

Musik als verborgene metaphysische Übung

Werner Schulze

- 1 Einleitung
 - 1.1 Grundzüge der Philosophie Schopenhauers
 - 1.2 Philosophie der Kunst
- 2 Das Verhältnis zu Leibniz: Polemik, Kritik, Ergänzung
- 3 Schopenhauers Musikanschauung
 - 3.1 Das Wissen über Musik
 - 3.2 Die zweifache Bedeutung der Zeit
 - 3.3 Metaphysische Sinngebung
 - 3.4 Physikalische Grundlagen der Musik
 - 3.5 Die pythagoreische Tradition
 - 3.6 Beziehung zur Architektur
- 4 Zur Bedeutung der Analogie

1. Einleitung

ARTHUR SCHOPENHAUER (1788 - 1860) schätzt sich selbst als den ersten ein, der die Musik innerhalb eines philosophischen Systems begriffen hat: *“was es sei, das die Musik, in Melodie und Harmonie, besagt, und wovon sie rede, Dies hat man, bis ich es unternahm, nicht ein Mal ernstlich versucht”*.¹ Soll hinter solchen Worten nicht Überheblichkeit erblickt werden, ist davon auszugehen, daß Schopenhauers Philosophie der Musik tatsächlich einen völlig neuartigen Fragehorizont aufweist. Es wird beides stimmen: Reichliches Vertrauen ins eigene Denken gesellt sich zu einer Eigenwilligkeit und Originalität des Gedachten. Das Hauptmotiv dieser Eigenständigkeit besteht, wie zu zeigen sein wird, erstens

1. (P II/218, 458)

in einer Trennung der *metaphysischen* von der *physikalischen Fragestellung*, zweitens in einer Kritik der von LEIBNIZ betriebenen *mathematisierenden Metaphysik*.

Schopenhauers Philosophie der Musik wird innerhalb der allgemeinen Kunsttheorie² abgehandelt. Die Musik nimmt darin einen Sonderbereich ein: *“So finden wir, daß dennoch eine schöne Kunst von unserer Betrachtung ausgeschlossen geblieben ist und bleiben mußte, da im systematischen Zusammenhang unserer Darstellung gar keine Stelle für sie passend war: Es ist die Musik. Sie steht ganz abgesondert von allen andern [Künsten].”* Weshalb die Musik aus Schopenhauers Kanon der Künste herausfällt und inwiefern ihre Metaphysik eine spezielle Kennzeichnung erfährt, soll im folgenden deutlich werden.

1.1 Grundzüge der Philosophie Schopenhauers

Ein Verständnis Schopenhauers ist nur aus dem Vergleich mit IMMANUEL KANT (1724-1804) zu gewinnen. Schopenhauer sieht sich als Vervollkommner und Alleinerbe KANTS, der sein Denken konsequent weitergeführt hat. Es sind vor allem zwei Themen, die beide Denker übergreifend verbinden: In der *theoretischen* Philosophie kennt KANT als Anschauungsform die Idealität von *Raum* und *Zeit*; für Schopenhauer bestimmen *Raum*, *Zeit* und *Kausalität* kategorial die Welt der *Vorstellung*. Die supplementäre Seite, der *Wille*, ist Hauptbegriff der *praktischen* Philosophie. Während KANT den Willen mit dem Freiheitsbegriff verknüpft und eine an den Kategorischen Imperativ gebundene formale Willensethik entwickelt, betrachtet Schopenhauer den Willen als eine metaphysische Kraft, die nicht allein dem Menschen innewohnt, sondern in allem Leben, in allen Formen der Natur waltet und die Gestaltung der Erscheinungswelt bestimmt.

Die von KANT gestellte transzendente Frage nach der *Möglichkeit von Erkenntnis überhaupt* betrachtet Schopenhauer als Voraussetzung seines eigenen Denkens. KANT sah sich veranlaßt, in seinem kritischen System der theoretischen Vernunft einen Platz gleichsam freizulassen: das *Ding an sich*; dieses entzieht sich grundsätzlich der Erkennbarkeit. Der in KANTS Nachfolge stehende Schopenhauer glaubt, hier die philosophische Lösung gefunden zu haben: das *ignotum X*, das *An-sich*, das Wesen des Dinges, wird als *Wille* verstanden und solchermaßen eine *Ein-*

2. (W I/30-52)

heit von praktischer und theoretischer Philosophie begründet. Das Ding an sich wird in den der Metaphysik zugänglichen Willen gewandelt. Diese Philosophie des Willens bringt unter anderem eine ausgeprägte Erörterung der Künste mit sich nebst einer hierin sich manifestierenden Unterscheidung von physischem und metaphysischem Fragehorizont.

Die *physikalische* Wissenschaftlichkeit bezieht sich auf die erscheinende Dingwelt in ihrer durch die Begriffe dem Erkenntnissubjekt *vermittelten* Gegebenheit. Sie hält sich auf in der Spannung und Spaltung von vorstellendem Subjekt und vorgestelltem Objekt und in der Abstraktion der Begriffssphäre. Gegenstand der *Metaphysik* hingegen ist die *Unmittelbarkeit* des (Welt-)Willens.³

Das, wodurch der Wille sich kundgibt, sich äußert, worin er objektiv wird, ist die in der Vorstellung gegebene Erscheinungswelt. Die Welt als Vorstellung wird die "Objektivität des Willens" genannt. Ein Schritt weiter: Objekt des Denkens ist der in der Vorstellung sichtbare Wille.

Stehen in der Vorstellung Subjekt und Objekt einander gegenüber, so wahrt der Wille die Einheit beider. Im Zugang zum An-sich der Welt ist die eigene Willenerfahrung nicht ausgeschlossen; denn beim Wissen um die Willensbestrebungen handelt es sich um die Kenntnis der *Innerlichkeit*, um eine Erfahrung "von innen her". Da der Wille, als das An-sich, das ideativ Allgemeine verkörpert, bezieht sich das Erkennen der Willensäußerungen der Welt auf *Platonische Ideen* im Sinn einer "Erkenntniß des Identischen in verschiedenen Erscheinungen und des Verschiedenen in ähnlichen".⁴ "Die adäquate Objektivation des Willens sind die (Platonischen) Ideen".⁵

In Schopenhauers Weltinterpretation ergibt sich somit, skizzenhaft angedeutet, folgende Dualität:

-
3. Am Beispiel des Intellekts läßt sich die Differenz von Physik und Metaphysik gut aufzeigen: In physikalischer Erklärung zeigt er sich als eine Summe von Funktionen elektrochemischer Wenn/Dann-Prozesse, in metaphysischer Konzeption hingegen als unmittelbares Wirkungsfeld der Bestrebungen des Menschen.
 4. (W I/22, 132)
 5. (W I/52, 304)

Wille	Vorstellung
Welt-Äußerlichkeit	Welt-Innerlichkeit
Unmittelbarkeit	Mittelbarkeit
Subjekt/Objekt-Einheit	Subjekt/Objekt-Spaltung
Wesen, An-sich	Ding in seiner Erscheinung
Allgemeinheit, Idee	Individuation
Kontemplation, Gefühl	Verstand
Licht	Schatten
primär	sekundär

Die Rolle der Kunst innerhalb einer solchen philosophischen Sicht liegt in ihrer "Geburtshilfe" bei der Sichtbarmachung des universellen Willens: *"Ist die ganze Welt als Vorstellung nur die Sichtbarkeit des Willens, so ist die Kunst die Verdeutlichung dieser Sichtbarkeit, die Camera obscura, die die Gegenstände reiner zeigt und besser übersehen und zusammenfassen läßt"*.⁶

1.2 Philosophie der Kunst

Der Wille wird objektiv, greifbar, in der Allgemeingültigkeit der Begriffe, zumal in dem, was Schopenhauer als *Platonische Idee* anspricht. (Ist Schopenhauer einerseits nicht ohne KANT verstehbar, so andererseits nicht ohne PLATON.) *"Erkenntnis der Idee ist aber der Zweck aller Kunst"*.⁷ Die als *"Verdeutlichung der Sichtbarkeit des Willens"*⁸ definierte Kunst hat in der Reinheit der Platonischen Idee ihren adäquaten Gegenstand. Die Ordnung der Künste ergibt sich aus dem Rang der jeweils repräsentierten Idee und aus der Klarheit ihrer Darstellung. Schopenhauer entwickelt ein System der Künste folgender Art (s. nebenstehend):

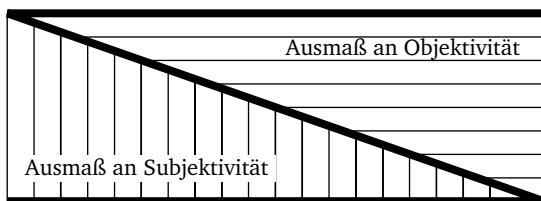
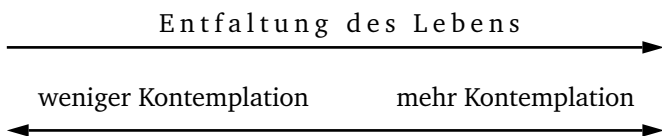
In dieser Systematik wird die Stufenhierarchie der Willensobjektivierung sichtbar. Unten befindet sich die Sphäre des Anorganischen (Gestein, Wasser), der die Baukunst und "Wasserleitungskunst" zugeordnet werden. Wenn ihnen Schopenhauer die objektiv niedrigste Bedeutsamkeit zuspricht, ist damit nicht eine Abwertung der Architektur gemeint, sondern dies soll dahingehend verstanden werden, daß "die

6. (W I/52, 315)

7. (W I/51, 287)

8. (W I/52, 315)

Wasserleitungs- kunst	Gärtnerei		Poesie	Drama
Architektur	Landschafts- malerei	Tierbild- hauerei	Portrait- malerei	Historien- malerei
anorganische Natur	vegetabili- sche Natur "Blättern im Buch der Natur"	Tierreich	Mensch Individuum	allgemein



Ideen, welche durch die Baukunst zur deutlichen Anschauung gebracht werden, die niedrigsten Stufen der Objektivität des Willens sind.⁹ Das "Blättern im Buch der Natur" (Pflanzen- und Tierreich) bringt, sofern nicht die rationale Vorstellungswelt Gegenstand ist, sondern der gestaltende Wille erspürt werden soll, die Gärtnerei und die verschiedenen Sparten der bildenden Kunst hervor. Ein noch höheres Maß an objektivem Bedeutungsgehalt liegt in der Poesie und im Drama sowie in der Porträt- und Historienmalerei.

Aufgrund ihrer besonderen metaphysischen Wesenskennzeichnung wird die Musik außerhalb der Reihe dieser Künste angesiedelt.

9. (W I/255)

2. Das Verhältnis zu Leibniz: Polemik, Kritik, Ergänzung

Wie aber betrachtet Schopenhauer die Musik, wie ordnet er sie ein? Die Musik-Definition von LEIBNIZ kann er nicht gutheißen: *“daß wir gewiß mehr in ihr [der Musik] zu suchen haben als ein exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi, wofür sie Leibniz ansprach”*.¹⁰ Eine solche verborgene *arithmetische* Übung der Seele, die sich dabei des *Zählens* nicht bewußt ist, genügt Schopenhauer als Wesensdefinition der Musik nicht. Er vertritt die Ansicht, Untersuchungen des Zahlengerüsts der Musik zeigen bloß deren äußere Schale, nicht jedoch den inneren Wesenssinn, der darin besteht, das *“tiefste Innere unseres Wesens zur Sprache”*¹¹ zu bringen. LEIBNIZ hätte sich nur um die physikalische Gegebenheit, nicht aber auch um die metaphysische Wahrheit gekümmert.

Das Verhältnis Schopenhauers zu LEIBNIZ war zweifelsohne vorbelastet. LEIBNIZ' philosophischen Optimismus, die Monadenlehre und den Harmoniegedanken (*harmonia praestabilita*) bezeichnet Schopenhauer als *“Ur-Irrtümer”*.¹² Bereits die der Vulgarphilosophie entnommenen Schlagworte *“Optimismus”* und *“Pessimismus”*, die wie ein Etikett den beiden Denkern angeheftet werden, zeigen die bestehende unüberwindliche Kluft. Hinzu kommt, daß beider Denk- und Sprachstil sich voneinander grundlegend unterscheiden.

Gerechtfertigt ist Schopenhauers Vorwurf insofern, als das Verstehen von Musik nicht in eine ausschließlich mathematische Befriedigung ausarten darf.¹³ Die Zahlenrelationen sind nicht als Endzweck zu betrachten, als das in der Musik eigentlich Gemeinte. Es gilt, folgende signum/signatum-Differenz zu beachten: *“In Hinsicht auf welche die Zahlenverhältnisse, in die sie sich auflösen läßt, sich nicht als das Bezeichnete, sondern selbst erst als das Zeichen verhalten”*.¹⁴ Es existiert ein Dahinterliegendes als eigentliches Wesen, und die Zahlenrelationen *verweisen* auf solche Wesentlichkeit, ohne sie selbst zu sein. Das substantielle Sein der Musik wird von Zahl und Proportion zwar *intendiert*, ist damit aber nicht *identisch*.¹⁵

10. (W I/52, 302) LEIBNIZ, Gottfried W.: Brief an Goldbach vom 17.4.1712, Leibniz, Epistolarum ad diversos, Bd. I, 241, Leipzig 1734

11. (W I/52, 302)

12. (P I/12, 79; W II/46, 666f) HÜBSCHER 1973, 169-185

13. Zur *“Musikvergessenheit”* der Harmonik: Was heute *“harmonikales Denken”* oder *“harmonikale Forschung”* genannt wird, stand im Verlauf seiner Geschichte zuweilen in Gefahr, die Musik über mancherlei Zahlenspekulation zu vergessen.

14. (W I/52, 302)

Man darf dabei nicht übersehen, daß bei Schopenhauer ein *doppelter Abstraktionsbegriff* begegnet. Zum einen wird die mathematische Abstraktion als der Musik bloß äußerlich anhaftend verworfen, zum anderen stellt aber auch der Begriff des "inneren Wesens", des "Eigentlich-Seins" im philosophischen Sinn - als Zugang zur Wesentlichkeit der Musik und zur eigenen Innerlichkeit - eine abstrakte Denkebene dar. In der Unmittelbarkeit des Willensbezuges liegt die Vorrangstellung der Musik mit ihrer aus dem Kanon der Künste herausfallenden Position. Gemeint ist hier aber auch die Unmittelbarkeit, Zahlen gehörmäßig erfassen und damit qualitativ beurteilen zu können.

Im anderen Fall gelingt ein Begreifen der Zahl nur *mittelbar* über den abstrakten Begriff.¹⁶ Die physische, "äußere" Seite der Musik ist durch LEIBNIZ' Definition bestens dargestellt. Schopenhauer begegnet ihr ohne jede Kritik. Er meint jedoch, die Geschichte lehre, daß es bei der Musik nicht auf die abstrakt-wissenschaftliche Begrifflichkeit, sondern auf das *unmittelbare Verstehen* ankomme.¹⁷ Das Wesen der Musik entbirgt sich freilich nicht dem in naiver Weise Fragenden, sondern nur dem kontemplativ Denkenden.

Gemäß der Dualität von Physik und Metaphysik, beziehungsweise von Vorstellung und Wille, wird also der innere Wesenssinn der Musik in ihrer Hilfeleistung bei der Erkenntnis der "Innerlichkeit" der Welt erblickt. Einem bekannten Symbolbild des christlichen Denkens, das Körper und Geist des Menschen zum Instrument für den Lobpreis Gottes werden läßt, ist jene einprägsame Stelle zu vergleichen, die den individuellen Willen gleich einer Saite in das An-sich der Welt einspannt: "... *unser Wille selbst das so Erregte und Gequälte ist; da haben wir es nicht mit Tönen und ihren Zahlenverhältnissen zu tun, sondern sind vielmehr jetzt selbst die gespannte, gekniffene und zitternde Saite*".¹⁸

15. Schopenhauer konnte freilich eine Dimension nicht kennen, die ihn möglicherweise veranlaßt hätte, anders zu denken. Gemeint ist die Einbeziehung der Gehörsveranlagung, wie sie die moderne Harmonik kennzeichnet. Demnach hat die Mathematik des Tonmaterials zugleich ihre Entsprechung im Gehör, die physikalische Intervall-Lehre ihr psycho-physisches Äquivalent; die Zahlen haben nicht nur in physikalisch-akustischer Hinsicht Gültigkeit und Sinn, sondern auch unmittelbar für die Wahrnehmung. Bezieht man die gehörmäßige "Verankerung" der musikalischen Zahlengesetze in die Argumentation ein, dann sind die Zahlen mehr als Schatten oder äußere Schale, sie wären vielmehr Mitbedingung der Möglichkeit harmonischer Empfindung überhaupt. Vgl. dazu u.a. HAASE, Rudolf: Über das disponierte Gehör, Wien 1977.

16. (W I/52, 313)

17. (W I/52, 303)

18. (W II/39, 514)

3. Schopenhauers Musikanschauung

In seiner Schopenhauer-Studie nennt THOMAS MANN Schopenhauers Hauptwerk eine „viersätzliche Symphonie“. Treffend wird dort auch dessen Musikphilosophie charakterisiert: *“die Musik gefeiert, wie kein anderer Denker es je getan - einen völlig besonderen Platz weist er ihr nicht neben, sondern über den andern Künsten zu, weil sie nicht, wie diese, Abbild der Erscheinung, sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst sei und also zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstelle.”* Die metaphysische Relevanz der Kunst liegt in der Sichtbarmachung der Objektitäten des Weltwillens, in der Verdeutlichung der platonischen Ideen. Hier bestehen, je nach der Eindringlichkeit dieser Repräsentation und nach dem Gehalt der repräsentierten Idee, verschiedene Stufen. Die höchste Wertschätzung fällt der Musik zu, während der Text - der in der Tragödie seine wesensmäßig höchste Bedeutung erreicht -, wenn er in der Oper mit der Musik sich verbindet, sich dieser unterzuordnen hat: *“Die Worte sind und bleiben für die Musik eine fremde Zugabe, von untergeordnetem Werte”*.¹⁹ In einer Analogie vergleicht Schopenhauer das Verhältnis von Musik und Text mit dem von künstlerischer Architektur und bloßer Nützlichkeit eines Bauwerks.²⁰

Der Mächtigkeit von Schopenhauers Musikphilosophie konnten sich vor allem WAGNER, NIETZSCHE²¹ und PFITZNER nicht entziehen. Daß es sich hier nicht um ein Spekulieren im luftleeren Raum handelt, sondern philosophisches Denken mit Fachwissen sich glücklich verbindet, soll zunächst gezeigt werden.

3.1 Das Wissen über Musik

Schopenhauers Geisteshaltung ist klassisch-antik ausgerichtet. In seiner Ästhetik der Baukunst wird dies sichtbar an der Vorliebe für den griechischen Tempel, für zweckmäßige Bauformen, für Schlichtheit und Geradlinigkeit. Jede Abirrung in beiläufige Akzidentien verfremde den substantiellen Gehalt der Architektur, wie er durch das Gleichgewicht von tragender Stütze und aufruhender Last bestimmt ist.

19. (W II/39, 511)

20. (P II/219, 459)

21. NIETZSCHE hier inmitten der Komponisten WAGNER und PFITZNER zu nennen, mag zunächst befremden. Doch war NIETZSCHE ebenfalls Musikphilosoph und auch, was weniger bekannt ist, Komponist mit einem nicht geringen Oeuvre; dieses ist ediert: F. NIETZSCHE: Der musikalische Nachlaß, hg. C. P. Janz, Basel 1976.

Auch das Bedenken der Musik konzentriert sich auf Substantielles (Rhythmus, Melodie, Tonika/Dominant-Relation, vierstimmiger Satz, ...) und läßt akzidentelle Fragen (Variation, Verzierung, ...) beiseite. Die Themen der Musik, die Schopenhauer referiert, sind Überlegungen zur physikalischen und musikalischen *Akustik*, zur *Konsonanztheorie*, zur *Satzlehre* und zur *Leistung des Hörorgans*.

Er kennt auch das Phänomen des *Zurecht- oder Bezugshörens*:

Das Abweichen einzelner Töne von der exakten arithmetischen Proportion, beispielsweise infolge der Temperierung, vergleicht er mit der Differenz von Individuum und Gattungsgemeinem.²² In konsequenter Analogie: Ein Mißton in der Musik wäre wie eine Mißgeburt in der Natur. Wie in der Lebensvielfalt der allgemeine Typus niemals genau verwirklicht wird, ebenso nie die Gesamtheit der reintonalen Intervalle in der musikalischen Grundlagenlehre: Schon vom mathematischen Standpunkt aus erweist sich die Unmöglichkeit einer ausschließlich mittels rationaler Proportionen durchgeführten Bestimmung der Intervallgrößen.²³ Die mathematisch exakte Reihe der natürlichen Zahlen findet sich nur im (Natur-)Phänomen der Obertöne. Verknüpft man Töne zu Intervallen und Mehrklängen, ist hinsichtlich des *Sonanzgrades* das Prinzip zu beachten, daß die Nebenschwingungen der Primärtöne so weit wie möglich zusammenfallen sollen. Beim Erklingen jedes Tones treten Partialtöne auf, *“und es ist Gesetz der Harmonie, daß auf eine Baßnote nur diejenigen hohen Töne treffen dürfen, die wirklich schon von selbst mit ihr zugleich ertönen (ihre sons harmoniques) durch die Nebenschwingungen”*.²⁴ Diese Angaben Schopenhauers stimmen mit den Ergebnissen moderner Sonanztheorien im Prinzip überein.²⁵

Größeren Raum nehmen Bemerkungen zur formalen Gestaltung von Kompositionen und vor allem zur Satzlehre ein. Im Hauptbuch *“Die Welt als Wille und Vorstellung”* zeigt Schopenhauer nicht nur Kenntnisse bezüglich der Intervallproportionen, sondern auch hinsichtlich der Funktionalität der Intervalle, der dur/moll-Polarität und in den Regeln des vierstimmigen Satzes. Die wechselnde Rolle der Töne im Gesamtzu-

22. (W I/52, 305)

23. (W I/52, 314)

24. (W I/52, 305)

25. HUSMANN, Heinrich: *Vom Wesen der Konsonanz*, Heidelberg 1953; HAASE, Rudolf: *Über das disponierte Gehör*, Wien 1977; HESSE, Horst-Peter: *Von Sphärenharmonie und Nervenimpulsmustern, Konsonanz und Dissonanz im Lichte rivalisierender Erklärungsmodelle*, Das Orchester, H. 11, Mainz 1987, 1150-1156; ders.: *Grundlagen der Harmonik in mikrotonaler Musik*, Innsbruck 1989

sammenhang des musikalischen Kunstwerks wird mit der wechselnden Funktion von Schauspielern verglichen.²⁶

Im Ergänzungsbuch wird manches ausführlicher dargelegt. Es ist davon die Rede, daß im mehrstimmigen Satz parallele Quinten und Quartan verboten sind. Daß ein im Sekundschrift geführter Baß notwendig parallele Oktaven oder Quinten herbeiführt²⁷, ist allerdings eine irrige Behauptung. Äußerungen dieser Art haben Kritiker Schopenhauers bewogen, seine musiktheoretischen Ansichten zu belächeln und abschätzig zu beurteilen. Man sollte aber angesichts gelegentlicher Unstimmigkeiten im Detail die prinzipielle Gültigkeit seiner Musikan-schauung, die weniger aus fachkundiger als aus allgemeinphilosophischer Sicht geboren wurde, nicht beiseite schieben.

Vollzieht sich der Gang der Baßlinie gutteils in größeren Intervallschritten, so bewegt sich der melodische Sopran, in harmonischer Abhängigkeit vom Baß, meist in Sekundfortschreitungen im Spannungsfeld von Tonika, Subdominante und Dominante, gegliedert im symmetrischen Bau der achttaktigen Periode.²⁸ Diese wird als Zellkern der musikalischen Form betrachtet, deren harmonische Gliederung durch die Polarität von Dominante und Tonika erfolgt. Zu den Hauptzählzeiten muß der harmonische Grundton gefestigt werden. Die Taktart bestimmt das rhythmische und melodische Element, die Bezugstonart das harmonische.

Von bemerkenswerter Sachkenntnis zeugt die Erwähnung des aus der musikalischen Praxis stammenden Sachverhalts, daß die oberste Stimme gehörmäßig bevorzugt wird: *“Daher sticht, auch bei der stärksten Orchesterbegleitung, der Sopran hervor und erhält dadurch ein natürliches Recht auf den Vortrag der Melodie”*.²⁹ Dieses natürliche Recht auf einen Vorrang wird - wie könnte es aufgrund Schopenhauers Vorliebe für analoge Betrachtungsweise anders sein - mit der höchsten Bewußtseinsstufe in der Lebenshierarchie, dem menschlichen Willen, verglichen.

26. (W I/52, 314)

27. (W II/39, 515)

28. (W II/39, 517ff)

29. (W II/39, 515)

3.2 Die zweifache Bedeutung der Zeit

Daß die bestimmenden Parameter der Musik (Takt, Rhythmus, Melodie, Harmonie) eng mit der Anschauungsform - besser: Anhörungsform - *Zeit* verknüpft sind, daß also die Zeit als Grundbedingung der Musik aufzufassen sei, wird von Schopenhauer deutlich gesehen.³⁰ Der Rhythmus, das horizontal-zeitliche Prinzip, definiert den melodischen Bogen in der Zeit; ebenso ist das vertikal-zeitliche Moment, die Harmonie als die "relative Schnelligkeit" von "Tonvibrationen", mit der Temporalität verknüpft. Dem Rhythmus und der Harmonie liegen "*rein arithmetische Verhältnisse, also die der Zeit, zum Grunde*". Diese Zeit-Zahlen sind in ihrer Bezugsetzung, in ihrer *Relation*, zu verstehen: Relativ sind die Längen der Töne einerseits und ihre Frequenzen andererseits. Rhythmische Gestalten sind, ebenso wie die Intervall-Qualitäten, unabhängig von einer absoluten Bezugsetzung zur Zeit, sondern sie bestimmen sich in ihrer Relation zueinander nur aus sich selbst. Damit werden die Begriffe *Zeit* und *Relation* die transzendentalen Größen der Musik; Raum und Kausalität betreffen das Sein der Musik nicht.³¹

Die rhythmische Gliederung ist freilich kein Moment für sich, sondern eingebettet in den Gesamt-Aufbau der Musik. Rhythmus und Taktart bedingen einander wechselseitig, und auch das harmonische Grundgerüst, die Tonika/Dominant-Relation, wird in die Einheit von rhythmischer Akzentuierung und Taktart hineingenommen. Die Dimension der Zeit erweist sich demnach in jeder Hinsicht als wesentliche Voraussetzung, vor allem aufgrund der vom Komponisten notwendig in Betracht zu ziehenden Konnexion von harmonischen ("innere Bedingung") und rhythmisch-melodischen ("äußere Bedingung") Gestaltungselementen.³² Diese Faktoren der Musik realisieren in ihrem Zusammenwirken stets ein Gegensatzverhältnis (Spannung-Entspannung, Dissonanz-Auflösung), das von Schopenhauer als Dualität von Entzweiung und Versöhnung metaphysisch gedeutet wird.

3.3 Metaphysische Sinngebung

Der philosophische Wesenssinn der Musik ist freilich jener Gesichtspunkt, der Schopenhauer eigentlich am Herzen liegt. Eine wahre Philosophie der Musik wäre zugleich auch schon eine wahre allgemeine Philosophie, da die Musik das innerste Wesen der Welt anrührt.³³ Die

30. (W II/39, 516)

31. (W I/52, 314)

32. (W II/39, 519)

Musik als die *“mächtigste unter allen”* Künsten³⁴ zielt nicht auf Erscheinungen, sondern auf das An-sich, auf den Willen selbst. Musik stellt sich dar als die unmittelbarste Willensabbildung; die Welt wird geradehin zu einer Verkörperung dessen, was in der Musik ausgesagt ist.

Die Existenz der Musik wird in der Systematik der Künste zu einer Ek-sistenz, zu einem Herausragen aus der Stellung und dem Auftrag der anderen künstlerischen Tätigkeiten und Erzeugnisse des Menschen. Die Musik, in der wir *“das tiefste Innere unseres Wesens zur Sprache gebracht”*³⁵ sehen, redet vom Wesen, nicht vom Schatten. Die metaphysische Relevanz der Musik liegt in der Erhellung des Wesensgrundes der Welt und des menschlichen Daseins.

Freilich wird man in der Unmittelbarkeit der Repräsentation, wie sie der Musik zukommen soll - im Unterschied zur Mittelbarkeit, welche die anderen Künste kennzeichnet - auch ein Problem sehen dürfen.³⁶ Man könnte zum Beispiel annehmen, daß die Musik manche Idee zwar reiner darzustellen vermag, als dies im Bereich anderer Künste liegt, aber deswegen nicht unmittelbar. Schopenhauer vertritt hingegen die Auffassung, daß ein *“qualitativer”* Sprung vorliege, der die Vorrangigkeit der Musik bestimmt. Musik sei *direktes Willensabbild*, während Architektur oder Malerei (nur) Ideen versinnbildlichen und zur Erscheinung bringen, wobei die Ideen gewissermaßen als Zwischeninstanz wirksam und als Objektivation des Willens diesem untergeordnet sind. Die Sicht der Welt als verkörperte Musik ist fundamental andersgeartet als der wissenschaftlich-abstrakte Musikbegriff, beispielsweise gemäß LEIBNIZ’ *“psycho-mathematischer”* Definition. Das *“innige Verhältnis, welches die Musik zum wahren Wesen aller Dinge hat”*³⁷, meint metaphysisch eine Auffassung der Musik im Sinn eines Darstellungsvermögens allgemeiner Wesenheiten. Damit besteht kein Urbild/Abbildverhältnis, sondern eine *Kongruenz von musikalischer Aussage und dem An-sich des Willens*. Diese harmonikale Übereinstimmung führt zu einem Sachverhalt, der für die Schopenhauersche Metaphysik im allgemeinen und für seine Kunstphilosophie im besonderen außerordentlich wichtig ist: Gemeint ist der Begriff *Analogie* und das mühelose und oft elegante Operieren mit analogen Bezugsetzungen.

33. (W I/52, 312)

34. (W II/39, 510)

35. (W I/52, 302)

36. Vgl. SCHNITZLER 1976, 146

37. (W I/52, 310)

Um dies näher zu erhellen, soll der Unterschied zwischen Bildhaftigkeit und Wesens-Analogie an einem Beispiel, das Schopenhauer selbst verwendet, dargelegt werden. HAYDNS *Jahreszeiten* gingen am Inbegriff der Musik vorbei, weil hier eine Abbildung einzelner Begebenheiten vorliege und es nicht Aufgabe der Musik sein könne, das Individuationsprinzip nachzuvollziehen. Vielmehr wird eine Übereinstimmung mit dem Wesen der Welt insgesamt erstrebt. So stellt sich eine Bewunderung für BEETHOVEN ein, der in seinen Tonschöpfungen das Gleichgewicht von Ordnung und chaotischer Vielfalt, also ein Allgemeinprinzip der Welt, darzustellen suchte.³⁸ Um es zusammenfassend nochmals zu sagen: Es besteht metaphysisch das Spannungsfeld zwischen Individuellem und allgemeiner ideeller Wesenheit; die Musik erschaut universale Formen und damit den Willen selbst. Programm-Musik ließe sich bestenfalls mit der Poesie vergleichen, weil beide sich nur auf individuelle Begebenheiten beziehen.

“Die Musik überhaupt ist die Melodie, zu der die Welt der Text ist”.³⁹ Es ist erneut zu fragen, ob damit die Musik nicht überfordert wird, ob Schopenhauers Auffassung nicht durch einen schwärmerischen Grundzug geprägt ist. In seinem Idealbild der Musik, das sich mit ihrer tatsächlichen Erscheinung und der Art und Weise, wie sie vom Menschen perzipiert wird, nicht durchgängig deckt, gibt es nichts, das Schopenhauer nicht positiv deuten könnte. Selbst das *da capo* und die Repetitionszeichen, “welche bei Werken in der Wortsprache unerträglich wären”⁴⁰, weisen den Inhaltsreichtum musikalischer Aussagen nach, da man doppelt und mehrfach dasselbe hören kann, ohne dabei gelangweilt zu sein. Daß die Wiederholung auch als sprachliches Kunstmittel, vielleicht bei stärkerer Ermüdungsgefahr, eingesetzt werden kann, läßt Schopenhauer beiseite.

Die Musik als eine im höchsten Grade allgemeine Sprache kennzeichnet, wie bereits angedeutet, ein *doppelter Abstraktionsbegriff*. Den einen, nämlich den *mathematischen*, hatte LEIBNIZ im Sinn in seiner Definition der Musik als unbewußter Zählvorgang. Schopenhauer anerkennt diesen Betrachtungsstandpunkt und ordnet ihn innerhalb der physikalischen Realität ein. Doch führt er zugleich eine neue Dimension ein:

38. (W II/39, 512) Schopenhauer zeigt eine besondere Vorliebe für MOZART und ROSSINI. Nicht nur HAYDN, sondern auch BEETHOVEN lehnt er ab, sofern sie “Programm-Musik” geschrieben haben. P II/219, 457: “malenden Musik ... wengleich Haydn und Beethoven sich zu ihr verirrt haben: Mozart und Rossini haben es ... nie getan”.

39. (P II/219, 458)

40. (W I/52, 312)

die *metaphysische* Abstraktion.⁴¹ Man verspürt dabei die Tendenz, daß der Abstraktionsanspruch der Musik im metaphysischen Feld gerettet werden müsse. Denn die mathematische Abstraktion wird in der Tonempfindung konkret, also dort, wo Quantitäten als Qualitäten erlebt werden. Eine solche Abstraktion von empfindungsmäßigen Qualitäten steht aber bei Schopenhauer nicht zur Debatte; für ihn zählt allein die metaphysische Abstraktion, an der sich der eigentliche Wesenssinn der Musik zeigt. Folgerichtig wird LEIBNIZ' Definition variiert und von der Musik gesprochen als einer *verborgenen metaphysischen Übung, wobei der Geist nicht um sein Philosophieren weiß*: "*Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi*".⁴²

Sowohl in Verehrung für KANT wie aufgrund seiner überschwenglichen Bewunderung für die Musik gelangt Schopenhauer überdies zur Parallelsetzung erkenntnisphilosophischer Anschauungsformen und der Musik (gewissermaßen als der "Anhörungsform" des Willens). Raum und Zeit, geometrische Figur wie arithmetische Zahl und Zählbarkeit sind a priori Bedingung der Möglichkeit von Erfahrungsobjekten; analog hierzu können die Melodien der Musik als Allgemeinform aller möglichen Willensbestrebungen - der Innerlichkeit des Menschen also - bezeichnet werden. Dieser Gedanke stellt sich direkt in die Hauptthematik von "Die Welt als Wille und Vorstellung". Wie Raum und Zeit Anschauungsformen a priori sind und sich sofern auf die Welt als Vorstellung beziehen, wird die Musik im Blick auf ihre *Ermöglichung der Sichtbarmachung von Willensbestrebungen* metaphysisch interpretiert; W I/52, 315 redet diesbezüglich von einer "camera obscura". Damit ist das Herzstück von Schopenhauers Musikphilosophie angesprochen.

Die Musik wird noch in einem anderen metaphysischen Zusammenhang betrachtet, der hier nur kurz angeführt sein soll. Ein philosophisches Grundwort Schopenhauers besteht bekanntlich im Leiden: Kunst vermag *kurzfristig* das Leid zu verdrängen, der Künstler kann sich dank seiner Begabung über das Mißgeschick der Welt erheben. (Nur Entsagung gewährt *dauernde* Befreiung.) Die Differenz, das Auseinanderklaffen von Individuum und Allgemeinem schafft dieses Leiden, da die Willensbestrebungen des Einzelnen nicht mit dem universalen Weltwillen vereinbar sind. In der Reinheit der Ideen wird jedoch Allgemeingül-

41. Die erkenntniskritische Durchleuchtung des Begriffs, welche KANT unternommen hatte, transferiert Schopenhauer in ein metaphysisches Bedenken musikimmanenter Gestalten, beispielsweise der Melodie; so ist es dem Begriff und der Melodie gemeinsam, daß sie "ein Abstraktum der Wirklichkeit" (W I/52, 311) sind.

42. (W I/52, 313)

tigkeit und Wahrheit erschaut, und die Kunst dient, wie bereits ausgeführt, unmittelbar der Sichtbarmachung der Platonischen Ideen.

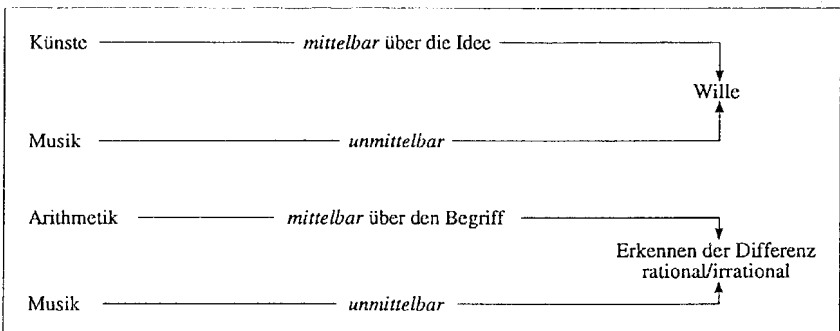
3.4 Physikalische Grundlagen der Musik

Der physikalischen Theorie der Musik widmet Schopenhauer weit weniger Augenmerk; mangels ausreichender Fachkenntnisse kann er auch keinen eigenständigen Beitrag dazu liefern. Sein Wissen auf diesem Gebiet konzentriert sich auf folgendes: Die physikalische Ton- und Intervall-Lehre geht von Frequenzen periodischer Luftschwingungen und deren Proportionen aus.⁴³ Einfache Zahlenrelationen bestimmen die musikalisch sinnvoll zu gebrauchenden Töne. Die Materialgrundlage der Musik ist somit eng mit arithmetischen Gegebenheiten verknüpft. Auch der Harmoniebegriff läßt sich anhand mathematischer Größen erklären: *“Ich gehe von der allgemein bekannten und durch neuere Einwürfe keineswegs erschütterten Theorie aus, daß alle Harmonie der Töne auf der Koincidenz der Vibrationen beruht, welche, wann zwei Töne zugleich erklingen, etwan bei jeder zweiten, oder bei jeder dritten, oder bei jeder vierten Vibration eintrifft, wonach sie dann Oktav, Quint, oder Quart von einander sind usw. So lange nämlich die Vibrationen zweier Töne ein rationales und in kleinen Zahlen ausdrückbares Verhältniß zu einander haben, lassen sie sich durch ihre oft wiederkehrende Koincidenz, in unserer Apprehension zusammenfassen: die Töne verschmelzen mit einander und stehen dadurch im Einklang.”*⁴⁴

Die Beschreibung der Harmonie aus dem Zusammenfall von Schwingungen, die in ganzzahligem Verhältnis zueinander stehen, ist als eine im Prinzip zutreffende Behauptung anzusehen. In der *Unmittelbarkeit der Erfahrung* wird der Musik qualitativ die Unterscheidung von rationalen und irrationalen Zahlenrelationen zugänglich; der Arithmetik gelingt dies nur *mittelbar über Verstandesbegriffe*. In dieser Auszeichnung der Musik gegenüber der Mathematik besteht eine formale Entsprechung zur Vorrangstellung der Musik im Kanon der Künste; hier wird die Idee “übersprungen”, dort der Begriff. Eine Skizze möge dies verdeutlichen:

43. (W II/39, 515)

44. (W II/39, 513)



Die mathematisch-physikalische Musikanschauung kann, sosehr sie notwendig ist, schon deshalb nicht zugleich die wahre Philosophie der Musik sein, da ihr aufgrund der Zwischenschaltung der begrifflichen Abstraktion der *unmittelbare Zugang zum Willen* mangelt.

Im nächsten Gedankenschritt wird eine sechsgliedrige Analogie (formal $a/b/c // A/B/C$) erarbeitet, die Metaphysik, Mathematik und Musik mitsammen vereint. In logischer Kurzform stellt sich diese Analogie folgendermaßen dar:

dem Willen widerstrebend / irrational / Dissonanz // dem Willen sich fügend / rational / Konsonanz

W II/39, 514: *“das unserer Apprehension Widerstrebende, das Irrationale, oder die Dissonanz, zum natürlichen Bilde des unserem Willen Widerstrebenden wird; und umgekehrt wird die Konsonanz, oder das Rationale, indem sie unserer Auffassung sich leicht fügt, zum Bilde der Befriedigung des Willens”.*

3.5 Die pythagoreische Tradition

Die Kontroverse mit LEIBNIZ legt vielleicht den Schluß nahe, Schopenhauer stünde außerhalb der pythagoreisch-harmonikalen Tradition, während LEIBNIZ, schon aufgrund seiner Lehre einer Leib/Seele-Harmonie, einen - wie HAASE⁴⁵ formuliert - “säkularisierten Pythagoreismus”

45. HAASE 1960, 501

verkörpert. Bei der Voreiligkeit einer solchen Vermutung muß man jedoch beachten, daß Schopenhauer sich nur dann gegen LEIBNIZ und eine mathematische Musiktheorie im allgemeinen wendet, sofern diese den Anspruch einer absoluten Alleinherrschaft verkündet. Schopenhauer versteht die eigene Metaphysik der Musik als sinnvolle Ergänzung zur mathematischen Betrachtungsweise, wodurch die pythagoreische Denkform sogar näher ins Blickfeld rückt. Die *“Vereinigung jener beiden so verschiedenen und doch richtigen Ansichten der Musik”* ist es geradehin, welche die altbewährte Idee einer harmonikalen Zahlenphilosophie auf dem Nährboden neuzeitlicher Metaphysik aufleben lassen könnte. Die Verbindung von physikalischer und metaphysischer Musikauffassung wird dann zur Bedingung der Möglichkeit harmonikaler Denkweise, *“dergleichen die des Pythagoras und auch die der Chinesen Y-king war”*.⁴⁶ Die besonders in den *“Parerga und Paralipomena”*⁴⁷ anzutreffende Wertschätzung des Pythagoreismus wird somit in der Metaphysik der Musik bekräftigt. Darüber hinaus rückt auch die häufig anzutreffende Heranziehung von Analogien zwischen den vielfältigsten Kunst- und Wissenschaftsbereichen Schopenhauers Denkungsart in die Nähe der Harmonik.

3.6 Beziehung zur Architektur

Der überschwenglichen Haltung gegenüber der Musik steht eine auffallend intensive Ablehnung des Textes gegenüber. Der Text sei für die Musik ein an sich *“fremdes Medium”*, *“etwa als Begleitung einer breit ausgespannenen, faden Liebesgeschichte und ihrer poetischen Wassersuppen”*.⁴⁸ Vergleicht man Musik und Architektur, kann man sagen: Wie die Musik zum Text, so verhält sich die Architektur als schöne Kunst zur bloßen Nützlichkeit eines Bauwerks.⁴⁹

Aufgrund ihrer entgegengesetzten Position⁵⁰ innerhalb der Kunstphilosophie vermutet man wenig Gemeinsames zwischen Ton- und Baukunst. Doch gibt es grundsätzliche Übereinstimmungen wie auch formale Analogien. So ist beispielsweise beiden Künsten gemein, daß sie nicht als Nachahmungen der Natur verstanden werden dürfen: *“Und wie*

46. (W I/52, 313)

47. (P I/2, 42ff)

48. (P II/219, 461).

49. (P II/219, 459)

50. Siehe die Kapitelüberschriften W II/35: *“Zur Aesthetik der Architektur”*, W II/39: *“Zur Metaphysik der Musik”*.

die Musik, so ist auch die Architektur überhaupt keine nachahmende Kunst; - obwohl beide oft fälschlich dafür gehalten worden sind".⁵¹ Dennoch besteht im Menschen der Hang, Musik mittels naturalistischer Bilder genießen zu wollen.⁵² Daß ein solches Bedürfnis überhaupt auftreten kann, erklärt Schopenhauer durch den Verweis auf die transzendente Korrespondenz von Musik und Welt-Willen, jener innere, tief verborgene Vergleichspunkt zwischen Kunst und Natur. Freilich hat man "die Musik zu allen Zeiten geübt, ohne hierüber sich Rechenschaft geben zu können: zufrieden, sie unmittelbar zu verstehen, tut man Verzicht auf ein abstraktes Begreifen dieses unmittelbaren Verstehens selbst."⁵³ Programm-Musik wäre freilich bloß ein defizienter Modus der Wesenseigentlichkeit der Musik.

Die Architektur kennt nach Schopenhauer ein ars/natura-Verhältnis folgender Art: Schwere und Kohäsion sind allgemeine Naturprinzipien, nämlich die Willensentfaltung innerhalb der anorganischen Natur. Die Baukunst habe diese universalen Gesetze nicht nur zu berücksichtigen, sondern zur sichtbaren Erscheinung zu bringen. Es besteht also kein Abbildungsverhältnis zu irgend beiläufigen Naturgegebenheiten, sondern eine Kongruenz zu den allgemeinsten Prinzipien der anorganischen Natur. Das Wesen der Architektur wird bestimmt vom Gegensatz und von der Zusammengehörigkeit von *auf ruhender Last* und *tragender Stütze*. Auch die Musik erhebt einen Gegensatz zum Thema, und zwar jenen von Chaos und Ordnung; BEETHOVEN, sofern er nicht "Musikmalerei" betrieb, hätte diese metaphysischen Kräfte am deutlichsten darzustellen vermocht.

Musik und Architektur verwenden teils dieselben Begriffe (Architektonik einer Komposition, Komposition eines architektonischen Werkes, Rhythmus, Harmonie, Proportion). Die Vergleichsmöglichkeit zwischen den beiden Künsten wird aber noch intensiviert durch den Verweis auf die Tatsache, daß auch die Baukunst in ihren Proportionen sich einfacher ganzer Zahlen bedienen soll⁵⁴, ihr also dieselbe (Zahlen-)Grundlage zur Verfügung steht wie der Musik. Generell erstrebe der Kunstsinn die "Auffindung und Darstellung der Norm aller Teile und Proportionen".⁵⁵ Architektur als Raumkunst und Musik als Zeitkunst sind solcherart im vermittelnden Proportionsbegriff auf ihren gemeinsamen Ursprung hin festgelegt. Die mathematische Proportionalität darf aber - ebenso wie bezüglich der Musik - in der Architekturlehre nicht das allein herr-

51. (W II/35, 470).

52. (W II/39, 513)

53. (W I/52, 303)

54. (W II/35, 471)

55. (W II/36, 478)

schende Argumentationsprinzip sein; Schopenhauers diesbezügliche Kritik an VITRUV ist mit der Polemik gegenüber LEIBNIZ' Musikdefinition vergleichbar.⁵⁶ Doch auch in der Theorie der Baukunst gilt, was bei Erörterung der Grundlagen der Musik gesagt worden ist: Der mathematische Fragehorizont wird von Schopenhauer in seiner Bedeutung nicht gemindert oder gar abgetan, sondern um die metaphysische Ebene ergänzt und bereichert. Insofern ist Schopenhauer nicht weniger "Harmoniker" als LEIBNIZ oder VITRUV, da auf dem Boden seiner Metaphysik ein vertieftes Verständnis der harmonikalen Denkweise allererst ermöglicht wird.

Neben den zuvor beschriebenen grundsätzlichen Übereinkünften von Architektur und Musik sind mehrere Analogien anzuführen, deren bloße Nennung jedoch genügt. Der Einfachheit halber in logischer Kurzform:

Mißverhältnis proportionaler Gestaltung	/	Baukunst	//	Mißton	/	Musik	(W II/35, 470)				
Architektur	/	Raum	/	Geometrie	//	Musik	/	Zeit	/	Arithmetik	(W II/35, 470)
Kolonnade	/	schlichte Mauer	//	Tonleiter	/	Glissando	(W II/35, 467f)				
Musik	/	Text	//	Architektur als Kunst	/	bloße Nützlichkeit eines Baus	(P II/219, 459)				
Musik	/	Rhythmus	//	Architektur	/	Symmetrie	(W II/39, 516 ff)				

Unter den angeführten Analogien widmet Schopenhauer der Rhythmus/Symmetrie-Frage den breitesten Raum. Eine begrenzt zulässige Auswechselbarkeit beider Begriffe zeigt sich darin, daß auch die Baukunst vom Rhythmus, auch die Musik von symmetrischen Formen, zum Beispiel in der achttaktigen Periode, spricht.

Architektur zielt auf die Korrespondenz der naturphilosophischen Ideen *Starrheit und Schwere* mit den bautechnischen Elementen *Stütze und Last*. Dabei verhalte sich die antike Baukunst zur Gotik wie das Tongeschlecht Dur zur Moll-Tonalität.⁵⁷ Kennzeichnend für die Architektur ist vor allem die Säulenordnung, dem Generalbaß der Musik vergleichbar.⁵⁸

56. Verehrung und Kritik VITRUVS halten einander in der Bewertung durch Schopenhauer die Waage.

57. (W II/39, 516).

58. (W II/35, 467)

Als *“keckes Witzwort”*⁵⁹ kennzeichnet Schopenhauer aber die in GOETHEs Freundeskreis entstandene Kennzeichnung der Architektur als *gefrorene Musik*.⁶⁰ Sosehr es ihm verdächtig erscheint, die *“beschränkste und schwächste aller Künste mit der ausgedehntesten und wirksamsten im Wesentlichen gleich stellen zu wollen”*⁶¹, sosehr ist er gleichzeitig vom zuvor genannten Symbolbild fasziniert, wenn er die Analogie

Fermate / Musik // Ruine / Baukunst

aufstellt und überdies die Ruine als gefrorene Kadenz bezeichnet.

4. Zur Bedeutung der Analogie

Besonders im letzten Abschnitt war häufig von Analogien die Rede. Es handelt sich dabei um eine in Schopenhauers Philosophie häufig anzutreffende Denkform, die Unbekanntes aus Bekanntem erschließt, also erkenntniserweiternd wirkt. Wenn ein Verständnis der Analogie als philosophischer Methode gewonnen werden soll, dürfte es weder möglich noch notwendig sein, alle Analogien zusammenzustellen, die für die Kunsttheorie von Belang sind.

Zahlreiche Analogien sind P II/218f zusammengestellt, deren bekannteste bereits genannt wurde: *“Die Musik überhaupt ist die Melodie, zu der die Welt der Text ist.”* Andere Entsprechungen sind:

Musik als schöne Kunst	/	Zweckmusik als Abstieg der Musik	//	Architektur als schöne Kunst	/	Zweckarchitektur (etwa in der römischen Kaiserzeit)
Tonsprache für sich allein	/	Ton und Wort	//	Allgemeinbegriff	/	Individuum
Werk mit großer Orchesterbesetzung	/	einfache Vierstimmigkeit ¹	//	Ölgemälde	/	Zeichnung
Melodie	/	Harmonie	//	Braten	/	Sauce

1. Diesbezüglich ist die P II/219, 461 geäußerte Meinung aufschlußreich, daß der Mensch im Akkord nicht mehr als vier Töne wahrnehmen könne.

59. (W II/39, 517)

60. GOETHE: Sprüche in Prosa, Verschiedenes Einzelne über Kunst, Cotta 1869, Bd.1, 275

61. (W II/39, 518)

Ein Teil der Analogien bezieht sich auf die Unterscheidung von Einzelem und Universalem. Allgemeinheit und Objektivität zeichnen beispielsweise die Geschichtsdarstellung und die Historienmalerei vor der Poesie und der Portraitleistung aus.⁶² Die Musik stellt die höchste Stufe an Vergegenwärtigung des Allgemeinen dar und übertrifft damit die im Begriff repräsentierte Allgemeinheit. In einer viergliedrigen Analogie mit identem Mittelglied wird das Verhältnis des Begriffs zum Einzelding mit der Relation von musikalischer und begrifflicher Abstraktion verglichen:⁶³ Wie sich die Musik zum Begriff verhält, so dieser zum konkreten Einzelding.⁶⁴

Über der begrifflichen Abstraktionsstufe befindet sich nach KANT das ideative Vernunftallgemeine, die metaphysischen Ideen als Regulative der Erkenntnisform. Bestimmt sind diese ganzheitlichen Ideen dadurch, daß in ihnen die konträre und die kontradiktorische Gegensätzlichkeit eingeschlossen ist (Gleich-Gültigkeit von A und Non-A). KANTS Paradoxien der reinen Vernunftideen wandeln sich bei Schopenhauer zu den im Gesamtwillen sich zeigenden Widersprüchen. Zu diesem philosophischen Gedanken wird eine Analogie in der Musik aufgestellt, die in ihrer Originalität besteht: Das (reintonale) Gesamtsystem weist in sich eine arithmetische Unmöglichkeit auf,⁶⁵ das heißt, die Exaktheit aller Intervallproportionen kann im reintonalen System niemals erreicht werden. Das Ganze fördert also Widersprüche zutage; wenn hingegen nur ein Teil im Blickpunkt steht, gilt der logische Satz vom auszuschließenden Widerspruch. Dazu die Entsprechung in der Musiktheorie: Die mathematisch exakte Berechnung von Intervallgrößen läßt sich dann durchführen, wenn nur wenige Intervalle oder nur wenige Tonarten in die Überlegung einbezogen sind.

Analogien zwischen Musik beziehungsweise Musiktheorie und Philosophie sind vor allem für die Musik von besonderer Eindringlichkeit. So sieht Schopenhauer eine Analogie zwischen den Bandbreiten im Bezugshörbereich von Intervallqualitäten, samt dem dazwischenliegenden Raum der subjektiven Indifferenz, mit der philosophischen Art/Gattung-Lehre: Der Abweichungsvariabilität der Individuen innerhalb der Species steht die Mißgeburt als ein zwischen den Arten befindlicher Zustand entgegen.⁶⁶

62. (W I/51, 288).

63. (W I/309)

64. Einmal öfter muß angemerkt werden, ob hier nicht eine auffällige Überschätzung der Musik vorliegt.

65. (W I/52, 314)

dazwischen: nicht-definiertes "Wahrnehmungs-Vakuum"

Intervall A	Intervall B	Intervall C
Gattung A	Gattung B	Gattung C

dazwischen: "gattungslose" Mißgeburten

Die umfangreichste Eingliederung der Musik in das metaphysische Gebäude Schopenhauers stellt der Querverweis von musikalischer Vierstimmigkeit zum Stufenkosmos der Natur dar. Eine schematische Darstellung erspart umständliche Erklärungen, die außerdem den weitreichenden Horizont dieser Analogien nicht so plastisch aufweisen könnten. Im quaternarischen Aufbau ist einerseits die "oberste Stufe der Wesenleiter"⁶⁷ qualitätsmäßig abgehoben, andererseits auch die unterste Schicht abgesetzt:

Sopran	Oktavlage	Melodic (innerhalb der 12stufigen Skala)	Oberschwingungen zum Grundton	Selbständigkeit	Mensch	Auf und Ab von Befriedigung und neuem Wunsch
Alt	Quintlage	Ripienostimmen		keine Selbständigkeit	Tier	
Tenor	Terzlage				Pflanze	
Bass	Grundton	Bass (in "behäbigen" Schritten)	Grundton		Mineralien, rohe Masse der Planeten	

Neben der Analogie von Musik und Natur bestehen auch Entsprechungen der Musik zu anderen *Künsten*. In Analogie zu diesen Künsten wird die Abbildtheorie auch auf die Musik übertragen, Musik also als Darstellung eines Dargestellten aufgefaßt. Von Übel sei eine solche Anschauung nur dann, wenn sie zur "malenden" Programm-Musik führt. Die Musik bildet die Welt nicht äußerlich abmalend ab, sondern in ihrem innersten Wesen.⁶⁸

66. (W I/52, 305)

67. (W II/39, 515)

Der Wert der analogen Betrachtungsweise kann in einem Zweifachen erblickt werden:

1. Bloße Parallelsetzungen verbleiben oft im Bereich des Ungefähren und Beliebigen, die Analogie als streng logische Denkform schaltet unwissenschaftliche Querverweise jedoch aus.
2. Besonders die Musik bietet Schopenhauer die Möglichkeit von Analogsetzungen zu anderen Gebieten. Zusätzlich zu den zahlreichen bereits angeführten Beispielen sei hier noch das W I/52, 313 erwähnte viergliedrige Verhältnis

Melodie / Harmonie // Ethik / Physik und Metaphysik

genannt: Wie eine Melodie ohne Harmonie auf schwachen Beinen steht, ebenso eine Moralphilosophie ohne Naturerkenntnis und metaphysischem Überbau. Von der Musik her wird also ein Analogieschluß zur philosophischen Systematik gezogen; die Bauelemente in der Musik gestatten eine Ordnungsmöglichkeit innerhalb des Kanons der philosophischen Einzeldisziplinen.

Somit hat sich die Musik samt dem methodischen Mittel der Analogie als wesentlicher Bestandteil nicht nur der Schopenhauerschen Kunstphilosophie, sondern seiner Metaphysik im allgemeinen erwiesen. Auch in dieser Ausstrahlung tritt hervor, was die Musik nach Schopenhauer sein soll: eine *verborgene metaphysische Übung*.

68. (W I/302f)

EIN NEGER MI IM REGEN NIE

Spiegelkanon zudrei Stimmen

EIN NEGER MIT GA ZELLE ZAGT IM REGEN NIE, IM RE GEN NIE. EIN NEGER MI

MI, EIN NEGER MIT GA ZELLE ZAGT IM REGEN NIE.

EIN NEGER MIT GA ZELLE ZELLE ZELLE ZELLE ZAGT IM REGEN NIE IM REGEN NIE. EIN NEGER

EIN NEGER MIT GA ZELLE ZELLE ZELLE ZELLE ZAGT IM REGEN NIE IM REGEN NIE. EIN NEGER

MI, EIN NEGER MIT GA ZELLE ZAGT IM REGEN NIE.

EIN NEGER MIT GA ZELLE ZAGT IM REGEN NIE, IM REGEN NIE. EIN NEGER MI

Ein Neger mi ... im Regen nie

Dreistimmiger Spiegelkanon

Text: Arthur Schopenhauer - Musik: Werner Schulze

Musik als spielerisches Formen ohne jeden metaphysischen Anspruch.

Erhält der Text durch die Vertonung eine höhere Weihe?

Literaturhinweise

W SCHOPENHAUER: Die Welt als Wille und Vorstellung, 2 Bde., Leipzig 1819, 1844. Sämtliche Werke, textkritisch bearb. u. hg. W. Frhr. v. Löhneysen, 5 Bde., Stuttgart-Frankfurt 1960 (W I = Werke Bd. 1; W II = Werke Bd. 2).

P SCHOPENHAUER: Parerga und Paralipomena, 2 Bde., Berlin 1851.
Sämtliche Werke, textkritisch bearb. u. hg. W. Frhr. v. Löhneysen, 5 Bde., Stuttgart-Frankfurt 1960 (P I = Werke Bd. 4; P II = Werke Bd. 5).

Zitierweise: W I/71, 485 bedeutet Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd. 1, § 71, S. 485.

Materialien zu Schopenhauers 'Die Welt als Wille und Vorstellung', hg., komment. u. eingel. V. Spierling, Frankfurt 1984 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 444)

BEIERWALTES, Werner: Musica exercitium metaphysices occultum? Zur philosophischen Frage nach der Musik bei Arthur Schopenhauer, Philosophischer Eros im Wandel. Festgabe für Manfred Schröter, hg. M. Kocktanek, München-Wien 1965, 215-231

HAASE, Rudolf: Leibniz und die Musiktheorie, Österreichische Musikzeitschrift, Jg. 27, H. 10, Wien 1972, 547f;

- Leibniz, Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd.8, Kassel 1960, 498-503

HEIMSOETH, Heinz: Schopenhauer, Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 12, Kassel 1965, 43-45

HÜBSCHER, Arthur: Denker gegen den Strom. Schopenhauer: Gestern - Heute - Morgen, Bonn 1973;

- Schopenhauer-Bibliographie, Stuttgart-Bad Cannstadt 1981

MANN, Thomas: Schopenhauer, Stockholm 1938

PÖGGELER, Otto: Schopenhauer und das Wesen der Kunst, Zeitschrift für philosophische Forschung, Bd. 14, Meisenheim 1960, 353 - 389

SCHÄFKE, Rudolf: Geschichte der Musikästhetik in Umrissen, Tutzing 1964, bes. 373ff

SCHNITZLER, Günter: Die Musik in Schopenhauers Philosophie, Musik und Zahl, hg. G. Schnitzler, Bonn - Bad Godesberg 1976 (Orpheus-Schriftenreihe 17)

SCHULZE, Werner: Leibniz und die Musiktheorie. Der Briefwechsel mit Conrad Henfling, Leibniz. Tradition und Aktualität, 5. Intern. Leibniz-Kongreß, Hannover 1988, 883-889;

- Stütze und Last. Zur Architekturphilosophie Schopenhauers, Grenzgebiete der Wissenschaft, Jg. 42, Innsbruck 1993, 329-343

SEYDEL, Martin: Arthur Schopenhauers Metaphysik der Musik, Leipzig 1895



Schopenhauer mit seinem Pudel
Holzschnitt aus der "Frankfurter Latern" von 1888

Über diesen Beitrag

Alle Beiträge sind Überarbeitungen von Vorträgen, die im Rahmen der Veranstaltungen des "Arbeitskreis Harmonik" am Freien Musikzentrum München gehalten wurden.

Werner Schulze: Musik als verborgene metaphysische Übung

Vortrag gehalten am 13. 2. 1994. Der Beitrag stellt die überarbeitete Fassung eines Aufsatzes gleichen Titels dar, der als Heft 4 der Schriften über Harmonik, hg. vom Kreis der Freunde um Hans Kayser, 1978 in Bern erschienen ist.

Werner Schulze

Geboren 1952 in Wiener Neustadt, Österreich. Studien in Wien: Hochschule für Musik und darstellende Kunst (Fagott bei Karl Öhlberger, harmonikale Grundlagenforschung bei Rudolf Haase), Universität (Philosophie bei Leo Gabriel). 1976 Dr. phil.

Kompositionsstudien bei Jenő Takács. Komponist von Orchester-, Kammermusik- und Bühnenkompositionen: 300 Aufführungen in 32 Staaten. 9 Preise für das kompositorische und wissenschaftliche Werk. 6 Einzelpublikationen und 45 Beiträge in Sammelchriften (philosophische und kunstwissenschaftliche Themen).

Lehrtätigkeit: Assistenzprofessor an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien, Institut für Musiktheorie und Harmonikale Forschung. Dozent bei Kammermusikkursen in Nordeuropa; Gastkurse in Japan und Indonesien. Kammermusiker: 16 Jahre Mitglied des "Niederösterreichischen Bläserquintetts" (Austrian Wind Quintet), seit 1991 Mitglied des Quartetts LOGOS. Als Kontrafagottist Solist mit Orchester und Duo-Konzerte. Insgesamt über 350 Auftritte in Europa, Südamerika, im Nahen und Fernen Osten.

Ursprünglich erschienen in:

Harmonik & Glasperlenspiel. Beiträge `94.
Verlag Peter Neubäcker & freies musikzentrum, München 1995