

Carl Dahlhaus

Die Idee

der absoluten Musik

3. Auflage 1994
1978 Bärenreiter-Verlag, Kassel

Inhalt

Absolute Musik als ästhetisches Paradigma	7
Umwege der Begriffsgeschichte	24
Ein hermeneutisches Modell	47
Gefühlsästhetik und Metaphysik	62
Ästhetische Kontemplation als Andacht	81
Instrumentalmusik und Kunstreligion	91
Musikalische Logik und Sprachcharakter	105
Von drei Kulturen der Musik	118
Die Idee des musikalisch Absoluten und die Praxis der Programm Musik	128
Absolute Musik und poésie absolue	140
Personenregister	153

Musikästhetik ist nicht populär. Bei Musikern ist sie dem Verdacht ausgesetzt, abstraktes Gerede zu sein, das an die musikalische Realität nicht heranreicht, beim musikalischen Publikum dem Argwohn, es handle sich um philosophische Reflexionen, die man den Eingeweihten überlassen sollte, statt den eigenen Verstand mit überflüssigen Schwierigkeiten zu plagen. So begreiflich aber die mißtrauische Gereiztheit angesichts von manchem Geschwätz, das sich Musikästhetik nennt, sein mag, so irrig ist die Vorstellung, musikästhetische Probleme seien irgendwo in einer verschwimmenden Ferne jenseits des musikalischen Alltags angesiedelt. Sie sind vielmehr, nüchtern betrachtet, durchaus handgreiflich und unmittelbar gegenwärtig.

Wer es als lästige Zumutung empfindet, vor einem Konzert das literarische Programm einer Symphonischen Dichtung von Franz Liszt oder Richard Strauss lesen zu sollen; wer bei einem Liederabend nach einem verdunkelten Saal verlangt, so daß die im Programm gedruckten Liedertexte unleserlich sind; wer es für überflüssig hält, sich vor einer Operaufführung in italienischer Sprache den Umriß der dramatischen Handlung einzuprägen — wer also, mit anderen Worten, im Konzert oder in der Oper den Anteil der Sprache an der Musik mit nachlässiger Geringschätzung behandelt, fällt eine musikästhetische Entscheidung, von der er glauben mag, sie sei im eigenen, individuellen Geschmack begründet, die aber in Wahrheit Ausdruck einer allgemeinen, übergreifenden Tendenz ist, die sich seit anderthalb Jahrhunderten allmählich immer weiter ausgebreitet hat, ohne daß sie in ihrer Tragweite für die Musikkultur genügend erkannt worden wäre. Was sich ereignet, und zwar über den einzelnen und dessen zufällige Neigungen hinweg, ist nichts Geringeres als eine tiefgreifende Veränderung des Musikbegriffs: kein bloßer Stilwechsel der musikalischen Formen und Techniken, sondern ein fundamentaler Wandel dessen, was Musik überhaupt ist und bedeutet oder als was sie aufgefaßt wird.

Musikhörer, die in der geschilderten Weise reagieren, orientieren sich — um einen von Thomas Kuhn geprägten Ausdruck aus der Wissenschaftsgeschichte zu entlehnen — an einem musikästhetischen »Paradigma«: einem Modellbegriff, und zwar an dem der »absoluten Musik«. Paradigmen aber, Grundvorstel-

lungen, von denen die musikalische Wahrnehmung und das musikalische Denken gelenkt werden, bilden eines der zentralen Themen einer Musikästhetik, die sich nicht ins Spekulative verliert, sondern ein Stück Aufklärung über Voraussetzungen darstellt, die unauffällig und wenig beachtet hinter alltäglichen musikalischen Gewohnheiten stehen.

Hanns Eisler, der mit dem Marxismus in Musik und Musikästhetik Ernst zu machen versuchte, bezeichnete den Begriff der absoluten Musik als Gedankengespinnt des »bürgerlichen Zeitalters«: einer Epoche, auf die er herabsah, die er andererseits jedoch zu beerben gedachte. »Die Konzertmusik und ihre gesellschaftliche Form, das Konzert, ist eine historische Epoche der Musikentwicklung. Ihre spezifische Ausbildung ist verknüpft mit dem Entstehen der modernen bürgerlichen Gesellschaft. Die Vorherrschaft der Musik ohne Worte, auch vulgär »absolute Musik« genannt, die Trennung zwischen Musik und Arbeit, zwischen schwerer und leichter Musik, zwischen Professionals und Dilettanten, sind typisch für die Musik im Kapitalismus.«¹ So vage der Ausdruck »moderne bürgerliche Gesellschaft« ist, so genau scheint Eisler gefühlt zu haben, daß »absolute Musik« nicht einfach ein »zeitloses« Synonym für textlose, selbständige, nicht an »außermusikalische« Funktionen oder Programme gebundene Instrumentalmusik ist, sondern daß der Terminus auf eine Idee zielt, um die eine bestimmte geschichtliche Epoche jene Gedanken gruppierte, die sie sich vom Wesen der Musik machte. Daß Eisler, überraschend genug, den Ausdruck »absolute Musik« »vulgär« nannte, ist zweifellos eine versteckte Ranküne gegen eine Wortprägung, deren erhabener Anspruch — die Konnotation, absolute Musik sei Musik, die das Absolute ahnen lasse — dem Sohn eines Philosophen schwerlich entgangen ist.

In der mitteleuropäischen Musikkultur des 19. Jahrhunderts — im Unterschied zur italienisch-französischen Opernkultur der Epoche — war der Gedanke der absoluten Musik so fest eingewurzelt, daß — wie noch gezeigt werden soll — sogar Richard Wagner, obwohl er an der Oberfläche gegen das Prinzip polemisierte, im Grunde von dessen fundamentaler Wahrheit überzeugt war. Und es ist kaum eine Übertreibung, wenn man behauptet, daß der Begriff der absoluten Musik die tragende Idee des klassisch-romantischen Zeitalters in der Musikästhetik gewesen

¹ Hanns Eisler, Musik und Politik. Schriften 1924–1948. Leipzig 1973, S. 222.

sei. Zwar ist, wie schon angedeutet, die regionale Begrenztheit des Prinzips unleugbar; der Schluß aber, es handele sich um einen Provinzialismus, wäre angesichts der ästhetischen Bedeutung autonomer Instrumentalmusik im späten 18. und im 19. Jahrhundert mindestens übereilt. Andererseits darf die universale Ausbreitung absoluter Musik im 20. Jahrhundert nicht über die historische Tatsache hinwegtäuschen, daß — nach sozialgeschichtlichen im Unterschied zu ästhetischen Kriterien — Symphonie und Kammermusik im 19. Jahrhundert bloße Enklaven in einer durch Oper, Romanze, Virtuosenstück und Salonpiece geprägten »ernsten« Musikkultur darstellten (um vom Souterrain der »Trivialmusik« gar nicht zu reden).

Daß der Begriff der absoluten Musik (trotz der immensen intern-musikgeschichtlichen Bedeutung im 19. Jahrhundert, die dann im 20. Jahrhundert auch zu einer extern-sozialgeschichtlichen wurde) aus der deutschen Romantik stammte, daß er sein Pathos — die Assoziation der von Texten, Programmen und Funktionen »losgelösten« Musik mit dem Ausdruck oder der Ahnung des »Absoluten« — der deutschen Dichtung und Philosophie um 1800 verdankte, ist gerade in Frankreich, wie ein Aufsatz von Jules Combarieu aus dem Jahre 1895 zeigt, überaus deutlich empfunden worden. Das »penser en musique, penser avec des sons, comme le littérateur pense avec des mots«, ist nach Combarieu dem französischen Bewußtsein — das sich immer an die Verbindung von Musik und Sprache geklammert habe, um der Musik einen »Sinn« abzugewinnen — überhaupt erst durch »die deutschen Fugen und Symphonien« vermittelt worden.²

Ist demnach die Idee der absoluten Musik — ungeachtet der fundamentalen ästhetischen Bedeutung, die ihr wegen des Ranges und der Geschichtswirkung der sie realisierenden Werke zukommt — in ihrer regionalen wie sozialen Reichweite zunächst durchaus begrenzt, so ist auch die historische Charakteristik, wie sie Eisler mit groben Strichen skizzierte, eher zu großzügig als zu engherzig. Von einem musikästhetischen Paradigma des »gesamten« bürgerlichen Zeitalters kann schwerlich die Rede sein. Zur originären Musikästhetik der »modernen bürgerlichen Gesellschaft«, wie sie sich im 18. Jahrhundert in Deutschland konstituierte, steht die Idee der absoluten Musik, deren Sozialcharak-

² Arnold Schering, Kritik des romantischen Musikbegriffs. In: Vom musikalischen Kunstwerk. Leipzig 2/1951, S. 104.

ter durch keine einfache Formel zu fassen ist, geradezu im Gegensatz. Vom Standpunkt der Moralphilosophie — und das heißt: der authentisch bürgerlichen Form des Denkens im 18. Jahrhundert — fällt Johann George Sulzer im Artikel »Musik« der »Allgemeinen Theorie der schönen Künste« ein Verdikt über die autonome Instrumentalmusik, dessen Schroffheit von der Generosität, mit der Charles Burney von einem »innocent luxury« sprach, seltsam absticht und aus dem moralischen Eifer eines aufstrebenden Bürgertums im Unterschied zur Laxheit eines etablierten zu erklären sein dürfte: »In die letzte Stelle setzen wir die Anwendung der Musik auf Concerte, die blos zum Zeitvertreib und etwa zur Übung im Spielen angestellt werden. Dazu gehören die Concerte, die Symphonien, die Sonaten, die Solo, die insgemein ein lebhaftes und nicht unangenehmes Geräusch, oder ein artiges und unterhaltendes, aber das Herz nicht beschäftigendes Geschwätz vorstellen.«³ Der Affekt des bürgerlichen Moralphilosophen gegen das musikalische Divertissement, das er als feudal und müßig empfand, ist unverkennbar. Wenn demgegenüber Haydn, wie Georg August Griesinger berichtet, in seinen Symphonien »moralische Charaktere« darzustellen versuchte, so bedeutete diese ästhetische Absicht nichts Geringeres als die Ehrenrettung der Symphonie in einem Zeitalter, dessen Bürgertum die Kunst — primär die Literatur, aber sekundär auch die Musik — als Mittel zur Verständigung über Probleme der Moral (das heißt des gesellschaftlichen Zusammenlebens der Menschen) auffaßte oder sie, sofern sie sich dem entzog, als überflüssiges Spiel mit suspektem — über- oder unter-bürgerlichem — Sozialcharakter abtat.

Erst im Widerspruch gegen die von Sulzer repräsentierte, originär bürgerliche Ästhetik, die mit Moralphilosophie verquickt war, ist eine Philosophie der Kunst formuliert worden, die vom Begriff des in sich geschlossenen, sich selbst genügenden Werkes ausging. In Abhandlungen, die zwischen 1785 und 1788 entstanden, proklamierte Karl Philipp Moritz — dessen Thesen von Goethe rückhaltlos, von Schiller zögernd aufgenommen wurden — das L'art-pour-l'art-Prinzip mit einer Schroffheit, die psychologisch einerseits aus dem Überdruß am moralphilosophischen Raisonement über Kunst, andererseits aus dem Drang, in der ästhetischen Kontemplation der — gerade von Moritz als

drückend erfahrenen — bürgerlichen Arbeits- und Lebenswelt zu entkommen, erklärbar ist. »Der bloß nützliche Gegenstand ist also in sich nichts Ganzes oder Vollendetes, sondern wird es erst, indem er in mir seinen Zweck erreicht, oder in mir vollendet wird. — Bei der Betrachtung des Schönen aber wälze ich den Zweck aus mir in den Gegenstand selbst zurück: ich betrachte ihn als etwas nicht in mir, sondern in sich selbst Vollendetes, das also in sich ein Ganzes ausmacht, und mir um sein selbst willen Vergnügen gewährt; indem ich dem schönen Gegenstande nicht sowohl eine Beziehung auf mich, als mir vielmehr eine Beziehung auf ihn gebe.«⁴ Doch fällt nicht allein das Horazische »prodesse«, sondern sogar das »delectare« unter das Verdikt, kunstfremd zu sein; statt des Vergnügens, das Kunst gewährt, soll die Erkenntnis, die sie fordert, als entscheidend gelten. »Wir bedürfen des Schönen nicht so sehr, um dadurch ergötzt zu werden, als das Schöne unsrer bedarf, um erkannt zu werden.«⁵ Die von Moritz postulierte, dem Kunstwerk einzig angemessene Haltung ist eine selbst- und weltvergessene ästhetische Kontemplation, die Moritz mit einer Inbrunst schildert, deren Tonfall seine pietistische Herkunft verrät. »Während das Schöne unsre Betrachtung ganz auf sich zieht, zieht es sie eine Weile von uns selber ab, und macht, daß wir uns in dem schönen Gegenstande zu verlieren scheinen; und eben dies Verlieren, dies Vergessen unsrer selbst, ist der höchste Grad des reinen und uneigennütigen Vergnügens, welches uns das Schöne gewährt. Wir opfern in dem Augenblick unser individuelles eingeschränktes Dasein einer Art von höherem Dasein auf.«⁶

Daß der Gedanke der ästhetischen Autonomie, als er aus der allgemeinen, primär an Dichtung und Malerei oder Skulptur orientierten Kunsttheorie auf die Musikästhetik übergriff, gerade an der »absoluten«, von »außermusikalischen« Funktionen und Programmen losgelösten Instrumentalmusik seinen adäquaten Gegenstand fand, erscheint im Rückblick unmittelbar einleuchtend und nahezu selbstverständlich, war aber, als es geschah, eher erstaunlich. Denn die begriffs-, objekt- und zwecklose Instrumentalmusik galt dem bürgerlichen Raisonement, wie die Invektiven Jean-Jacques Rousseaus und die verächtlichen Glossen Sulzers zeigen, als nichtssagend und leer — trotz der Erfolge

⁴ Karl Philipp Moritz, Schriften zur Ästhetik und Poetik. Herausgegeben von Hans-Joachim Schrimpf. Tübingen 1962, S. 3.

⁵ Moritz S. 4.

⁶ Moritz S. 5.

³ Johann George Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste. Leipzig 1793, Reprint: Hildesheim 1967. Band III, S. 431 f.

der Mannheimer in Paris und trotz Haydns wachsenden Ruhms. Und der Anfang einer Theorie der Instrumentalmusik ist durch unselbständige, in den Kategorien des Gegners befangene Apologetik gekennzeichnet. Daß Johann Mattheson 1739 die »Instrumental-Music« als »Klang-Rede oder Ton-Sprache« charakterisiert,⁷ ist ein Rechtfertigungsversuch, der mit dem Argument operiert, Instrumentalmusik sei »eigentlich«, essentiell dasselbe wie Vokalmusik. Auch sie solle — und könne — das Herz rühren oder als Abbild einer verständigen Rede die Einbildungskraft des Hörers nützlich beschäftigen. »Alsdenn ist es eine Lust! dazu gehöret viel mehr Kunst und eine stärckere Einbildungs-Krafft, wens einer ohne Worte, als mit derselben Hülffe, zu Wege bringen soll.«⁸

Stützte sich die frühe, noch unselbständige, am Modell der Vokalmusik orientierte Verteidigung der Instrumentalmusik auf die Formeln und Topoi der Affektenlehre und der Gefühlsästhetik, so herrschte, wie in einem späteren Kapitel gezeigt werden soll, in der Entwicklung einer selbständigen Theorie der Instrumentalmusik eine Tendenz zum Widerspruch gegen die empfindsame Charakteristik der Musik als »Sprache des Herzens« oder wenigstens zur Umdeutung der greifbaren Affekte in verschwobende, weltentrückte Gefühle »in abstracto«: eine Tendenz, die sich bei Novalis und Friedrich Schlegel mit einer aristokratischen Attitüde — einer polemischen Gereiztheit gegenüber der als borniert empfundenen Gefühls- und Geselligkeitskultur des späteren 18. Jahrhunderts — verband. Die Gefühlsästhetik der Empfindsamkeit war — wie die moralphilosophisch geprägte Kunsttheorie, mit der sie eng zusammenhing — genuin bürgerlich. Und erst im Widerspruch gegen sie — wie gegen die Nützlichkeitsdoktrin — ist das Autonomieprinzip entstanden, dessen Sozialcharakter demnach widersprüchlich ist. Im Namen des Autonomieprinzips aber wurde die Instrumentalmusik, bisher ein bloßer Schatten und defizienter Modus der Vokalmusik, zur Würde eines musikästhetischen Paradigmas erhoben — zum Inbegriff dessen, was Musik überhaupt ist. Was bisher als Mangel der Instrumentalmusik erschienen war, ihre Begriffs- und Objektlosigkeit, wurde zum Vorzug erklärt.

Man kann ohne Übertreibung von einem musikästhetischen »Paradigmenwechsel«, einer Verkehrung der ästhetischen Grund-

⁷ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg 1739, Reprint: Kassel 1954, S. 82.

⁸ Mattheson S. 208.

vorstellungen ins Gegenteil, sprechen. Und für einen Biedermann wie Sulzer muß die Erhöhung der Instrumentalmusik ins geradezu Unermeßliche (eine Erhöhung, die sich sogar in dem von Johann Abraham Peter Schulz stammenden Artikel »Sinfonie« in Sulzers eigener »Allgemeiner Theorie der schönen Künste« ankündigte) ein ärgerliches Paradox gewesen sein. Die Idee der »absoluten Musik« — wie die selbständige Instrumentalmusik nunmehr genannt werden darf, obwohl der Terminus erst ein halbes Jahrhundert später aufkam — besteht in der Überzeugung, daß Instrumentalmusik gerade dadurch, daß sie begriffs-, objekt- und zwecklos ist, das Wesen der Musik rein und ungetrübt ausspricht. Nicht, daß sie existiert, ist entscheidend, sondern als was sie gilt. Instrumentalmusik steht — als bloße »Struktur« — für sich selbst ein; sie bildet, den Affekten und Gefühlen der irdischen Welt entrückt, eine »abgesonderte Welt für sich selbst.«⁹ Und nicht zufällig war es derselbe Autor, E. T. A. Hoffmann, der einerseits als erster in einem emphatischen Sinne von Musik als »Struktur« sprach¹⁰ und andererseits proklamierte, daß die Instrumentalmusik die »eigentliche« Musik sei, die Sprache in der Musik also gewissermaßen einen Zusatz »von außen« darstelle. »Wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hülfe, jede Beimischung einer andern Kunst verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht.«¹¹

Die These, daß die Instrumentalmusik — die funktions- und programmlose Instrumentalmusik — die »eigentliche« Musik sei, ist inzwischen zu einer Trivialität abgeschliffen, die den alltäglichen Umgang mit Musik bestimmt, ohne daß man sie sich noch bewußt macht oder gar an ihr zweifelt. Sie muß jedoch, als sie neu war, als herausfordernde Paradoxie gewirkt haben, denn sie widersprach schroff einem älteren Musikbegriff, der sich in jahrtausendelanger Überlieferung gefestigt hatte. Was heute selbstverständlich erscheinen mag, als wäre es in der Natur der Sache vorgezeichnet: daß Musik ein tönendes Phänomen und nichts sonst sei, daß also ein Text zu den »außermusikalischen« Momen-

⁹ Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Werke und Briefe*. Heidelberg 1967, S. 245.

¹⁰ Klaus Kropfinger, *Der musikalische Strukturbegriff bei E. T. A. Hoffmann*. In: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970. Kassel (1973), S. 480.

¹¹ E(rnst) T(heodor) A(madeus) Hoffmann, *Schriften zur Musik*. Herausgegeben von Friedrich Schnapp. München 1963, S. 34.

ten gehöre — erweist sich als geschichtlich geprägtes Theorem, das nicht älter als zwei Jahrhunderte ist. Und man vergewissert sich des historischen Charakters, um entweder Platz zu schaffen für die Einsicht, daß man geschichtlich Gewordenes auch wieder ändern kann und nicht als Naturgegebenheit hinnehmen muß, oder aber, um das Wesen des heute vorherrschenden Musikbegriffs dadurch genauer zu erfassen, daß man sich die Herkunft, also die Voraussetzungen, von denen er getragen wird, und den Hintergrund, von dem er sich abhebt, bewußt macht.

Der ältere Musikbegriff, gegen den sich die Idee der absoluten Musik durchsetzen mußte, war die aus der Antike stammende und bis zum 17. Jahrhundert niemals angezweifelte Vorstellung, daß Musik, wie Platon es formulierte, aus Harmonia, Rhythmos und Logos bestehe. Unter Harmonia verstand man geregelte, rational in ein System gebrachte Tonbeziehungen, unter Rhythmos die Zeitordnung der Musik, die in der Antike Tanz oder geformte Bewegung einschloß, und unter Logos die Sprache als Ausdruck menschlicher Vernunft. Musik ohne Sprache galt demnach als reduzierte, in ihrem Wesen geschmälerte Musik: als defizienter Modus oder bloßer Schatten dessen, was Musik eigentlich ist. (Geht man von einem durch Sprache mitgeprägten Musikbegriff aus, so läßt sich außer der Vokal- sogar die Programm- musik rechtfertigen: Sie erscheint nicht als sekundäre Literarisierung »absoluter« Musik und das Programm nicht als Zusatz »von außen«, sondern als Erinnerung an den Logos, den Musik, um ganz sie selbst zu sein, immer einschließen sollte.)

Nach Arnold Schering (der noch im 20. Jahrhundert am älteren Musikbegriff festhielt, woraus seine Tendenz, »verschwiegene Programme« zu Beethovens Instrumentalwerken zu entdecken, erklärbar ist) tritt erst um 1800, »unheilvoll und zu ernststen Konflikten führend, das Dualismusgespenst der »angewandten« (angelehnten) und »absoluten« Musik in das europäische Musikbewußtsein. Man kennt fortan nicht mehr, wie die Vätergenerationen, einen einzigen, unteilbaren Musikbegriff, sondern zwei, über deren Rang und historische Priorität man sich alsbald ebenso streitet wie über die Frage der sie bestimmenden Grenzbegriffe und ihre Systematik.«¹² Von einer ungebrochenen Herrschaft der Idee der absoluten Musik kann nicht die Rede sein. Trotz Haydn und Beethoven war noch im 19. Jahrhundert das Mißtrauen gegen absolute, von der Sprache emanzipierte Instru-

mentalmusik bei manchen Ästhetikern, etwa bei Hegel und später bei Gervinus, Heinrich Bellermann und Eduard Grell, nicht geschwunden. Man beargwöhnte die »Künstlichkeit« der Instrumentalmusik als Abweichung vom »Natürlichen« oder die »Begriffslosigkeit« als Abkehr von der »Vernunft«. Das überlieferte Vorurteil, daß sich Musik an die Wortsprache anlehnen müsse, um nicht entweder zu einem zwar angenehmen, jedoch weder das Herz rührenden noch den Verstand beschäftigenden Geräusch abzusinken oder aber zu einer undurchdringlichen Geistersprache zu werden, war tief eingewurzelt. Und sofern man die »absolute« Musik — das heißt eine Instrumentalmusik, die Tonmalerei verschmähte und auch nicht als »Sprache des Herzens« zu fassen war — nicht verwarf, suchte man Zuflucht bei einer Hermeneutik, die der »reinen, absoluten Tonkunst« gerade das aufnötigte, wovon sie wegstrebte: Programme und Charakteristiken. War die Instrumentalmusik zunächst, im 18. Jahrhundert, für die Common-sense-Ästhetiker ein »angenehmes Geräusch« unter der Sprache gewesen, so wurde sie in der romantischen Metaphysik der Kunst zu einer Sprache über der Sprache erklärt. Der Drang aber, sie in die mittlere Sphäre der Sprache hinein-zuziehen, ließ sich nicht unterdrücken.

Dennoch ist die Idee der absoluten Musik — allmählich und gegen Widerstände — zum ästhetischen Paradigma der deutschen Musikkultur des 19. Jahrhunderts geworden. So wenig bei einem Blick auf Repertoires und Werkkataloge von einer äußeren Vorherrschaft der Instrumentalmusik in romantischer und nachromantischer Zeit die Rede sein kann (die wirkungsgeschichtliche Tatsache, daß in der Gegenwart außer Opern sowie einigen Oratorien und Liedern vor allem die Instrumentalmusik überdauert, sollte nicht über das einstige Übergewicht des Vokalen hinwegtäuschen), so unverkennbar ist es andererseits, daß der Musikbegriff der Epoche immer entschiedener durch die Ästhetik der absoluten Musik geprägt worden ist. Wenn sogar Hanslicks Gegner vom Text in der Vokalmusik als einem »außermusikalischen« Moment sprachen, war der Kampf gegen den »Formalismus« verloren, bevor er begann, weil Hanslick in dem Vokabular, mit dem man gegen ihn stritt, bereits gesiegt hatte. (Die Entwicklung zur Vorherrschaft der »reinen, absoluten Tonkunst« als Paradigma des Denkens über Musik ist zunächst keineswegs, wie im 20. Jahrhundert, das Korrelat zu einem Zerfall der literarischen Bildung gewesen. Vielmehr war die Idee der absoluten Musik, wie noch gezeigt werden soll, in der ersten Jahrhundert-

¹² Schering S. 90.

hälfte mit einer Ästhetik verknüpft, deren tragende Kategorie der Begriff des »Poetischen« war — als Inbegriff nicht des »Literarischen«, sondern einer gemeinsamen Substanz der verschiedenen Künste. Und wenn in der Ästhetik Schopenhauers, Wagners und Nietzsches, also der herrschenden Kunsttheorie der zweiten Jahrhunderthälfte, die Musik als Ausdruck des »Wesens« der Dinge gilt, während die Begriffssprache lediglich an den »Erscheinungen« haftet, so handelt es sich zwar um einen Triumph der Idee der absoluten Musik innerhalb der Doktrin des Musikdramas, was aber keineswegs besagt, daß die Dichtung vernachlässigt werden dürfe, weil sie bloßes Vehikel der Musik sei.)

Das Anschauungsmodell, an dem um 1800 die Theorie der absoluten Musik entwickelt wurde, war die Symphonie: in Wackenroders »Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik« ebenso wie in Tiecks Aufsatz »Symphonien« oder in E. T. A. Hoffmanns Skizze einer romantischen Metaphysik der Musik, die den Einleitungsteil zu einer Rezension von Beethovens Fünfter Symphonie bildet. Und wenn Daniel Schubart bereits 1791 ein Stück Instrumentalmusik mit Worten rühmt, die an E. T. A. Hoffmanns Dithyramben über Beethoven erinnern, so ist es gleichfalls eine Symphonie, die den Enthusiasmus entzündet, wenn auch nur eine von Christian Cannabich: »es ist nicht bloßes Stimmengetös . . . es ist ein musikalisches Ganzes, dessen Teile wie Geisterausflüsse wieder ein Ganzes bilden«. Von der Kammermusik ist einstweilen nicht die Rede. Als »anerkannt Höchstes der Instrumentalmusik« galt, wie Gottfried Wilhelm Fink noch 1838 in Gustav Schillings »Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften« schrieb, die Symphonie.¹³

Andererseits war deren Interpretation als »Sprache einer Geisterwelt«, als »geheimnisvolle Sanskrita« oder Hieroglyphik, nicht der einzige Versuch, sich über das Wesen der absoluten, objekt- und begriffslosen Instrumentalmusik zu verständigen. Wenn Paul Bekker 1918, in republikanisch hochgestimmter Zeit, die Symphonie aus der Absicht der Komponisten erklärte, »durch die Instrumentalmusik zu einer Masse zu sprechen«,¹⁴ so griff er, vermutlich ohne es zu wissen, auf eine Auslegung zurück, die aus der Epoche der Klassik stammt. In Heinrich Christoph Kochs »Musikalischem Lexikon« hieß es bereits 1802, noch vor der »Eroica«: »Weil die Instrumentalmusik überhaupt nichts anders

ist, als Nachahmung des Gesanges, so vertritt die Sinfonie insbesondere die Stelle des Chors, und hat demnach, so wie der Chor, den Ausdruck der Empfindung einer ganzen Menge zu Zweck.«¹⁵ Im Gegensatz zu den Romantikern, die in der Instrumentalmusik die »eigentliche« Musik entdeckten, hielt Koch, ein Musiktheoretiker der Klassik, an der älteren Auffassung fest, daß die Instrumentalmusik eine »Abstraktion« von der Vokalmusik — und nicht umgekehrt die Vokalmusik eine »angewandte« Instrumentalmusik — sei. (Von Carl Philipp Emanuel Bach hieß es 1801 in der »Allgemeinen musikalischen Zeitung«, er habe gezeigt, daß »die reine Musik nicht bloß Hülle für die angewandte oder von dieser abstrahiert« sei.)

E. T. A. Hoffmanns berühmtes Wort, die Symphonie sei »gleichsam die Oper der Instrumente geworden«, ein Wort, das Fink noch 1838 zitierte, scheint bei flüchtigem Verständnis Ähnliches wie Kochs Charakteristik zu besagen.¹⁶ Es wäre jedoch eine Mißdeutung, wenn man meinte, Hoffmann sei 1809, ein Jahr vor der Rezension von Beethovens Fünfter Symphonie, noch überzeugt gewesen, daß man Instrumentalformen, um sie ästhetisch zu erfassen, auf vokale Modelle beziehen müsse. Hoffmann will vielmehr einerseits sagen, daß der Rang der Symphonie in der Instrumentalmusik dem der Oper in der Vokalmusik analog sei; und andererseits deutet er an, daß die Symphonie einem »musikalischen Drama« gleiche.¹⁷ Der Begriff eines Dramas der Instrumente aber verweist auf Wackenroder und Tieck,¹⁸ an deren »Phantasien über die Kunst« Hoffmann anzuknüpfen scheint. Und gemeint ist nichts anderes als die Vielfalt oder — wie Tieck sagt — »schöne Verworrenheit« der musikalischen Charaktere in einem Symphoniesatz. Das Chaos der Affekte, dem Christian Gottfried Körner die Forderung einer Einheit des Ethos entgegengesetzte, ist jedoch ein bloßes Oberflächenphänomen. Daß bei flüchtiger Betrachtung der Eindruck eines »gänzlichen Mangels an wahrer Einheit und innerem Zusammenhang« entsteht, während dem »tiefern Blick ein schöner Baum, Knospen und Blätter, Blüten und Früchte aus dem Keim treibend, erwächst«, ist nach Hoffmann das gemeinsame Merkmal der Beethovenschen Symphonie und des Shakespeareschen Dramas, also des für die

¹⁵ Heinrich Christoph Koch, Musikalisches Lexikon. Frankfurt 1802, Reprint: Hildesheim 1964, S. 1386.

¹⁶ Hoffmann S. 19.

¹⁷ Hoffmann S. 24.

¹⁸ Wackenroder S. 226 und 255.

¹³ Gustav Schilling, Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften. Stuttgart 1838, Reprint: Hildesheim 1974. Band VI, S. 547.

¹⁴ Paul Bekker, Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler. Berlin 1918, S. 12.

Romantik paradigmatischen Dramentypus.¹⁹ Das Wort vom Drama der Instrumente ist demnach eine ästhetische Analogie, die durch die Erinnerung an Shakespeare auf die »hohe Besonnenheit« hinter der scheinbaren Unordnung der Symphonie hinweisen soll.

Das Wort von der Symphonie als »Oper der Instrumente« wurde von Fink 1838 mit zögerndem Einverständnis aufgegriffen, aber zu der Charakteristik abgewandelt oder — wie Fink meinte — präzisiert, daß »die große Symphonie mit einer dramatisiert gehaltenen Gefühls-Novelle zu vergleichen« sei. »Sie ist eine im psychologischen Zusammenhange entwickelte, in Tönen erzählte, dramatisch geführte Geschichte irgend eines Gefühlszustandes eines Massenvereines, der von einem Hauptmoment angeregt, seine wesentliche Empfindung in jeder Art Volksrepräsentation durch jedes ins Ganze gezogene Instrument individuell ausspricht.«²⁰ Das Anschauungsmodell, auf das sich Finks eklektische — das Lyrische, Epische und Dramatische zusammenwerfende — Schilderung bezieht, ist offenkundig Beethovens »Eroica«. Und dasselbe Werk inspirierte Adolf Bernhard Marx 1859 zu seiner Theorie der »Idealmusik«. (Mit einer gewissen Übertreibung könnte man behaupten, daß sich die romantisch-»poetische« Symphonie-Exegese auf die Fünfte, die junghegelianisch-»charakterisierende« auf die Dritte und die neudeutsch-»programmatische« auf die Neunte Symphonie von Beethoven berief.) Die »Eroica« ist nach Marx »dasjenige Werk, in welchem die Tonkunst selbständig — ohne Verbindung mit dem Wort des Dichters oder der Handlung des Szenikers — und mit einem selbständigen Werke zuerst aus dem Spiel des Gestaltens und der unbestimmten Regungen und Gefühle heraustritt in die Sphäre des hellern und bestimmtern Bewußtseins, in der sie mündig wird und sich ebenbürtig in den Kreis ihrer Schwestern setzt.«²¹ (Die »Ebenbürtigkeit« der Musik mit Dichtung und Malerei war auch in Liszts Apologie der Programmmusik ein zentrales Motiv.) Das bloße »Spiel der Töne« repräsentiert nach Marx — dessen die Beethoven-Interpretation tragende ästhetisch-geschichtsphilosophische Konstruktion auf dem triadischen Schema der »Vermögenspsychologie«, der Einteilung der Seelenkräfte in Sinne, Gefühl und Geist, beruht — eine erste und primitive, der Aus-

druck »unbestimmter Regungen und Gefühle« eine zweite, höhere Entwicklungsstufe, die aber gleichfalls überschritten werden muß. Erst durch den Übergang aus der »Sphäre des Gefühls« in die der »Idee« erreicht die Musik das Ziel, das ihrer Geschichte immer schon vorgezeichnet war. »Dies war Beethovens Werk.«²² In der »Eroica« vollendet sich die Musikgeschichte. Eine »Idee« überhaupt erst zur Kunst im emphatischen Sinne erhebt — ist nach Marx nichts anderes als ein »in psychologischer, naturnot- aber — als deren »sinnliches Scheinen« sich eine Symphonie wendiger Entwicklung fortschreitendes Lebensbild.«²³ Die romantische Metaphysik wird von Marx — im Geiste des Junghegelianismus — auf die Erde herabgeholt.

Der Ausdruck »Lebensbild« — der in Friedrich Theodor Vischers »Ästhetik« als Charakteristik der Symphonie wiederkehrt²⁴ — erscheint als Schlüsselwort einer Theorie der Symphonie, die einen Gegenentwurf zur »Poetik« der absoluten Musik darstellt. Erstens wurde von Marx der Begriff einer »absoluten«, von Funktionen, Texten und schließlich sogar Affekten »losgelösten« Musik — ein Begriff, der Junghegelianern wie Neudeutschen zur Beethoven-Interpretation untauglich erschien — zu der Vorstellung einer »bloß formalen«, auf das sinnliche Moment reduzierten Musik verflacht, in der man — mit seltsamer Projektion der »Vermögenspsychologie« auf die Geschichte — eine erste Entwicklungsstufe der Musik zu erkennen glaubte. Zweitens wurde das musikalisch Geistige, das die romantische Metaphysik der Instrumentalmusik in der »reinen, absoluten Tonkunst« — als einer »Ahnung des Unendlichen«, Absoluten — ausgeprägt fand, von Marx für die »charakteristische« und von Brendel sogar für die »programmatische« Musik in Anspruch genommen, in der man einen »Fortschritt« vom Ausdruck »unbestimmter« Gefühle zur Darstellung »bestimmter« Ideen sah. (Unleugbar knüpfte die Marxsche Ästhetik an eine authentische Tradition an: die Tendenz zur »Charakterdarstellung« im Sinne Christian Gottfried Körners, die zu den Grundzügen der klassischen Symphonie gehörte, bei Beethoven ebenso wie bei Haydn.) Statt im verschwebend »Poetischen« suchte Marx das Wesen der Symphonie im fest umrissenen »Charakteristischen«, Brendel sogar im detail-

¹⁹ Hoffmann S. 37.

²⁰ Schilling S. 548.

²¹ Adolf Bernhard Marx, Ludwig van Beethoven. Berlin 4/1884. Band I, S. 271.

²² Marx S. 275.

²³ Marx S. 274; vgl. auch Marx, Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. Leipzig 2/1873, S. 52.

²⁴ Friedrich Theodor Vischer, Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. München 2/1923. Band V, S. 381.

liert »Programmatischen«. (Die Metaphysik der Instrumentalmusik, die um 1850 tot und begraben zu sein schien, feierte jedoch bald in der durch Wagner und später Nietzsche vermittelten Schopenhauer-Renaissance ihre Auferstehung.)

Daß nicht das Streichquartett — als Inbegriff des Kammermusikalischen —, sondern die Symphonie das Anschauungsmodell darstellte, an dem die Idee der absoluten Musik entwickelt wurde, war weniger in der Natur der Sache als vielmehr im Wesen einer ästhetischen Reflexion begründet, die sich als Publizistik an der Symphonie als Gattung des öffentlichen Konzerts orientierte, während das Streichquartett, das einer privaten Musikkultur angehörte, im Schatten stand. Obwohl Beethoven, wenn auch zögernd, bereits zu Anfang des Jahrhunderts im Quartett den Übergang zur Öffentlichkeit suchte — in opus 59 ist die Änderung des Sozialcharakters der Gattung gleichsam mitkomponiert, das Quartetto serioso opus 95 allerdings sollte ursprünglich der Öffentlichkeit entzogen bleiben — heißt es noch 1838 in Robert Schumanns »Zweitem Quartettmorgen« über ein Werk von Karl Gottlieb Reißiger, es sei »ein Quartett bei hellem Kerzenglanz unter schönen Frauen anzuhören« — also ein Salonstück —, »während wirkliche Beethovener die Tür verschließen und in jedem einzelnen Takt schwelgen und saugen«. ²⁵ Als »Beethovener« galten in den 1830er Jahren nicht Beethoven-Anhänger schlechthin, sondern solche, die auch und vor allem die späten Werke verehrten. Die Esoterik aber, in die das Streichquartett gerade dann geriet, wenn es — statt wie Reißigers Stück zum Salon zu tendieren — das Wesen der »reinen, absoluten Tonkunst« ungetrübt ausprägte, verhinderte einstweilen, daß sich im öffentlichen Bewußtsein die Idee der absoluten Musik, die eher eine Idee von Literaten als von Musikern war, an die Gattung heftete, die nach internen Kriterien dafür prädestiniert erscheinen mußte. Charakteristisch ist auch, was Carl Maria von Weber über Quartette von Friedrich Ernst Fesca schrieb: Der Komponist bezeuge bereits durch die Wahl der Gattung, daß man ihn »zu einem von den Wenigen unserer, oft dem Oberflächlichen sich nähernden Kunstzeit zählen kann, denen es noch ernst ist mit dem Studium der innersten Wesenheit der Kunst«. ²⁶ Andererseits heißt es vom »Quartett-Stil«, daß er

»gleichsam mehr dem geselligen, häuslich ernstesten Kreis angehört«. ²⁷ Mit anderen Worten: Die »innerste Wesenheit der Kunst« zeigt sich dort, wo man sich vor der Welt, der Öffentlichkeit verschließt.

Ferdinand Hand — dessen »Ästhetik der Tonkunst« insofern historisch bedeutsam ist, als sie, ohne durch philosophischen Anspruch oder durch ungewöhnliche musikalische Einsichten zu bestechen, gleichsam das »Normalbewußtsein« der Gebildeten um 1840 repräsentiert — rühmte, obwohl er immer noch in der Symphonie den »Culminationspunkt« der Instrumentalmusik sah, ²⁸ das Streichquartett als »die Blüte der neueren Musik; denn es stellt das reinste Resultat der Harmonie auf . . . Wer das Wesen und die Wirksamkeit der Harmonie durchdrungen hat, wird auf der einen Seite den Ausspruch Weber's, es sei das Denkende in der Musik, vollkommen gerechtfertigt erachten, auf der anderen die Totalität der Geistestätigkeit anerkennen, mit welcher ein solches Werk sowohl vom Künstler geschaffen, als auch vom Hörer aufgenommen wird«. ²⁹ (»Harmonie« ist als Synonym für »reinen Satz«, das Artifizielle der Musik zu verstehen.) Einstweilen erscheint noch die Symphonie, das »Drama« der Instrumente, als höchste Gattung der Instrumentalmusik (analog zum Drama in der Poetik des 19. Jahrhunderts). Repräsentiert aber das Streichquartett »das Denkende in der Musik«, so mußte es allmählich zum Inbegriff absoluter Musik werden, und zwar in dem Maße, wie in deren Idee weniger das metaphysische Moment, die Ahnung des Absoluten, als das spezifisch ästhetische — der Gedanke, daß Form in der Musik Geist sei und Geist in der Musik Form — akzentuiert wurde. Nach Karl Köstlin, der für Friedrich Theodor Vischers Ästhetik die spezifisch musiktheoretischen Teile schrieb, ist das Streichquartett »eine Gedankenmusik der reinen Kunst«: »Beide Seiten, die formale und die materiale« — das heißt das »Kunstreiche« und das tonlich »Schattenhafte« —, »vereinigen sich schließlich in einem und demselben Resultate, darin nämlich, daß diese Musik« — das Streichquartett — »die geistigste ist — geistig nicht im ethischen Sinne, sondern in dem des Gedankenmäßigen, des Gegensatzes zu sinnlich naturalistischer Lebensfülle; sie führt uns aus dem lauten Lärm des Lebens hinein in das stille Schattenreich des Idealen« — die geglaubte Metaphysik des Jahrhundertanfangs ist zur tröstlichen

²⁵ Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Herausgegeben von Martin Kreisig, Leipzig 1914, S. 338.

²⁶ Carl Maria von Weber, Sämtliche Schriften. Herausgegeben von Georg Kaiser. Berlin 1908, S. 337.

²⁷ Weber S. 339.

²⁸ Ferdinand Hand, Ästhetik der Tonkunst. Band II. Jena 1841, S. 405.

²⁹ Hand S. 386.

Fiktion verblaßt —, »in die unsinnliche Welt des in sich, in sein verborgenstes Gefühlsleben zurückgezogenen, dieses Gefühlsleben sich selbst innerlich gegenüberstellenden Geistes, sie realisiert eben diese ideelle Seite der Instrumentalmusik, sie ist eine Gedankenmusik der reinen Kunst, aus der wir uns freilich bald wieder nach der vollen Realität naturalistisch klangreicherer Tonweisen zurücksehnen.«³⁰ Im Begriff der »reinen Kunst«, wie ihn Kötlin gebraucht, geht eine ältere Bedeutung — »Kunst« als Inbegriff des Technisch-Artifiziellen und »Gelehrten«, des »reinen Satzes« — in eine neuere über: »Kunst« als Kunstcharakter im Sinne des ästhetischen Wesens der Musik. Und die Wortgeschichte erscheint als Reflex einer ideen- und sozialgeschichtlichen Veränderung: Die »reine Kunst« im formalen Sinne, die dem Streichquartett schon immer zugestanden worden war, wurde in den 1850er Jahren — 1854 publizierte Hanslick den Traktat »Vom Musikalisch-Schönen« — auch als »reine Kunst« im ästhetischen Sinne — als reine Ausprägung des »sinnlichen Scheinens der Idee« (Hegel) in der Musik — akzeptiert.

Daß Hanslicks Dämpfung der romantischen Metaphysik der Instrumentalmusik zu einer Ästhetik des »spezifisch Musikalischen«, verbunden mit dem Axiom, daß Form in der Musik Geist sei, dem »rein formalen« Streichquartett die Chance eröffnete, als Paradigma der »reinen, absoluten Tonkunst« zu erscheinen, besagt allerdings nicht, daß das metaphysische Moment in der Idee der absoluten Musik ausgelöscht worden wäre: In der durch Wagner vermittelten Schopenhauer-Renaissance seit den 1860er Jahren trat es wiederum hervor. Und in Beethovens späten Quartetten, die — nicht zuletzt dank der Tätigkeit der Gebrüder Müller — um die gleiche Zeit ins öffentliche musikalische Bewußtsein drangen, ist das artifiziell-esoterische Moment vom metaphysisch-ahnungsvollen nicht zu trennen. Für Nietzsche stellen sie darum die reinste Ausprägung absoluter Musik dar: »Bei den höchsten Offenbarungen der Musik empfinden wir sogar unwillkürlich die Roheit jeder Bildlichkeit und jedes zur Analogie herbeigezogenen Affektes: wie z. B. die letzten Beethoven'schen Quartette jede Anschaulichkeit, überhaupt das gesamte Reich der empirischen Realität völlig beschämen. Das Symbol hat angesichts des höchsten, wirklich sich offenbarenden Gottes« — gemeint ist Dionysos — »keine Bedeutung mehr: ja

es erscheint jetzt als eine beleidigende Äußerlichkeit.«³¹ Um 1870 erscheinen Beethovens späte Quartette als Paradigma der Idee der absoluten Musik, die um 1800 als Theorie der Symphonie entstanden war: der Idee, Musik sei gerade dadurch, daß sie sich vom Anschaulichen und schließlich sogar vom Affektiven »löst«, Offenbarung des »Absoluten«.

³⁰ Vischer S. 338 f.

³¹ Friedrich Nietzsche, Über Musik und Wort. In: Sprache, Dichtung, Musik. Herausgegeben von Jakob Knaus. Tübingen 1973, S. 25.