deren Aufgabe es war, die formalen Bedingungen der Möglichkeit sinnlicher Erkenntnis überhaupt herauszuarbeiten. Zentrales Anliegen Kants war dabei der Perspektivwechsel vom Gegenstand der Erkenntnis auf den Erkennenden selber. Nicht die Frage, wie das Objekt in Wirklichkeit aussieht oder beschaffen ist, um mir in der Wahrnehmung zu begegnen, ist interessant. Kant dreht vielmehr den Spieß um: Welche Voraussetzungen bestehen in meinem Sinnes- und Verstandesapparat, daß es zur Wahrnehmung und dann auch zur Erkenntnis, also zu einem Urteil über Gegenstände der Außenwelt kommen kann. In diesem Spiel kommen mehrere Vermögen des Menschen zusammen:

1. Zunächst wird das Objekt der Wahrnehmung kraft unserer sinnlichen Wahrnehmungsvermögen „vor Augen gestellt“. Das Vermögen, das hier tätig wird, ist die *E i n b i l d u n g s k r a f t*, die die Vielfalt der sinnlichen Merkmale dem Menschen geistig zugänglich macht, gleichsam ein inneres Bild des Wahrzunehmenden erschafft. „Einbildungskraft“, bestimmt Kant in der *Kritik der reinen Vernunft*, „ist das Vermögen, einen Gegenstand auch ohne dessen Gegenwart in der Anschauung vorzustellen.“¹⁴ Daß schon hier Kategorien wie Zeit, Raum und Kausalität eingreifen, also die Erfahrungsmöglichkeit des Menschen vorstrukturieren, ist die entscheidende Folgerung, die Kant aus seinem Paradigmenwechsel vom Objekt zum Betrachter hin selbst ziehen kann. Alles, was wir wahrnehmen von der Außenwelt, ist von vornherein vorgeprägt von den „a-priori“-Bedingungen dieser Wahrnehmung. Nichts anderes meint die Rede vom „Ding an sich“: Wir können in Bezug auf die Objekte unserer Wahrnehmung niemals von den Bedingungen der Wahrnehmung absehen, also die Objekte nur als Objekte der Wahrnehmung und nicht als für sich seiende Dinge betrachten.

¹³ Ebenda, S. 346.

¹⁴ Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Riga ¹1781 [A], ²1787 [B], hg. v. I. Heidemann, Stuttgart 1966, S. 192 (B 151).

2. Diese sinnliche Vielfalt, die mit Hilfe der Einbildungskraft unserer Vorstellung nahe gebracht wird, „muß nun zu einer Einheit gebracht werden, zu einer Form, unter der diese Vielfalt eine in sich stimmige Verknüpfung hat.“¹⁵ Das obere Vermögen, das dies mit Hilfe des Verstandes leistet, nennt Kant die *V e r n u n f t*. Ganz klar bestimmt er in der *Kritik der reinen Vernunft*:

„Allein die Verbindung... eines Mannigfaltigen überhaupt, kann niemals durch Sinne in uns kommen, und kann also auch nicht in der reinen Form der sinnlichen Anschauung zugleich mit enthalten sein; denn sie ist ein Actus der Spontaneität der Vorstellungskraft, und, da man diese, zum Unterschiede von der Sinnlichkeit, Verstand nennen muß, so ist alle Verbindung, wir mögen uns ihrer bewußt werden oder nicht, es mag eine Verbindung der Mannigfaltigkeit der Anschauung, oder mancherlei Begriffe... sein, eine Verstandeshandlung, die wir mit der allgemeinen Benennung *S y n t h e s i s* belegen würden...“¹⁶

3. Das Ergebnis dieser Leistung der Vernunft ist schließlich der *B e g r i f f*, mit dem wir sozusagen die Mannigfaltigkeit der sinnlichen Erfahrung auf den Punkt gebracht haben: „*O b j e k t* aber ist das, in dessen Begriff das Mannigfaltige einer gegebenen Anschauung *v e r e i n i g t* ist.“¹⁷

4. Die einzelnen, durch Erkenntnis gewonnenen Begriffe, dies ist der letzte Schritt, lassen sich nun weiter mit Hilfe logischer Regeln zu *U r t e i l e n* verbinden: „§ 19 Die logische Form aller Urteile besteht in der objektiven Einheit der Apperzeption der darin enthaltenen Begriffe.“¹⁸

II. Ästhetisches Urteilen

1. Beim ästhetischen Urteil geht es nun um dieselben Vermögen, die auch das allgemeine Erkenntnisurteil geprägt haben. Nur ein Moment fehlt, das das Erfahrungsurteil bestimmt hatte: der Begriff, mit dem die Mannigfaltigkeit des Vorgestellten „auf den Punkt gebracht“ wurde, fehlt, und damit natürlich auch das logische Urteil. Ansonsten aber laufen die gleichen Prozesse ab: Die Einbildungskraft stellt kraft ihrer Vermögen eine sinnliche Mannigfaltigkeit vor das innere Auge bzw. Ohr und reizt somit den Verstand dazu, seine Arbeit aufzunehmen, nämlich diese Vielfalt zu einer Einheit zu verknüpfen. Aus dieser Tätigkeit, die nie zu einem Abschluß führen kann und soll, entsteht, so behauptet Kant, ein Lustgefühl, das es erlaubt, den Gegenstand als schön zu bezeichnen. Die Qualität des ästhetischen Urteils faßt Kant folgendermaßen zusammen:

¹⁵ Wolfgang Bartuschat, *Ästhetische Erfahrung bei Kant*, in: *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität von Kants Ästhetik*, hg. von Andrea Esser, Berlin 1995, S. 53.

¹⁶ Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (wie Anm. 14), S. 173 f. (B 129 f.).

¹⁷ Ebenda, S. 180 (B 137).

¹⁸ Ebenda, S. 183 (B 140).

„Geschmack ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen oder Mißfallen, ohne alles Interesse. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt schön.“¹⁹

Das wichtigste Ergebnis dieser Bestimmung ist: Wir fällen im ästhetischen Urteil kein Urteil über den Gegenstand, sondern ein Urteil über uns, es ist Ausdruck einer „Erfahrung, die das Subjekt an sich selbst macht.“²⁰ Wie schon in der *Kritik der reinen Vernunft*, geht auch die *Kritik der Urteilskraft* von einer Wende weg vom Objekt hin zum Subjekt aus, da auch hier nur verbindliche Aussagen über uns, über die Bedingungen der Möglichkeit ästhetischer Urteile gemacht werden können.

2. Weiterhin ist es keine objektive Eigenschaft des Objekts wie zum Beispiel Wohlklang oder Proportioniertheit oder gar ein Gehalt, die der Schönheit zugrunde liegen kann. Vielmehr ist das Urteil: „Dieses Stück ist schön“ das Ergebnis einer Bemühung, die das Subjekt im Angesicht des Stückes vollzogen hat. Das ästhetische Urteil ist das Ergebnis einer Tätigkeit, nämlich des „f r e i e n S p i e l s der Vorstellungskräfte“²¹, also von (sinnlicher) Einbildungskraft und (rationalem) Verstand. Das Ergebnis dieses Bemühens, das nie abgeschlossen werden kann, da es sonst ja einen Begriff und damit ein objektives Kriterium für Schönheit gäbe, ist das Gefühl der Lust, das uns berechtigt zu sagen: Dieses Stück ist schön.²² Es geht, gerade in der Musik, nicht um Inhalte, die etwa angemessen ausgedrückt werden können, oder um programmatische Vorlagen etc. etc., sondern es geht allein, ich wiederhole es noch einmal, um das „freie Spiel der Vorstellungskräfte“, das gerade im freien Spiel der Töne, der Riemannschen „Geistesgymnastik“²³ ein ideales Medium zu finden vermag. Es ist die „Lust an einem subjektiven Gelingen, das sich überraschend einstellt... eine neuartige Erfahrung, die das Subjekt im Urteilsakt macht und die dadurch charakterisiert ist, daß sie nicht die Erfahrung eines Gegenstandes ist, sondern die Erfahrung des in der ästhetischen Betrachtung sich artikulierenden eigenen Urteilens.“²⁴ Ein Gefühl der Lust, das aus dieser Tätigkeit der Vorstellungskräfte resultiert, berechtigt uns allein zu einem ästhetischen Urteil. Deshalb formuliert Kant zusammenfassend am Ende von § 9: „Schön ist das, was ohne Begriffe allgemein gefällt.“²⁵

¹⁹ Kant, *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 8), S. 288 (B17).

²⁰ Bartuschat, *Ästhetische Erfahrung* (wie Anm. 15), S. 49.

²¹ Kant, *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 8), S. 296 (B 28).

²² Vgl. Manfred Frank, *Einführung in die früromantische Ästhetik. Vorlesungen* (edition suhrkamp 1563 = N.F. 563), Frankfurt am Main 1989, S. 20: „...die Betrachtung des Schönen ... übersteigt die Fassungskraft [des Gedankens] bei weitem; sie regt zu so vielen Gedanken an, daß der Umfang keines Begriffs ausreicht, sie alle zugleich zu umfassen.“

²³ Vgl. den Beitrag von Hans-Joachim Hinrichsen in diesem Band.

²⁴ Bartuschat, *Ästhetische Erfahrung* (wie Anm. 15), S. 53 f.

²⁵ Kant, *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 8), S. 298 (B 32).

3. Diese freie Spiel der Vorstellungskräfte, das Kant auch als Harmonie zwischen Einbildungskraft und Verstand beschreibt, ist, darauf weist Bartuschat ausdrücklich hin, „kein realisierter Zustand, sondern ein zu erstrebendes Ziel [...]. Der Mensch hat die Kräfte in ein Gleichgewicht eigens zu bringen, weil sie in ihm nicht immer schon stehen, sofern er einen Gegenstand betrachtet.“²⁶ Denn natürlich betrachtet er ihn zunächst als einen Gegenstand normaler Erkenntnis, sucht nach Annehmlichkeiten, womöglich nach einem Zweck. „Gegen solche Tendenzen im Menschen [...] muß der Mensch angehen, will er ein ästhetisches Urteil fällen können.“²⁷ Diese zu erbringende Leistung ist die Voraussetzung dafür, daß der Mensch einen Gegenstand als schön zu qualifizieren vermag, worin er keine objektive Aussage über den Gegenstand macht, sondern dem Gegenstand etwas zuspricht, das sich allein aus einer subjektiven Einstellung in Anbetracht des Gegenstandes ergibt.“²⁸ Dies ist gerade für die Musik und den ihr eigenen Möglichkeiten künstlerischer Gestaltung von entscheidender Bedeutung. Deshalb kann Kant diesen Abschnitt auch zusammenfassen mit der Behauptung am Schluß des § 17: „S c h ö n h e i t ist Form der Z w e c k m ä ß i g k e i t eines Gegenstandes, sofern sie, o h n e V o r s t e l l u n g e i n e s Z w e c k s an ihm wahrgenommen wird.“²⁹

4. Zuguterletzt resultiert aus dieser Herleitung – wie beim Erfahrungsurteil – wegen der dem Prozeß zugrundeliegenden Bedingungen, die für jedermann gleichermaßen gegeben sind, der Anspruch auf allgemeine Zustimmung des ästhetischen Urteils. Diese allgemeine Gültigkeit kann allerdings nicht begrifflich fixiert werden, aber es steht jedem frei, das ästhetische Urteil nachzuvollziehen – allerdings kann es auch nur durch solch einen Nachvollzug verifiziert werden. Das ist der entscheidende Unterschied zum logischen Urteil. Daher die Bezeichnung einer „bloß subjektiven Allgemeingültigkeit“, die dem ästhetischen Urteil zukommt.³⁰ Es geht also wiederum nicht um den Gegenstand der ästhetischen Wahrnehmung, sondern um den Wahrnehmenden, den Urteilenden selber. Er fällt sein Urteil: „Dies ist schön“ aufgrund einer reflexiven Leistung, die ein Gefühl der Lust zeitigt. Dieses Gefühl gibt es nur als einzelnes, es hat aber – und das versucht Kant zu zeigen – eine allgemeine Struktur, die so diesem Urteil eine allgemeine Ver-

²⁶ Bartuschat, *Ästhetische Erfahrung* (wie Anm. 15), S. 54.

²⁷ Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, hg. von Gretel Adorno / Rolf Tiedemann (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2), Frankfurt am Main 1970, S. 516: „Aufgabe einern Philosophie der Kunst ist nicht sowohl, das Moment des Unverständlichen ... wegzu erklären, sondern die Unverständlichkeit selber zu verstehen.“

²⁸ Bartuschat, *Ästhetische Erfahrung* (wie Anm. 15), S. 54.

²⁹ Kant, *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 8), S. 319 (B 61).

³⁰ Andrea Esser, *Der transzendente Ansatz in der Ästhetik und die Autonomie der Kunst*, in: *Autonomie der Kunst?* (wie Anm. 15), S. 19.

bindlichkeit, die Zustimmung aller, also die Eigenschaft eines *sensus communis*, eines Gemeinsinns zukommen läßt.³¹

Gerade für die Musik ist nun von besonderem Interesse, daß dieser Zustand, sofern er bewußt sein soll, „nur als Gefühl bewußt sein“ kann.³² Dabei, und dieser Hinweis Andrea Kerns kann gerade im Bereich der Musik nicht genug betont werden, ist das Gefühl „nicht ein Aspekt des Inhalts der ästhetischen Betrachtung, sondern die Form ihres Zugangs zu ihm, im Unterschied zur Philosophie, die zu demselben Inhalt einen diskursiven Zugang hat.“³³ Gefühl ist ein unabdingbarer Bestandteil der ästhetischen Erfahrung, aber eben nicht das Ziel, gleichsam nur ein *Movens*, das den Hörer überhaupt erst zur Erfahrung seiner ästhetischen Lust bringt. Letztlich geht es nicht um dieses Gefühls-Erlebnis und seine wie auch immer gestaltete künstlerische Darstellung. Vielmehr führt uns die Erfahrung eines solchen ästhetischen Urteils zu uns selbst: „In der ästhetischen Erfahrung... vergewissern wir uns unserer selbst als erkennendes Subjekt.“³⁴ So kann Kant am Ende seiner einleitenden 22 Paragraphen zusammenfassen: „S c h ö n ist, was ohne Begriff als Gegenstand eines n o t w e n d i g e n Wohlgefallens erkannt wird.“³⁵

III. Literaturkritik

Vor diesem Hintergrund erweist sich das, was Eggebrecht als Gehalt zu fassen versucht, als eine begriffliche Fixierung des Kunstobjekts, das eben nie und nimmer auf diese Weise fixiert werden kann. In diesem Bemühen greift Eggebrecht wie die meisten, die sich mit Kants Musikästhetik auseinandergesetzt haben, nicht mehr auf Kant selbst zurück, sondern auf Grundgedanken der weit einflußreicheren Ästhetik Hegels. Hegel stellt wieder das Kunstwerk selber in den Mittelpunkt, das ihm erst „das sinnliche Scheinen der Idee“ ermögliche.³⁶ Diese Hegelsche Vorstellung der Idee hat aber nichts mit Kants „ästhetischer Idee“ zu tun. Nur läßt sich gerade in der musikästhetischen Diskussion immer wieder beobachten, wie die Hegelschen Grundgedanken schnell in die Betrachtung hineinspielen. Hegel selber weist den Weg dazu im Vergleich von Sinn und Sinnlichkeit: „'Sinn' nämlich ist dies wunderbare Wort, welches selber in zwei entgegengesetzten

³¹ Wilhelm Vossenkuhl, *Die Norm des Gemeinsinns. Über die Modalität des Geschmacksurteils*, in: *Autonomie der Kunst?* (wie Anm. 15), S. 101.

³² Jens Kulenkampff, *Kants Logik des ästhetischen Urteils* (Philosophische Abhandlungen 61), Frankfurt am Main 1994, S. 97.

³³ Andrea Kern, *Ästhetischer und philosophischer Gemeinsinn*, in: *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, hg. von ders. / Ruth Sonderegger (suhkamp taschenbuch wissenschaft 1576), Frankfurt am Main 2002, S. 103, Anm. 27.

³⁴ Ebenda, S. 109.

³⁵ Kant, *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 8), S. 324 (B 68).

³⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, hg. von Eva Moldenhauer / Karl Markus Michel (Werke 13), Frankfurt 1970, Bd. 1, S. 151.

Bedeutungen gebraucht wird. Einmal bezeichnet es die Organe der unmittelbaren Auffassung, das andre Mal aber heißen wir Sinn: die Bedeutung, den Gedanken, das Allgemeine der Sache“³⁷ – also genau das, was Kant mit dem Terminus Begriff umschrieben hat, der im ästhetischen Urteil nichts zu suchen hat.

Carl Dahlhaus hatte den „Begriff der ästhetischen Idee“ als „das verborgene Zentrum in Kants Ästhetik“ bezeichnet³⁸ und diese Idee als Vermittler „vom bloßen Spiel der Empfindungen zum Spiel der Erkenntnisvermögen“ definiert.³⁹ Er zitiert in diesem Zusammenhang Kants Bestimmung aus dem § 49 der *Kritik der Urteilskraft*:

„...unter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d . i . B e g r i f f , adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann.“⁴⁰

Anschließend definiert Dahlhaus – scheinbar im Sinne Kants: „[...] 'ästhetische Ideen' sind Ideen im Bereich des subjektiven ästhetischen Urteils, durch die das Spiel vielfältiger Empfindungen und Gedanken zur faßlichen Einheit wird.“⁴¹ Das klingt nach Kant, widerspricht ihm aber mit der Zielsetzung der „faßlichen Einheit“ diametral. Die faßliche Einheit, die Dahlhaus postuliert, ist eher eine Vorbildliche Idee, wie wir sie bei Hegel finden. Ein solches Kunstwerk verweist dann aber nicht mehr auf sich selbst, sondern weist als „sinnliches Scheinen der Idee“ über sich selbst hinaus, auf etwas anderes.

Und anhand der Untersuchung von Wilhelm Seidel zur „Ästhetik des musikalischen Kunstwerks um 1800“ können wir Schritt für Schritt verfolgen, wie es bei allen, die Kants Gedanken aufzugreifen sich bemühen, nicht nur darum geht, daß sie sich „auf verschlungenen Pfaden und teilweise auch auf Irrwegen“ bewegten,⁴² sondern daß die meisten Autoren immer wieder bei der Frage der begrifflichen Fixierung von Musik hängen blieben. Schon Christian Gottfried Körner, so Seidel „schaut aufs Objektive“⁴³, und Christian Friedrich Michaelis geht es „letztlich um die Kritik der musikalischen Werke, nicht um die des musikalischen Geschmacks“, ⁴⁴so daß es nicht verwundert, wenn der Gegensatz von Stoff und Form,⁴⁵ also „die Frage nach den objektiven Bedingungen [des Musikalisch-

³⁷ Ebenda, S. 173.

³⁸ Carl Dahlhaus, *Zu Kants Musikästhetik*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 10 (1953), S. 344.

³⁹ Ebenda, S. 345.

⁴⁰ Kant, *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 8), S. 413 f. (B 192 f.).

⁴¹ Dahlhaus, *Zu Kants Musikästhetik* (wie Anm. 38), S. 345.

⁴² Nachtsheim, *Zu Immanuel Kants Musikästhetik* (wie Anm. 11), S. 18.

⁴³ Wilhelm Seidel, *Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik. Die Ästhetik des musikalischen Kunstwerks um 1800*, in: *Das musikalische Kunstwerk: Geschichte - Ästhetik - Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Hermann Danuser u.a., Laaber 1988, S. 74.

⁴⁴ Ebenda, S. 76.

⁴⁵ Ebenda, S. 77.

Schönen]“⁴⁶ in den Mittelpunkt rückt. Die Beispiele für solche Verfahren, bei denen immer wieder die Grenze zwischen logischem und ästhetischem Urteil verwischt wird, ließen sich beliebig vervielfältigen.

IV. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann

Unter den Autoren der Zeit um 1800 finden wir nur bei E.T.A. Hoffmann Formulierungen, die sich überraschenderweise als eine Ausführung der Gedanken Kants interpretieren lassen. Umgekehrt kann man sagen: Die *KdU* liefert eigentlich erst den Schlüssel für das Begriffssystem, das Hoffmann in seiner Rezension der 5. Sinfonie Beethovens einsetzt. Verfügt der Komponist über ein „inneres Reich der Töne“, in das der Hörer geführt wird,⁴⁷ so kann man dies in Kants Terminologie übersetzen: Die Komposition regt in uns das freie Spiel der Einbildungskräfte an, das wiederum ein Gefühl der Lust erregt, das nicht bloß durch Vergnügen und Wohlgefallen erregt oder geschätzt wird. Es ist also weder bloß angenehm noch gut, sondern schön. Hoffmann fällt somit ein Urteil, dem die „ästhetische Quantität der Allgemeinheit, d.i. der Gültigkeit für jedermann“⁴⁸ zukommt.⁴⁹ Hoffmann hat sich somit in dieser Rezension die für die zeitgenössischen wie für die heutigen Leser gleichermaßen schwierigen Gedanken des Königsberger Philosophen für seine Absicht zunutze gemacht, ein tieferes Verständnis für das Werk Beethovens zu gewinnen.⁵⁰

Vor diesem Hintergrund kommt vor allem den analytischen Beobachtungen Hoffmanns eine neue Bedeutung zu. Einerseits sind sie der Nachweis für die „Besonnenheit“ Beethovens, also dafür, daß es sich bei seinen Schöpfungen nicht

⁴⁶ Ebenda, S. 79.

⁴⁷ E. Th. A. Hoffmann, *Sinfonie pour 2 Violons ... par Louis van Beethoven*, in: ders., *Schriften zur Musik / Nachlese*, hg. von Friedrich Schnapp, München 1963, S. 137; vgl. Oliver Huck, *E.T.A. Hoffmann und 'Beethovens Instrumental-Musik'*, in: *E. T. A. Hoffmann Jahrbuch 2* (1994), S. 98.

⁴⁸ Kant, *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 8), S. 293 (B 25).

⁴⁹ Gerhard Neumann weist mit vielen Metaphern seiner Interpretation des „Ritter Gluck“-Essays in eine ganz ähnliche Richtung, ohne jedoch den Bezug zu Kant zu erkennen. Vgl. etwa: „Mit bestechender Präzision entwickelt Hoffmanns Text sein Thema: die Verwandlung des Chaos sinnlicher Wahrnehmung in die Ordnung der Welt...“, in: *E. T. A. Hoffmann: Ritter Gluck. Die Geburt der Literatur aus dem Geist der Musik*, in: *Ton - Sprache. Komponisten in der deutschen Literatur*, hrsg. von Gabriele Brandstetter (Facetten der Literatur. St. Galler Studien 5), Bern 1995, S. 50.

⁵⁰ Vgl. dazu Oliver Huck, *E.T.A. Hoffmann...* (wie Anm. 47), S. 98; und Chrisitan Berger, *Die Lust an der Form, oder: Warum ist Haydns Streichquartett op. 33,5 'klassisch'?*, in: *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte. Festschrift für Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag*, hg. von Bernd Sponheuer u.a. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 46), Kassel 2001, S. 128 f.

um „originalen Unsinn“ handelt.⁵¹ Zum ändern bemüht sich Hoffmann auf diese Weise, Strukturen des freien Spiels der Einbildungskraft, die beim Hören deutlich werden, die aber nicht auf einen Begriff gebracht werden können, zumindest zu verdeutlichen oder, um noch einmal Kants Worte zu verwenden, „die Zweckmäßigkeit der Form“ herauszuarbeiten, auf der allein ein reines Geschmacksurteil gründen kann.⁵² Wenn Hoffmann davon spricht, daß der Hörer „alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurückläßt“,⁵³ um im Gemüte jene „tiefere Verwandtschaft“ nachempfinden zu können, die „oft nur aus dem Geiste zum Geiste“ spricht,⁵⁴ so ist eine solche Gemütsempfindung nicht mehr ein Äquivalent für Gefühle. Sie ist vielmehr als ein „Gemütszustand“ aufzufassen, den Immanuel Kant als „die Stimmung der Erkenntniskräfte zu einer Erkenntnis überhaupt“ bestimmt hatte.⁵⁵

Allerdings erfordert es einen gewissen Mut, die Grenze, die der musikalischen Analyse gezogen ist, zu beachten, sozusagen stets in dem Bewußtsein zu arbeiten, daß man irgendwo einhalten und sagen muß: Bis hierher kann ich den Weg mit meinen Mitteln der Analyse nachzeichnen und verdeutlichen, ab hier muß das Werk selbst für sich sprechen. Aber es kann den Analysierenden auch von der Last befreien, zu einem eindeutig fixierbaren Ergebnis kommen zu müssen. Dies muß Paul Klee gemeint haben, als er 1920 bekannte: „Die Kunst spielt mit den letzten Dingen ein unwissend Spiel und erreicht sie doch.“⁵⁶ Daß das Kunstwerk dazu fähig ist, hat auf überraschende Weise die Neurowissenschaft feststellen können. Wichtige und anregende Beobachtungen hat schon Simone Mahrenholz in ihrer Arbeit *Musik als Erkenntnis* angeführt.⁵⁷ Und kürzlich publizierte Stefan

⁵¹ Kant, *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 8), S. 406 (B 182); vgl. auch Berger, *Einleitung*, in: *Musik jenseits der Grenze der Sprache*, hg. von dems. (Voces. Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 6), Freiburg 2004, S. 17 f..

⁵² Kant, *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 8), S. 303 (B 38).

⁵³ Hoffmann, *Sinfonie...* (wie Anm. 47), S. 34.

⁵⁴ Ebenda, S. 50.

⁵⁵ Kant, *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 8), S. 321 f. (§21, B 65). Damit entfällt auch die Möglichkeit, Hoffmanns Terminologie mit pietistischen Traditionen zu verbinden, die ihn oft als Nachfolger Wackenroders erscheinen lassen; vgl. zuletzt Holly Watkins, *From the Mine to the Shrine. The Critical Origins of Musical Depth*, in: *19th Century Music* 27 (2004), S. 179-207.

⁵⁶ Paul Klee, *Schöpferische Konfession*, in: ders., *Kunst-Lehre. Aufsätze Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, hg. von Günther Regel, Leipzig ²1991, S. 66. In einem seiner letzten Texte geht auch Eggebrecht darauf ein, wenn er davon spricht, daß „bei aller Wissenssuche ein Rest bleibt, den das Wissen nicht erreichen kann.“ Allerdings führt er sofort wieder in die oben erwähnten „begrifflichen Leerformeln“, wenn er „dieses dem Verstande Unerreichbare“ mit Namen wie „das Unbegreifliche, das zeitlos Seiende und Wahre, das Absolute, das Transzendete, das Göttliche, oder einfach: Gott“ zu umschreiben sucht. Hans Heinrich Eggebrecht, X, in: *Geheimnis Bach*, hg. von Albrecht von Massow / Matteo Nanni / Simon Obert (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 142), Wilhelmshaven 2001, S. 97-98.

⁵⁷ Simone Mahrenholz, *Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*, Stuttgart / Weimar 1998.

Kölsch vom Leipziger Max-Planck-Institut für Kognitions- und Neurowissenschaften eine Untersuchung⁵⁸ mit musikalischen Laien, die strikt behaupteten, völlig unmusikalisch zu sein, aber spontan und völlig richtig auf das Hören musikalisch-satztechnischer Verstöße reagierten. Außerdem konnte festgestellt werden, daß beim Hören von Musik diejenigen Bereiche des Gehirns beteiligt sind, die sonst beim Verarbeiten von Sprache aktiv sind. Neueste Methoden bestätigen also das lustvolle Spiel der Empfindungskraft, das gerade durch Musik in einem Maße angeregt wird wie bei kaum einer anderen menschlichen Ausdrucksform. „Ästhetische Simulation ist eine Herausforderung der sinnlichen und geistigen Verarbeitungsfähigkeit des Menschen,“ faßt Horst Peter Hesse seine Beobachtungen zusammen.⁵⁹

E. Th. A. Hoffmann hat damit als erster die Möglichkeiten erfaßt, die in Kants *Kritik der Urteilskraft* für die Betrachtung gerade musikalischer Kunstwerke verborgen ist. Erst in seinen Betrachtungen zeitgenössischer musikalischer Werke wird die Sprengkraft deutlich, die Kants grundsätzlichen und systematischen Erörterungen zum ästhetischen Urteil innewohnt, eine Sprengkraft, die es gerade heute in der Auseinandersetzung mit der musikalischen Moderne, die mit Problemen der Programmatik wenig im Sinn hat, wiederzubeleben gilt. In diesem Sinne ist der Titel „,Musik' nach Kant“ eine Aufforderung, die philosophische Systematik Kants auch und gerade heute als ein wirksames Korrektiv wieder neu zu lesen, das uns helfen kann, viele scheinbar moderne Ansätze als von vornherein zum Scheitern verurteilt entlarven und andererseits die eigentlichen Ziele und Aufgaben einer musikalischen Analyse klarer und deutlicher formulieren zu können.

⁵⁸ Stefan Koelsch / Tomas Gunter / Angela D. Friederici / Erich Schröger, *Brain Indices of Musical Processing. 'Nonmusicians' are Musical*, in: *Journal of Cognitive Neuroscience* 12 (2000), S. 520-541; Stefan Koelsch / Elisabeth Kasper / Daniela Sammler / Katrin Schulze / Tomas Gunter / Angela D. Friederici, *Music, language and meaning. Brain signatures of semantic processing*, in: *Nature Neuroscience* 7 (2004), S. 302-307.

Weitere Informationen finden sich auf der Homepage des Leipziger Max-Planck-Instituts:
<http://www.cns.mpg.de/index.xml>.

⁵⁹ Horst Peter Hesse, *Musik und Emotion. Wissenschaftliche Grundlagen des Musik-Erlebens*, Wien 2003, S. 166. Vgl. auch Alain Tirzi, *Kant et la musique* (La Philosophie en commun [10]), Paris 2003, S. 33: „En effet, lors de l'écoute, nous sommes rapportés comme à un point de concentration maximale de toutes nos facultés, et c'est leur unité suprasensible.“