

# Albrecht Riethmüller Annäherung an Musik

Studien und Essays

Herausgegeben von Insa Bernds,  
Michael Custodis und Frank Hentschel

Musikwissenschaft

**Franz Steiner Verlag**

Insa Bernds/Michael Custodis/Frank Hentschel (Hg.)  
Albrecht Riethmüller  
Annäherung an Musik



# Albrecht Riethmüller

# Annäherung an Musik

Studien und Essays

Herausgegeben von Insa Bernds,  
Michael Custodis und Frank Hentschel



Franz Steiner Verlag Stuttgart

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

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes  
ist unzulässig und strafbar.

© Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2013

ISBN 978-3-51-10276-6

## INHALT

Vorwort . . . . .	7
-------------------	---

### PRINCIPIA

Stationen des Begriffs Musik . . . . .	11
Musica naturalis . . . . .	46
Logos und Diastema in der griechischen Musiktheorie . . . . .	56
„Stoff der Musik ist Klang und Körperbewegung“ . . . . .	74
Zum vokalen Prinzip in der Musikgeschichte . . . . .	82

### AESTHETICA

Programm Musik in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts . . . . .	103
Landschaft in der Musik, Landschaft zur Musik. Beethovens <i>Pastorale</i> und Walt Disneys <i>Fantasia</i> . . . . .	123
„She speaks, yet she says nothing: What of that?“ <i>Romeo and Juliet</i> bei Hector Berlioz und Leonard Bernstein . . . . .	140
Musikästhetik und musikalischer Genuss . . . . .	155
Die Musik an der Grenze der ästhetischen Mimesis bei Georg Lukács . . . . .	191
Wie über den Komponisten John Cage reden? . . . . .	201

### SOCIOLOGICA

Die Musik zum Deutschlandlied . . . . .	215
„Ich weiß nicht, was soll es bedeuten“. Zu Heines, Silchers und Liszts <i>Lorelei</i> . . . . .	227
Johann Strauß und der Makel der Popularität . . . . .	242
Fremdsprache Musik . . . . .	255
Zarah Leander singt Bach. Feindbild der Musikkultur in Carl Froelichs Film <i>Heimat</i> (1938) . . . . .	269
Nach wie vor Wunschbild: Beethoven als Chauvinist . . . . .	281

### ACADEMICA

Gade, Mendelssohn und Schumann empfehlen Robert Franz der Alma mater Halensis . . . . .	301
Wagner, Brahms und die <i>Akademische Fest-Ouvertüre</i> . . . . .	307
Pierre Boulez: Komponist aus Reflexion . . . . .	332
Karlheinz Stockhausen: Pionier im Land der Töne . . . . .	339
Auf keine Formel zu bringen: Wolfgang Rihm . . . . .	347

Editorische Hinweise . . . . .	353
Personenregister . . . . .	356



## VORWORT

Die vorliegende Auswahl repräsentativer Schriften von Albrecht Riethmüller möchte einige seiner zentralen Forschungsinteressen und Erkenntnisziele zusammenfassen. Sie gliedert sich in vier Abteilungen, die sich an der wissenschaftlichen Ausrichtung des Autors orientieren, ohne zu suggerieren, dass mit ihnen ein Schlüssel für dessen gesamtes Oeuvre gegeben sei. In einer Vielzahl von Arbeiten hat sich Riethmüller immer wieder den Grundlagen und fundamentalen Konzepten der Musik zugewandt; einige Schriften dieses Umkreises sind in der ersten Rubrik „Principia“ versammelt. An sie knüpft nahtlos die Rubrik „Aesthetica“ mit Arbeiten an, die sich sowohl historisch als auch systematisch Themen der Musikanschauung und -philosophie widmen. Da in vielen Studien Riethmüllers ästhetische, politische und soziologische Beobachtungen Hand in Hand gehen, folgen den ästhetischen Schriften in der Sektion „Sociologica“ solche, die einen deutlicheren Akzent auf gesellschaftshistorische Faktoren setzen. Die hier hervorgehobenen und theoretisch voneinander geschiedenen Schwerpunkte lassen sich natürlich nur idealtypisch voneinander trennen. Die Aspekte befinden sich, weil es in den Gegenständen selbst so angelegt ist, in starker Wechselbeziehung miteinander, doch kommt es vor, dass einzelne von ihnen bald mehr, bald weniger deutlich in den Vordergrund treten. In diesem Sinne ist die Gliederung zu verstehen. Die letzte Rubrik enthält, und darin unterscheidet sie sich allerdings klarer von den anderen, insbesondere auch drei Laudationes, die Riethmüller im Rahmen der von ihm angestoßenen Verleihung des Ehrendoktorates gehalten hat.

In der Auswahl haben wir zudem versucht, auch jenseits der von den Überschriften angezeigten Fragestellungen Akzente zu setzen. So wurden in der Abteilung „Principia“ zugleich Texte versammelt, die den Epochenschwerpunkt „Antike“ betreffen und das methodische Gewicht der Terminologie bezeugen. Die der Filmmusik gewidmete Aufmerksamkeit schlägt sich in den Sektionen „Aesthetica“ und „Sociologica“ nieder, während ideologiekritische Ansätze die verschiedenen Rubriken gleichermaßen durchziehen. Sämtlichen Texten ist jedoch gemein, dass sie durch Betrachtung all dessen, was den Blick auf die Musik selbst verstellen könnte, diesen freizulegen versuchen.

Wir freuen uns, anlässlich des 60. Geburtstages des Verfassers am 21. Januar 2007 diese Schriftensammlung vorlegen zu können. Zu danken haben wir Dahlia Borsche, Saskia Jaszoltowski, Markus Kettern und Julian Müller für die Hilfe bei der Drucklegung, insbesondere aber dem Franz Steiner Verlag und namentlich Thomas Schaber für die großzügige und freundschaftliche Unterstützung unseres Vorhabens.

*Insa Bernds, Michael Custodis und Frank Hentschel*



## PRINCIPIA



## STATIONEN DES BEGRIFFS MUSIK

Das Wort Musik ist seit zweieinhalb Jahrtausenden in Gebrauch und über die ganze europäische Kultur verstreut. Es zeichnet sich als Begriff dadurch aus, dass es nicht einzelner Terminus der musikalischen Fachsprache ist, sondern das Gebiet als ganzes bezeichnet, innerhalb dessen musikalische Terminologie erst möglich ist und sinnvoll wird; „Musik“ steht zugleich jenseits der musikalischen Terminologie wie „Philosophie“ jenseits der philosophischen oder „Physik“ jenseits der Sprache der Physik. Zu der geschichtlichen Breite, zu der geographischen Weite und zu dieser terminologischen Besonderheit treten die Fülle der Begriffsinhalte und die Uferlosigkeit der mit „Musik“ bezeichneten Gegenstände. Die Musik, sagt Jacobus von Lüttich um 1320, scheint sich auf alle Dinge zu erstrecken („musica ad omnia extendere se videtur“)<sup>1</sup>. Diese Worte sind weder ein gefälliges Bonmot noch ein übertreibender Sinnspruch, sondern sie wurzeln tief in der alten Überzeugung, dass der Mikro- und der Makrokosmos von der geringsten Bebung des Gemüts bis zur (platonischen) Weltseele und vom geringsten Gegenstand bis zu den Gestirnen von einer Harmonía durchzogen sind, die eben „Musik“ ist, ob diese nun akustisch in Erscheinung tritt (hörbar ist) oder nicht.

Die Idee der Musik als einer allumfassenden Harmonie und die damit verbundene Tendenz, den Gegenstandsbereich von Musik ins Unermessliche zu steigern, haben spätestens mit Beginn der Neuzeit und dem Aufschwung der Naturwissenschaften eine Erschütterung erlitten, sofern die physische Seite von „Musik“ nun (wieder) stärkere Beachtung fand als die metaphysische. Aber der Glaube an die Universalität von Musik als Harmonie ist nie ganz geschwunden (wie auch die Metaphysik trotz aller Proklamationen ihrer Grablegung nie ganz hat exstirpiert werden können), und die Einschränkung des Gegenstandsbereichs, die darin liegen mag, dass gewöhnlich nur noch das als „Musik“ bezeichnet wird, was auch (in jeweils wechselnder Bestimmung seiner Organisation) in die Ohren fällt, ist längst durch den Zuwachs an neuen Erscheinungen, an Erfahrung und Wissen ausgeglichen worden.

Sowohl die Ausdehnung als auch die verschiedene Bestimmbarkeit des Gegenstandsbereichs von Musik lässt es von vornherein aussichtslos erscheinen, alle Facetten des Begriffs „Musik“ und seiner Geschichte zu berühren. Selbst wenn im Folgenden darauf geachtet wird, aus dem Musikbegriff nur das herauszuziehen, was in den gegebenen Rahmen einer Geschichte der Musiktheorie gehört, können nur einige Aspekte punktuell beleuchtet werden. Dabei wird die Begriffsgeschichte insofern gegen den Strich gebürstet, als ihr Weg nicht historisch nachgezeichnet, sondern von Station zu Station rückläufig durchmessen wird. Von den Musen, sagt man, stamme das Wort („Musica a Musis dicitur“); der Olymp, auf dem ihr Anführer

1 *Speculum musicae*, lib. I, cap. 2, hg. von R. Bragard, Rom 1973 (Corpus Scriptorum de Musica 3, 1), S. 16; vgl. ebd., cap. 1, S. 11.

Apollon zu Hause ist, wird folglich nicht der Beginn, sondern das Ziel einer kleinen Odyssee durch das Meer des Musikbegriffs bilden, auf der wir wenigstens acht Episoden ansteuern wollen und dabei notwendigerweise rhapsodisch bleiben müssen.

## I.

„Was ‚die‘ Musik sei,  
ist zu sagen schwer geworden“  
Hans Heinrich Eggebrecht,  
1979<sup>2</sup>

Im Vorwort von *The New Grove Dictionary* bemerkt Stanley Sadie, in diesem monumentalen Werk sei die musikalische Terminologie vollständig behandelt („fully treated“), und als Grund dafür, dass es „sogar universeller“ sei als seine Vorgänger, nennt Sadie den Umstand, dass sich das „musikalische Universum ausgedehnt“ habe<sup>3</sup>. Das Universum scheint sich indessen so ausgeweitet zu haben, dass es sein Zentrum verloren hat: Wie allerdings auch schon in den früheren Ausgaben von Grove’s Dictionary fehlt ein Artikel „Musik“. Wohl hat die Geschichte der Astronomie gelehrt, dass das Universum ohne Mittelpunkt zu denken ist – es wurde dies freilich nicht selten als Gotteslästerung interpretiert; wohl kann das Fehlen eines Artikels „Musik“ in einem Musik-Lexikon dadurch gerechtfertigt werden, dass sich „Musik“ als Oberbegriff über die gesamte musikalische Terminologie wölbt und daher keiner eigenen Behandlung bedarf, aber in jedem Falle bleibt die Tatsache bestehen, dass eine der umfänglichsten Sammlungen des Wissens über musikalische Dinge im Jahre 1980 weder anzugeben weiß, was „Musik“ ist, noch den Namen zu erklären vermag.

Handelt es sich hier um eine Resignation über die Unerfassbarkeit dessen, was sich inzwischen diachronisch und synchronisch auf dem Stichwort „Musik“ abgelagert hat? Handelt es sich um die bloße lexikographische Usance, in einem strittigen Falle lieber auszulassen, als sich durch eine bestimmte Meinung zu exponieren? Verlangt nicht gerade das Stichwort „Musik“, Stellung zu beziehen, Akzente zu setzen, Konfession zu zeigen und (sobald der sichere begriffsgeschichtliche Boden verlassen ist) mehr zu entwerfen als zu registrieren? Die Schwierigkeit, die sich hier bekundet, ist keineswegs nur ein lexikographisches Problem, sondern es ist die Ratlosigkeit im Angesicht des von Sadie bemerkten „expanding musical universe“. Man weiß zwar, dass die Dinge nicht mehr an ihrem gewohnten Platz stehen, aber eine neue Ordnung ist nicht entdeckt. Könnte es sein, dass eine Zeit, die es unternimmt, eine „Weltgeschichte der Musik“ zu schreiben, diese nur ins Visier nehmen kann, ohne vom Begriff „Musik“ überhaupt und eigentlich zu sprechen und so eine strenge Auffassung von „Musik“ gewissermaßen in absentia noch einmal zu wiederholen,

2 Schlussatz des Artikels *Musik*, in: *Brockhaus-Riemann Musiklexikon*, Bd. 2, Wiesbaden und Mainz 1979, S. 178.

3 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. von Stanley Sadie, London 1980, Bd. 1, S. IX und S. VIII.

die Hans Heinrich Eggebrecht in die apodiktische, nicht wertende, sondern terminologisch konstatierende Formulierung gekleidet hat: „im Geltungsbereich dieses Wortes: im Abendland“<sup>4</sup>?

Die Universalisierung der Musik und in eins damit die Ausdehnung des Musikbegriffs wurden im europäischen 20. Jahrhundert vielfach als Bedrohung betrachtet. Die in der Musikgeschichte tief verwurzelte Aversion gegen das Neue konnte hier Nahrung finden wie selten zuvor. Der Import außereuropäischer Musik hier und die Sprengung des Tonsystems dort sind nur die markantesten Daten, die den konventionellen Musikbegriff in Frage zu stellen begannen. Weniger das Anschwellen historischen Wissens um das, was Musik einmal war, als vielmehr die Ausweglosigkeiten, die sich daraus ergaben, dass Musik in der Gegenwart nicht mehr das zu sein schien, was sie einmal war, bildeten das Zentrum einer vermeinten Gefährdung: Ob man nun in den 1920er Jahren glaubte, die „afroamerikanische Verjazzung“ unterminiere zusammen mit der Wurlitzer-Orgel die Fundamente der abendländischen Musikkultur<sup>5</sup>, oder ob man in den 1950er Jahren die synthetische Klangerzeugung aus dem Haus der Musik hat verweisen wollen<sup>6</sup>. In einer gewissermaßen geschichtlichen Invarianz findet die Frage, was Musik sei, ihre Antwort darin, was nicht Musik ist.

Die Geschichte des Wortes Musik hat ihre Kehrseite in der Geschichte der Privation von Musik, der Un-Musik und des A-Musischen – eine noch ungeschriebene Geschichte. Fast jede Zeit besitzt ihren musikalischen Beelzebub, das heißt musikalische Erscheinungen, die nicht „Musik“ sein dürfen, die – aus wechselnden Gründen – perhorresziert, bekämpft und ausgegrenzt werden. Oft handelt es sich um etwas Fremdes oder zu Sinnliches, meist jedoch um etwas verwirrend Neues, der die Gemüter erhitzenden und Widerstand mobilisierenden Entdeckung des Auftretens einer Nova am Firmament vergleichbar. Dabei macht es nur einen graduellen Unterschied, ob die Un-Musik „Musica lasciva“, „Teufelsmusik“, „Atonalität“ oder wie immer heißt. Auseinanderzuhalten sind hier jedoch zum einen die Schattenseite der Musikgeschichte als Geschichte der Un-Musik und des A-Musischen (ἄμουσος, „immusicus“) selbst und zum anderen die Aufmerksamkeit, die alles Private für sich beanspruchen darf. Martin Heidegger ist nicht müde geworden zu erläutern, dass der griechische Wahrheitsbegriff zu den privativen Ausdrücken gehört (ἀ-λήθεια als Entbergung, Un-Verborgenheit). Auch einer der Grundbegriffe der Musik des 20. Jahrhunderts, „A-Tonalität“, enthält die Privation, und es wird nur durch die aktuelle Auseinandersetzung, in der der Terminus als schmähend-polemische Waffe benutzt wurde, verständlich, dass die Komponisten der Wiener Schule, auf die der Begriff hauptsächlich gemünzt war, die Schlagkraft der Privation nicht erkannten und den Begriff Atonalität ablehnten.

4 *Brockhaus-Riemann Musiklexikon*, Bd. 2, S. 177.

5 In beidem erblickte z. B. Wilibald Gurlitt 1929 „den Einbruch einer neuen Barbarei in das europäische Musikleben“; wieder abgedruckt in: Gurlitt, *Musikgeschichte und Gegenwart*, Teil 2: *Orgel und Orgelmusik. Zur Geschichte der Musikgeschichtsschreibung. Forschung und Lehre*, Wiesbaden 1966, S. 92 (Beihefte zum AfMw 2).

6 Diesen Verweis erteilte der elektronischen Musik z. B. Friedrich Blume in dem 1958 Aufsehen und Anstoß erregenden Vortrag *Was ist Musik?*.

Das Mittel, bestimmte Musik als Nicht-Musik oder Un-Musik von der Musik auszunehmen, mag terminologisch erforderlich sein, sofern Terminologie ohne Ab- und Ausgrenzungen methodisch undenkbar ist. In Kunstsachen jedoch blieb das Mittel der Aus- und Abgrenzung seit der Antike stets prekär, weil die nachfolgenden Generationen die Ausgrenzungen des alt gewordenen Neuen nicht mehr nachvollziehen, sofern das zunächst als Un-Musik Ausgegrenzte der Musik regelmäßig einverleibt wird. Nachdem schon im 19. Jahrhundert das „Ende der Kunst“ (Musik) beschworen wurde, scheint im 20. Jahrhundert die Frage „Ist das noch Kunst?“ (Musik) besonders dringlich gestellt zu sein. Vielleicht trägt dieser Schein den Betrachter, für den dieses Jahrhundert die ihn umgebende Gegenwart ist. Aber fest steht, dass die Methode der Ausgrenzung („das ist keine Musik mehr“) im 20. Jahrhundert eine neue Stütze in einem weitreichenden Kulturpessimismus gefunden hat, ob er sich nun als „Untergang des Abendlandes“ (Oswald Spengler) oder als „Verlust der Mitte“ (Hans Sedlmayr) zu erkennen gab. Die Untergangs- und Endzeitstimmung betraf, auch auf der Basis einer übermächtig gewordenen Geschichte, nicht nur die Kunst überhaupt, sondern auch die Musik und den Begriff, den man sich von ihr machte. Dass der „Musikbegriff der Gegenwart ... wenn überhaupt, schwer faßbar“ sei, hat denn auch, wie Heinrich Hüsch 1961 ausführt, seinen Grund nicht in der vermehrten Vielfalt der Erscheinungen, sondern anders als in früheren Zeiten „in dem offensichtlichen Fehlen eines zentralen, von einer höheren Geistigkeit her bestimmten übergeordneten Gesichtspunktes ... In dem Mangel eines ganzheitlichen Musikbegriffs, soweit er von Menschen gedacht werden kann, gelangt die Krisenhaftigkeit der geistigen Situation der Gegenwart mit aller Deutlichkeit zum Ausdruck“<sup>7</sup>. Wo im 20. Jahrhundert auch auf den Musikbegriff geblickt wird, dort begegnen Aporien. Ob der Zerfall eines „ganzheitlichen“ Musikbegriffs als Gewinn anzusehen oder als Verlust zu beklagen ist, bleibt demgegenüber eine *cura posterior*, eine (nicht selten weltanschaulich diktierte) Angelegenheit der Interpretation. Vielleicht auch ist es nicht mehr an der Zeit, den Musikbegriff in einer „ontologischen“ Absicht zu untersuchen; vielleicht sollte die in den mittelalterlichen Lehrschriften stereotyp als Lemma behandelte, in der und durch die Geschichte gestellte Frage „*Quid sit musica*“ im Blick auf die Gegenwart zurückgestellt und damit der Vorschlag von Karl R. Popper befolgt werden, „Was-ist“-Fragen („Was ist Materie?“, „Was ist Bewusstsein?“ usw.) generell zu vermeiden<sup>8</sup>.

Erstmals in den Supplementband zur vierten Auflage wurde in Grove's Dictionary 1945 ein von Egon Wellesz stammender Artikel „Musikwissenschaft“ aufgenommen, weil der Terminus „musicology“ neuerdings immer häufiger in englischen Büchern, Zeitschriften und Aufsätzen begegnete. Es ist bemerkenswert, dass dieser zunächst offensichtlich nicht aus sachlicher Einsicht und Notwendigkeit, sondern durch das Diktat eines aktuellen Sprachgebrauchs zustande gekommene Artikel (besonders auch historisch) wichtige Teile dessen mitteilt, was andere Nachschlagewerke unter dem Stichwort „Musik“/„Musica“ zusammenfassen. Das seither in

7 Artikel *Musik* (Abschnitt B, IV: Definitionen), in: MGG, Kassel usw. 1961, Sp. 980.

8 Vgl. Karl R. Popper und John C. Eccles, *Das Ich und sein Gehirn* (1977), München und Zürich 1982, S. 22.

jener Enzyklopädie festzustellende Vorhandensein eines Artikels „Musikwissenschaft“ bei Fehlen eines Artikels „Musik“ verweist darauf, dass in einer Dimension des Begriffs Musik und Musikwissenschaft zusammenfallen bzw. über einen großen geschichtlichen Zeitraum hinweg einmal zusammengefallen sind. Im Rahmen einer „Geschichte der Musiktheorie“ kommt dieser Dimension des Begriffs, dass nämlich Musik Musikwissenschaft sein kann bzw. einmal sein konnte, hervorragende Bedeutung zu.

## II.

„Musique: Fait penser à un tas de choses.  
Adoucit les mœurs. Ex.: ‘la Marseillaise’“  
Gustave Flaubert, vor 1880<sup>9</sup>

Kaum je dürfte eine hintersinnigere „Definition“ der Musik ersonnen worden sein als diejenige, die Flaubert in seinen *Dictionnaire des idées reçues* (Lexikon aufgeschnappter Ideen) eingerückt hat, der in irgendeiner Weise – wir wissen nicht genau, an welcher Stelle – in seinen letzten, unvollendet gebliebenen Roman *Bouvard et Pécuchet* hätte Eingang finden sollen. Dieser Roman, in dem sich die beiden subalternen Schreiber Bouvard und Pécuchet zu Gelehrten aufspreizen und sich der Reihe nach autodidaktisch den einzelnen Wissenschaften und Künsten widmen, ist zu einer Art enzyklopädischer Anti-Enzyklopädie geworden. Indem Flaubert das enzyklopädische Wissen, betrieben von zwei Dilettanten, aufs Korn nimmt (und er dafür selbst zahlreiche Fachbücher und Lexika studieren musste), schleicht sich einerseits der Zweifel ein, ob Wissen und Wissenschaft überhaupt möglich sind, andererseits schlägt die Absicht um, das Wissen, wie Bouvard und Pécuchet es sich aneignen, zu verspotten, und es beginnen sich alle Grenzen zu verwischen: zwischen Wissenschaft und Banausie, zwischen Ernst und Ironie, zwischen Idee und Gemeinplatz („idée reçue“).

Auch an Flauberts Erklärung des Stichworts „Musik“ ist alles unauflöslich vieldeutig. Ist es die Musik selbst, die an eine Menge Sachen denken lässt, das heißt, ist die Rolle der Assoziation beim Hören gemeint? Oder bringt dieses Stichwort den Lexikographen Flaubert in Verlegenheit derart, dass man bei ihm an vieles, an allzu vieles denken muss, wie es beim selben Stichwort auch Martin Luther (und manch anderem mit ihm) ergangen ist, wenn er im Angesicht dieser „herrlichen und edlen Kunst“ aus Enthusiasmus so sehr in Verwirrung gerät, „das ich nicht weis, wo ich dieselbe zu loben anfahren oder aufhören sol“<sup>10</sup>.

Dass Flaubert das Verhältnis von Musik und Moralität ins Zentrum rückt bzw. diesen Punkt als einzigen berührt, hat seine Leser gegen Ende des 19. Jahrhunderts wohl verblüffen und befremden sollen. Lässt sich der Leser aber dadurch verblüf-

9 Zweisprachige Ausgabe unter dem Titel *Wörterbuch der Gemeinplätze, Dictionnaire des idées reçues. Gefolgt vom Katalog der schicken Ideen*, übers. und eingeleitet von Dirk Müller, München 1968.

10 *Symphoniae jucundae* (1538), Vorrede.

fen und befremden, dass ausgerechnet die Verfeinerung der Sitten – welcher, ist freilich nicht gesagt – als Telos der Musik angeführt wird, und glaubt er also, Flaubert habe ihm einen Bären aufgebunden, dann ist der Leser, indem er die Sache zu durchschauen vermeint, Flaubert erst recht auf den Leim gegangen. Denn natürlich konnte es Flaubert bei der Vorbereitung seines „Dictionnaire“ nicht entgangen sein, dass das Verhältnis von Musik und Moralität seit der antiken Ethos-Lehre einen nie ganz verloren gegangenen Bestimmungsgrund von Musik bildet. Es gehört zu der höchst subtilen und komplizierten Struktur der „idées reçues“, dass Autor und Leser wechselseitig übereinander lachen können und dass das, womit Flaubert frappiert, zwar als Ulk erscheinen soll, aber keineswegs ein Ulk ist. Der Topos, dass es Musik mit den Sitten zu tun hat, erschöpft sich nicht, wie man über die „idées reçues“ allgemein vermeint hat, darin, ein sich selbst ad absurdum führendes Vorurteil einer bornierten bürgerlichen Ideologie zu sein, sondern er bildet eine Invarianz verschiedenster Weltanschauungen im historischen Wandel; aufs Ganze gesehen, blieben diejenigen, die das Zusammenwirken von Moralität und Musik zu leugnen versuchten, Außenseiter und den tragenden Musikanschauungen ein Dorn im Auge, beginnend schon mit den von Hermann Abert in ihrer Bedeutung gewürdigten, aber nicht sehr glücklich (und heute fast nur noch pejorativ verstanden) als „Formalisten“ bezeichneten Gegnern der Ethos-Lehre in der Antike<sup>11</sup>.

Den stärksten Effekt erzielt Flaubert zweifellos durch das Nebeneinanderstellen von Sittenverfeinerung und Marseillaise. Soll die Marseillaise die Sittenverfeinerung durch Musik, wie es dasteht, exemplifizieren oder nicht vielmehr konterkarieren? Möchte man nicht speziell das Wort „adoucir“ lieber auf die Zeit vor 1789 als auf die Zeit danach beziehen? Verbindet man, unter moralischem Blickwinkel, das Revolutionslied nicht eher mit Kampf und Sieg bzw. mit einer in früherem Verstande „männlichen“ Musik als mit Verfeinerung bzw. einer eher „weiblichen“ Musik? Ist es nicht ungehörig und allenfalls einem Franzosen im 19. Jahrhundert zu verzeihen, gerade die Marseillaise als Inbegriff von Musik schlechthin vorzustellen? Auch hier ist der ernste sachliche Hintergrund nicht zu überhören. Der von Platon an durchgängig beachtete Zusammenhang von Musik und Politik fand im 19. Jahrhundert in Form der Nationalhymnen eine neue Konkretisierung, und die Geringschätzung, mit der vielfach auf solche Musikprodukte geblickt wird, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass es z. B. für Heinrich Christoph Koch 1802 selbstverständlich schien, im Artikel „Musik“ seines *Musikalischen Lexikons* kein einzelnes Musikwerk seiner Zeit, das einer hohen Gattung entstammt, als Paradigma der Musik namhaft zu machen, wohl aber des „Ça ira“ und des „Marseiller-Marsches“ zu gedenken, um zu belegen, wie sehr die Musik „in die Staatsverfassung verwebt“ und wie stark ihre Wirkung sei<sup>12</sup>.

Scheinbar abstrus, unfachmännisch und ganz von außen, in Wirklichkeit aber fachmännisch und immanent bestimmt Flaubert auch das Stichwort Musiker:

11 Vgl. *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Ein Beitrag zur Musikästhetik des klassischen Altertums*, Leipzig 1899, §§ 9–11.

12 *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M. 1802, Nachdr. Hildesheim 1964, Sp. 1008.

Le propre du véritable musicien, c'est de ne composer aucune musique, de ne jouer d'aucun instrument, et de mépriser les virtuoses.	Zum wahren Musiker gehört es, nichts zu komponieren, kein Instrument zu spielen und die Virtuosen zu verachten.
---	---

Der Virtuose des Wortes Flaubert „definiert“ hier nicht, wie man erwarten könnte, den Musiker im gemeinen Verstande, der auf irgendeine Weise Musik „macht“, sondern dessen Widerpart: einen Mann der so genannten grauen Theorie, einen völligen Unmusiker („immusicus“), den Flaubert zwar als den wirklichen, wahrhaftigen Musiker apostrophiert, den er aber zugleich voll Ironie und Herabsetzung als das zu entlarven trachtet, als was ihn der angeblich gesunde (musikalische) Menschenverstand zu jener Zeit schon lange ansah, nämlich als metierfremd und kunstfern. Damit überhebt sich Flaubert von seinem autonom-künstlerischen Standpunkt aus über die bloßen Kritiker und Betrachter der Musik (und konnte damit der Zustimmung der Künstler-Kollegen und des Publikums sicher sein). Doch der Reiz seiner despektierlichen „Definition“ wird dadurch noch erhöht, dass es Zeiten gab, in denen der Musiker („musicus“) ohne Ironie und Spott tatsächlich und ehrfürchtig so bestimmt wurde (was den wenigsten unter Flauberts Zeitgenossen gegenwärtig gewesen sein dürfte). Flaubert spielt mit dem nahezu völligen Auffassungs- und Bedeutungswandel, den der Begriff Musicus bzw. Musiker zwischen dem beginnenden Mittelalter und dem 19. Jahrhundert Schritt für Schritt durchlaufen hat.

Alle drei Eigenschaften, die Flaubert dem veritablen Musiker zuspricht, begegnen zu Beginn des 6. Jahrhunderts bei Boethius zur Heraushebung des Musicus aus dem Kreise derer, die ebenfalls mit Musik beschäftigt sind<sup>13</sup>. Da sind zunächst diejenigen, die ihr Handwerk auf der Orgel und den übrigen Musikinstrumenten erproben („organo ceterisque musicae instrumentis artificium probant“). Sie können nicht Musici genannt werden, sind sie doch von der Erkenntnis der Wissenschaft der Musik ganz abgeschnitten, da sie ja nur dienen („a musicae scientiae intellectu seiuncti sunt, quoniam famulantur“); sie tragen nichts zur Begründung („ratio“) der Musik bei und sind bar aller Betrachtung („totius speculationis expertes“). Sodann ist die Verachtung des Virtuositums von Boethius impliziert, wenn auch nicht ausdrücklich thematisiert. Denn der Virtuose ist Ausübender und kommt schon von daher nicht als Musicus in Betracht; in zugespitzter Weise ist die Virtuosität durch das Merkmal des Einübens als gewissermaßen eines Dressur-Aktes gekennzeichnet, auf den das zitierte Verbum „probare“ anspielt. Zudem hatte die Virtuosität schon in der Antike bei strengen Kunstrichtern einen schweren Stand; Boethius stellt sich in diese Tradition, wenn er unter ausdrücklicher Berufung auf Platon fordert, im Staat müsse die Musik auf beste Weise so gesittet und so ehrbar bedingt sein, dass sie maßvoll, einfach und männlich, nicht verweichlicht, wild und abwechslungsreich sei<sup>14</sup>. Neben den Instrumentalisten, zu denen auch die Vokalisten gehören, die über ihr von Natur gegebenes Instrument verfügen, sind schließlich auch die Komponis-

13 *De institutione musica* I, 34, hg. von G. Friedlein, Leipzig 1867, Nachdr. Frankfurt a. M. 1966, S. 224, 25ff.

14 Ebd., I, 1, Prooemium (ed. Friedlein, S. 181, 21; vgl. S. 180, 25 und S. 181, 8 und 10): „musicam optime moratam pudenterque coniunctam, ita ut sit modesta ac simplex et mascula nec effeminata nec fera nec varia.“ – Ethos-Lehre und Virtuosität schließen einander aus.

ten von der Musica abzusondern („segregandum“). Zwar kennt Boethius den Begriff des Komponisten noch nicht, aber er merkt an, dass derjenige, der Gesänge schafft („fingit carmina“), ebenfalls nicht durch Betrachtung und Begründung („speculatione ac ratione“), sondern durch einen gewissen natürlichen Instinkt zu seinem Gesang gebracht wird („naturali quodam instinctu fertur ad carmen“)<sup>15</sup>.

Poiesis (Komposition) und Praxis (Ausführung, Ausübung), die im neuzeitlichen Verstande die wesentlichen Eigenschaften eines Musikers sind, müssen bei Boethius – nicht übrigens in der vorausgehenden griechischen Antike – zugunsten der Theoria geopfert werden: Nur dort sind Begründung und Betrachtung, „ratio“ und „speculatio“, angesiedelt, und nur dort darf in Wahrheit von einem Musicus gesprochen werden, der deshalb nichts anderes sein darf und sein kann als ein bloßer, das heißt reiner Musik-Theoretiker. Die nachboethianische Gegenüberstellung von Musicus (als Musiktheoretiker) und Cantor (als Ausübendem) trieb die Ausschließlichkeit von Praxis und Poiesis hier und Theoria dort noch weiter auf die Spitze, wenn in einer bekannten Sentenz der Guidonischen *Regulae rhythmicae* (nach 1025) der Cantor mit einem wilden Tier („bestia“) verglichen wird, sofern er etwas tut, was er nicht versteht bzw. weiß („qui facit, quod non sapit“)<sup>16</sup>. „Sie wissen es nicht, aber sie tun es“: Dieses von Karl Marx stammende Zitat setzte Georg Lukács 1963 als ein auf die (produktiven) Künstler gemünztes Motto über den ersten Teil seines Hauptwerks „Ästhetik“<sup>17</sup>. Scheinbar ins Positive gewendet, dokumentiert sich in diesem Motto, wenn auch verborgen, noch immer der boethianische Herrschaftsanspruch der Theorie gegenüber der Praxis (als Poiesis), jetzt aber nicht mehr der Anspruch der Theorie bzw. Musiktheorie, sondern der der Ästhetik. Nicht etwa, weil in einer aktivistisch orientierten Lehre wie der marxistischen das Verhältnis von Tat und Bewusstsein über sie umgekehrt und vom Kopf auf die Füße gestellt wäre, sondern weil ein weit über die weltanschaulichen Grenzen hinausgreifender Topos den produktiven Künstler zwar als Vollstrecker der Kunst und Kunstgeschichte bewundert, aber für unerheblich erklärt, was die Künstler über ihr Tun gedacht haben<sup>18</sup>; deshalb bleibt jener Anspruch aufrechterhalten, in dem sich die unterschiedlichsten der in der Tradition des 19. Jahrhunderts stehenden ästhetischen Richtungen ausnahmsweise einig sind, wenn es darum geht, die Rivalität zwischen Ästhetiker und Künstler auszutragen. Flauberts „Definition“ des Musikers weist genau diesen Anspruch scharf zurück, indem er den Theoretiker zur Karikatur eines „véritable musicien“ macht, während die *Regulae rhythmicae* diesen Theoretiker als wahren Musicus vorführen

15 Ebd., I, 34 (ed. Friedlein, S. 225, 5).

16 Hg. von M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, Bd. 2, St. Blasien 1784, S. 25; vgl. dazu Erich Reimer, Artikel *Musicus-cantor*, Abschn. II, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (1978). – Schon Augustinus (*De musica* I, 4) rückt die Unkenntnis der Musica und tierisches Verhalten zusammen, allerdings im Blick auf die Plebs, „quae non multum a pecoribus distat“.

17 Nur dieser erste Teil ist erschienen, unter dem Titel *Die Eigenart des Ästhetischen*, 2 Bde., Neuwied und Berlin 1963 (Werke XI und XII).

18 Vgl. ebd., Bd. 1, S. 29. Ähnlich z. B. auch Theodor W. Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, Wien 1968, S. 45 (Österreichische Komponisten des 20. Jahrhunderts 15): „In der Kunst kommt alles auf das Produkt an, dessen Organ der Künstler ist; was ihm selbst vorschwebte, lässt sich kaum je zwingend rekonstruieren, ist aber auch weithin irrelevant.“

und dafür den wirklichen Musiker („véritable musicien“) als Cantor in eine „bestia“ verwandeln.

Die Neigung der Theoretiker und Ästhetiker, der Poiesis und Praxis teils bewundernd, teils verachtend Bewusstlosigkeit zu attestieren, korrespondiert der Neigung der Praktiker, die Theoretiker und Ästhetiker als an der Sache selbst unbeteiligte Räsoneure ins Abseits zu stellen. Dass der Musicus vom bloßen Theoretiker zum bloßen Praktiker hat werden können – niemand versteht es heute, wenn jemand „Musiker“ sagte und damit „Musikwissenschaftler“ meinte –, dieser Seitenwechsel konnte den in der Musik besonders alten und nachhaltig geführten Streit um das rechte Verhältnis von Theorie und Praxis nicht schlichten. Auch die Poiesis (Komposition), die sich dazwischengestellt hat, klärt das von gegenseitigen Animositäten getragene Verhältnis nicht, sondern kompliziert es noch, weil sie wieder zerfällt in das Schaffen selbst (als Akt des Komponierens samt dessen Ergebnis, dem Werk) und in die Theorie davon (Poetik, Kompositionslehre). Der „propre du véritable musicien“ ist noch nicht zu Ende bestimmt.

### III.

„... Sie, verehrungswürdigster  
Herr Doktor der Tonkunst ...“  
Der Wiener Stadtmagistrat  
An Joseph Haydn, 1803<sup>19</sup>

Haydn pflegte seine Briefe, wenn sie offiziellen Charakter hatten, mit dem Zusatz „Kapellmeister“ zu unterzeichnen. Nachdem ihm aber 1791 in Oxford die Ehrendoktorwürde verliehen worden war, konnte es vorkommen, dass er von dem neuen Titel Gebrauch machte. Die Ehrung stärkte seine Position bei der Rückkehr in die Diener-Rolle bei den Esterházy, und in einem Schreiben an die dortige Verwaltung wegen Stornierung einer Schuldforderung steht vor dem Zusatz „fürstl. Esterházy-scher Capellmeister“ auffällig: „Doctor zu Oxford“<sup>20</sup>. Obwohl es am korrektesten gewesen wäre, ist von einem „Doktor der Musik“ nicht die Rede; denn es stand in „Tonkunst“ ein geeigneter erscheinendes Wort zur Verfügung. Dementsprechend unterzeichnet Haydn auch mit „D<sup>r</sup> der Tonkunst“, und als einen solchen redet ihn der Wiener Magistrat 1803 bei Verleihung der goldenen Bürger-Medaille an<sup>21</sup>.

Die Bezeichnungen „Tonkunst“ für Musik und „Tonkünstler“ für den ausübenden Musiker und den Komponisten (speziell auch: „Tonsetzer“) sind sowohl eine Besonderheit des Deutschen als auch ein relativ kurzes Intermezzo geblieben, dessen Höhepunkt um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert liegt; und es scheint so, als wäre der Geist, von dem der Sprachgebrauch getragen war, eher klassizistisch

19 Joseph Haydn, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, unter Benutzung der Quellensammlung von H. C. Robbins Landon hg. und erläutert von Dénes Bartha, Kassel usw. 1965, S. 423.

20 Ebd., S. 311 – vermutlich aus den Jahren 1796/1797.

21 Ebd., S. 374 (Brief vom 24. Juli 1801 an den Schulmeister Karl Ockl in Plan/Böhmen über die *Schöpfung*) und S. 423 (Verleihungsschreiben an Haydn vom 10. Mai 1803).

als romantisierend gewesen. In der Übersetzung Friedrich Schleiermachers (1768–1834) lauten die Worte, mit denen Sokrates in Platons *Politeia* einen Fachmann für musikalische Fragen – Adeimantos – bezieht, folgendermaßen: „Sage du es mir, denn du bist ja ein Tonkünstler.“ Wir haben – es sei gestattet, dies anzuführen – erfahrene Studenten der Musikwissenschaft darauf befragt, welches Wort im Original für „Tonkünstler“ steht. Niemand traf das Naheliegende, das sich zur Verwunderung als „musikós“ herausstellte<sup>22</sup>. Der Vorfall zeigt, wie fern gerückt „Tonkünstler“ und „Tonkunst“, „Tonsetzer“ und „(Ton-)Setzkunst“ sind, denen nur noch in museal anmutenden „Tonkünstler-Vereinigungen“ u. ä. begegnet wird.

In Paraphrase erscheint Tonkunst in der viel zitierten Definition der Musik als „Kunst durch Töne Empfindungen auszudrücken“, die Heinrich Christoph Koch 1802 mitteilte<sup>23</sup>. Den Autor selbst befriedigte sie offensichtlich weniger. In seinem *Kurzgefaßten Handwörterbuch der Musik* von 1807 – die Vergleichung beider kochschen Lexika gibt vorzüglichen Aufschluss über die sich in jenen Jahren vollziehende Nuancierung musikalischer Anschauungen – heißt es genauer, Musik bezeichne „ein angenehmes Spiel der Empfindungen durch Töne auszudrücken“. Inzwischen war Koch, wie auch aus anderen Artikeln ersichtlich, auf Kant und Schiller gestoßen, und Koch hat Kant offensichtlich gut verstanden, wenn er nie von „schönem“, sondern „angenehmem“ Spiel spricht und damit Kants Zweifel, ob die Musik mehr eine angenehme oder mehr eine schöne Kunst sei, nachklingen lässt. Erst 1807 würdigt Koch die „Tonkunst“ eigens, und erst dort findet sich inmitten des Artikels *Musik* der Verweis: „Von der Musik als schöne Kunst betrachtet, handelt der Artikel *Tonkunst*.“ In diesem eigenen Artikel beschränkt sich Koch jedoch auf ein Zitat aus Michaelis' *Geist der Tonkunst*<sup>24</sup>, in dem davon die Rede ist, dass der Inhalt der Musik, sofern sie eine schöne Kunst sei, „ein schönes Spiel der Empfindung“ ausmache, und in dem mit einer an Leibniz gemahnenden und ganz von Kant abhängigen Wendung die Schönheit der Musik allein („blos“) auf die Komposition, mithin die Form bezogen wird und „in einer gewissen Regelmäßigkeit“ liegt, „die sich sogar mathematisch berechnen lässt, und welche von der Seele im Anhören der Musik nur dunkel wahrgenommen wird“<sup>25</sup>.

22 *Politeia* III, 398e (ed. Burnet): λέγε μοι· σὺ γὰρ μουσικός. Die Aufforderung bezieht sich auf die Frage, welches die klagenden Tonarten (θρηνώδεις ἁρμονίαι) sind.

23 *Musikalisches Lexikon* (wie Anm. 12), Sp. 992 (zu Beginn des Artikels *Musik*).

24 Zu dem Verfahren, die Darstellung ästhetischer Sachverhalte „aus anderen Werken wörtlich zu entlehnen“, sah sich Koch schon im Lexikon von 1802 (ebd., Vorrede, S. XII) „veranlasst“ durch die „Krisis, in welche sich anjetzt die Aesthetik seit der Entstehung der sogenannten neuern Philosophie befindet“. Im *Kurzgefaßten Handwörterbuch der Musik*, Leipzig 1807, findet sich die Definition der Musik S. 232, der Verweis auf den Artikel *Tonkunst* S. 235 und das Michaelis-Zitat S. 367.

25 Vgl. Gottfried Wilhelm Leibniz („Musica est raptus numerare se nescientis animae“) oder Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling („Die Musik ist ein reales Selbstzählen der Seele ... aber eben deßwegen wieder ein bewußtloses, sich selbst wieder vergessendes Zählen“, *Philosophie der Kunst*, § 77), vor allem aber Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790), 2. Aufl., Berlin 1793, § 53, S. 220: An der in der Musik weniger sprachlichen als vielmehr „mathematischen Form ... hängt allein das Wohlgefallen ... Aber an dem Reize und der Gemüthsbeugung, welche die Musik hervorbringt, hat die Mathematik sicherlich nicht den mindesten Anteil; sondern

Als Tonkunst ist Musik also aufgenommen in den Reigen der Schönen Künste (frz. beaux arts, engl. fine arts), deren Behandlung weniger der Musiktheorie (in welcher Form auch immer) als vielmehr der Ästhetik und innerhalb dieser der Ästhetik der Tonkunst obliegt. Als Tonkunst, wie sie im späteren 18. Jahrhundert begriffen wurde und in der Wiener Klassik als reine, absolute Musik zu sich selbst kam, ist Musik – in der Interpretation Hans Heinrich Eggebrechts<sup>26</sup> – ihrem Wesen nach „Tonsprache“ in einer doppelten Bedeutung dieses Wortes als einerseits Klangrede und andererseits Empfindungssprache, wobei beide Bedeutungen aufeinander bezogen bleiben, sofern „Ton“ dabei als ein Natur- bzw. Empfindungslaut der Ausgangspunkt und die „Natürlichkeit des Tons“ das Ziel ist.

In gewisser Weise impliziert die als Tonkunst begriffene Musik eine Hierarchie. Zwar bleibt „Musik“ der Oberbegriff und die notwendige Basis zur kategorialen Einstufung. Aber erst die Tonkunst erhebt sich wirklich über alle anderen Erscheinungsformen des Klingenden, historisch oder systematisch gesehen. Es musste nicht gefragt werden, ob ein Vogel „Musik“ mache oder nicht, sondern es reichte aus zu wissen, dass er nicht über Tonkunst verfügt, und dasselbe galt auch für die unentwickelten, geschichtlich frühen und kulturell stehen gebliebenen Stufen der Musik. (Allerdings bilden Künstlichkeit und Natürlichkeit der Kunst und überhaupt die Frage des Verhältnisses von Natur und Kunst im Laufe des 18. Jahrhunderts ein schwer durchschaubares Geflecht, das dann vor allem im Anschluss an Jean-Jacques Rousseaus Natur-Emphase die Diskussion verschärfte; jeder, der heute historiographisch darauf zurückblickt, wird das Geflecht anders zu lösen suchen, entsprechend seiner Grundeinstellung zur Aufklärung, zum Rationalismus und seinem Verständnis von Natur.) Auch die Periodisierung der Musikgeschichte wurde von Johann Nikolaus Forkel 1788 als ein Zuwachs an Künstlichkeit der Musik beschrieben, analog der Sprachgewinnung und in dem Vergleich der Kindheits-, Jünglings- und Manneszeitalter der (Ton-)„Kunst“, die als Werk des Menschen „neue und vollkommene Schöpfungen zu bewirken“ imstande ist „als die Natur selbst“; je „roher“ ein Volk ist, desto stärker ist die „Empfindung“ des (noch nicht mit Vorstellungen und Begriffen verbundenen) vorkünstlerischen „Tons“<sup>27</sup>.

Die Vorstellung der Vervollkommnung der Musik auf dem Wege einer Aszendenz und Adoleszenz der Tonkunst wies im Blick auf die griechische (klassische) Antike eine Klippe auf, die Hegel später am besten umschiffte, indem er die Musik zeitlich und sachlich als nachklassisch beschrieb. Andere – auch Forkel – gerieten mitunter in Schwierigkeiten, dem klassizistischen, das heißt vor allem antikisierenden Geist ihrer Zeit zu genügen: Die Überzeugung, dass die Musik als Tonkunst erst in neuerer Zeit ganz bei sich selbst sei, war um so gefestigter, als bei „den Griechen“ keine den anderen Künsten vergleichbaren Musikwerke als Kunstzeugnisse, kein Homer, Eu-

sie ist nur die unumgängliche Bedingung (*conditio sine qua non*) derjenigen Proportionen der Eindrücke ... wodurch es möglich wird, sie zusammenzufassen“.

26 Vgl. *Musik als Tonsprache*, in: AfMw 18, 1961, S. 73–100, bes. S. 93ff.; wieder abgedruckt in: Eggebrecht, *Musikalisches Denken*, Wilhelmshaven 1977, S. 7–53, bes. S. 41ff. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 46).

27 *Allgemeine Geschichte der Musik*, hg. und mit Registern versehen von Othmar Wessely, Bd. 1, Graz 1967, Einleitung, § 1 (S. 2) und § 3 (S. 3).

ripides oder Praxiteles der Musik aufzufinden waren und die Höhe der Tonkunst bei den Griechen nur durch indirekte Zeugnisse, durch mehr oder weniger vage Beschreibungen hat vermutet, aber nicht demonstriert werden können. Dass die Geschichte der griechischen Musiktheorie durch Texte hervorragend dokumentiert ist (und sich die Musik darin vor ihren Schwesterkünsten auszeichnet), die Geschichte der Musik aber erst im Mittelalter durch musikalische Texte (Werke) ans Licht tritt und große Musikwerke im emphatischen Sinne einer „schönen Kunst“ erst der Neuzeit ganz gehören, ließ nicht nur die Musikbetrachter zu gelegentlichen Verklausulierungen greifen, sondern spiegelt auch den Sonderstatus, mit dem die Musica in den Kreis der „schönen Künste“ trat: ihrem Begriffe nach als eine Greisin, der Sache nach eher als eine junge Frau. Demzufolge konnte die Musik bei Johann Georg Sulzer in durchaus traditioneller Auffassung als die „älteste aller schönen Künste“ angenommen<sup>28</sup> und – kaum später und inmitten der Wiener Klassik – von den Kreisen um Ludwig Tieck als die jüngste angesehen werden, die noch keine Klassik hinter sich gebracht hat, sondern auf einen klassischen Höhepunkt erst zugeht.

Bei aller Hochschätzung der Tonkunst als schöner und daher von der Ästhetik zu behandelnder Gegenstand blieb ein gewisses Ungleichgewicht zwischen Musik und Tonkunst, ein offenbar prekäres Verhältnis zwischen der Musik im Allgemeinen und der Tonkunst als deren Telos im Besonderen. Schon im 19. Jahrhundert wurde „Tonkunst“ immer weiter zugunsten von „Musik“ zurückgedrängt, und wenn Ferruccio Busoni noch 1907 (in Triest) einen *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* veröffentlichte, dann handelte es sich schon um einen Anachronismus, vielleicht um eine Titel-Allusion an Christian Friedrich Daniel Schubarts *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (um 1785)<sup>29</sup>, in der das Attribut „neu“ der alt gewordenen „Tonkunst“ zu widerstreiten scheint. Die Wiederaufgabe des Begriffs Tonkunst zugunsten von Musik mag nicht zuletzt im Sinne internationaler Verständigung geboten und vorteilhaft gewesen sein. Dennoch bedeutete sie zugleich einen Verlust. Wie oft nämlich wird beklagt, der Ausdruck Musik, sofern er nahezu alles Hörbare umfasst, sei entschieden zu allgemein, und zwar sowohl im weltweiten Vergleich der heterogenen Musikkulturen als auch innerhalb einer einzelnen Musikkultur. Tonkunst war offensichtlich der einzige Begriff, der eine wirkliche Spezifikation der Musik erlaubte. Wäre es z. B. nicht präziser, eine „Soziologie der Tonkunst“ zu besitzen statt einer „Musiksoziologie“? Und erst recht eine „Psychologie der Tonkunst“ hätte auf schmalere Grat zu wandern als eine „Musikpsychologie“. Der Begriff „Tonkunst“, gäbe es ihn noch, zwänge auf jeden Fall dazu, manchen Standpunkt und Standort genauer zu revidieren. Tonkunst war eine begriffliche Herausforderung an die Musikgeschichte, die diese nicht lange angenommen hat.

28 *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinander folgenden, Artikeln abgehandelt*, 3. Teil, 2. Aufl., Leipzig 1793, S. 434 (im Artikel *Musik*).

29 Hg. von L. Schubart, Wien 1806, Nachdr. Hildesheim 1969.

## IV.

„Si diligenter advertas  
& ad reliquam meam Musicam“  
(Wenn Du sorgfältig auf meine  
bei Dir zurückgelassene „Musica“ acht gibst)  
René Descartes an Isaac Beekman, 1619<sup>30</sup>

Johannes Kepler hatte 1619 in Linz Grund zur Verärgerung darüber, dass die Druckergesellen in Scharen in den beginnenden Dreißigjährigen Krieg gezogen waren, statt sein umfängliches und mehr beiläufig das dritte und wichtigste der „Keplerschen Gesetze“ enthaltendes Hauptwerk *Harmonice mundi* in der von Kepler angestrebten Form herauszubringen und er so die Auseinandersetzung mit den drei Büchern *Harmoniká* seines Vorbilds Klaudios Ptolemaios (samt dem Porphyrios-Kommentar dazu) nicht in der gewünschten Weise hat zustande bringen können – einen Vergleich („comparatio“) zweier das Welt-Bild der Menschen jeweils nachhaltig bestimmenden Astronomen auch auf dem Felde der Musiktheorie<sup>31</sup>. Im Jahr zuvor verfasste ein ehemaliger Absolvent der Jesuitenschule La Flèche, der einmal die von Kant so genannte „kopernikanische Wende“ der Philosophie hat herbeiführen sollen, seine erste und lange einzige vollendete Schrift als ein Mensch inmitten militärischer Ignoranz („inter ignorantiam militarem“). Dieser Kriegsmann, wohl eher pro forma im Dienste Moritz’ von Oranien stehend, übergab die Schrift dem ihm befreundeten holländischen Mathematiker Isaac Beekman, der wie er die Naturwissenschaft auf die Mathematik hat gründen wollen, mit der dann nicht eingehaltenen und zu Verstimmung führenden Bitte, sie nie jemandem zu zeigen: das *Compendium musicae* des 22-jährigen Descartes<sup>32</sup>, das er auch kurz „mea Musica“ nennt, worin weniger eine Verwechslung von Inhalt und Titel zum Vorschein kommt als vielmehr die Selbstverständlichkeit, Musica zu sagen und Musiktheorie zu meinen.

Ein größerer Unterschied der theoretischen Einstellung auf Musik – zur selben Zeit – als der zwischen Kepler und Descartes lässt sich schwer vorstellen. Kepler zeigt das Doppelantlitz, nach vorn gerichtet – der Naturgesetzlichkeit und damit dem neuzeitlich wissenschaftlichen Denken die Bahn zu brechen – und rückwärts orientiert – auf dem pythagoreisch-platonisch-ptolemäischen Ideal der Weltharmonie zu beharren. Für Descartes hingegen spielt der Harmoniebegriff – Zentrum aller bisherigen Erörterung der Musik – fast keine Rolle; er betrachtet die Musik, der er praktisch fern stand – er gestand, eine Quarte nicht von einer Quinte unterscheiden zu können – als einen Untersuchungsgegenstand, bei dem es ihm mehr auf die Methode als auf die Sache ankommt. Bei aller Unterschiedlichkeit der Absichten und Ziele eint es Kepler und Descartes, dass beide der Musik vorzugsweise als Mathematiker

30 René Descartes, *Correspondence*, hg. von C. Adam und G. Milhaud, Bd. 1, Paris 1936, S. 3.

31 Johannes Kepler, *Harmonices mundi libri V*, Linz 1619, Nachdr. Bologna 1969, S. 249, Appendix, Buch V.

32 Erstmals Utrecht 1650 (in: *Oeuvres*, Bd. 10, hg. von C. Adam und P. Tannery, Paris 1966, S. 79–141); der Hinweis auf die Militärzugehörigkeit im Schlussabsatz der Schrift.

begegnen und dass der Begriff von Musik, von dem sie ausgehen, übereinstimmender ist, als es zunächst scheinen möchte.

In Buch I und II von *Harmonices mundi* widmet sich Kepler den „proportiones harmonicae in abstracto“, das heißt den mathematischen (geometrischen und stereometrischen) Bedingungen der Möglichkeit von Harmonie überhaupt. Danach folgen in Buch III bis V die „proportiones harmonicae in mundo“. Diese wollte er, wie es sich aus dem Text rekonstruieren lässt<sup>33</sup>, analog der seit Boethius tradierten Dreiteilung „Musica mundana“ (Sphären-Harmonie), „Musica humana“ (insbesondere Seelen-Harmonie) und – als einziger klingender Bereich – „(Musica) quae in quibusdam constituta est instrumentis“ bzw. (nachboethianisch) „Musica instrumentalis“ oder „Musica sonora“ (Vokal- und Instrumentalmusik) hintereinander aufzeigen. Dieser Dreischritt ist in den Büchern III bis V indessen genau umgekehrt. Kepler beginnt mit den harmonischen Verhältnissen in der Sphäre der klingenden Musik, um sie danach in der Natur und schließlich im Schöpfungswerk der Himmel als dem ersten und vollkommensten aller Dinge aufzusuchen<sup>34</sup>.

Dass die Dreiteilung „Musica mundana“/„humana“/„instrumentalis“ die Folie bildet, die Kepler umkehrt, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass Musica für ihn – neuzeitlich – nur die klingende, von Menschen produzierte Musik ist. Spricht er von „Musica humana“, dann meint er damit die „Musica instrumentalis“ bzw. „sonora“. Dies rührt vor allem daher, dass die überkommene Synonymität von „Musica“ und „Harmonía“ (auch „Symmetría“) bei Kepler nicht mehr uneingeschränkt gilt, so scheinbar nahe liegend es gerade bei ihm sein mag. Den meisten, sagt er, dürfte es unvermutet („inopinabile“) sein, wenn gelehrt wird, die Töne seien etwas anderes als die Harmonien, von denen man vermeint, sie steckten in den Tönen („aliud quid esse sonos, aliud Harmonias, quae inesse putantur in sonis“)<sup>35</sup>. Die Musik als die Kunst („ars“), die sich um die Töne dreht und in der – hier stimmt Kepler ganz mit Descartes überein – der von der menschlichen Stimme hervorgebrachte, sprachverbundene Ton („phoné“ bzw. „vox“, verbunden mit „logos“) Vorrang hat vor dem sprachlosen Instrumentalklang, ist von der Harmonía so zu trennen, dass zwar in den Tönen – abbildlich – Harmonien begegnen, aber in den Harmonien keine Töne<sup>36</sup>. Wenn Kepler von den harmonischen Verhältnissen („proportiones harmonicae“) der Musik ausgeht, zu denen der Natur fortschreitet und (wie Ptolemaios) die der Welt an den krönenden Schluss stellt, dann hat dies nicht nur den Grund, dass er als Astronom von dem Schöpfungs-Wunder Welt teils in die erhabenste Stimmung, teils in die höchste Leidenschaftlichkeit versetzt ist, sondern er gibt auch als Hauptgrund an, dass bei der Darstellung harmonischer Sachverhalte jedermann die Nomenklatur

33 Als „Idealdisposition“ aufgezeigt von Michael Dickreiter, *Der Musiktheoretiker Johannes Kepler*, Bern und München 1973 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 5), S. 53ff.

34 „Creationis coelorum opus“ (*Harmonices mundi* [wie Anm. 31], Einl. zu Buch III, S. 2); „opus Creationis, quod omnium primum & perfectissimum“ (Einl. zu Buch IV, S. 106).

35 Ebd., Einl. zu Buch IV, S. 106.

36 Wenn Kepler doch einmal von „Musica coelestis“ spricht, dann ist der Gedanke der Abbildlichkeit betont (vgl. Dickreiter, *Der Musiktheoretiker Johannes Kepler* [wie Anm. 33], S. 58); Jacobus von Lüttich (*Speculum musicae*, lib. I, cap. 11 und 12) stellt die „Musica coelestis vel divina“ eigens neben bzw. über die „Musica mundana“.

sofort auf die klingende Musik beziehe und uns für die zu erklärenden Dinge keine anderen Termini als musikalische zur Verfügung ständen („non alia nobis suppetant vocabula ... quam Musica“)<sup>37</sup>. Den Einwand, dass die Idee der Harmonie der Welt nichts anderes sei als eine menschliche Projektion der realen Musik an den Himmel, hätte Kepler nicht gelten lassen, sofern die harmonischen Proportionen der Planeten für ihn nicht bloß Repräsentanten der göttlichen Ordnung, sondern in gewisser Weise Gott selbst sind.

Den formal bezogenen, mathematisch zu begründenden „proportiones harmonicae intellectuales“ stehen, sie in sich begreifend, die material bezogenen, physi(kali)sch fassbaren „proportiones harmonicae sensiles“ gegenüber, in denen sich auch die Musik ergeht. Das sich schon in den Querelen zwischen Akusmatikern und Mathematikern, zwischen Pythagoreern und Aristoxeneern zeigende, vielfach und vielfältig erörterte Problem um das rechte Verhältnis von „logos“ („ratio“) und „aisthesis“ („sensus“) hinsichtlich des Tons, der Konsonanz und der Musik überhaupt – überwiegend zugunsten des Logos gesehen und z. B. von Augustinus und Boethius als ein Herrschafts-Knechtschafts-Verhältnis betrachtet – erscheint bei Kepler in anderem Licht, sofern er Musik (Ton) und Harmonie voneinander abhebt. Dabei fasst er Musiktheorie, die er nur als methodische Krücke seiner Welt-Anschauung benutzt, genau wie Ptolemaios und die Antike im Allgemeinen in erster Linie als Harmonik auf, weniger als Theorie des Rhythmus, der „Komposition“ (Poetik) usw.; denn die Harmonik war der Bereich, der am meisten der Musik allein gehört hatte, während Rhythmik, Poetik und dergleichen mit der Dichtung zu teilen waren: Hoch und tief – der Ton-Raum – als Bedingung jedes Ton-Systems und aller Harmonik spielen nur in der Musik eine ausschlaggebende Rolle. Auf diese Weise ist Kepler in eminentem Sinne ein Theoretiker gemäß der „Musica (i. e. scientia) speculativa“ bzw. „theor(et)ica“, nicht der „Musica (i. e. scientia) activa“ bzw. „practica“<sup>38</sup> – ein Theoretiker, der (modern gesprochen) die Struktur der Musik als System aufdeckt und erklärt und sich nicht darum müht, Ratschläge zu erteilen, wie Musik produziert und reproduziert werden soll, oder ein einzelnes musikalisches Gebilde einer Analyse zu unterziehen, es zu beurteilen und zu interpretieren.

Kepler behandelt die Musik theoretisch, aber nicht, um „Musiktheoretiker“ zu sein, sondern um die ihn bewegende alte Idee der Weltharmonie verständlich machen zu können. Indem er diese Idee so verfolgt, dass sein „Weltbild im ganzen, seiner ‚inneren Form‘ nach, mit dem des Ptolemaios vollkommen überein stimmt“<sup>39</sup>, dehnt er den Begriff „Musica“ nicht gemäß der eingangs aus Jacobus von Lüttich zitierten

37 *Harmonices mundi* (wie Anm. 31), Einl. zu Buch III, S. 2.

38 Die Dichotomie θεωρητικόν/πρακτικόν („speculativum“/„activum“) war in Bezug auf die Musiktheorie zwar der Spätantike bekannt (z. B. bei Aristides Quintilianus), verlor dann aber an Gewicht, bis sie im Gefolge der über den arabischen Sprachraum verlaufenden Aristoteles-Rezeption seit dem 13. Jh. wieder starke Beachtung fand, ehe dann auch – sehr zögernd – ποιητικόν („poeticum“) hinzutrat.

39 „... und daß es bloß äußerlich-faktisch (Sonne oder Erde im Mittelpunkt ... Dur-Moll-System der Tonarten bei Kepler, auf das σύστημα τέλειον bezogene Tonarten bei Ptolemaios) sich von dem ptolemäischen Weltbild unterscheidet“ (Johannes Lohmann, *Ptolemaios und Kepler*, in: *Convivium cosmologicum. Helmut Hönl zum 70. Geburtstag*, hg. von A. Giannarás, Basel und Stuttgart 1973, S. 163).

Maxime, der zufolge sich „Musica“ auf nahezu alle Dinge erstrecke, ins Unermessliche aus. Im Gegenteil, er reduziert ihn, indem er ihn dem Klingenden vorbehält.

Descartes beginnt sein *Compendium musicae* mit drei Feststellungen: Gegenstand sei der Ton, Ziel (der Musik) das Ergötzen, und die Mittel zum Ziel seien Unterschiede des Tons hinsichtlich der Dauer und der Tonhöhe<sup>40</sup>. Dass das Ziel der Musik Ergötzen sei, heißt nicht, dass Descartes seine Untersuchung der Musik als Rhetoriker bzw. Psychologe betreibt (in Übereinstimmung mit Ciceros „delectare“ und „movere“, worauf er anspielt). Und dass von der Beschaffenheit des Tons selbst die Physiker handeln (sollen), bedeutet nicht, dass sich Descartes als Musiker bzw. Musiktheoretiker zu Wort meldet. Der von Descartes ins Auge gefasste Ton („sonus“) ist, auf seine Weise, so abstrakt wie Keplers von den Tönen losgelöste Harmonien; er erscheint formalisiert, und die quantifizierende Betrachtung bleibt mathematisch.

Auf den ersten Blick scheint Descartes ganz den Anschauungen anderer Musiktheoretiker kurz vor ihm verhaftet zu sein, so dass man meinen könnte, er habe bloß fleißig kompiliert. Der Ton als Objekt der Musica („Compendium musicae hujus objectum est sonus“) – es ist nicht sicher zu entscheiden, ob sich „hujus objectum“ auf „musicae“, auf Descartes' *Compendium* („musicae“) oder auf beides bezieht<sup>41</sup> – findet sich bei Theoretikern wie Francisco Salinas oder Gioseffo Zarlino (in dem Bemühen, „sensus“ und „ratio“ zu vereinigen) ganz ähnlich: Die Musiker sagen, Gegenstand der Musik sei die klingende Zahl („dicono, che il Soggetto della Musica è il Numero sonoro“)<sup>42</sup>. Zarlino bezieht sich hier ausdrücklich auf Avicenna, dem zufolge das Objekt („soggetto“) die Schälle und die Zeiten („li Tuoni e li Tempi“) seien; aber bei genauer Prüfung handle es sich ganz um eines („tutto esser uno“), das heißt, es bezögen sich die Zeiten auf die Zahl („Numero“) und die Schälle auf den Ton („Suono“). Die Ausgangs- und Anknüpfungspunkte liegen klar zutage, auch wenn der Zarlino'sche „soggetto“ (i. e. „subjectum“) bei Descartes als „objectum“ erscheint – Zeugnis für den Übergang vom vormaligen (intentionalen) zum neuzeitlichen (realen) Objekt- bzw. Gegenstandsbegriff, durch den sich die Auffassungen von Subjekt und Objekt ins schiere Gegenteil verkehrten<sup>43</sup>.

40 Utrecht 1650, S. 5 (vgl. *Oeuvres* [wie Anm. 32], S. 89): „Compendium musicae. Renati Cartesii. Hujus objectum est Sonus. Finis ut delectet, variosque in nobis moveat affectus ... Media ad finem, vel soni affectiones duae sunt praecipuae, nempe hujus differentiae, in ratione durationis vel temporis, & in ratione intensionis circa acutum aut grave. Nam de ipsius soni qualitate ... agunt Physici“ (Abriss der Musik von René Descartes, deren [dessen] Gegenstand der Ton ist, deren Ziel es ist, zu ergötzen und in uns verschiedene Affekte zu regen ... und deren Mittel zu diesem Ziel bzw. Zustände des Tons vornehmlich zwei sind, nämlich dessen Unterschiede im Verhältnis der Dauer bzw. Zeit und im Verhältnis der Anspannung bezüglich Hoch und Tief. Von der Beschaffenheit des Tons selbst ... handeln die Physiker).

41 Am besten engl. so wiederzugeben: „sound is the object of music“ oder „sound is the subject of this paper“.

42 *Institutione harmoniche* I, cap. 18, Venedig 1573, Nachdr. Ridgewood, N. J. 1966, S. 35. Die Tradition reicht weit zurück; nach Roger Bacon, *Opus tertium*, cap. LIX, sind sich „alle Autoren“ darin einig, dass der Ton Gegenstand der Musik sei. – Zum „Numero sonoro“ vgl. schon (gegen die Pythagoreer gerichtet) Platons σύμφωνοι ἄριθμοί (*Politeia* VII, 531c).

43 Vgl. Lohmann, *Ptolemaios und Kepler* (wie Anm. 39), S. 165, sowie ders., *Descartes' „Com-*

Entscheidend jedoch ist es, dass Descartes beide Ton-Dimensionen bzw. Ton-Parameter (Zeit/Dauer und Raum/Höhe) demselben Einteilungsprinzip unterwirft, nämlich einem arithmetischen, sich vom geometrischen ausdrücklich lossagt und das harmonische gar nicht erwähnt. Damit sind die zeitlichen und räumlichen Intervall-Proportionen „differentiae“, Unterschiede, die nicht als ein System aus harmonischen Proportionen (die hinsichtlich der Ton-Dauer mit der musikalischen Wirklichkeit ohnedies nicht in Übereinstimmung zu bringen gewesen wären), sondern als infinite (halbierende) Teilung einheitlich erklärt werden. Sosehr Descartes das Verdienst der erstmaligen Behandlung des Taktes zukommen mag, sowenig dürfte es zutreffen, „daß Descartes zum erstenmal in der Geschichte des Musikschritftums nicht von der Musik ausgeht, sondern vom Hörer“<sup>44</sup>; weder ein unverstellter Blick auf die Antike dürfte dies gestatten, noch scheint Descartes am Hörer als Hörer irgendein Interesse zu finden. Zwar hat Descartes die Perzeptibilität der Zeit-Ordnung des Tones entschiedener ins Zentrum gerückt (weniger übrigens die seiner Tonhöhen-Ordnung), aber die Analyse erhält dadurch ihre Schärfe, dass er beide Dimensionen gleich, formalisierend und quantifizierend behandelt<sup>45</sup>. Die erst heute zur Selbstverständlichkeit gewordene (und in der seriellen und elektronischen Musik kompositorisch applizierte) Möglichkeit, die „differentiae“ der Tonhöhen und Tondauern unter dem Aspekt der Frequenzen ineinander zu überführen, kündigt sich in dieser analogen Behandlung, wie vage und von ihm selbst unbemerkt auch immer, an. Die Analogie beginnt schon bei der schlichten Tatsache der Nichtumkehrbarkeit der zeitlichen Dimension, die der Nichtumkehrbarkeit der räumlichen (Tonhöhen-)Dimension korrespondiert – sichtbar etwa daran, dass eine Saite zwar ad infinitum geteilt werden kann und die Töne damit beliebig hoch klingen, dass es aber ausgeschlossen ist, unter den Ton der ganzen Saite hinunter zu steigen (hier bewegt sich Descartes im unmittelbaren Vorfeld der Obertöne).

Beide, Kepler und Descartes, analysieren die Musik als Mathematiker zur gleichen Zeit, aber völlig verschieden. Kepler bedient sich der Töne im Vorgriff auf die von den Sinnendingen abgelöste und reine Harmonie („*Harmonia secreta & pura à rebus sensibilibus*“)<sup>46</sup>, Descartes im Vorgriff auf die dann von ihm gefundene „analytische Geometrie“<sup>47</sup>. Beide benutzen die Musik für ihre Zwecke, wobei für Kepler alles zu Harmonie werden muss, während Descartes auf den Harmonie-Begriff ganz verzichtet. Zwar spricht er von Proportionen und auch von Konsonanzen („*consonantiae*“), aber seine infinitesimale Behandlung der Intervalle als „differentiae“ lässt eigentlich nicht einmal mehr die Scheidung in Konsonanzen und Dissonanzen plau-

*pendium musicae“ und die Entstehung des neuzeitlichen Bewußtseins*, in: AfMw 36, 1979, S. 81–104, bes. S. 86.

44 Heinrich Bessler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin 1959 (Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Phil.-hist. Klasse 104, 6), S. 30.

45 Die quantifizierende Analogie (ἀναλογεῖ τῷ πλήθει) von zeitlicher und „harmonischer“ Ordnung betont in allgemeinsten Form Aristides Quintilianus (*De musica* I, 14, hg. von R. P. Winnington-Ingram, Leipzig 1963, S. 32, 28), ohne dass daraus Konsequenzen erwachsen wären.

46 *Harmonices mundi* (wie Anm. 31), IV, cap. 1, S. 108.

47 Vgl. Günther Massenkeil, *Bemerkungen zum „Compendium musicae“ (1618) des René Descartes*, in: Kongr.-Ber. Köln 1958, Kassel usw. 1959, S. 190f.

sibel erscheinen. Wie in aller „reinen“ Theorie (im Unterschied zur „angewandten“) muss hier der konkrete Bereich der Musik – Kepler und Descartes nennen ihn übereinstimmend „Musica“ – verkürzt erscheinen. Ob eine solche (eigentliche) Theorie darum als Musiktheorie uneigentlich ist, wie die Aktivisten und Praktizisten unter den Musikern gerne argwöhnen, ist vielleicht nicht mehr als eine Frage der Perspektive. Auch wenn man diesen Wortgebrauch heute für altertümelnd halten oder als befremdend empfinden mag, sollte zugestanden werden, dass Kepler (im III. Buch) und Descartes nichts anderes geschrieben haben als „ihre Musik“.

## V.

„*Quid sit musica?*“  
Mittelalterliches Lemma

Wie die meisten elementaren musikalischen Termini weist auch das Wort „Musica“ bzw. „Musik“ ein bemerkenswertes Beharrungsvermögen durch die gesamte überlieferte Geschichte hindurch auf, über alle gravierenden Einschnitte und Wechsel der Zeitalter und ihrer Grundüberzeugungen hinweg. Und doch gibt es, im Unterschied zu anderen elementaren Begriffen, bei Musik nicht einen einzelnen Bedeutungskern, sondern eine in sich veränderliche, stets spannungsvolle Grundbeziehung, die im Strom der Bedeutungsgeschichte stets präsent ist, einmal sichtbarer, einmal verdeckter: das Verhältnis von Verstand (auch Vernunft) und Sinn, von Rationalität und Irrationalität, von Intellekt und Sensation, von zahlenmäßiger Begründetheit (des musikalischen Kosmos) und emotionaler Ergriffenheit (durch die Macht der Musik), vom Sein der Musik und ihrer Wirkung – eine Grundspannung, die sogar zwischen den Gestalten Pythagoras, der die Konsonanzen gefunden, und Orpheus, dessen Gesang selbst die Toten und die leblose Materie erreicht haben soll, personifiziert bzw. mythisiert gesehen werden kann. Der Kampf, der unablässig in diesem Verhältnis ausgefochten wird, *ist* die Geschichte des Begriffs Musik. Ob man Musik in allerallgemeinster Form als Ton-Kunst auffasst oder ihren Gegenstand als „Numerus sonorus“ bestimmt, es ist – *historia docuit* – jene Spannung zu gewärtigen, die vielleicht nie zu lösen und zu neutralisieren ist, weil – und hier handelt es sich um mehr als bloß um eine zweifelhafte Assoziation von eher literarischer Qualität – der Ton selbst als *tonus* (τόνος) zunächst die Spannung der Saite bedeutet<sup>48</sup> und damit geradezu als Paradigma vor Augen stehen kann.

Nun ist es allerdings nicht einfach, sondern verwirrend und wenig ersprießlich, die zahllosen Einteilungen („*divisiones*“, „*distinctiones*“), Klassifikationen und *Diäresen* anzugeben, denen die Musik über Jahrtausende unterworfen war. Sie allein aufzuzählen, ohne sie zu kommentieren, würde einen langen Katalog füllen. Denn es geht hierbei nicht nur um die geschichtlich wandelbaren Binnengliederungen des Gesamtgebiets der Musik („*totius musicae*“), sondern überdies auch um die jewei-

48 *Τόνος* „*tonus*“ stimmt allerdings nicht mit dem geläufigen Tonbegriff überein – dieser ist *φθόγγος* „*sonus*“ oder auch *φωνή* „*vox*“ –, sondern wurde in der musikalischen Terminologie in der Doppelbedeutung von Ganzton (großer Sekunde) und Tonart gebraucht.

lige Stellung der Musik im Gefüge der Wissenschaften und Künste, der Philosophie und der Theologie. Dass die Musik in der Antike und im Mittelalter (sowie darüber hinaus nachwirkend) als Wissenschaft bzw. Wissensbereich („scientia“, ἐπιστήμη) und als Kunst bzw. Kunstbereich („ars“, τέχνη) doppelt bestimmt war („scientia musica“, „ars musica“, „musica disciplina“ usw.), tritt als Komplikation hinzu. Es ist daher ratsam, in dieser Frage wie einst Heinrich Christoph Koch zu verfahren. Ihm diente für sein *Musikalisches Lexikon* von 1802 dasjenige Johann Gottfried Walthers von 1732 als Vorlage. Dort findet Koch im Anschluss an den Artikel *Musica* einige Dutzend kleine Artikel, in denen Walther zahlreiche zusammengesetzte Ausdrücke, die sich im Laufe der Geschichte zur näheren Bestimmung herausgebildet hatten, von A bis Z abgehandelt hat, beginnend mit *Musica Antica* und endend mit *Musica Vocale*<sup>49</sup>. Koch entzieht sich diesem Verfahren mit dem hübschen, aber im Grunde genommen nichtssagenden, weil bloß das Einverständnis seiner Zeitgenossen heischenden Argument: „Der Eintheilungen der Musik der ältern Tonlehrer in eine *musica antica, moderna, modulatoria, didactica, conjuncta* u. s. w. werden mich ohne Zweifel meine Leser sehr gerne entlassen“<sup>50</sup>.

Unter den im mittelalterlichen Musikschritftum sowohl des römischen als auch des byzantinischen Bereichs gebräuchlichen Lemmata bzw. κεφάλαια, Überschriften, werden neben den verschiedenen Einteilungen der Musica Fragen wie die nach ihrem Nutzen („utilitas“), nach ihrer Benennung und Etymologie („Undedicatur musica“), ihren Erfindern („inventores“) usw. behandelt. Das erste dieser Lemmata besteht jedoch in der Regel aus der Frage, was die Musik sei („Quid sit musica“), die Gelegenheit zu einer oder mehreren, eigenen oder (zustimmend wie ablehnend) übernommenen Definitionen bietet. Man erblickt in diesen gewöhnlich zwei Hauptstränge, die sich durch das Mittelalter hindurch ziehen und später noch nachwirken<sup>51</sup>. Beide Stränge sind nicht immer unvermischt, beide stammen teils in der Sache, teils auch in den Formulierungen aus vormittelalterlicher Zeit, und ob sie „durch die Tiefe ihrer Interpretation erheblich über ihre Vorbilder“ hinausgehen<sup>52</sup>, bedarf der Prüfung. Die erste Definition ist stärker mathematisch an den durch die Zahlen und Proportionen bestimmten Tönen orientiert<sup>53</sup>, die zweite setzt die in den Tönen wirkenden Zahlenverhältnisse zwar ebenfalls voraus, akzentuiert überdies aber das Tun bzw. Machen von Musik<sup>54</sup>. In beiden ist Musica selbstverständlich als Wissensgebiet bzw. Wissenschaft („scientia“) begriffen. Es wäre indessen einseitig, im ersten Strang ausschließlich das rationale (und quantitative), im zweiten aber

49 *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, Nachdr. Kassel und Basel 1953, S. 431ff.

50 *Musikalisches Lexikon* (wie Anm. 12), Sp. 1012.

51 Vgl. die Auflistung bei Heinrich Hüschen, Artikel *Ars musica*, in: MGG, Kassel und Basel 1949–1951, Bd. 1, Sp. 698ff.; ähnlich Fritz Reckow, Artikel *Musica*, in: *Riemann Musik-Lexikon*, Sachteil, 12. Aufl., Mainz 1967, S. 594f.

52 Hüschen, Artikel *Musik* (wie Anm. 7), Sp. 976.

53 Exemplarisch Cassiodor, *Institutiones* (Mitte 6. Jh.) II, 5, 4, hg. von R. A. B. Mynors, Oxford 1937, S. 144, 2: „Musica scientia est disciplina quae de numeris loquitur, qui ad aliquid sunt his qui inveniuntur in sonis“; vgl. den in Anm. 42 erwähnten „numerus sonorus“.

54 Exemplarisch Augustinus, *De musica* (zwischen 387 und 389) I, 2, hg. von G. Finaert und F.-J. Thonnard, Paris 1947, S. 24: „Musica est scientia bene modulandi“; näher dazu unten, S. 37ff.