

## Rezeptionsästhetische Aspekte der klassizistischen Musikanschauung

von Lothar Schmidt, Marburg

Im Laufe einer seit mehr als 25 Jahren andauernden Diskussion ist dem Begriff der Rezeptionsästhetik eine solche Vielzahl von Bedeutungen zugewachsen<sup>1</sup>, daß eine kurze Vorbemerkung angebracht erscheint. Angeregt durch die Arbeit der Nachbardisziplinen sind im Bereich der historischen Musikwissenschaft vor allem Fragen der musikalischen Rezeptionsgeschichte – sowohl im Blick auf die in Texten dokumentierte Rezeption wie die Rezeption von Werken durch Werke – neu in Angriff genommen worden. Die Untersuchung historischer Theorien von Rezeption wurde jedoch erst vereinzelt betrieben. Im Anschluß an Überlegungen, die Wolfgang Iser und Wolfgang Kemp unter dem Begriff der Rezeptionsästhetik zum Vorgang des Lesens literarischer Texte bzw. der Betrachtung bildender Kunst und ihrer Bedeutung für die Konstitution der Werke angestellt haben<sup>2</sup>, soll hier skizziert werden, wie eine bestimmte Tradition der Musikanschauung das Verhältnis von Werk und Hörer verstand.

Nun mag es befremden, daß gerade von rezeptionsästhetischen Aspekten der klassizistischen Musikanschauung die Rede sein soll, gilt es doch als ausgemacht, daß der deutsche Klassizismus, der hier allein befragt wird, dem herkömmlichen wirkungstheoretischen, d. h. subjektorientierten Zugriff auf das Kunstwerk skeptisch bis ablehnend gegenübertrat. Hans Robert Jauß erwähnt in seiner an Musikwissenschaftler gerichteten *Rückschau auf die Rezeptionsästhetik Goethes Nachlese zu Aristoteles' Poetik* als einen Beleg für die Ausblendung des Rezipienten aus dem Kunstbegriff der „klassischen Ästhetik“<sup>3</sup>. Goethe nennt in diesem späten Text aus dem Jahr 1827, in dem eine neue Übersetzung der von der Katharsis handelnden Stelle vorgeschlagen wird, die Tragödie ein „Objekt“: Aristoteles spreche „von der Konstruktion der Tragödie, insofern der Dichter, sie als Objekt aufstellend, etwas würdig Anziehendes, Schau- und Hörbares abgeschlossen hervorzubringen“ denke<sup>4</sup>. Bezogen ist dieses „Objekt“ in Goethes Worten durchaus auf den Zuschauer: Es ziehe ihn würdig an und es trete ihm gegenüber als „Schau- und Hörbares“. Hierin weiß sich Hegel mit Goethe einig, wenn er in den *Vorlesungen über die Ästhetik* sagt, das Kunstwerk existiere nicht nur „für sich“, sondern auch „für uns“, die

<sup>1</sup> Einen Eindruck dieser Bedeutungsvielfalt im Bereich der Musikgeschichte vermittelt folgender Kongreßbericht: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, hrsg. von Hermann Danuser und Friedhelm Krummacher, Laaber 1991 (= *Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover* 3).

<sup>2</sup> Vgl. Wolfgang Iser, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, in: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, hrsg. von Rainer Warning, München 1975, S. 228–252 und ders., *Der Lesevorgang. Eine phänomenologische Perspektive*, ebda., S. 253–276 sowie Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983, besonders S. 10–40 und ders., *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, in: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, hrsg. von Wolfgang Kemp, Köln 1985, S. 7–27.

<sup>3</sup> Hans Robert Jauß, *Rückschau auf die Rezeptionsästhetik. Ad usum musicae scientiae*, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, S. 13–36; hier S. 34 (Anmerkung 26 zu S. 22). Der Text stammt bereits aus dem Jahr 1987.

<sup>4</sup> *Goethes Werke*, Bd. 12, 8., überarbeitete Auflage, München 1978 (Hamburger Ausgabe), S. 345.

Betrachter, Zuschauer oder Hörer<sup>5</sup>. Es entzieht sich jedoch in Hegels wie in Goethes Verständnis einer Bestimmung von seiten der Wirkung: „Die Vollendung des Kunstwerks in sich selbst ist die ewige unerläßliche Forderung! Aristoteles, der das Vollkommenste vor sich hatte, soll an den Effekt gedacht haben! Welch ein Jammer!“, so Goethe in einem Brief an Zelter aus dem Jahr 1827<sup>6</sup>.

Dem Objektcharakter von Musik steht Goethe jedoch skeptisch gegenüber. In der *Nachlese zu Aristoteles' Poetik* führt er sie eher als negatives Beispiel ein. Aristoteles habe in der *Politik* dargelegt, Musik könne „zu sittlichen Zwecken bei der Erziehung benutzt werden“ und Leidenschaften „ins Gleichgewicht“ bringen. Dies hänge damit zusammen, daß, wie es Händel im *Alexandersfest* durchgeführt habe, die „Wirkungen“ der Musik „stoffartiger“ als die der Literatur und der bildenden Kunst seien: „Die Musik aber so wenig als irgend eine Kunst“ vermöge „auf Moralität zu wirken, und immer“ sei „es falsch, wenn man solche Leistungen von ihnen“ verlange<sup>7</sup>. In einem Brief an Zelter aus dem Jahr 1830 bringt Goethe seine Anschauung in das Bild zweier kunsttheoretischer „Parteien“: „Wir kämpfen für die Vollkommenheit eines Kunstwerks in und an sich selbst; jene denken an dessen Wirkung nach außen, um welche sich der wahre Künstler gar nicht bekümmert, so wenig als die Natur, wenn sie einen Löwen oder einen Kolibri hervorbringt“<sup>8</sup>. In diesem Brief führt Goethe wie auch an anderem Ort Kants *Kritik der Urteilskraft* als Bestätigung seiner Auffassung an<sup>9</sup>.

Man könnte fragen, ob Goethes Rede von der Tragödie als einem „Objekt“ – über die Bemerkung über die „stoffartigeren“ Wirkungen von Musik hinaus – überhaupt mit der geistesgeschichtlichen Situation der klassizistischen Musikauffassung in einem Zusammenhang stehe. Eine Antwort ergibt sich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß Goethes *Nachlese zu Aristoteles' Poetik* das Gespräch, das er dreißig Jahre zuvor mit Schiller über den Gegenstand geführt hatte, nochmals aufnimmt und neu abzuschließen versucht. Schiller verstand trotz seiner Versuche, die tragische Kunst von einer pathologischen Wirkung auf die Zuschauer zu befreien, seine Tragödienkonzeption noch traditionell in einem Wirkungszusammenhang und entwickelte daraus ihre Konstruktionsgesetze.

<sup>5</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 1, Frankfurt 1970 (= *Theorie-Werkausgabe* 13), S. 341; die Bemerkung steht im Abschnitt „Die Äußerlichkeit des idealen Kunstwerks im Verhältnis zum Publikum“: „Wie sehr es nun aber auch eine in sich übereinstimmende und abgerundete Welt bilden mag, so ist das Kunstwerk selbst doch als wirkliches, vereinzelt Objekt nicht für sich, sondern für uns, für ein Publikum, welches das Kunstwerk anschaut und es genießt“ (Originale Hervorhebungen). Kemp hat wohl zuerst im Blick auf Rezeptionsästhetik auf diese Passage in Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* aufmerksam gemacht, und auch Jaufß [*Rückschau auf die Rezeptionsästhetik*, S. 25] weist im Anschluß an Kemp auf sie hin; vgl. Kemp, *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, S. 18f. und ders., *Der Anteil des Betrachters*, S. 16ff.

<sup>6</sup> Brief vom 29. März 1827; zitiert nach *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter 1799-1832*, hrsg. von Max Hecker, Frankfurt 1987, Bd. 2, S. 560.

<sup>7</sup> *Goethes Werke*, Bd. 12, S. 344.

<sup>8</sup> Brief vom 29. Januar 1830; zitiert nach *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, Bd. 3, S. 283f.

<sup>9</sup> Ebda., S. 284; vgl. auch folgende Bemerkung aus der *Campagne in Frankreich*: „Wenn Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* der ästhetischen Urteilskraft die teleologische zur Seite stellt, so ergibt sich daraus, daß er andeuten wollte: ein Kunstwerk solle wie ein Naturwerk, ein Naturwerk wie ein Kunstwerk behandelt und der Wert eines jeden aus sich selbst entwickelt, an sich selbst betrachtet werden“; zitiert nach *Goethes Werke*, Bd. 10, S. 286f. Wie sehr es sich auch bei diesem Verständnis Kants um einen Fall von Rezeption handelt, zeigt die entschieden entgegengesetzte Auffassung von Jaufß, der Aristoteles' *Poetik* als die „große Ausnahme in der philosophischen Tradition“ bezeichnet, die nicht die Frage nach den „Wirkungen der Kunst als kunstfremd“ ansehe, und ihr ebenso umstandslos wie Goethe für die Neuzeit Kants *Kritik der Urteilskraft* an die Seite stellt [*Rückschau auf die Rezeptionsästhetik*, S. 22].

Daher behielt seine Überlegung aus dem Jahr 1792, ob das Trauerspiel nicht eher der „rührenden“ als der „schönen Kunst“ zugehörig betrachtet werden müsse<sup>10</sup>, ihre Relevanz. Die Nähe dieser dramentheoretischen Reflexionen zur Diskussion über die Problematik von Musik als schöner Kunst, die Kant in Deutschland neu entfachte, ist in der Sache begründet.

Die Absage an die traditionelle Wirkungsästhetik, für die Goethes Worte hier im Anschluß an Jauß nur als ein prominentes Zeugnis zitiert wurden, entband jedoch die klassizistische Theorie nicht von der Frage nach der Relation des in sich vollendet gedachten Objekts zum wahrnehmenden Subjekt, wenn auch diese Relation in der objektiven Ästhetik des Idealismus an den Rand der Systeme rückt. Rainer Cadenbach hat jedoch zu Recht darauf hingewiesen, daß im Grunde erst die Anerkennung der Besonderheit des ästhetischen Objekts und nicht die Vorstellung eines einfachen Wirkungsmechanismus Rezeptionsästhetik möglich und sinnvoll macht<sup>11</sup>.

Ein Versuch des Leipziger Philosophen Christian Friedrich Michaelis *Über das Schöne in objektiver Hinsicht*<sup>12</sup> aus dem Jahr 1803 zeigt diese Dialektik des Verhältnisses von Gegenstand und Betrachter. Michaelis wird immer wieder auf das wahrnehmende Subjekt zurückgeworfen. Scheinbar objektive Eigenschaften wie „äußere Proportion“, d. h. die Größe des Gegenstandes, und „innere Proportion“, d. h. das Verhältnis der Teile des Gegenstandes zueinander, erweisen sich als negative Bedingungen, die zudem erst im Blick auf den Betrachter ihren Sinn erhalten. Die Größe des Gegenstandes ist ästhetisch relevant im Bezug auf das Wahrnehmungsorgan, und auch die „innere Proportion“ ist gleichfalls nur Voraussetzung für die Faßlichkeit des Objekts. Selbst die von Schiller entlehnte Formel von der Schönheit als „Freiheit in der Erscheinung“, die am Ende des Gedankenganges steht, verweist durch das ihr eingeschriebene ‚als ob‘ auf den Betrachter.

Diese Überlegungen beziehen sich vorwiegend auf Gegenstände der Natur und den Bereich des Sichtbaren. Das hängt nicht nur damit zusammen, daß Michaelis noch in enger Anlehnung an Schillers Ästhetik-Vorlesung aus dem Wintersemester 1792/93 schreibt, die er als Student in Jena gehört und aufgezeichnet hatte<sup>13</sup>. Nach Michaelis wäre vielmehr eine Diskussion der objektiven Bedingungen des Musikalisch-Schönen am Naturschönen gar nicht möglich, da Musik außerhalb von Kunst – der Begriff ist hier im Sinne des 18. Jahrhunderts gebraucht – nicht existiere. Weder akustische Ereignisse in der Natur noch menschliche Empfindungsäußerungen erkennt er als hypothetischen Ursprung von Musik an<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*; zitiert nach Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. 5, 8., durchgesehene Auflage, München 1989, S. 362.

<sup>11</sup> Rainer Cadenbach, *Der implizite Hörer! Zum Begriff der »Rezeptionsästhetik« als einer musikwissenschaftlichen Disziplin*, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, S. 133–163, besonders S. 150 und 152ff.

<sup>12</sup> Christian Friedrich Michaelis, *Ueber das Schöne in objektiver Hinsicht*, in: *Eunomia. Eine Zeitschrift des 19. Jahrhunderts* 3,1 (1803, Februar), S. 89–97.

<sup>13</sup> Michaelis veröffentlichte seine Nachschrift in der von ihm zusammengestellten Anthologie *Geist aus Friedrich Schillers Werken. Nebst einer Vorrede über Schillers Genie und Verdienst und zwei nach seiner Handschrift in Kupfer gestochenen Briefe*, Bd. 2, Leipzig 1806, S. 241–284: *Anhang. Noch ungedruckte Fragmente aus Schillers ästhetischen Vorlesungen vom Winterhalbjahr 1792–93*. Dieser Text ist leicht zugänglich in Schiller, *Sämtliche Werke*, Bd. 5, S. 1020–1041. Gegen Ende des Textes steht ein längerer Abschnitt „Ueber die objektiven Bedingungen der Schönheit“. Es handelt sich um die einzige überlieferte Nachschrift dieser Vorlesungen, deren Grundgedanken auch in die kurz darauf entstandenen *Kallias-Briefe* eingegangen sind.

<sup>14</sup> Vgl. hierzu besonders: *Ein Versuch, das innere Wesen der Tonkunst zu entwickeln*, in: *AmZ* 8 (1805/06), Sp. 673–683 und Sp. 691–696.

Im Zentrum der Reflexionen zum Objektcharakter von Musik steht deren Zeitlichkeit, die einem am Modell der Rhetorik orientierten wirkungsästhetischen Denken entgegenkommt, dem Verständnis des musikalischen Werks als eines Objekts jedoch eher Schwierigkeiten bereitet; dies zumal, wenn zugleich davon Abschied genommen wird, Musik primär als nachahmende Kunst zu bestimmen. Michaelis postuliert in einem Aufsatz aus dem Jahr 1806 einen Objektcharakter von Musik, der für die Argumentation des deutschen Klassizismus im 19. Jahrhundert in mehrfacher Hinsicht als Modell betrachtet werden kann: „Die Gehörsempfindungen, die Töne, geben uns in ihrer musikalischen Verbindung eben sowohl etwas O b j e k t i v e s für die ästhetische Reflexion, als die Gesichtsvorstellungen, die Gestalten in der bildenden Kunst; nur mit dem Unterschiede, dass hier im Raume, dort in der blossen Zeit angeschaut wird“<sup>15</sup>. Im Hintergrund steht hier noch unübersehbar Kants Mißtrauen gegenüber dem transitorischen Charakter von Musik. Carl Leonhard Reinhold, Kantianer wie Michaelis und einer seiner akademischen Lehrer, hatte in seiner begeisterten Rezension der *Kritik der Urteilskraft* behauptet, „Harmonie und Melodie“ seien „an keiner wirklichen Anschauung darstellbar“<sup>16</sup>. Dem widerspricht Michaelis mit dem Hinweis auf die eigentümliche Anschaulichkeit eines musikalischen Ereignisses. Diese Orientierung am formalen Objektbegriff der bildenden Kunst, die sowohl aus Reinholds wie aus Michaelis' Formulierung spricht, möchte ich als ein charakteristisches Merkmal klassizistischer Musikanschauung bezeichnen<sup>17</sup>. Formal nenne ich diesen Objektbegriff, weil er sich vom Gedanken, Musik habe – wie die bildende Kunst – einen von ihr verschiedenen Darstellungsgegenstand, prinzipiell absetzt<sup>18</sup>.

Die Gegenständlichkeit eines musikalischen Ablaufs ist jedoch nicht einfach gegeben, sondern sie muß nach Michaelis erst im Vorgang des Hörens hergestellt werden: „Die äusseren Empfindungen, welche die Musik bewirkt, werden sogleich zu inneren. Wir fassen sie in uns auf, bilden sie zu einem Ganzen, und so werden sie in uns Darstellungsmittel der Tonkunst, oder organische Bestandtheile ihres Werkes“<sup>19</sup>. Diese Passage macht die wahrnehmungstheoretische Orientierung des Objektbegriffs deutlich. Die Auffassung und Zusammenfassung der sinnlichen Eindrücke, also eine Tätigkeit, die vom Hörer zu leisten ist, konstituiert erst den ästhetischen Gegenstand: „Wir betrachten die musikalische Komposition als ein Kunstwerk für den innern Sinn, das zwar unsichtbar, aber doch objektiv ist, indem wir es von uns selbst und unserm zufälligen Gedankenspiel unterscheiden, mit Aufmerksamkeit seine Organisation verfolgen, und mittelst der Einbildungskraft sein

<sup>15</sup> Ebda., Sp. 679 (Hervorhebung von Michaelis).

<sup>16</sup> Carl Leonhard Reinhold, *Ueber das Fundament der Geschmackslehre*, in: ders., *Beyträge zur Berichtigung bisheriger Mißverständnisse der Philosophen. Zweyter Band die Fundamente des philosophischen Wissens, der Metaphysik, Moral, moralischen Religion und Geschmackslehre betreffend*, Jena 1794, S. 369–408; das Zitat findet sich auf S. 398f. Die Rezension war erstmals im Juli 1793 in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* erschienen.

<sup>17</sup> Die Kehrseite dieser Vorstellung liegt in einer zeitlichen Auffassung der Gegenstände der bildenden Kunst, wie sie François Hemsterhuis wahrnehmungstheoretisch fundierte Theorie des Schönen entfaltet; vgl. F. H., *Ueber die Bildhauerey in einem Briefe an Herrn Theodor von Smeth zu Amsterdam*, in: F. H., *Vermischte philosophische Schriften. Erster Theil*, Leipzig 1782, S. 1–70; es handelt sich um die Übersetzung der *Lettre sur la sculpture* aus dem Jahr 1765.

<sup>18</sup> Gerade hierin liegt nach Michaelis das „Idealische und Originelle“, das Musik vor den anderen Künsten so sehr auszeichne; *Ein Versuch, das innere Wesen der Tonkunst zu entwickeln*, Sp. 682.

<sup>19</sup> Ebda., Sp. 675.

Ganzes aus seinen Gliedern zusammenfassen<sup>20</sup>. Dieses Verständnis der Gegenständlichkeit einer musikalischen Komposition geht von einer Vorstellung aus, die bereits Augustinus im elften Buch der *Confessiones* (28,38) formuliert hatte und die zugleich für die phänomenologische Kunsttheorie des zwanzigsten Jahrhunderts von großer Bedeutung ist<sup>21</sup>. Das Hören erscheint als ein Pendeln zwischen Aufnahme, Erinnerung, Erwartung und modifizierter Erwartung.

Michaelis steht – darauf hat Wilhelm Seidel hingewiesen<sup>22</sup> – mit solchen Überlegungen zur Organisation musikalischer Ereignisse auch in seiner Zeit keineswegs allein da. James Beattie skizzierte 1776 sehr präzise eine ähnliche Vorstellung; er tat sie aber als eine kennerhafte Art des Hörens ab, die er gegenüber der am traditionell bevorzugten Modell der Vokalmusik orientierten emotionalen Weise musikalischer Rezeption als inferior einschätzte<sup>23</sup>. Adam Smith hingegen stellte sie in einer wahrscheinlich um die gleiche Zeit entstandenen Abhandlung ins Zentrum einer ganz entschieden eigenständigen Konzeption des Hörens von Instrumentalmusik<sup>24</sup>. Zumindest die Überlegungen Smith' waren Michaelis spätestens seit 1801 bekannt, hatte er doch an einer in diesem Jahr erschienenen Anthologie neuer philosophischer Texte mitgewirkt, die auch eine Übersetzung der musiktheoretischen Abhandlung Smith' enthält<sup>25</sup>. Trotz der unterschiedlichen Wertung dieses Hörvorgangs durch Beattie einerseits und Smith bzw. Michaelis andererseits betonen doch alle drei Autoren das intellektuelle Moment, das ihn und das aus ihm entspringende Vergnügen in hohem Maße charakterisiert und für Michaelis als Argument gegen Kant bedeutend wird.

Seine Vorstellung vom Objektcharakter einer Komposition formuliert Michaelis mit einer durch die Argumentationsrichtung gerechtfertigten Schärfe. Wie differenziert jedoch diese Objektivität gedacht ist, zeigt sich, wenn nach grundsätzlicher Klärung wieder auf das subjektive Moment der Gegenständlichkeit hingewiesen wird. Im Wechselspiel zwischen den Vorgaben der Komposition und der Mitwirkung des Hörers – Ferdinand Hand spricht einmal, einen Buchtitel Wolfgang Kemps beinahe vorwegnehmend, vom „lebendigen Antheil des Beschauers“<sup>26</sup> – liegt zugleich ein Moment von Freiheit, ermöglicht und fordert es doch durch die prinzipielle Unbestimmtheit der Töne und Tonver-

<sup>20</sup> Ebda., Sp. 679.

<sup>21</sup> Vgl. Iser, *Der Lesevorgang*, besonders S. 256ff.

<sup>22</sup> Wilhelm Seidel, *Zählt die Musik zu den imitativen Künsten! Zur Revision der Nachahmungsästhetik durch Adam Smith*, in: *Die Sprache der Musik. Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag*, Regensburg 1989 (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung* 165), S. 495–511, sowie – unter rezeptionsästhetischer Fragestellung – *Instrumentalmusik und Hörer. Anmerkungen zur Problemgeschichte und ein Versuch über die zweite Ballade in F-dur, op. 38, von Chopin*, in: *Musica e storia* 1 (1993), S. 149–173, besonders S. 155ff.

<sup>23</sup> James Beattie, *Essays. On Poetry and Music, as They Affect the Mind*, Edinburgh 1776, S. 155ff.

<sup>24</sup> Adam Smith, *Of the Nature of That Imitation Which takes Place in What Are Called the Imitative Arts*, in: A. S., *Essays on Philosophical Subjects*, Oxford 1980 (= *The Glasgow Edition of the Works and Correspondence of Adam Smith* 3), S. 176–209, hier besonders S. 204f.

<sup>25</sup> Es handelt sich um die zunächst als Zeitschrift erschienene Textsammlung *Geist der neuesten Philosophie des In- und Auslandes*, hrsg. von Karl Adolph Cäsar, 3 Bde., Leipzig 1801. Zwei Jahre später erschien sie in einem Nachdruck als *Pragmatische Darstellung des Geistes der neuesten Philosophie des In- und Auslandes*, hrsg. von Karl Adolph Cäsar, 3 Bde., Leipzig 1803; in beiden Ausgaben findet sich Smith' Essay in Bd. 2, auf S. 182–228, der Übersetzer ist nicht genannt. Der Herausgeber war Professor der Philosophie an der Leipziger Universität und einer der Lehrer Michaelis'. Michaelis lieferte für die Sammlung unter anderem kommentierte Auszüge aus Herders *Kalligone*.

<sup>26</sup> Ferdinand Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig, Zweite Ausgabe 1847, Bd. 2, S. 201; die Formulierung fällt im Rahmen der Erörterung des Begriffs der „Vollständigkeit“ im Kapitel „Die Gesetze der Construction“.

bindungen als Zeichen die Selbsttätigkeit des Rezipienten<sup>27</sup>. Unter solchen Voraussetzungen erfährt Kants Begriff der ästhetischen Idee bei Michaelis im Blick auf das musikalische Hören eine eigentümliche Umformung: „Belebt nun die Musik durch ihre wortlose, bloß fühlbare und innerlich anschauliche Darstellung die Einbildungskraft, so regt sie zugleich die Vernunft auf, mit welcher jene innig verbunden ist, und welcher die Einbildungskraft zum Organ dient, das anzudeuten oder in unbestimmten Zügen zu entwerfen, was eben darum so anziehend ist, weil es nie ganz erschöpfend ausgedrückt, nie in vollständiger Bestimmtheit ausgeführt werden kann. Die geistvolle Musik wirkt daher auf den gebildeten, zartfühlenden Menschen vielleicht auf ähnliche Art, wie die Betrachtung der schönen Natur, wo er (mit Kant's Worten zu reden) »gleichsam Wollust für seinen Geist in einem Gedankengange findet, den er sich nie völlig entwickeln kann.«<sup>28</sup>

Das Modell einer Komposition als eines in seiner Zeitlichkeit und durch eine Leistung des Hörers anschaulichen Objekts hat bedeutende Konsequenzen. Es ermöglicht Eduard Hanslicks Konzept des Musikalisch-Schönen, ohne es freilich in seiner polemischen Verkürzung vorwegzunehmen, und es stellt eine Herausforderung dar, auf die die klassizistische Musiktheorie des 19. Jahrhunderts eingeht. Wie sehr der Gedanke einer gleichsam plastischen Anschaulichkeit von Musik das Denken des Klassizismus prägt, kann man an einer Bemerkung Ferdinand Hands ablesen, die ganz nebenbei einem Grundgedanken E. T. A. Hoffmanns widerspricht: Der erste Satz der *Fünften Symphonie* Beethovens stehe in seinem „edlen und ernsten Charakter“ fest da gleich einem „plastischen Werke“<sup>29</sup>. In Hands *Asthetik der Tonkunst* ist das, was unter den „Gesetzen der Construction“ – die Formulierung erinnert vielleicht nicht von ungefähr an Goethes eingangs zitierte Worte – abgehandelt wird, abhängig von solchen Voraussetzungen. Dort wo Moritz Hauptmann gegen die Musik seiner Zeitgenossen polemisiert, kreisen seine Bilder – etwa das von der fehlenden „Barrière“<sup>30</sup> zwischen musikalischem Ereignis und Hörer – um die mangelnde Faßlichkeit und Anschaulichkeit musikalischer Verläufe. Dabei fehlt es nicht an entschiedenen Gegenpositionen; nur auf eine terminologisch besonders prägnante sei hier hingewiesen: Nach Otokar Hostinský sollen „die im Tongebilde walten den tonlichen und rhythmischen Verhältnisse nicht als Objekte erkannt, sondern als eigene Erlebnisse empfunden“ werden<sup>31</sup>.

Die Reflexion auf den Vorgang des Hörens selbst, als eines ästhetischen Aktes, der im Kern nicht als psychologisch oder physiologisch ableitbarer Vorgang zu verstehen ist, tritt jedoch im 19. Jahrhundert in Deutschland in den Hintergrund. Dies hat mannigfache mu-

<sup>27</sup> Auch die Geschichte dieser Gedankenfigur wurde noch nicht geschrieben; vergleiche aber die Hinweise auf Diderot und Herder in Seidel, *Instrumentalmusik und Hörer*, S. 151. Thomas Twining erwägt in einem der beiden Essays, die er seiner kommentierten Übersetzung von Aristoteles' *Poetik* beigegeben hat, gleichfalls die Funktion der Imagination beim Hören von Instrumentalmusik; er bindet sie aber wieder ein in den Mechanismus der Affekterregung (Th. T., *Aristotle's Treatise on Poetry, translated: with Notes on the Translation, and on the Original; and Two Dissertations, On Poetical, and Musical, Imitation. By Thomas Twining, M.A. The second edition, in two volumes, by Daniel Twining, M.A.*, Bd. 2, London 1812, S. 73f. [die erste Auflage erschien 1790]).

<sup>28</sup> *Ein Versuch, das innere Wesen der Tonkunst zu entwickeln*, Sp. 695. Michaelis zitiert aus § 42 der *Kritik der Urteilskraft*.

<sup>29</sup> Hand, *Asthetik der Tonkunst*, Bd. 2, S. 264.

<sup>30</sup> Brief an Franz Hauser vom 31. Januar 1836, siehe Moritz Hauptmann, *Briefe an Franz Hauser*, Bd. 1, Leipzig 1871, S. 181; die Passage ist bezogen auf Berlioz' *Symphonie fantastique*; ähnliche Formulierungen gebraucht Hauptmann auch angesichts später Streichquartette Beethovens.

<sup>31</sup> Otokar Hostinský, *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Ästhetik*, Leipzig 1877, S. 44f.; zitiert nach Cadenbach, *Der implizite Hörer*, S. 152.

sik- und ideengeschichtliche Gründe. Michaelis' Ausführungen sind gebunden an eine bestimmte musikhistorische Situation – die Instrumentalmusik des späten 18. Jahrhunderts –, und die philosophischen Prämissen, von denen er ausgeht, wandeln sich bereits zu seinen Lebzeiten erheblich: Schon Hegels Bemerkung über das „für sich“ und „für uns“ der Kunstwerke hat innerhalb seiner *Vorlesungen zur Ästhetik*, die ja eigentlich Vorlesungen zur „Philosophie der Kunst“ hätten heißen sollen<sup>32</sup>, eher marginale Bedeutung, und die naturwissenschaftliche Psychologie des 19. Jahrhunderts rückte wiederum andere Gesichtspunkte in den Vordergrund. Polemik verengte schließlich die Perspektive<sup>33</sup>. Daß jedoch gerade Hugo Riemann in seinen letzten musiktheoretischen Abhandlungen<sup>34</sup> das Hören als Aktivität zum Thema macht, scheint wenig zufällig, war er doch durch seine Beschäftigung mit Hauptmann mit den theoretischen Positionen des Klassizismus noch eng vertraut. An den Anfang seiner Abhandlung über *Das musikalische Hören der Neuzeit*<sup>35</sup> stellte dann Heinrich Bessler eine Reflexion über Riemanns musiktheoretisches Modell des aktiven Hörens. Hier schließt sich nun in gewisser Weise ein Kreis. Anders als Riemann und die skizzierte theoretische Tradition verwandelte Bessler die Idee des Hörens als einer Tätigkeit in ein musikhistorisches Konzept. Er meinte, diese besondere Art des Hörens in Ansätzen im 17. Jahrhundert nachweisen zu können, im 18. Jahrhundert sah er es voll ausgebildet. Seine Thesen stützte er – läßt man einmal die Hinweise auf Descartes beiseite – nicht auf theoretische Quellen der Zeit, sondern auf Beobachtungen zur Veränderung der musikalischen Satztechnik, aus der er die des Hörens herleitete. Für das Problem des Hörens von Musik war Bessler nicht zuletzt sensibilisiert durch die Phänomenologie der zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts, die auch die literaturwissenschaftliche Rezeptionsästhetik als eine historische Quelle ihrer Methode begreift, und ausdrücklich unter den Voraussetzungen der Phänomenologie betrachtete er Riemanns Überlegungen. So konnte die Frage nach dem Anteil des Hörers, die in zentralen Texten der klassizistischen Musikanschauung gestellt worden war, als das traditionelle kunsttheoretische Wirkungsmodell seine Gültigkeit verlor, wissenschaftsgeschichtlich relevant werden.

<sup>32</sup> Vgl. Hegels terminologische Reflexion über die Benennungen „Ästhetik“ und „Philosophie der Kunst“, die den Perspektivenwandel von der Subjekt- zur Objektorientierung präzise erläutert (*Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 1, S. 13).

<sup>33</sup> Vgl. hierzu Bernd Sponheuer, *Der Gott der Harmonien und die Pfeife des Pan – Über richtiges und falsches Hören in der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts*, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, S. 179–191.

<sup>34</sup> Hugo Riemann, *Ideen zu einer »Lehre von den Tonvorstellungen«*, in: *JbP* 21/22 (1914/15), S. 1–26 und *Neue Beiträge zu einer Lehre von den Tonvorstellungen*, in: *JbP* 23 (1916), S. 1–21.

<sup>35</sup> Heinrich Bessler, *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, hrsg. von Peter Gülke, Leipzig 1978, S. 104–173; die Abhandlung erschien erstmals 1959.