

Ferdinand Zehentreiter

Die poetologische Entstehung
der musikalischen Autonomieästhetik:
Musik als Erfahrungsraum sui generis

Auch wenn die Geschichte der Musikästhetik bis in die Antike zurückreicht¹, hat sie doch erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts den entscheidenden Durchbruch zu einer eigenständigen Modellbildung gefunden. Wie stets musste die Autonomisierung einer Geistesdisziplin warten, bis der Gegenstand, auf den sie gerichtet ist, sich in seiner Eigenart hinreichend herausgebildet hatte. Erst als die Produktion der epochalen Wiener Trias Haydn, Mozart und Beethoven in ihrer künstlerischen Bedeutung vor die Augen der gebildeten Welt getreten war – und dabei auch ein neuer Blick auf die kompositorische Bedeutung J.S. Bachs gewonnen werden konnte –, begannen sich für die musikästhetische Reflexion grundlegende Orientierungslinien abzuzeichnen, allerdings in einem bis heute kaum auslotbar erscheinenden Abgrund von Deutungsproblemen.² Einen exemplarischen Einschnitt in diesem Prozess stellt E.T.A Hoffmanns 1810 erschienene Rezension von Beethovens 5. Sinfonie dar.³ Auch wenn einige seiner Argumente bereits vertraut waren aus einem seit dem Ende des 18. Jahrhunderts betriebenen frühromantischen Diskurs über Musik, etwa in Schriften Ludwig Tiecks und Wilhelm Wackenroders⁴, und auch, wenn Hoffman Anleihen macht bei literaturästhetischen Topoi der Vergangenheit, vor allem aus der Diskussion über die Gattung der Ode, bietet sein kleiner Text bei genauerer Betrachtung eine neuartige Ver-

¹ S. dazu etwa Enrico Fubini, *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart · Weimar 2008; Hermann Pfrogner, *Musik: Geschichte ihrer Deutung*, Freiburg 1954; Rudolf Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, 3. Aufl./Reg. von M. Schönherr, Tutzing 1982

² Noch 1964 notierte Claude Lévi-Strauss in deutlicher Reminiszenz an die romantische Entdeckung musikalischen Ausdrucks und ihre zentrale ästhetische Perspektive: »Weil in allen Sprachen nur [die Musik] diese Eigenschaft in sich vereinigt, nämlich zugleich verständlich und unübersetzbar zu sein, wird der Schöpfer von Musik zu einem göttergleichen Wesen und die Musik selbst zum höchsten Geheimnis der Wissenschaften vom Menschen«, in: Claude Lévi-Strauss, *Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt/Main 1971, S. 34

³ E.T.A. Hoffmann, *Ludwig von Beethoven, 5. Sinfonie* (April/Mai 1810), München o.J., S. 34-51. Hoffmann hat diese Rezension 1814 zusammen mit zwei anderen von 1812 und 1813 über Beethovens zwei Klaviertrios op.70 (in: Hoffmann, *Schriften über Musik*, S.118-144) unter dem Titel »Beethovens Instrumentalmusik« verarbeitet als »Nro 4« seiner »Kreisleriana« aus den »Fantasiestücken in Callots Manier«, in E.T.A. Hoffmann, *Fantasie- und Nachstücke*, München o.J., S. 41-48.

⁴ S. dazu Ludwig Tieck, *Phantasien über die Kunst*, Stuttgart 1973 (ersch. 1799) und Wilhelm H. Wackenroder, *Ludwig Tieck, Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Stuttgart 1983 (ersch. 1796 mit der Jahreszahl 1797)

dichtung grundlegender Argumente, mit deren Problemgehalt es die musikalische Autonomieästhetik bis heute zu tun hat. Er bietet sich daher in besonderer Weise an als Ausgangsfolie für den Gang der Modellkonstruktion.

Hoffmanns Partitur-Rezension gliedert sich klar, fast möchte man sagen »zerfällt«, in zwei Teile: eine literarisch-poetische Einleitung und eine sehr fachmännisch gehaltene konkrete Kompositionsanalyse. Er macht von Anfang an unmissverständlich klar, dass der Gegenstand seines Aufsatzes, Beethovens 5. Symphonie, paradigmatische Grundlagenbestimmungen erlaubt, weit über das hinaus, was eine Werkrezension üblicherweise zu bieten hat. Von Anfang geht es um die autonomieästhetische Schlüsselfrage: was macht Musik zu einer »selbständigen Kunst«? Dabei bindet Hoffman diese Frage an eine bestimmte Bedingung. »Wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hülfe, jede Beimischung einer anderen Kunst verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht.«⁵ Diese Forderung macht klar, warum gerade der Symphoniekomponist Beethoven zur Behandlung des Autonomiethemas herangezogen wird. Hoffman führt ihn ein als die bedeutendste Instanz auf dem Felde der Instrumentalkomposition, und gerade seine Fünfte würde dies aufs Neue überzeugend belegen. »Rez. hat eins der wichtigsten Werke *des* Meisters, dem als Instrumentalkomponisten jetzt wohl keiner den ersten Rang bestreiten wird, vor sich.«⁶

Bereits an dieser Stelle muss jedoch ein systematischer Einwand ins Feld geführt werden. Es ist eines, Beethoven auf den Thron der Instrumentalmusik zu heben, um so seine zentrale musikästhetische Bedeutsamkeit zu legitimieren, aber etwas anderes, die Instrumentalmusik zur alleinigen Repräsentantin der musikalischen Autonomie zu erklären. Man muss nicht gleich Mozarts Opern heranziehen, um die ästhetische Relevanz auch anderer Gattungen anzumahnen, was auch Hoffmann selbst klar gewesen sein dürfte. Aber so scheint nur eine recht missliche Alternative zu bleiben. Entweder man spricht von vorneherein jeder Musik mit Text die Qualität einer »eigenständigen Kunst« ab oder man relativiert die Dimension der »Eigenständigkeit« zu einem vordergründigen Gattungsmerkmal, wodurch zwar die mögliche ästhetische Gleichwertigkeit anderer Gattungen wieder hergestellt wäre, aber nur um den Preis des Verlustes der autonomieästhetischen Perspektive als solcher. Da man bis auf weiteres jedenfalls von keiner dieser Lesarten bei Hoffman ausgehen kann, ist zu vermuten, dass man es hier nur mit einer Missverständnisse erzeugenden Darstellungsstrategie zu tun hat, die sich noch weiter erklären wird. Aber da die genannte vordergründige Version des musikalischen Autonomiebegriffes bis heute folgenreich im Umlauf ist, gibt es allen Grund, hier gleich einzuhaken, um nicht frühzeitig einer falschen Konstruktionsrichtung das Wort zu geben. Hoffman spitzt seine exemplarische Huldigung

⁵ Hoffmann (Beethoven), S. 34

⁶ Hoffmann (Beethoven), S. 34

an Beethoven weiter zu, wenn er im nächsten Schritt die musikästhetische Ebene rahmt durch eine Epochenbestimmung. Die reine Instrumentalmusik wird dabei hervorgehoben als Paradigma der romantischen Kunst im allgemeinen. Da diese Zuschreibung ästhetisch begründet wird, beginnt mit ihr auch die Schilderung jenes unbekanntes Reiches, als das Hoffman die Ausdruckswelt der Musik betrachtet. »Sie [die Instrumentalmusik] ist die romantischste aller Künste, – fast möchte man sagen, allein *rein* romantisch. [...] Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußeren Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurücklässt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben. Wie wenig erkannten die Instrumentalkomponisten dies eigentümliche Wesen der Musik, welche versuchten, jene bestimmbaren Empfindungen, oder gar Begebenheiten darzustellen, und so die der Plastik geradezu entgegengesetzte Kunst plastisch zu behandeln!«⁷ »Romantik«, das bedeutet hier mehr als eine historische Klassifikation. In der emphatischen Charakterisierung, die sie bei Hoffman erfährt, taucht noch eine weitere Dimension auf, auch wenn diese nicht explizit genannt wird: die »Moderne« als maßstabsetzende Stufe der Kunstentwicklung, die auch einen kritischen Blick auf die Vergangenheit erlaubt, ja verlangt. Für diese stehen jene Komponisten, die das »eigentümliche Wesen der Musik« nicht »erkannten«. Und so richtet sich Hoffmans Verachtung auch sogleich gegen frühere Vertreter der Instrumentalmusik, wie Dittersdorf. »Dittersdorfs Symphonien der Art, sowie alle neuere *Batailles des trois Empereurs* etc. sind, als lächerliche Verirrungen, mit gänzlichem Vergessen zu bestrafen.«⁸ Wenn hier gleichzeitig *aktuelle* musikalische Darstellungen der Schlacht von Austerlitz, die nur wenige Jahre zuvor stattfand (1805), des Feldes verwiesen werden – vermutlich handelt es sich um Jaques-Marie Beauvarlet-Charpentiers »La Bataille d’Austerlitz surnommé la Journée des trois Empereurs, Symphonie militaire et historique a grand orchestre« (Paris 1806) oder auch um Louis-Emmanuel Jadin gleichnamige Symphonie aus dem selben Jahr – so ändert dies nichts an der Bewertungsperspektive. Bereits in Hoffmans Text erscheinen die Prädikate »modern« und »zeitgenössisch« durchaus nicht gleichwertig. Ganz im Gegenteil verdient auch die »zeitgenössische« Produktion erst dann eine Position in der »Moderne«, wenn sie den mit dieser historischen Stufe gesetzten Kriterien der Kunstentwicklung gerecht wird. Diese verlangen daher eine ständige kritische Überprüfung der aktuellen ästhetischen Landschaft, und im Lichte dieser besitzen die verschiedenen Entwicklungsrichtungen natürlich nicht alle denselben Rang. Nicht anders als später Nietzsches »Geburt der Tragödie« oder Adornos »Philosophie der neuen Musik« hat auch Hoffmanns romantisches Manifest eine bestimmte maßstabsetzende Linie des Komponierens im Blick, und diese wird verkörpert in der Trias der »Wiener Klassik«, mit einer dazu komplementären Distanzierung von anderen musikalischen Kulturen, etwa der französischen Tradition illustrativer Programmatik.

⁷ Hoffmann (Beethoven), S. 34

⁸ Hoffmann (Beethoven), S. 34

Hoffmanns Fortschrittsperspektive wird auch deutlich in der unterschiedlichen ästhetischen Gewichtung seiner drei Bezugsfiguren. Mit dieser beginnt dabei auch jene relative – fast das ganze 19. Jahrhundert währende – Geringschätzung Haydns, die dieser im Schatten Beethovens schon früh erleiden musste. Er wird von Hoffmann kaum anders behandelt als ein Platzhalter in einer Aufstufung, die über Mozart zu Beethoven führt, allerdings innerhalb der Romantik selbst: »Die Instrumentalkompositionen aller drei Meister atmen eine gleichen romantischen Geist, welches eben in dem gleichen innigen Ergreifen des eigentümlichen Wesens der Kunst liegt; der Charakter ihrer Kompositionen unterscheidet sich jedoch merklich. Der Ausdruck eines kindlichen, heitern Gemüts herrscht in Haydns Kompositionen. Seine Symphonie führt uns in unabsehbare, grüne Haine, in ein lustiges, buntes Gewühl glücklicher Menschen.«⁹ Das geht noch einen Absatz so weiter und wird natürlich der Spannweite von Haydns Musik in keiner Weise gerecht. Aber entscheidend für die Interpretation dieser Passage ist nicht die Ehrenrettung von Haydns Seniorat, sondern eine Aufstufung, in der es um die verschiedenen Grade des Eindringens in die »Tiefen des Geisterreichs« geht. Dabei schreibt Hoffmann sich zunehmend in eine schier visionäre Bildwelt hinein. »In die Tiefen des Geisterreichs führt uns Mozart. Furcht umfängt uns: aber, ohne Marter, ist mehr Ahnung des Unendlichen. Liebe und Wehmut tönen in holden Stimmen, die Nacht der Geisterwelt geht auf in hellem Purpurschimmer, und in unaussprechlicher Sehnsucht ziehen wir den Gestalten nach, die freundlich uns in ihre Reihen winken, im ewigen Sphärentanze durch die Wolken fliegen.«¹⁰

Wenn Hoffmann nun auf diesem Wege zu Beethoven vorstößt, eröffnet sich, man ist geneigt zu sagen, dramatisch die zukunftssträchtige musikästhetische Relevanz seiner Hinwendung zum Romantik-Diskurs. Erst durch sie gewinnt er die entscheidenden Argumente für seine Erhebung der »reinen Instrumentalmusik« zum Musterbeispiel von Musik »als einer selbständigen Kunst« über die bloße gattungsspezifische Klassifikation hinaus – in der die ästhetische Eigenständig-

⁹ Hoffmann (Beethoven), S. 35. Diese Zuordnung der Vertreter der »Wiener Klassik« zur Romantik mag auf den ersten Blick überraschen. Sie erklärt sich aus einem Bedeutungswandel des Klassik-Begriffes, der zur Zeiten Hoffmanns noch nicht als exemplarisches Epochenetikett verwendet wurde, was sich etwa auch zeigt in dem Vergleich zwischen Haydn und Shakespeare durch die zeitgenössische Musikkritik in London. Normativ prägend wurde der Begriff nicht zuletzt im Anschluss an die 1836 erschienene Schrift »Über den gegenwärtigen Zustand der Musik, besonders in Deutschland, und wie er geworden« aus der Feder des Göttinger Philosophieprofessors Amadeus Wendt, der hier die gelehrte Strategie einer entwicklungsphilosophischen Projektion auf die »sogenannte classische Periode« mit ihren »Coryphäen« Haydn, Mozart und Beethoven verfolgt. Der Klassik-Begriff spielt zwar bereits in Hoffmanns Beethoven-Bild eine Rolle, aber nur mit Bezug auf jene Seiten des Meisters, die Hoffmann für weniger spezifisch hält, d.h. seinen Umgang mit dramatischen Stoffen. Wenn Hoffmann etwa an Beethovens Bühnenmusik zu Goethes Egmont würdigt, dass sie sich »nach klassischer Manier des Meisters zum Ganzen verschlingt«, so zielt er dabei auf eine »gediegene Komposition.« E.T.A. Hoffmann, Beethoven, Musik zu Goethes Egmont (Juni 1813), in: Hoffmann (Beethoven), S. 172.

¹⁰ Hoffmann (Beethoven), S. 36.

keit sich reduziert auf das Fehlen außermusikalischer Elemente. Im Zentrum steht nun zunächst der Gegensatz zwischen »Unaussprechlichkeit« und »Bestimmbarkeit«, den Hoffmann auf ausdrucksästhetische Weise zuspitzt. Er hebt dabei als Eigentümlichkeit der Musik im allgemeinen ihre Möglichkeit hervor, eine eigene Welt zu erschaffen, also eine Ausdruckswelt, die an die Stelle der dem Menschen bekannten Umgebung treten kann bzw. ein eigentümliches »unbekanntes Reich«. Es geht also nicht nur um eine spezifische Reizumgebung, die die Aufmerksamkeit zu unterhalten vermag, sondern um eine zumindest als umfassend erlebte Totalität mit eigener Raumstruktur, in der man sich auf alternative, was heißt inkommensurable Weise verorten kann. Für diese spezifische musikalische Welt macht Hoffmann drei Momente geltend, wobei das erste sicher nicht erstaunen dürfte, das zweite allerdings umso mehr. Dieses »Geisterreich« ist zum einen natürlich nicht ausgestattet mit klang-»plastischen« Nachbildungen der äußeren Gegenstandswelt, zum anderen sei es aber auch kein Ort für ein Erleben unsere »Gefühle«. Wenn der Hörer diese beim Eintritt in den musikalischen Raum »zurücklässt«, so ist dort auch keine Resonanz für sie vorfindbar, drückt die Musik sie nicht aus. Diese radikale Zurückweisung der Gefühlsästhetik mag gerade in einem so poetisch formulierten ausdrucksästhetischen Rahmen besonders erstaunen, der doch seinerseits ohne Einbezug einer Affektdimension nicht haltbar ist. Aber Hoffmans Formulierungen stehen von vorneherein im Zeichen einer gefühlstheoretischen Unterscheidung, die nicht nur für sich genommen höchst belangvoll ist, sondern dabei auch bis ins Innerste der Musikästhetik hineinreicht und so fortan immer wieder Theoretiker in analoger Weise beschäftigen sollte, sei es nun Hanslick, Schopenhauer, Wittgenstein, Adorno, Barthes oder ästhetisch interessierte Musikpsychologen wie Sloboda usw. Stets wurde von ihnen die Frage: »Drückt Musik Gefühle aus?« vehement verneint, aber stets dabei nicht die Ausdrucksdimension von Musik als solche bezweifelt, sondern auf alternative Weise zu bestimmen versucht. Hoffmanns Anfangsunterscheidung liefert auf klare Weise den Schlüssel dazu. Jene »Gefühle«, die normalerweise zur Diskussion stehen als Quelle musikalischen Ausdrucks, können diese Rolle nicht spielen, da sie »begrifflich bestimmbar« sind, die Ausdruckswelt der Musik hingegen nicht, im Gegenteil: sie steht im Zeichen der »Unaussprechlichkeit«.

Man verschenkt diese Unterscheidung, wenn man sie entweder nur als mystifizierende Rhetorik abtut oder wirkungsgeschichtlich einreicht in den überkommenen literaturästhetischen Diskurs über das unbestimmte »Wunderbare«, das die wahre Dichtung auszeichne, ein Topos, der um 1780 in der Poetik Bodmers und Klopstocks aus dem Barock aufgenommen wurde, vor allem am Beispiel der Pindarschen Ode. Johann Georg Sulzer etwa verwendete diese Figur in seiner (1771-74 erschienenen) enzyklopädischen »Allgemeinen Theorie der schönen Künste« zur Kennzeichnung des erhabenen Charakters eines Sinfonie-Allegros, und Carl Philipp Emanuel Bach wurde 1801 in der »Allgemeinen musikalischen Zeitung«

gerühmt als ein »anderer Klopstock«, der eben Töne statt Worte gebrauchte.¹¹ Bei aller Deutlichkeit mancher Anleihen, die bei Hoffmann zu finden sind, widerspricht das nicht dem innovativen Charakter der Art und Weise, wie er sie macht. Von heute aus gesehen stellt dies einen Wendepunkt dar in der Annäherung an ein Phänomen, das das Denken seit dem 18. Jahrhundert folgenreich zu beschäftigen begann und dabei auch zu Ausdifferenzierung einer neuen philosophischen Disziplin geführt hat: die Eigenständigkeit der ästhetischen Erfahrung. Man wird diesem neuen Diskurs, sei es in der Philosophie oder der literarischen Essayistik, nicht gerecht, wenn man seinen experimentellen Charakter nicht wahrnimmt. Kant hat diesen immer wieder mit abgründiger Lakonie kommentiert: »Diese besondere Bestimmung der Allgemeinheit eines ästhetischen Urtheils, die sich in einem Geschmacksurtheile antreffen läßt, ist eine Merkwürdigkeit, zwar nicht für den Logiker, aber wohl für den Transcendental-Philosophen, welche seine nicht geringe Bemühung auffordert, um den Ursprung derselben zu entdecken, dafür aber auch eine Eigenschaft unseres Erkenntnißvermögens aufdeckt, welche ohne diese Zergliederung unbekannt geblieben wäre.«¹² In der vorliegenden Konstruktionsperspektive interessiert Hoffmanns Argumentation daher als Initialphase eines bis heute im Aufbau begriffenen ästhetischen Grundlagentheorie, die gerade in der Auseinandersetzung mit Musik entscheidende Fragestellungen gewinnen konnte und kann. Entsprechend werden seine Berührungen mit dem überlieferten oder im Umlauf befindlichen ästhetischen Diskurs seiner Zeit von heute aus betrachtet, und das heißt nicht nur dokumentarisch, sondern als Elemente einer paradigmatischen Modellerkundung, die auch für die heutige Diskussion weiterhin elementare Orientierungsmöglichkeiten bereithält.

Daher bietet es sich an, eine erste Parallele zwischen Hoffmanns gefühlstheoretischer Unterscheidung und den aktuellen Emotionstheorien in den Blick zu nehmen. Dazu gehört zunächst seine doppelte Kennzeichnung der »Gefühle«, sie seien »begrifflich bestimmbar« und daher – von sich aus – nicht geeignet als Quellen für die Entfaltung neuer Erfahrungsräume. Um dies zu würdigen, muss erst der Bedeutung des Begriffs »Gefühl« genauer nachgegangen werden, der schwammiger kaum sein könnte. Hilfreich ist dabei die neuere psychologische Würdigung der Mehrdimensionalität von »Emotionen«. Für das Alltagsverständnis der Sache mag verwirrend sein, dass man hier nicht nur unterscheidet zwischen »Gefühl« und »Emotion«, sondern dabei auch das »Gefühl« als eine Teil Ebene von »Emotionen« neben anderen versteht. Das bedeutet auch, dass das »Gefühl« einen allgemeinen Modus der Leibwahrnehmung darstellt, manchmal wird auch etwas missverständlich von »Bewusstsein« gesprochen, auf jeden Fall

¹¹ S. dazu Carl Dahlhaus »Ein hermeneutisches Modell« in seiner ausgezeichneten geistesgeschichtlichen Studie »Die Idee der absoluten Musik«, Kassel 1978, S. 56.

¹² Immanuel Kant, Kritik der Urtheilskraft, in Akademie Textausgabe V, Berlin 1968, unv. photo-mechan. Abdruck von »Kants gesammelten Schriften. Hg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften«, Band V, Berlin 1908/13, § 8, S. 213.

kann man es bezeichnen als sensorische »Präsenz« von Leibvorgängen. Diese beschränkt sich natürlich nicht nur auf »Emotionen«, sondern betrifft auch die »Somatosensorik«, wozu etwa die Wahrnehmung von viszeralen oder motorischen Prozessen gehört, ebenso Schmerz, Hunger, Stressgefühl oder libidinöse Strebungen usw. Was wird nun aber »gefühl« im Falle von »Emotionen«? Denn genau diese sind nicht nur im Alltag, sondern auch ausdrucksästhetisch stets gemeint, wenn von »Gefühlen« die Rede ist, und zwar im Kernsinne von »Basisemotionen«.

Besonders fruchtbar ist dieser Bereich dargestellt worden in den »neodarwinistischen« Forschungen von Paul Ekman und seinen Mitarbeitern, die sich auf die mimisch-gestische Dimension der Sache konzentrieren. In interkulturellen Studien konnten sie zeigen, dass der Mensch nicht nur ein universelles Ausdrucks-Vokabular besitzt, sondern dieses auch eine universelle Palette an Grund-Emotionen zum Ausdruck bringt. »Ekman und Friesen stellten die Hypothese auf, dass die Beziehung zwischen bestimmten Bewegungen der Gesichtsmuskeln und besonderen Emotionen (wie Freude, Trauer, Ärger, Furcht, Überraschung, Abscheu, Interesse) universelle Elemente beinhalten.«¹³ Ekman verweist dabei auf zwei Ebenen, auf denen es kulturelle Unterschiede in der *Verwendung* von Emotionen gibt, ohne dass dies etwas an ihrer Universalität ändern würde. Kulturelle Differenzen bestehen in der *Situierung* jeweiliger Emotionen – eine Situation, die in der einen Kultur Trauer auslöst, kann in der anderen mit Freude kommentiert werden – und in der *sekundären Gestaltung* der spontanen mimischen Gebärde. Ekman spricht hier von »Darbietungsregeln«, eine Dimension, in der Emotionstheorie und Soziologie, man denke etwa an Erving Goffmans Begriff des »impression managements« in der »face-to-face-Interaktion, sich unmittelbar berühren. Aber unabhängig davon hätte sich in der interkulturell vergleichenden Erforschung des Gesichtsausdruckes die Dimension einer universellen, spontan sich vollziehenden Basismimik herauskristallisiert, die auch den Schluss auf ein universelles emotionales Basisrepertoire des Menschen nahelegt. »Wir sind mit Darwin und Tomkins der Meinung, dass es für eine bestimmte Anzahl von primären Gefühlszuständen korrespondierende, unterschiedliche Bewegungen der Gesichtsmuskeln gibt und dass diese Relationen universell sind.«¹⁴ Es sind diese Basisemotionen, die im Alltag gemeint sind, wenn von »Gefühlen« oder auch »Leidenschaften« die Rede ist. Dass auch Hoffmann diese im Auge hat bei seiner Kritik an den »bestimmten Gefühlen« bestätigt sich nur wenig weiter in seinem Text, wenn er von der »Leidenschaft – Liebe – Haß – Zorn – Verzweiflung etc. wie die Oper sie uns gibt«,¹⁵ spricht. Das könnte einer emotionstheoretischen Katalogisierung entnommen sein. Ekmans Ansatz liefert nun auch die zentrale Perspek-

¹³ Paul Ekman, Zur kulturellen Universalität des emotionalen Gesichtsausdrucks, in Klaus R. Scherer (Hg.), Psychobiologie, München 1987, S. 259.

¹⁴ Ekman (Psychobiologie), S. 261.

¹⁵ Hoffmann (Beethoven), S. 34f.

tive dafür, was unter der »Bestimmtheit« von Emotionen gemeint sein könnte. Keine andere Position macht die »Ausdrucksebene« innerhalb der Mehrdimensionalität von Emotionen so klar fassbar. Neben den Gefühlen, von denen eben schon die Rede war, gehören dazu auch charakteristische physiologische Veränderungen und biographisch tiefliegende leibspezifische Motivationsmuster, man könnte von »affektiven Stilen« sprechen. Da »Emotionen« als solche Ausdrucksäußerungen sind (was die Darbietungsregel der sekundären Unterdrückung von Ausdrucksbewegungen natürlich nicht ausschließt, aber selbst dann zeigen sich den Mikromessungen der Gesichtsmuskulatur die charakteristischen muskulären Impulse, und diese werden auch subliminal wahrgenommen), kommen hier noch zwei weitere Dimension mit hinzu. Emotionen stellen nicht nur leibliche Indices von Binnenzuständen dar, sondern kommunikative Signale, die an einen Adressaten gerichtet sind, mag dieser auch nur in der Vorstellung existieren (Kommunikationsebene), und als solche besitzen sie auch einen kommunikativen Gehalt, durch den sie für den Adressaten einen Sinn geben (semantische oder »Informations«-Ebene). Da Emotionen eine direkte Äußerungsform in »Alarmsituationen« darstellen, die eine symbolisch vermittelte oder gestaltete Reaktion nicht mehr erlauben (oder bisweilen zu erlauben scheinen), müssen sie naturgemäß auch direkt verständlich sein (auch wenn man sich im einen oder anderen Fall über ihren Zusammenhang mit der Äußerungssituation wundern mag – »wieso ist denn mein Gegenüber jetzt plötzlich so wütend?« –, aber genau dies setzt ja voraus, dass man einen spontanen Begriff des Situationstypus hat, für den die entsprechende Emotion angemessen wäre). Das heißt nun, dass Emotionen zwar auf der einen Seite sich durch eine hohe sinnliche Präsenz auszeichnen, was sie für den ästhetischen Gebrauch besonders zu empfehlen scheint, sie aber auf der anderen Seite jeweils nur eine »simple« Botschaft enthalten, und das wiederum macht sie zu höchst unbefriedigenden Quellen für künstlerischen Ausdruck – er wäre höchst stereotyp, wenn er nicht mehr zu bieten hätte, als ihre Gehalte.

Dies zeigt sich noch klarer, wenn man sich das Verhältnis von sinnlicher Qualität und Ausdrucksqualität am Falle der Alltagskommunikation verdeutlicht. Denn auch hier fällt beides durchaus nicht zusammen. Da Emotionen als signalhafte »Botschaften« in Kommunikationsprozessen zu verstehen sind, stellen sie Momente oder Phasen von solchen dar, anders ausgedrückt: drücken sie ihren jeweiligen Zustand aus. Damit kehrt sich das Alltagsverständnis des Bezugs zwischen Emotionen und Handlungsprozessen um. Es heißt hier nicht mehr: In kommunikativen Akte drücken sich Emotionen aus, sondern in Emotionen kommunikative Gehalte; diese stellen die tiefste Ausdrucksebene dar. Bereits auf dieser vorkünstlerischen Primärebene bekommt »Ausdruck« so die Bedeutung von »Artikulation«, stellen auch Emotionen Ausdrucksgestalten nur in ihrer Artikulationsqualität dar. Dazu gehört sicherlich ihre leibliche Eigenart, aber auch diese selbst lebt von der konkreten Position und Gestalt innerhalb eines kommunikativen Geschehens, die ihren Charakter bzw ihre Charakterprägnanz bestimmt. Überdies stehen Emotionen auch auf primärpraktischer Ebene in einer Linie zunehmender

gestalterischer Nuancierung. Nicht alle Emotionen, die den Menschen ausmachen, sind Basis-Emotionen; diese werden, je nach situativem Erfordernis, immer wieder artikulatorisch feineren Unterscheidungen unterworfen, die Voraussetzungen sind für den Reichtum des emotionalen Lebens. Umgekehrt gesagt, würde es eine radikale Verarmung bedeuten, wenn die Ausdrucksqualität von Emotionen ausschließlich eine Sache der energetischen Signalwirkung wäre ohne Relevanz der artikulatorischen Dimension. Dies hätte eine hochgradige Stereotypie von Gestalt und Gehalt dieser Aktformen zur Folge. Und was hier für die Primärpraxis gilt, ist natürlich erst für die Kunst relevant, solange man davon ausgeht, dass es sich dabei um ein Medium der Gestaltartikulation handelt.

Um so wieder auf die musikästhetische Diskussion zurückzukommen, ist auch hier das Verhältnis von Ausdruck und Artikulation ins Auge zu fassen. Die modernen Emotionstheorien bestätigen Hoffmann darin, dass Emotionen als solche einen bestimmten, und das heißt gleichzeitig einfachen Gehalt besitzen. Es würde also am »Wesen der Musik« vorbeigehen, ihren Ausdruckscharakter gefühlstästhetisch dingfest zu machen. Das heißt natürlich nicht, um Hoffmanns bisherige Argumentation zu ergänzen, dass im Sinne dieser »Wesensbestimmung« der musikalische Bezug auf Emotionen nicht vorstellbar oder generell nicht wünschenswert sei. Die Musikgeschichte kennt genügend Beispiele für die klar identifizierbare klangliche Nachzeichnung emotionstypischer Figuren, man denke an die vielen musikalischen »Seufzer« von der Renaissance bis heute. Man darf sogar noch einen Schritt weitergehen und festhalten, dass diese Praktik als solche noch keinen entscheidungsrelevanten Hinweis liefert für ihr Verhältnis zu Hoffmanns Kunstkriterium der »Unaussprechlichkeit«, es kommt vielmehr darauf an, wie sie gehandhabt wird. Was das heißt, lässt sich nun im Lichte der praxeologischen Bestimmung von Emotionen als situationstypisch artikulierten kommunikativen oder »dramatischen« Figuren auch formästhetisch fassen. Stellt für die Primärpraxis der Kommunikationsprozess, in den emotionale Akte eingelassen sind, die sich ausdrückende Bedeutungsgrundlage dar, so kommt in der Musik dem »dramatischen« Ablauf bzw. dem Formprozess diese Rolle zu. Die klanglich »ikonisierten« emotionalen Figuren besitzen daher eine Zweiwertigkeit. Auf der einen Seite teilen sie mit den Bezugsfiguren, soweit diese erkennbar bleiben, ihren »eindeutig bestimmbar« gestischen Gehalt. Auf der anderen Seite wird darin jeweils gleichzeitig ein dramatischer Augenblick mit seiner eigenen Bedeutungsperspektive artikuliert. Wie alle anderen musikalischen Figuren erfüllen auch die Emotions-Gesten jeweils eine spezifische formdramatische Funktion und besitzen einen entsprechenden Form-Sinn. Auch wenn eine musikalische Seufzerfigur als Repräsentant eines »Seufzers« identifizierbar ist, trägt sie gleichzeitig eine spezifisch dramatische Bedeutung durch ihre konkrete Position im musikalischen Zusammenhang mit ihrer individuellen Nuancierung. Dadurch gilt hier analog zur Primärpraxis: Die Musik drückt nicht Emotionen aus, sondern umgekehrt drücken emotionale Figuren durch ihre konkrete Artikuliertheit musikalische Zusammenhänge aus. Damit ist auch jene Ebene betreten, die Hoffmann die

»Unaussprechlichkeit« musikalischen Ausdrucks nennt. Auch ein musikalischer Prozess, der semantisch identifizierbare Elemente wie etwa gestische Figuren in sich befasst, ist im Prinzip nicht weniger ein Kandidat dafür als einer, der sich solcher Bezüge enthält. Es kommt darauf an, wie diese im musikalischen Verlauf behandelt bzw. verarbeitet werden, bzw. ob sich im Ganzen ein eigenes Bedeutungsgebilde dabei herstellt, in dem auch das Bekannte sich in ein ästhetisch vieldeutiges Rätselement verwandelt.

Mit der spezifisch romantischen »Unaussprechlichkeits«-Perspektive hat Hoffman nicht nur ein weiteres Kriterium für die Bestimmung von Musik als einer »selbständigen Kunst« neben der paradigmatischen Hervorhebung der »reinen« Instrumentalmusik eingeführt, er nutzt dieses auch in dem eben vorgestellten Sinne und kann sich so von einer drohenden vordergründigen gattungsästhetischen Festlegung befreien. Auch er behandelt die musikalische Autonomie nun als eigenständigen Modus der Verarbeitung außermusikalischer Elemente statt sie mit einer starren Grenzziehung ihnen gegenüber gleichzusetzen. Und so bereitet es ihm keine Schwierigkeiten, auch die Vokalmusik als Terrain der Autonomisierung mit einzubeziehen. Denn für sich genommen spielt es dafür keine Rolle, ob die Musik sich mit Worten verbindet oder nicht. Es geht nur darum, in welches Verhältnis sie dabei zu ihnen tritt, in ein »anhängendes« oder ein selbständiges. Zeichnet sie den Affektgehalt der Worte nur figurativ nach oder bildet sie Affektfiguren daraus, die ihre Bedeutung immer auch als Elemente eines übergreifenden musikalischen Zusammenhanges gewinnen – mit seiner spezifischen Nichtfestlegbarkeit? Hoffmann bezeichnet die Möglichkeit einer solchen ästhetischen Transformation als »magische Kraft«. »In dem Gesange, wo die hinzutretende Poesie bestimmte Affekte durch Worte andeutet, wirkt die magische Kraft der Musik, wie das Wunder-Elixier der Weisen, von dem etliche Tropfen jeden Trank köstlich und herrlich machen. Jede Leidenschaft – Liebe – Haß – Zorn – Verzweiflung etc. wie die Oper sie uns gibt, kleidet die Musik in den Purpurschimmer der Romantik, und selbst das im Leben Empfundene führt uns hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen. So stark ist der Zauber der Musik, und, immer mächtiger wirkend, müßte er jede Fessel einer andern Kunst zerreißen.«¹⁶ Im Verweis auf die Möglichkeit der genuin musikalischen Aufhebung von Gestalten der »Lebens« im allgemeinen stoßen Hoffmanns gattungsästhetische Überlegungen zur Vokalmusik auf die Ebene eines übergreifenden Autonomie-Modells vor. Generell gilt für dieses, dass die Autonomie des Werkes nicht als Form der Abschottung gegenüber medienfremden Einflüssen zu verstehen ist – im Gegenteil, sie wächst mit der Bandbreite, auf der sie solche produktiv einbe-

¹⁶ Hoffmann (Beethoven), S. 34f. Er selbst liefert an zentraler Stelle ein Beispiel für die Magie auch von Vokalmusik – in dem zweiten Text seiner Kreisleriana mit dem Titel »Ombra adorata«, dessen Verwendung er in der Fußnote dazu begründet mit seiner Bewunderung für eine Arie von Girolamo Crescentini: »Wer kennt nicht Crescentinis herrliche Arie: ›Ombra adorata‹, die er zu der Oper ›Romeo e Giuletta‹ von Zingarelli komponierte, und mit ganz eigenem Vortrage sang.« Hoffmann (Fantasien), S. 33, FN.

ziehen kann. Diese Bestimmung hat auch den Vorzug, dass sie die fruchtlose musikwissenschaftliche Debatte darüber, welche Musik als »absolut« einzustufen sei und welche nicht, obsolet macht. Denn die methodisch zweifelhafte Vermengung von »autonom« und »absolut« zwingt gerade zu jener vordergründiger Dichotomie zwischen Musik, die keinerlei äußeren Determinanten ausgesetzt wäre, und von außen determinierter Musik. Da ersteres nicht denkbar ist, es sei denn im Rahmen einer metaphysischen Konstruktion, muss unter der Voraussetzung der Gleichsetzung autonomer mit absoluter Musik das Autonomie-Konzept natürlich aufgegeben werden. Aber da es für diese Gleichsetzung keine triftigen Gründe gibt, sollte stattdessen sie endlich gestrichen werden. Sie erhält sich auch nur aus Gründen der geistesgeschichtlichen Konvention, die keinen Unterschied macht zwischen dem referierenden Bezug auf ein historisches Etikett – aus einer »Metaphysik der Musik« – und dessen musikwissenschaftlicher Tradierung. Aber so vermengt sich die Frage nach der Relevanz des Autonomiebegriffes mit der nach der Möglichkeit der wissenschaftlichen Übernahme einer metaphysischen Position, und dem eigentlichen ästhetischen Problem wird dabei ausgewichen.

Es sollte klar geworden sein, dass Hoffmanns Rekurs auf die »Poesie« des Wortes als Quelle vokalmusikalischen Ausdrucks nicht wie bei anderen Musikästhetikern seiner Zeit oder kurz vor ihm ein Schwanken zwischen romantischer Ästhetik und historisch früheren Ausdruckstheorien, wie etwa der der »Empfindsamkeit«, ausdrückt. Carl Dahlhaus hat diese Schwelle sehr aufschlussreich bei Karl Philipp Moritz herausgearbeitet.¹⁷ »Der Übergang vom empfindsamen ›Herzenserguß‹ zur ›unendlichen Sehnsucht‹ als Schlüsselwort vollzog sich im *Andreas Hartknopf* (1785 bzw 1786) ein Jahrzehnt vor Jean Pauls *Hesperus* (1795), und mit Dithyramben, in denen Kunst als Religion verehrt wird, ging die *Neue Cecilia* (1793) Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) einige Jahre voraus.« Nicht zuletzt der »Hartknopf« von Moritz zeigt unmissverständlich, dass unter der epochentypischen Formel der »Herzensergießung« genau jener Bereich der »bestimmten Gefühle« zu verstehen ist, der von Hoffmann musikästhetisch in die zweite Reihe verwiesen wurde. Daran ändert auch nichts, dass das Herz dabei als Ort einer unverkünstelten Unmittelbarkeit verstanden wurde und die Musik, die sich ihm entringt, als »Nатурlaut«. Denn der Begriff der Natur wird hier als Chiffre für eine ständisch kodifizierte und so begrifflich bzw. normativ sehr »bestimmte« Habitus-Dimension – nämlich »Natürlichkeit« – verwendet. Als leitender Maßstab von Unmittelbarkeit führt er daher zu einer empfindlichen Einengung musikalischer Ausdrucksvorstellungen. Musik in seinem Sinne stellt idealiter die klangliche Verlängerung einer einfachen Emotionsrhetorik dar. Nicht zufällig taucht dafür immer wieder die Flöte als bevorzugtes Instrument auf, da sie der menschlichen Stimme mit ihren emotionalen Intonationen besonders nahe ist – allerdings auch nicht mehr zum Ausdruck bringt

¹⁷ Carl Dahlhaus, Karl Philipp Moritz und das Problem einer klassischen Musikästhetik, in ders., *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 30-43.

als ihre Kerngehalte. Moritz charakterisiert ihr Spiel so immer wieder als Fortführung emotional getönten menschlichen Sprechens mit anderen Mitteln. »Hartknopf nahm seine Flöte aus der Tasche, und begleitete das herrliche Recitativ seiner Lehren, mit angemessnen Akkorden – er übersetzte, indem er phantasierte, die Sprache des Verstandes in die Sprache der Empfindungen: dann dazu diente ihm die Musik. Oft, wenn er den Vordersatz gesprochen hatte, so bließ er den Nachsatz mit seiner Flöte dazu. Er athmete die Gedanken, so wie er sie in die Töne der Flöte hauchte, aus dem Verstande ins Herz hinein.«¹⁸ Aber was dabei herauskommt, sind nicht genuin musikalische Gedanken, sondern melodiegestisch umspielte »Lehren«. Dahlhaus verweist mit Recht darauf, dass diese Maxime der musikalischen Natürlichkeit eine ausdrucksästhetisch restriktive Distanzierung von der Dimension der musikalischen Kunstmittel zur Kehrseite hatte, die Voraussetzung wären für genuin musikalische Ausdrucksstrategien. »Charakteristisch ist [...] die Simplizität und Kunstlosigkeit der Melodien, die das Herz rühren. Die Musikästhetik der Empfindsamkeit war tendenziell [...] eine Ästhetik der Musik als Naturlaut, nicht als Kunstwerk.«¹⁹ – auf der Basis einer ständisch ritualisierten »Natürlichkeit«. Moritz stellt aber gerade wegen seiner klaren Bezüge zur Empfindsamkeit auch eine sehr aufschlussreiche Folie für das Aufbrechen romantischer Impulse darin dar. »Hartknopfs empfindsame Stimmung aber geht kaum merklich in eine romantische über, sobald Musik nicht mehr als Sprache des Herzens dient, durch die der Mensch zum Menschen redet, um ein Band der Sympathie zu knüpfen, sondern ein Ton, der unerwartet ins Innerste trifft, im Gemüt die Ahnung eines fernen Geisterreichs weckt, dem die Seele mit ›unendlicher Sehnsucht‹ entgegenstrebt: ›Ein jeder wird einigemale wenigstens in seinem Leben die Bemerkung an sich gemacht haben, daß irgend ein sonst ganz unbedeutender Ton, den einer etwa in der Ferne hört, bei einer gewissen Stimmung der Seele, einen ganz wunderbaren Effekt auf die Seele thut; es ist, als ob auf einmal tausend Erinnerungen, tausend dunkle Vorstellungen mit diesem Tone erwachten, die das Herz in eine unbeschreibliche Wehmut versezzen.«²⁰ Von einem Vergnügen an naiver Schlichtheit kann hier nicht mehr die Rede sein, Moritz schlägt dagegen schon dieselben Töne an wie Hoffmann. Dahlhaus verbindet damit einen zentralen Unterschied in der ästhetischen Haltung. Betrachtet man Musik als »Ausdruck von Emotionen« kommuniziert sie anders mit dem Hörer als eine inkommensurable Welt eigenbedeutsamer Klangfiguren. Im ersten Fall muss der Hörer – und dies ist sicher der Grund, wieso gefühlsästhetische Vorstellungen unter Laien besonders verbreitet sind –, die Kommunikation der Leidenschaften mit ihren vertrauten Bedeutungsspielräumen nicht verlassen, die Flötenspieler der Empfindsamkeit suchen sogar die Einbindung der Musik in den außermusikalischen Affektdiskurs. Im Falle der Ausdrucksautonomie der Musik wird der Hörer aus den eingespielten Affekträumen herausgelöst und in ein vor-

¹⁸ Zit in Dahlhaus (1988), S. 30.

¹⁹ Dahlhaus (1988), S. 30.

²⁰ Dahlhaus (1988), S. 31.

derhand unbekanntes Terrain versetzt, das seine ganz besondere Aufmerksamkeit fordert weit jenseits emotionaler Erfüllungsperspektiven. »In den 1790er Jahren wurde die empfindsame Ästhetik, die eine schwärmerische Psychologie war, durch die romantische abgelöst, die über Musik in metaphysischen Kategorien sprach. Und war das Sentiment, das die Empfindsamkeit suchte, ein geselliges Gefühl – Musik begründete Sympathie, eine Verschmelzung der Seelen –, so erwuchs ›unendliche Sehnsucht‹ aus Einsamkeit: aus isolierter Kontemplation einer Kunst, die man als ›heilig‹ rühmte.«²¹

Der mit Dahlhaus vorgenommene Blick auf die Ausdruckshaltung der Empfindsamkeit erhellt eine unhintergehbare Zwickmühle für die musikalische Gefühlsästhetik. Auf der einen Seite sind Emotionen aufgrund ihrer Artikulationsbedürftigkeit angewiesen auf kulturelle Gestaltbildungsmittel, um ihr Ausdruckspotential zu entfalten, anders ausgedrückt, um als kommunikative Gesten der jeweiligen Individualität der Situation gerecht zu werden, in der sie sich äußern. (Das schließt natürlich die eruptive Geste auf höchster Alarmstufe mit ein – ausdrucksrelevant ist die prinzipielle Möglichkeit des Ausdruckschromas zwischen einer solchen Basalsituation und emotionalen Tönungen in individuierten Konversationsprozessen). Auf der anderen Seite kann gerade die Musik ihr Artikulationspotential nicht frei entfalten, wenn sie ihre Ausdrucksmittel auf das Theater der Emotionen konzentriert. Die Anlehnung daran macht sie daher umso formelhafter, je näher sie an dieses heranreicht. Tendenziell verschwindet sie dabei hinter der Maske der ästhetischen Ritualisierung eines Affektdiskurses. Die von Dahlhaus rekonstruierten Natürlichkeitsmaximen der Empfindsamkeit bringen dies auf den Punkt. Dies kann also nicht der Weg sein, auf dem die Musik ihre Selbständigkeit findet, – ganz wie Hoffmann dies kritisiert hat. Aber die Konsequenz daraus, die Musik müsse sich ablösen von den Ausdruckstereotypen der Emotionen, führt zu einem neuen Problem. Wenn Emotionen die unmittelbaren Ausdrucksweisen leiblicher Bestrebungen darstellen, so scheinen sie doch die Affektbasis des Menschen auszumachen. Die autonomieästhetisch orientierte Ablösung davon könnte daher in Widerspruch geraten zur Verklammerung von musikalischer Autonomie- und Ausdrucksästhetik, wie Hoffmann sie in seinem romantischen Manifest proklamiert. Die Frage stellt sich, ob man sich die »Meisterschaft«, die er zur Voraussetzung musikalischer Selbständigkeit macht, dann bloß als handwerkliche vorzustellen hat angesichts der dabei geforderten ästheti-

²¹ Dahlhaus (1988), S. 31. Siehe zu dem Komplex auch Carl Dahlhaus »Gefühlsästhetik und Metaphysik« in Dahlhaus (1978), S. 62-80, in dem er die bei Moritz beschriebene Übergänglichkeit zwischen Empfindsamkeit und Romantik auch in unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen bei Ludwig Tieck und Wilhelm Wackenroder diagnostiziert. »Tiecks Plädoyer für das Erhabene, das durch Edmund Burke und Kant zu einer ästhetischen Grundkategorie des späteren 18. Jahrhunderts geworden war, stieß jedoch bei Wackenroder, der das ›Rührende‹ nicht preisgeben mochte, auf Unverständnis [...] Tieck bekannte sich, formelhaft gesprochen, zu einer Metaphysik der Instrumentalmusik, die von der Ästhetik des Erhabenen zehrte, Wackenroder zu einer ästhetischen Gefühlsreligion, deren Wurzeln im Pietismus lagen.« Dahlhaus (1978), S. 62.

schen Affektferne. Dann wäre entgegen den erklärten autonomieästhetischen Idealen der ersten Stunde eine reine Formalästhetik die angemessene Perspektive – und Hoffmann Vorläufer eines in dieser Weise interpretierten Hanslick. Aber auch wenn die Referenz-Stellen bei Moritz zahnloser ausfallen als Hoffmanns apodiktische Phantasien, liefern sie Dahlhaus doch einen entscheidenden Hinweis darauf, wie die selbständige Welt der Töne auch eine eigenständige Affektqualität besitzen könnte. Die beim Musikhören auftauchenden Stimmungen, von denen Moritz schwärmt, verweisen auf mentale Zustände von hoher Gefühlsintensität, obschon sie doch das Theater der Emotionen transzendieren, und zwar durch eine bestimmte, als »sakral« empfundene Form der »Kontemplation«.

Kehren wir, um diese genauer zu fassen, zurück zu Hoffmanns Beschwörung jener »unaussprechlichen« musikalischen Ausdruckswelten, in denen der Mensch alle »bestimmten Gefühle zurücklässt«. Hat Hoffman ihr zentrales Charakteristikum, die »Unendlichkeit«, zunächst allgemein eingeführt, so überträgt er es im Zuge der typologischen Aufstufung der drei Wiener Meister auf den Symphoniker Beethoven; die beiden Stränge seines romantischen Musikmodells sind nun vereint. Dabei beschwört Hoffmann eine fantastische Bildwelt – die auch die Faszination, die er auf die französischen Romantiker, darunter namentlich Baudelaire, ausübte, nochmals erklärlich macht: »So öffnet uns auch Beethovens Instrumentalmusik das Reich des Ungeheuren und Unermeßlichen. Glühende Strahlen schießen durch dieses Reiches tiefe Nacht, und wir werden Riesenschauer gewahr, die auf und abwogen, enger und enger uns einschließen, und alles in uns vernichten, nur nicht den Schmerz der unendlichen Sehnsucht [...]«²² Die musikalische »Unendlichkeit« der Romantik wird hier konkretisiert als Sache einer synästhetischen Entgrenzung. Sie zeigt sich als Kosmos ohne stabile Konturen und Objekte, auch jenseits der Figurenwelt der Affektkommunikation, und besteht nur noch aus ästhetischen Qualitäten, ähnlich wie die Bildwelt der »gegenstandslosen Malerei«: »Glühende Strahlen auf (unendlichem) Schwarz«, damit verbunden Riesen-Wogen von Schauern. An die Stelle der elementaren emotionalen Impulse ist die unendlich reiche und wandelbare ästhetische Suggestivität der halluzinatorischen Wahrnehmung getreten. Letztere ist daher der charakteristische mentale Modus der Instanzen jener Grenzenlosigkeit. Das »Geisterreich der Musik« ist eines von Visionen – und wenn Hoffman am Ende dieses Abschnittes davon spricht, wir würden durch Beethoven alle zu »entzückten Geistersehern«, so bringt er damit die halluzinatorische Wirkung der musikalischen Romantik unverwunden zum Ausdruck. Die »Kontemplation«, die bereits Moritz dem musikalischen Erleben zuspricht, wäre also die verbindende Dimension zwischen Komponist und Hörer. Dieser kann unter dem Eindruck der romantischen Symphonik ins »Geistersehen« verfallen, da zur Eigenständigkeit der Musik wesentlich eine visionäre Öffnung des Künstlers gegenüber dem Zauberreich reiner ästhetischer Eindrücke gehört mit der Folge einer innermusikalischen Entgren-

²² Hoffmann (Beethoven), S. 36.

zung. Umgekehrt gesagt erfährt der Hörer diese Entgrenzung in einem neuartigen musikalischen »Zauberreich«, wenn er sich ihm »hingibt«, wie Hoffmann schreibt, und dabei all seine »bestimmten Gefühle zurücklässt«. Es macht einen Unterschied ums Ganze, ob man eine fremde Sphäre besichtigt oder sich ihr öffnet und so das »Unaussprechliche« in sich einströmen lässt.

Aber Hoffmann verlängert dieses erfahrungstheoretische Ausdruckmodell auch noch affekttheoretisch. Das »Geistersehen«, das sich beim Hörer durch die Beethovensche Symphonik einstellt, stellt ja kein reines Wahrnehmungserlebnis dar. Es ist, wie wir sahen, synästhetisch verbunden mit »Riesenschauern« und vor allem mit jenem »Schmerz der unendlichen Sehnsucht«, der den Bereich der Emotionen transzendiert. Sind diese auf »bestimmte« Objekte gerichtet, so hat jene einen unaussprechlichen Gehalt, enthält sie einen Wunsch von unendlicher, daher niemals erfüllbarer, Größe. Aber diese Sphärendifferenz, die Hoffmann zwischen den Emotionen und der spezifischen Affektivität des »Geistersehens« markiert, stellt hier nur die eine Seite der Medaille dar. Auf der anderen Seite erscheinen erstere in der letzteren aufhebbar, als ob sie einstmals eine ursprüngliche Einheit darin gebildet hätten. »Und nur in diesem Schmerz, der Liebe, Hoffnung, Freude, in sich verzehrend, aber nicht zerstörend, unsere Brust mit einem vollstimmigen Zusammenklänge aller Leidenschaften zersprengen will, leben wir fort und sind entzückte Geisterseher.«²³ Es wird sich in der Betrachtung der heutigen gefühlstheoretischen Diskussion zeigen, dass Hoffmann auch auf diesem Felde wegweisende Perspektiven eröffnet hat, nimmt er doch die elementare Unterscheidung von Emotionen und narzisstischen Affekten vorweg.

Mit der Einführung der gleichermaßen erfahrungs- wie affekttheoretischen Dimension der ästhetischen »Halluzination« scheint es Hoffmann gelungen zu sein, die Autonomieästhetik der Musik ausdrucksästhetisch zu fundieren. Die Musik kommt dabei als eigenständiges Reich ästhetischer Gestalten und Eindrücke zur Geltung, ohne knebelnde Anbindung an die Gestaltstereotypen der emotionalen Kommunikation. Es entsteht dabei sogar eine Perspektive, in der die Musik »Gefühle ausdrücken« kann ohne die Fallstricke der gefühlsästhetischen Haltung. Dann auch die Emotionen besitzen, wie jedes andere Phänomen, ästhetische Eigenschaften. Und es besteht kein Grund, warum diese nicht im ästhetischen Kosmos des »Geisterreichs« mit verarbeitet werden könnten. Dies würde der doppelten Bedeutungsqualität der »ikonischen« Repräsentanten außermusikalischer Figuren entsprechen, von der schon die Rede war. Diese drücken zunächst sich selbst aus – die musikalische Seufzerfigur besitzt stets auch die gestische Bedeutung eines Seufzers –, aber gleichzeitig repräsentieren sie als individuelle Formelemente auch die Bedeutung des übergreifenden musikalischen Prozesses, in dem sie dramatisch verortet sind.

²³ Hoffmann (Beethoven), S. 36.

Gerade diese Überlegung allerdings führt in Hoffmanns ausdrucks-theoretischer Fundierung der musikalischen Autonomieästhetik zu einem Problem. Wenn die Eigenständigkeit der Musik in einer spezifischen Form der ästhetischen Vision festgemacht wird, könnte es sein, dass dabei ein anderes tragendes Moment der theoretischen Konstruktion auf der Strecke bleibt: die von Hoffmann geforderte »Meisterschaft« des Symphonikers. Denn es ist eines, sich der Unendlichkeit ästhetischer Eindrücke zu öffnen, und etwas anderes, ein Werk meisterhaft zu gestalten. Besteht die Gefahr, dass mit der neuen Ausdrucksästhetik zwar die Gefahr des Formalismus gebannt ist, aber man sich damit gleichzeitig einen künstlerisch zweifelhaften Guru-Kult einhandelt? Hoffmanns Ausführungen über die inneren Bilder, die durch Beethovens Musik im Menschen aufrüttelnd hochschießen, könnten auch Drogenerfahrungen entstammen. Dass dieser Vergleich ästhetisch nicht so weit hergeholt ist, ja sogar in der Ästhetik Wellen geschlagen hat, zeigen Baudelaires Ausführungen zum Thema Rausch eine Generation später. Zentral für den vorliegenden Zusammenhang ist dabei, dass es Baudelaire genau darum geht, diesen Unterschied zwischen künstlerischer Erfahrung und Rauscherfahrung unmissverständlich festzuhalten, *eben weil* aus der Sicht der Romantik Ähnlichkeiten zwischen beiden nicht von der Hand zu weisen sind. In seinem 1858 entstandenen »Gedicht vom Haschisch« prüft er die Möglichkeiten, die dem Rauschgift gegeben sind, das »Verlangen nach dem Unendlichen« zu stillen. Nicht zufällig charakterisiert er die Erfahrungen der dritten Stufe des Rausches in einer Weise, die auf Hoffmanns musikalische Phantasien übertragbar erscheinen, und nicht zufällig vergleicht er sie selbst mit Wahrnehmungen, die jedes »dichterische Gehirn« hervorbringen könne. »In der Tat erwerben in diesem Stadium des Rausches alle Sinne sich eine neue Feinheit, eine überlegene Schärfe der Wahrnehmung. Geruch, Gesicht, Gehör, Gefühl nehmen gleicherweise an diesem Fortschritt teil. Die Augen zielen ins Unendliche. Das Ohr vernimmt fast nichtwahrnehmbare Töne inmitten des größten Tumultes. Und hier beginnen dann die Halluzinationen. Die Gegenstände der Außenwelt nehmen langsam und einer um den anderen seltsame Gestalten an; sie verformen, sie verwandeln sich. Dann stellen sich Zweideutigkeiten ein, Verwechslungen und verschobene Vorstellungen. Die Töne bekleiden sich mit Farben, und die Farben enthalten Musik. Dies, wird man sagen, ist nur allzu natürlich, und jedes dichterische Gehirn nimmt in seinem gesunden und normalen Zustand diese Analogien leicht wahr. Aber ich habe den Leser ja bereits darauf aufmerksam gemacht, dass man im Haschischrausch nichts wirklich Übernatürliches erfährt; nur gewinnen diese Analogien dann eine ungewöhnliche Lebendigkeit; sie durchdringen, überwältigen und bedrängen den Geist mit despotischer Gewalt.«²⁴ Aber heißt das nicht: Haschischrausch als Ausdruckssteigerung schriftstellerischer Einbildungskraft! Dann wäre das Gestaltungskriterium als museale Domestikation von Ausdrucksunmittelbarkeit über Bord zu werfen und Hoffmann zum Ahnvater einer

²⁴ Charles Baudelaire, Das Gedicht vom Haschisch, in ders., Sämtliche Werke/Briefe. Band 6, München 1989, S. 76f.

Ästhetik seismographischer Scheinlosigkeit zu machen – wie sie etwa Theodor W. Adorno im Schönberg-Kapitel seiner »Philosophie der neuen Musik« in Anschlag gebracht hat. Baudelaire selbst verweist auf den schwachen Punkt in einer solchen Schlussfolgerung: Mit den Visionen allein ist es eben künstlerisch nicht getan, was auch heißt, dass sie von sich aus nicht den grenzerweiternden Erfahrungswert besitzen, den sie im Zustand der Imagination suggerieren. »Da es [...] keinem Zweifel unterliegt, dass die Erinnerung an die während der Orgie empfangenen Eindrücke diese überlebt, so scheint die Hoffnung dieser Utilitarier auf den ersten Blick nicht ganz sinnlos. Ich möchte jedoch bitten, nicht außer acht zu lassen, dass die Gedanken, aus denen sie so großen Nutzen zu ziehen hoffen, in Wahrheit nicht so schön sind, wie sie in ihrer augenblicklichen Verkleidung und mit magischem Flitter umhängt erscheinen. Sie sind der Erde näher als dem Himmel und verdanken einen großen Teil ihrer Schönheit der nervösen Erregung und der Gier, mit welcher der Geist sich auf die stürzt. Ferner: diese Hoffnung beschreibt einen *circulus vitiosus*. Nehmen wir einmal für einen Augenblick an, das Haschisch verleihe Genie, oder erhöhe es zumindest; so vergessen die eben Genannten doch, dass es in der Natur des Haschisch liegt, den Willen zu schwächen, und dass es derart mit der einen Hand gewährt, was es mit der anderen entzieht: es steigert die Einbildungskraft und lähmt zugleich das Vermögen, sich dies zunutze zu machen.«²⁵ Baudelaire schließt seine Studie über den Haschischgebrauch daher mit einem Abschnitt über dessen moralische Seite – und fällt ein vernichtendes Urteil. Das Anheizen der Fantasie sei ein ebenso unfehlbarer wie »würdeloser« Trick, der nur eines zum Ziele hat: sich in der Großartigkeit der eigenen Vorstellungskraft zu baden ohne sich der Anforderung zu stellen, überprüfbare Resultate daraus herzustellen. »Eben in der Unfehlbarkeit des Mittels liegt seine Unsittlichkeit, wie die der Magie zugeschriebene Unfehlbarkeit ihr ein höllisches Siegel aufprägt. Muss ich noch hinzufügen, dass das Haschisch, wie alle einsamen Freuden, den Einzelnen untauglich für die Menschheit und die Gesellschaft überflüssig für den Einzelnen macht, da es ihn veranlasst, sich unaufhörlich selbst zu bewundern, und ihn Tag für Tag dem leuchtenden Abgrund zutreibt, wo er wie Narziß sein Antlitz bewundert.«²⁶

²⁵ Baudelaire (1989), S. 100f.

²⁶ Baudelaire (1989), S. 100. André Breton wiederholt in einem Rückblick auf den Surrealismus diese Eitelkeits-Kritik im Geiste Baudelaires an ehemaligen surrealistischen Mitstreitern, die die Technik der automatischen Niederschrift als Kunstform verstanden wissen wollten: »Es ist heute allgemein bekannt, dass der Surrealismus als organisierte Bewegung seinen Ursprung in einer weitgespannten, auf die Sprache zielenden Aktion hat. In dieser Hinsicht kann man nicht oft genug wiederholen, dass die Ergebnisse des verbalen oder grafischen Automatismus, der von ihm zuerst postuliert worden ist, von seinen Urhebern keineswegs ästhetischen Kriterien unterstellt wurde. Sobald die Eitelkeit bei manchen unter ihnen ein solches Kriterium zuließ – was nicht lange auf sich warten ließ – war die Unternehmung verfälscht und vor allem der ›Zustand der Gnade‹, der sie ermöglichte, verloren.« André Breton, Was der Surrealismus will. 1953, in: ders., Die Manifeste des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg, 2001^o, S. 127.

Wie Baudelaire möchte auch Hoffmann den romantischen Künstler nicht allein auf seine bizarre Vorstellungskraft festgelegt wissen. Auch wenn es im Falle von Beethoven nicht darum geht, diesen vom Gebrauch würdeloser Erregungsmittel freizusprechen, steht Hoffmann doch dasselbe Problem vor Augen: dass das Visionserleben allein noch keine Kunst macht. Wenn Baudelaire davon spricht, dass der »Garten des Schönen« nur durch »anhaltende Arbeit« und »beharrliche Übung des Willens« »erschaffen« werden kann, die Visionen also nur das Material für die Werkproduktion liefert, so spricht Hoffmann voller Verachtung von der »Menge«, die »Beethovens Tiefe« gerade deswegen nicht erfassen würde, da sie seine Werke nur als Hervorbringungen einer unregelmäßigen Phantasie ansieht. Dabei gebraucht er im Vorübergehen eine Kategorie, die sich musikästhetisch als ebenso zentral erweisen wird wie das Modell der entgrenzenden inneren Wahrnehmung, die Kategorie des »Gedankens« nämlich als zentrales Moment einer musikalischen Logik. Die »in Beethovens Tiefe nicht eingehende Menge spricht ihm einen hohen Grad von Phantasie nicht ab; dagegen sieht man gewöhnlich in seinen Werken nur Produkte eines Genies, das, um Form und Auswahl der Gedanken unbesorgt, sich seinem Feuer und den augenblicklichen Eingebungen seiner Einbildungskraft überließ. Nichtsdestoweniger ist er, rücksichts der Besonnenheit Haydn und Mozart ganz an die Seite zu stellen.«²⁷ Erst jetzt wird der Zielpunkt der Hoffmannschen Musikästhetik ganz fassbar. Es handelt sich nicht bloß um die halluzinatorischen Fantasien, die die romantische Symphonik verarbeitet und beim Hörer auszulösen vermag, sondern um einen neuen Typus der musikalischen Gestalt bzw. der Form, in denen jene sich kristallisieren. Hoffmann charakterisiert sie indirekt, indem er die Urteilsschwäche normfixierter Kritiker aufspießt, die die innere Logik, die »wahre Einheit« darin ebenso wenig zu erkennen vermögen wie die Menge, die ihre ungezügeltere Außenseite begafft. »Wie ästhetische Messkünstler im Shakespeare oft über gänzlichen Mangel wahrer Einheit und inneren Zusammenhanges geklagt haben, und nur dem tieferen Blick ein schöner Baum, Knospen und Blätter, Blüten und Früchte aus einem Keim treibend, erwächst, so entfaltet auch nur ein sehr tiefes Eingehen in die innere Struktur Beethovenscher Musik die hohe Besonnenheit des Meisters, welche von dem wahren Genie unzertrennlich ist und von dem anhaltenden Studium der Kunst genährt wird.«²⁸ Wenn Hoffmann in diesem Zusammenhang nun auch den Strukturbegriff ins Feld führt, so lässt sich damit eine zentrale Formel seiner Musikästhetik prägen: die Einheit von »Struktur« und »unaussprechlicher Unendlichkeit«. Daran hat die Modellkonstruktion einer musikalischen Autonomieästhetik anzuschließen, auch, indem sie die geleisteten argumentativen Anschlüsse daran mit rekonstruiert. Zunächst sind drei Kernelemente dieser widersprüchlich erscheinenden Einheit hervorzuheben, auch als Ausgangspunkte für den weiteren Fortgang. Sie zeigt bereits auf den ersten Blick eine zentrale formästhetische Implikation, indem sie »Form« als Individualgestalt abgrenzt von vorgegebenen

²⁷ Hoffmann (Beethoven), S. 36.

²⁸ Hoffmann (Beethoven), S. 37.

Hülsen, der Begriff »Formschema« verbietet sich so. Mögen die Gattungsraster dem schematisierenden Blick auch geschlossener erscheinen als die irregulär anmutenden Gebilde autonomer Erfindung, besitzen doch die letzteren die höhere formlogische Stringenz, einfach, da ihre Momente bis ins kleinste Detail mit dem Ganzen in seiner Individualität korrespondieren, statt nur äußerlich verklammert zu sein. Gerade weil sie das Ganze autonom miterzeugen, statt nur einer Subsumtion zu gehorchen, artikulieren sie es besonders präzise. Daher auch der Eindruck der Gleichzeitigkeit von Bizarrerie und schier niederzwingender Stringenz, den Beethoven auf seine Zeitgenossen vielfach gemacht hat. Entsteigt die »Struktur« einer Kommunikation fessellos imaginerter Momente, so gehört der musikalische »Gedanke« den unaussprechlichen Visionen selbst an, sind diese in sich selbst »gedankenhaft«, statt einer äußeren Ordnungsdimension zu bedürfen. Das hat Folgen für den sowohl von Baudelaire als auch von Hoffmann benutzten Begriff der »Einbildungskraft«, da diese so nicht mehr auf den Raum der Visionen einzuschränken ist, sondern sich auf den Urteilsprozess bezieht, der die »gedanklichen« Gestaltkonsequenzen aus den Visionen zieht, im Ganzen. Nicht zufällig spricht ja auch Baudelaire davon, dass die visionären Einfälle des Künstlers erst dann Relevanz besitzen, wenn die »Gedanken« (S. 100), die sie enthalten, »schön« sind, und das bedeutet bei ihm: einer Ausarbeitung wert. So enthält E.T.A. Hoffmanns kleines musikästhetisches Manifest eine tiefgründige Poetik des autonomen sinnlichen Urteils, in der bei genauerer Betrachtung schon vieles von dem verdichtet ist, was bis heute musikästhetisch gedacht wurde und konstruierbar ist – und zwar unabhängig von den Fächergrenzen. Die Beiträge von Peirce, Freud, Grunberger oder Fiedler erweisen sich dazu als ebenso relevant wie die von Schopenhauer, Adorno oder Schönberg, um nur wenige zu nennen. Bevor diesen Linien nachgegangen wird, soll allerdings die Ausgangsfolie dieser Konstruktionsbewegung durch einen Vergleich zwischen der Ästhetik von E.T.A. Hoffmann und der von Kant eine erste Erweiterung erfahren. Die geleistete Herausarbeitung eines spezifischen Begriffes der »Einbildungskraft« bei dem Romantiker macht es nun möglich, die untergründige Kommunikation zwischen beiden, die enger ist, als es ihre übliche Einschätzung wahrhaben möchte, systematisch zu nutzen. Aufschlussreich ist diese Konstellation auch deswegen, da man an ihr ein Grundproblem des musikästhetischen Denkens von Anfang an sehen kann, die Schwierigkeit, theoretische Systematik mit konkreter Nähe zur Sache zu verbinden. Umso dringlicher ist der Versuch der Rekonstruktion einer gemeinsamen Bezugsdimension hinter methodisch und argumentationsgeschichtlich divergenten Positionen von Relevanz gefordert, damit diese sich in der wechselseitigen Beleuchtung der Perspektiven gleichermaßen kritisieren und ergänzen können.

Der vorstehende Text ist das 1. Kapitel aus dem für Ende 2015/Anfang 2016 geplanten Buch: Ferdinand Zehentreiter, »Musikästhetik. Ein Konstruktionsprozess«.

© Velbrück Wissenschaft, Weilerswist 2014/Ferdinand Zehentreiter