

Bewegte Formen
Zur musikalischen Genealogie der formalen Ästhetik
(1750-1850)

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von
Clara Arabella Pauly
aus
Paderborn

Bonn, 2024

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

PD Dr. Neil Stewart
(Vorsitzender)

Prof. Dr. Ingo Stöckmann
(Betreuer und Gutachter)

Prof. Dr. Bettina Schlüter
(Gutachterin)

Prof. Dr. Christian Moser
(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 19.12.2023

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	1
I. Einleitung	2
II. Standortbestimmungen	12
1. Mit einem formalen Apriori gegen Kant: Zur Etablierung der formalen Ästhetik	12
2. Idealistische Gegenspiele I: Form, Reiz und Rührung in Immanuel Kants <i>Kritik der Urteilkraft</i> (1790)	23
3. Idealistische Gegenspiele II: Vom Affekt zum musikalischen Selbstaussdruck in Johann Gottfried Herders <i>Viertes kritisches Wäldchen</i> (1769)	27
4. Affektive Resonanzen: Die Instrumentalmusik als Medium romantischer Metaphysik	31
III. In den historischen Tiefenräumen der Musiktheorie	37
1. Harmonia, Rhythmos, Nomos: Arithmetische Formkonstellationen in der antiken Musiktheorie	37
2. Entwicklungslinien der Musiktheorie bis zur Frühen Neuzeit	41
3. Form und Affekt in Athanasius Kirchers <i>Musurgia Universalis</i> (1650)	46
4. Musikalische Figurenlehre in Joachim Burmeisters <i>Musica poetica</i> (1606)	49
5. Sensualistische Wende in Johann Matthesons <i>Der vollkommene Capellmeister</i> (1739)	52
IV: Philosophiehistorisches Nahfeld: Leibniz-Wolff'sche Schulphilosophie	55
1. Form und Aufmerksamkeit in Christian Wolffs <i>Psychologia Empirica</i> (1732)	55
2. Herbart als ‚Leibnizianer‘? Zur Vermittlung von transzendentalen und empirischen Idealismus	67
3. Exkurs: Zu den universalistischen Wissensbeständen der neuzeitlichen Musiktheorie	73
4. Hermann Cohens Rehabilitierung des Leibniz'schen Apriorismus im Neukantianismus	77
5. Monadologische Ausgründungen der Form in der neuzeitlichen Musiktheorie	81
V. Apriorische Formkonzepte	84
1. Vorgriff: Formtypologische Rehabilitierungen des barocken Formbegriffs zu Beginn des 20. Jahrhunderts	84
2. Die Ordnung des <i>numerus</i> : Aprioristische Formmuster in barocken Musiktraktaten	86
3. Pythagoreische Formenspiele bei Lorenz Christoph Mizler	94
4. Die Mizler'sche Generalbass-Maschine oder: „Wenn die Verhältniß vernommen wird“	97

5.	Der musikalische Formalismus der Seele bei Leibniz: Harmonie, Varietät und Differenzierungsintensität	104
6.	Spiegel und Ordnung: Zur ‚strukturellen‘ Logik der Monade	111
VI. Aufstieg der Instrumentalmusik.....		118
1.	Instrumentalmusik als Gegenstand akademischer Musikpflege (Forkel, Ambros)	118
2.	„The attention is engaged“: Sozialität der Form bei bei Adam Smith.....	128
3.	Emergente Formen bei Christian Friedrich Michaelis.....	142
4.	Bewegte Formen bei Hans Georg Nägeli	149
VII. Techniken der Apperzeption.....		159
1.	Apperzeptionsräume I: Musikalische Apperzeptionsmodelle	159
2.	Apperzeptionsräume II: Mathematische Modellierung der Psyche (Herbart, Drobisch)	161
3.	Rehabilitierung der Apperzeption im philosophiegeschichtlichen Kontext (Leibniz, Kant, Herbart).....	171
4.	Ordnungsfunktionen der Tonlehre (Koch, Herbart)	175
5.	Formalismus der Phantasie.....	183
6.	Exkurs Hanslick: Selbstbewegung der Form.....	191
Literaturverzeichnis.....		197
1.	Quellen	197
a)	Musiktheorie und Musikästhetik	197
b)	Herbart.....	202
c)	Andere	203
2.	Forschung	207
a)	Handbuchartikel	207
b)	Andere	211

Vorwort

Mein aufrichtiger Dank gilt zuallererst Prof. Dr. Ingo Stöckmann für die langjährige, sachkundige und engagierte Erstbetreuung dieser Arbeit in allen Phasen ihrer Entstehung.

In durchaus unwägbareren Zeiten hat er alle Bedingungen für eine – im besten formalistischen Sinne – ruhevollere wissenschaftliche Kontemplation geschaffen und mir immer vermittelt, dass die Pfade der Theoriegeschichte zwar umwegig sein mögen, aber dennoch gangbar sind.

Ein weiterer großer Dank gilt der Zweitbetreuerin dieser Arbeit, Prof. Dr. Bettina Schlüter, die mir wichtige Ratschläge gegeben und das Projekt an ganz entscheidenden Wegmarken mit ihrem umfassenden musikhistorischen Wissen wesentlich gefördert hat.

Bei allen organisatorischen Aufgaben, die es an einem Lehrstuhl zu bewältigen gilt, war mir Elisabeth Linden eine große Hilfe.

Ebenso viel habe ich meinen Freunden und Kollegen zu verdanken, die mich mit ihrer Gesprächsbereitschaft, wertvollen fachlichen Anregungen und redaktionellen Arbeiten unterstützt haben. Dazu beigetragen haben ganz besonders Jana Hohn und Milan Fleißgarten, Celestina Trost, Johannes Franzen, Carolin Lampe, Simon Wilkens und Miriam Thurow. Vergessen möchte ich dabei nicht Dr. Christof Ginzler, der mich vor langer Zeit auf den fernliegenden Gedanken gebracht hat, zu promovieren – und ebenso wenig PD Dr. Irmgard Rösenberg, Prof. Dr. Frank J. Kearful und Prof. Dr. Britta Hartmann, die nie einen Zweifel daran gelassen haben, dass dieser Gedanke der richtige war.

Von Herzen danken möchte ich auch Melchior Klassen, der zu dieser Arbeit einige Übersetzungen beigeleitet und den gesamten Entstehungsprozess mit Klugheit, Verständnis, Gottvertrauen und der Akribie eines Altphilologen begleitet hat. Ohne ihn wäre diese Arbeit nie fertig geworden.

Großen Rückhalt habe ich in der Zeit der Promotion gleichermaßen von meiner Familie erfahren. Mein Dank gilt ganz besonders meinen Eltern, die mich stets ermutigt und mein gesamtes Studium mit viel Geduld und Liebe unterstützt haben. Ihnen sei deshalb diese Arbeit gewidmet.

I. Einleitung

Was darf in der Musik sein,
was nicht Musik wäre?

Robert Zimmermann: Ein musikalischer Laokoon

Das 18. Jahrhundert entdeckt die Mediengebundenheit der ästhetischen Erfahrung an der Malerei und Dichtung – nicht aber an der Musik. Seit Ende des 17. Jahrhunderts bilden sich in Frankreich, England und ab 1750 auch zunehmend in Deutschland wirkmächtige nationale Reflexionstraditionen aus, die den alten ontologischen Schönheitsbegriff der platonischen Tradition mit einem wachsenden medialen Differenzbewusstsein konfrontieren.¹ So wenden sich beispielsweise Roger de Piles' *Cours de peinture par principes* (1708) und Jean-Baptiste Dubos' *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) noch weitgehend vorästhetischen Unterscheidungen zu, sind aber dort wegweisende Gründungstexte, wo sie die spezifischen medienbedingten Möglichkeiten und Begrenzungen von Malerei und Dichtung aufzeigen.

Den stärksten internationalen Einfluss auf die weitere Kodifizierung der Kunst hat die vergleichsweise normative Nachahmungsästhetik von Charles Batteux, *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746), deren deutsche Übersetzung bereits im Jahr 1751 erscheint und fast zugleich mit Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* (1750/1758) die Grundlagen einer Theorie des Ästhetischen legt. Batteux fasst die bislang getrennt konzeptualisierten Einzelkünste unter dem Oberbegriff der ‚schönen Künste‘ (*beaux arts*) zusammen. Die Nachahmung der schönen Natur als Einheitsprinzip der Künste, wie Batteux sie in aristotelischer Tradition ansetzt, lässt Mediendifferenzen noch sekundär erscheinen, sodass Ansätze einer Medienästhetik wieder zurückgenommen werden. Dennoch gehört die

¹ Vgl. zur historischen Konstellation, unter der die Ästhetik als Fach in die Welt kommt nur Albrecht Koschorke: *System. Die Ästhetik und das Anfangsproblem*. In: Robert Stockhammer (Hrsg.): *Grenzwerte des Ästhetischen*. Frankfurt 2002, S. 146-163; Tzvetan Todorov: *Ästhetik und Semiotik im 18. Jahrhundert. G. E. Lessing: Laokoon*. In: Gunter Gebauer (Hrsg.): *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*. Stuttgart 1984, S. 9-21; Art. *Ästhetik/ästhetisch*. In: Karlheinz Barck / Martin Fontius / Friedrich Wolfzettel / Burkhard Steinwachs (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 1: Absenz-Darstellung. Stuttgart, Weimar 2001, S. 317-336; Gunter Scholz: *Der Weg zum Kunstsystem des deutschen Idealismus*. In: Walter Jaeschke (Hrsg.): *Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805)*. Hamburg 1999, S. 12-29.

umwegige Batteux-Rezeption zur disziplinären Ausdifferenzierung der deutschen Ästhetik – ein Befund, der auch auf die Gründung der deutschen Musikästhetik zutrifft.²

In einem ungleich moderneren Sinn stellt Gotthold Ephraim Lessing in seinem *Laokoon* (1766) die Frage nach den semiotischen Ökonomien von Bild und Text. Die dort vorgenommene Ausdeutung der Laokoon-Gruppe, die zu einem Präzedenz- und Grenzfall der Darstellbarkeit künstlerischer Symbolsysteme im 18. Jahrhundert geworden ist, wirkt disziplingeschichtlich in Semiotik, Intermedialität und Rezeptionstheorie fort.³

Der stumme Muskelkrampf Laokoons ist als „Pathosemblem“⁴ zum Gegenstand einer langen Kunstdebatte geworden, die der deutsche Klassizismus um das Nach- und Nebeneinander der Zeichen führt; die Goethezeit erbaut sich gewissermaßen am Mund des „Schmerzensmann[s] der Klassizisten“⁵. Lessing betrachtet zwar die Differenz zwischen darstellender Kunst und Dichtung in Hinblick auf die Laokoon-Gruppe, die griechische Tragödie und das homerische Epos, jedoch bleibt er seinem Publikum die in der Vorrede in Aussicht gestellte Befassung mit der Musik schuldig.⁶

Diese und weitere Diskussionen, die die philosophische Ästhetik um das Verhältnis von Medium, Werk und ästhetischer Erfahrung führt, verdeutlichen die theoretische Überforderung, die von der zeichenhaften Unverfügbarkeit der Musik ausgeht. Allein die Musik hat eine semiotische Verfasstheit, deren Sinn *nicht* an Referenz gebunden ist: ihre Elemente sind immer schon temporal verknüpft und zudem zeitlich instabil, wobei die durch

² An Charles Batteux schließt sich eine breite Debatte um Nachahmungslogiken in der deutschen Musikästhetik des späten 18. Jahrhunderts an. Vgl. zu den von Batteux ausgehenden Transfer- und Übersetzungsprozessen nur Benedikt Lessmann: *Batteux „mit beträchtlichen Zusätzen“: Translation und Transfer der Nachahmungstheorie in der deutschen Musikästhetik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 76 (2019), H. 2, S. 80-97. Die zunehmende Ersetzung des traditionellen Affektbegriffs durch den neueren, auf eine dynamisch-prozesshafte Betrachtungsweise angelegten Terminus der ‚Empfindung‘ lässt sich insbesondere in den Beiträgen der Berliner Schule nachweisen, so etwa bei Christian Gottfried Krause: *Von der musikalischen Poesie* (Berlin 1752), Christoph Nichelmann: *Die Melodie, nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften* (Danzig 1755) und Johann Adam Hiller: *Ueber die Musik und deren Wirkungen* (Leipzig 1781). Vgl. Fritz Beinroth: *Musikästhetik von der Sphärenharmonie bis zur musikalischen Hermeneutik. Ausgewählte tradierte Musikauffassungen*. Aachen 1995, S. 89-110 und Johannes Greifenstein: ‚*Affectus exprimere*‘ und ‚*Ausdruck der Empfindung*‘. *Musik, Gefühl und Sprache im 17. und 18. Jahrhundert*. In: Jürgen Stolzenberg (Hrsg.): *Ausdruck in der Musik*. München 2021, S. 145-167. Die Annahme, dass Musik auch ohne offensichtlich repräsentierende Anteile expressiv sein kann, bestimmt auch die aktuellen Debatten der analytischen Musikphilosophie. Vgl. dazu etwa Stefan Zwinggi: *Ausdruck in der Musik als Thema der analytischen Musikphilosophie*. In: Jürgen Stolzenberg (Hrsg.): *Ausdruck in der Musik. Theorien und Formationen*. München 2021, S. 33-55.

³ Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Erster Teil* [1766]. In: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden. Werke 1766-1769*. Hrsg. v. Wilfried Barner. Bd. 5/2. Frankfurt/Main 1990, S. 13-321. Für eine sich daran anschließende historische Perspektive auf das Verhältnis von Semiotik, Sprach- und Medientheorie vgl. Karlheinz Stierle: *Das bequeme Verhältnis. Lessings ‚Laokoon‘ und die Entdeckung des ästhetischen Mediums*. In: Gunter Gebauer (Hrsg.): *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*. Stuttgart 1984, S. 23-58.

⁴ Martin v. Koppenfels: *Schmerz. Lessing, Duras und die Grenzen der Empathie*. In: Robert Stockhammer (Hrsg.): *Grenzwerte des Ästhetischen*. Frankfurt 2002, S. 118-145, hier S. 119.

⁵ Ebd.

⁶ Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: Vorrede zu *Laokoon* [1766], S. 16.

jeden Ton aufgeblendeten Erwartungshorizonte unaufhörlich entstehen und vergehen. Töne sind Relationsphänomene; sie sind gewissermaßen tönende, „sich als erklingende Zahlenrelation bekundende Zeit“⁷.

Ab den 1810er Jahren tritt eine philosophische Schule auf den Plan, die unermüdlich die Auseinandersetzung mit den formtheoretischen Potentialen der Musik gesucht hat, aber im Vergleich zur idealistischen Ästhetik nahezu in Vergessenheit geraten ist. Die Rede ist von der formalen Ästhetik, die auf den Philosophen, Psychologen und Pädagogen Johann Friedrich Herbart (1776-1841) zurückgeht und im gesamten 19. Jahrhundert schulbildend gewirkt hat.

Die formale Ästhetik möchte die „Irrwege[] des metaphysischen Idealismus“⁸ aufzeigen, indem sie ihm seine Pathologien und theoretischen Überförderungen nachzuweisen sucht. Insbesondere mit Blick auf die Frage, wie das Verhältnis von Form und Inhalt in der ästhetischen Urteilsbildung zu gewichten sei, treten die Grundpositionen von Idealismus und formaler Ästhetik auseinander.⁹ Der Formalismus sieht in der Differenzierung von Form und Inhalt ein genuin methodologisches Problem, dem auch nur mit Methode als Beschreibung von Formen zu begegnen ist.

Am deutlichsten fasst Robert Zimmermann (1824-1898), einer der prominentesten herbartianischen Philosophen und Ästhetiker, das formalistische Grundsatzprogramm in seinem Beitrag *Zur Reform der Aesthetik als exacter Wissenschaft* (1862). Gemäß Zimmermann versteht sich die formale Ästhetik als allgemeine Kunstwissenschaft und etabliert entsprechend in allen Kunstformen – in der Literatur, der Architektur, der Malerei, in den bildenden Künsten wie auch in der Musik – einen möglichst ‚exakten‘ Gegenstandsbezug, der ohne jede subjektphilosophische Legitimation auskommen soll. Während der Idealismus die Kunstschönheit und Bedeutung eines Werks eng an seinen Gehalt koppelt, betont die formale Ästhetik gerade die Selbstständigkeit des „Formenwerthes“¹⁰ gegenüber jedwedem Inhalt, den sie als ästhetisch indifferent ansieht. Im Verständnis der formalen Ästhetik entscheiden allein „objective Principien des Gefallens und Missfallens“¹¹ über die Schönheit

⁷ Thrasybulos G. Georgiades: *Nennen und Erklingen. Die Zeit als Logos*. Hrsg. v. Irmgard Bengen. Mit einem Geleitwort von Hans-Georg Gadamer. Göttingen 1985, S. 27. Vgl. für eine systemtheoretische Perspektive auf Töne als Relationsphänomene Peter Fuchs: *Vom Zeitzauber der Musik. Eine Diskussionsanregung*. In: Dirk Baecker/Jürgen Markowitz/Rudolf Stichweh (Hrsg.): *Theorie als Passion*. Frankfurt/Main 1987, S. 214-237; Alexander Becker/Matthias Vogel (Hrsg.): *Einleitung*. In: Dies. (Hrsg.): *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*. Frankfurt/Main 2007, S. 7-24.

⁸ Robert Zimmermann: *Zur Reform der Aesthetik als exacter Wissenschaft* [1862]. In: Ders.: *Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik*. Bd. 1. Wien 1870, S. 223-265, S. 223.

⁹ Vgl. Gunter Scholz: *Der Weg zum Kunstsystem des deutschen Idealismus*. In: Walter Jaeschke (Hrsg.): *Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805)*. Hamburg 1999, S. 12-29, hier S. 22-26.

¹⁰ Ebd., S. 250.

¹¹ Ebd., S. 254.

und Qualität eines ästhetischen Gegenstands. Nicht zu übersehen ist also der ästhetikgeschichtliche Neueinsatz, den die formale Ästhetik mit ihrer Kardinalthese provoziert, dass das „Schöne nur durch die Form gefalle“¹².

„Form“, „Relation“, „Struktur“ und „Komposition“ sind unhintergehbare Schlüsselkonzepte der herbartianischen Theoriebildung und verweisen auf das ästhetische Medium, das die gesamte intellektuelle Kontur des Herbartianismus von Beginn an geprägt hat: die Musik. In der Tat bestimmt keine andere Kunstform in so hohem Maße das wissenschaftliche Selbstverständnis des Herbartianismus und seine Anschlussmöglichkeiten an die aufstrebenden Einzelwissenschaften im 19. Jahrhundert. So verdankt die formale Ästhetik ihre historisch singuläre Abstraktionshöhe, mit der sie ästhetische Gegenstände in ihrer relationalen Strukturspezifik versteht, den ihr weit vorausliegenden musikalischen Formbildungsprozessen. Dass sich die „Gefühlskälte des Herbartischen Formalismus am auffallendsten in den Urteilen über die Musik ankünde“¹³, wie Guido Bagier in seiner späteren Würdigung von Herbarts Ästhetik aus dem Jahre 1911 konstatiert, mag daher zunächst überraschend wirken. Doch Herbart leugne, so Bagier, „keineswegs das Gefühl, er will es bloß nicht mit dem eigentlich Schönen vermengt wissen“, um die Musik als „Fundamentalkunst“¹⁴ zu etablieren – also als nichts weniger als das prinzipienwissenschaftliche Rückgrat der Ästhetik.

Herbarts wissenschaftliches Verdienst wurde zeitlebens von Georg Friedrich Wilhelm Hegel und Friedrich Wilhelm Joseph Schelling überstrahlt. Doch unmittelbar nach dem Tode seiner Stifterfigur etabliert sich der Herbartianismus als wirkmächtige Schule und philosophisches System. Insbesondere im Rahmen der Neugestaltung der österreichischen Universitätslandschaft, die im Jahr 1853 von der Thun-Hohensteinschen Unterrichtsreform eingeleitet wurde, etabliert sich Herbarts philosophischer „Realismus“ als eine mit der Habsburgermonarchie überaus kompatible Staatsphilosophie. Schon aufgrund ihrer starken leibnizschen Prägung fällt die herbartianische Philosophie, wie sie von Franz Serafin Exner (1802-1853), Franz Karl Lott (1807-1874) und Robert Zimmermann (1824-1898) vertreten wird, im katholischen Österreich auf fruchtbaren Boden. Eine breitere Konjunktur erlebt das herbartianische Wissenschaftsprogramm ab den 1860er Jahren, und zwar im Zuge der durch die wertphilosophische Wende begünstigte Durchsetzung des Neukantianismus.¹⁵

¹² Ebd., 256.

¹³ Guido Bagier: *Herbart und die Musik. Mit besonderer Berücksichtigung der Beziehung zur Ästhetik und Psychologie*. Langensalza 1911, S. 58.

¹⁴ Ebd., S. 64.

¹⁵ Vgl. Alexander Wilfing: *Kant und die „österreichische Philosophie“ – eine Einführung*. In: Violetta L. Waibel (Hrsg.): *Umwege. Annäherungen an Immanuel Kant in Wien, in Österreich und in Osteuropa*. Göttingen

Programmatische Konvergenzen ergeben sich hier aus der kritischen Rezeption und Fortbildung des kantischen Kritizismus, vor allem aus dem geteilten erkenntnisfunktionalen Anspruch an die Logik, sachhaltiges, gegenständliches Wissen zu liefern.¹⁶ Ihre institutionelle Bedeutung entfaltet die Herbart-Schule am stärksten in ihren Zentren Leipzig, Wien und Prag, wo sie bis weit in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein regionale Wissenschaftstraditionen in ihren disziplinären Schwerpunkten Pädagogik, Philosophie und Psychologie ausbildet. Der Herbartianismus lässt sich als Schule und philosophisches System nur aus seiner Nähe zum universitären Milieu verstehen, wo er sich als politisches Netzwerk mit eigenen Publikationsforen wie der *Zeitschrift für exacte Philosophie im Sinne des neuern philosophischen Realismus* etabliert. Um 1900 jedoch scheidet er aus der geisteswissenschaftlichen Theoriebildung wie auch aus der weiteren Entwicklung der Ästhetik aus.¹⁷

Die Gründe für das heutige Vergessen einer ganzen theoretischen Formation sind vor allem darin zu sehen, dass die Herbart-Schule sämtliche teleologische und lineare Fortschrittskonstruktionen, die sie mittels Einflussbeziehungen und fester Schulbildungen hätte stiften können, suspendiert und damit ihr wissenschaftsgeschichtliches Ende selbst besiegelt.¹⁸ Denn obwohl ihre relationslogischen Theorietechniken, in denen es um die Reinheit der Form und eine konsequente „Sonderung des Gehalts vom Formenwerthe“¹⁹ geht,

2015, S. 19-39; Peter Stachel: *Leibniz, Bolzano und die Folgen. Zum Denkstil der österreichischen Philosophie, Geistes- und Sozialwissenschaften*. In: Karl Acham (Hrsg.): *Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften*. Bd. 2: *Historischer Kontext, wissenschaftssoziologische Befunde und methodologische Voraussetzungen*. Wien 1999, S. 253-296.

¹⁶ Vgl. Christian Krijnen: *Absoluter oder kritischer Standpunkt?* In: Ders./Detlev Pätzold (Hrsg.): *Der Neukantianismus und das Erbe des deutschen Idealismus: die philosophische Methode (=Studien und Materialien zum Neukantianismus)*. Bd. 19. Würzburg 2002, S. 161-180, hier S. 163.

¹⁷ Vgl. zu diesem Zusammenhang nur Ingo Stöckmann: *Texte der formalistischen Ästhetik. Eine Quellenedition zu Johann Friedrich Herbart und zur herbartianischen Theorietradition*. Berlin, Boston 2019, S. 1-3.

¹⁸ Zu den Ursachen dieses historiographischen Vergessens vgl. ebd.: „Überhaupt stammt der Strukturalismus ja aus Deutschland“. *Zur theoriegeschichtlichen Bedeutung der formalen Ästhetik im 19. Jahrhundert*. In: *Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften* 19 (2015), S. 88-135 sowie ebd.: *Form. Theorie und Geschichte der formalistischen Ästhetik*. Stuttgart-Bad Cannstatt, S. 58-66. Vgl. zur philosophiegeschichtlichen Stellung des Herbartianismus auch die älteren Forschungsbeiträge von Rudolf Lassahn: *Tendenzen internationaler Herbart-Rezeption*. Kastellaun 1978, Georg Jäger: *Die Herbartianische Ästhetik – ein österreichischer Weg in die Moderne*. In: Herbert Zeman (Hrsg.): *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880-1980)*. Bd. 2. Graz 1982, S. 195-219; Rotraud Coriand / Michael Winkler (Hrsg.): *Der Herbartianismus – die vergessene Wissenschaftsgeschichte*. Weinheim 1998; Andreas Hoeschen / Lothar Schneider: *Einleitung: Der ideengeschichtliche Ort des Herbartianismus*. In: Dies. (Hrsg.): *Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert*. Würzburg 2001, S. 9-24; Anna-Maria C. Bartsch: *Form und Formalismus. Stationen der Ästhetik bei Baumgarten, Kant und Zimmermann*. Würzburg 2017, S. 18-29.

¹⁹ Robert Zimmermann: *Zur Reform der Aesthetik als exacter Wissenschaft* [1862], S. 223-265, S. 251.

in vielen Disziplinen aufgegriffen werden und sogar Ausgründungen ermöglichen, schreibt die Herbart-Schule sich nicht entschlossen in die Wissenschafts- und Geistesgeschichte ein.²⁰

Im Gegenteil: Mit der tiefliegenden Grundüberzeugung, dass „Schöne sei reine Form“²¹, hat der Herbartianismus gewissermaßen das ‚Subjekt‘ seiner eigenen Geschichte bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts selbst verbraucht.

Dennoch wirkt die herbartianische Formtheorie dort fort, wo es nicht darum geht, Werke und Epochen als Einheiten und Autoren als Stifterfiguren zu behandeln, sondern die analytischen Kategorien der jeweiligen Disziplin an apriorischen Formtypen und ihren Wahrnehmungsmodalitäten zu orientieren. Wie Stöckmann gezeigt hat, gilt dies für die Ausbildung der Völkerpsychologie (Heymann Steinthal, Moritz Lazarus) ebenso wie für die Erneuerung der deutschen Philologie (Oskar Walzel) und die grundbegriffliche Kategorienbildung der frühen Kunstwissenschaft (Alois Riegl, Heinrich Wölfflin).²² Der herbartianische Primat von Strukturen, Relationen und Funktionen gegenüber Inhalten und Stoffen wirkt ebenfalls stark horizontbildend auf den Prager literaturwissenschaftlichen Strukturalismus (Jan Mukařovský und Felix Vodička) und die Entstehung der modernen Musikwissenschaft (Eduard Hanslick), die wiederum dem russischen Formalismus (Viktor Šklovskij) wesentliche strukturelle Impulse vermittelt hat.²³

Auch Teile der Psychoanalyse Sigmund Freuds sind ebenso wie die Philosophie des Wiener Kreises unter Leitung von Moritz Schlick dem herbartianischen Theorieprogramm verpflichtet, soweit sie nicht nur punktuelle Affinitäten, sondern eine epistemische Grundtendenz der Moderne teilen, die man im weitesten Sinne als ‚formalistisch‘ beschreiben kann.²⁴ Schon aufgrund der erstaunlichen Breite seiner Wissensgebiete und seiner reichen disziplinären Wirkungsgeschichte lohnt es sich also, genauer in das Dunkel der herbartianischen Ästhetik hineinzuleuchten.

²⁰ Zur aktuellen Debatte über die Leistungen und Grenzen von ‚Geistesgeschichte‘ vgl. nur den Beitrag von Eva Geulen: *Wiedergänger der Geistesgeschichte*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 97 (2023). H. 1, S. 87-94.

²¹ Ebd.

²² Vgl. Ingo Stöckmann: *Texte der formalistischen Ästhetik. Eine Quelledition zu Johann Friedrich Herbart und zur herbartianischen Theorietradition*. Berlin, Boston 2019, S. 1-24.

²³ Vgl. Irina Wutsdorff: *Die prästrukturalistische Theorielinie der tschechischen Ästhetik im Kontext der deutschsprachigen Musikästhetik des 19. Jahrhunderts*. In: Steffen Höhne / Andreas Ohme (Hrsg): *Prozesse kultureller Integration und Desintegration. Deutsche, Tschechen, Böhmen im 19. Jahrhundert*. München 2005, S. 309-332. Zu dem Verwandtschaftsverhältnis zwischen deutscher Musikästhetik, russischem Formalismus und Prager Strukturalismus vgl. ebd.: „Tönend bewegte Formen“. In: *Poetica* 49. H. 3/4 (2017/2018), S. 359-382; Matthias Aumüller / Hans-Harald Müller: „Russischer Formalismus, deutscher Geist, österreichische Kompositionstheorie. Zur Klärung literaturwissenschaftlicher Einflussbeziehungen“. In: *Scientia Poetica* 16 (2012), S. 97-122; Oleg Sus: *Die Genese der semantischen Kunstauffassung in der modernen tschechischen Ästhetik*. In: *Die Welt der Slaven* 17 (1972), S. 201-224.

²⁴ Vgl. Ingo Stöckmann: *Form. Theorie und Geschichte der formalistischen Ästhetik*. Stuttgart-Bad Cannstatt, S. 19-37.

Herbart selbst hat nie eine eigenständige Ästhetik mit systematischem Anspruch vorgelegt, was eine klare Übersicht über ihre innere Struktur erschwert. Vielmehr sind seine eigenen Äußerungen zu Fragen des Schönen, die er durchweg mit klassisch gebildetem Geschmack tätigt, über sein gesamtes Werk verstreut. Erste Hinweise zu seiner ästhetischen Grundkonzeption finden sich in der bereits 1808 erschienenen *Allgemeinen praktischen Philosophie*, in seinem *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie* (1813), in dem er eine ästhetische Elementarlehre entwickelt, wie auch in der weitaus später erschienenen *Kurzen Encyclopädie der Philosophie aus praktischen Gesichtspunkten entworfen* (1831). Gleichwohl darf man Herbarts Äußerungen zur Ästhetik nicht als zusammenhanglose Gelegenheitsäußerungen verstehen, sondern als wesentliche Bestandteile einer nicht offenliegenden Gesamtkonzeption, die von nachfolgenden Schülergenerationen ausgearbeitet, erweitert und umgeschrieben wird.²⁵

Diese Arbeit will weder die Befunde seiner zeitgenössischen Beobachter nachsprechen noch einer teleologischen Wissenschaftsgeschichte des ‚Formalismus‘ das Wort reden. Vielmehr verfolgt sie den Anspruch, semantische und begriffspragmatische Ähnlichkeitsmuster von musikalischem und formalistischem Denken von 1750-1850 jenseits enger Disziplingrenzen aufzudecken. In diesem Zeitraum wird die gesamte Fülle der methodischen Impulse sichtbar, die von der Musik ausgehen und die formtheoretischen Innovationen der formalen Ästhetik vorprägen. Denn gerade das musikalische Formdenken führt seit der Antike methodisch gewichtige Probleme mit sich, die diejenigen vergangenen Wissensansprüche an ein relationales Formdenken sichtbar machen, die in auffälliger Weise in der herbartianischen Psychologie und Ästhetik im 19. Jahrhundert wiederkehren. So zeigt sich, dass das propositional-theoretische Formwissen des Herbartianismus weder voraussetzungslos noch unschuldig ist. Den Kristallisationspunkt des herbartianischen Formdenkens bildet vielmehr die spezifische mediale Verfasstheit der Musik mit ihrer herausgehobenen theoretischen Sensibilität für elementare Verhältnisformen.

Dafür muss man die ganz grundlegende wissenschaftstheoretische Rolle verstehen, die die Musik innerhalb der herbartianischen Theoriebildung spielt. Die Musik bildet bereits bei Herbart einen bevorzugten Untersuchungsgegenstand, sofern sie als „heuristisches

²⁵ Vgl. zu den Ambiguitäten von Herbarts Ästhetik-Begriff Wolfhart Henckmann: *Über die Grundzüge von Herbarts Ästhetik*. In: Andreas Hoeschen/Lothar Schneider: *Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert*. Würzburg 2001, S. 231-258, hier S. 233-236.

Exemplifikationsmedium“²⁶ einsichtige Beispiele für allgemeine Formbildungsprozesse bereitstellt. Es ist auffällig, dass die Herbart-Schule ihre formtheoretischen Innovationen immer wieder in der relationalen Grundständigkeit musikalischer Formbildungsprozesse spiegelt und darin geltungslogisch abzusichern sucht.²⁷ Die Gründe für diese epistemologische Rückversicherung in der Musik liegen darin, dass gerade die Musiktheorie ein verlässliches, über Jahrhunderte tradiertes Beschreibungsinstrumentarium bereithält, das über die Logik und die temporalen Ordnungen von Tonbeziehungen aufklärt. Auf diesen Bestand relationalen Formdenkens greift die formale Ästhetik gezielt zurück und trotz diesem eigene Muster „methodisch kontrollierter Gegenstandserkenntnis“²⁸ ab.

Diese Arbeit sieht das formtheoretische Potential der Musiktheorie für die herbartianische Psychologie und Ästhetik an ganz unterschiedlichen historischen ‚Orten‘: in der antiken Musiktheorie und in barocken Musiktraktaten ebenso wie in den Gründungsszenen der Musikwissenschaft als junge Universitätsdisziplin. Die Kohärenz wird dabei weniger durch festgelegte Objektfelder oder Disziplinen gestiftet, sondern vielmehr durch spezifische Frageformen, die den Blick auf das strukturierte Feld von formalistischen Grundannahmen lenken: Auf welche Weise leitet die Musik formalistisches Denken an? Welche kongruenten Praktiken lassen sich im Umgang mit ästhetischen Objekten feststellen? Welche spezifischen Anschauungsmodalitäten von ‚Form‘ entstehen im Zusammenspiel von Musiktheorie und formaler Ästhetik? Diesen Theoriespuren zu folgen ist mein Anspruch, der sich an eine spezifisch *musikalische* Genealogie der formalen Ästhetik knüpft.

In dieser Arbeit beschäftige ich mich nicht mit der Musikästhetik der Herbart-Schule, sondern mit formalistischen Formkonzepten der ihr *vorausliegenden* Tradition. Gemeint sind damit die bisher ungesehen breiteren historischen Begründungszusammenhänge musikalischer Formbildung, die sich in einer Art ‚Tiefengrammatik‘ in der formalen Ästhetik abgesetzt haben. Deshalb soll es darum gehen, diese Stränge musikalischer Formbildung herzuleiten – und zwar bis zu dem Punkt, an dem die herbartianische Musikästhetik erstmalig greifbar wird und eine eigene theoretische Kontur erlangt.

Im Durchgang durch die historischen Tiefenräume der Musiktheorie von der Antike bis hin zur Frühen Neuzeit erweist sich eine bemerkenswerte methodologische Offenheit und Aufnahmebereitschaft des Herbartianismus für avancierte formtheoretische Fragestellungen.

²⁶ Georg Mohr: *Musik als erlebte Zeit*. In: Andreas Bartels / Bernd-Olaf Küppers / Carlos Ulises Moulines (Hrsg.): *Philosophia Naturalis. Journal for the Philosophy of Nature* 49 (2012). H. 2. Frankfurt/Main 2013, S. 319-347, hier S. 319.

²⁷ Vgl. dazu den einschlägigen Forschungsbeitrag von Nadia Moro: *Der musikalische Herbart. Harmonie und Kontrapunkt als Gegenstände der Psychologie und der Ästhetik*. Würzburg 2007.

²⁸ Andreas Hoeschen/ Lothar Schneider: *Einleitung: Der ideengeschichtliche Ort des Herbartianismus*, S. 10.

In solchen sensiblen und beweglichen Historisierungen des formalistischen Formdenkens liegt die Chance, immer wieder die Programmebene des Herbartianismus zu verlassen und genauer zu klären, warum gerade die Musiktheorie den bevorzugten Gegenstand und Ausgangspunkt seiner formtheoretischen Innovationen bildet. Zugleich liegt in dem genealogischen Zugriff dieser Arbeit, der Disziplingrenzen überschreitet und sich jenseits der Sicherheiten germanistischer Fachgeschichte bewegt, auch die größte methodische Herausforderung. Eine Schwierigkeit liegt darin, die unterschiedlichen philosophie- und musikhistorischen Erscheinungsräume der ‚Form‘ gleichermaßen klar einzugrenzen wie theoriesprachlich zu erfassen. Mitunter sind es gerade die Sprünge und Bruchstellen, an denen sich die Kontur formalistischer Denkfiguren und Theoriemöglichkeiten wie auch die Muster ihrer Übertragung, Modifikation und Verbreitung im Herbartianismus zeigt.

Zunächst soll beschrieben werden, welche formtheoretischen Innovationen die formale Ästhetik in Auseinandersetzung mit der kantischen Transzendentalphilosophie vornimmt. Dabei werden vor allem ihre neuartigen apperzeptionstheoretischen Ansätze im Bereich der Tonpsychologie nachgezeichnet. Welche theoretischen Grundimpulse die formale Ästhetik dabei mit der idealistischen Musikästhetik teilt, wird exemplarisch anhand zweier idealistischer ‚Gegenspiele‘ gezeigt, Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) und Johann Gottfried Herders *Vierten kritischen Wäldchens* (1769).

Auf der Suche nach den Wurzeln des profilierten Formalismus des Herbartianismus wendet sich diese Arbeit dann der Leibniz-Wolff’schen Schulphilosophie zu, die als paradigmatisches Nahfeld der formalen Ästhetik bislang weitgehend unkartiert geblieben ist. Das mag nicht zuletzt an den bisweilen schwer zu durchdringenden Rezeptionswegen liegen, die Herbartianismus und Leibniz-Wolff’sche Schulphilosophie verbinden. Es ist auffällig, dass sowohl Herbart als auch Zimmermann in ihrer Auseinandersetzung mit dem Formalismus Kants immer wieder auf den von Leibniz vermittelten logisch-szientifisch geprägten Apriorismus zurückkommen und gerade aus diesem ein gesichertes, gleichsam metaphysisch bereinigtes Prinzipienwissen über die Modalitäten von Formwahrnehmung zu gewinnen suchen. Dieser Spur will die Arbeit genauer nachgehen und die theoriegeschichtlichen Gründe erhellen, warum die älteren vermögenspsychologischen Vorstellungstheoreme der Leibniz-Wolff’schen Schulphilosophie in der herbartianischen Ästhetik und Psychologie noch so überaus präsent sind.

Exemplarisch lässt sich die langwährende Beharrungskraft schulphilosophischer Vorstellungstheoreme an einem Kernstück Leibniz’scher Metaphysik nachweisen: der *Monadologie* (1714). Nach ihrem konzeptuellen Neueinsatz bei Leibniz erfährt die Monade

eine bemerkenswerte Konjunktur in den Begriffs- und Konzeptnetzen von Schulphilosophie und neuzeitlicher Musiktheorie. Dabei gibt sie Aufschluss darüber, wie sinnliche Eindrücke verarbeitet und zu neuen Vorstellungsmassen zusammengeschlossen werden. Das lässt es geradezu zwingend erscheinen, dass Herbart im Rahmen seiner Neubestimmung des Aufgabenbereichs der empirischen Psychologie auf die Monade als intelligibles Formprinzip zurückgreift, um Aufschluss über Grundelemente des Seelischen und seine Verknüpfungen zu gewinnen. Die Arbeit schließt mit einem kurzen Ausblick auf Eduard Hanslicks prominente Schrift *Vom Musikalisch Schönen* (1854) und zeichnet nach, welche Niederschläge die herbartianische Formtheorie auch jenseits ihres engeren Schulzusammenhangs in der Musikästhetik Mitte des 19. Jahrhunderts gefunden hat. Was also in der Musik sein darf, was nicht Musik wäre²⁹ – dieser genuin formalistischen Frage nachzugehen, ist das Hauptanliegen der folgenden Überlegungen.

²⁹ Nach Robert Zimmermann: *Ein musikalischer Laokoon* [1855]. In: Ders.: *Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik*. Bd. 2. Wien 1870, S. 254-269, S. 260.

II. Standortbestimmungen

1. Mit einem formalen Apriori gegen Kant: Zur Etablierung der formalen Ästhetik

Der langwährende Einfluss der transzendentalen Wende erschwert, vor allem in Deutschland, verbindliche Weichenstellungen für eine ergiebige psychologische Methodologie und damit ebenfalls für eine tragfähige Fundierung der empirisch-psychologischen Musikforschung. Schon weil Kant das Verhältnis von Wahrnehmung („Sinnlichkeit“) und Erkenntnis auf eine der Erfahrung prinzipiell entzogene transzendente Ebene verpflichtet, bestreitet er der Psychologie ihren wissenschaftlich behandelbaren Gegenstand. Erst Herbart wird der wissenschaftlichen Psychologie mit Hilfe der Tonpsychologie theoretisch unter die Arme greifen und die allgemeinpsychologische sowie erkenntnistheoretische Bedeutung der akustischen Wahrnehmung herausstellen. Der Grundlagenanspruch der formalen Ästhetik liegt damit in einer methodischen Präzisierung des kantischen Apriori, das in seine Relationen aufgelöst und formalistisch umgedeutet wird.

Dass die eigentliche theoriegeschichtliche Provokation des Herbartianismus darin liegt, die Domäne des Apriori, d.h. die kantischen Anschauungsformen und Kategorien, empirisch zu behandeln und für die einzelwissenschaftliche Methodendiskussion zu öffnen, hat Stöckmann in seiner Arbeit zur Theorie und Geschichte der formalen Ästhetik nachgewiesen.³⁰ Entscheidend dafür ist Johann Friedrich Herbarts erstmals 1816 formulierte Einsicht, dass sich Formzusammenhänge in ihrer „Fortdauer einmal erzeugter Vorstellungen“³¹ psychologisch reproduzieren lassen und von einer eigenständigen Logik der Relation geführt werden.

Die „Treue und die Lebhaftigkeit der Reproduction“³² aber bedarf nicht mehr der Rückversicherung in einem kantischen Universalismus, der theoretisch überschritten wird: Unabhängig von jedem konsensuellen Zwang des *sensus communis aestheticus*, der ästhetische Urteile nur im Rahmen einer subjektiv geläuterten Wahrnehmungs- und Reflexionsfähigkeit erlaubt, verankert der Herbartianismus den logischen Geltungsgrund zur

³⁰ Die Ausführung dieses Kapitels orientieren sich an dem jüngsten Forschungsbeitrag zur Theorie und Geschichte der formalen Ästhetik von Ingo Stöckmann: *Form. Theorie und Geschichte der formalistischen Ästhetik*, S. 69-94 sowie zur Funktion des Gemeinsinns bei Kant ebd., S. 285-296.

³¹ Johann Friedrich Herbart: *Lehrbuch zur Psychologie*. Text der 1. Ausg. 1816 mit Beifügung der Abweichungen der 2. Ausg. 1834. In: Ders.: *Sämtliche Werke in chronologischer Reihenfolge*. 19 Bde. Hrsg. von Karl Kehrbach. Bd. 4. Langensalza 1891, S. 295-436, S. 332.

³² Ebd.

Beurteilung ästhetischer Sachverhalte in einer eigenständigen Verarbeitung von Vorstellungsformen, die ihrerseits aber jedem subjektiven Urteilsprozess vorausliegen.³³

Die Modernität dieser Konstruktion, die das Vorgängigkeitsverhältnis zwischen Urteil und Urteilsgegenstand umkehrt, erklärt sich vor allem im Vergleich zur transzendentalen Ästhetik Kants. Ihre Legitimation bezieht die formale Ästhetik aus der Beschreibung ästhetischer Relationen, die als Verhältnisse an einem ästhetischen Objekt sichtbar werden; sie sieht also in ästhetischen Urteilen lediglich Beziehungen zwischen Vorstellungsformen wirken. Diese für die Etablierung der formalen Ästhetik entscheidende objektive Modulier- und Gestaltbarkeit von Wahrnehmungsformen tritt erst mit Kants transzendentaler Wende und der auf diese im 19. Jahrhundert folgenden empirischen Auslegung auf den Plan. Theoriegeschichtlich bewegt sich die herbartianische Formtheorie Stöckmann zufolge einerseits noch in der Wende der kantischen Transzendentalphilosophie, etabliert aber mit Rückgriff auf die deutlich ältere rationalistische Philosophietradition erstmals einen ‚exakten‘ Gegenstandsbezug, mit dem sich Formen „in neuartiger Weise und unter Ausscheidung jeder Inhaltlichkeit in einem relational-differentiellen Paradigma“³⁴ verankern lassen. Insbesondere im Gegensatz idealistischen Formtheorien (Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Friedrich Ast, Friedrich Schleiermacher, Georg Wilhelm Friedrich Hegel) lanciert die Herbart-Schule ein gänzlich anderes Deutungsschema: Formen werden nicht mit dem Gehalt, der in ihnen beschlossen liegt, sondern mit ihren immanenten Relationen identifiziert.³⁵

Historisch gesehen ist der Formbegriff in Beziehung zu einer Vielzahl von Gegenbegriffen wie ‚Zweck‘, ‚Materie‘, ‚Stoff‘ oder ‚Gehalt‘ gedacht worden, die letztlich auf den Dualismus von Idee und Materie in der griechischen Philosophie zurückgehen. Die ‚Form‘ gewinnt somit ausschließlich in einer doppelten Differenz ihre Kontur: in diachroner Differenz zu ihren historisch unterschiedlichen Konjunkturen unterworfenen Gegenpolen und in synchroner Differenz zu den daraus resultierenden miteinander konkurrierenden Formkonzeptionen.³⁶

Entscheidend ist also vielmehr die Art und Weise, wie sich die Bezüge von Form und ihren jeweiligen inhaltlichen ‚Sparringspartnern‘ ausprägen und welche konzeptuellen

³³ Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* [1790]. Mit einer Einleitung und Bibliographie hrsg. v. Heiner F. Klemme. Hamburg 2009, § 20, S. 96. Zur Stellung von Kants *Kritik der Urteilskraft* im Systemzusammenhang von reiner, praktischer Vernunft und Urteilskraft vgl. Jörg Heininger: *Sensus communis aestheticus*. In: Bernhard J. Dotzler / Ernst Müller (Hrsg.): *Wahrnehmung und Geschichte. Markierungen zur Aisthesis materialis*. Berlin 1995, S. 267-278.

³⁴ Ingo Stöckmann: *Form. Theorie und Geschichte der formalistischen Ästhetik*, S. 22.

³⁵ Vgl. ebd., S. 19-32. Für einen zeitgenössischen Überblick über das heterogene Feld der Form- und Gehaltsästhetiken im 19. Jahrhundert vgl. Eduard von Hartmann: *Die deutsche Aesthetik seit Kant. Erster historisch-kritischer Teil der Aesthetik*. Berlin 1886 sowie Hermann Lotzes *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*. München 1868.

³⁶ Vgl. Art. *Form und Inhalt*. In: Joachim Ritter / Karlfried Gründer / Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 2: D-F. Basel, Stuttgart 1972, Sp. 975-977.

Anstrengungen dabei sichtbar werden. An dem auffälligen Gepräge und der reichen Nachgeschichte des herbartianischen Formbegriffs deuten sich die tiefgreifenden Umbauarbeiten des hylemorphen Formdenkens im 19. Jahrhundert an; Formen werden jetzt nicht mehr als Gegen- oder Komplementärbegriff zu Inhalten, Ideen oder Begriffen angesetzt wie Sichtbares zu Unsichtbarem, Äußeres zu Innerem, Besonderes zu Allgemeinem oder auch gestaltete zu ungestalteter Materie. Mit der starken Betonung der logisch-funktionalen Dimensionen der Form verändert und respezifiziert die formale Ästhetik das alteuropäische Formdenken und seine Begriffstektonik umfassend und löst den Formbegriff an der Wende zum 19. Jahrhundert aus seiner dominant metaphysisch geprägten Tradition.³⁷

Die Zurückdrängung und Ersetzung der aus der Antike stammenden substantialistischen und eidetischen Formtraditionen durch einen formalistischen Formbegriff, der Gehalt und Form streng voneinander trennt, führt zu der Frage, wie groß der konzeptuelle Abstand zu ‚klassischen‘ metaphysischen Konzepten tatsächlich zu bemessen ist. So ist das Problem von Form und Materie in seiner terminologischen Ausprägung bereits in der Antike nachweisbar und bleibt mit einigen Modifizierungen für die gesamte nacharistotelische Philosophie konstitutiv. Für die gesamte Diskussion des alteuropäischen Formdenkens bleibt festzuhalten, dass sich sein historisch-semantic Wandel weniger durch abstrakte Sprünge zwischen inkommensurablen epistemischen Formmodellen vollzieht, sondern vielmehr in diskreten Kontinuitätslinien bestimmter Problemlagen bewahrt wird.³⁸

Die Begriffe von Form (εἶδος bzw. μορφή) und Materie (ύλη) wurden als Begriffspaar bekanntlich durch Aristoteles in die Philosophie eingeführt, wobei insbesondere der Begriff der ύλη zu einem Terminus technicus der Physik und der Metaphysik avancierte. Dabei

³⁷ Vgl. Art. *Form*. In: Karlheinz Barck / Martin Fontius / Friedrich Wolfzettel / Burkhart Steinwachs (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 2: Dekadent / Dekadenz–Grotesk. Stuttgart, Weimar 2001, S. 462-494.

³⁸ Vgl. Dieter Burdorf: *Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte*. Stuttgart 2004; Art. *Form*. In: *Ästhetische Grundbegriffe*, S. 462-494. Vgl. zu einer Systematik verschiedener Formtypen von der Antike bis ins 18. Jahrhundert Władysław Tatarkiewicz: *Geschichte der sechs Begriffe. Kunst, Schönheit, Form, Kreativität, Mimesis, Ästhetisches Erlebnis*, S. 317-355; Klaus Städtke: *Form. Geschichte eines ästhetischen Grundbegriffs*. In: Ralph Kray / Kai Luehrs-Kaiser (Hrsg.): *Geschlossene Formen*. Würzburg 2005, S. 13-33; Armen Avanessian: *Form – Singularität, Dynamik, Politik*. In: Ders. / Franck Hofmann / Susanne Leeb / Hans Stauffacher (Hrsg.): *Form. Zwischen Ästhetik und künstlerischer Praxis*. Zürich, Berlin 2009, S. 7-21; Michael Gamper / Eva Geulen / Johannes Grave / Andreas Langenohl / Ralf Simon / Sabine Zubarik (Hrsg.): *Zeiten der Form – Formen der Zeit*. Hannover 2016; Lothar L. Schneider: *Form vs. Gehalt. Konturen des intellektuellen Feldes im späten 19. Jahrhundert*. In: Theophil Antonicek / Gernot Gruber / Christoph Landerer (Hrsg.): *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposiums zum Anlass seines 100. Todestages*. Tutzing 2010, S. 39–54; David E. Wellbery: *Selbstbezüglichkeit und Ursprünglichkeit der Form*. In: Markus Klammer / Malika Maskarinec / Ralph Ubl / Rahel Villinger (Hrsg.): *Formbildung und Formbegriff. Das Formdenken der Moderne*. München 2019, S. 181-198; *Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 1800*. In: Jonas Maatsch (Hrsg.): *Morphologie und Moderne. Goethes ‚anschauliches Denken‘ in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*. Berlin, Boston 2014, S. 17-42. Vgl. zum Formbegriff nichtidealistischer Ästhetiken Michael Titzmann: *Strukturwandel der philosophischen Ästhetik 1800–1880. Der Symbolbegriff als Paradigma*. München 1978, S. 54-65.

bezeichnet ὅλη das Zugrundeliegende (ὑποκείμενον) und εἶδος bzw. μορφή dessen Gestaltung. Das Begriffspaar von Form und Materie ergibt sich bei Aristoteles im 1. Buch der *Physik* (um 347 v. Chr.) zunächst aus dem Problem des Phänomens der Bewegung, das sich als konstitutiv für die ganze aristotelische Ontologie bzw. Metaphysik erweist. Bei allem, was sich verändert, muss etwas zugrunde liegen (ὑποκεῖσθαι), was beharrt. Aristoteles beschreibt drei Prinzipien des Werdens: die Materie als das Zugrundeliegende (ὑποκείμενον), an dem sich die Veränderung vollzieht, und die beiden Gegensätze, zwischen denen sie geschieht. Der eine davon ist die Gestalt oder Form (εἶδος), die eine sich verändernde Sache annimmt, der andere die στέρησις, nämlich der Zustand der Sache vor oder zu Beginn der Veränderung, d.h. der Zustand, in dem diese bestimmte Form der Sache (noch) fehlt. Die Form wird also nicht als eine selbstständige Einzelsubstanz gefasst, sondern als dasjenige, was das Wesen eines Dinges konstituiert.

Die aristotelische Theorie versteht sich selbst durchaus als ‚real‘ insofern als Form und Materie die realen, konstitutiven – wenn auch unselbstständigen, d.h. nicht dinglichen – Prinzipien der körperlichen Substanzen sind. Jedes Seiende, welches durch Veränderung gekennzeichnet ist, wird als ein σύνθετον bezeichnet und ist zusammengesetzt aus Form und Materie. Form und Materie sind so die unselbstständigen Prinzipien bewegter Substanzen, d.h. solche Prinzipien, die je für sich allein nicht eigentlich sind, sondern nur zusammen ein Seiendes konstituieren, nämlich das aus ihnen zusammengesetzte Einzelding, das τόδε τι.³⁹

Auffällig ist die vergleichsweise moderne Signatur der aristotelischen Formkonzeption, sofern eine bestimmte Form *in* einem bestimmten Stoff gebildet wird. Obwohl Form und Stoff strikt kategorial voneinander getrennt bleiben, fasst Aristoteles den Stoff nicht als eine dem Werden als unveränderte Basis passiv zugrunde liegende Substanz oder als einen auf eine absolute Substanz verweisenden Letztbegriff, sondern als Potentialität und Vermögen.

Der aristotelische Hylemorphismus wirkt in der christlich-neuplatonischen Lehre ebenso wie in seiner kritischen Umwertung im modernen, frühneuzeitlichen Rationalismus fort und wird über Vertreter des englischen Empirismus wie John Locke (*An Essay Concerning Humane Understanding*, 1690) an die Leibniz-Wolff'sche Schulmetaphysik weitervermittelt, die im 18. Jahrhundert eine umfassende formallogische Neubestimmung des Form-Materie-Problems vornimmt. Die von Leibniz angestoßene Diskussion um Monaden als intelligible Formprinzipien, die sowohl die Vielfalt als auch die Immaterialität diskreter Substanzen

³⁹ Art. *Form und Materie (Stoff)*. In: Joachim Ritter / Karlfried Gründer / Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 2: D-F. Darmstadt 1972, Sp. 977-1030.

betont, prägt die gesamte Schulphilosophie des 18. Jahrhunderts.⁴⁰ Die alte logische Unterscheidung von Materie und Form, also von „genus“ und „differentia specifica“⁴¹, wie sie noch bei dem Leipziger Philosophen und Theologen Christian August Crusius präsent ist, wird zunehmend abgetragen und erfährt im 19. Jahrhundert eine Schwerpunktverschiebung zu einer allgemeinen Unterscheidung von Form und Inhalt. Der Gegensatz von Form und Materie bleibt noch im transzendentalen Idealismus Kants von großer Bedeutung, steht aber in einem erkennbar anderen Zusammenhang als noch in der aristotelisch-scholastischen Tradition. Denn während in dieser die Zuweisung der bestimmbareren Materie durch die Form als eine reale Konstitution der Dinge selbst gedacht wurde, bilden Form und Materie bei Kant lediglich den Gegenstand der Erfahrung. Die herbartianische Ästhetik, die selbst ein Produkt des 19. Jahrhunderts ist, reicht noch tief in den disziplingeschichtlichen Transformationsprozess der philosophischen Ästhetik hinein, insofern als sie in einer vollkommen neuartigen Weise nach dem Zusammenspiel von Formen und den sie begleitenden Wahrnehmungsprozessen fragt.

Der Herbartianismus nimmt im Zuge seiner um 1830 manifesten Bemühungen um eine historische Einordnung Kants und seiner Nachfolger eine folgenreiche relationslogische (Re-)Fundierung der Form vor, die Form- und Wahrnehmungsprozesse konzeptuell eingeführt und die in den Formbegriff eingelagerte ästhetische Komplexität um eine empirisch-naturwissenschaftliche Dimension, wie sie im 19. Jahrhundert historisch erwachsen ist, erweitert.⁴² In der „vielfach gestaffelten Relationierung von Relationen“⁴³ liegt daher ein gemeinsamer Grundstock von formalistischem und musikalischem Formdenken, an deren konzeptuellen Übergängen die wechselseitige Bezogenheit elementarer Formverhältnisse als dynamischer Vollzug aufscheint. Die formale Ästhetik und der aufstrebende erfahrungswissenschaftliche Empirismus teilen dabei einen wesentlichen gemeinsamen formalistischen Grundimpuls, insofern sie beide akzidentielle Veränderungen nicht mehr auf irgendeine tieferliegende Substanz, sondern, und das ist der „Prüfstein logischer

⁴⁰ Zur intellektuellen Kontur der Schulphilosophie vgl. Art. *Schulphilosophie*. In: Friedrich Jaeger (Hrsg.): *Enzyklopädie der Neuzeit*. Bd. 4: Renaissance-Signatur. Stuttgart, Weimar, Sp. 950-955. Instrukтив für die institutionsgeschichtliche Dimension des Wolffianismus sind die Beiträge von Max Wundt: *Die deutsche Schulphilosophie im Zeitalter der Aufklärung*. Tübingen 1945, S. 122-211 und Hans-Martin Gerlach: *Christian Wolff – seine Schule und seine Gegner*. In: *Aufklärung* 12 (2001). H. 2, S. 3-8. Zu Wolffs Verknüpfung von cartesischer Wissenschaftslehre und traditioneller Metaphysik vgl. Paul Richard Blum: *Philosophenphilosophie und Schulphilosophie. Typen des Philosophierens in der Neuzeit (= Studia Leibnitiana) Sonderheft 27*. Stuttgart 1998, S. 15-26.

⁴¹ Christian August Crusius: *Entwurf der nothwendigen Vernunft=Wahrheiten, wiefern sie den zufälligen entgegengesetzt werden*. Leipzig 1766, § 30.

⁴² Vgl. Klaus Sachs-Hombach: *Philosophische Psychologie im 19. Jahrhundert*, S. 14-16.

⁴³ Vgl. Bettina Schlüter: *Die Dynamisierung der musikalischen Form*. In: Torsten Hahn / Nicolas Pethes (Hrsg.): *Formästhetiken und Formen der Literatur. Materialität – Ornament – Codierung*. Bielefeld 2020, S. 79-99, hier S. 79.

Denkbarkeit“⁴⁴ des gesamten Herbartianismus, auf Strukturen, Relationen und Funktionen beziehen.

Mit diesem erkenntnistheoretischen Neueinsatz führt der Herbartianismus Formen erstmals als „planimetrische Infrastruktur“⁴⁵ in die ästhetische Diskussion ein und misst die wahrnehmbaren Relationen in allen ästhetischen Medien – in der Literatur, der Architektur, der Malerei der bildenden Kunst wie auch in der Musik – auf völlig neue Weise analytisch aus. Dabei beerbt die formale Ästhetik geläufige Theorien der Schönheit nur teilweise, da sie ihre Urteile auf Verhältnisse material indifferenten Formen bezieht, die ausschließlich ihren gegenseitigen Beziehungen nach als ästhetisch beurteilt werden können. Entsprechend denkt die formale Ästhetik Formen nicht mehr „mit Blick auf einen wie immer geformten Gehalt“⁴⁶, sondern befasst sich ausschließlich mit der Formgebung ästhetischer Objekte.

Dieses formtheoretische Moment ästhetischen Urteilens ist als Grundlagenkritik an der idealistischen Ästhetik zu verstehen, wie Robert Zimmermann in seinem programmatischem Aufsatz *Zur Reform der Aesthetik als exacter Wissenschaft* (1870) ausführt: „Gehaltsästhetik und Formästhetik schliessen einander aus; was nur gefällt, weil es wahr ist, muss darum noch nicht schön, und umgekehrt muss der Gehalt, den die schöne Form umfängt, weder nothwendig gut, noch in anderem als im poetischen Sinne wahr sein.“⁴⁷ Folgt man Zimmermanns Einschätzung, ruht Schönheit, ganz unabhängig von ihrer ontologischen Bestimmung, auf ästhetischen Elementarverhältnissen. Gleichbleibende Formen besitzen entsprechend den immer gleichen Status des Schönen, was in der grundsätzlich veränderten Urteilslogik ästhetischer Wertzuschreibung der formalen Ästhetik begründet liegt. Das „ästhetische Urteil ist als solches evident“ und erzeuge sich daher von selbst, „weil gleiche Ursachen immer und jedesmal gleiche Wirkungen haben müssen“⁴⁸. Ästhetisches Urteilen liegt insofern auch im Zuständigkeitsbereich der Logik, die ihrem formalen Charakter gemäß lediglich über die Form von Aussagen befindet und nach ihrer Modalität fragt. Schon weil Herbart der Philosophie die Aufgabe einer „Bearbeitung“⁴⁹ der aus der Erfahrung gewonnenen und daher widersprüchlichen Begriffe zuweist, verschiebt er den theoretischen Zuständigkeitsbereich der Ästhetik von einer Theorie des Geschmacks hin zu einer logischen Bearbeitung von Wertbegriffen, mit welchen sich Urteile des Beifalls oder Missfallens ganz

⁴⁴ Robert Zimmermann: *Zur Reform der Aesthetik als exacter Wissenschaft* [1862], S. 224.

⁴⁵ Lambert Wiesing: *Die Sichtbarkeit des Bildes*, S. 45.

⁴⁶ Ingo Stöckmann: „Überhaupt stammt der Strukturalismus ja aus Deutschland“. *Zur theoriegeschichtlichen Bedeutung der formalen Ästhetik im 19. Jahrhundert*. In: *Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften* 19 (2015), S. 88-135.

⁴⁷ Robert Zimmermann: *Zur Reform der Aesthetik als exacter Wissenschaft* [1862], S. 230.

⁴⁸ Ebd., S. 259.

⁴⁹ Johann Friedrich Herbart: *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie* [1813]. Textkritisch revidierte Ausgabe mit einer Einleitung hrsg. von Wolfhart Henckmann. Hamburg 1993, § 4, S. 50.

unmittelbar verbinden sollen. Ausgehend von einem empirischen Denken bringt Herbart Theorie und Erfahrung durch eine „Methode der Beziehungen“⁵⁰ in ein kontrolliertes Verhältnis, indem er Einsichten in die veränderlichen Naturprozesse mit seiner Ontologie verbindet und dabei sowohl physikalisch-chemische als auch innerpsychische Vorgänge strukturell gleich behandelt.⁵¹

Herbart gehört wie Jakob Friedrich Fries (1773-1843) und später auch Hermann Lotze (1817-1881) sowie Gustav Theodor Fechner (1801-1887) zu denjenigen, die sich ihren Weg in direkter Auseinandersetzung mit der Philosophie des deutschen Idealismus gebahnt haben. Diese erste und zweite Generation von Kritikern bleibt dem deutschen Idealismus insoweit verbunden, als sie das metaphysische Streben nach Einheit in der Vielheit bewahrt, diese aber nicht mehr deduktiv, sondern induktiv einzulösen versucht. Fries und Herbart orientieren ihre Kritik vor allem an der Mathematik, während Lotze und Fechner von der Medizin ausgehen.⁵²

Herbart unterscheidet im *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie* (1813) zwischen drei Stufen der Bearbeitung, auf denen er die methodologische Grundlage seiner Einteilung der Philosophie in Logik, Metaphysik und Ästhetik fußen lässt. Die Logik beschränkt Herbart auf eine Analyse der Begriffe; die Metaphysik nimmt dann dort eine berichtigende Veränderung der Begriffe vor, wo sich Widersprüche in der Wirklichkeitserfahrung auftun.

Schließlich erweitert die Ästhetik, zu der Herbart die Ethik gerechnet wissen will, die deskriptiven Begriffe um Momente der Wertung als Ausdruck des Beifallens oder Missfallens. Er unterteilt die Metaphysik, wie es seit dem 18. Jahrhunderts üblich ist, in eine allgemeine (*Metaphysica generalis*) und eine angewandte Metaphysik (*Metaphysica specialis*).⁵³ Bei Herbart ist die allgemeine Metaphysik identisch mit der Ontologie, die angewandte Metaphysik gliedert sich in Psychologie, Naturphilosophie und natürliche Theologie. Herbart entwickelt eine realistische Ontologie, die es erlauben soll, die Widersprüche auf Seite der Erscheinungen durch eine Veränderung der Begriffe zu beseitigen:

⁵⁰ Johann Friedrich Herbart: *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie* [1813], Vorrede, S. 24.

⁵¹ Vgl. ebd., §4, S. 42-45 und *Allgemeine Metaphysik, nebst den Anfängen der philosophischen Naturlehre. Zweiter, systematischer Theil* [1828]. In: Ders.: *Sämtliche Werke in chronologischer Reihenfolge*. 19 Bde. Hrsg. von Karl Kehrbach. Bd. 7. Langensalza 1893, § 3-§25, S. 22-44.

⁵² Zur Entwicklung der experimentellen Ästhetik im 19. Jahrhundert vgl. Paul Ziche: ‚Ästhetik von unten‘ und oben. *Experimentelle Ästhetik von Gustav Theodor Fechner bis Oswald Külpe*. In: Marie Guthmüller / Wolfgang Klein (Hrsg.): *Ästhetik von unten. Empirie und ästhetisches Wissen*. Tübingen 2006, S. 325-350. Eine weitere wichtige wissenschaftstheoretische Vermittlungslinie führt über Johann Friedrich Herbart, Franz Brentano, Christoph Sigwart, Hermann Lotze bis hin zu dem Logiker, Mathematiker und Philosophen Gottlob Frege, der mit seinen sprachphilosophischen Überlegungen unmittelbar Rudolf Carnap, Bertrand Russell und Ludwig Wittgenstein beeinflusst. Vgl. dazu näher Gottfried Gabriel: *Existenz und Zahlaussage. Herbart und Frege*. In: *Herbarts Kultursystem*, S. S. 149-162, bes. S. 152-154.

⁵³ Vgl. Ernst Vollrath: *Die Gliederung der Metaphysik in eine Metaphysica generalis und eine Metaphysica specialis*. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 16 (1962). H. 2, S. 258-284.

Allein die Auffassung der Welt, und unsrer selbst, führt manche Begriffe herbey, welche, je deutlicher sie gemacht werden, gerade um so weniger die gesuchte Vereinigung unserer Gedanken zulassen, vielmehr Zwiespalt anrichten in allen den Betrachtungen, worauf sie Einfluß haben könnten. Oftmals bemüht man sich, dergleichen Begriffe in andern Wissenschaften gänzlich zu vermeiden; allein diese Bemühung ist vergeblich; und daher bleibt der Philosophie die wichtige Aufgabe, *die Begriffe der erwähnten Art, so zu verändern*, wie es durch die besondere Beschaffenheit eines jeden nothwendig gemacht wird. Bey der Veränderung wird etwas Neues hinzukommen, durch dessen Hülfe die vorige Schwierigkeit verschwindet. Dieses Neue kann man eine Ergänzung nennen. Demnach ist Ergänzung der Begriffe die zweyte Art der *Bearbeitung der Begriffe*. Die Wissenschaft hievon heißt Metaphysik.⁵⁴ (Meine Hervorhebung, C. P.)

Während also Herbarts „Metatheorie des Erfahrungswissens“⁵⁵ ein Konzept einführt, das beschreibt, wie sich epistemologische Fragestellungen vom Gebiet der Spekulation isolieren lassen, wird die traditionelle Hierarchie der Wissenschaft mit der Metaphysik an der Spitze dennoch formell aufrechterhalten. Diese Konstruktion gründet auf der für Herbart immer noch gültigen Verflechtung von *scientia universalis* und *ontologia generalis*, in deren Rahmen seine Hypothesen funktionieren, ohne aber zur Transzendenz zurückkehren zu müssen: Metaphysik soll ihm nicht mehr das Transzendente aufschließen, sondern Hypothesen über das Existierende liefern. Im Theorieangebot der formalen Ästhetik liegen damit wesentliche Möglichkeiten für eine formalistische Revision zentraler ästhetiktheoretischer Fragestellungen bereit. Die psychologische Fundierung von Herbarts Ästhetik gerät dabei immer wieder in konzeptuelle Spannungen zu ihrem transzendentalphilosophischen Erbe, indem sie das angestammte Vorgängigkeitsverhältnis von Urteil und Urteilsgegenstand verkehrt.⁵⁶

Die *Kritik der reinen Vernunft* (1781) bietet für Herbart denjenigen Letzthorizont des transzendentalen Denkens, das seine Selbstbegründung noch im kognitiven Selbstbewusstsein vorgenommen hatte. Die Rationalität des Ästhetischen bei Kant setzt diejenigen Faktoren voraus, die zur Erkenntnis benötigt werden, lockert aber den für die szientifische Rationalität konstitutiven Zusammenhang: Erkennbarkeit und das Verhältnis der Erkenntniskräfte zueinander werden in der ästhetischen Rationalität erstmals eigens problematisiert. Die für die Erkenntnis benötigten transzendentalen Faktoren werden nicht auf ein unbestimmtes Etwas bezogen, das dann ein kategorial bestimmtes und damit theoretisch erkanntes Objekt würde, vielmehr bezieht die ästhetische Rationalität diese auf das Gefühl des Subjekts. Das Subjekt erfährt bei der ästhetischen Reflexion eine ‚Einstimmung‘ der Vorstellungskräfte und vergewissert sich im Ästhetischen sowohl der Harmonie der Erkenntniskräfte untereinander

⁵⁴ Johann Friedrich Herbart: *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie* [1813], § 6, S. 45-46.

⁵⁵ Thomas Borgard: *Immanentismus und konjunktives Denken*, S. 35.

⁵⁶ Vgl. Ingo Stöckmann: *Form. Theorie und Geschichte der formalistischen Ästhetik*, S. 285-296.

als auch zu einer Erkenntnis überhaupt. Diese „reflexive Schwebel“⁵⁷ zwischen singulärer Erfahrung und der Gewissheit prinzipieller Erfahrungsfähigkeit, welche bei Kant den Zustand ästhetischer Tätigkeit kennzeichnet, überschreitet Herbart mit seiner kritischen Rezeption der transzendentalen Einheitsformen gewissermaßen „pragmatisch-realistisch“⁵⁸, wie die folgende Einschätzung Robert Zimmermanns zeigt:

Der Stern der Herbart'schen Metaphysik, der treibende Widerspruch in den gegebenen Erfahrungsbegriffen, leuchtet zum erstenmal matt wie aus dunkler Ferne auf. [...] Wenn ein Erfahrungsbegriff wie der des Dinges mit mehreren Merkmalen, der Veränderung, der Materie, oder der dem Schüler Fichte's zunächstliegende des Ich, einen Widerspruch in sich schliesst, so dass er zugleich als gegebener nicht abgewiesen, als widersprechender nicht behalten werden kann, so wird derselbe Princip, welches das metaphysische Denken über sich selbst zur Auflösung des Widerspruchs d. i. zur Ergänzung des Gegebenen hinaustreibt.⁵⁹

Wie Robert Zimmermann in seiner Rückschau *Perioden in Herbart's Geistesgang* (1876) resümiert, entwickelt Herbart seine psychologische Grundannahme – die Antwort auf die Frage, wie sich Formen des Denkens aus den dinglich elementaren Vorstellungen ableiten lassen – aus einer Aporie der Metaphysik. Zwar definiert Herbart die Psychologie noch als angewandte Metaphysik und setzt voraus, „dass die Psychologie in der Metaphysik ihre natürliche Vorgesetzte ehren soll“⁶⁰. Doch zugleich versucht Herbart, die Bewegungsgesetze der elementaren Vorstellungen als Gleichungen zu formulieren sowie komplexe Abläufe als Resultante aus einfachen zu konstruieren, und inauguriert damit gegenüber der älteren Vermögenspsychologie (Johannes Nikolaus Tetens, Johann Georg Sulzer, Moses Mendelssohn, Immanuel Kant) erstmals eine Methode der kontrollierten Introspektion.⁶¹

Herbart trägt auf diese Weise der inneren Dynamik der Seele Rechnung und erfasst das Psychische nicht ding-, sondern ereignishaft und fluid. Die Seele wird so bei ihm zu einem Ensemble von beweglichen Vorstellungen, wobei sich widerstrebende gegenseitig aus dem Bewusstsein zu drängen suchen und füreinander geeignete zu Vorstellungsreihen verschmelzen: „Alles kommt darauf an, daß man vollkommen einsehe, weshalb eine

⁵⁷ Heinz Paetzold: *Ästhetik des deutschen Idealismus. Zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer*. Wiesbaden 1983, S. 59.

⁵⁸ Ingo Stöckmann: *Form. Theorie und Geschichte der formalistischen Ästhetik*, S. 72.

⁵⁹ Robert Zimmermann: *Perioden in Herbarts philosophischem Geistesgang. Eine biographische Studie*. Wien, 1876, S. 31.

⁶⁰ Ernst Hartenstein: *Zur Kritik der psychologischen Grundbegriffe Herbarts. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doctorwürde der Hohen philosophischen Facultät der Universität Rostock*. Rostock 1872. S. 6.

⁶¹ Vgl. Horst Thomé: *Metaphorische Konstruktion der Seele*, S. 69-81.

Vorstellung ihre Nachfolgenden ganz, aber successiv, hingegen ihre Vorhergehenden partial und abgestuft, aber simultan, hervorzuheben sucht.“⁶²

Herbart versucht insbesondere in seiner *Psychologie als Wissenschaft* (1824/25) die Analyseleistung des kritizistischen Ansatzes, die im aprioristischen Moralismus Kants verloren ging, wiederherzustellen, indem er zwischen der Frage nach der Art und Weise, wie sich Vorstellungen untereinander verbinden von einem gedanklichen Gehalt streng unterscheidet. Innerhalb Herbarts neuartigem psychogenetischen Ansatz setzt sich auf diese Weise ein aus Quantität, Differenz, Relation zum System aufgebauter ‚Geist‘ von der undurchdringlichen metaphysischen Qualität der ‚Seele‘ ab.⁶³ Die wegweisende Neuerung von Herbarts Metaphysik liegt also darin, dass sie raum-zeitliche Formzusammenhänge ganz ohne die Einmischung eines transzendentalen Subjekts entfaltet, d.h. ohne den kantischen Zwang, eine sinnlich wahrnehmbare Mannigfaltigkeit zu einer subjektiven Einheit zusammenschließen zu müssen, so wie in der transzendentalen Ästhetik die synthetisierende Verstandestätigkeit stets nach einem höchsten Punkt – jener Einheit – verlangt, welche ihr vorgeordnet sei.

Dabei muss man verstehen, dass Herbart Kant einen Irrtum nachzuweisen versucht, der den Kern der transzendentalen Ästhetik, nämlich Zeit und Raum als erfahrungs- und gegenstandsunabhängige reine Anschauungsformen, angreift: „Spatii et temporis cogitationem quod e mente nostra ejicere non possumus, hoc non probat, eas cogitationes natura nobis insitas esse. Qui in hac Kantianae rationis parte latet error, totum tollit systema.“⁶⁴ Herbart unterzieht damit die Apperzeption, die Kant in der *Kritik der reinen Vernunft* in das „Tätigkeitszentrum“⁶⁵ des transzendentalen Subjekts verlagert hatte, einer kritischen Revision. Kant hatte nachdrücklich darauf hingewiesen, dass Erkenntnis es prinzipiell nicht mit ‚Dingen an sich‘, sondern mit quasi-räumlichen Erscheinungen im Gemüt zu tun hätte:

⁶² Johann Friedrich Herbart: *Psychologie als Wissenschaft. Neu gegründet auf Erfahrung, Metaphysik und Mathematik. Erster synthetischer Theil* [1824]. In: Ders.: *Sämtliche Werke in chronologischer Reihenfolge*. 19 Bde. Hrsg. von Karl Kehrbach. Bd. 5. Langensalza 1890, S. 177-434, §100, S. 412.

⁶³ Vgl. Thomas Borgard: *Das Problem der Selbstreferenz, die Subjekte des Handelns und das proton pseudos der Systemtheorie: Herbart, Hegel, Kleist*. In: *Herbarts Kultursystem*, S. 107-131.

⁶⁴ Johann Friedrich Herbart: *Theses, quas pro loco in philosophorum ordine rite obtinendo die XXIII Octobris publice defendet J. F. Herbart*. [1802]. In: Ders.: *Sämtliche Werke in chronologischer Reihenfolge*. 19 Bde. Hrsg. von Karl Kehrbach. Bd. 1. Langensalza 1887, S. 275-278. Die Übersetzung lautet vollständig: „Unsere Unfähigkeit, die Gedanken von Raum und Zeit aus unserem Geist zu lösen, beweist nicht, dass diese Gedanken uns von Natur aus innewohnten. Der Irrtum, der in diesem Bereich der kantischen Vernunft verborgen liegt, macht das gesamte System zunichte.“ Zit. nach Robert Zimmermann: *Perioden in Herbarts philosophischem Geistesgang* [1876], S. 50.

⁶⁵ Margret Kaiser-El-Safti: *Die Idee der wissenschaftlichen Psychologie*, S. 116.

Wir haben also sagen wollen: daß unsre Anschauung nichts als die Vorstellung von Erscheinung sei: daß die Dinge, die wir anschauen, nicht das an sich selbst sind, wofür wir sie anschauen, noch ihre Verhältnisse so an sich selbst beschaffen sind, als sie uns erscheinen, und daß, wenn wir unser Subjekt oder auch nur die subjektive Beschaffenheit der Sinne überhaupt aufheben, alle die Beschaffenheit, alle Verhältnisse der Objekte im Raum und Zeit, ja selbst Raum und Zeit verschwinden würden, und als Erscheinungen nicht an sich selbst, sondern nur in uns existieren können.⁶⁶

Nach Kant ist diese raum-zeitliche Auffassung für alle Empfindungen als Sinneserlebnisse konstitutiv und macht sie auf diese Weise zu wirklichen Erscheinungen. Ferner verneint Kant, dass Raum und Zeit als Formen empirisch abgeleitet und mit Begriffen auf eine Stufe gestellt werden könnten. Da Raum- und Zeitform aller Auffassung der Erscheinungen vorausgehen müssten, wenn Erfahrung überhaupt zustande kommen soll, könnten sie nicht begrifflich aus der Erfahrung abstrahiert worden sein. Kant bezeichnet Raum und Zeit in der *Kritik der reinen Vernunft* (1781) als transzendental ideal, aber empirisch real, da sie von der Seite des transzendentalen Erkenntnisvermögens beigesteuert werden und gerade deshalb zu der Realität einer jeden Gegenstandserfahrung gehören.

Bei Herbart hingegen treten die Eigenleistungen des Subjekts zurück, wobei sich das erkenntnistheoretische Interesse ästhetischer Urteile konsequent auf diejenigen Relationsgefüge verlagert, die ästhetische Formzusammenhänge als geregelte Formverhältnisse organisieren. Sein Versuch einer klaren Identifizierung elementarer ästhetischer Prinzipien und ihrer psychischen Reproduktion als Vorstellungsformen ist deshalb auch immer als ein Nachweis gewisser transzendentalphilosophischer Pathologien der praktischen Philosophie Kants zu verstehen, die auf der Annahme einer vernünftigen, prinzipiengeleiteten Einheit des Wollens ruht.⁶⁷

Herbart bricht damit nicht zuletzt die traditionelle realistische Auffassung der Beziehung von Ontologie und Epistemologie auf, indem er Formen als abstrakte Relationssysteme ansetzt, die kein unmittelbares Korrelat in der raumzeitlichen Erscheinungswelt haben. Der theoretische Grundimpuls des Herbartianismus zielt damit weder auf einen ‚naiven‘ Realismus noch auf eine Ontologie der Objekte, sondern vielmehr auf eine Epistemologie kontextueller Objektivierung, d.h. auf diejenigen wissenskulturellen Bedingungen, unter denen sich Erkenntnis überhaupt vollzieht.

⁶⁶ Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft* [1781]. Nach der ersten und zweiten Originalausgabe hrsg. v. Jens Timmermann. Mit einer Bibliographie von Heiner Klemme. Hamburg 1998. Nachdruck 2019, § 8. A 42.

⁶⁷ Vgl. Erwin Hufnagel: *Vernunft und Anschauung, Kant oder Herbart? Anmerkungen zu einer frühen Polemik gegen den Formalismus*. In: Reinhold Breil / Stephan Nachtsheim (Hrsg.): *Vernunft und Anschauung. Philosophie – Literatur – Kunst. Festschrift für Gerd Wolandt zum 65. Geburtstag*. Bonn 1993, S. 39-59.

2. Idealistische Gegenspiele I: Form, Reiz und Rührung in Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790)

Mit ihrer methodischen Neuausrichtung von ästhetischer Theorie und Erfahrung im Paradigma der Tonkunst bildet die Herbart-Schule einen Formbegriff aus, der sich langsam von der Kontrolle der kantischen transzendentalen Diskursökonomie löst und für die Belange der Einzelwissenschaften im 19. Jahrhundert öffnet. Während die romantische Musikästhetik im Phantasma der Klänge die Auseinandersetzung mit der Stummheit der Schrift gesucht und für ihre Texte metaphorisch in Anspruch genommen hatte, entwirft Herbart eine Theorie der Tonvorstellungen als Modell einer objektiven analogischen Formaufzeichnung im Hören (*Psychologische Untersuchungen*, 1839/40), die das kontinuierliche Fließen musikalischer Prozesse formalisierend abbilden soll. Herbart folgt damit den dynamischen Impulsen der Tonkunst, die Konstellationen des Augenblicks stets fortreibt, über sie hinwegspielt und verbraucht. Als Wissenskultur, die eng mit der Entstehung der wissenschaftlichen und empiristischen Ästhetik und Psychologie verknüpft ist, geht der Herbartianismus weniger von einer bloßen Affizierbarkeit *im* Hören aus, sondern von einem auf ‚objektive‘ Formzusammenhänge *gerichteten* Hören und untersucht so, wie sich Klänge als Vorstellungsreihen in der ästhetischen Apperzeption darstellen.⁶⁸ Die Formtheorie des Herbartianismus berührt somit unmittelbar die semantischen und zeichenpragmatischen Leistungsvermögen der Musik, die nicht als Produktionsmodus von Innerlichkeit in Anspruch genommen wird.

Damit ist in der Theoriebildung des Herbartianismus bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine produktive Phänomenologie des Auditiven greifbar, die klangliche Formen weder als reine Innerlichkeit begreift noch auf ihr physisch-physiologisches Substrat reduziert, sondern sie unter dem Gesichtspunkt ihrer Zeichenhaftigkeit im Medium des Hörbaren rekonstruiert, um sie auf diese Weise mit anderen Prozessen des Zeichenuniversums vergleichbar zu machen.⁶⁹ ‚Hören‘ ist bei Herbart also weder ein unmittelbarer Zugang zu einer vermittlungslosen, nicht zeichenhaften ‚Fülle‘ akustischer Phänomene noch eine

⁶⁸ Vgl. Sabine Sander: *Die Rezeption von Herbarths Ästhetik und Apperzeptionstheorie im Kontext der Völkerpsychologie von Moritz Lazarus*. In: Alexandra Schotte (Hrsg.): *Herbarths Ästhetik*, S. 27-51; Gerhart von Graevenitz: ‚*Verdichtung*‘. *Das Kulturmodell der Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*. In: *Kea* 12 (1999), S. 19-57; Christian Hanewald: *Apperzeption und Einbildungskraft. Die Auseinandersetzung mit der theoretischen Philosophie Kants in Fichtes früher Wissenschaftslehre*. In: Jürgen Mittelstraß / Dominik Perler / Wolfgang Wieland (Hrsg.): *Quellen und Studien zur Philosophie*. Bd. 53. Berlin, New York 2001, S. 11-61.

⁶⁹ Vgl. Jochen Venus: *Klangkristalle. Zur Semiotik artifizierlicher Hörbarkeit*. In: Axel Volmar / Jens Schröter (Hrsg.): *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*. Bielefeld 2013, S. 115-130.

Resonanz, die als ‚Einstimmung‘ d.h. als sympathetische Bezogenheit von Seele zu Seele sublimiert wird, sondern ein formvermittelter, sich beständig aktualisierender Zusammenhang, der an der Musik selbst abgelesen wird.

Für die idealistischen Kunstprogramme macht sich die Musik schon aufgrund ihrer Begriffslosigkeit und leibhaft ergreifenden Qualitäten weitgehend verdächtig, sodass sowohl ihr geistiger Rang als auch ihre moralische Zuverlässigkeit angezweifelt werden. Auffallend sind hier die zahlreichen idealistischen Misstrauensvoten gegenüber der „schnell vorüberrauschenden Welt der Töne“⁷⁰, also gegenüber ihrer Transitorität. Es gehört zu den vielfachen Reinigungsstrategien der idealistischen Systemphilosophie, die Musik entweder ganz aus dem Kunstbereich auszuschließen oder aber in der Weise umzudeuten, dass einige ihrer Aspekte geopfert werden, um sie als Kunst im Sinne der idealistischen Ästhetik zu retten. Diese Disqualifikationsmuster sind insbesondere dort aufschlussreich, wo sie einerseits auf die vermeintlich ‚idealischen‘ Qualitäten und Gehalte der Musik zielen, sich jedoch andererseits mit Blick auf deren Ungegenständlichkeit, d.h. auf die ‚reine‘ Formseite, als inadäquat erweisen. In der idealistischen Auffassung ist der Wert der Form immer nur sekundär für den übergeordneten Wert ihres Gehalts zu denken; sie bleibt schon insofern etwas rein Äußerliches, als sie lediglich dem Präsent-Machen eines geistigen Gehalts dient, wie er in der Form der Kunstwerke vermittelt ist. Im Gegensatz zur Hegel-Tradition verankert die formale Ästhetik Schönheit in einer Relationalität, die Form und Funktion gewissermaßen gleichursprünglich setzt.

Während die idealistischen Gehaltsästhetiken also das Geistige primordial setzen und eben nur in der Form des Werkes zur Darstellung kommen lassen, befreit die formale Ästhetik die Form gegenüber einer ihr vollständig gleichgültigen Gehaltsseite und deutet Kunstwerke nicht länger als Medien eines bestimmten geistigen Gehalts. Die formale Ästhetik behauptet damit gerade keine Identität von Gehalt und Erscheinung, sondern betont die Selektionsleistungen der Form gegenüber jedwedem Inhalt, der lediglich in der Perspektive der Selektivität und Veränderbarkeit seiner Elemente und deren Relationen zur Erscheinung kommt. Anders ausgedrückt: Inhalte sind lediglich Funktionen der Form; der Stoff, an dem die Form hervortritt, ist ästhetisch gleichgültig.⁷¹ Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist die überaus kritische Einschätzung des Philosophen Eduard von Hartmanns, der den „gegen allen Inhalt gleichgültige[n] Formalismus“ als „verkünstelte[s] Gebäude eines völlig unfruchtbaren

⁷⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Aesthetik*. In: Ders.: *Werke*. Hrsg. v. D. H. G. Hotho. 10. Bd. Dritte Abtheilung. Berlin 1838, S. 133.

⁷¹ Vgl. Anna-Maria C. Bartsch: *Form und Formalismus*, S. 204-213.

Scharfsinns“⁷² abqualifiziert. Liest man diese Invektive jedoch gegen den Strich, ließe sich zugunsten der formalen Ästhetik feststellen, dass sie gegenüber den Vergeistigungsprogrammen des deutschen Idealismus historisch singuläre methodische Abstraktionen vornimmt.

Ein einschlägiges Beispiel für die diskursive Gemengelage, die das Paradigma der Tonkunst im ausgehenden 18. Jahrhunderts prägt, ist Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790). So kreuzen sich in der dritten Kritik platonisch-pythagoreische Formkonzepte, die Klänge auf intelligible Komponenten wie Maße, Zahlen und deren Verhältnisse beziehen, mit der in der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts dominierenden Vorstellung von Musik als Empfindungssprache, wie sie bereits in den Sprachentstehungstheorien des Humanismus und Neuhumanismus als ‚langage du coeur‘ angelegt wurde.⁷³ Das Bestreben des deutschen Idealismus, musikalische Wahrnehmung und ihre ästhetische Beurteilung erkenntnistheoretisch in Deckung zu bringen, führt zwangsläufig zu einer Aporie, die sich bereits in der *Kritik der Urteilskraft* abzeichnet. Der Musikschriftsteller Paul Moos beschreibt die unterschiedlichen konzeptgeschichtlichen Stränge der kantischen Musikästhetik treffend:

Sofern Kant durch die Musik ästhetische Ideen übermitteln läßt, ist er Idealist; sofern er das musikalisch-künstlerische Urteil zurückführt auf die mathematisch-bestimmte, von aller Gefühlswirkung losgelöste Form, ist er Formalist; sofern er die körperliche Wirkung als Hauptzweck der Musik bezeichnet, Sensualist; sofern er den musikalischen Gefühlsausdruck auf die natürlichen Modulationen der Stimme gründet, Naturalist.⁷⁴

In der Tonkunst ist für Kant lediglich die Empfindung, die Vorstellung selbst gegeben, aber kein durch Begriff oder Gestalt in der Vorstellung gegebener Gegenstand; das stellt eine kaum überwindbare Hürde für das idealistische Systemdenken dar. Etwas zugespitzt formuliert: In der Musik findet das Subjekt nichts vor, was als Wortgedanke oder räumliche Gestalt kognitiv objektivierbar wäre.⁷⁵ Konzeptgeschichtlich besehen bündelt Kant in seiner Auffassung der Tonkunst sowohl Derivate der antiken Auffassung von ‚μουσική‘, wie sie in der pythagoreischen Zahlenharmonik und in bestimmten Schall- und Hörtheorien (Archytas, Platon, Aristoteles, Herakleides Pontikos, Eukleides) noch immer als diskretes und

⁷² Eduard von Hartmann: *Die deutsche Aesthetik seit Kant* [1886], S. 304.

⁷³ Vgl. Bernd Sponheuer: *Musik als Kunst und Nicht-Kunst: Untersuchungen zur Dichotomie von „hoher“ und „niederer“ Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*. In: Friedhelm Krummacker / Wolfram Steinbeck (Hrsg.): *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft*. Bd. 30. Kassel, Basel, London, New York 1987, S. 140-147 und Hans Heinrich Eggebrecht: *Musik als Tonsprache*, S. 73-100.

⁷⁴ Paul Moos: *Die Philosophie der Musik. Von Kant bis Eduard von Hartmann. Ein Jahrhundert deutscher Geistesarbeit von Paul Moos*. 2. erg. Aufl. Stuttgart, Berlin, Leipzig 1922, S. 18 f.

⁷⁵ Vgl. Georg Mohr: *Kant über Musik als schöne Kunst*. In: Stefano Bacin / Alfredo Ferrarin / Claudio La Rocca (Hrsg.): *Kant und die Philosophie in weltbürgerlicher Absicht. Akten des XI. Internationalen Kant-Kongresses*. Bd. 4. Berlin, Boston 2013, S. 153-167.

kontinuierliches System fasslich sind, als auch jüngere musikästhetische Reflexionen der Affekten- und Figurenlehre, die um das Verhältnis von Musik und textbegründeter Satzausgestaltung kreisen:

Der Reiz derselben [der Tonkunst, C.P.], der sich so allgemein mitteilen läßt, scheint darauf zu beruhen, daß jeder Ausdruck der Sprache im Zusammenhang einen Ton hat, der dem Sinne desselben angemessen ist; daß dieser Ton mehr oder weniger einen Affekt des Sprechenden bezeichnet und gegenseitig auch im Hörenden hervorbringt, der denn in diesem umgekehrt auch die Idee erregt, die in der Sprache mit solche Töne ausdrückt wird; und daß, so wie die Modulation gleichsam eine allgemeine, jedem Menschen verständliche Sprache der Empfindungen ist, die Tonkunst diese für sich allein in ihrem ganzen Nachdrucke, nämlich als Sprache der Affekte ausübe, und so nach dem Gesetze der Assoziation die damit natürlicherweise verbundenen ästhetischen Ideen allgemein mitteile, daß aber, weil jene ästhetischen Ideen keine Begriffe und bestimmte Gedanken sind, die Form der Zusammensetzung dieser Empfindungen (Harmonie und Melodie) nur, statt der Form einer Sprache, dazu diene, vermittelt einer proportionierten Stimmung derselben (welche, weil sie bei Tönen auf dem Verhältnis der Zahl der Luftbeugungen in derselben Zeit, sofern die Töne zugleich oder auch nacheinander verbunden werden, beruht, mathematisch unter gewisse Regeln gebracht werden kann), die ästhetische Idee eines zusammenhängenden Ganzen einer unnennbaren Gedankenfülle, einem gewissen Thema gemäß, welches den in dem Stücke herrschenden Affekt ausmacht, auszudrücken.⁷⁶

Wie stark das pythagoreische Prinzip mit seinen mathematischen Verhältnisbestimmungen noch den erkenntnistheoretischen Rationalismus des späten 18. Jahrhunderts prägt, belegt Kants Orientierung klingender Elemente am *τόνος*.⁷⁷ Damit rückt Kant musikalische Formen sachlich und terminologisch noch unübersehbar in die Nähe pythagoreischer Ordnungsphänomene. Diese weitaus ältere Bedeutungsoption, die den Sinn musikalischer Formverhältnisse nicht primär an die neuzeitliche Vorstellung eines musikalischen Kunstwerks als tönenden Sinn- und Funktionszusammenhang bindet, sondern in die Kontemplation eines strukturierten Bezugs von Tonformen und Tonverhältnissen verlagert, ist als Rückzug auf die basalen mathematischen Strukturen des Tonsystems zu verstehen. Kant flankiert seinen pythagoreisch geprägten Musikbegriff weiterhin mit dem jüngeren Affektbegriff, der die Last der Vermittlung zwischen der zahlhaften Formseite der Musik und ihrer transitorischen Reiz- und Rührungsseite trägt.⁷⁸

Die Frage nach einer Vorrangstellung von Vernunft (*ratio*) oder Gehör (*sensus*) bei der Beurteilung musikalischer Formzusammenhänge stellt sich in diesem weit aufgefächerten Diskursrahmen aus Affektenlehre, Sensualismus und Naturlehre freilich nicht erst bei Kant, sondern gehört zum kompositionstheoretischen Wissen des frühen 18. Jahrhunderts. Die *Kritik der Urteilskraft* verschließt sich gleichwohl weitgehend Ansätzen einer phänomenologischen Analyse akustischer Erfahrung, da sie keine theoretische Möglichkeit

⁷⁶ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* [1790], § 53, S. 222-223.

⁷⁷ Vgl. ebd., § 51, S. 216.

⁷⁸ Vgl. Stephan Nachtsheim: *Zu Immanuel Kants Musikästhetik. Texte, Kommentare und Abhandlungen*. In: Rainer Cadenbach (Hrsg.): *Musikästhetische Schriften nach Kant*. Bd. 1. Chemnitz 1997, S. 12-32.

eröffnet, das Hören selbst als einen zeitlich ausgedehnten Prozess zu verstehen, mit dem Tonvorstellungen adäquat erfasst werden könnten.⁷⁹ Erst die formale Ästhetik untersucht die Struktur- und Ordnungsleistungen akustischer Formzusammenhänge als Reihe von Tonverhältnissen und wendet sich auf einer ganz anderen theoretischen Höhe der Frage zu, wie Einheit *und* Kontinuität in einer sich rein zeitlich darstellenden klanglichen Erfahrung möglich sind.

3. Idealistische Gegenspiele II: Vom Affekt zum musikalischen Selbstaussdruck in Johann Gottfried Herders *Viertes kritisches Wäldchen* (1769)

Eine der Aufwertung der Akustik dienliche Überlieferungstradition, die den Darstellungs- und Nachahmungszwang der Musik im ausgehenden 18. Jahrhundert gelockert und die Entwicklung der musikalischen Autonomieästhetik wesentlich befördert hatte, geht von Johann Gottfried Herder aus. Aufschlussreich sind Herders Überlegungen zu akustischen Formzusammenhängen in diesem Zusammenhang, weil sie einerseits ein prominentes idealistisches Gegenspiel zur Herbart-Tradition bilden, aber andererseits ihrem theoretischen Grundimpuls nach wesentliche wahrnehmungstheoretische Problemlagen mit dem Herbartianismus teilen.⁸⁰

Herder hat in seinen frühen Beiträgen, vor allem in den *Kritischen Wäldern* (1769), seinen Schriften zur Sprachtheorie wie auch in der *Kalligone* (1800) eine sachliche Grundlage für die analytische Betrachtung musikalischer Strukturen geschaffen, die weit in die Ästhetik und Musiktheorie des 19. und 20. Jahrhunderts ausstrahlt.⁸¹ Mit seinen *Kritischen Wäldern* tritt

⁷⁹ Vgl. Susanne Herrmann-Sinai: *Musik und Zeit bei Kant*, S. 445-447.

⁸⁰ Margret Kaiser-El-Safti sieht darüber hinaus eine unterschwellige rezeptionsgeschichtliche Linie, die von Herder über Humboldt zu Johann Friedrich Herbart führt, welche die von Herder behauptete enge Verbindung zwischen Hören und Seele aufgreift und erstmals in den Dienst der wissenschaftlichen Psychologie stellt. Vgl. dazu ebd.: *Johann Friedrich Herbart und Carl Stumpf – oder die Bedeutung der Musik für die Psychologie*. In: Dies. / Matthias Ballod (Hrsg.): *Musik und Sprache. Zur Phänomenologie von Carl Stumpf*. Würzburg 2003, S. 14-16.

⁸¹ Herder, der seit den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts versucht hatte, Musik als Bewegungskunst zu bestimmen (*Kritische Wälder*, 1769; *Abhandlungen über den Ursprung der Sprache*, 1772; *Kalligone*, 1800), wird in seiner Bedeutung für die musiktheoretische Theoriebildung des 20. Jahrhunderts besonders von dem Schweizer Musikpsychologen und Musiktheoretiker Ernst Kurth gewürdigt (*Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*, Bern 1913). Zur Wirkungsgeschichte von Herders Anthropologie vgl. nur Tobias Robert Klein: *Musik als Ausdrucksgebärde. Zur kultur- und wissenschaftsgeschichtlichen Erforschung der musikalischen Körperkommunikation*. Paderborn 2015, S. 207-239; Helmut Pfotenhauer: *Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik*. Tübingen 1991, S. 201-220; Rafael Köhler: *Johann Gottfried Herder und die Überwindung der musikalischen*

Herder in den öffentlichen Diskurs über Wesen, Wert und Rolle der Kunst, Literatur, Philologie, Historiographie und Ästhetik.⁸² Das *Vierte Wäldchen* (1769) kann als erster Versuch Herders gesehen werden, eine umfassendere Ästhetik-Konzeption zu formulieren, die sich im Anschluss an die Einsichten Baumgartens auf einer Physiologie der Sinne gründet und so der sinnlich-körperlichen Wahrnehmung, neben der geistigen, ihr erkenntnistheoretisches Recht erstattet. Herder bettet seine Ästhetik dabei in einen quasi-evolutionären anthropologischen Kontext ein, wobei der Schwerpunkt ihrer entwicklungsgeschichtlichen Begründung als einer rationalen, induktiv verfahrenen Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis liegt, die nicht präskriptiv, sondern deskriptiv verfährt. Gegenüber der Philosophie des „Sichtbarschönen“⁸³ veranschlagt Herder „den Pallast der Ästhetik des Gehörs“⁸⁴, also die Bedeutung der Musik im Ensemble der Künste, deutlich höher, bleibt in seinen Ausführungen zur Musikästhetik jedoch auf Ton und Melodie fixiert, also auf einfache und lineare Aspekte aus der Vielzahl der Möglichkeiten musikalischer Formbildung.⁸⁵ Damit trägt Herder, wie überhaupt die Ästhetik des 18. Jahrhunderts, einen Konkurrenzkampf der Sinne aus, in dem auch das Potential des Gehörs neu bemessen wird.

Wie Paul Moos in seiner musikgeschichtlichen Zusammenschau ausführt, gelangt Herder unter Berufung auf Edmund Burke, „jenen Brittischen Erfahrungsphilosophen, der die Gefühle bis tief in unsre Natur und gleichsam auf das Faserngewebe, das unmittelbar die Seele umgibt“, verfolgt habe, schließlich zu einer „rein sensualistischen Deutung der Musik und ihrer Elemente“⁸⁶. Herders Musikdeutung, die Sinn und Klang in der Seele entstehen lässt, diese aber wiederum zutiefst mit dem Hörsinn verkoppelt, ist Teil einer empfindsamen Gefühlkultur, die akustische Innerlichkeit als Kommunikationsereignis überhaupt erst produziert. Der Einfluss von Herders anthropologischen Einsichten in die Flüchtigkeit sprachlicher wie musikalischer Formen reicht dabei von Christian Friedrich Michaelis' *Über den Geist der Tonkunst mit Rücksicht auf Kants Kritik der ästhetischen Urtheilskraft* (1795)

Nachahmungsästhetik. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 52 (1995). H. 3, S. 205-219; Kurt Huber: *Herders Begründung der Musikästhetik*. In: *Archiv für Musikforschung* 1 (1936). H. 1, S. 103-122.

⁸² Herders *Kritische Wälder. Oder Betrachtungen über die Wissenschaft und Kunst des Schönen. Viertes Wäldchen über Riedels Theorie der schönen Künste* sind nicht mehr zu seinen Lebzeiten erschienen. Erst im Jahr 1878 besorgte Bernhard Suphan unter Mitarbeit von Carl Redlich mit seiner großen Herder-Ausgabe erstmals eine zuverlässige Version des Texts, nach dem auch in dieser Arbeit zitiert wird.

⁸³ Johann Gottfried Herder: *Kritische Wälder. Oder Betrachtungen über die Wissenschaft und Kunst des Schönen. Viertes Wäldchen über Riedels Theorie der schönen Künste* [1769]. In: *Herders sämtliche Werke*. Herausgegeben von Bernhard Suphan. Bd. 4. Berlin 1878, S. 90.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Vgl. Hans Adler: *Ästhetik, Poetik, Literaturkritik*. In: Stefan Greif / Marion Heinz / Heinrich Clairmont (Hrsg.): *Herder Handbuch*. Paderborn 2016, S. 443-469.

⁸⁶ Paul Moos: *Die Philosophie der Musik* [1922], S.40.

und Hans Georg Nägelis Beschreibung der Musik als Bewegungskunst in seinen *Vorlesungen über Musik* (1826) sowie Eduard Hanslicks Paradigma der tönend bewegten Formen (*Vom Musikalisch Schönen*, 1854) bis hin zu Richard Wagners „unendlicher Melodie“ (*Zukunftsmusik*, 1860) und Hugo Riemanns Musikästhetik (*Elemente der musikalischen Ästhetik*, 1900).

Die Beschreibung von Musik als Bewegungskunst ist seit dem 17. und 18. Jahrhundert durchaus geläufig und findet Ausdruck in der handwerklichen Terminologie des kontrapunktischen Satzes, der die verschiedenen Richtungsverhältnisse mehrerer Stimmen untereinander (*punctus contra punctum*) regelt. Herders Musikkonzept nimmt seinen Ausgang hingegen noch ungleich stärker von Gemütsbewegungen im Sinne der Affektenlehre insofern als er folgert, dass „Musik kurz und gut schöne Kunst sey, durch Harmonische und Melodische Töne zu würken“⁸⁷. Herders Musikästhetik markiert damit einen Umbruch von der musikalischen Affektenlehre hin zu den neuen Paradigmen des musikalischen Selbstausdrucks, womit nicht nur die Erkundung neuer musikalischer Praktiken, empfindsamer Genres, Instrumente und Spieltechniken, sondern auch deren theoretische Reflexion jenseits des aufklärerischen Systemdenkens einhergeht. Musikalische Formbildung fasst Herder im Rückgriff auf die aristotelische Unterscheidung von Werk (ἔργον) und Tätigkeit (ἐνέργεια) als Resultat eines Kräfteantagonismus aus Ruhe und Bewegung, der aus der Verschränkung von zeitlichen und räumlichen Wahrnehmungsfunktionen erzeugt wird: Treten alle Möglichkeiten sinnlicher Wahrnehmung zu einem Gewebe der Sinne im wahrnehmenden Subjekt zusammen, komplementieren sich ihre Funktionen. Sprachliche wie musikalische Formen konstituieren „ihrer innern Art nach“⁸⁸ einen autonomen Zusammenhang; sie werden als quasi-räumliche Gebilde in ihrer zeitlichen Abfolge zu einer Einheit der Wahrnehmung synthetisiert und stehen damit in einem fragilen Gleichgewicht von Kohäsion und Sukzession.⁸⁹

Damit einher geht eine grundsätzliche Aufwertung der physiologischen Aktivitäten des Gehörs und seiner empirisch-erkenntnistheoretischen Kompetenzen, das ausgleichend zwischen Nähe und Distanz, räumlicher Koexistenz und zeitlicher Verflüchtigung vermittelt:

Ohr, als Ohr fühlt so wenig ein Verhältniß, als das Auge eine Entfernung unmittelbar siehet, und der Geruch eine Fläche fühlet. Laßet einen Ton, den verfeinerten und gleichsam einfach gemachten Stoß der Luftwelle zu ihm dringen; was fühlt es in ihm für Verhältnisse? Keine! Und doch fühlet es im ersten Momente, abstrahiert von allen Folgetönen, die ursprüngliche einfache

⁸⁷ Johann Gottfried Herder: *Kritische Wälder* [1769], S. 138.

⁸⁸ Ebd., S. 98.

⁸⁹ Vgl. Rafael Köhler: *Natur und Geist. Energetische Formen in der Musiktheorie*. In: Hans Heinrich Eggebrecht (Hrsg.): *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*. Stuttgart 1997, S. 37-62.

Macht einer einzelnen unmittelbaren Sensation. Und doch kann ein solcher Ton, ohne Verbindung und Folge, uns so tief erschüttern, so innig rühren, so gewaltsam bewegen, das dies Eine Erste Moment der Empfindung, dieser einfache Accent der Musik an innerer Maße mehr ist, als das Produkt aller Empfindungen, aus allen Verhältnißen, allen Harmonien eines großen langen Stücks?⁹⁰

In Herders physikalisch-psychologischer Wahrnehmungstheorie, die die Wahrnehmungsfunktionen des Ohres auf den Reizimpuls von Schallbewegungen gründet, liegen somit durchaus Innovationen für die Analyse akustischer Phänomene, wie sie im 19. Jahrhundert für die kulturtechnische Übertragung, Speicherung und Bearbeitung auditiver Sinnesdaten heuristisch erfasst werden.⁹¹ Herder, nicht zufällig ein erklärter Kritiker der transzendentalen Ästhetik und der Anthropologie Kants, würdigt allerdings vornehmlich den kultivierenden Gefühlswert der Musik. Wissenschaftliche, auf elementare Verhältnisbildungen gegründete Analysen von musikalischen Form- und Wahrnehmungszusammenhängen, wie sie erst Johann Friedrich Herbart einfordern wird, lehnt Herder dagegen entschieden ab:

Ich will noch vor der Hand dem Verhältniße der Töne unter sich in der Harmonie und harmonischen Melodie so viel Kraft und Seele zuschreiben, als man will: ich will mir diese, als eine Mathematik verständige gedenken, die in der Mitte des Gehirns sitzt, um lauter Verhältniße zu zählen, zu berechnen, und sich daran so innig zu vergnügen, als Newton bei neuen Aequationen; so dünkt mich doch, es kann unwidersprechlich bewiesen werden, daß Verhältniß die erste Grundquelle des Vergnügens in den Tönen nicht seyn, und daß daraus aufs erste Gefühl der Wirkung nichts erklärt werden könne.⁹²

Indem Herder die Unmittelbarkeit und sinnliche Wirkung des musikalischen Ausdrucks jenseits der Gesetzmäßigkeit von Tonverhältnissen betont, nimmt er eine klare antipythagoreische Haltung ein, die sich ebenso gegen den Schematismus der älteren Affektenlehre wie gegen zeitgenössische Verwissenschaftlichungstendenzen der Musik richtet.

Herder lehnt damit Rückschlüsse von solchen Klangstrukturen auf musikalische Formbildung ab, die im Zusammenhang mit der Entdeckung harmonischer Gesetzmäßigkeiten stehen, wie sie beispielsweise in der Obertonstruktur, in „Beitönen [...], die man insonderheit bei einer groben Saite dem Haupttone nachschallen höret“⁹³, zutage treten. Dieses Erklärungsmodell hatte noch Jean-Philippe Rameau prominent in seinem *Traité de l'harmonie* (1722) vertreten und dabei die Generierung von Akkorden im ‚basse

⁹⁰ Johann Gottfried Herder: *Kritische Wälder* [1769], S. 93-94.

⁹¹ Vgl. Bettina Schlüter: „Wellenformen“ – Die Leistung mathematischer Modellbildung für Akustik, Physiologie und Musiktheorie. In: *Forum Interdisziplinäre Begriffsgeschichte*. E-Journal 5 (2016). Hrsg. v. Ernst Müller. Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin (FIB). Berlin 2016, S. 31-42.

⁹² Johann Gottfried Herder: *Kritische Wälder* [1769], S. 93.

⁹³ Ebd., S. 94.

fundamentale‘ theoretisch aufgearbeitet und dargestellt.⁹⁴ Nicht also Harmonie im Sinne polyphoner Komplexität und mathematischer Berechenbarkeit, sondern Klangfarbe und Melodie in ihrer unmittelbar ergreifenden Wirkung rücken in den Vordergrund Herders musikästhetischer Überlegungen.

Herder setzt damit statt eines mathematisch-rationalen Bezugsmodells ein für die weitere musikästhetische Diskussion äußerst folgenreiches physikalisch-psychologisches Modell musikalischer Formwahrnehmung an, das auf die äquivalente Bewegung von Empfindungen und musikalischen Verlaufsformen zielt.

Dieser von Herder ausgehende Rezeptionsweg führt weiterhin zur Brentano-Schule und ihren beiden bedeutendsten Schülern Carl Stumpf und Anton Marty, die wiederum die Musikpsychologie sowie die Sprachphilosophie der Jahrhundertwende entscheidend prägen und die akustische Wahrnehmung aus ihrer marginalen Position befreien. Am Horizont dieser Entwicklung steht weiterhin eine für das heutige Gepräge der Musikwissenschaft folgenreiche Spaltung des Musikdiskurses in Ästhetik und Akustik, die bereits im 18. Jahrhundert angelegt war, sich im 19. Jahrhundert zuspitzt und musikalische Formprozesse in ein Spannungsfeld von Philosophie und Ästhetik einerseits und Mathematik, Physik und Mechanik andererseits setzt.⁹⁵

4. Affektive Resonanzen: Die Instrumentalmusik als Medium romantischer Metaphysik

Gerade die Musik, die in der Revolte der Einzelkünste gegen die rhetorische Regelpoetik zunächst eine untergeordnete Rolle eingenommen hatte, erlangt mit dem Aufstieg der

⁹⁴ Herder findet offenkundig in den Arbeiten Jean-Philippe Rameaus (*Traité de l'harmonie*, Paris 1722 und dem zugehörigen *Nouveau système* Paris 1726) wichtige Ansatzpunkte, Obertöne als integrales Moment eines umfassenderen ‚Systems‘ zu verstehen; die darin beschlossene Möglichkeit, musikalische Strukturen theoretisch abzuleiten, weist er allerdings zurück. Vgl. ebd., S. 94: „Man weiß, daß Rameau auf diese Erfahrung alle seine Harmonie, und sein Erklärer d’Alembert sein ganzes System von Musik gebauet hat. Nun geht’s uns hier nicht an, aus welchem Grundsatz man alle Hauptgesetze der Musik erklären und hervorwälzen könne; noch ob der Rameausche, wie ich sehr zweifle, der erste Grundsatz sey; aber das ist gewiß, daß dieser die Wirkung der Musik auf die Seele gar nicht erkläre, daß man aus ihm, wie doch sein Erfinder will, alle verschiedene Wirkungen nichts minder, als einsehen könne, kurz! daß er von dieser Seite gar kein Grundsatz sei. Läge in ihm auch alle Proportion, die Rameau zu finden glaubt und d’Alembert nicht findet: so erklärte sie hier aufs erste Moment der Sensation nichts.“

⁹⁵ Vgl. Corinna Caduff: *Die diskursive Karriere der Musik im 19. Jahrhundert. Von der „Herzenssprache“ zur „wahren Philosophie“*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 71 (1997) H. 4, S. 537-558. Zu Herders Aufnahme von Erkenntnissen aus den Nervenphysiologien und Empfindungslehren seiner Zeit vgl. Art. *Johann Gottfried Herder. Viertes Wäldchen*. In: Felix Wörner / Melanie Wald-Fuhrmann (Hrsg.): *Lexikon Schriften über Musik*. Bd. 2: *Musikästhetik in Europa und Nordamerika*. Kassel 2022, S. 355-356.

Instrumentalmusik Ende des 18. Jahrhunderts eine Schlüsselstellung für die spätere Befreiung der Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaften von der Vormundschaft der philosophischen Systemästhetik. Wenn in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts von Musik die Rede ist, ist bekanntlich eine Ästhetik der Vokalmusik, namentlich der Oper, seltener des Liedes oder der Kirchenmusik gemeint; konzeptgeschichtlich ruht die Musikästhetik des 17. und 18. Jahrhunderts noch stark auf der Geltungsmacht des Nachahmungsdogmas. Die klassisch-romantische Instrumentalmusik wird eigentlich erst, abgesehen von der Opernouvertüre, gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu einem Gegenstand ästhetischer Reflexion erhoben, als nicht zuletzt der internationale Ruhm von Haydns Sinfonien und Quartetten einen Paradigmenwechsel erzwingt.⁹⁶ Hans Joachim Moser, eine politisch durchaus problematische Figur der Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts, fasst die Geburt des neuen Instrumentalstils treffend folgendermaßen zusammen:

Die wesentlichen technischen Kennzeichen des neuen gefühlhaft-dramatischen Instrumentalstils waren kurz folgende: Die Tonsprache wird homophon, infolgedessen besteht das Thema nicht mehr nur aus einer linearen Stimme, die sich leicht mit andern Gedanken gleichzeitig verbindet, sondern bildet mit seinem Harmonieunterbau eine Fläche für sich; Verkopplungen ergeben sich weit leichter nachzeitig. Während das Fugen- und ältere Konzertthema vor allem aus einem Kopfmotiv bestand, das jeweils unmerklich in freie Kontrapunkte auslief, bildet das neue „periodisierte“ Thema aus mehreren unterschiedlichen Motiven mit Kadenz einen abgeschlossenen Satz (vier-, acht- oder mehrtaktig) für sich. Die thematischen Bestandteile sind untereinander möglichst verschiedenartig, so daß das Thema in sich mehrfachen Stimmungswechsel birgt [...].⁹⁷

Der innere Zusammenhang der Instrumentalmusik, d.h. ihre Form, wird also weder durch die Stütze eines sinnstiftenden Textes noch durch ein lenkendes Programm verbürgt, sondern bringt sich mit musikalischen Mitteln aus sich selbst hervor, wobei jedes Teilmoment, wie Harmonik, Kontrapunkt, Melodik, Rhythmik und Dynamik, erst in Abhängigkeit von und in Verbundenheit mit den anderen Momenten seinen vollen Sinn gewinnt. So entfaltet die Instrumentalmusik ihre Form in einem zeitlich gerichteten Verlauf: Erst nach ihrem Erklingen wird diese als vollständiger Komplex – vom kleinsten satztechnischen Detail bis zum großen Zusammenhang in der Abfolge, den Übergängen, der Beziehung und der jeweiligen Funktion

⁹⁶ Die Modellfunktion des Singens wurde im 18. Jahrhundert zwar nie explizit in Frage gestellt, doch machte die Allgegenwärtigkeit originär instrumentaler Idiome eine begriffliche Unterscheidung zwischen einem genuin Vokalen und Instrumentalen notwendig. In Haydns frühen Streichquartetten, wie überhaupt in den Instrumentalwerken dieser Zeit, zeigt sich die immer wieder eingeforderte Nachahmung des Gesangs besonders eindeutig in den langsamen Sätzen, die vielfach wie instrumentalidiomatisch überformte Arien erscheinen. Für eine ausführliche Darstellung und Analyse von Franz Joseph Haydns Sinfonien und Streichquartetten vgl. Ludwig Finscher: *Joseph Haydn und seine Zeit*. Laaber 2000, S. 262-355 und S. 398-423. Zur Entwicklung von Kammermusik und Orchestersinfonie vgl. Hermann Kretzschmar: *Einführung in die Musikgeschichte*. In: Ders.: *Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen*. Band VII. Leipzig 1920, bes. S.65-75.

⁹⁷ Hans Joachim Moser: *Geschichte der deutschen Musik vom Beginn des Dreißigjährigen Krieges bis zum Tode Joseph Haydns*. Reprografischer Nachdruck der 5., neubearb. Aufl. Stuttgart, Berlin 1930, S. 318.

der musikalischen Vorgänge und Teile – erinnerungshaft überschaubar. Für die Instrumentalmusik wird Form damit, verstanden als in sich selbst begründeter musikalisch-funktioneller Zusammenhang, zu einer konstitutiven Kategorie.⁹⁸

Dass Form in den musiktheoretischen Quellen als kompositorischer Gegenstand abgehandelt und begrifflich erfasst wird, lässt sich seit dem zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts belegen. Anfänge der modernen Kompositions- und Formenlehre liegen in den entsprechenden Traktaten von Joseph Riepel, Johann Adolf Scheibe, Heinrich Christoph Koch und Johann Mattheson.⁹⁹ So stellt Riepels *Tonordnung* (1755), die Komponisten wie Leopold Mozart oder Ludwig van Beethoven bekannt war und von Zeitgenossen wie Friedrich Wilhelm Marpurg, Johann Adam Hiller und Heinrich Christoph Koch positiv aufgenommen wurde, ein wichtiges Dokument für die Musikanschauung im deutschsprachigen Raum nach der Mitte des 18. Jahrhunderts dar. Sein Konzept der ‚Tonordnung‘ versteht sich daher als Folge von (harmonischen) Schlussformeln innerhalb eines musikalischen Verlaufs und stützt sich weder konsequent auf das Lehrgebäude der Rhetorik noch auf die Analogie von sprachlicher und musikalischer Syntax, sondern versammelt eine Reihe von Phänomenen, die Tonart, melodischen Verlauf und Harmonik eines Stücks betreffen. Bereits bei Riepel entsteht damit ein Bewusstsein für Form und die Notwendigkeit von Formtheorie und Formenlehre – also dort, wo die auf sich selbst gestellte Instrumentalmusik in der gesteigerten Komplexität ihres tektonischen Aufbaus theoriesprachlich erfasst wird.

Der Herbartianismus nun hält engen Kontakt mit den Forschungstraditionen der Musiktheorie und würdigt insbesondere das in sich selbst begründete, komplexe Formenspiel der Instrumentalmusik. So bezieht sich Robert Zimmermann in seinen musikästhetischen Kritiken explizit auf die Instrumentalwerke von Haydn, Gluck, Mozart und – Fixstern der

⁹⁸ Vgl. Art. *Form*. In: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 2., neubearb. Ausg. hrsg. v. Ludwig Finscher. 21 Bde. Sachteil 3: Eng–Hamb. Kassel, Basel Sp. 607-643, bes. Sp. 607-618. Zur Entwicklung der musikalischen Formtheorie vgl. Felix Wörner: *Konzeptualisierung von Form in Musik. Aspekte von Formvorstellungen tonaler Musik vom 19. bis zum 21. Jahrhundert*. Basel 2002, S. 87-98.

⁹⁹ Zu nennen sind etwa Joseph Riepel: *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* (Regensburg 1752) und *Grundregeln zur Tonordnung insgemein* (Frankfurt/Main 1755). Riepels Begriff der ‚Tonordnung‘ bleibt dabei nicht grundlos ohne genaue Definition; er dient als Sammelbegriff für eine Reihe von Phänomenen, die Tonart, melodischen Verlauf und Harmonik eines Stücks betreffen. Beide Schriften vermitteln Einblick in grundlegende Verfahrensweisen der Gliederung eines musikalischen Satzes in Hinblick auf die Kadenzordnung und den Tonartenplan. Vgl. dazu Johann Adolf Scheibe: *Über die musikalische Komposition* (Leipzig 1773); Heinrich Christoph Koch: *Versuch einer Anleitung zu Composition*. Rudolstadt 1782 (Bd. 1), Leipzig 1787 (Bd. 2) und 1793 (Bd. 3) sowie Johann Mattheson: *Grosse General-Baß-Schule* (Hamburg 1731) und *Kern melodischer Wissenschaft* (Hamburg 1737).

gesamten musikästhetischen Diskussion des 19. Jahrhunderts – Beethoven.¹⁰⁰ Doch die formale Ästhetik steht dabei auffallend quer zu den gängigen Systematisierungslogiken der frühromantischen Literatur- und Musikästhetik des 19. Jahrhunderts. Schon auf den ersten Blick lässt sich das nüchtern-formalisierende Theorieprogramm von Herbart und Zimmermann nur schwerlich mit dem frühromantischen Gefühlsvokabular und der Vision einer ‚absoluten Musik‘ vereinbaren, die E. T. A. Hoffmann mit seiner berühmten Beethoven-Kritik in die Welt gebracht hat.¹⁰¹ Aufschlussreich sind hier auch die Beiträge von Autoren wie Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck, die an der Instrumentalmusik nicht weniger als „die fundamentale Ambivalenz der Musik“¹⁰² zu entdecken glauben, mit der sich das Himmlische, Göttliche oder Wunderbare aufschließen lassen soll.

Etwas nüchterner gefasst: In den frühromantischen Sprechweisen über Instrumentalmusik treffen sich ältere Problemstellungen der Affektmodellierung mit den veränderten Kommunikationsbedürfnissen subjektiver Innerlichkeit. Die steile diskursive Karriere der Instrumentalmusik ist dabei weniger ein Verdienst musiktheoretischer Innovationen, sondern wird ungleich stärker von literarischen Plädoyers für die Instrumentalmusik getragen, in der „kein Wort und Sprachgeschnatter, kein Gewirr von Buchstaben und monströser Hieroglyphenschrift uns schwindlig macht, sondern alle Angst unsers Herzens durch leise Berührung auf einmal geheilt wird“¹⁰³. Dieses Axiom einer hohen affektiven Resonanz der Musik kehrt bei Wackenroder im Medium der ‚Andacht‘ und ‚Seelenerhebung‘ wieder.¹⁰⁴

Besonders bei Wackenroder und Tieck verdichten sich religiöse und quasi-religiöse Tendenzen im Hörverhalten, die das Erleben musikalischer Formen semantisch in die Nähe religiöser Gestimmtheit rücken. Diese ‚Musikandachten‘ frühromantischer Provenienz richten sich auf die von Liturgie und religiösem Text gereinigte Instrumentalmusik, die für

¹⁰⁰ Vgl. Robert Zimmermann: *Ein musikalischer Laokoon* [1855], S. 260 sowie *Für die Instrumentalmusik* [1868], S. 264.

¹⁰¹ Vgl. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: *Recension der 5. Symphonie von Ludwig van Beethoven*. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 12 (1810), Sp. 630-642 u. Sp. 652-659. In der zunehmenden Distanz zu frühromantischen Programmatiken dieser Art wird man auch den Grund dafür suchen müssen, warum die musikästhetischen Beiträge des Herbartianismus auch aus vielen späteren musikwissenschaftlichen Kanonisierungsprozessen – wie der von Carl Dahlhaus prominent vertretenen romantischen ‚Idee der absoluten Musik‘ – herausgefallen sind und ihre paradigmengestaltende Funktion eingebüßt haben. Vgl. dazu Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*. In: Hermann Danuser (Hrsg.): *Gesammelte Schriften*. Bd. 4. Laaber 2002, S. 11-126.

¹⁰² Michael Neumann: *Unterwegs zu den Inseln des Scheins. Kunstbegriff und literarische Form in der Romantik von Novalis bis Nietzsche*. Frankfurt/Main 1991, S. 193.

¹⁰³ Heinrich Wackenroder: *Die Wunder der Tonkunst*. In: Ludwig Tieck (Hrsg.): *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*. Kapitel II. Hamburg 1799, S. 150.

¹⁰⁴ Vgl. Bettina Menke: *Töne – Hören*. In: *Poetologien des Wissens um 1800*. Hrsg. v. Joseph Vogl. München 1999, S. 69-95. Vgl. auch Alexandra Kertz-Welzel: *Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder / Tieck und die Musikästhetik der Romantik*. Saarbrücken 2001.

kunstreligiöse Kontemplation einen Raum produktiver Unbestimmtheit eröffnet.¹⁰⁵ *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger (1797)* von Wilhelm Heinrich Wackenroder belegt exemplarisch, wie stark der deutsche Empfindsamkeitsdiskurs noch Individualisierungs- und Selbstbeobachtungstechniken des Pietismus übernimmt und metaphorisch fortschreibt:

Vornehmlich besuchte er die Kirchen, und hörte die heiligen Oratorien, Cantilenen und Chöre mit vollem Posaunen- und Trompetenschall unter den hohen Gewölben ertönen, wobey er oft, aus innerer Andacht, demüthig auf den Knieen lag. Ehe die Musik anbrach, war es ihm, wenn er so in dem gedrängten, leise murmelnden Gewimmel der Volksmenge stand, als wenn er das gewöhnliche und gemeine Leben der Menschen, als einen großen Jahrmarkt, unmelodisch durcheinander und um sich herum summen hörte; sein Kopf ward von leeren, irdischen Kleinigkeiten betäubt. Erwartungsvoll harrete er auf den ersten Ton der Instrumente; — und indem er nun aus der dumpfen Stille, mächtig und langezogen, gleich dem Wehen eines Windes vom Himmel hervorbrach, und die ganze Gewalt der Töne über seinem Haupte daherzog, — da war es ihm, als wenn auf einmal seiner Seele große Flügel ausgespannt, als wenn er von einer dürren Haide aufgehoben würde, der trübe Wolkenvorhang vor den sterblichen Augen verschwände, und er zum lichten Himmel emporschwebte.¹⁰⁶

Unverkennbar ist diese an eine Himmelfahrt erinnernde Passage noch von jener pietistischen Kunstfrömmigkeit geprägt, die Musik als Sprache in Tönen und ihre psychischen Evokationen in einem Komplex aus Mystik und Empfindsamkeit verankert. Insofern beerbt der Diskurs der Empfindsamkeit als „neue Mythologie der Unmittelbarkeit“¹⁰⁷ die Verständigungsformen pietistischer Innerlichkeit und stellt auf medialer wie auf psychologischer Ebene neue Integrationsmöglichkeiten für instrumentalmusikalische Formen bereit. Autoren wie Heinrich Wackenroder, Johann Martin Miller, Wilhelm Heinse, Ludwig Tieck und Ernst Theodor Amadeus Hoffmann modellieren die Instrumentalmusik im ausgehenden 18. Jahrhundert so zu einem Medium romantischer Metaphysik, die sich diskursiven Bedeutungen verschließen und stattdessen das transzendental Ewige aufbieten soll.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Vgl. Martin Fritz: *Musikandacht. Über Herkunft und Bedeutung eines Elements bürgerlicher Religionskultur*. In: *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 111 (März 2014). H. 1, S. 28-55. Zur allgemeinen pietistischen Empfindsamkeitslehre vgl. weiterhin Antje Arnold: *Rhetorik der Empfindsamkeit*. Berlin, Boston 2012, S. 99-117.

¹⁰⁶ Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Das merkwürdige musikalische Leben des Joseph Berglinger*. In zwey Hauptstücken. Erstes Hauptstück. In: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Berlin 1796, S. 234-235. Vgl. dazu auch Ulrich Tadday: „–und ziehe mich still in das Land der Musik, als in das Land des Glaubens, zurück“. *Zu den pietistischen Grundlagen der Musikanschauung Wilhelm Heinrich Wackenroders*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 56 (1999). H. 2, S.101-109.

¹⁰⁷Albrecht Koschorke: *Alphabetisation und Empfindsamkeit*. In: *Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*; DFG-Symposium Wolfenbüttel 1992. Hrsg. v. Hans-Jürgen Schings (= *Germanistische Symposien-Berichtsbände*) Bd. 15. Stuttgart 1994, S. 605-628, hier S. 611.

¹⁰⁸ Vgl. Christine Lubkoll: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800* (= Rombach Wissenschaft – Reihe Litterae). Hrsg. v. Gerhard Neumann und Günter Schnitzler. Bd. 32. Freiburg/Brsg. 1995, S. 119-149.

Die formale Ästhetik verlässt dagegen die Logik kunstreligiöser Musikdiskurse und wendet sich den allgemeinen phänomenalen Bedingungen und Wirkungen des Hörbaren zu. Ihre formalisierende Klangsemiotik bildet zuallererst die formalen Gegebenheiten von Klanggestalten ab, indem sie deren Bedingungen und Strukturen im Bewusstsein des Hörers als Formzusammenhänge offenlegt. Festzuhalten bleibt, dass sich die eigensinnige Analyseperspektive der formalen Ästhetik mit der frühromantischen Vision einer ‚absoluten Musik‘ kaum vermitteln lässt, schon weil sie subjektiv-spekulativen Ausdeutungen keinen Raum gibt. Provokativ gesagt: Der Mangel an hermeneutischen Angeboten hat zu ihrem leichtfertigen Vergessen geführt. Leichtfertig deswegen, weil die Wurzeln ihrer Methode bis in die Anfänge der alteuropäischen Musiktheorie reichen.

III. In den historischen Tiefenräumen der Musiktheorie

1. Harmonia, Rhythmos, Nomos: Arithmetische Formkonstellationen in der antiken Musiktheorie

Bereits die antike *musiké*, die ihren Gegenstand immer schon in seiner spezifischen Strukturiertheit erfasst hatte, macht den konzeptuellen Grundstock eines relationalen Formdenkens sichtbar, der in der neuzeitlichen Musiktheorie noch präsent ist und als problemgeschichtliches Kontinuum in der formalen Ästhetik nachwirkt. Die immaterielle Musikauffassung der Antike, gewissermaßen eine formalistische Ästhetik *avant la lettre*, wirkt damit nicht zuletzt horizontbildend auf die herbartianische Formtheorie und ihr Bestreben, ästhetische Phänomene auf formale Objektstrukturen zurückzuführen und an der Objektivität formaler Werkzusammenhänge zu orientieren – behauptet ist damit allerdings kein direkter genetischer Zusammenhang, sondern ein typologisches Verwandtschaftsverhältnis von antiker Musiktheorie und Formalismus.¹⁰⁹

Besinnt man sich also auf den antiken Ursprung der Musiktheorie, muss man daran erinnern, dass Aristoteles in der Unterscheidung der Wissenschaften (ἐπιστήμαι) die geistige Anschauung um der Erkenntnis willen (θεωρία), von ποίησις, die auf die Herstellung von Werken zielt, absetzt und die Musiktheorie eben der θεωρία zuweist.¹¹⁰ Gegenstand der antiken griechischen Musiktheorie ist daher nicht das musikalische Einzelwerk, das als transitorisch gilt, sondern einzig das Tonsystem oder genauer: die latent mathematische Struktur des Tonsystems, von der man glaubte, dass sie unvergänglich sei (σύστημα τέλειον). Nicht also die Komposition in ihrer konkreten Werkindividualität, sondern das abstrakte Tonsystem, welches den grundlegenden Tonvorrat ordnet und zeigt, bilden den Gegenstand antiker musiktheoretischer Kontemplation. Die antike Musiktheorie hat also mit

¹⁰⁹ Vgl. Art. *Musik*. In: Hubert Cancik / Helmut Schneider (Hrsg.): *Der neue Pauly*. Enzyklopädie der Antike. Bd. 8: Mer-Op. Stuttgart, Weimar 2000, Sp. 516-553 sowie Art. *Musik*. In: Karlheinz Barck / Martin Fontius / Friedrich Wolfzettel / Burkhard Steinwachs (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 4: Medien-Populär, Stuttgart, Weimar 2001, S. 256-308.

¹¹⁰ Christoph Horn spricht in diesem Zusammenhang passenderweise von einer großen „Theoriefreundlichkeit“ der antiken Philosophie. Vgl. dazu Art. *Theorie/Praxis*. In: Hubert Cancik / Helmut Schneider (Hrsg.): *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Bd. 12: Tam-Ve. Stuttgart, Weimar 2000, Sp. 462-469, Sp. 463.

Kompositionen, verstanden als Gebilde mit Kunstanspruch von besonderer Gestaltqualität, Ausdrucksfähigkeit und Sinntiefe, nichts zu tun.¹¹¹ Noch grundsätzlicher begreift Carl Dahlhaus das, was in der europäischen Tradition als Musiktheorie ansprechbar ist, als eine Form der Einsicht in musikalische Sachverhalte, die sich nicht in musikalischen Handwerkslehren erschöpft, obschon diese in fast allen Epochen miteingeschlossen sind.¹¹² Geschichtlich besehen unterliegt die Musiktheorie damit nicht nur den Veränderungen ihrer jeweiligen Inhalte, sondern trägt gewissermaßen alle tiefgreifenden Wandlungen des alteuropäischen Theoriebegriffs selbst in sich.

Im Gegensatz zur Tonpsychologie des 19. Jahrhunderts, die den Einzelton mit seinen Obertönen als psycho-physiologisches Klangsubstrat und damit als verschmelzungsfähige Klangschichtung entdeckt, beanspruchte die pythagoreische Tradition für den Ton noch eine grundlegend ontologische Geltung: Indem nämlich die Tontheorie die Tonbeziehungen und Tonverhältnisse erkundet und setzt, begreift sie den Ton als Logos (λόγος); d.h. als verfügbaren ‚Sprachwert‘; das Setzen der Töne ist immer ein Setzen der Tonverhältnisse, wie sie gelten sollen. Eine feste arithmetische und geometrische Bezugsgröße wird das einzelne klingende Element, hervorgerufen durch Saitenspannung (τόνος), dabei nur aufgrund seines mathematisch bestimmten Verhältnisses zu einem anderen Ton (λόγος, lat. *ratio*).¹¹³ Diese Verhältnisse sind am Monochord als Streckenproportionen evident und in Intervallen (*διάστημα*, lat. *intervallum*) fassbar, deren Abstand sich nicht nur als auditiv exakt unterscheidbar, sondern auch als objektiv messbar erwiesen hat. Hier greifen einerseits die geometrische Auffassung des Ganztons als des Abstands zwischen Quarte und Quinte sowie andererseits seine arithmetische Bewertung durch die Proportion 9:8 ineinander.

In der τόνος-Diskussion ist die praktische Demonstration der Intervalleinordnung anhand des Monochords und der Lehren seiner Teilung obligatorisch: Die empirische Bestimmung harmonischer Proportionen wird dabei auf einer einzelnen Saite auf einem Resonanzkasten mit verschiebbarem mittlerem Steg demonstriert. Unterteilt der Mittelsteg beispielsweise die Saite im Verhältnis 2:1, ist eine Oktave gewonnen, bei einem Verhältnis von 3:2 eine Quinte. Die Erörterung des Monochords und seiner Teilung ist ein für das europäische

¹¹¹ Vgl. zur Entwicklung des musikalischen Werkbegriffs nur Art. *Komposition*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 2., neubearb. Ausg. hrsg. v. Ludwig Finscher. 21 Bde. in zwei Teilen. Sachteil 5: Kas-Mein. Basel, London, Sp. 505-508.

¹¹² Vgl. zu den historischen Stationen des musikalischen Theoriebegriffs Carl Dahlhaus: *Was heisst „Geschichte der Musiktheorie“?* In: Frieder Zaminer (Hrsg.): *Geschichte der Musiktheorie*. Bd. 1: *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie*. Darmstadt 1985, S. 8-39.

¹¹³ Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht: *Musik als Tonsprache*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 18 (1961) H. 1, 73-100. Zur begriffsgeschichtlichen Entfaltungen von ‚Schall‘, ‚Klang‘, ‚Ton‘ und ‚Cantus‘ vgl. Walter Wiora: *Zur Vor- und Frühgeschichte der musikalischen Grundbegriffe*. In: *Acta Musicologica* 46 (Jul.-Dez. 1974), S. 125-152.

Musikverständnis geradezu ikonisches Beispiel und entwickelt sich zu einem grundlegenden, weitverbreiteten Lehrgebiet, das außer der Saite auch andere Klangkörper wie Orgelpfeifen oder Glocken in die Ausmessung (*mensura*) einbezieht.¹¹⁴ Diese aus der antiken Musikpraxis gewonnenen Intervalle erlauben eine streng arithmetische Darstellung musikalischer Tonverhältnisse, wie sie auf vielfältigste Weise und völlig unabhängig von der jeweiligen Musikpraxis von Claudius Ptolemaeus' *Ἀρμονικά* (Mitte des 2. Jahrhunderts) über Boëthius' *De institutione musica* (um 500) vermittelt worden sind. Dass sich Intervalle als einfache Verhältnisse der jeweiligen Schwingungen bzw. Saitenlängen darstellen lassen, berührt den innersten Kern des antiken *musiké*-Konzepts, schon weil sie sich als rationale Durchdringung des Klingenden selbst versteht, d.h. als Erkenntnis dessen, was den Körpern und ihren Bewegungen – gemeint sind die platonischen Körper und die Gestirne – angemessen sei.¹¹⁵

Um 300 v. Chr. wird die Konstruktion des Tonsystems und die Ausformulierung einer differenzierten Notierung von Tonhöhen lebendig diskutiert; auf mathematisch-theoretischer Ebene wird das Tonsystem auf zentralen Thesen der pythagoreischen Musikauffassung von der Musik als Zahldisziplin verpflichtet, als deren frühestes und wirkmächtigstes Zeugnis die Euklid zugeschriebene *Sectio Canonis* gilt.¹¹⁶ Diese stellt die Grundlagen der mathematischen Musiktheorie mit Hilfe der Proportionenlehre dar und konstruiert ein zahlenmäßig verfasstes System von abstrakten Verhältnissen, wobei ihre Theoreme auf dem hörend Erfahrbaren fußen. Entsprechend leitet sich das Tonsystem der *Sectio canonis* aus aufeinander aufbauenden Propositionen ab und folgt damit formal einer primär

¹¹⁴ Vgl. Art. *Tonos/tonus*. In: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Hrsg. v. Hans Heinrich Eggebrecht u. Albrecht Riethmüller. Ordner VI: Si-Z. Stuttgart 2005, S. 1-19. Zur genaueren Darstellung des ‚Tetraktys‘, der einfachsten Operation am Monochord, vgl. Barbara Münxelhaus: *Pythagoras musicus. Zur Rezeption der pythagoreischen Musiktheorie in quadrivialer Wissenschaft im lateinischen Mittelalter*. Bonn/Bad Godesberg 1976, S. 25-35.

¹¹⁵ Vgl. Art. *Musiké – musica – Musik*. In: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 2., neubearb. Ausg. hrsg. v. Ludwig Finscher. 21 Bde. in zwei Teilen. Sachtel 6: Meis-Mus, Sp. 1195-1213, hier Sp. 1196-1206; Jörg Zimmermann: *Wandlungen des philosophischen Musikbegriffs: Über den Gegensatz von mathematisch-harmonikaler und semantisch-ästhetischer Betrachtungsweise*. In: Günter Schnitzer (Hrsg.): *Musik und Zahl. Interdisziplinäre Beiträge zum Grenzbereich zwischen Musik und Mathematik (= Orpheus Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik)*. Bd. 17. Bonn/Bad Godesberg 1976, S. 81-13; Martin Vogel: *Die Lehre von den Tonbeziehungen*. Bonn, Bad Godesberg 1975. Vogel zeichnet wesentliche Gründungsszenen des antiken *musiké*-Konzepts nach und hebt besonders die Bedeutung des Musiktheoretikers Aristides Quintilianus hervor, der frühestens im 3., vielleicht auch erst im 4. Jahrhundert n. Chr. gelebt und die Schrift *περὶ μουσικῆς*, ein frühes Zeugnis der antiken *musiké*, in drei Büchern verfasst hat. Die zwölf ersten Kapitel des ersten Buchs enthalten eine Harmonik, die zum Teil aus Aristoxenos, zum Teil aus älteren Quellen (so wahrscheinlich in erster Linie die Lehren Damons von Athen, welcher mittelbar wenigstens Platons Lehrer war), den sog. *παλαιοί*, geschöpft werden. Das zweite Buch umfasst Lehren der Rhythmik und Auseinandersetzungen mit dem ethischen Gehalt der Musik. Das dritte Buch *φυσικόν* sucht in pythagoreisch-platonischer Weise Analogien zwischen der Musik und der natürlichen Welt auf, was Zahlen, Mondphasen, Jahreszeiten aber auch geometrische Körper umfasst. Vgl. dazu auch die Übersetzung von Reginald Pepys Winnington-Ingram (Hrsg.): *Aristidis Quintiliani: De musica libri tres*. Amsterdam 1963.

¹¹⁶ Echtheit und Datierung der *Sectio canonis* nach wie vor diskutiert. Vgl. Dazu Luisa Zanoncelli: *La manualistica musicale greca*. Mailand 1990.

mathematischen Lehrform; der Gegenstand hingegen markiert ein musikalisches Problemfeld, dessen Lösung die *Sectio canonis* durch Verknüpfung verschiedener Disziplinen der Proportionentheorie und der Geometrie für sich beansprucht.

Der Methodenstreit, der die antike Musiktheorie von Anfang an beherrscht, wird zwischen den sogenannten Kanonikern und Harmonikern ausgetragen und entzündet sich an Fragen der Intervalllehre, d.h. an dem Zusammenhang zwischen den Intervallen und gewissen physikalischen Gegebenheiten der Klangkörper, die sich in Zahlenverhältnissen ausdrücken lassen. Beide Richtungen sind im griechischen Musikschrifttum im gleichen Maße produktiv und prägen entscheidend die Frühgeschichte musikalischer Grundbegriffe. Neben den Schriften von Archytas von Tarent und Philolaos zählen Aristoxenos' *Elementa harmonica* (zwischen 320 und 300 v. Chr.) zu den meistrezipierten Werken der Epoche und bestimmen mit Euklids *Sectio Canonis* noch den konzeptuellen wie terminologischen Bezugsrahmen der ersten nachchristlichen Jahrhunderte. Die Gliederung der Harmonik als Wissenschaft in ihre Teilbereiche, wie Aristoxenos sie vornimmt, und die Erfassung zentraler Konzepte wie etwa ‚Ton‘, ‚Tonsystem‘, ‚Stimmbewegung‘ oder ‚Melodiebildung‘ übernimmt die spätere Musiktheorie ohne größere Veränderungen. Während die Pythagoreer für die Herstellung von Harmonie (ἁρμονία) die Bedeutung der Zahlenverhältnisse der Intervalle, vornehmlich der Konsonanzen hervorheben, richten sich die Bemühungen der sogenannten Harmoniker auf die Anordnung des Tonmaterials in Tonleitern (wofür der Plural ἁρμονίαι gebraucht wird) im Sinne horizontaler Tonreihen gemäß der Verschiedenheit des Melodiebaus. Für Aristoxenos bilden nicht Proportionen, sondern klangliche Sinneseindrücke den primären Gegenstand der Betrachtung, da etwa Gesetze der Melodiebildung nicht nach mathematischen Regeln bestimmt werden, sondern anhand der im Höreindruck gegebenen phänomenalen Qualitäten des Klangs.¹¹⁷

Der klassische Philologe Rudolph Hirzel (1846-1917) bemerkt mit Blick auf Aristoxenos' auffällige wissenschaftstheoretische Ausrichtung an der aristotelischen Prinzipienlehre „einen sorgfältigen Empirismus, wie es sich für den Schüler des Aristoteles ziemt“¹¹⁸. In der Tat definiert Aristoxenos die Harmonik als logisches System, sodass sich alle Aussagen über mögliche Tonbeziehungen von einigen wenig streng definierten Grundannahmen herleiten lassen, ähnlich wie in der Geometrie. Dazu gehören einerseits die einfachen Konsonanzen von Quinte und Quarte, die das Grundgerüst vorgeben, andererseits die (noch) nicht messbaren

¹¹⁷ Vgl. Lukas Richter: *Die Aufgaben der Musiklehre nach Aristoxenos und Klaudios Ptolemaios*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 15 (1958). H. 4, S. 209-229.

¹¹⁸ Rudolph Hirzel: *Aristoxenos und Platons erster Alkibiades*. In: *Rheinisches Museum für Philologie*. Bd. 45 (1890), S. 419-435, S. 419.

Prozesse, in denen das menschliche Gehör (in diesem Fall beschränkt auf das der Griechen des 4. Jahrhunderts v. Chr.) eine Quarte melodisch durchlaufen kann. Diese Axiome entnimmt Aristoxenos direkt der Wahrnehmung, ohne Rückgriff etwa auf die Physik. Als historischer Widerpart oder besser als Komplement der pythagoreischen Schule entwickelt er eine zwar nicht von der Mathematik oder Physik unabhängige, aber eben nicht von ihnen ausgehende Wissenschaft der Harmonik, die er mittels eines Schlusses aus Prinzipien herleitet – Prinzipien, die wiederum aus der Wahrnehmung (αἴσθησις) gewonnen werden, weshalb nach Aristoxenos neben der vernünftigen Einsicht (διάνοια) auch erstmalig dem Hören (ἀκοή) eine zentrale Rolle im Gefüge der harmonischen Wissenschaften zukommt. So stammt von Aristoxenos die älteste präzise Intervalldefinition (διάστημα) als eine durch ‚höher‘ und ‚tiefer‘ linear geordneten Mengen von Tönen (φθόγγος).

Alle moderne musikwissenschaftliche Terminologie lässt sich auf Aristoxenos zurückführen: der Begriff des Klangs (φωνή) und der daraus resultierenden Stimmbewegung (κίνησις τῆς φωνῆς); die Kategorie des Einzeltons (φθόγγος) samt seiner Tonhöhenqualität (τάσις) in Spannung sowie die diastematischen Verläufe mit ihrer Spannung (ἐπίτασις) und Entspannung (ἄνεσις).¹¹⁹ Die kulturgeschichtliche Attraktivität der antiken Tradition prägt damit den musiktheoretischen Formdiskurs durchgängig bis weit in die Neuzeit, insofern sie das Schöne als eine Funktion der Ordnung (ἁρμονία) und Formen als theoriebestimmte Ausgestaltung ebensolcher (An-)Ordnungen ansetzt.

2. Entwicklungslinien der Musiktheorie bis zur Frühen Neuzeit

Mit der ausdrucksästhetischen Ablösung der ursprünglich rhetorisch bestimmten Spezifik von Intervallen, Tempo, Tonart, Rhythmik und Akkordverbindungen im ausgehenden 18. Jahrhundert muss sich die Frage stellen, ob oder wie sich die griechische *musikē*, die begrifflich zuerst in Pindars *Erster Olympischer Ode* (476 v. Chr.) nachweisbar ist und bis zur nachklassischen Zeit in erster Linie Poesie, Gesang, Instrumentalspiel und Tanz meint, die *musica*, die im mittelalterlichen Wissenschaftsgefüge der artes liberales ihren Ort im Quadrivium hat, und die neuzeitliche Musik („music“, „musique“) unter einem einheitlichen

¹¹⁹ Vgl. Art. *Musik*. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 4, S. 263-265. Vgl. dazu Hermann Walter: *Logos und Aisthesis. Zum Methodenstreit der antiken Musiktheorie*. In: *International Journal of Musicology* 3 (1994), S. 43-55.

kategorialen Dach versammeln lassen.¹²⁰ Dieses Problem ist bereits, wie schon angedeutet, in den frühen Querelen zwischen der pythagoreischen und der aristoxenischen Intervallbeschreibung angelegt und zeigt sich in den vielfachen Erörterungen des rechten Verhältnisses von *λόγος/ratio* und *αἴσθησις/sensus* hinsichtlich des Tons, der Konsonanz und der Musik überhaupt.¹²¹ Herausfordernd sind daher nicht nur die zahlreichen Klassifikationen und historisch wandelbaren Binnengliederungen ihres Gesamtbereichs (*totius musicae*), denen die Musik über Jahrtausende unterworfen war, sondern auch ihre jeweilige Stellung im Gefüge der Wissenschaften und Künste, der Philosophie und der Theologie. Als Komplikation tritt hinzu, dass die Musik von der Antike an über das Mittelalter bis hinein in die frühe Neuzeit als Wissenschaft (*ἐπιστήμη/scientia*) und als Kunst (*τέχνη/ars*) in doppelter Weise bestimmt war.

Die Musiktheorie unterhält aufgrund ihrer nichtpropositionalen, diskreten Struktur mithin seit der Antike enge Verbindungen zur Mathematik. Aus der historischen Entwicklung des feingliedrigen theoretischen Sensoriums der Musiktheorie erhellt sich zudem ihre ausgezeichnete Wissenschaftsfähigkeit und Paradigmatizität für die Ausbildung der formalen Ästhetik als Formwissenschaft. Dabei sind die von der Musiktheorie ausgehenden theoretischen Impulse für eine formwissenschaftlich getragene phänomenologische Analyse akustischer Erfahrung als gleichermaßen restaurativ wie innovativ zu charakterisieren. Als wesentliches wissenschaftstheoretisches Vorbild und gleichsam als Motor formalistischer Innovationen ist die Musiktheorie schon deshalb zu werten, weil sie einzelne Elemente in eine Sphäre gesteigerter Operativität, nämlich melodische, harmonische sowie rhythmische Elemente in entsprechende übergeordnete Strukturen überträgt und diese in ihr lang tradiertes begriffliches Instrumentarium integriert.¹²² So gelingt es der Musiktheorie, vormals substantialistisch geprägte Formkonzepte formalistisch (neu) auszurichten, und das nicht obwohl, sondern gerade weil sie diese immer wieder auf ihre antiken Grundlagen rückverpflichtet.

Die pythagoreische Bestimmung des Schönen als quasimathematische Harmonie des Kosmos ist eine Auffassung, die für das antike Verständnis von Musik wesentlich ist, die gesamte mittelalterliche Philosophie erfüllt und in ihrer Grundstruktur bis in die frühe Neuzeit

¹²⁰ Vgl. Pindar: *Carmina cum fragmentis*, pars I: *Epinicia*. 1, 15. Hrsg. v. Herwig Maehler u. Bruno Snell. Leipzig 81987. Vgl. auch: Albrecht Riethmüller: *Stationen des Begriffs Musik*. In: Frieder Zaminer (Hrsg.): *Geschichte der Musiktheorie*. Bd. 1. Darmstadt 1985, S. 59-95.

¹²¹ Vgl. Stefan Hagel: *Zur physikalischen Begründung der pythagoreischen Musikbetrachtung*. In: *Wiener Studien* 114 (2001), S. 85-93.

¹²² Vgl. zur Diskussion über die möglichen Berührungspunkte von Musikforschung und Strukturalismus den Beitrag von Gheorghe Firca: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 2 (Dez. 1972). H. 3, S. 247-252.

reicht. Die einfachen Zahlverhältnisse, die den bevorzugten Intervallen des Tonsystems entsprechen, und der Rhythmus als zeitliche Grundstruktur stehen demnach in Analogie ebenso zur Ordnung der äußeren Dinge wie zur Struktur des menschlichen Erkennens. Das Schöne wird als eine Funktion der Ordnung begriffen, die wiederum auf eindeutig bestimmbare Maßverhältnisse zurückführbar sei. Die formalistische Neuausrichtung des alteuropäischen Formbegriffs im Anschluss an Herbart partizipiert damit noch an der aus der Antike stammenden und bis zum 17. Jahrhundert unumstößlichen Vorstellung, Musik bestehe aus geregelten, rational in ein System gebrachten Tonbeziehungen (ἁρμονία), der Zeitordnung der Musik (ῥυθμός) und der Sprache als Ausdruck menschlicher Vernunft (λόγος).¹²³

Doch die konzeptuelle Kluft zwischen antiker Musiktheorie und formaler Ästhetik lässt sich nicht ohne Weiteres überbrücken: Während die antike Tradition die Eigenarten des Schönen ausschließlich ontologisch begründet und für musikalische Formzusammenhänge eine entsprechende ontologische Geltung beansprucht hatte, begreift die formale Ästhetik Formen gerade nicht als Divergenz ontologisch unterschiedlich substantieller Wesenheiten.¹²⁴

Die theoretische Begründung des abendländischen Tonsystems wird seit der griechischen Antike von der Vorstellung getragen, dass Zahlen und Proportionen – schon sofern diese als Urgrund alles Seienden (ἀρχή) ontologisch ausgezeichnet sind – hinter dem Kontinuum der Phänomene stehen und dieses in diskrete Elemente zerlegen. Folglich erfasst der pythagoreische Schönheitsbegriff keinesfalls Qualitäten einer als ästhetisch zu bezeichnenden Erscheinungswelt, sondern nur solche einer transzendentalen Seinsordnung; die Elemente verschiedener Seinsbereiche entsprechen einander hinsichtlich ihrer zahlenmäßigen Bestimmtheit und können in komplexere Ordnungen eingehen, die nach mathematischen Regeln ableitbar bzw. rekonstruierbar sind. Diese bis ins 18. Jahrhundert gültige Vorstellung von Musik als tönender Mathematik richtet den Blick darauf, dass sich beide Fächer in sehr

¹²³ Zur antiken Vorgeschichte der psychologischen Ästhetik vgl. Christian G. Allesch: *Geschichte der psychologischen Ästhetik*. Göttingen, Toronto, Zürich 1987, S. 7-21.

¹²⁴ Zum antiken Diskussionszusammenhang vgl. die ältere Studie von Rudolf Haase: *Geschichte des harmonikalen Pythagoreismus*. Wien 1969. Vgl. weiterhin Art. *Musik und Mathematik*. In: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Bd. 6: Meis–Mus, Sp. 790-800. Mathematisch komplexe Strukturen wie Modelle der Kombinatorik, der Gruppentheorie oder der Wahrscheinlichkeitsrechnung sind erst durch die Musiktheorie und kompositorische Entwicklungen des 20. Jahrhunderts mit Musik in Beziehung gesetzt worden; dies häufig in Werken nach 1945, die sich ausgehend von Reihentechniken der Zwölftonmusik und der seriellen Musik um eine Formalisierung musikalischer Parameter bemühen. Seit den 1960er Jahren sind vermehrt Versuche zu verzeichnen, eine axiomatische Musiktheorie mit den Mitteln moderner Mathematik zu erstellen, die am weitesten von dem Schweizer Pianisten, Komponisten und Mathematiker Guerino Mazzola entwickelt wurden. Vgl. dazu ebd.: *Geometrie der Töne. Elemente der Mathematischen Musiktheorie*. Basel 1990 und: *Gruppen und Kategorien in der Musik. Entwurf einer mathematischen Musiktheorie*. Berlin 1985. Für eine medienhistorisch weit ausgreifende Perspektive auf die Frühphase der europäischen Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte (Empedokles, Herakleitos, Hippasos, Archytas von Taras), die allerdings bisweilen semantisch dunkel bleibt vgl. Friedrich Kittler: *Musik und Mathematik. I. Hellas 1: Aphrodite*. Paderborn 2005, S. 133-148.

verschiedenen Phänomenen von gleichwohl historisch unterschiedlicher Bedeutung und Gültigkeitsdauer berühren. Als beständige Beziehungspunkte der Musik zur Mathematik können die Intervallkonstruktion, die verschiedenen Intervallverhältnisse sowie rhythmische Proportionen wie Metrum und Takt gelten, bei denen es sich allerdings um mathematisch relativ einfache Phänomene handelt, nämlich um Elemente der Zahlentheorie; kompliziertere arithmetische Ausdrücke finden eigentlich erst in der Akustik methodische Verwendung.¹²⁵

So werfen musikalische Kontroversen um die Wende zum 17. Jahrhundert die Frage nach dem Wesen der Konsonanzen erneut auf und zeitigen die Erkenntnis, dass die Tonhöhe mit der Frequenz identifiziert werden kann. Dies wiederum stimuliert das Interesse an Problemen der Schwingungsbewegung und führt so zu einem recht vollständigen experimentellen Wissen über die schwingende Saite (Giovanni Battista Benedetti, Marin Mersenne, René Descartes, Isaac Beeckman). Die mathematische Analyse von Schwingungsbewegungen fällt dann in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts, woraus die Grundlagen der Dynamik entstehen. Diese Entwicklung weist wissenschaftsgeschichtlich auf den Nachweis differenzierter Schwingungsgebilde (Obertöne, Schwebungen, Differenz- und Kombinationstöne) sowie auf die damit verbundenen gehörphysiologischen Erkenntnisse für die im 19. Jahrhundert einsetzende musikalische Grundlagenforschung voraus.

Aus der Frage nach geregelten Wahrnehmungsmodalitäten im Spannungsfeld von Musik und Mathematik erwachsen sehr verschiedene Traditionsstränge, die weit über das Mittelalter hinaus bis in die Neuzeit reichen: Descartes' Traktat *Musicae compendium* (1650) sucht beispielsweise noch mittels mathematischer Proportionentheorie musikalische Harmonien und Intervalle zu erklären; Leibniz hingegen nimmt an, die Musik sei die verborgene arithmetische Tätigkeit der Seele, wie er in einem Brief vom 27. April 1712 an Christian Goldbach schreibt: „Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi“¹²⁶. Leibniz konzediert, dass die Grundlage der Musik die Arithmetik sei, also einfache ganze Zahlen und Proportionen, setzt jedoch Musik hier bereits als Aktivität der Seele selbst an – eine untergründig formalistische Intuition.

Musik und Mathematik treffen sich offensichtlich wiederholt in einer spezifischen Reflexionsweise, die von konkreten Sachverhalten und Gegenständen abstrahiert, wobei eine

¹²⁵ Fachhistorische Perspektiven auf die Entwicklung der Akustik bieten Sigalia Dostrovksy / John T. Cannon: *Entstehung der musikalischen Akustik (1600-1750)*. In: Frieder Zaminer (Hrsg.): *Geschichte der Musiktheorie*. Bd. 6. Darmstadt 1987, S. 7-79; Dieter Ullmann: *Chladni und die Entwicklung der Akustik von 1750–1860*. Basel 1996 sowie Julia Kursell: *Epistemologie des Hörens. Helmholtz' physiologische Grundlegung der Musiktheorie*. Paderborn 2018, S. 27-55.

¹²⁶ Zit. nach der Textfassung von Christian Kortholt: *Viri illustris Godefridi Guil. Leibnitii Epistolae ad diversos, Philosophici, Iuridici, Medici, Philologici Argumenti*. Leipzig 1734, S. 240. Eine detaillierte historische Aufarbeitung des Zitats vor dem Hintergrund der Leibniz'schen Monadenlehre bietet Ulrich Leisinger: *Leibniz-Reflexe in der deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*. Würzburg 1994, S. 43-65.

gemeinsame ‚formalistische‘ Vorläuferschaft, die strukturelle Analogien von Zahlensystem und Komposition ausbildet, in den einzelnen musikgeschichtlichen Epochen durchaus unterschiedlich zu gewichten ist: Weder ist die ‚Zahlhaftigkeit‘ der Musik ausschließlich als akustische Außenseite einer davon unberührten Komposition zu werten noch lässt sich durchgängig auf eine arithmetische Modellbildung der komponierten Töne schließen. Musik und Mathematik konstituieren vielmehr einen „gemeinsamen Operationalitätsraum“¹²⁷, der sich aus arithmetischem und musikalischem Wissen gleichermaßen speist. In welchem Maße die Musik der formalistischen Ästhetik also „pragmatisch-,realistische“¹²⁸ Impulse für die Ausbildung ihres neuartigen Formbegriffs vermittelt, entscheidet sich an der Durchsetzungskraft ihrer eigenen Innovationen und Begründungsmuster für methodisch explizierbare Strukturen, die sich ab 1800 im Paradigma der ‚Tonkunst‘ bündeln.

Was also Musik mit Mathematik zu hat, wie die programmatische Kommunikabilität ihrer Formen organisiert ist und welche Phänomene überhaupt als organisierte Klanglichkeit ansprechbar sind, sind Fragen, die keinesfalls voraussetzungslos sind, sondern ihrerseits stark verzweigten konzeptuellen wie begriffsgeschichtlichen Verschiebungen unterliegen.¹²⁹ Ein Rückblick auf Stationen der Geschichte der Musiktheorie verdeutlicht die Tiefe des Einschnitts zwischen der alteuropäischen, ‚vorästhetischen‘ Rede über Musik und der Ästhetik des 18. Jahrhunderts. So setzt im 11. Jahrhundert mit Entfaltung der Polyphonie und der schriftgeleiteten Komposition eine erhebliche Facettierung ein, die sich in Organum-, Diskant- und Kontrapunkttraktaten, in speziellen Rhythmus- und Mensurtheorien sowie der Notationskunde nachweisen lässt. Guido von Arezzo entwirft in seinem *Micrologus* (um 1026-1033), der neben Boëthius’ *De institutione musica* (um 500) einen großen Einfluss auf die europäische Musiktheorie vom 11. bis zum 15. Jahrhundert ausübt, ein ausgefeiltes Lehrsystem, das sich ganz der Definition von Intervallen, Tonarten, Melodien und einfacher Mehrstimmigkeit widmet und eine ganzheitliche Theorie des diatonischen Raums liefert.

Im 15. Jahrhundert gilt Guido bereits als einer der einflussreichsten Musikpädagogen der Choraltradition, der für die Ausbildung von Sängern dauerhafte und für das gesamte Christentum gültige Grundlagen geschaffen hatte. Ausgangspunkt für Guido ist das ältere Organum, das auf (spät-)antiken Ton-, Intervall- sowie Tonarten-Ordnungen fußt und in den ca. 50 Handschriften der *Musica enchiridis* (9. Jahrhundert), eines der wichtigsten und

¹²⁷ Andrea Albrecht / Gesa von Essen / Werner Frick: *Einleitung*. In: Dies. (Hrsg.): *Zahlen, Zeichen und Figuren. Mathematische Inspirationen in Kunst und Literatur*. Berlin, Boston 2011, S. 1-17, hier S. 7.

¹²⁸ Ingo Stöckmann: *Form. Theorie und Geschichte der formalistischen Ästhetik*, S. 72.

¹²⁹ Vgl. Christian Kaden: „Was hat Musik mit Klang zu tun?!“: *Ideen zu einer Geschichte des Begriffs „Musik“ und zu einer musikalischen Begriffsgeschichte*. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 32 (1989), S. 34-75. Zur ‚vorästhetischen‘, pythagoreischen Bestimmung des Schönen vgl. auch Gerhard Plumpe: *Ästhetische Kommunikation der Moderne*. Bd. 1: *Von Kant bis Hegel*. Opladen 1993, S. 36-46.

mutmaßlich erstmals schriftlich niedergelegten Zeugnisse der frühen Mehrstimmigkeitslehre des Mittelalters, überliefert ist.¹³⁰ Die sich etablierende Messung und notationstechnische Festlegung des Rhythmus zwischen ca. 1150 und 1350 stellt eine der folgenreichsten Umwälzungen der europäischen Musikgeschichte dar und kündigt den Systemwechsel von der *musica* zur neuzeitlichen Musik an.¹³¹ Allen aristotelisch eingefärbten Polemiken gegen die Sphärenklänge (u.a. bei Johannes de Grocheo und Walter Odington) zum Trotz wird der Umgang mit der musikalischen Kosmologie in der mittelalterlichen Musiktheorie nie gänzlich aufgegeben und bleibt Gegenstand aller Gesamtdarstellungen ebenso wie zahlreicher mensurtheoretischer Abhandlungen.¹³² Noch namhafte Renaissancegelehrte widmen ihr umfangreiche Betrachtungen, und selbst das 17. Jahrhundert zollt ihr Respekt, etwa mit Johannes Keplers *Harmonice mundi* (1619) und Marin Mersennes *Harmonie universelle* (1636-1637). Gleichwohl die kosmologische Vergewisserung an Gewicht verliert, kann von einem regelrechten Ersatz der Ontologie durch andere Paradigmen in der Neuzeit also keine Rede sein.¹³³

3. Form und Affekt in Athanasius Kirchers *Musurgia Universalis* (1650)

Grundlegende Transformationen der griechischen Musikauffassung vollziehen sich bereits im Mittelalter, wobei wesentliche Wissensstoffe von Athanasius Kircher und Andreas Werckmeister überliefert werden. Der Jesuitenpater Kircher hinterlässt mit seiner zweibändigen Enzyklopädie *Musurgia Universalis sive ars Magna consoni et dissoni* (1650) nicht nur ein äußerst umfangreiches Zeugnis der musikalischen Theorie und Praxis seiner

¹³⁰ *Musica* und *Scolia enchiriadis* lehren, wie einer liturgischen Melodie (*cantus simplex* oder *vox principalis*) eine zusätzliche Stimme (*Organum* oder *vox organalis*) beigelegt werden kann. Die Darstellung der Lehre erfolgt primär an Tonreihe und Tonzeichen der sog. Dasia-Notation. Dieses Symbol dient als Ausgangszeichen für die vier Stufen der maßgebenden Viertongruppe aus D-E-F-G (dem Tetrachord der *finales sive terminales*).

¹³¹ Wie zentral der Gedanke der Teilbarkeit war, zeigt sowohl die Aussage von Johannes de Garlandia, dem zufolge die musikalische Zeiteinheit (*tempus*) unteilbar sei (*De mensurabili musica*, Bd. 1, Kap. XIII). Vgl. dazu Walter Wiora: *Zum Problem des Ursprungs der mittelalterlichen Solmisation*. In: *Die Musikforschung* 9 (1956). H. 3, S. 263-274. Zu Stimmbewegung und Vektorialität des Raums bei Guido vgl. Michael Walter: *Grundlagen der Musik des Mittelalters. Schrift – Zeit – Raum*. Weimar 1994, S. 288-303. Weiterführende kulturhistorische Überlegungen zu dem Zusammenhang von Mensuralmusik und Zeitmessung im 13. Jahrhundert stellt Frank Hentschel an: *Von der gefühlten zur gemessenen Zeit. Die Entstehung der Mensuralmusik und die Erfindung der mechanischen Uhr*. In: *Acta Musicologica* 86 (2014), S. 5-30.

¹³² Vgl. Johannes de Grocheo: *De musica III*. In: Ernst Rohloff (Hrsg.): *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheo*. Leipzig 1967 sowie Walter Odington: *De speculatione musicae*. In: Michael Bernhard (Hrsg.): *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters*. München 1990, S. 182-250.

¹³³ Vgl. dazu Art. *Musik*. In: Karlheinz Barck / Martin Fontius / Friedrich Wolfzettel / Burkhard Steinwachs (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 4: Medien-Populär, Weimar 2001, S. 256-275, bes. S. 272-275.

Zeit, das nahezu alle Wissensgebiete von den physikalischen und physiologischen Grundlagen des Schalls bis zur Philologie, Astronomie, Mechanik und Philosophie umfasst, sondern legt damit auch den Grundstein für die gesamte Affektenlehre im 17. Jahrhundert. Der Affektbegriff ist in all seinen nationalen Spielarten im Musikschrifttum des 17. und des frühen 18. Jahrhunderts überall präsent, ohne dass er eine scharfe konzeptuelle Kontur erhielt.¹³⁴ Im Barock rückt die Frage der Affektendarstellung in den Mittelpunkt theoretischer Erörterungen. Werke der Spätphase der franko-flämischen Vokalpolyphonie und das italienische Madrigal der Spätrenaissance (Luca Marenzio, Carlo Gesualdo) sind herausragende Zeugnisse der musikalischen Affektendarstellung. Begriffspolitisch interessant erscheint die Tatsache, dass die barocke Theorie den Begriff der ‚Affektenlehre‘ selbst gar nicht kennt: Der Begriff taucht weder bei Johann Mattheson noch bei historisch nahestehenden Theoretikern wie Johann Adolph Scheibe, Friedrich Wilhelm Marpurg oder Carl Philipp Emanuel Bach auf.¹³⁵

Die ideen- und kompositionsgeschichtlichen Voraussetzungen für die unter dem Namen ‚Affektenlehre‘ bekannt gewordene Theorie sind freilich sehr viel früher zu finden; so bereits in Gioseffo Zarlinos *Istitutioni harmoniche* (1517-1590), eines der einflussreichsten musikalischen Lehrwerke des Cinquecento, zu dessen Vorbildern Quintilians *Institutio oratoria* (1. Jahrhundert), Boëthius’ *De instiuitone musica* (um 500) oder auch Pietro Aarons *Libri tres de institutione harmonica* (1516) zählen.¹³⁶ Nahezu zeitgleich mit René Descartes’ *Les passions de l’âme* (1649) stellt Athanasius Kircher Harmonik, Tonart, Rhythmik, Tempostufen, Klanglagen und -farben, Dynamik, musikalische Figuren und Melodik methodisch in den Dienst der Nachahmung von Affekten. In seiner *Musurgia* entwirft Kircher entsprechend eine Pathologie der Musik (*musica pathetica*), die den Hörer schon aufgrund seiner physiologischen Disposition seelisch bewegen und auf diese Weise direkt in den

¹³⁴ Eine halbwegs systematische musikalische Affektenlehre wurde – zunächst im traditionellen, schon bei Zarlino nachweisbaren Sinne der Tonartencharakteristik, später im Sinne einer Tanzcharakteristik – überhaupt erst von Johann Mattheson zu einem Zeitpunkt formuliert, als die Musik, die er damit beschreiben wollte, ihren Zenit bereits überschritten hatte. Vgl. dazu Art. *Barock*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Hrsg. v. Ludwig Finscher. Sachteil 1. A – Bog. Kassel, Basel 1994, Sp. 1235-1256.

¹³⁵ Vgl. Birger Petersen-Mikkelsen: *Die Melodielehre des Vollkommenen Capellmeisters von Johann Mattheson. Eine Studie zum Paradigmenwechsel in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts* (= *Eutiner Beiträge zur Musikforschung*). Bd. 1. Eutin 2002, S. 50 f. Offenkundig ist der Terminus der ‚Affektenlehre‘ der Musikkultur des 17. Jahrhunderts ebenso unbekannt wie ihm auch im 19. Jahrhundert keinerlei Stellenwert beigemessen wird. Erstmals erscheint der Begriff bei Arnold Schering 1907 und wird 1911 ausführlich von Hermann Kretzschmar aufgegriffen, was daraufhin deutet, dass es sich um eine Erfindung und Begriffsprägung der deutschen Musikwissenschaft des frühen 20. Jahrhunderts handelt. Vgl. dazu Hermann Kretzschmar: *Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre*. In: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 18 (1911), S. 63-77 und 19 (1912), S. 65-78.

¹³⁶ Vgl. Art. *Gioseffo Zarlino. Istitutioni harmoniche*. In: Ullrich Scheideler / Felix Wörner (Hrsg.): *Lexikon Schriften über Musik*. Bd. 1. *Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart*. Kassel 2017, S. 524-526.

menschlichen Affekthaushalt eingreifen soll. Dabei vergegenwärtigen Affekte jedoch keinen subjektiven Selbsta Ausdruck des Komponisten, sondern sind als stilisierte, idealtypische Darstellungen menschlicher Gemütsbewegungen zu verstehen. Kircher greift dabei explizit auf die antik-mittelalterliche Humoralpathologie zurück:

Nun hat es aber ein gleiche Beschaffenheit mit der Music / wie mit den Affectionen / *dann wann der harmonische numerus erstlich den innerlichen Lust erreget / und demselben die harmonische motus imprimiret, darnach die Phantasy antreibt und bewegt / dise humores erreget / diese vapores, und dise mit dem innerlichen Lust oder Geist vermischet werden / so bewegen sie den Menschen dahin / wohin sie sich ziehen / und auf dise weis bewegt die Harmony die passionnes und Affecten.*¹³⁷ (Meine Hervorhebungen, C.P.)

Dadurch wird eine gewissermaßen therapeutische Erfahrung bewirkt, nämlich eine gesunde, d.h. gleichmäßige Mischung der vier Körpersäfte (*humores*). Musikalische Bewegung ruft eine entsprechende Bewegtheit der Seele hervor; mit dem Verklingen der Töne lässt die musikalische Wirkung jedoch nicht nach – sie hält vielmehr an und formt die Seele, wobei die sich in starken Gemütsbewegungen ausprägenden „passiones“¹³⁸ keineswegs als negativer Trieb, sondern als tätige Anteilnahme und in barocker Weise als christliches Idealverhalten zu verstehen sind. Bei der Satzlehre klärt Kircher unter Rückgriff auf Aristoteles Material-, Form- und Zweckursachen, die arithmetischen Hintergründe und satztechnischen Folgerungen leitet er aus der Ordnung der Töne nach Finalis und Tonraum ab, er beschreibt Bauprinzipien und Versetzungsmöglichkeiten, die Erweiterung auf Chromatik und Harmonik und nennt Methoden, die Tonart eines *cantus* zu bestimmen.¹³⁹ Der Ton wird dabei als *Numerus sonorus* vom Verstand wahrgenommen, entfaltet seine Wirkung jedoch im Gemüt. Proportion und Schwingung bilden für Kircher ein Korrelat, sodass der erklingende Ton nichts anderes als eine durch physikalische Gesetzmäßigkeiten morphologisch transformierte und zur akustischen Rezeption geeignete Zahl ist. Beide, Proportion und Schwingung, die eine der Mathematik, die andere der Physik entlehnt, werden in gleicher Weise durch den *Numerus* bestimmt und bedingen einander als Konstituenten des Tons.

Kircher führt die gesamte Musiklehre auf Zahlenproportionen zurück. „Dissoni“ können zu „Consoni“¹⁴⁰, spannungserzeugender Widerspruch kann in Harmonie aufgelöst werden.¹⁴¹

¹³⁷ Athanasius Kircher: *Musurgia Universalis* [1650]. In: Wolfgang Goldhan (Hrsg.): *Bibliotheca musica-therapeutica. Neudrucke zum Thema Musik und Medizin. Liber IV: Diacriticus: Wie der harmonische numerus die Affecten bewege*. Zit. nach der dt. Ausg. 1662. Kassel, Basel, London 1988, S. 139.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Noch Immanuel Kant ist mit der allgemeinen Affektenlehre in Anwendung auf die Musik vertraut, wie sie ihm unter anderem durch die konservative Satzlehre Kirchers in der *Neuen Hall- und Thonkunst* (Ellwangen 1684) vermittelt wurde. Auf diese Übereinstimmung weist Stephan Nachtsheim hin: *Vom Angenehmen, Schönen und Erhabenen*. In: Ders. / Reinhold Breil (Hrsg.): *Vernunft und Anschauung. Festschrift für Gerd Wolandt*. Bonn 1993, S. 211-235, hier S. 223 (Anm. 32).

¹⁴⁰ Vgl. Athanasius Kircher: *Musurgia Universalis* [1650], § 4: *Von der Harmony der Pulsbewegung*, S. 309-311.

Das Bild der Zahl als einer gottgegebenen und alles Sein verklammernden Größe erscheint im Barock ein letztes Mal in der Zusammenschau antiker und mittelalterlicher Vorstellungen: „Gleich wie Gott die Welt hat in gewisser Mas/Zahl und Gewicht erschaffen/als sind diese 3. Stück Bildnis der Hochheiligen Dreieinigkeit/ dann alle Ding haben ihren numerum von dieser höchsten Einigkeit/*omnium numerorum fonte*.“¹⁴²

Wie schon in der Antike ist hier noch dasjenige Prinzip, das zwischen Musik, äußerer und innerer Luftbewegung, Seele, Affekt und Leibesbewegung vermittelt, der als Zahlenverhältnis verstandene mathematische Logos. Aufgehoben ist dieser allerdings in der Verklärung einer christlich verstandenen ewigen Weltordnung und in einer eigentümlichen Verbindung von Mystizismus und Rationalismus, die alle Motive harmonikaler Musikspekulation zu einem System zusammenschließt. In einer gleichsam „metaphysische[n] Apotheose“¹⁴³ setzt Kircher für die Begründung der Musik durchaus neue Akzente, da er den Zusammenhang von musikalischer und seelischer Bewegung unter Rückgriff auf Elemente des cartesianischen Rationalismus nahezu mechanistisch zu erklären versucht und auf dieser Grundlage die verschiedenen musikalisch erregbaren Affekte mit den Tonbeziehungen innerhalb der diatonischen Skala korreliert.

4. Musikalische Figurenlehre in Joachim Burmeisters *Musica poetica* (1606)

Der Affektbegriff bleibt Bezugspunkt aller barocker musikästhetischer Diskurse und wirkt noch in der evangelischen Kantoreitradition als ‚Figur‘ weiter. Die musikalische Figurenlehre ist eine Teildisziplin der musikalischen Rhetorik und fällt ihrer fachlichen Gliederung nach in das Gebiet des *ornatus*, d.h. in die sprachliche Gestaltung des betreffenden Redeschmucks.¹⁴⁴ So war die Musik im Rahmen der im Mittelalter als Bildungsgut etablierten *septem artes liberales* noch fester Bestandteil des Quadriviums. Doch unter dem Einfluss des Humanismus setzt sich ab dem späten 15. Jahrhundert immer mehr die Ansicht durch, die Musik gehöre aufgrund ihrer Verwandtschaft mit der Poetik und Rhetorik zu den *artes dicendi*, den aus

¹⁴¹ Vgl. zur Bedeutung der Proportionslehre und zum Tonsystem bei Kircher Ulf Scharlau: *Athanasius Kircher (1601-1680) als Musikschriftsteller. Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barock*. In: Heinrich Hüschen (Hrsg.): *Studien zur hessischen Musikgeschichte*. Marburg 1969, S. 138-178.

¹⁴² Athanasius Kircher: *Musurgia Universalis*, Lib. VI. Analog. *Musica Metaphysica*. §3. *Von der einstimmigen Music des Drei-Einigen Gottes mit den Englischen Chören/ undzwar wie Gott alles in allem sei*, S. 362.

¹⁴³ Jörg Zimmermann: *Wandlungen des philosophischen Musikbegriffs*, S. 107.

¹⁴⁴ So beschreibt Sethus Calvisius in seiner Kompositionslehre *Melopoeia sive melodiae condendae ratio* (Erfurt 1592), die der deutschen Musikediskussion Zarlinos Musiktheorie in fasslicher Form zugeführt hat, die grundsätzlichen Verbindungen zwischen Musik und Rhetorik; in dieser fasst er insbesondere die Kadenz- und Klausellehre als Pendant zum *ornatus* der Rede.

Grammatik, Dialektik und Rhetorik bestehenden Sprachkünsten, also in den Verband des Triviums. So war die Musik, modern gesprochen, sowohl Kunst und stand als solche der Rhetorik und Poetik nahe als auch Wissenschaft, quadriviale *musica theorica*.

Um 1600 bilden die *musica theoretica* und *musica practica* zwar noch eine in der Metaphysik verankerte wirkmächtige Lehrtradition; doch Kompositionslehren neueren Zuschnitts drängen den quadrivialen Einfluss, der das proportional-abstrakte Wesen der *musica* als Sinnzusammenhang diskreter Quantitäten betont, allmählich zurück. In der Zeit zwischen ca. 1600 und 1800 steigt die musikalische Rhetorik zu einem Symbolfundus auf, der in vielen Lehrbüchern angesprochen, allerdings nie in seiner Gesamtheit tradiert wird. Zwar waren Figurenlehren lange vor dem Beginn des 17. Jahrhunderts bekannt und legitimieren als kompositionstechnische Umsetzung Abweichungen von strengen Kontrapunktregeln (Johann Georg Ahle, Thomas Baltazar Janovka, Johannes Lippius, Wolfgang Caspar Printz, Johann Adolf Scheibe, Meinrad Spieß, Joachim Thuringus), eine einheitliche musikalisch-rhetorische Figurenlehre existierte jedoch nicht.¹⁴⁵

In der Tat erscheint in den Traktaten des Rostocker Kantors Joachim Burmeister (*Hypomnematum musicae poeticae*, 1599, *Musica autoschediastike*, 1601, *Musica poetica*, 1606) zum ersten Mal eine systematische musikalische Figurenlehre, in denen er musikalische Phänomene mit rhetorischen Termini identifiziert. So entlehnt Burmeister in der *Musica poetica* (1606), auf die sich Christoph Bernhard, aber auch noch Johann Mattheson, Johann Gottfried Walther oder Johann Nikolaus Forkel beziehen, Begrifflichkeiten aus der Rhetorik, um kontrapunktische Techniken wie die verschiedenen Arten von Imitationen, Dissonanzen und Wiederholungen sowie textausdeutende Figuren zu beschreiben und die Planung eines Stückes aus der *dispositio* zu entwickeln.¹⁴⁶ Zu diesen Figuren zählen beispielsweise die

¹⁴⁵ Dennoch werden ausgewählte Aspekte der Figurenlehre bereits früh wichtig, und zwar insbesondere für die Gattung bzw. allgemeine für das Imitationsprinzip der Fuge. Das belegt die Studie *Prima ad Musicen instructio*. (Augsburg 1573) von Johannes Stomius, die bereits Elementarkenntnisse in der praktischen Musiklehre vermittelt.

¹⁴⁶ Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) überliefert als letzter Musikschriftsteller das System der musikalischen Rhetorik in großer Breite; diesem ist zugleich die einzige zeitgenössische systematische Sicht des Gesamtgebäudes der musikalischen Rhetorik mit ihren tektonischen und formalen Funktionen zu verdanken (*Über die Theorie der Musik*, Göttingen 1777; *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802). Forkel geht selbstverständlich von einer semantischen Mitteilungabsicht jeder Musik aus und gibt einen Überblick über die verschiedenen Arten der Rhetorik in der Musik im Sinne einer Analogie von Musik und Sprache mit Blick auf Aufbau, Gliederung, Periodik bis hin zu den Kategorien von Form, Stil und Gattung. Wesentliche Elemente dieser Kompositionslehren der musikalischen Rhetorik werden noch in Lehrwerken des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts überliefert. Vgl. dazu auch Art. *Musik und Rhetorik*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 2., neubearb. Ausg. hrsg. v. Ludwig Finscher. 21 Bde. in zwei Teilen. Sachteil 6: Meis-Mus, Sp. 814-852.

Apocope sowie weitere fugale Figuren wie Transitus, Metalepsis, Hypallage und Syncopatio.¹⁴⁷

Im Vergleich zum Affektbegriff liegt die abbildhafte Zuständigkeit der Figurenlehre jedoch weniger in den kompositorischen Verfahren und den sich äußerlich zeigenden wie erzeugbaren inneren Gemütsverfassungen, sondern spielt als elementare musikalische Wendung melodischer oder harmonischer Art mit satztechnischen Auffälligkeiten und bewussten Regelverstößen über festgefügte referentielle Verhältnisse der Affektenlehre hinweg.

Was in der Figurenlehre zwar mit Blick auf textgebundene Musik entwickelt wird und auf eine angemessene musikalische Umsetzung von Worttexten abzielt, beschränkt sich keineswegs nur auf die sprachdienende Anwendung, sondern gestattet gewisse ornamentale Freiheiten, die einerseits noch die alte Forderung nach Mannigfaltigkeit und Abwechslung (*variatio / varietas*) erfüllen, aber durch Ausschmückung und Regelabweichung zugleich einen nicht durch Begriffe einzuholenden, gewissermaßen ‚interesselosen‘ Mehrwert erzeugen: „Ornamentum, sive Figura musica est tractus musicus, tam in Harmonia, quam in Melodia, certa periodo [...] circumscriptus, qui a simplici compositionis ratione discedit & cum virtute ornatorem habitum assumit & induit.“¹⁴⁸ In diesem Paradigmenwechsel von einer spekulativ-mathematischen, boëthianisch geprägten Theorie hin zu einer text- und ausdrucksorientierten Musikauffassung liegen folgenreiche Neuerungen, die den Weg zu einer allgemeinen Nachahmungsästhetik ebnet: einerseits die Betonung der Werkindividualität sowie die Durchformung des musikalischen Materials, andererseits der sich ändernde symbolische Repräsentationsumfang musikalischer Formen.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Unter einer ‚Figur‘ versteht Burmeister die verzierte ‚Haltung‘ der Harmonie oder Melodie, die innerhalb einer musikalischen Periode auftritt, diese aber nicht gänzlich gestalten muss. Das Erregen der Affekte wird dabei nicht ausdrücklich erwähnt, ist aber auch nicht ausgeschlossen. Auch wenn sich die meisten Figuren an die Rhetorik anlehnen, können einige von semantischer Intention losgelöst sein und ausschließlich schmückenden Charakter aufweisen (*Musica Poetica*, Rostock 1606). Vgl. Art. *Joachim Burmeister. Musica poetica*. In: Ullrich Scheideler / Felix Wörner (Hrsg.): *Lexikon Schriften über Musik*. Bd. 1: *Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart*, S. 70-74, hier S. 72. Vgl. zur Absetzung Burmeisters Figurenlehre und der allgemeinen rhetorischen Figurenlehre auch Dietrich Bartel: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Freiburg 1982, S. 20-24.

¹⁴⁸ Die Übersetzung lautet wie folgt: „Ein Ornament bzw. eine musikalische Figur ist eine musikalische Bewegung innerhalb eines bestimmten Abschnitts, gleichermaßen in Harmonie und Melodie, die von der schlichten Kompositionsweise abweicht und in angemessener Weise eine geschmücktere Gestalt verliehen bekommt.“ Für die Übersetzung danke ich Melchior Klassen.

¹⁴⁹ Zu den sich im 16. Jahrhundert vollziehenden disziplinären Innovationen in der Musiktheorie vgl. Inga Mai Groote: *Musikalische Poetik nach Melanchthon und Glarean: Zur Genese eines Interpretationsmodells*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 70 (2013). H. 3, S. 227-253 und Eberhard Hüppe: *Musikalische Form*. In: Robert Matthias Erdbeer / Florian Kläger / Klaus Stierstorfer (Hrsg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Form*. Berlin 2022, S. 711-722, S. 717 f.; Werner Braun: *Die deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Zweiter Teil: Von Calvisius bis Mattheson*. In: Thomas Ertelt / Frieder Zamminer: *Geschichte der Musiktheorie*. Bd. 8. Darmstadt 1994, S. 298-301.

5. Sensualistische Wende in Johann Matthesons *Der vollkommene Capellmeister* (1739)

Wiewohl Musik und Rhetorik auf dem Boden der Affektentheorie mit der Konsolidierung der harmonisch-melodischen Sprache in fest kodifizierten Figuren und Formen einander verschwistert bleiben, haben sich im Laufe des 17. Jahrhunderts die Sprachen der Instrumentalmusik und der Oper durchaus angenähert und schließlich unauflöslich ineinander verflochten: Overtüren, Arien, Duette, Chöre in den Opern haben ihre Formen den zeitgenössischen Instrumentalsuiten, Concerti grossi, Solokonzerten und Sonaten wechselseitig entlehnt.¹⁵⁰ Nachahmungsbasierte Musikkonzepte werden nach und nach abgetragen, wodurch sich völlig neue Möglichkeiten für die Ausbildung einer eigensinnigen Ebene strukturierter Bezüge von Tonformen und Tonverhältnissen abzeichnen. Der Komponist und Musikschriftsteller Johann Mattheson, eine Schüsselfigur für diese musiktheoretischen Verschiebungen, distanziert sich von der tradierten Anknüpfung der musikalischen Lehre an die Mathematik und zweifelt, ob diese „der Musik Herz und Seele sey“ und die Musik „bloß in den verschiedenen äusserlichen Verhältnissen der Töne ihren Grund haben“¹⁵¹ könne.

Mattheson vermittelt damit zwischen der mathematisch-zahlentheoretischen Harmonielehre des Pythagoreismus und dem empirisch begründeten Sensualismus in der Nachfolge John Lockes, wenn er den konsonierenden oder dissonierenden Status der Quarte und die Melodie als Affekträger erörtert.¹⁵² *Der Vollkommene Capellmeister* (1739), der sich noch am Aufbau traditioneller Traktate des 17. Jahrhunderts orientiert, ist als erster Versuch einer umfänglichen Systematisierung und Revision deutlich älterer Kontrapunktlehren anzusehen, wie sie z. B. von Joseph Fux (*Gradus ad Parnassum*, 1725) vertreten werden. Wiewohl Mattheson konstatiert, dass „die Instrumental-Melodie durchgehends mehr Feuer

¹⁵⁰ Vgl. dazu die 1934 erschienene, noch immer instruktive historische Darstellung von Rudolf Schäfke: *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*. Tutzing ³1982, S. 300-322. Vgl. weiterhin Enrico Fubini: *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Aus dem Italienischen von Sabine Kienlechner. Stuttgart, Weimar 1997, S. 204-236 sowie Carl Dahlhaus: *19. Jahrhundert II. Theorie/ Ästhetik / Geschichte: Monographien*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*. Bd. 5. Hrsg. v. Hermann Danuser. Laaber 2003, S. 393-397.

¹⁵¹ Johann Mattheson: *Der Vollkommene Capellmeister*. Vorrede. Hamburg 1739, S. 17.

¹⁵² Die Melodieregeln Matthesons gehören zum festen Arsenal der Popularästhetik des späteren 18. Jahrhunderts. Dazu gehört die Auffassung, die Leichtigkeit einer Melodie werde durch engen Ambitus und geringe Länge bestimmt, die Forderung nach der Entsprechung von Gruppen gleicher Taktanzahl, nach der Bevorzugung quadratischer Phrasen, aber auch die Gliederungsprioritäten im Rahmen der sog. Incisionslehre. Vgl. dazu ebd.: *Grosse General-Baß-Schule* (1731) und *Kern melodischer Wissenschaft* (1737).

und Freiheit habe“¹⁵³ als die Vokalmelodie, bleibt seine Haltung zu einer selbstwertigen Instrumentalmusik vage. Dennoch sind Hinweise auf die Aufwertung der textunabhängigen Instrumentalmusik nicht zu übersehen, die die dramatisch-dynamischen Verfahrensweisen der Vokalmusik zu Formen verdichtet und sich umstandslos einverleibt:

Der erste Unterschied [...] zwischen einer Vocal- und Instrumental-Melodie, besteht demnach darin, daß jene so zu reden, die Mutter, diese aber ihre Tochter ist. Eine solche Vergleichung weist nicht nur den Grad des Unterschiedes, sondern auch die Art der Verwandtschaft an. Denn wie eine Mutter nothwendig älter seyn muß als ihre natürliche Tochter; so ist auch die Vocal-Melodie sondern Zweifel eher in dieser Unter-Welt gewesen, als die Instrumental-Music. Jene hat dannenhero nicht nur den Klang und Vorzug, sondern befielet auch der Tochter, sich nach ihren mütterlichen Vorschriften bestmöglichst zu richten, alles sey singbar und fliessend zu machen, damit man hören möge, wessen Kind sie sey.¹⁵⁴

Die Melodielehre Matthesons setzt den mathematisch basierenden Kontrapunktlehren der traditionellen *musica poetica* eine ästhetisch begründete Melodielehre entgegen, ohne aber die spätbarocke Tradition des Einheitsablaufs restlos preiszugeben. Während in einigen Generalbass- und Kompositionslehren bis in die zweite Jahrhunderthälfte hinein die Melodik als Diskantlinie, als Außenstimme und somit als Kontrapunkt zum Bass erscheint, fordert Mattheson eine Melodik, die gerade nicht auf Fortspinnung und Sequenzierung beruht, sondern auf Einfachheit, motivischer Einheitlichkeit und periodischer Gliederung.¹⁵⁵

Die kompositions- und ideengeschichtliche Orientierung der Musiktheorie am musikalischen Kunstwerk leitet einen wesentlichen Innovationsschub für Musiklehren im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts ein und löst die Musik nach autonomieästhetischen Prämissen langsam aus allen außermusikalischen Verweisungshorizonten, d.h. von der Bedingtheit von Texten und Affekten. Diese Entwicklungen kulminieren im Paradigma der ‚Tonkunst‘, das wiederum ein Produkt zahlreicher terminologischer Veränderungen und einschneidender Eingriffe in die älteren kompositorischen Verfahrensregeln ist und an dem sich der gewissermaßen ‚gebrochene‘ Erbgang der musikalischen Entwicklung des 18. Jahrhunderts ablesen lässt – wobei es durchaus auch Kontinuitäten in den Brüchen gibt, wie die noch im 19. Jahrhundert langwährende Tradition der Generalbasslehren in Deutschland,

¹⁵³ Ebd.: *Der Vollkommene Capellmeister. Zwölftes Haupt-Stück. Vom Unterschiede zwischen den Sing- und Spiel-Melodien* [1739], § 12, S. 205.

¹⁵⁴ Ebd., § 4, S. 204.

¹⁵⁵ Mit der Analyse eines Menuetts im Rahmen der Gattungslehre und als Anwendung der Incisionslehre umreißt Mattheson jene Korrespondenzmelodik, die eigentlich erst in der Wiener Klassik ihre kompositorische Wirklichkeit entfaltet. Das Melodieideal Matthesons lässt sich weniger im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts, vielmehr später in der zweiten Jahrhunderthälfte mit dem Aufblühen des Menuetts als klassischer Kompositionsformel ebenso wie im Lied entdecken; sein Melodiebegriff ist daher als ein prospektiver Melodiebegriff zu verstehen.

Österreich und Frankreich beweist.¹⁵⁶ Obwohl die Bezeichnungen ‚Tonkunst‘ für Musik, ‚Tonkünstler‘ für den ausübenden Musiker und ‚Tonsetzer‘ für den Komponisten in der frühen deutschen Aufklärung, in der Oden- und Idyllendichtung ebenso wie in musiktheoretischen Schriften und Kompositionsanleitungen am Übergang von spätbarockem zu frühklassischem Stil durchaus gebräuchlich waren, blieben sie als Termini der deutschsprachigen Musikästhetik und -theorie eine relativ kurzlebige Besonderheit des 18., vor allem aber des 19. Jahrhunderts.¹⁵⁷

Noch Gottfried Webers *Versuch einer geordneten Theorie der Tonkunst* (1822), der als früheste systematische Darstellung der allgemeinen Musiklehre des 19. Jahrhunderts gelten kann, sucht gezielt die Ebene elementarer Tonverhältnisse auf und rettet bzw. restituiert mit seiner Einsicht in musikalische Elementarbegriffe wie Intervall, Rhythmus und Zeitmaß, einen Traditionsstrang, der unter den veränderten Bedingungen der Neuzeit eigentlich längst preisgegeben worden war.

¹⁵⁶ Sprechend sind die Titel der deutschen Harmonielehren von Johann Anton André: *Lehrbuch der Tonsetzkunst*, Offenbach 1832), Friedrich Schneider (*Elementarlehrbuch der Harmonielehre und Tonsetzkunst*, Leipzig, 1820), Georg Joseph Vogler (*Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbaß, nach den Grundsätzen der Mannheimer Tonschule*, Prag 1802); Johann Gottfried Weber (*Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, Mainz 1871-1821) und C.L.H. Wöltje (*Neue Grammatik der Tonsetzkunst*, Leipzig 1853). Ebenso aufschlussreich sind die Titel der österreichischen Generalbaßschulen von Johann Georg Albrechtsberger: *Sämtliche Schriften über Generalbaß, Harmonielehre und Tonsetzkunst zum Selbstunterrichte*. Wien ²1837, Franz Xaver Glöggl (*Kurzgefaßtes Schulbuch der Tonkunst für die erste Klasse der Musik-Schule in Linz*, Linz 1797) und Carl Gottfried Salzmann: *Lehrbuch der Tonkunst*, Wien 1842). Zit. nach Manfred Wagner: *Die Harmonielehren der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Regensburg 1974, S. 181-184 und S. 45-49.

¹⁵⁷ Der Terminus ‚Tonkunst‘ erscheint vermutlich erstmals als deutsches Ersatzwort für Musik bei Johann Walter im 16. Jahrhundert, wird bei Kaspar von Stieler (*Der teutschen Sprache Stammbaum und Fortwachs*, Nürnberg 1691) registriert sowie regelmäßig im 18. Jahrhundert von Johann Mattheson, Johann Joachim Quantz sowie Christian Friedrich Daniel Schubart verwendet. Vgl. dazu Art. *Tonkunst*. In: Eberhard Thiel (Hrsg.): *Sachwörterbuch der Musik*. Stuttgart 1962, S. 544.

IV: Philosophiehistorisches Nahfeld: Leibniz-Wolff'sche Schulphilosophie

1. Form und Aufmerksamkeit in Christian Wolffs *Psychologia Empirica* (1732)

Der Herbartianismus sucht engen Anschluss an die formtheoretischen und zeitbezogenen Innovationen der Musiktheorie und Musikästhetik, die sich seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert im Paradigma der ‚Tonkunst‘ bündeln. Schon weil die Musik auf „die wahren, in bestimmter Erfahrung gegebenen Elemente, nämlich auf die harmonischen Grundverhältnisse“¹⁵⁸ aufmerksam macht, bewahrt sie aus Herbarts Sicht eine ästhetische Normativität und unmittelbare Evidenz, die das Analysefeld von Objektstrukturen zugleich eröffnet und beschränkt.¹⁵⁹ Doch während vor allem Johann Friedrich Herbart und Robert Zimmermann wie auch die Vertreter der tschechischen Herbart-Linie Josef Durdík (1837-1902), Otakar Hostinský (1847-1910) und Otakar Zich (1879-1934) ihre enge theoretische Bindung zu den Formbildungen und Wahrnehmungsmodellen der Musiktheorie und Musikästhetik explizit machen, bleibt ihre Aufnahme von Vorstellungstheoremen der Leibniz-Wolff'schen Schulphilosophie häufig implizit. Obwohl der Herbartianismus insbesondere von der älteren Vermögenslehre abrückt, muss man betonen, dass Herbart im Zuge seiner erfahrungswissenschaftlichen Umbauarbeiten der Psychologie den Kontakt zu der Leibniz-Wolff'schen Schulphilosophie nie gänzlich verloren hat, sondern ihrem rationalistischen Prinzipiendenken insbesondere in seinen psychologischen Überlegungen zu einer gesetzmäßigen Bewegtheit der Apperzeption eng verbunden bleibt.

Dabei lassen sich zwei wesentliche Denkfiguren ausmachen, die bereits in der Schulphilosophie konzeptuell vorgeprägt worden sind und im Herbartianismus auf einer anderen theoretischen Höhe fortgebildet werden: Das meint zum einen die bereits bei Christian Wolff nachweisbare erkenntnistheoretische Aufwertung der ‚Aufmerksamkeit‘ zu einer aktiven, kognitiven Konstruktionsleistung, zum anderen Herbarts produktive Aufnahme und kritische Weiterbearbeitung der Leibniz'schen Monadenlehre, in der ein erstes Modell für

¹⁵⁸ Johann Friedrich Herbart: *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre* [1811]. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. In chronologischer Reihenfolge herausgegeben von Karl Kehrbach und Otto Flügel. 19. Bde. Bd. 3 Langensalza 1888, S. 97-118, S. 100.

¹⁵⁹ Vgl. Andreas Hoeschen: *Gegenstand, Relation und System im ‚ästhetischen Formalismus‘*. In: Ders./Lothar Schneider (Hrsg.): *Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert*. Würzburg 2001, S. 297-316, hier S. 315.

die Quantifizierung des Psychischen im Begriff der Vorstellung bereitliegt. Die folgenden Überlegungen gehen dabei von Jonathan Crarys Befund aus, dass die ‚Aufmerksamkeit‘ in dem Moment als modernes Wahrnehmungsparadigma auf den Plan tritt, als das Bewusstsein seine „fraglose Grundlagenapriorität“¹⁶⁰ einbüßt und stattdessen als temporales Kontinuum von Wahrnehmungen modelliert wird.

Der Weg der Psychologie als Teildisziplin der Metaphysik zu einer Erfahrungswissenschaft ist von der Leibniz-Wolff’schen Schulphilosophie geebnet worden. Im Hauptstrom des deutschen Aufklärungsdenkens etabliert sich die Psychologie ab den 1750er Jahren als einheitliche Wissenschaft, wobei sie aus methodischen oder inhaltlichen Erwägungen in der Regel der Naturlehre zugeteilt wird und den früher der Metaphysik vorbehaltenen Platz einer philosophischen Grundwissenschaft einnimmt.¹⁶¹ Auch Wolff weist der Psychologie ihren Platz in der Metaphysik zu (*Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen*, 1720), wobei er die empirische Psychologie vor der Kosmologie einordnet und erst auf letztere die rationale Psychologie folgen lässt. Indem Wolff an Leibniz’ Konzept der Apperzeption das Moment des Bewusstseins seiner selbst hervorhebt, grenzt er die Psychologie als selbstständiges Wissensgebiet aus:

Quoniam in Psychologia empirica per experientiam stabiliuntur ea, quae de anima humana traduntur; ea autem experimur, quae ad perceptiones nostras attentè cognoscimus [...]; quae ad Psychologiam empiricam spectant attentione ad ea facta, quae nobis consciis in anima nostra fiunt, innotescunt.¹⁶² (Hervorh. d. Verf.)

Damit ist ein wesentliches Ziel der empirischen Psychologie formuliert, nämlich die Feststellung der Gesetze, denen die Vermögen der Seele folgen. Ausgangspunkt und Aufgabe, die Wolff der empirischen Psychologie vorgegeben hatte, bleiben für die gesamte Psychologie der deutschen Aufklärung verbindlich: Als Bewusstseins-Psychologie soll sie nach der

¹⁶⁰ Jonathan Crary: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*. Aus dem Amerikanischen von Heinz Jatho. Frankfurt/Main 2002, S. 54.

¹⁶¹ Zu Wolffs Verständnis der Philosophie als Universalwissenschaft vgl. Werner Schneiders: *Deus est philosophus absolute summus. Über Christian Wolffs Philosophie und Philosophiebegriff. Interpretationen zu seiner Philosophie und deren Wirkungen*. Hamburg 1986, S. 14-30; Luigi Cataldi Madonna: *Erfahrung und Wissenschaftstheorie bei Wolff*. Hildesheim, Zürich, New York 2019, S. 93-100; Oliver R. Scholz: *Verstehen und Rationalität. Untersuchungen zu den Grundlagen von Hermeneutik und Sprachphilosophie*. Frankfurt/Main 1999, S. 51-59. Eine phänomenologische Sicht auf Fragen der Ontologie Wolffs vertritt Roman Ingarden: *Der Streit um die Existenz der Welt*. Bd. 2: *Formalontologie*. Erster Teil: *Wesen und Form*. Berlin 2013, § 58 *Verschiedene Begriffe des Wesens des individuellen Gegenstandes*. Vgl. dazu auch Bogusław Paź: *Christian Wolffs Ontologie. Ihre Voraussetzungen und Hauptdimensionen (mit besonderer Berücksichtigung der Philosophie von Gottfried Wilhelm Leibniz)*. In: *Aufklärung* 12 (2001) H. 2, S. 27-49, hier S. 27. Vgl. weiterhin Lorenz B. Pruntel: *Struktur und Sein. Ein Theorierahmen für eine systematische Philosophie*. Tübingen 2006, S. 1-22.

¹⁶² Christian Wolff: *Psychologia Empirica* [1732]. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Herausg. u. bearb. v. Jean École, Joseph Ehrenfried Hofmann, Marcel Thomann und Hans Werner Arndt. II. Abteilung: *Lateinische Schriften*. Bd. 5. Hildesheim 1968, § 2, S. 2.

Formulierung von Gesetzen des psychischen Geschehens streben, wobei sie sich an dem zentralen Begriff des psychischen Vermögens orientiert. Die ältere Vermögenslehre dominiert bekanntlich die gesamte Entwicklung der empirischen Psychologie, sodass sich für diese die Frage nach der Möglichkeit disziplinärer Autonomie gar nicht stellt.

Für die deutsche Schulphilosophie jedenfalls besteht der Gegensatz von Rationalismus und Empirismus in dem durch Kant bestimmten Sinne noch nicht – und damit auch kein Apriorismus in einem strengen Sinne. So stellt sich weder für Leibniz noch für Wolff die Frage nach einer apriorischen Konstruktion der Wirklichkeit. Demnach geht es Wolff zunächst nur darum, das Gegebene im weitesten Sinne des Wortes in seinem Wesen und damit in seiner Möglichkeit zu begreifen – intuitiv, d.h. in einer mit Hilfe der Vernunft zu Begriffen führenden Anschauung, und zwar unter Absehung von der Existenz. Vor allem aber möchte er das so begrifflich Erkannte auf allgemeine Regeln zurückführen und in ein lückenloses System zu bringen. So führt die Psychologie noch im 18. Jahrhundert als selbstverständliches Teilgebiet der Philosophie Probleme der Logik, der Erkenntnistheorie und des Geist-Materie-Dualismus als Erbe mit sich. Die Reduktion seelischer Vermögen auf eine einzige seelische Grundkraft bleibt ein oft diskutiertes Problem, dessen Lösung sich im Laufe des Jahrhunderts von der Leibniz-Wolff'schen ‚Vorstellungskraft‘¹⁶³ (*vis repraesentativa*) vor allem unter dem Eindruck des französischen Sensualismus zur ‚Empfindungskraft‘ behutsam verschiebt. Wolff überträgt als einer der ersten naturwissenschaftliche Methoden auf die Psychologie, und entwirft zur quantitativen Bestimmung der Intensität mentaler Phänomene eine ‚Psychometria‘, die es erlauben soll, den beständigen Wechsel der Vorstellungen in der Seele in ihrer Dauer zu bemessen:

Habemus adeo duplex fundamentum graduum tam voluptatis, quam taedii, scilicet magnitudinem perfectionis, vel imperfectionis, cujus nobis conscii sumus, & gradum certitudinis judicii de ista perfectione, vel imperfectione. Quodsi theoremata ista stilo mathematico effere libuerit, discendum erit: I. Voluptatem esse in ratione composita perfectionum, quarum nobis conscii sumus, ac certitudinis judiciorum de istis perfectionibus: 2. Taedium esse in ratione composita imperfectionum, quarum nobis conscii sumus, ac certitudini judiciorum de istis imperfectionibus. Unde consequitur: Si eadem fuerit perfectio, vel imperfectio, voluptatem vel taedium esse gradui certitudinis judicii de perfectione, vel imperfectione proportionalem, & 4. Si eadem fuerit judiciorum de perfectione, vel imperfectione, cujus nobis conscii sumus, certitudo; voluptatem, vel taedium esse perfectioni, vel imperfectioni, cujus nobis conscii sumus, proportionale. Theoremata haec ad *Psychometriam* pertinent, quae mentis humanae cognitionem mathematicam tradit & adhuc in desideratis est.¹⁶⁴

¹⁶³ Vgl. zu Christian Wolffs Definition der Vorstellungskraft.: *Psychologia rationalis* [1734]. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. II. Abteilung: *Lateinische Schriften*. Bd. 6, § 57. Hildesheim, Zürich, New York 1994, S. 37.

¹⁶⁴ Ebd.: *Psychologia Empirica* [1732], § 522, S. 403-404.

Wolffs Ansatz zielt darauf, die verschiedenen Grade von Lust (*voluptas*) und Widerwillen (*taedium*) und andererseits die verschiedenen Grade ihrer Urteilsgewissheit (*judicii certitudo*) zu untersuchen (§ 522 und §616). Seine Initialzündung einer ‚Psychometrie‘ im Sinne einer mathematischen Psychologie ist allerdings lange Zeit ein programmatischer Vorstoß ohne jede messbare Absicherung geblieben, zumal die kantische Transzendentalphilosophie die Mathematisierung psychischer Erscheinungen weitgehend blockiert hatte.¹⁶⁵ Gleichwohl schließt Herbart mit seiner extensiv durchgeführten mathematischen Modellierung der Psychologie (*Psychologie als Wissenschaft*, 1824/25) konsequent an das bereits bei Wolff bereitliegende Konzept der ‚Psychometrie‘ an, der er allerdings keine empirischen Daten, sondern theoretische Annahmen über das Wesen des Ichs zugrunde legt. Die experimentell-exakte Umsetzung von Wolffs psychometrischen Grundannahmen wird erst Gustav Theodor Fechner in seinem Hauptwerk zur experimentellen Psychologie (*Elemente der Psychophysik*, 1860) vornehmen, wobei er die Zunahme seelischer Intensität als logarithmische Funktion von Reiz und Reizschwelle versteht, d.h. als „Unterschiedsschwellen“¹⁶⁶, bei denen Empfindungen in einem konstanten Verhältnis von Ausgangsreiz und Reizzuwachs wahrgenommen werden.

Die Psychometrie ist also schon ein Kind des 18. Jahrhunderts und zeigt, dass Wolff als Vorläufer Herbarts die Idee einer wissenschaftlichen Psychologie im 18. Jahrhundert projiziert hatte. Verbunden sind Wolffs und Herbarts psychologische Entwürfe damit in der Überzeugung, dass Erfahrung grundlegend theoriegeleitet sein muss, sofern das Subjekt seinen Erfahrungen – bei Wolff als Bedingung der Möglichkeit jeder Art von innerer und äußerer Erfahrung – unweigerlich unterworfen ist.¹⁶⁷ Kurzum: Wenn Bewusstsein vorliegt, liegt nach Wolff auch rationale Erfahrung vor: „Eam experimur mentis nostrae naturam, ut, dum ea judicat aliquid esse, simul judicare nequeat, idem non esse. Experientia ad quam hic provocamus, obvia est, ut alia magis obvia censi nequeat: ea enim praesto est, quamdiu mens sui sibi conscia.“¹⁶⁸ Wolff konzipiert damit eine grundlegende Art von rationaler

¹⁶⁵ Auch jenseits der Versuche einer quantitativen Psychologie verfolgt Wolff mit seiner *Psychologia empirica* (1732) die Idee einer der Experimentalphysik vergleichbaren Wissenschaft. Vgl. dazu Art. *Psychometrie*. In: Joachim Ritter/ Karlfried Gründer/ Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 7: P-Q. Basel 1989, Sp. 1678-1681 sowie Wolf Feuerhahn: *Die Wolffsche „Denkschulung“ in der Psychometrie*. In: Jürgen Stolzenberg / Oliver-Pierre Rudolph: *Christian Wolff und die europäische Aufklärung*. Hildesheim, Zürich, New York 2010, S. 69-85.

¹⁶⁶ Gustav Theodor Fechner: *Elemente der Psychophysik*. 1. Teil. Leipzig 1860, S. 244.

¹⁶⁷ Vgl. Art. *Logik*. In: Robert Theis / Alexander Aichele (Hrsg.): *Handbuch Christian Wolff*. Wiesbaden 2018. S. 95-114.

¹⁶⁸ Christian Wolff: *Philosophia Prima Sive Ontologia*. [1730]. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Herausg. u. bearb. v. Jean École, Joseph Ehrenfried Hofmann, Marcel Thomann und Hans Werner Arndt. II. Abteilung: *Lateinische Schriften*. Bd. 3. Hildesheim, New York 1970, § 27, S. 15. Die Übersetzung des Zitats lautet: „Aus der Erfahrung wissen wir über das Wesen unseres Geistes: Wenn er urteilt, dass etwas sei, so kann er nicht zugleich

Erfahrung, die jede Art von Wahrnehmung begleitet, nämlich die Erfahrung der Unmöglichkeit, einen Sachverhalt anders zu erfahren, als man ihn erfährt.

Die Leibniz-Wolff'sche Schulphilosophie bildet damit ein an logische Prinzipien geknüpft, mechanistisch-mathematisches Rationalitätsmodell aus, das Herbart fast hundert Jahre später ganz bewusst aufgreifen wird, um die Wende von einer spekulativen Seelenmetaphysik zu einer funktional-genetisch ausgerichteten Psychologie zu vollziehen.¹⁶⁹

Diese Wiederaufnahme Herbarts ist ausdrücklich nicht als Wiederauflage der neuzeitlichen Gelehrtenkultur zu verstehen. Ihre Gemeinsamkeiten sind vielmehr in einem geteilten „Stil kognitiver Rationalität“¹⁷⁰ auszumachen, der – zusammen mit der zunehmenden Verfügbarkeit mathematischer Kompetenzen um 1800 – die disziplinäre Verselbständigung der herbartianischen Psychologie überhaupt erst ermöglicht. Herbarts fundamentale Kritik an der Vermögenspsychologie dagegen markiert in der Geschichte der akademischen Psychologie einen radikalen Wendepunkt, sofern er den Nachweis zu erbringen sucht, dass die Annahmen der Vermögenspsychologie als bloße Spekulationen den wechselnden Zuständen der Erfahrung widersprechen:

Der größte Schaden aber geschieht, indem endlich zu den unwissenschaftlich entstandenen Begriffen von dem, *was in uns geschieht*, die (aus metaphysischen Gründen ganz und gar verwerfliche) Voraussetzung von *Vermögen, die wir haben*, hinzugefügt wird. Hierdurch verwandelt sich die Psychologie völlig in eine *Mythologie*; von der zwar Niemand bekennen will, daß er im Ernste daran glaube, von der man aber gleichwohl die wichtigsten Untersuchungen dergestalt abhängig macht, daß nichts Klares davon übrig bleibt, wenn jene Grundlage weggenommen wird.¹⁷¹ (Hervorh. d. Verf.)

Herbart nimmt also eine erfahrungswissenschaftliche Revision des schulphilosophischen Vorstellungstheorems vor, das er schlicht als „Mythologie“¹⁷² abqualifiziert. Wenngleich er sich *expressiv verbis* gegen die Naivität der Vermögenslehre ausspricht, bleibt er dem Paradigma der rationalistischen Psychologie und ihren metaphysischen Implikationen – also in der Frage nach denjenigen apriorischen Zugangsbedingungen, die über Bewusstseinsinhalte aufklären sollen –, dennoch eng verbunden. Denn die rationale Psychologie leitet das seelische Leben nicht nur aus seiner Einfachheit her, sondern formuliert bereits in Ansätzen Gesetzmäßigkeiten für graduell wechselnden Vorstellungsintensitäten, die sich auf ihre

urteilen, es sei nicht. Die Erfahrung, auf die wir uns hier beziehen, ist so offenkundig, dass man keine andere für offenkundiger halten kann. Sie ist nämlich so lange präsent, wie der Geist sich seiner selbst bewusst ist.“

¹⁶⁹ Vgl. Horst Thomé: *Metaphorische Konstruktion der Seele. Zu Herbarts Psychologie und ihrer Nachwirkung*. In: Andreas Hoeschen / Lothar Schneider (Hrsg.): *Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transzdisziplinarität im 19. Jahrhundert*. Würzburg 2001, S. 69-81.

¹⁷⁰ Rudolf Stichweh: *Zur Entstehung des modernen Systems wissenschaftlicher Disziplinen*. Frankfurt/Main 1984, S. 39.

¹⁷¹ Johann Friedrich Herbart: *Lehrbuch zur Psychologie* [1816/1834], S. 303.

¹⁷² Ebd.

logische Geltung hin überprüfen lassen müssen. Gerade in den methodischen Verschiebungsleistungen, die die herbartianische Psychologie gegenüber den Entwürfen der Leibniz-Wolff'schen Schulphilosophie vornimmt, wird ein im Aufklärungsdenken wurzelndes, weit verzweigtes anthropologisches Voraussetzungssystem sichtbar, das die wahrnehmungstheoretischen Grundannahmen über die Gesetzmäßigkeiten der Perzeption, Apperzeption und Intensität seelischer Prozesse entscheidend vorprägt. In Herbarts psychophysiologischer Umdeutung der rationalistischen Vorstellungstheorie wird die Seele schließlich selbst zum Ort dieser Formalisierungen und ist daher nur ihren internen Reproduktionsmechanismen verpflichtet. So bekräftigt Herbart trotz seiner wiederholten Kritik an den methodologischen Prämissen der Leibniz-Wolff'schen Schulphilosophie mehrfach das formalisierende Potential des rationalistischen Prinzipiengedankens mit Blick auf den neuen erfahrungswissenschaftlichen Empirismus. Herbart orientiert sich dabei ausdrücklich an der älteren rationalistischen Auffassung von Aufmerksamkeit (*attentio*), der zuerst Wolff als oberes Erkenntnisvermögen einen Platz in der Psychologie zugewiesen hatte:

Wir finden in der Seele ein Vermögen sowohl bey ihren Empfindungen, als Einbildungen und allen übrigen Gedancken [...], sich auf eines unter ihnen dergestalt zu richten, daß wir uns dessen mehr als des übrigen bewußt sind, das ist, zu machen, daß ein Gedanke mehr Klarheit bekommt als die übrigen haben: welchen wir die Aufmercksamkeit zu nennen pflegen.¹⁷³

Unter „Aufmercksamkeit“¹⁷⁴ versteht Wolff vornehmlich eine kognitive Konstruktionsleistung, die zwischen den oberen und unteren Erkenntniskräften vermittelt und damit die Bedingung für jede Art von innerer und äußerer Erfahrung bildet.¹⁷⁵ Wie Hans Adler gezeigt hat, bewegt sich Wolffs Definition der Aufmerksamkeit noch stark im Paradigma der Vermögenspsychologie, die den Menschen als ein System von Dispositionen zu beschreiben versucht hatte, die ihrerseits in präzise benennbaren Verhältnissen zueinander

¹⁷³ Christian Wolff: *Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt* [1720]. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Herausg. u. bearb. v. Jean École, Joseph Ehrenfried Hofmann, Marcel Thomann, Charles A. Corr und Hans Werner Arndt. 1. Abteilung: *Deutsche Schriften*. Bd. 2. Hildesheim, Zürich, New York 1983, § 268, S. 149.

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Zur Differenzierung von ‚Aufmerksamkeit‘, ‚Empfindung‘, ‚Bewusstsein‘ bei Christian Wolff, Georg Friedrich Meier und Johann Georg Sulzer vgl. Carl Knüfer: *Grundzüge der Geschichte des Begriffs ‚Vorstellung‘ von Wolff bis Kant*. In: Benno Erdmann (Hrsg.): *Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte*. Bd. 37. Hildesheim, Zürich, New York 1999, S. 25-40. Vgl. zur Spezifizierung und Öffnung der ‚Aufmerksamkeit‘ für anthropologische und ästhetische Fragestellungen im ausgehenden 18. Jahrhundert Barbara Thums: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und Selbstbegründung von Brockes bis Nietzsche*. München 2008, S. 35-44. Zur ‚Aufmerksamkeit‘ als strategisches Dispositiv um 1800 vgl. Stefan Rieger: *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen*. Frankfurt/Main 2001, S. 14-21.

stehen und die als System von Körper und Seele deren Funktionen sowie deren Zusammenspiel prinzipiell begreifbar machen sollen.¹⁷⁶

Wolff geht es dabei vornehmlich um eine intentionale Ausrichtung der Aufmerksamkeit, sodass sich aus einer zusammengesetzten Wahrnehmung je einzelne Teile hervorheben lassen, wodurch die Teilwahrnehmung vor ihrem gewissermaßen ‚abgeschatteten‘ Umfeld umso klarer hervortritt:

Wenn wir eine Sache und vorstellen, wir mögen sie entweder empfinden oder uns einbilden, und richten unsere Gedancken auf einen Theil nach dem andern, was in ihr anzutreffen; so überdencken wir dieselbe Sache, und sie wird uns durch diese fortgesetzte Aufmercksamkeit auf ein Theil nach dem andern, oder auf eines von dem mannigfaltigen nach dem andern, in ihren Theilen, oder in dem mannigfaltigen klar [...], vor sich aber deutlich: es sey denn, daß wir keinen Unterscheid unter den Theilen, oder dem mannigfaltigen bestimmen können, in welchem Falle die Sache bloß klar bleibt [...].¹⁷⁷

Die von Wolff erkenntnistheoretisch aufgewertete Aufmerksamkeit erzeugt also eine Klarheit von Vorstellungen, indem sie die Totalität der wahrnehmbaren Phänomene „ein Theil nach dem andern“¹⁷⁸ differenzlogisch durchschreitet, dabei aber immer nur einzelne, privilegierte Teilvorstellungen einer genaueren Analyse unterwirft. Damit schrumpft die Gesamtwahrnehmung auf einzelne „Punkte“ und „Punktaggregate“¹⁷⁹ zusammen, an deren Sukzession sich der gesamte Wahrnehmungsvorgang ausrichtet. Wenngleich Wolff die Aussicht auf eine erfolgreiche Steuerung der gesamten Wahrnehmungs- und Bewusstseinsprozesse bezweifelt, wird dieses Konzept von Aufmerksamkeit, das nicht-rationale Kräfte tendenziell auszublenden sucht, auch für Herbart als gleichwertiger Akteur des Verstandes interessant. Doch gegenüber Wolff, der Erfahrungen als umso wirksamer annimmt, je größer die gewonnene Klarheit der durch die Aufmerksamkeit bestimmten Wahrnehmungen ist, betont Herbart in seinem *Lehrbuch zur Psychologie* (1816) vor allem die Leistungen der Aufmerksamkeit als eine Selbsttechnik, die zwischen die Begriffe und ihre Merkmale als ein anthropologisch-elementares Drittes tritt und eigene Parameter der Wahrnehmungslenkung entfaltet.¹⁸⁰

¹⁷⁶ Vgl. Hans Adler: *Bändigung des (Un)Möglichen. Die ambivalente Beziehung zwischen Aufmerksamkeit und Aufklärung*. In: Jörn Steigerwald / Daniela Watzke (Hrsg.): *Reiz. Imagination. Aufmerksamkeit. Erregung und Steuerung von Einbildungskraft im klassischen Zeitalter (1680-1830)*. Würzburg 2003, S. 41-54.

¹⁷⁷ Christian Wolff: *Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen* [1720], § 272, S. 131.

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Hans Adler: *Bändigung des (Un)Möglichen*, S. 50.

¹⁸⁰ Der mit starken Wertungen verbundene Dualismus eines höheren, apriorischen rationalen sowie eines niederen, sinnlichen und aposteriorischen Erkenntnisvermögens prägt die nachkantische erkenntnistheoretische Einschätzung der Ästhetik entscheidend: Vgl. dazu auch Ernst Stöckmann: *Anthropologische Ästhetik: Philosophie, Psychologie und ästhetische Theorie der Emotionen im Diskurs der Aufklärung (= Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung)*. Bd. 39 Tübingen 2009, S. 149-194. Zur kritischen Rezeption der

Anders gewendet: Aufmerksamkeit ist Kontingenzbewältigung. Herbart formuliert damit gewissermaßen eine kleine theoretische Programmatik zu den anthropologischen Voraussetzungen einer ‚modernen‘ gerichteten Aufmerksamkeit, die die aus der äußeren Erfahrung gewonnenen Begriffe erst freilegt und anschließend respezifiziert. Herbarts Ansatz bleibt dabei bis in die Formulierungen hinein Wolffs Aufmerksamkeitskonzept verpflichtet:

Indem nämlich die Aufmerksamkeit einen Begriff verdeutlicht, hebt sie die ihm einwohnenden Teilvorstellungen, eine nach der anderen, *gleichmässig* hervor; sie *ebnet* gleichsam den Begriff, dessen Merkmale bisher eins vor dem andern auf eine zufällige Art hervorragten. So ist es der Beschaffenheit des *Gedachten* gemäss, dem alle seine Bestimmungen unabhängig von den Unterschieden zugehören, welche das individuelle *Denken* dadurch hineinbringt, dass es gespannter ist auf dies als auf jenes Merkmal.¹⁸¹ (Hervorh. d. Verf.)

Der älteren vermögenspsychologischen Tradition steht hier nun eine ökonomische Ausrichtung des Aufmerksamkeitsparadigmas gegenüber. Zwar erzeugt auch Herbarts Aufmerksamkeitsbegriff, der ebenfalls auf zeitlich sich ausfaltende Teilvorstellungen bezogen ist, eine geordnete Auffassung mit einer großen Sensibilität für Schwellen, Übergänge und Zwischenräume. Man hat es im Vergleich zu den erkenntnistheoretischen Traditionen des Rationalismus allerdings mit einer weiteren wahrnehmungstheoretischen Transformation des Aufmerksamkeitsparadigmas zu tun, da Herbart die Vorstellungsbildung ungleich stärker in der Perspektive ihrer Konstruktionsleistungen, also als tätiges Auffassen einer frei agierenden Seele begreift. Die verstärkten Diskursivierungsprozesse der Aufmerksamkeit sind nach 1800 also offenbar an tiefgreifende kulturelle Transformationen der Subjektmodellierung gekoppelt, die nicht nur neue Dispositive und semantische Muster, sondern ganz neue Begründungszusammenhänge für Ästhetik und Anthropologie erzeugen.¹⁸² Herbarts Psychologie zielt nun darauf, mit einer widerspruchsfreien metaphysischen Begrifflichkeit die letzten Gegebenheiten, d.h. ‚einfache‘ Vorstellungen, zum Objekt der Forschung zu erheben, wobei sie die in ihr wirkenden Gesetzmäßigkeiten in mathematischen Gleichungen repräsentiert.¹⁸³ Stefan Rieger erfasst den spezifisch modernen Anspruch von Herbarts Psychologie treffend:

Wolff'schen Vermögenslehre in der Ästhetik der Aufklärung vgl. auch Olga Katharina Schwarz: *Rationalistische Sinnlichkeit. Zur philosophischen Grundlegung der Kunsttheorie 1700 bis 1760. Leibniz – Wolff – Gottsched – Baumgarten*. Berlin, Boston 2022, S. 103-114.

¹⁸¹ Johann Friedrich Herbart: *Lehrbuch zur Psychologie* [1816/1834], S. 318.

¹⁸² Vgl. Barbara Thums: *Aufmerksamkeit: Zur Ästhetisierung eines anthropologischen Paradigmas im 18. Jahrhundert*, S. 55-74.

¹⁸³ Zu den wissenschaftsgeschichtlichen Trennungsbewegungen der Psychologie von der Metaphysik vgl. Art. *Psychologie*. In: Joachim Ritter / Karlfried Gründer / Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 7: P-Q. Basel 1989, Sp. 1599-1653 sowie Art. *Psychologie, rationale*. In: Dies.: (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 7: P-Q. Basel 1989, Sp. 1664-1669.

An die Stelle der vermögenspsychologischen Theatralik tritt ein inhaltsneutraler Funktionalismus, an die Stelle von handelnden Seelenteilen ein Elementarismus, der etwa im Fall der Vorstellungen diese nicht nach ihren – erzählbaren – Inhalten, sondern nach der – abzählbaren – Häufigkeit ihres Vorkommens (Frequenz) und nach der Intensität im zeitlichen Verlauf, damit in der mathematischen Bestimmung als Funktion bemißt.¹⁸⁴

Auf diese Weise entwickelt Herbart aus dem deutlich älteren Paradigma der Leibniz-Wolff'schen Schulphilosophie einen modernen Funktionalismus, der Vorstellungen zu integrierbaren mathematischen Funktionen umdeutet. Herbarts Psychologie steht damit am Scheideweg von Rationalismus und Empirismus, der von dem selbstbewussten Aufschwung der Naturwissenschaften in theoretischer wie experimenteller Hinsicht vorgezeichnet worden war. War für Wolff die Erfahrung eine Quelle der Gewissheit, die mit ontologischer Notwendigkeit den einzig möglichen Anfang für jede Erkenntnis darstellt, stellt sich für Herbart die Frage nach den Grenzen von Theorie und Erfahrung, d.h. von philosophischem und empirischem Wissen in ganz neuer Weise.

Im Zusammenhang mit den ersten Fortschritten der empirischen Psychologie ist nicht nur an Leibniz' *Monadologie* (1714) als Lehre von den letzten Elementen der Wirklichkeit, sondern auch an Wolffs Interpretation und Fortbildung der Monadenlehre zu erinnern. Wolff übernimmt den Terminus ‚Monade‘ nicht ausdrücklich, womit er sich in gewisser Weise von der Leibniz'schen Lehre distanziert; dennoch steht der Begriff der menschlichen Seele, wie Wolff ihn in der *Philosophia Rationalis Sive Logica* (1728) ausarbeitet, dem Konzept der Monade nach Leibniz nahe.¹⁸⁵ Doch bei der Behandlung des Problems der prästabilierten Harmonie neigt Wolff stärker als Leibniz einer empirischen Lösung zu, indem er darauf insistiert, dass in der Naturphilosophie und Naturwissenschaft die speziellen beobachtbaren Phänomene auch ohne Rekurs auf die Elemente als letzte Bausteine der materiellen Welt beschrieben werden können.

In Wolffs Trennung von erkenntnistheoretisch-metaphysischer Spekulation und lebensweltlicher Nützlichkeit kann man durchaus eine frühe Form des Pragmatismus erkennen. Denn der wesentliche Unterschied in ihren erkenntnistheoretischen Programmen besteht darin, dass Wolff den Elementen der Körper einen anderen Status zuspricht als Leibniz den sogenannten ‚bloßen‘ Monaden (*monades nues*). Laut Leibniz sind diese zu einfachen, kleinen, beziehungsweise empfindungslosen (*insensibles*) Perzeptionen fähig: „L'on voit par là, que si nous n'avions rien de distingué, et pour ainsi dire de relevé, et d'un

¹⁸⁴ Stefan Rieger: *Johann Friedrich Herbarts mathematische Differenzierung des Menschen*. In: Andreas Hoeschen / Lothar Schneider (Hrsg.): *Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert*. Würzburg 2001, S. 185-201, hier 188.

¹⁸⁵ Vgl. Dirk Effertz: *Zur Monade bei Leibniz und Wolff*. In: *Studia Leibnitiana* 46 (2014) H. 1, S. 64-75.

plus haut goût dans nos perceptions, nous serions toujours dans l'étourdissement. Et c'est l'état des Monades toutes nues.“¹⁸⁶ Leibniz' Annahme kleinster unmerklicher Perzeptionen stellt eine bedeutsame Erweiterung des Erkenntnisbegriffs dar, womit sich auch die Frage nach der Repräsentation des Zusammengesetzten im Einfachen, verstanden als ein prozessuales Gesamtes von psychologisch deutbaren Ereignissen stellt.¹⁸⁷

Während Leibniz also die vorübergehenden Zustände aller Monaden zu perzeptiv-appetitiven Zuständen erklärt, vermeidet es Wolff, von perzeptiven, einfachen Dingen zu reden. Aus diesem Grund bezweifelt er die Perzeptivität der Elemente der Körper und nimmt stattdessen an, dass diese dynamische Eigenschaften besitzen, aus denen sich die mechanischen Kräfte der Körper wie Bewegung, Stoß und Druck herleiten lassen.¹⁸⁸ Letztlich besteht die Scheidewand zu Leibniz in der Frage, welche Kraft den Elementen der materiellen Dinge überhaupt zuzusprechen und wie ihr innerer Zustand zu verstehen sei, wobei mit diesen Zweifeln bezüglich der Vorstellungskraft der einfachen Dinge auch die Leibniz'sche Konzeption der prästabilierten Harmonie von Leib und Seele gefährdet ist. Wolffs Programm ist damit als kritische Fortsetzung des Leibniz'schen Vorhabens zu verstehen, die durch die neue mechanistische Naturphilosophie ins Zwielicht geratene Metaphysik zu erneuern und sie in den Stand mathematischer Erkenntnisgewissheit zu setzen. Leibniz' ‚fragmentarisierendes‘ Erbe dient Wolff und seinem Kreis als Katalysator, um sich in der deutschen

¹⁸⁶ Gottfried Wilhelm Leibniz: *Die Prinzipien der Philosophie oder die Monadologie* [1714]. In: *Philosophische Schriften I. Kleine Schriften zur Metaphysik. Französisch und deutsch*. Herausg. u. übers. von Hans Heinz Holz (= *Opusculs Métaphysiques*). Frankfurt/Main ²1986, S. S. 439-483, hier S. 449: „Und da man sich, aus der Betäubung erwacht, seiner Perzeptionen bewußt wird, muß man also unmittelbar zuvor schon Perzeptionen gehabt haben, obgleich man sich ihrer nicht bewußt wurde; denn auf natürliche Weise kann eine Perzeption nur von einer anderen Perzeption stammen, wie eine Bewegung auf natürliche Weise nur aus einer anderen Bewegung herkommen kann.“ Die Forschung zu Leibniz' Monadenlehre ist äußerst umfangreich und erfasst vor allem ihre metaphysischen aber auch wissenspoetologischen Dimensionen. Vgl. dazu Vanna Gessa-Kurotschka: *Die Metaphysik der Seele und die Monade*. In: *Studia Leibnitiana* 29 (1997). H. 1, S. 12-44; Gunnar Schmidt: *Von Tropfen und Spiegeln. Medienlogik und Wissen im 17. und frühen 18. Jahrhundert*. In: *KulturPoetik* 2 (2002) H. 1, S. 1-23; Hans Poser: *Leibniz heute: Monadologien des 21. Jahrhunderts*. In: *Studia Leibnitiana*. Bd. 49, H. 2 (2017), S. 224-242; Ralf Simon: *Petites perceptions und ästhetische Form*. In: Wenchao Li / Monika Meier (Hrsg.): *Leibniz in Philosophie und Literatur um 1800*. Hildesheim 2016, S. 203-229; Michael Oberhausen: *Dunkle Vorstellungen als Thema von Kants Anthropologie und A. G. Baumgartens Psychologie*, S. 123-146; Philip Beeley: *In inquirendo sunt gradus – Die Grenzen der Wissenschaft und wissenschaftliche Grenzen in der Leibnizschen Philosophie*. In: *Studia Leibnitiana*. Bd. 36 (2004). H. 1, S. 22-41. Frank Tasche: *Von der Monade zum Ding an sich. Bemerkungen zur Leibniz-Rezeption Kants*. In: Albert Heinekamp (Hrsg.): *Beiträge zur Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte von Gottfried Wilhelm Leibniz*. Stuttgart 1986, S. 198-212. Zur Monadenlehre in dezidiert herbartianischer Perspektive vgl. Andreas Pradler: *Die Monade in der Ästhetik: Herbart – Benjamin – Adorno. Eine Typologie*. In: Andreas Hoeschen / Lothar Schneider (Hrsg.): *Herbarts Kultursystem*, S. 317-339.

¹⁸⁷ Zur Rezeption der Monadenlehre im 20. Jahrhundert vgl. Hans Poser: *Leibniz' Philosophie. Über die Einheit von Metaphysik und Wissenschaft*. Hrsg. v. Wenchao Li. Hamburg 2016, S. 202-217.

¹⁸⁸ Vgl. dazu die zukunftsweisenden Beobachtungen Christian Wolffs in: *Die Anfangsgründe aller Mathematischen Wissenschaften*. 3. Teil [1750]. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. 1. Abteilung: *Deutsche Schriften*. Bd. 14. Hrsg. u. bearb. v. J. E. Hofmann. Hildesheim, New York 1999, S. 949-1064.

Wissenschaftslandschaft als diejenige ‚Schule‘ unentbehrlich zu machen, die das Leibniz’sche Erbe rechtmäßig repräsentiert und gegen den Newtonianismus verteidigt.¹⁸⁹

Wie sich mit Blick auf Wolffs umwegige Aneignung der Leibniz’schen Monadenlehre zeigt, führt der Monadenbegriff im 17. und 18. Jahrhundert sowohl metaphysische und physikalische als auch lebenswissenschaftliche Implikationen mit sich. Der oft fragmentarische Charakter der von Leibniz verfassten und den Zeitgenossen zur Verfügung stehenden Schriften eröffnet einen wirkungsgeschichtlichen Raum für diskursbedingt ambige Ausdeutungen des Monadenkonzepts.¹⁹⁰ Am Horizont dieser Entwicklung steht eine Quantifizierung (oder genauer: eine Atomisierung) des Psychischen im Begriff der Vorstellung, die konzeptgeschichtlich von der rationalistischen Vorstellungstheorie, insbesondere aber von Leibniz’ Konzeption der appetitiven, d.h. von Perzeption zu Perzeption strebenden Monade mit ihrem spezifischen Erkenntnis- und Aktualitätscharakter getragen wird.

Um zu erfassen, welche Erkenntnisse sich für die formtheoretischen Fragestellungen des Herbartianismus gewinnen lassen, lohnt sich ein Blick auf die für diesen aktualisierbaren Theorieangebote, die im Monadenbegriff kulminieren. Nicht nur aufgrund der bloßen Dominanz der Monade in den philosophischen, theologischen, mathematisch-naturwissenschaftlichen und musiktheoretischen Diskussionen der frühen Neuzeit, sondern vor allem wegen ihres auffälligen universalwissenschaftlichen und wissenschaftstheoretischen Leistungsvermögens bestimmt sie den epistemologischen Rahmen für das herbartianische Formdenken. Sowohl der universalwissenschaftliche Impetus als auch die semantische Breite des Monadenbegriffs, die aus ihren diskursiven Verschränkungen und Funktionen resultieren, stellen begründungslogische Weichen für den „methodologischen Universalismus“¹⁹¹ der Herbart-Schule. Die Methodenkontinuität, die die Monaden zum ‚formalistischen‘ Formdenken unterhalten, liegt damit in ihrer gemeinsamen Relationslogik und dem Bestreben, singuläre, individuelle, autarke, agile und agierende Entitäten zu sein, deren

¹⁸⁹ Vgl. Franz Schupp: *Geschichte der Philosophie im Überblick*. Bd. 3: *Neuzeit*. Hamburg 2003, S. 289-315 und Vgl. dazu Hanns-Peter Neumann: *Monaden im Diskurs. Monas, Monaden, Monadologien (1600 bis 1770)*. (= *studia leibnitiana supplementa*). Im Auftrage der Gottfried-Wilhelm-Leibniz-Gesellschaft e. V. herausgegeben von Herbert Breger, G. H. R Parkinson, Heinrich Schepers und Wilhelm Totok. Bd. 37. Stuttgart 2013, S. 325-359.

¹⁹⁰ Hanns-Peter Neumann stellt ausführlich dar, wie Wolff den von Leibniz abgesteckten philosophischen und mathematischen Kompetenzbereich medienpolitisch geschickt besetzt, erweitert und in der Ausbildung einer netzwerkdienlichen Schülerschaft expandiert, um auch politisch weitreichenden Einfluss nehmen zu können. Zu nennen sind vor allem Wolffs Verbindungen zu Georg Bernhard Bilfinger, Johann Christoph Gottsched, Johann Gustav Reinbeck, Johann Heinrich Samuel Formey und Ernst Christoph von Manteuffel. Vgl. ebd.: *Monaden im Diskurs*, S. 259-287.

¹⁹¹ Ingo Stöckmann: *Form. Theorie und Geschichte der formalistischen Ästhetik*, S. 140.

Verknüpfung in Raum und Zeit überaus komplex ist – eben darin liegen Bezug und Sinn, den Monaden mit in moderne Formkonzeptionen transportieren.

Im Folgenden soll gezeigt werden, auf welche Weise der spezifische Dynamismus der Monadenlehre (*appétition*) im Verbund mit der langen pythagoreischen Tradition ein relational-differentielles Paradigma ausbildet, das intensiv in der herbartianischen Psychologie und Ästhetik im 19. Jahrhundert fortwirkt. Denn bereits in der frühneuzeitlichen Musiktheorie bilden sich neuartige begriffliche Zusammenhänge und methodologische Prinzipien der ‚Form‘ aus, die einerseits die tradierten quadrivialen Lehrinhalte der ‚ars musica‘, also die mathematisch-quantifizierende pythagoreische Zahlen- und Proportionslehren präsent halten, andererseits aber den prinzipiengesicherten Universalismus der Aufklärungsphilosophie des 18. Jahrhunderts für sich beanspruchen. Dabei lässt sich der Anspruch auf ein durch musikalische Formzusammenhänge verbürgtes Prinzipienwissen in den aufklärerischen Musiktraktaten – hier bei Lorenz Christoph Mizler – bis in den Wortlaut hinein verfolgen: „Ubi autem probavimus *principia* Musices *demonstrari* posse, Musicam artem eruditionis Philosophicae partem esse, non obscurum erit.“¹⁹² Theoriegeschichtlich besehen unterhalten die frühneuzeitliche Musiktheorie und die Leibniz-Wolff’sche Schulphilosophie also eine teilweise verborgene, teilweise offenkundige Methodenkontinuität, sofern beide in der logisch abgesicherten prinzipiengeleiteten Nachweisbarkeit formal-intelligibler Strukturen verbunden sind und den heuristischen Wert von Verhältnisbildungen betonen.¹⁹³

¹⁹² Lorenz Christoph Mizler: *Dissertatio, quod Musica Ars sit pars eruditionis Philosophicae*. Leipzig 1734, § IV: “Per Scientiam autem intelligimus habitum intellectus, secundum quem omne id, quod affirmamus, firmis demonstrare possumus argumentis. Ubi autem probavimus *principia* Musices *demonstrari* posse, Musicam artem eruditionis Philosophicae partem esse, non obscurum erit.” (Meine Hervorh.). Die Übersetzung lautet: Durch die Wissenschaft verstehen wir aber die Fähigkeit des Verstandes, mit dessen Hilfe wir all das, was wir behaupten, mit sicheren Argumenten beweisen können. Sobald wir aber gezeigt haben, dass die Prinzipien der Musik bewiesen werden können, wird völlig klar sein, dass die Musik (ars Musica) ein Teil der philosophischen Ausbildung sei.“. Für die Übersetzung danke ich Melchior Klassen.

¹⁹³ Mizler nahm die Schriften Wolffs seit seiner letzten Studienzeit intensiv wahr und lernte fast ausschließlich über den Umweg über Wolff auch Leibniz’ *De Arte Combinatoria* (1690) kennen, der er für die Gewinnung neuer musikalischer Ausdrucksmittel wie Tonleitern und Akkorde große Bedeutung beimaß. Vgl. dazu Wöhlke: *Lorenz Christoph Mizler*, S. 13-37. Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts taucht der Begriff der ‚Logik‘ explizit in Zusammenhang mit Musik auf, so beispielsweise im Titel des Traktats von Johannes Magirus *Artis musicae legibus logicis informatae libri duo* (Frankfurt 1596).

2. Herbart als ‚Leibnizianer‘? Zur Vermittlung von transzendentelem und empirischem Idealismus

Die epistemologischen Grundlagen der Leibniz-Wolff'schen Schulphilosophie aktualisiert insbesondere der österreichische Herbartianismus. So fordert Zimmermann in seiner 1850 in Olmütz gehaltenen Antrittsvorlesung, sich mit Blick auf den Stand der zeitgenössischen Philosophie auf das erkenntnistheoretische Voraussetzungssystem der „einst so sehr verrufenen Leibniz-Wolff'schen Schule“¹⁹⁴ zurückzubedenken:

Sie [die Philosophie] ist der Geist, der Ordnung schaffen soll im Chaos, das Licht, das leuchten soll durch die Finsternisse. Aber Licht will *Klarheit*, Ordnung will *Deutlichkeit*. Wenn die Philosophie jenen Zweck erfüllen soll [...], als Mutter echter humaner Bildung in die Masse aufgehäuften Stoffes den Schmuck und Werth der verständigen Ordnung, den Geist einzuhauchen, der das *Wissen* erst zur *Wissenschaft* macht, so thut es ihr vor Allem Noth, die Materie des Wissens, ihre Gedanken, Begriffe, Urtheile und Schlüsse zur grösstmöglichen Klarheit und Deutlichkeit zu erheben. [...] Erkenntniss nach Gründen ist philosophische Erkenntnis.¹⁹⁵ (Herv. d. Verf.)

Zimmermanns Beharren auf deduktiver Systematik und methodisch gesicherter Erfahrung zur Klärung der Frage, was „Wissen erst zu Wissenschaft“¹⁹⁶ macht, spielt nicht nur mit seiner Metaphorik der leuchtenden Ordnung aus dem Chaos auf Hesiods *Theogonie*, die Genesis und den Johannesprolog an, sondern orientiert sich bis in die Formulierungen hinein an den deutlich älteren Forderungen des ‚klassischen‘ Rationalismus der Leibniz-Wolff'schen Schultradition.

So wie Wolff bereits einen strengen Systembegriff gefordert hatte, der sich ausschließlich aus der Anwendung der richtigen Methode ergeben soll, beruft sich auch Zimmermann auf ein Systemdenken, in dem sich philosophische Erkenntnis als Ergebnis eines methodischen Beweisgangs auszuweisen hat. Zimmermann reaktualisiert damit in auffälliger Weise das ältere rationalistische Wissenschaftsideal unter den veränderten philosophiegeschichtlichen Vorzeichen des 19. Jahrhunderts, wenn er das Spezifikum philosophischer Erkenntnis im Vergleich zu anderen Formen der Erkenntnis klar zu bestimmen sucht. Mit diesem methodischen Bekenntnis Zimmermanns eröffnet sich ein Panorama auf die erkenntnistheoretischen Affinitäten von Leibniz-Wolff'scher Schulphilosophie, neuzeitlicher Musiktheorie und formaler Ästhetik, die in ihrer Methode verbunden sind und darüber aufklären wollen, welche Bedeutung apriorische Begründungsfiguren für die Steuerung des

¹⁹⁴ Robert Zimmermann: *Über die jetzige Stellung der Philosophie auf der Universität. Eine Antrittsvorlesung. Gehalten am 15. April 1850.* Olmütz 1850, S. 15.

¹⁹⁵ Ebd., S. 15-16.

¹⁹⁶ Ebd.

Wissenserwerbs einnehmen. Sofern die unverrückbare Überzeugung des Herbartianismus besagt, dass „alles Gefallende oder Missfallende nur Formen seien“¹⁹⁷, muss sich die Ästhetik, seien es musikalische, sprachliche, bildnerische oder architektonische Kunstbereiche, allein aus der Strukturlogik ihrer Verhältnisbildungen entfalten lassen.

Robert Zimmermann beschreibt in seinem Programmaufsatz *Zur Reform der Aesthetik als exacter Wissenschaft* (1862), wie sich ästhetische Formen aus den überlieferten metaphysisch-ontologischen und subjektphilosophischen Kriterien auslösen lassen. Das Verhältnis von ästhetischer Rationalität und Sinnlichkeit bestimmt Zimmermann dabei formtheoretisch neu, indem er der Ästhetik aufzeigt, wie sie sich mit dem Anspruch apriorischer Grundlegung auf das methodische Niveau der Naturwissenschaften des 19. Jahrhunderts aufschwingen könne:

Die musikalische Aesthetik, wie jene der bildenden Künste haben versucht, sich auf eine unabhängige Basis zu stellen, und der Beifall, der ihnen zu Theil geworden, scheint darzuthun, es sei leichter vom *Umfange*, als, wie bisher geschah, vom *Inhalt* der Schönheitsidee aus zu exacter Wissenschaft vom Schönen zu gelangen. An die Stelle der alten, aus dem *Inhalte* des Naturbegriffs die gesammte Naturerfahrung evolvirenden Naturphilosophie ist in unserer Zeit eine allgemeine Naturwissenschaft getreten, welche auf Grundlage der einzelnen empirischen Zweigwissenschaften aus deren *Umfange* sich aufthürmt. Vielleicht ist es der Aesthetik bestimmt eine ähnliche Bahn zu beschreiben, und nachdem sie bisher, aus dem *Inhalte* der Schönheitsidee deducirend, eine der apriorisch-construirenden Naturphilosophie ähnliche Rolle gespielt, auf Grundlage der einzelnen ästhetischen Zweigwissenschaften aus dem Umfange des Schönen sich zu einer *allgemeinen Kunstwissenschaft* aufzubauen.¹⁹⁸ (Herv. d. Verf.)

So wie die modernen Naturwissenschaften an die Stelle der Naturphilosophie getreten sind, muss die alte platonische Schönheitsidee streng genommen in eine naturwissenschaftlich-exakte Kunstwissenschaft transformiert werden. Damit ist Zimmermanns angestrebtes Projekt einer Ästhetik als „allgemeine[r] Kunstwissenschaft“¹⁹⁹, so könnte man sagen, epistemologisch nicht unschuldig, da sie letztlich auf eine ‚Mathematisierung‘ des Erkennens selbst zielt. So soll der formalistischen Ästhetik eine apriorische, der Mathematik gleiche Sicherheit des Urteils zukommen, die eine vollkommene Durchsichtigkeit ihrer allgemeinen Grundformen gewährleistet und gleichzeitig über die Verarbeitungsmechanismen ihrer Wahrnehmung aufklärt.²⁰⁰

Der Formalismus Zimmermanns ruht seinerseits auf früheren Begründungslogiken, die es ihm überhaupt erlauben, einen Formalismus abstrakter Strukturen anzusetzen, der dann auf jedweden Inhalt appliziert werden kann. Diesen entfaltet Zimmermann vor allem in seiner

¹⁹⁷ Robert Zimmermann: *Zur Reform der Aesthetik als exacter Wissenschaft* [1862], S. 255.

¹⁹⁸ Ebd., S. 227.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Für eine philosophiegeschichtliche Perspektive auf die wissenschaftstheoretische Bedeutung der Mathematik vgl. Andreas Färber: *Die Begründung der Wissenschaft aus reiner Vernunft. Descartes, Spinoza und Kant*. Freiburg, München 1999, S. 38-44.

Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft (1858) sowie in seiner *Allgemeinen Aesthetik als Formwissenschaft* (1865). Die „musikalische Aesthetik“²⁰¹ arbeitet Zimmermanns Konzeption einer Ästhetik als allgemeiner Kunstwissenschaft dabei wissenschaftstheoretisch voraus, sofern sie Muster für regelgeleitete, nicht-diskursive Sinnzusammenhänge bildet und Schönheit damit in Relationsgefüge bindet. Das Interesse Zimmermanns an reinen Vorstellungsformen, wie sie paradigmatisch in der (Instrumental-)Musik gegeben sind, richtet sich gerade nicht auf empirische Faktoren, sondern auf die Bedingungen einer Relation zwischen Phänomen und Bewusstsein. Zwar gewährleistet der Formalismus Zimmermanns so noch die grundlegende Vergleichbarkeit der verschiedenen Kunstformen unter dem Dach der Ästhetik, nimmt aber im selben Zug eine folgenreiche Neuvermessung von Medium, Werk und ästhetischer Erfahrung vor.

Infolge der stürmischen Entwicklung der Naturwissenschaften im frühen 19. Jahrhundert gerät die Philosophie bekanntlich in eine Identitätskrise, durch die ihr Monopol, Wissenschaftlichkeit zu definieren, ins Wanken gerät – selbst eine systematische Gesamtdeutung der Wirklichkeit zu geben, die Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erheben könnte, ist ihr nach dem Zusammenbruch des deutschen Idealismus nicht mehr möglich.²⁰² Insbesondere die Entstehung der modernen, naturwissenschaftlich operierenden Psychologie stellt den hegemonialen Erkenntnisanspruch der Philosophie und die besondere Kompetenz ihrer Reflexion gegenüber den experimentellen Wissenschaften radikal in Frage. Aus dem anfänglichen methodischen Auseinandertreten zweier Wissensformationen erwächst letztlich eine kaum zu überwindende Kluft: Indem nämlich die empirischen Wissenschaften die metaphysische Spekulation auszugrenzen suchen, erschüttern sie die entscheidende Garantie des kantischen Apriorismus, den Primat eines synthetischen, erfahrungsunabhängigen Wissens. Wie also lässt sich angesichts des Aufstiegs der empirischen Wissenschaften, die auf Theorie- und Methodenvereinheitlichung drängen, das Verhältnis von Theorie und Erfahrung neu bestimmen?

Herbarts Vermittlungsversuch liegt nun darin, dass er die metaphysische Spekulation rehabilitiert, indem er sie darauf verpflichtet, von der Veränderlichkeit des empirischen Bewusstseins auszugehen. Auf diese Weise sichert er die Wissenschaftlichkeit von Erfahrung durch ein formales Apriori, wobei er das deduktiv-metaphysische System der rationalen Psychologie Wolffs in ein deduktiv-kategoriales überführt. An der kritischen Philosophie

²⁰¹ Robert Zimmermann: *Zur Reform der Aesthetik als exacter Wissenschaft* [1862], S. 227.

²⁰² Vgl. zur Diversifikation und Methodenspezialisierung der Wissenschaften in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Herbert Schnädelbach: *Philosophie in Deutschland 1831–1933*. Frankfurt/Main 1999, S. 88-114 sowie Klaus Sachs-Hombach: *Philosophische Psychologie im 19. Jahrhundert. Entstehung und Problemgeschichte*. Freiburg/Brsg., München 1993, S. 45-55.

Kants geschult, wendet sich Herbart der Frage zu, wie sich das Auseinanderdriften von einzelwissenschaftlichem Erfahrungswissen und Philosophie auffangen lässt, ohne aber die Integrität der metaphysischen Grundlagenreflexion der Philosophie ernsthaft zu gefährden.²⁰³ Um in der nachkantischen erkenntnistheoretischen Debatte zwischen den neuen methodischen Anforderungen der empirischen Einzelwissenschaften und der Philosophie zu vermitteln, greifen daher sowohl Herbart also auch Zimmermann intensiv auf den erkenntnistheoretischen Realismus der Leibniz-Wolff'schen Schulphilosophie zurück, da diese gerade in ihrer Lehre von den einfachen Substanzen bzw. letzten Elementen der Wirklichkeit verschüttete Modelle für die Strukturlogik von Verhältnisbildungen bereitet hatte.²⁰⁴

Dass Herbart, der Fichte-Schüler und Lehrstuhlnachfolger Kants, gerade in einer formalistischen Sukzessionslinie mit Leibniz steht, erscheint also nur auf den ersten Blick wenig intuitiv. Denn in ihrer Auseinandersetzung mit dem Formalismus Kants kommen sowohl Herbart als auch Zimmermann immer wieder auf den von Leibniz vermittelten logisch-szientifisch geprägten Apriorismus zurück und gewinnen dadurch ein gesichertes, gleichsam metaphysisch bereinigtes Prinzipienwissen über die Modalitäten von Formwahrnehmung, das sie in ihr eigenes Theorieprogramm integrieren:

Versteht man mit Kant unter einer Erkenntnis a priori eine solche, die zwar nicht vor aller Erfahrung besteht, wohl aber von der Erfahrung ganz unabhängig ist, darf man die Leibniz'sche Lehre einen psychologischen Apriorismus nennen, da nach ihm die Wahrnehmung und Erfahrung in den einzelnen Seelen zur Entwicklung und zum Bewusstsein gelangen.²⁰⁵

Mit Blick auf die ungebrochene Schubkraft der Leibniz'schen Metaphysik für die formtheoretischen Innovationen des Herbartianismus muss man an die gemeinsamen begründungstheoretischen ‚Orte‘ von rationalistischer Philosophie und formaler Ästhetik erinnern, an denen ein neuartiges logifiziertes Wissen von Form entsteht.²⁰⁶ Folgt man den

²⁰³ Vgl. Thomas Borgard: *Immanentismus und konjunktives Denken. Die Entstehung eines modernen Weltverständnisses aus dem strategischen Einsatz einer ‚psychologia prima‘ (1830-1880)*. Tübingen 1999, S. 62-109. Vgl. zum theoretischen Fortleben dieses grundlegenden Problems der Erkenntnistheorie und den Grenzen der naturwissenschaftlichen und philosophischen Begriffsbildung im Wiener Kreis Moritz Schlick: *Philosophische Logik*. Hrsg. u. eingeleitet v. Bernd Philipp. Frankfurt/Main 1986 sowie Frank-Peter Hansen: *Geschichte der Logik des 19. Jahrhunderts. Eine kritische Einführung in die Anfänge der Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie*. Würzburg 2000, S. 9-14.

²⁰⁴ Vgl. Art. *Realismus*. In: Joachim Ritter / Karlfried Gründer / Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 8: R-Sc. Basel 1992, Sp. 148-178.

²⁰⁵ Vgl. zu den konzeptuellen Gemeinsamkeiten von Leibniz' und Kants Apriorismus die ältere, dennoch instruktive Studie von Emil Sigall: *Der leibniz-kantische Apriorismus und die neuere Philosophie*. Czernowitz 1900, S. 3-34.

²⁰⁶ Vgl. Panajotis Kondylis: *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*, S. 545-56; Jürgen Mittelstrass: *Neuzeit und Aufklärung*, S. 453-469. Zum ungebrochenen Einfluss der Monadenlehre auf die herbartianische Wissenschaftslogik vgl. Thomas Borgard: *Immanentismus und konjunktives Denken*, S. 80-93.

Einsichten Emil Sigalls, ist vor allem die fortschreitende Psychologisierung der Logik ein wesentlicher Katalysator für die epistemologischen Verschiebungen der rationalistischen Philosophie gewesen, die sich in mehreren Schüben zwischen Früh- und Spätaufklärung vollzogen hatte. Einen wichtigen Einsatzpunkt für diese Verschiebungen stellt der Versuch Wolffs dar, mathematische wie philosophische Methodik miteinander zu identifizieren und damit die Syllogistik in den Status eines modernen mathematischen Verfahrens zu erheben.

Für den späteren, monistischen Ansatz der deutschen Aufklärung ist wiederum die ‚zweispältige‘ Physiognomie des Leibniz’schen Denkens prägend, d.h. die um den Preis der künstlichen Konstruktion der prästabilierten Harmonie vorgenommene Trennung von Geist und Sinnlichkeit einerseits und die teleologische Vereinigung der beiden andererseits.²⁰⁷ Aus Herbarts auffälliger Rückbesinnung sowohl auf die tradierten Formmuster der Musiktheorie als auch auf die monadologischen Begründungsmuster der deutschen Schulphilosophie ergeben sich strukturelle Vorbilder für bewegte Vorstellungsverhältnisse, die der Herbartianismus formtheoretisch umwidmet und im Verlauf des 19. Jahrhunderts vielfältigen epistemologischen, logischen und psycho-physischen Revisionen unterzieht.²⁰⁸

Versucht man das neuzeitliche Denken als Wendung von einem spekulativ-metaphysischen zu einem kritischen, methodisch geleiteten Interesse der Vernunft zu begreifen, stößt man offenkundig auf erhebliche Schwierigkeiten, wenn man sich nicht damit begnügt, dieses als bloße Vorgeschichte der Philosophie Kants zu schreiben.²⁰⁹ So bemerkt Herbart bereits in seinem *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie* (1813):

Die Philosophie besitzt nicht, gleich andern Wissenschaften, einen besondern Gegenstand, mit dem sie sich ausschließend beschäftigt: ihre Eigenthümlichkeit muß also in der Art und Weise gesucht werden, wie sie jeden sich darbietenden Gegenstand behandelt.²¹⁰

Herbarts erneute Frage nach dem Spezifikum philosophischer Erkenntnis entspringt einerseits seinen Reserven gegenüber der idealistischen Systemphilosophie, reicht aber ihrem theoretischen Grundimpuls nach weit in das Aufklärungsdenken zurück. Dieses hatte ja

²⁰⁷ Vgl. Art. *Monismus*. In: Joachim Ritter / Karlfried Gründer (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 6: Mo-O. Basel 1984, Sp. 132-146. Einen philosophiehistorischen Überblick bieten Franz Schupp: *Geschichte der Philosophie im Überblick*. Bd. 3. Neuzeit. Hamburg 2003, S. 236-259 und Gottfried Gabriel: *Grundprobleme der Erkenntnistheorie. Von Descartes zu Wittgenstein*. Paderborn, München, Wien 1993 und Lothar Kreimendahl: *Einleitung. Einige Charakteristika der Philosophie des 17. Jahrhunderts*. In: Ders.: *Philosophien des 17. Jahrhunderts. Eine Einführung*. Darmstadt 1999, S. 1-22. Zu den tiefgreifenden Wandlungen des Metaphysikbegriffs aus poststrukturalistischer Perspektive vgl. nur Gilles Deleuze: *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Frankfurt/Main 2000, S. 197-226.

²⁰⁸ Vgl. Céline Trautmann-Waller: „Ein vestes Gebäude“? *Formalistische Ästhetik und Mathematik am Beispiel der Musik (Herbart, Drobisch, Zimmermann, Hostinský)*. In: *figurationen*. Bd. 21, Ausgabe 2, S. 109-123.

²⁰⁹ Vgl. Jürgen Mittelstraß: *Leibniz und Kant. Erkenntnistheoretische Studien*. Berlin 2011, S. 28-44.

²¹⁰ Johann Friedrich Herbart: *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie* [1813], § 4, S. 46.

gerade ein System notwendiger Wahrheiten gebildet, um Erkenntnis, die nicht der Erfahrung entspringt, überhaupt erweisen zu können.²¹¹ Damit aber stellt sich die Frage, welcher Art das Wissen sein kann, das die Metaphysik, verstanden als Erfahrung in der Form begrifflicher Bearbeitung, als „Bearbeitung der Begriffe“²¹², überhaupt bereitstellen kann.²¹³ Vor allem nach der für Herbart unhintergehbaren transzendentalphilosophischen Wende Kants ist bemerkenswert, dass, wie Zimmermann bemerkt, gerade bei diesem der „Individualismus in der Metaphysik seit Leibnitz zum erstenmal wieder siegreich hervorgetreten“²¹⁴ sei. Insofern trägt Herbarts Rückgriff auf die deutliche ältere rationalistische Schultradition, der über die Revision Kants zu Leibniz führt, nur auf den ersten Blick restaurative Züge. Denn Herbart bewahrt damit zwar die von Kant aufgebene Problemstellung, wie die Objektivität erfahrungsbezogener Gegenstandserkenntnis zu denken sei, übernimmt aber nicht vollständig die Apriorizität der transzendentalen Reflexion.²¹⁵ So sind nach Herbart die Formen der Erfahrung nicht wie bei Kant apriorisch zu verstehen, sondern gehen psychologisch aus ‚Reihen‘ hervor, deren Ordnungen schon mit den Empfindungen gegeben sind.²¹⁶

Von den Schwierigkeiten, die mit der Vermittlung von transzendentalen Idealismus und empirischem Realismus verbunden sind, berichtet Herbart in seiner am 22. April 1833 in Königsberg gehaltenen Rede. In diesem als Tribunal inszenierten Rückblick auf die historische Entwicklung konkurrierender empirischer und transzendentaler Ansätze bleibt Kants transzendentaler Rationalismus für Herbart ein unhintergebarster Fixstern:

Leicht genug wäre es mir demnach, eine Palinodie zu singen, und zeigen, ich sei nicht Kantianer; vielleicht eher Leibnizianer, oder ein Anhänger Locke's, oder was sonst etwa herauskäme, wenn hier Aehnlichkeiten, dort Abweichungen hervorgehoben würden. [...] Zwar ein Traumbild, ein eben so nichtiger als stolzer Gedanke, schwebt mir zuweilen vor; eine Versammlung, worin Platon, Aristoteles, Parmenides, Cartesius, Locke, Leibnitz, Spinoza, Hume, Kant, – zu Gericht sitzen würden, um Urtheil über meine Arbeiten zu fällen. Ob sie sich wohl einig werden möchten? Platon und Aristoteles würden sogleich unter sich zusammentretend in jenen Streit gerathen, der durch sie veranlasst im Mittelalter die sogenannten Realisten und Nominalisten so lange Jahrhunderte hindurch beschäftigte; – freilich würden sie ihn geschmackvoller führen als die Scholastiker, doch schwerlich sich verständigen, ausser etwa mit Hülfe der heutigen Mathematik

²¹¹ Vgl. Art. *Rationalismus*. In: Joachim Ritter / Karlfried Gründer / Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 8: R-Sc. Darmstadt 1992, Sp. 44-48. Vgl. dazu auch Horst Michael Schmidt: *Zur philosophischen und poetologischen Begründung von Erfahrung und Urteil in der deutschen Aufklärung (Leibniz, Wolff, Gottsched und Breitingen, Baumgarten)*. Paderborn 1982, S. 21-34.

²¹² Johann Friedrich Herbart: *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie* [1813], § 4, S. 50.

²¹³ Vgl. Ingo Stöckmann: *Form. Theorie und Geschichte der formalen Ästhetik*, S. 79-87.

²¹⁴ Robert Zimmermann: *Ueber Leibnizens' Conceptualismus*. In: Ders.: *Studien und Kritiken zur Philosophie und Ästhetik*. Bd. 1. Wien 1870, S. 90.

²¹⁵ Vgl. Ingo Stöckmann: *Form. Theorie und Geschichte der formalistischen Ästhetik*, S. 335-362.

²¹⁶ Vgl. ebd., S. 242-252.

und Physik [...]. Hume würde einigen Witz aussprühen, aber bald abgefertigt von Kant sich entfernen. Wer bliebe mir dann übrig? Kant allein.²¹⁷

Die von Herbart aufgeworfene Frage, ob und zu welchen Bedingungen er unter dem Patronat Kants dennoch als „Leibnitzianer“²¹⁸ gelten könne, entscheidet sich also vor allem daran, welche rationalistischen Philosophietraditionen er im Rahmen seiner wissenschaftlichen Begründung der Psychologie bewahrt und welche er aufgibt. Insbesondere Herbarts Versuch einer mathematischen Formalisierung psychischer Prozesse schließt mit seiner Frage, wie die Seele als „Handlung des innern Principis“²¹⁹ selbsttätig Vorstellungen erzeugt, nicht nur an die deutlich älteren epistemologischen Grundlagen Leibniz-Wolff'scher Schulphilosophie an, sondern ebenfalls – und das deutlich weniger explizit –, an die neuzeitlichen wahrnehmungstheoretischen Musikdiskurse.

3. Exkurs: Zu den universalistischen Wissensbestände der neuzeitlichen Musiktheorie

Auch die Musiktheorie partizipiert an der aufklärerischen Neuausrichtung von *ratio* und *sensus*, indem sie in enger Anlehnung an die rationalistische Philosophie, vor allem aber an Leibniz' *Monadologie* (1714), klangliche Phänomene von kosmologischen Spekulationen löst. Dieser musikalische Paradigmenwechsel um 1700, der von physiologischen, epistemologischen, ästhetischen und nicht zuletzt juristischen Argumenten getragen wird, verändert dabei stark die Regeln der Komposition und den Geltungsgrund des gelehrten musikalischen Urteils.

Wie herausfordernd die Entwicklungen der modernen Mathematik für das neuzeitliche musikalische Wissen geworden sind – und noch im 19. Jahrhundert bleiben werden –, wird vor allem in der sich verändernden Urteilslogik musikalischer Formwahrnehmung sichtbar, die stark zwischen zahlenmystischer Spekulation und den Möglichkeiten ihrer grundlegenden Mathematisierung changiert.²²⁰ Die mittelalterlich-quadrivial geprägte Musiktheorie um 1700

²¹⁷ Johann Friedrich Herbart: *Rede gehalten im grossen Hörsaal der Universität zu Königsberg am 22. April 1833*. In: *Johann Friedrich Herbart's Historisch-Kritische Schriften*. Hrsg. v. G. Hartenstein. Zweiter Abdruck. Hamburg und Leipzig 1892, S. 157-166.

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Johann Friedrich Herbart: *Psychologie als Wissenschaft*. Erster synthetischer Theil [1824]. In: Ders.: *Sämtliche Werke in chronologischer Reihenfolge*. 19 Bde. Hrsg. von Karl Kehrbach. Bd. 5. Langensalza 1890, S. 177-434, § 18, S. 217.

²²⁰ Vgl. Bettina Schlüter: *Die ‚Magi‘ der klingenden Zahl: Figurationen des Verborgenen in Musik und Mathematik*. In: Anne-Rose Meyer/Sabine Sielke (Hrsg.): *Verschleierungstaktiken: Phänomene von*

wahrt noch stark die traditionelle Verbindung von Musik und Arithmetik; als Garantin und Sinnbild göttlicher Ordnung soll die Musik auf dem zahlhaft geordneten Fundament der ἀρμονία ruhen und gemäß einem Terminus der traditionellen aristotelischen Syllogistik als ‚scientia subalternata‘ ihren Platz im System der Wissenschaften einnehmen, nämlich als eine ‚Scientia Mathematica‘.²²¹ Diese zahlhaft verbürgte Ordnungsvorstellung vertreten vor allem Johannes Lippius (*Synopsis Musicae Novae Omnino Verae atque Methodicae Universae*, 1612) Andreas Werckmeister (*Musicae mathematicae hodegus curiosus*, 1686), und Meinrad Spieß (*Tractatus Musicus Compositorio-practicus*, 1745), sofern sie das natürliche Zeichensystem der Musik und seine sinnliche Präsentation so stark mit göttlich geordneten Zahlenproportionen verflechten, dass Signifikat und Signifikant gewissermaßen ineinander fallen: Die Musik ist selbst, was sie zeigt und zeigt, was sie ist. Unmittelbar evident wird diese intime Verbindung von barocker Musiktheorie und Mathematik in Zahlenreihen, die Tonfolgen bezeichnen: „Termini communes“²²² nach Kircher, „Numeri copulati“²²³ nach Printz, „Proportiones copulatae“²²⁴ nach Mattheson.²²⁵

Die ‚Scientia Mathematica‘, die in ‚pura‘ und ‚mixta‘ geteilt wird, manifestiert sich vornehmlich in den einfachen archetypischen und der Unität nahestehenden Zahlen 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 und 8, oder auch in solchen Zahlen, die auf diese Grundzahlen und harmonischen Wurzel-Zahlen zurückgeführt werden. Die Unität (lat. *unitas*, griech. *μονάς* = 1), die bereits Gioseffo Zarlino beschrieben hatte und von Werckmeister ausformuliert wird, meint daher streng genommen keine Zahl, sondern bezeichnet den Anfang aller Zahlen, also jene Einheit, auf die alle ihre folgenden Zahlen – als Vielheit – zurückgehen und aus der sie alle zusammengesetzt sind. Die Unitas entspricht damit der Bedeutung des Punktes in der Geometrie, der eine kleinste unteilbare Einheit der Linie ist. Der Unität am nächsten gelegen sind die Proportionen der sieben Konsonanzen (1. 2. 3. 4. 5., 6.-8.), dann erst folgen die

eingeschränkter Sichtbarkeit und Täuschung in Natur und Kultur. Frankfurt/Main. 2011, S. 283-298. Zur Normativität der Musiktheorie in der deutschen Frühaufklärung vgl. Rainer Bayreuther: *Struktur des Wissens in der Musik-Wissenschaft Lorenz Mizlers*. In: *Die Musikforschung*, 56 (Januar-März 2003). H. 1, S. 1-22 und ders.: *Perspektiven des Normbegriffs für die Erforschung der Musik um 1700*. In: Achim Aurnhammer/ Wilhelm Kühlmann/ Jan-Dirk Müller (Hrsg.): *Frühe Neuzeit. Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext*. Bd. 149, S. 5-61.

²²¹ Vgl. Ulrich Leisinger: *Leibniz-Reflexe in der deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, S. 43-58 und Rolf Dammann: *Zur Musiklehre des Andreas Werckmeister*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 11 (1954). H. 3, S. 206-237, hier S. 216-219.

²²² Athanasius Kircher: *Musurgia Universalis* [1650], S. 659.

²²³ Wolfgang Caspar Printz: *Phrynis (Mytilenaeus) oder Satyrischer Componist*. Quedlinburg 1676, S. 40.

²²⁴ Johann Mattheson: *Grosse General-Baß-Schule*. Hamburg 1731, S. 133.

²²⁵ Vgl. Werner Braun: *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Zweiter Teil. Von Calvisius bis Mattheson*. In: Thomas Ertelt / Frieder Zamminer (Hrsg.): *Geschichte der Musiktheorie*. Herausgegeben im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin. Darmstadt 1994, S. 61-67.

Dissonanzen (8. 9. usw.), die von dem Ursprung der Intervalle, der Unitas bzw. dem Unisonus weiter entfernt liegen.

Der barocke Zahlbegriff entfaltet seine formale Durchbildungskraft damit auf mindestens drei denkbaren verschiedenen Aggregationsniveaus: Erstens erfasst der barocke Musikbegriff Zahlen als Ordnungsgrundlage und beschreibt diese als natürliche, rational erkennbare ‚Gestaltzahlen‘, die als ‚reine‘ und ‚vollkommene‘ Zahlen die musikalischen Intervallverhältnisse (*relationes*) überhaupt erst konstituieren und dem harmonisch geordneten architektonischen Aufbau eines Musikstücks zugrunde liegen.²²⁶ Zweitens wird Zahlen ein spezifischer allegorischer Bedeutungswert zugewiesen, d.h. sie werden als ‚Symbolzahlen‘ begriffen, die weit über ihre formale Gefügekraft hinausweisen. Ganz anders gelagert ist die dritte Bedeutungsdimension, die Zahlen mit vielstelligen Kommawerten als akustisch-exakte Verhältnisse auffasst, wie sie in der temperierten Stimmung nötig sind, die jedoch gegenüber den bereits genannten Gestaltzahlen als unvollkommen und akzidentell wahrgenommen werden. Vor allem die Vertreter der älteren Musiktheoretikergeneration, Andreas Werckmeister (1645-1706) und Lorenz Christof Mizler (1711-1778), sind noch dem scholastischen Axiom des *ordo divinus* verpflichtet und wenden sich gegen eine radikale Beschneidung der kosmisch-universalistischen Wissensbestände.²²⁷

Doch die neuzeitliche Einsicht in die komplexe Mathematizität des Wissens, mit der sich nun auch die neuen Erkenntnisse aus der Mechanik formulieren lassen, schwächt die in den Unitas- und Generalbasslehren präsenten kosmologischen und metaphysischen Begründungsmuster der Musiktheorie, die nun hinter dem „Grauschleier mathematischer Beschreibbarkeit“²²⁸ zu verschwinden drohen. Die aufklärerische Musiktheorie läuft also auf eine Aporie zu: Während die kosmologische Spekulation Gefahr läuft, zu einem leeren, bloß reformulierendem Wissen herabzusinken, stellt sich für die Mathematik die Frage, wie ihr modernes Wissen nicht blind für die empirischen Phänomene der Musik wird.

Symptomatisch für die Übersetzung mathematischer Probleme in empirische Tonordnungen ist die Diskussion der musikalischen Temperatur, die seit der frühen Neuzeit bis in das späte 18. Jahrhundert hinein geradezu obsessiv geführt wird. Wurde zunächst im Kontext eines universalharmonistischen Denkens noch die Grundsatzfrage ihrer Legitimation

²²⁶ Vgl. zur symbolischen Bedeutungsgehalt der ‚Gestaltzahlen‘ in der barocken Musiktheorie Rolf Dammann: *Zur Musiklehre des Andreas Werckmeister*, S. 235-236.

²²⁷ Karl Gustav Fellerer: *Monodie und Generalbaß*. In: *Die Musikforschung* 37 (April/Juni 1984). H. 2, S. 99-110. Zu den Veränderungen der Generalbasspraxis und ihrer Bezifferung vgl. Johannes Wolf: *Handbuch der Notationskunde*. II. Teil: *Tonschriften der Neuzeit. Tabulaturen, Partitur, Generalbass und Reformversuche*. Leipzig 1919, S. 335-387. Zu musikgeschichtlichen Einordnung der Unitas-Lehren Werckmeisters vgl. Judith Debbeler: *Harmonie und Perspektive. Die Entstehung des neuzeitlichen abendländischen Kunstmusiksystems (=Aesthetica Theatralia)* Bd. 4. München 2007, S. 229 f.

²²⁸ Rainer Bayreuther: *Struktur des Wissens in der Musik-Wissenschaft Lorenz Mizlers*, S. 4.

verhandelt, rücken im aufklärerischen Musikdiskurs vor allem mathematisch-akustische Modelle des Tonsystems in den Vordergrund, die noch von Leibniz diskutiert werden. Dieser beschäftigt sich explizit mit Stimmungssystemen und den damit verbundenen musiktheoretischen Fragestellungen, die sich hauptsächlich aus der Korrespondenz mit dem Mathematiker Conrad Henfling seit 1707 ergeben und die schließlich zur Publikation von Henflings Intervallsystem in den *Miscellanea Berolinensia ad incrementum scientiarum* (1710) führte.²²⁹ Einschlägig für die Diskussion der musikalischen Temperatur im 18. Jahrhundert sind weiterhin die Traktate von Andreas Werckmeister (*Musicalische Paradoxal-Discourse*, 1707), Jean-Philippe Rameau (*Traité de l'Harmonie*, 1722), Johann Joseph Fux (*Gradus ad parnassum oder Anführung zur regelmäßigen musikalischen Composition*, 1742) sowie von Friedrich Wilhelm Marpurg (*Versuch über die musikalische Temperatur*, 1776).²³⁰

Zwischen 1680 und 1740 lässt sich eine zunehmende Diversifizierung der Stimmungssysteme beobachten, die mit ihren widersprüchlichen Tendenzen aus Mathematisierung, Physikalisierung und Ästhetisierung zu einer komplexen Gemengelage führt. Die Transformationen, die das Stimmungskonzept im Rahmen des musiktheoretischen Diskurses erfährt, machen die musiktheoretisch geprägte ‚Stimmung‘ attraktiv für die ab 1740 einsetzende Übertragung in die Neurophysiologie, von wo aus sie dann ihre interdisziplinäre Karriere antritt.²³¹ Ohne die neuzeitliche Erfindung und Systematisierung der musikalischen Stimmungslehre wären bahnbrechende Weiterentwicklungen des Harmoniesystems und musikalischer Ausdrucksformen im 19. Jahrhundert gar nicht denkbar, wie sie noch bei Moritz Wilhelm Drobisch *Über musikalische Tonbestimmung und Temperatur* (1852) oder Hermann von Helmholtz *Die Lehre von den Tonempfindungen* (1896) zu finden sind.

²²⁹ Vgl. Conrad Henfling: *Epistola de suo novo systemate intervallorum*. In: *Miscellanea Berolinensia* I (1710), S. 265-194. Den wesentlichen Teil der von Leibniz hinterlassenen musiktheoretischen Manuskripte bildet der Briefwechsel mit Conrad Henfling, der am 25. 3. 1705 beginnt mit einem Brief Henflings vom 28. 9. 1709 endet. Die Korrespondenz enthält fünfzehn Dokumente, vorwiegend Briefe. Kern von Henflings Ausführungen ist die Berechnung einer zwölfstufigen Temperatur mit Hilfe von Mehrfachwurzeln, deren Ergebnisse er in Saitenlängen eines Monochordes angibt, die neun Stellen haben. Vgl. zu dem Briefwechsel den Beitrag von Rudolf Haase: *Korrespondenzen von G. W. Leibniz: 3. Conrad Henfling Geb. 1648, gt. 7. April (u.) zu Ansbach Gest. 9. April 1716, begr. 15. April (u.) zu Ansbach*. In: *Studia Leibnitiana* 9 (1977). H. 1, S. 111-119. Die bei Haase vorgestellten Dokumente belegen Leibniz' Vertrautheit mit einschlägigen Temperatursystemen, insbesondere mit den Schriften Joseph Sauveurs. Bei einer entsprechenden Diskussion mit Christian Goldbach, deren Endergebnis der Abdruck von dessen Temperatursystem in den *Acta Eruditorum* (Leipzig 1717) ist, verweist Leibniz allerdings weder auf Conrad Henfling noch auf Joseph Sauveur, sondern nur auf Christiaan Huygens.

²³⁰ Vgl. Walter Bühler: *Musikalische Skalen und Intervalle bei Leibniz unter Einbeziehung bisher nicht veröffentlichter Texte* (Teil 1). In: *Studia Leibnitiana* (2002), Bd. 42, H. 2, S. 129-161.

²³¹ Zu den vielfältigen Transformationen und epistemologischen Problemlagen, die das Stimmungskonzept im Rahmen des musiktheoretischen Diskurses ab 1680 mit sich führt vgl. Silvan Moosmüller: *Von der himmlischen Harmonie zum musicalischen Krieg. Semantik der Stimmung in Musik und Literatur 1680-1740*. Göttingen 2020, S. 95-109 und Art. *Stimmung*. In: Karlheinz Barck / Martin Fontius / Friedrich Wolfzettel / Burkhard Steinwachs (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 5: Postmoderne/postmodern–Synästhesie. Stuttgart, Weimar 2003, S. 703-734.

4. Hermann Cohens Rehabilitierung des Leibniz'schen Apriorismus im Neukantianismus

Freilich ist der zeitliche wie auch konzeptuelle Abstand zwischen dem universalistischen Wissenschaftsprogramm des ausgehenden 17. und 18. Jahrhunderts und der formalistischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts nicht zu unterschätzen. Doch gerade von der sachlich-logischen Struktur der Leibniz'schen Metaphysik, insbesondere aber von ihrem ‚psychologischen‘ Apriorismus, geht offenkundig eine logisch-scientifische Zugkraft aus, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts eine formalistische Rehabilitierung und Umwertung Leibniz'scher Theoreme provoziert und noch in den Neukantianismus fortwirkt.²³² Dieser kurze Exkurs soll die komplexe Wirkungsgeschichte des aprioristischen Formdenkens erweisen, die von René Descartes, Baruch de Spinoza und Gottfried Wilhelm Leibniz über Immanuel Kants nachhaltige terminologische Fixierung als *a priori* bis zu Hermann Cohen reicht, der die Mathematik als „Schatz des Apriorismus“²³³ und Vorbild der apriorischen Deduktion in seiner *Logik der reinen Erkenntnis* (1902) erhoben hatte.

Da die Mathematik in besonders klarer Weise bestimmte Typen von Wissensbeständen und Gegenständen erfasst, liefert sie der Philosophie paradigmatische Fälle für Wissen, das *a priori* erworben werden kann. Denn die Mathematik bietet Modelle für abstrakte Gegenstände, die zwar weder eine kausale Interaktion noch eine raum-zeitliche Lokalisierung zulassen, deren Realität sich aber dennoch nicht leicht in Abrede stellen lässt. Zu dieser epistemischen und ontologischen Besonderheit tritt eine modale hinzu, die mit beiden eng verknüpft ist, da mathematische Wahrheiten mit Notwendigkeit zu gelten scheinen und daher auch in einem normativen Sinne herausgehoben sind.²³⁴ Nicht zuletzt deswegen bildet die Mathematik den Ausgangspunkt für Leibniz' tiefgehende Auseinandersetzung mit dem Individuationsproblem, das mit der Erörterung zentraler scholastischer Ansätze in der *Disputatio Metaphysica de Principio Individui* (1663) beginnt und mit der Monadenlehre, wie sie in den späteren Schriften ausgearbeitet vorliegt, endet. Leibniz war bereits früh mit der scholastischen Diskussion um den Zahlbegriff (Duns Scotus, Wilhelm von Ockham,

²³² Vgl. Aron Gurwitsch: *Leibniz. Philosophie des Panlogismus*. Berlin, New York 1974, S. 1-9 und Hans-Jürgen Engfer: *Empirismus versus Rationalismus? Kritik eines philosophie-historischen Schemas*. Paderborn 1996, S. 158-175.

²³³ Vgl. Hermann Cohen: *Logik der reinen Erkenntnis*. In: Ders.: *System der Philosophie*. 1. Teil. Berlin 1922, S. 499.

²³⁴ Vgl. zu den epistemischen und ontologischen Besonderheiten der Mathematik in ihrer wissenschaftsgeschichtlichen Perspektive nur den Beitrag von Torsten Wilholt: *Philosophie der Mathematik*. In: Simon Lohse / Thomas Reydon (Hrsg.): *Grundriss der Wissenschaftsphilosophie. Die Philosophien der Einzelwissenschaften*. Hamburg 2017, S. 53-75; vgl. weiterhin Massimo Mugnai: *Bemerkungen zu Leibniz' Theorie der Relationen*. In: *Studia Leibnitiana* 10 (1978). H. 1, S. 2-21.

Francisco Suárez) gut vertraut.²³⁵ In seinem Erstlingswerk geht es ihm vornehmlich darum, gegen die scotistische *haecceitas* als Individuationsprinzip zu argumentieren und gleichzeitig zu zeigen, dass jedes Individuum durch die Totalität des eigenen Seins individualisiert ist.

Bereits in seiner Jugend versucht Leibniz die Metaphysik aus ihrer zur Begriffslogik depotenzierten Stellung als Hilfswissenschaft herauszuführen.²³⁶ Begriffe sollen sich nach Leibniz nicht bloß durch ihre Anwendbarkeit auf die Erfahrung, sondern – in einer *ars characteristic-combinatoria* – als widerspruchsfreie Kombination einfacher Begriffe ausweisen. Noch deutlicher tritt die Radikalität des Leibniz'schen Rationalismus in seiner späteren *Dissertatio de arte combinatoria* (1666) hervor, in der er den pythagoreischen Grundsatz ausgestaltet, dass die Wesenheiten der Dinge sich wie Zahlen verhalten. Dabei greift er auf das Projekt einer quantitativen Mathematik zurück, das er bei seinem Lehrer, dem Jenaer Mathematiker Erhard Weigel kennengelernt hatte.²³⁷ Weigel hatte den Geltungsbereich des Quantitätsbegriffs aus der Einschränkung auf den Bereich der Ausdehnung und Größe befreit und auf alle Arten des Seins angewendet. Leibniz nimmt nun Weigels Grundgedanken einer quantitativen Bestimmung der Wesenheiten auf, überträgt die Idee einer universellen Applizierung der Quantität für alle Seinsbereiche jedoch auf die Arithmetik. Damit beansprucht er, der Mathematik eine metaphysische Grundlage zu verleihen, indem die Zahl, in der sich die Grundrelation von Teil und Ganzem quantitativ ausdrückt, der Metaphysik zugeordnet wird.²³⁸

Für die Vertreter des Marburger Neukantianismus, zumal für Hermann Cohen (1842-1918), ist der von Leibniz vermittelte Apriorismus zum Leitstern seines Systemdenkens geworden, sofern dieser die Tendenz kennzeichnet, dem Gegebenen jede eigenständige erkenntnistheoretische Valenz zu bestreiten und das Sein der Welt als Geltungsgefüge wissenschaftlicher, vom erzeugenden Denken gestifteter bzw. zu stiftender Bestimmtheiten auszulegen.²³⁹ Wenn der von Leibniz geprägte Apriorismus also ein eigenes, nicht bloß historisch konturiertes Profil im Marburger Neukantianismus gewinnen konnte, liegt das vornehmlich an Cohens systematischer Ausrichtung der Kant-Rezeption in seinem frühen

²³⁵ Vgl. Gottfried Wilhelm Leibniz: *Disputatio metaphysica de principio individui* [1663], § 16-26.

²³⁶ Vgl. zu Leibniz' früher Kritik scholastischer Ansätze die Beiträge von Torsten M. Breden: *Individuation und Kombinatorik*. Stuttgart-Bad Cannstatt 2009, S. 266-296 und Philip Beeley: *Kontinuität und Mechanismus. Zur Philosophie des jungen Leibniz in ihrem ideengeschichtlichen Kontext* (= *Studia Leibnitiana Supplementa*. Bd. XXX). Stuttgart 1996, S. 52-66. Vgl. weiterhin Richard Höningwald: *Grundfragen der Erkenntnistheorie*. Hrsg. v. Wolfdietrich Schmied-Korwazik. Hamburg 1997, S. 84-131 und Gerhard Gamm: *Flucht aus der Kategorie. Die Positivierung des Unbestimmten als Ausgang der Moderne*. Frankfurt/Main 1994, S. 191-195.

²³⁷ Vgl. zu Leibniz' weiteren Anregungshorizonten Torsten M. Breden: *Individuation und Kombinatorik*, S. 266, Anm. 2.

²³⁸ Vgl. Philip Beeley: *Kontinuität und Mechanismus*, S. 53 f.

²³⁹ Vgl. Art. *Apriorismus*. In: Joachim Ritter/ Karlfried Gründer/ Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 1: A-C. Basel, Stuttgart 1971, Sp. 476-477.

philosophischen Hauptwerk *Kants Theorie der Erfahrung* (1876), die darauf zielt, „die Kantische Aprioritätslehre von Neuem“²⁴⁰ zu begründen.²⁴¹ Im Rahmen dieser Neubegründung orientiert sich Cohen nicht nur an Leibniz’ Apriorismus, sondern berücksichtigt gleichermaßen Herbarts Kant-Kritik mit Blick auf die Frage, wie die Einheit des Bewusstseins zu denken ist:

Das Vorurtheil des Realismus stützt sich in Herbart hauptsächlich auf zwei Argumente, welche durchgehend gegen Kant gerichtet sind. Erstlich: die Kantischen „Formen“ seien vielmehr in Prozesse aufzulösen, als Prozesse aufzufassen. Zu dieser Erkenntnis sei Kant nicht gekommen, weil er in der Ansicht von den Seelenvermögen befangen gewesen sei. [...] Das andere Argument geht über den psychologischen Tadel zum systematischen über: Kant nehme die Kategorien als Formen der Erfahrung an. Sie verknüpfen nur das Mannichfaltige, das die Erfahrung darbiete. Die Realität sei selbst nicht das Reale, sondern nur die Form, in welcher der Verstand das Mannichfaltige der Wahrnehmung zusammenfasse.²⁴²

Cohen richtet also die logisch-scientifische Prägung des Neukantianismus nicht nur an Kants Erkenntniskritik, sondern auch am „psychologischen Tadel“²⁴³ Herbarts aus, der sich sowohl gegen die ältere Vermögenslehre als auch gegen die strenge Isolation von Sinnlichkeit und Verstand der transzendentalen Methode Kants gerichtet hatte.²⁴⁴ Die auffällige konzeptuelle Nähe von Herbarts Seelenbegriff zu Leibniz’ Metaphysik zeigt sich vor allem in Cohens zweitem Argument, das die prozessualen Syntheseleistungen von Formen für Wahrnehmungsprozesse betont. Cohens systematische Ausrichtung der Kant-Rezeption unter Berücksichtigung von Herbarts kritischen Einwänden bildet damit die Voraussetzung für die Wiedergewinnung und Umwertung Leibniz’scher Theoreme wie der modalogischen Fundierung von Raum und Zeit oder Leibniz’ Begriff der Mathematik in ihrem Verhältnis zu Logik und Mechanik im 19. Jahrhundert:

Vor unserm freiern historischen Blicke jedoch kann der tiefe und breite Zug des wissenschaftlichen Entdeckers aus dem Weltbilde des Systems heraustreten. Wir können im Grunde der Monade dasjenige Denkmoment erblicken, welches die Materie und den Gegenstand zu constituieren geeignet ist. Und dieser Begriff, diese Bestimmung des Denkens ist demgemäss nicht schlechthin ein Ding, wenn selbst ein *être de raison*, sondern es ist eine der aeternae veritates, in denen nach Leibniz alle Wahrheit und Gewissheit der Erkenntniss, alle Realität der

²⁴⁰ Hermann Cohen: *Kants Theorie der Erfahrung*. 2. neu bearb. Aufl. Berlin 1885, Vorrede zur ersten Auflage.

²⁴¹ Diese Konstellation erklärt sich, wie Stöckmann gezeigt hat, aus Cohens intellektueller und philosophischer Prägung. Dessen theoretische Orientierung seit Mitte der 1860er Jahre sei die Philosophie Herbarts, wie sie Cohen in Gestalt der Völkerpsychologie von Moritz Lazarus und Heymann Steinthal rezipiert hat. Vgl. dazu ebd.: *Apperzeption. Hermann Cohens Literaturwissenschaft*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 94 (2020). H. 4, S. 501-539.

²⁴² Hermann Cohen: *Kants Theorie der Erfahrung* [1885], S. 246-47.

²⁴³ Ebd., S. 246.

²⁴⁴ Vgl. Christian Wohlers: *Kants Theorie der Einheit der Welt. Eine Studie zum Verhältnis von Anschauungsformen, Kausalität und Teleologie bei Kant*. Würzburg 2000, S. 60-76.

Dinge gegründet ist. In diesem wissenschaftlich ernsten und fruchtbaren Sinne liegt in den Ideen oder Wahrheiten der Grund und die Gewähr der Dinge.²⁴⁵

Etwas zugespitzt lässt sich sagen, dass Cohen hier über Kant hinausführt, indem er zu Leibniz zurückführt. Insbesondere in Cohens Schriften der 1880er Jahre wird Leibniz' Beitrag zur philosophischen Theorie der Infinitesimalmethode und damit zur systematischen Erhellung des erkenntniskritischen Realitätsbegriffs eine eigenständige Bedeutung zuerkannt. Leibniz' Metaphysik erscheint bei Cohen so als Resultat eines Denkweges, der genetisch wie sachlich durch die Arbeit an der Logik und wissenschaftlichen Prinzipienlehre bestimmt ist.

Cohen stellt allerdings wiederholt Mängel an den Leibniz'schen Problemlösungen fest, da sein Apriorismus, der vor allem durch den Satz vom Grunde geprägt ist, den Nachweis der Identität von Erkenntnis- und Realgrund schuldig bleibe. Obwohl Leibniz im Vergleich zu Kant deutlich weniger schulbildend wirkte, ist die Ausbildung der Marburger Schuldoktrin dennoch von einem vitalen ‚Neuleibnizianismus‘ geprägt, den Ernst Cassirer mit seiner Leibniz-Monographie (*Leibniz' System in seinen wissenschaftlichen Grundlagen*, 1902) in die zweite Phase der Leibniz-Rezeption der Marburger Schule überführt hatte.²⁴⁶

Im Anschluss an diese Überlegungen stellt sich die Frage, ob Leibniz' Apriorismus weitere, bislang unentdeckte Begründungsimpulse für die Ausbildung der formalen Ästhetik nach 1800 bereithält und wie diese wiederum Eingang in die tonpsychologischen Überlegungen der Herbartianer finden. Daran anschließend ließe sich fragen, in welchem Maße die neuzeitliche Musiktheorie neuartige Praktiken der Produktion und Rezeption von musikalischen Formen ins Leben ruft, die eine formalästhetische Beschreibungssprache etablieren als auch bestimmte anthropologische Muster im Umgang mit Musik vorprägen, die in das moderne Formenparadigma der herbartianischen Ästhetik nach 1800 hineinspielen; nicht zuletzt werden damit ganz grundlegende Fragen des Begründungsverhältnisses von Apriorismus und Formalismus berührt.

²⁴⁵ Hermann Cohen: *Kants Theorie der Erfahrung* [1885], S. 39.

²⁴⁶ Cassirers Leibniz-Monographie entsteht aus der Bearbeitung einer Preisaufgabe, die Paul Natorp und Hermann Cohen für das Jahr 1898 gestellt hatten: „Welche Vorarbeit zu einem Systeme der Grundbegriffe und Grundsätze der Wissenschaft ist in den Untersuchungen Leibnizens über die Grundlagen der Mathematik und Mechanik geleistet?“ Zitiert nach Helmut Holzhey: *Die Leibniz-Rezeption im „Neukantianismus“ der Marburger Schule*. In: *Beiträge zur Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte von Gottfried Wilhelm Leibniz*. Stuttgart 1986, S. 289-300, hier S. 294.

5. Monadologische Ausgründungen der Form in der neuzeitlichen Musiktheorie

Um die besondere Strahlkraft apriorischer Diskurs- und Formmuster für den Herbartianismus zu verstehen, lohnt sich ein Rückblick auf Wertungsumschwünge in der Musiktheorie des ausgehenden 17. und 18. Jahrhunderts, die Formen einerseits traditionell als invariante Grundformen begreift, die jeder sinnlichen Konkretion vorausliegen, sich andererseits aber für den weiten Bereich des musikalisch Phänomenalen als Erkenntnisgegenstand und damit auch für empirische Erfahrungszusammenhänge zu öffnen beginnt. Vor allem in der Konfrontation mit den sich im 17. Jahrhundert ausdifferenzierenden Wissensbereichen geraten die tradierten mathematischen und musikalischen Ordnungsprinzipien der *musica* im Verlauf des 17. Jahrhunderts zunehmend unter Druck.²⁴⁷ Mit Blick auf diese Ausdifferenzierung der Musiktheorie von ihrer quadrivialen Einfassung hin zu einem Ensemble verschiedener Wissensformen muss man den direkten Einfluss der rationalistischen Philosophie einschränken. Denn obwohl die Vertreter des Rationalismus viel für die Ausbildung der Wissenschaftstheorie getan haben, sind sie in einem zentralen Bereich der Erfahrung – dem der Kunst – nicht heimisch.²⁴⁸

Weder Descartes noch Spinoza oder Leibniz haben die Kunst in irgendeiner relevanten Weise in ihre Reflexionen einbezogen; in den Schriften und den Korrespondenzen der Rationalisten fehlt die Kunst so gut wie vollständig. Descartes verfasst zwar das einflussreiche *Compendium musicae* (1618), doch auch hier beschäftigt er sich hauptsächlich wieder mit den traditionellen Fragen der Bestimmung der Intervalle mit Hilfe der mathematischen Proportionentheorie.

Gleichwohl können neuzeitliche Musiktheorie und rationalistische Philosophie in der Einheit der sie konstituierenden Rationalität gesehen werden, insofern beide die Mathematik und die von der Mathematik abhängige Physik in ihrer paradigmatischen Funktion anerkennen; damit kreuzen sich beide Disziplinen in ihrem grundlegenden wissenschaftstheoretischen Anliegen und bilden einen gemeinsamen Rationalitätstypus aus, der sie eng an die Entstehung der modernen exakten Wissenschaften bindet.²⁴⁹ Entscheidend

²⁴⁷ Vgl. Jürgen Mittelstraß: *Die Häuser des Wissens. Wissenschaftstheoretische Studien*. Frankfurt/Main 1998, S. 91-104.

²⁴⁸ Vgl. Aloys Wenzel: *Die Einzelwissenschaften und die Metaphysik*. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 9 (1955). H. 2, S. 269-277.

²⁴⁹ Vgl. Franz Schupp: *Geschichte der Philosophie im Überblick*, S. 259-266 und Hans Poser: *Leibniz heute*, S. 224-242. Zu Verhältnis von Metaphysik und Mathematik bei Leibniz vgl. Philip Beeley: *In inquiringo sunt gradus*, S. 22-41 und Hans-Jürgen Engfer: *Teleologie und Kausalität bei Leibniz und Wolff. Die Umkehr der Begründungspflicht*. In: Albert Heinekamp (Hrsg.): *Beiträge zur Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte von*

für das spätere Verständnis und die Aufnahmefähigkeit dieser Problemfelder im Herbartianismus ist die Frage, wie die neuzeitliche Musiktheorie selbst diese Wende methodisch reflektiert und ihre eigenen axiomatischen Annahmen für empiristische Ansätze öffnet. So entwickelt sie in enger Anlehnung an die zeitgenössische Philosophie, vor allem an Leibniz' *Monadologie* (1714), eigenständige Modelle von Perzeption und Apperzeption, d.h. von Wirkkräften, die einander beständig kreuzen und entweder als Apperzeptionen ins Bewusstsein gelangen oder als unklare, vagere Wahrnehmungen, als sogenannte *petites perceptions*, zu einer Art vorbewussten Verworrenheit beitragen.

Bereits die Musiktheorie des 17. Jahrhunderts hat mehrfach versucht, ihre Ton-Konzepte ‚monadologisch‘ zu begründen. So bezeichnet ‚monas‘ häufig den Einzelton und wird mit den Begriffen *Dyas Musica*, mit dem Intervall, und *Trias Musica*, mit dem dreistimmigen Akkord, verbunden. Dieser Sprachgebrauch lässt sich etwa bei Johannes Lippius und Wolfgang Caspar Printz verfolgen. Lippius spricht in seiner *Synopsis musicae* (1612) von „sonis seu monadibus Musicis“²⁵⁰, von Tönen oder musikalischen Monaden, aus denen die Akkorde zusammengesetzt seien. Freilich verläuft die musiktheoretische Methodendiskussion keineswegs homogen; die Frage, ob es überhaupt eine einheitliche Methode geben kann, vorzugsweise nach dem Muster der Mathematik, die klangliche Phänomene erfasst und in den Stand zuverlässigen Wissens erhebt, bleibt Gegenstand heftiger Diskussion.

Die neuzeitliche Musiktheorie nimmt in mehrfacher Hinsicht Problembestände der Leibniz-Wolff'schen Schulphilosophie auf: Sie unterwirft nicht nur den weiten Bereich der sensitiven Vorstellungen einer Analyse, in der sich die rationale Durchdringung musikalischer Formzusammenhänge als Grundproblem zeigt, sondern misst die ‚Vollkommenheit‘ eines Werkes an seiner extensiven Klarheit, d.h. an der möglichst großen Individualisierung von Vorstellungen. Bei diesen Bemühungen der Musiktheorie um methodische Zuverlässigkeit und rationalistische Absicherung der eigenen Prämissen bildet sich eine Art strukturelle Logik heraus, die einerseits die einheitsstiftende innere Komplexität musikalischer Formen wahrt, andererseits aber der Dynamik von zeitlich sich entfaltenden Zuständen Rechnung trägt. Dabei ist daran zu erinnern, dass die Musiktheorie in der frühen Neuzeit – eine hybride Mischung aus musikalischer Handwerkslehre und, zumindest dem Anspruch nach,

Gottfried Wilhelm Leibniz. Stuttgart 1986, S. 97-109 sowie Walther Ch. Zimmerli: *Von der Verfertigung einer philosophiehistorischen Größe: Leibniz in der Philosophiegeschichtsschreibung des 18. Jahrhunderts*. In: Albert Heinekamp (Hrsg.): *Beiträge zur Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte von Gottfried Wilhelm Leibniz*. Stuttgart 1986, S. 148-167.

²⁵⁰ Johannes Lippius: *Synopsis Musicae Novae Omnino Verae atque Methodicae Universae: In Omnis Sophiae Praegustum παρέργως Inventae Disputatae & Propositae Omnibus Philomusis* (1612). Lippius spricht in seiner Definition der Musik von „Sonorum [...] juxta Monadem, Dyadem, et Triadem [...] comproportionatorum atque consonorum“ (A 2).

physikalischer Wissenschaft – prinzipiell, wenn auch nicht immer unmittelbar, auf *poiesis* (ποίησις) oder auf deren Verständnis und Nachvollzug gerichtet ist.²⁵¹ So teilt man noch in den Kompositionslehren des 16. und 17. Jahrhunderts – in enger Anlehnung an Quintilian – die Künste in ‚poetische‘ und ‚praktische‘ ein und zählt die Musik, verstanden als *ars, peritia* oder *scientia bene cantandi* – primär zu den ‚praktischen‘.²⁵²

Freilich liegen zwischen dem *musica*-Verständnis des hohen Mittelalters und der frühneuzeitlichen Musikauffassung kaum überwindbare Abgründe. Dennoch greift es zu kurz, in der *musica* als Einheit von theoretischem Wissen und seiner praktischen Anwendung nur ein bloßes Vorspiel zu der Erfolgsgeschichte neuzeitlicher Musik zu sehen und damit beide in jeweils „abgedichtete historische Regelkreise“²⁵³ einzusperren; vielmehr schreibt sich das aprioristische Formverständnis der *musica* auf vielfältige Weise in die neuzeitliche ‚Musik‘ ein. So steht in den barocken Musiktraktaten ‚Form‘ in einer unaufhebbaren Relation zu einem göttlich legitimierten ‚Zweck‘, einem ‚Inhalt‘ oder einer ‚Idee‘, d.h. zu einer universal gedachten Ordnung, die die Formung verursacht, durch sie zur Existenz gebracht und durch die gestaltete materialisierte Form repräsentiert wird. Dieses der alteuropäischen Denktradition verpflichtete Formkonzept ist daher durchaus als Zugeständnis an den „barocken Wunsch nach architektonischer Vereinigung partikularen Wissens“²⁵⁴ zu werten, insofern als Formen in der barocken Musiktradition die Ordnung der *musica* konstituieren, die einerseits die Objektidentität musikalischer Parameter gewährleisten, andererseits aber den Gegensatzbezug zu den Bereichen der Materialität und Zeitlichkeit stark akzentuieren.²⁵⁵ Musikalische Formen fungieren damit entsprechend als elementare Grundbausteine einer Komposition, die aus der „Kombinatorik von arithmetischen Operationen“²⁵⁶ gewonnen wird. Der Barockmusik eignet also, wie Gilles Deleuze treffend festgestellt hat, die „Harmonie aus der Melodie herauszuziehen“²⁵⁷ und immer wieder höhere Einheiten zu generieren.

²⁵¹ Vgl. Carl Dahlhaus: *Was heisst „Geschichte der Musiktheorie“?*, S. 15-17.

²⁵² Quintilian teilt die Künste in theoretische, „qualis est astrologia“, praktische, „quarum in hoc scil. agendo finis est et ipso actu perficitur, nihilque post actum operis relinquit“, „qualis saltatio est“ und poetische, deren Ziel ein Werk ist, „qualis est pictura“. Zit. nach Dahlhaus: *Musica poetica und musikalische Poesie*. In: *Archiv für Musikwissenschaft*. 23. Jahrg., H. 2 (1966), S. 110-124, S. 113-114, Anm. 16. Zur Position der *musica* im Fächerkanon des mathematischen *quadriviums* vgl. Heinrich Hüsch: *Die Musik im Kreise der artes liberales*. In: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Hamburg 1956*. Kassel 1997, S. 177-123.

²⁵³ Christian Kaden: „Was hat Musik mit Klang zu tun?!“, S. 47.

²⁵⁴ Jürgen Mittelstraß: *Neuzeit und Aufklärung*, S. 439.

²⁵⁵ Vgl. Albrecht Riethmüller: *Stationen des Begriffs Musik*, S. 59-95.

²⁵⁶ Vgl. Bettina Schlüter: *Die ‚Magi‘ der klingenden Zahl*, S. 287.

²⁵⁷ Gilles Deleuze: *Die Falte*, S. 209.

V. Apriorische Formkonzepte

1. Vorgriff: Formtypologische Rehabilitierungen des barocken Formbegriffs zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Der Begriff ‚Barock‘ hat sich als Epochenbezeichnung vornehmlich in der deutschen und englischen Musikgeschichtsschreibung eingebürgert. Das Barockzeitalter wird üblicherweise durch das ‚Epochenjahr‘ 1600 eröffnet, in dem die erste Oper, Jacopo Peris *Euridice* uraufgeführt und auch das vermeintlich erste Oratorium, Emilio de’ Cavalieris *Rappresentatione di Anima, et di corpo* gedruckt wurden, und 1750, dem Todesjahr Johann Sebastian Bachs, beendet.²⁵⁸ Eine gewisse Vorsicht vor Zirkelschlüssen bei einem derart reichen Stil-, Typen- und Epochenbegriff wie dem ‚Barock‘ ist angebracht, da gängige Zäsuren und Pauschalisierungen die entscheidenden Phasen seiner historischen Konzeptualisierung zumeist verfehlen und für fachspezifische Konjunkturen blind werden lassen.²⁵⁹

Stellt man den zunächst abwertenden Verwendungsweisen des Barockbegriffs in den Poetiken und Geschmackslehren des frühen 18. Jahrhunderts die ambitionierte Versuche seiner formtypologischen Rehabilitierung zu Beginn des 20. Jahrhunderts entgegen, zeigt sich, dass man es mit einer vergleichsweise starken, sich in mehreren Schüben vollziehenden Begriffsbildung zu tun hat; der historische Gegenstand des ‚Barock‘ wird als Ensemble begrifflich immer wieder neu konstituiert, lagert neuartige Formsemantiken an und löst sich bisweilen von engeren Problemstellungen der Kompositionslehre.²⁶⁰ Musikgeschichtlich sind als ‚barock‘ angesehene Stilmittel wie der Generalbass noch bis ins späte 18. Jahrhundert etwa bei Mozart und Haydn durchaus gebräuchlich; die Debatte um den Vorzug schlichter Einstimmigkeit gegenüber komplexer Polyphonie ist nicht nur von den humanistischen Zirkeln um 1600, sondern auch noch in den Aufklärungsdebatten in der Mitte des 18.

²⁵⁸ Vgl. Art. *Barock*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sp. 1235-1256. Vgl. dazu auch die für Musikwissenschaften einschlägige Neubestimmung der Epochen Grenzen des Barock von Carl Dahlhaus: *Das 18. Jahrhundert als musikgeschichtliche Epoche*. In: Ders. (Hrsg.): *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Bd. 5. Laaber 1985, S. 1-7. Zur reichen Begriffsgeschichte des ‚Barock‘ vgl. weiterhin Richard Alewyn (Hrsg.): *Deutsche Barockforschung. Dokumentation einer Epoche*. Köln, Berlin. 1965; Wilfried Barner: *Stilbegriffe und ihre Grenzen. Am Beispiel ‚Barock‘*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaften und Geistesgeschichte* 4 (1971) Sonderheft, 302-325; Herbert Jaumann: *Die Entstehung der literarischen Barockkategorie und die Frühphase der Barockumwertung. Ein begriffsgeschichtliches Resümee*. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 20 (1976), S. 17-41.

²⁵⁹ Vgl. zum Barock-Begriff und seinen verschiedenen fachspezifischen Konjunkturen Anfang des 20. Jahrhunderts Marcel Lepper: *Die ‚Entdeckung‘ des ‚deutschen Barock‘. Zur Geschichte der Frühneuzeitgermanistik 1888-1915*. In: *Zeitschrift für Germanistik* 17 (2007), H. 2, S. 300-321.

²⁶⁰ Vgl. ebd., S. 300-304.

Jahrhunderts lebhaft geführt worden.²⁶¹ So verallgemeinert Jean-Jacques Rousseau in seinem *Dictionnaire de musique* (1768) den Begriff ‚baroque‘ zu einer folgenreichen normativen Definition, die weit über das 18. Jahrhundert hinausstrahlt: „Une Musique baroque est celle dont l’Harmonie est confuse, chargée de Modulations & Dissonances, le Chant dur & peu naturel, l’Intonation difficile & le Mouvement contraint“²⁶². Der dieser abwertenden Konzeption gegenüber grundlegende Bedeutungswandel vollzieht sich eigentlich erst im Rahmen der form- bzw. stilwissenschaftlichen Gründungsprogramme in den Kunstwissenschaften seit den 1880er Jahren. Sowohl Heinrich Wölfflin als auch der Zimmermann-Schüler Alois Riegl leiten die Kunstwissenschaften aus den „unsicheren Fahrwassern des Historismus“²⁶³ hinaus. In seinen Schriften *Renaissance und Barock* (1888) und *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) versteht Wölfflin unter ‚Barock‘ einen streng definierten Terminus einer systematischen, epochengeschichtlich nicht eingeschränkten Stilkunde, die sich die „übergreifende Klassifikation bildnerischer Einzelphänomene“²⁶⁴ zum Ziel setzt.²⁶⁵ Die ‚Entdeckung‘ des Barock vollzieht sich also vornehmlich in den kunstwissenschaftlichen Disziplinbildungsprozessen im frühen 20. Jahrhundert. Die Musikwissenschaft, die von diesen Ausdifferenzierungs- und Szientifizierungsschüben der frühen Kunstwissenschaften nicht unberührt bleibt, wendet sich in diesem Zuge ebenfalls der typologischen Dekontextualisierung ‚barocker‘ musikalischer Formkonstellationen zu.²⁶⁶

Die musikwissenschaftliche Orientierung an der Kunstwissenschaft ist in doppelter Hinsicht bemerkenswert: Erstens weil es sich begrifflich um eine von der Kunstgeschichte vermittelte Wiederaufnahme, gewissermaßen eine Aussöhnung mit dem Barockbegriff handelt, zweitens aber, weil die normative Programmgeschichte des Barock trotz der deskriptiven Impulse aus den frühen Kunstwissenschaften in den Musikwissenschaften

²⁶¹ Vgl. zur Entwicklung des Generalbasspraxis aus der ‚Bassus ad organum‘-Praxis im 16. Jahrhundert Karl Gustav Fellerer: *Monodie und Generalbaß*, S. 99-110.

²⁶² Jean-Jacques Rousseau: *Dictionnaire de Musique*. Paris 1768, S. 5. So überträgt noch Heinrich Christoph Koch die Definition Rousseaus fast wörtlich unter dem Artikel ‚Barock, barocco‘ in sein *Musikalisches Lexikon* von 1802: „Ein Tonstück wird barock genannt, wenn in demselben die Harmonie verworren, und der Satz mit Dissonanzen und ungewöhnlichen Auflösungen derselben überladen ist, wenn die Modulation zu oft, und ohne dabey den natürlichen Zusammenhang der Töne zu beobachten, in entfernte Tonarten geleitet wird, und die Melodie in schwer zu intonierenden Intervallen fortschreitet.“ (S. 214).

²⁶³ Marcel Lepper: *Die ‚Entdeckung‘ des ‚deutschen Barock‘*, S. 303.

²⁶⁴ Ebd., S. 302.

²⁶⁵ Zum Verhältnis von Alois Riegl und seinem Lehrer Robert Zimmermann vgl. Céline Trautmann-Waller: *L’héritage herbartien et l’Ecole viennoise de l’histoire de l’art. Le cas d’Alois Riegl*. In: Dies./Carole Maigné (Hrsg.): *Formalismes esthétiques et héritage herbartien*. Vienne, Prague, Moscou, S. 101-120.

²⁶⁶ Rudolf Haas verfasst mit seinem Beitrag *Die Musik des Barock* (1928) die erste musikwissenschaftliche Gesamtdarstellung zum Barock als einheitliche Stilperiode, in der er sich kritisch zu einer bisweilen allzu gewaltsamen Übertragung der kunstgeschichtlichen Grundbegriffe Wölfflins auf musikalische Sachverhalte äußert. Zu aktuellen musikwissenschaftlichen Ansätzen der Barockforschung vgl. Michael Haverkamp: *Synästhetische Wahrnehmung und das Visuelle in der Musik des Barock*. In: Klaus Hock/Thomas Klie (Hrsg.): *Bachzitate: Widerhall und Spiegelung*. Bielefeld 2021, S. 217-254.

bestimmend bleiben wird. So überträgt der Kunst- und Musikhistoriker Curt Sachs in seinem Habilitationsvortrag mit dem schlichten Titel *Barockmusik* bereits im Jahr 1919 die von Wölfflin aufgestellten formtypologischen Kategorien für die Malerei des 17. Jahrhunderts (linear vs. malerisch, flächig vs. tief, geschlossen vs. offen, Vielheit vs. Einheit, klar vs. unklar) auf kompositorische Problemstellungen der Barockmusik.²⁶⁷ Darin identifiziert Sachs beispielsweise die Auflösung der Linienstarrheit und die Aufhebung fester Umrisse mit der barocken Verzierungspraxis; die von Wölfflin beschriebenen „Tiefenmotive“ ließen sich, ihrer „horizontalen Schichtung“²⁶⁸ gemäß, in ganz analoger Weise auf das Miteinander verschiedener Stimmen übertragen so wie geschlossene Formen von offenen Formen in auftaktig beginnenden Vokalkompositionen aufgelöst würden.

Wie dieser kurze Aufriss zeigt, arbeiten Kunst- und Musikwissenschaft in enger Nachbarschaft apriorische Formkonzepte heraus, die für ihre disziplinäre Gründung und Ausdifferenzierung im frühen 20. Jahrhundert bestimmend bleiben. Erst im Rahmen dieser gleichsam archäologischen Freilegung zeigt sich die typologische Durchbildungskraft ‚barocker‘ musikalischer Formbegriffe, die sich von ihrer normativen Vorgeschichte abtrennen und auf ihre gewissermaßen ‚unerlösten‘ formalistischen Potentiale hin befragen lassen.

2. Die Ordnung des *numerus*: Aprioristische Formmuster in barocken Musiktraktaten

Die folgenden Überlegungen sollen zunächst erschließen, auf welche Weise die barocke Musiktheorie aprioristische Formmuster entfaltet und wie der Paradigmenwechsel von der spekulativ-mathematisch geprägten *musica* hin zu einer text- und ausdrucksorientierten Musikauffassung zugleich den symbolischen Repräsentationsumfang musikalischer Formen verändert. Diese Veränderungen lassen sich exemplarisch in den Traktaten von Andreas Werckmeister (1645-1706) und Johann Heinrich Buttstett (1666-1727) nachvollziehen. Im Anschluss daran soll eine wichtige Mittlerfigur der Leibniz-Wolff’schen Schulphilosophie,

²⁶⁷ Vgl. Curt Sachs: *Barockmusik*. In: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 26 (1919), S. 7-15. Zu Sachs’ Rezeption der *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe* Wölfflins vgl. den Beitrag von Martin Elste: *Curt Sachs und die Barockmusik. Das folgenreiche Missverständnis eines ideengeschichtlichen Begriffs*. In: Ders./ Wolfgang Behrens / Frauke Fitzner: *Vom Sammeln, Klassifizieren und Interpretieren: Die zerstörte Vielfalt des Curt Sachs*. Bd. 6. Mainz 2017, S. 249-271.

²⁶⁸ Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München 1915, S. 80.

der Musiktheoretiker Lorenz Christof Mizler (1711-1778), vorgestellt werden. In seinen Traktaten zeigt sich ein von kosmologischer Zahlenmystik gereinigter Pythagoreismus, der neue Impulse für die Systematisierung von Wissensbeständen jenseits seiner engeren musiktheoretischen Verwendung setzt und damit gewissermaßen katalysatorisch auf das neuzeitliche Verständnis von akustischen und physiologischen Prozessen wirkt. Mit Blick auf Mizler lässt sich zeigen, wie sich ganze pythagoreische ‚Theorieblöcke‘ aus ihrem zahlenmystischem Ursprungshorizont, dem Panmathematismus der Pythagoreer, lösen.

Wie Rolf Dammann in seiner umfangreichen Studie ausgeführt hat, weist die barocke Musikauffassung Zahlen durchgehend eine tiefe, ordnungsstiftende Bedeutung zu. Die zahlhafte Ordnung bildet in der Musiktheorie zwischen 1600 und 1750 das Fundament der Musik, die im erklingenden Werk gegenwärtig ist und als verborgenes Formgesetz durch das musikalische Geschehen hindurchleuchtet. Als formaler, jedoch der flüchtigen sinnlichen Wahrnehmung verborgener Untergrund, wirkt in allen musikalischen Formzusammenhängen das Prinzip der architektonischen und rationalen Ordnung des *numerus*. Folgt man den Einsichten Dammanns, stiften Zahlen übergreifende Bezugsverhältnisse und repräsentieren auf diese Weise die ‚forma‘, d.h. die grundlegend vorgängige Ordnung der Musik.²⁶⁹

Gerade für die deutschen Musiktheoretiker und Kantoren im Barockzeitalter, vor allem aber für die Organisten – genannt seien nur Sethus Calvisius (1565-1615), Johannes Lippius (1585-1612), Henricus Baryphonus (1581-1655), Andreas Werckmeister (1645-1706), Johann Gottfried Walther (1684-1748) und Johann Sebastian Bach (1685-1750) – haftet an der quadrivialen Seite der Musik eine tiefe, hintergründige Bedeutung, die sich in der Vorstellung konzentriert, dass sinnliches Wohlgefallen auf zahlhafte Strukturen zurückzuführen sei und dass Harmonie als unverbrüchlicher Gegenstand der ‚Scientia Mathematica‘ auf Ordnung, Proportion, *numerus* und *quantitas* beruhe; nur von ihr aus wird der maßgebliche Urteilsspruch (*diiudicatur, iudicium exactum*) gefällt:

Ich meine ja die Zahlen gehören ad principia Musices, massen die Species ihre Nahmen von denen Zahlen führen / & quicquid ex principiis, deducitur, recta ratio & rectum iudicium dicitur. Und es bleibt doch dabey: quod musica sit scientia subalternata: quia principia ex Mathematica simplici, tam quoad numerum ex Arithmetica, quam quoad magnitudinem in Monochordo mensurabilem ex Geometria mutuatur, eaque ad rem physicam sc. sonum applicat [...].²⁷⁰

²⁶⁹ Vgl. Rolf Dammann: *Der Musikbegriff im deutschen Barock*. Köln 1967, S. 466-476.

²⁷⁰ Johann Heinrich Buttstett: *Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia aeterna* [...]. Leipzig 1717, S. 17-18. Die Übersetzung lautet: „[...] und alles, was aus den Prinzipien abgeleitet wird, heißt rechte Vernunft und rechtes Urteil. Und es bleibt doch dabei, dass die Musik eine untergeordnete Wissenschaft ist, weil ihre Prinzipien aus der einfachen Mathematik stammen, insofern sie einerseits die (bloße) Zahl aus der Arithmetik, andererseits den messbaren Abstand am Monochord aus der Geometrie entlehnt, und diese Dinge an die Physik, nämlich den Ton, anwendet.“ Für die Übersetzung danke ich Melchior Klassen.

Der *numerus* bestimmt also als Prinzip das unsichtbare und unhörbare Gerüst der Musik, das sich bei der kompositorischen Ausformulierung durch die Mittel der Rhetorik und Affektdarstellung ins Werk setzt. Vor allem die ornamentale Ausgestaltung lenkt die Formwahrnehmung und regiert damit den Werkverlauf der zunächst vokalen, dann auch instrumentalen Kompositionen. Die barocke Musiktheorie misst der Zahl als von Gott gegebenes Vor- und Abbild für den Aufbau einer Komposition einen tiefen Sinn bei, der sich der Vordergründigkeit des Hörens allerdings kaum erschließen kann, weil er dem *sensus* von vornherein verschlossen bleibt. So steht, wie Werckmeisters in seiner Schrift *Cribrum Musicum* (1700) ausführt, den unbestimmten, mitunter dunklen Erkenntnisleistungen des Gehörs stets die exakte Erkenntnis der *ratio* gegenüber:

Es muß sehr wohl examiniret werden/ ob es einen Grund hat / was nun das Gehör nicht entscheiden kann / das muß nothwendig durch die Zahlen zur Gewißheit gebracht werden / weil / wie gesaget / alle intervalla nichts anders als *numeri* und *proportiones* sind / so muß ja nothwendig die Rechnung mit hinzukommen / da dann die Minutissima durch die Zahlen können gewiß gemacht / und unterschieden werden / welche das blosser Gehör nicht vermag. [...] Und also kan das Gehör die Gewißheit solcher *proportionen* nicht haben / biß die Soni nach den Zahlen abgetheilet / und dem Gehör vorgetragen werden / da findet sich dann erstlich die differenz worinnen sonst das Gehör geirret hätte.²⁷¹ (Herv. d. Verf.)

Werckmeisters programmatische Ausführungen – der Musikschriftsteller Hermann Pfrogner spricht von einem auffälligen „Hang zu seltsamer Tonmystik“²⁷² – ergeben sich aus diesem Nebeneinander vermeintlich empirischer Monochordexperimente und den weltanschaulich-theologisch determinierten Ethoslehren der neuzeitlichen Musiktheorie, die ihre metaphysischen Aprioris nicht nur offenlegt, sondern der Diskussion konkreter musikalischer Sachverhalte beständig überordnet. Mit diesem normativen Geltungsanspruch wird das eigene Apriori gewissermaßen zum einzigen ‚Inhalt‘ erhoben. Was also sinnlich wahrgenommen wird, ist einerseits die ‚schöne‘ Außenwirkung des musikalischen Verlaufs, der „hörbare Vordergrund der erklingenden materia“²⁷³. Andererseits aber bleibt die mathematisch-proportionale Struktur, das hintergründige Ordnungsgefüge der musikalischen Verlaufsgestalt, nur der erkennenden und wissenschaftlich begründeten Einsicht, der *ratio*, vorbehalten: Rationaler Hintergrund der Musik ist und bleibt die Kontemplation der Zahl, in der sich formale Ordnung vergegenwärtigt.

So besteht auch die ‚voluptas musicae‘, also das Vergnügen beim musikalischen Hören, in einem dem sensuellen, gehörmäßig wahrnehmbaren Vollzug verborgenen Bereich, der sich nur dem rationalen *judicium exactum* erschließt: „MUSICA laetitia est in corde, in mente

²⁷¹ Andreas Werckmeister: *Cribrum Musicum Oder Musicalisches Sieb* [1700], Reprografischer Nachdruck der Ausgaben Quedlinburg, Frankfurt und Leipzig 1697-1707. Hildesheim, New York 1970, S. 10-11.

²⁷² Hermann Pfrogner: *Die Zwölfordnung der Töne*. Wien 1953, S. 158.

²⁷³ Rolf Dammann: *Zur Musiklehre des Andreas Werckmeister*, S. 236.

voluptas: Musica in ore mel est; Musica in aure melos.”²⁷⁴ In diesem Epigramm zeigt der frühbarocke Komponist und Musiktheoretiker Johann Andreas Herbst (1588-1666), dass er, obwohl die Sinne, Herz und Verstand angesprochen werden, die „voluptas“²⁷⁵ gerade in der rationalen Sphäre des Bewusstseins verortet. Dieses aprioristische Formverständnis verdeutlicht nicht nur den zeitlichen, sondern auch den konzeptuellen Abstand zu dem sich entwickelnden, auf Innovation und Originalität abstellenden System der Künste im 18. Jahrhundert. Die Musiktheorie bewahrt in besonderem Maße diese antike, nicht primär ästhetische, sondern ontologische und ethisch-lebenspraktische Vorstellung des Schönen und begreift dieses als im Erfahrungshorizont des Kosmos spezifisch geformte Materie.

Bereits Augustinus hatte in seinem aus dem Neuplatonismus schöpfenden Traktat *De Musica* (etwa 389 n. Chr.) untersucht, welche Arten von *numeri* an ästhetischen Wahrnehmungsprozessen beteiligt sind, wobei *numerus* auch als Takt, Versfuß, Rhythmus, Harmonie und Ordnung zu verstehen ist.²⁷⁶ „Numeri sonantes“ sind körperlich klingend, „numeri recordabiles“ werden im Gedächtnis bewahrt, „numeri occurrentes“²⁷⁷ wirken im Sinnesvermögen und sind für das augustiniische Postulat seelischer Aktivität beim Wahrnehmungsvorgang notwendig. „Numeri progressores“²⁷⁸ prägen Körperbewegungen, und „numeri iudiciales“²⁷⁹ sind Zahlen, die zu einem natürlichen Urteil führen sollen.²⁸⁰

Dass *numeri* bereits bei Augustinus auch als innere Form des Hörens aufgefasst werden, stellt eine für die Musiktheorie bedeutsame Wandlung des Zahlbegriffs dar, die Plotins Kritik am platonischen Schönheitsbegriff voraussetzt.²⁸¹ Der Begriffshorizont des Terminus ‚musica‘ ist bei Augustinus als Teil des Lehrkonzepts der *disciplinae liberales* noch weit aufgespannt und kann je nach Akzentuierung ‚Harmonie‘, ‚Musik‘ oder aber ‚Musiktheorie‘ bedeuten.

Augustinus bietet für die Frage, wie Wahrnehmung, Gedächtnis und Verstand bei der Erfahrung und Beurteilung akustischer Reize zusammenwirken, freilich eine platonische Lösung an: Einheit und Gleichheit könne es nicht in der physikalisch-sinnlichen Wirklichkeit geben, sondern nur eine *Idee* der Gleichheit, auf die die Vernunft zugreifen könne.

²⁷⁴ Johann Andreas Herbst: *Musica poetica, sive compendium melopoeticum*. Nürnberg 1643, S. V.

²⁷⁵ Ebd.

²⁷⁶ Vgl. dazu Michael von Albrecht: *Musik und Befreiung. Augustinus De musica*. In: *International Journey of Musicology*. Bd. 3 (1994), S. 89-114.

²⁷⁷ Augustinus: *De Musica*, VI 2, 2-4, 5.

²⁷⁸ Ebd. VI, 6-16.

²⁷⁹ Ebd., VI, 5, 8-15.

²⁸⁰ Vgl. Christoph Horn: *Augustins Philosophie der Zahlen*. In: *Revue des Études Augustiniennes* 40 (1994), S. 389-415.

²⁸¹ Vgl. Jörg Zimmermann: *Wandlungen des philosophischen Musikbegriffs*, S. 81-136.

Augustinus' Definition der ‚musica‘ als „scientia bene modulandi“²⁸² nimmt daher noch in christianisierter neuplatonisch-pythagoreischer Tradition an, dass der Zahlhaftigkeit auch eine ontologische Bedeutung zukommen müsse: Was als angenehm wahrgenommen wird, gründe sich auf Gleichheit und Zahlhaftigkeit. Der Begriff des ‚Maß‘ (*modus*) verweist auf die Mathematisierbarkeit des Rhythmus, der aufgrund seiner Gleichheit gefällt und seinerseits von den metrischen Verhältnissen der Dichtung abgeleitet wird. Augustinus stellt die in der *modulatio* vorhandene Bewegung wiederholt als zahlhafte Bewegung (*motio numerosa*) heraus, die durch Zählen und Vergleichen erfasst wird. Auf der zahlhaften Bewegung beruhen die *modulatio* und, wiederum auf dieser, die ‚musica‘ nur als Bewegung der Zeiten (*tempora*). Augustinus behandelt damit ein Thema, das sich auf der Grenze zwischen Grammatik und Musik befindet:

Quid est, quod in sensibili numerositate diligimus? Num aliud praeter parilitatem quandam et aequaliter dimensa intervalla? An ille pyrrhichius pes sive spondeus sive anapaestus sive dactylus sive proceleumaticus sive dispondeus nos aliter delectaret, nisi partem suam parti alteri aequali divisione conferret?²⁸³

Augustinus betrachtet hier das Verhältnis von Dauern, die aus Silbenquantitäten abgeleitet werden, wobei die Verankerung in der Sprache sekundär ist, sodass die Dauern auch von einem Musikinstrument gespielt werden können. Der Verstand muss also bereits über einen gewissen Strukturvorrat von Zahlen verfügen, d.h. er muss die zu reproduzierenden Formen kennen, was neben dem Rhythmus auch Harmonie und Melodie einschließt. Modern gesprochen erfasst Augustinus einen wesentlichen Aspekt von Relationalität, sofern er Klänge als Bewegungen von Tonfolgen konzipiert, die als mathematisierbare Verhältnisse das Medium strukturieren. Freilich ist die Differenzierung des Klangs in mechanische Bewegungen wie Quelle, Medium und Wirkungsort ein Produkt des 19. Jahrhunderts. Mit der Trias von *mensura*, *numerus* und *pondus* liegen jedoch bereits bei Augustinus allgemein intelligible Konstituenten des Seienden bereit, die noch für Leibniz vorrangige Themen der Metaphysik bleiben.

Wie bereits angedeutet, beharrt die ältere, kosmologisch-spekulative Musikauffassung auf ihren apriorischen Mustern von Wissensfundierung, wobei ihre zirkuläre Beweisführung mit dem neuzeitlichen Rationalismus zunehmend in methodische Widersprüche gerät.

²⁸² Augustinus: *De musica*, I, 2,2. Vgl. zu Augustinus' Definition der ‚Musica‘ im Kontext der ‚disciplinae liberales‘ Art. Augustinus Aurelius. *De musica*. In: Ullrich Scheideler/ Felix Wörner (Hrsg.): *Lexikon Schriften über Musik*. Bd. 1. *Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart*. Kassel 2017, S. 38-40.

²⁸³ Augustinus: *De Musica* VI, 10, 26. Augustinus vertritt ein anderes Verhältnis zur Bewegung und zur Zeit in der Musik als die Harmoniker oder die antiken ‚Empiriker‘ im Gefolge von Aristoteles, da er ungleich stärker von dem Modell der Vers-Metrik ausgeht, nicht aber von Fragen der Harmonik. Vgl. dazu Riethmüller: *Stationen des Begriffs Musik*. In: Frieder Zaminer (Hrsg.): *Geschichte der Musiktheorie*. Bd. 1. Darmstadt 1985, S. 59-95, hier S. 88.

Noch der Pachelbel-Schüler Johann Heinrich Buttstett (1666-1727) amalgamiert in seinen Traktaten musiktheoretische Traditionen des spätmittelalterlichen, quadrivialen Denkens mit einem gläubigen Rationalismus und ist damit als später Exponent für konzeptuelle Übergänge in der deutschen barocken Musikauffassung zu werten. Zu seinen Schülern wiederum gehören der Merseburger Hoforganist Georg Friedrich Kauffmann (1679-1735) und der Organist, Komponist und Kapellmeister Johann Gottfried Walther (1684-1748).

Buttstetts vergleichsweise restauratives Traktat *Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia aeterna* (1716), ein Konglomerat aus Zitaten von Michael Praetorius (1571-1621), Athanasius Kircher (1602-1680), Wolfgang Caspar Printz (1641-1717) und Giovanni Bononcini (1670-1747), ist vor allem dem Halberstädter Organisten und Musiktheoretiker Andreas Werckmeister (1645-1706) verpflichtet, der neben Lorenz Christoph Mizler (1711-1778) als einer der letzten Vertreter einer bis zur Antike reichenden Verbindung von Philosophie, Musiktheorie und Theologie zu sehen ist. Die Sphärenharmonie des griechischen Altertums und die spätantik-mittelalterliche *musica mundana* bilden das unverbrüchliche Fundament dieser Theoretikergeneration.²⁸⁴ So kehrt auch noch Werckmeisters Argumentation, wie das Zitat aus seiner *Harmonologia Musica* (1702) belegt, stets zu ihrem axiomatischen Ausgangspunkt, dem kosmologischen ‚ordo divinus‘, zurück und hebt gerade diesen als eigentlichen Erkenntnisgewinn hervor:

Nun können wir auch etlichermaßen finden warum der Mensch durch die Music erfreuet werde: Den erstl. sind alle Consonantien lauter proportional Zahlen / so der unität und aequalität am nächsten sind / auch die Bewegung der mensur und Tactes: den alles was in die Vielheit gehet, das ist der Verwirrung nahe / undem Verstande verdrießlich / und weil dannenhero die Music ein ordentlich undeutliches Wesen / und solchergestalt nichts anders als ein formular der Weißheit und Ordnung Gottes ist / so muß ja ein Mensch [...] billig zur Freude bewogen werden / wan ihm die Ordnung und Weißheit GOTTes seines gütigen Schöpfers durch solche Numeros sonoros ins Gehör / und folgende ins Herze und Gemüthe getragen wird.²⁸⁵

Der ‚ordo divinus‘ fungiert damit als metaphysisches Apriori im Sinne eines Axioms, dem alle musikalischen Sachverhalte untergeordnet werden; von dort aus aber schreitet das Wissen kaum zu synthetischem Wissen mit eigenem Erkenntniswert weiter. Die Musik ist in diesem Sinne gewissermaßen nur klingende Beweisführung der ‚musica scientia‘. Noch in seiner Spätschrift *Musicalische Paradoxal-Discourse* (1707) wiederholt Werckmeister sein beharrlich vorgetragenes musiktheoretisches und metaphysisches Axiom eines harmonischen Ordnungsdenkens als Abbild göttlicher Ordnung, das er auf alle musikalischen Bereiche, auf die Affektentheorie wie auch auf das Tonsystem ausgeweitet hatte: „Wie GOTT der Allmächtige Schöpffer der Music Autor selber ist / da Er in der Erschöpfung/ die Sternen /

²⁸⁴ Vgl. Rolf Dammann: *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, S. 23-40.

²⁸⁵ Andreas Werckmeister: *Harmonologia Musica*. Frankfurt, Leipzig 1702, Vorwort.

und dero Lauf in die Musicalischen Proportiones geordnet / wie die Heil. Schrift meldet [...].²⁸⁶ Bei Werckmeister wie bei Buttstett zeigt sich die quadriviale Einbettung der Musik in den Gesamtzusammenhang der göttlichen Schöpfung, die nach denselben harmonischen Proportionen erschaffen sein und ebenso Einblick in das zahlhaft geordnete Fundament der Musik gewähren soll. Wie das folgende Zitat belegt, reicht Buttstetts Treue zu Werckmeisters pythagoreisch anmutendem Postulat universaler Harmonie bis in die Formulierungen hinein:

Dieses melde ich darum / daß die Jugend sehen soll / wie herrliche *Fundamenta* die *Music* habe / und daß sie nicht nur ein Gauckelwerck sey / wie mancher meineth: Sie hat ihr *Fundament* von dem Schöpffer selber / ja sie weiset uns die Beschaffenheit des Himmels und der Erden / und der ganzen Natur / da wir leben daß GOtt alles in ordentliche / deutliche *Proportiones*, Zahl/Maaß und Gewicht gesetzet hat / woraus wir sehen / daß GOtt ein GOtt der Ordnung sey / und keinen Gefallen an der Unordnung haben könne.²⁸⁷ (Hervorh. d. Verf.)

Die von Buttstett genannte Trias von Zahl, Maß und Gewicht bezeichnet allerdings keine formallogischen Einheitswerte, sondern ist als qualitativ bestimmender Grund von Seiendem zu verstehen. Das Maß (*mensura*) bezeichnet dabei die Entstehungsgründe (*principia*), und zwar meint es diese, insofern sie Voraussetzung einer bestimmten Form sind. Diese Vorstellung von Zahlen als von Gott gesetzte Strukturelemente einer in der Welt universal wirksamen Ordnung steht unübersehbar in engem Kontakt zum augustininischen Musikverständnis, dessen Einfluss auf die Musiktheorie sich noch bis in das späte 17. Jahrhundert nachweisen lässt.²⁸⁸

Doch Buttstetts musikgeschichtliche Bedeutung liegt weniger in seinem kompositorischen Schaffen als in dem für die musiktheoretischen Umwälzungen des 18. Jahrhunderts paradigmatischen Streit mit Johann Mattheson. Seine Schrift *Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia aeterna* (1716) ist eine Erwiderung auf *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713) von Mattheson, in dem sich dieser als Sprecher einer ungleich moderneren, säkularisierten Musikanschauung inszeniert hatte.

Der Streit zwischen Mattheson und Buttstett entzündet sich an dem in Praxis und Lehre schon lange fragwürdig gewordenen System der Solmisation, das Buttstett für die Vokalmusik erhalten wollte, das Mattheson dann aber mit seiner Schrift *Das beschützte Orchestre* (1717) endgültig zu Grabe getragen hatte. Dieser Angriff Matthesons weist nachdrücklich auf diejenigen Widersprüche hin, in die das kosmologische, in Endzwecken verhaftete Denken der älteren Theoretikergeneration mit dem neuzeitlichen Pragmatismus

²⁸⁶ Ebd.: *Musicalische Paradoxal-Discourse* [...]. Quedlinburg 1707, S. 4.

²⁸⁷ Johann Heinrich Buttstett: *Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia aeterna* [1717], S. 13.

²⁸⁸ Vgl. Werner Beierwaltes: *Augustins Interpretation von Sapientia 11, 21*. In: *Révue des Etudes Augustiniennes* 25 (1969), S. 51-61.

geraten war.²⁸⁹ In der Tat beschäftigt sich die Musiktheorie noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts intensiv mit der Frage nach einer möglichen Beziehung von Tönen und Gestirnen. Georg Preus ordnet in seinen *Observationes Musicae* (1706) den Planeten die einzelnen Kirchentönen zu; so zum Beispiel dem Mars die Ionische, dem Jupiter die Dorische, dem Saturn die Phrygische. David Gottlieb Diez war der Ansicht, dass zwischen Farben, Tönen und Planeten Beziehungen bestehen, so zwischen dem Ton D, der Sonne, der Urteilskraft und der Farbe Gelb.²⁹⁰

Der noch in der Musiktheorie des 17. Jahrhunderts durchaus vitale antike pythagoreische Ordnungszusammenhang erschließt sich weiterhin in den Traktaten Agostino Steffanis (1654-1728), der als italienischer Hofkapellmeister, Diplomat und Bischof in den Jahren 1688-1703 am hannoverschen Hof unter Ernst August und Georg Ludwig tätig war und zu den Korrespondenten von Leibniz zählte.²⁹¹ Steffani erfasst das Verhältnis von Form und Materie in der von Andreas Werckmeister besorgten Übersetzung folgendermaßen:

So wollen wir nur sagen daß das subjectum musicae sey numerus in sono, welches mit dem gelahrten Zarlino überein kömmt / wenn er saget musicae subjectum ist numerus sonorus: Wann dann der numerus denen musicalischen intervallis die form giebt / oder selbst die form ist / und der sonus als ein subjectum physicae, die materie, also sehen wir kein geschickter subjectum, als numerum in sono, doch lassen wir auch ander rechtschaffener Leute hierin in ihren Würden / und Meinung: Es ist aber dasjenige so die form eines Dinges giebt / allemahl herrlicher / und höher als die materia, so in die form gebracht wird / nach aller philosophorum Erwegung: derowegen schließen wir / weil à priori hat denominatio, daß das subjectum musicae besser möge genennet werden numerus sonorus, oder numerus in sono, als sonus numeratus.²⁹²

Das von Gioseffo Zarlino vermittelte pythagoreische Erbe ist in diesem Zitat Steffanis gut erkennbar, sofern auch Steffani Tonverhältnisse als Zahlverhältnisse setzt, die die musikalischen Intervalle mit ihrer zahlengesetzlicher Struktur bestimmen.²⁹³ Die aristotelischen Kategorien von ‚forma‘ und ‚materia‘ werden Steffani ebenfalls von Zarlino vermittelt, der in seinem spekulativen ersten Buch der *Le Istitutioni Harmoniche* (1558), der Proportionen als Form der Konsonanzen bezeichnet, deren Anwendung auf die Teilung des Monochords das II. Buch darstellt. Das wechselseitige Begründungs- und Fundierungsverhältnis von musikalischem Intervall, Zahl und Form geht auch bei Steffani noch auf Kosten jedes empirischen Gehalts und verharret, ganz nach dem Muster apriorischer

²⁸⁹ Vgl. Rainer Bayreuther: *Struktur des Wissens in der Musik-Wissenschaft Lorenz Mizlers*, S. 5 f.

²⁹⁰ Vgl. Georg Preus: *Observationes Musicae*. Kapitel II: *Von Wirkung der Thonen*. Greifswald 1706; David Gottlieb Diez: *Mundi Consensum ex Harmonia musica explicat*. Leipzig 1723.

²⁹¹ Diese Korrespondenz umfasst insgesamt einundzwanzig Briefe, davon fünfzehn von Steffani an Leibniz und sechs von Leibniz an Steffani. Neben der brieflichen Korrespondenz, die sich im Zeitraum von 1695-1698 intensiviert, sind allerdings keine weiteren verlässlichen schriftlichen Zeugnisse über einen möglichen musikalischen Austausch zwischen Steffani und Leibniz erhalten. Vgl. dazu Michael Kempe: „Auch der Zitherspieler wird verlacht, wenn er immer auf derselben Saite spielt.“, S. 235-248, hier S. 235, Anm. 2.

²⁹² Agostino Steffani: *Send-Schreiben* [...] Quedlinburg 1699, S. 37-38.

²⁹³ Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht: *Musik als Tonsprache*, S. 86-93.

Wissensfundierung, in einer weitgehend zirkulären Beweisführung.²⁹⁴ Bis weit in das 18. Jahrhundert hinein lassen sich solche konzeptuellen Niederschläge des Pythagoreismus nachweisen, der Form und Zahl in ein wechselseitiges, gewissermaßen ‚hermeneutisches‘ Begründungsverhältnis rückt: Der Sinn der Form erschließt sich ausschließlich in der klingenden Zahl. In der Tat unterhält noch die deutsche Frühaufklärung untergründig spannungsvolle Verhältnisse mit dem tradierten pythagoreisch-platonischen Denken.

3. Pythagoreische Formenspiele bei Lorenz Christoph Mizler

Der Musiktheoretiker, Schriftsteller, Mediziner und Bach-Schüler Lorenz Christoph Mizler (1711-1778), der eigentlich nur noch in der Bach-Forschung rezipiert wird, ist ein wesentlicher Exponent des Pythagoreismus in Leipzig.²⁹⁵ Seit seiner Schulzeit ist Mizler mit der Philosophie Wolffs vertraut, was auf das Wirken Georg Ludwig Oeders (1694-1760), Rektor des Ansbacher Gymnasiums, zurückzuführen ist und wirkte in den Jahren von 1736-1743 an der Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig. Indem Mizler sich einerseits um eine Reintegration der antiken Musikphilosophie in das enzyklopädisch-universitäre Denken der deutschen Frühaufklärung bemüht und andererseits ein großes Interesse an zeitgenössischer Mathematik zeigt – die differenzierte Würdigung von Leonhard Eulers *Tentamen novae theoriae musicae* (1739) war ihm ein besonderes Anliegen –, führt er tradierte pythagoreisch-platonische Vorstellungen mit der Leibniz-Wolff’schen Schulphilosophie zusammen.²⁹⁶

²⁹⁴ Vgl. Felix Wörner: *Konzeptualisierung von Form in Musik. Aspekte von Formvorstellungen tonaler Musik vom 19. bis zum 21. Jahrhundert*. Basel 2002, S. 69-79.

²⁹⁵ Mizler nahm Unterricht ‚in musica practica‘ und wurde Schüler Johann Sebastian Bachs im Klavierspiel. Diese persönliche Fühlungnahme mit dem Thomaskantor wird Mizler wahrscheinlich dazu verpflichtet haben, in dem „Collegium Musicum“ mitzuwirken, das 1705 von Georg Philipp Telemann in Leipzig begründet worden war, und dessen Leitung von 1729-1739 in den Händen Bachs liegt. Vgl. zu den biographischen Stationen Mizlers ausführlich Lutz Felbick: *Lorenz Christoph Mizler de Kolof. Schüler Bachs und pythagoreischer „Apostel der Wolffischen Philosophie“*. Hildesheim, Zürich, New York 2012. Vgl. zu Mizlers musikalischem Umfeld in Leipzig auch Franz Wöhlke: *Lorenz Christoph Mizler*, S. 6-8 und Joachim Birke: *Christian Wolffs Metaphysik und die zeitgenössische Literatur- und Musiktheorie. Gottsched, Scheibe, Mizler*. Berlin 1966. Zur Position Mizlers im musiktheoretischen Feld des 18. Jahrhunderts vgl. Ulrich Leisinger: *Leibniz-Reflexe in der deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, S. 66-80.

²⁹⁶ Vgl. Art. *Ton oder Klang*. In: *Johann Heinrich Zedlers Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste 1731-1754*. Bd. 44 Ti-Trao, Sp. 1184-1993. Der Artikel verweist gesondert auf die Erkenntnisse der physiologischen Akustik, die Mizlers *Anfangs-Gründe des General-Basses* (1739) entnommen sind: „Dasselbst heisset es § 42 die auf solche Art bewegte Luft (nehmlich nach Proportion des zitternden Körpers) wird zum Theil vermittelst des äussern Ohres gesammelt, in den Ohren-Gang gebracht, das Tympanum vom Hämmerlein bewegt, und diese Bewegung vermittelst der Beinlein durch die Fensterlein zum Labyrinth, und dessen innere Luft an die daselbst angespannte nervöse Haut, und endlich durch die nervösen Fäserlein zum Gehirne fortgepflanzt, wodurch in dem Gemüthe die Empfindung entsteht, die wir Ton nennen.“ (Sp. 1185).

Vergleichsweise früh bemüht sich Mizler als selbsterklärter Wolffianer um eigene Synthesen von Natürlicher Theologie mit der Philosophie Wolffs wie und ein theologisch-philosophisch begründeten Verständnis von Musik als ‚Musicotheologie‘. In den Jahren 1736–1754 veröffentlicht Mizler die Fachzeitschrift *Musikalische Bibliothek* und gründet 1738 die an der Philosophie Wolffs orientierte musikwissenschaftliche Gemeinschaft *Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften*, der Johann Sebastian Bach (1685-1750), Georg Friedrich Händel (1685-1759), Georg Philipp Telemann (1681-1776), Gottfried Heinrich Stölzel (1690-1749) und Carl Heinrich Graun (1704-1759) beitreten.

Mizler kannte offensichtlich Wolffs *Handbuch der Anfangs-Gründe aller mathematischen Wissenschaften* (1710), das er für seine akademischen Vorlesungen in Mathematik, Philosophie und Musik nutzte. Neben dem Organisten, Kapellmeister und Organisten Johann Gottfried Walther (1684-1748), der mit seiner Schrift *Eröffnete Eleatische Gräber oder Gründliche Untersuchung der Leibnizschen und Wolffischen Gründe der Welt-Weisheit* (1724) wesentlich zur Debatte um Wolff und den Pythagoreismus beigetragen hatte, steht Mizler in Kontakt zu dem Ansbacher Theologen Sigmund Ferdinand Weißmüller (1700-1748). Dieser hatte in seinem synkretistisch anmutenden Denkgebäude naturphilosophische und kosmologische Spekulationen mit platonischen und zeitgenössischen, der Philosophie Wolffs verpflichteten Elementen verbunden, mit pietistischen Motiven verwoben und ebenfalls die Rückbindung an das alte pythagoreische Denken gesucht.

Einige Jahre nach Mizler veröffentlicht der Komponist und Hofkapellmeister Johann Michael Schmidt (1720-1792) in Leipzig seine *Musico-theologia, oder Erbauliche Anwendung musicalischer Wahrheiten* (1754) und zitiert darin mehrfach aus Mizlers *Musikalische Bibliothek* (1739-1754), distanziert sich allerdings bereits zusehends von der pythagoreisch-platonischen Tradition.²⁹⁷ Sowohl Walther, Weißmüller, Schmidt wie auch Mizler verschmelzen frühneuzeitliche und traditionelle musiktheoretische Wissensbestände miteinander, indem sie einerseits methodische Erkenntnisse der Leibniz-Wolff’schen Schulphilosophie verwerten, andererseits aber an pythagoreischen, (neu-)platonischen und auch gewissen astrologischen und naturmagischen Denkströmungen partizipieren, wobei das frühneuzeitliche Verständnis des Pythagoreismus semantisch variable Verwendungen

²⁹⁷ Vgl. Johann Michael Schmidt: *Musico-Theologia. Oder Anleitung zur Erkenntniß Gottes und seines Willens aus der Musik*. Bayreuth, Hof 1754, §80. Vgl. dazu auch Martin Mulsow: *Eine unwahrscheinliche Begegnung. Sigmund Ferdinand Weißmüller trifft Christian Wolff in Marburg*. In: Monika Neugebauer-Wölk / Renko Geffarth / Markus Meumann (Hrsg.): *Aufklärung und Esoterik. Wege in die Moderne (=Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung)*. Bd. 50. Berlin, Boston 2013. S. 183-207 und ders.: *Pythagoreer und Wolffianer. Zu den Formationsbedingungen vernünftiger Hermetik und gelehrter ‚Esoterik‘ im 18. Jahrhundert*. In: Anne-Charlott Trepp / Hartmut Lehmann (Hrsg.): *Antike Weisheit und kulturelle Praxis. Hermetismus in der frühen Neuzeit*. Göttingen 2001, S. 337-395.

findet.²⁹⁸ Mizler veröffentlicht mehrere philosophische Dissertationen, in denen sich diese diskursive Gemengelage abbildet: das *Programma de usu atque praestantia Philosophiae in Theologia, Iurisprudencia, Medicina* (1736) sowie die *Dissertatio, quod Musica Ars sit pars eruditionis Philosophicae* (1734), in der Mizler die Musik als eine der Philosophie in ihrer methodischen Zuverlässigkeit und Wissenschaftsfähigkeit als ebenbürtig zu erweisen versucht:

Hoc fere fatum Musica scientia semper habuisse videtur, quippe quae non modo omnibus temporibus neglectores, sed & contemtores atque adeo oppugnatores habuit. Ego quoque hanc ob caussam quaedam hac de materia disserere animi induxi, ut commonstrem contemtoribus, quam nobilem, quam elegantem, quam amplissimam denique scientiam sine ulla ratione flocci pendendam censeant.²⁹⁹

Mizlers wissenschaftsprogrammatische Forderungen an die Musik – die schon aufgrund ihrer langwährenden Zugehörigkeit zum Wissenschaftsgefüge der *artes liberales* und ihrer sich daraus ergebenden disziplinären Doppelidentität von ‚ars‘ und ‚scientia‘ weder theoriefreie Kunst noch reine Wissenschaft meint –, fallen in die Zeit der allmählichen Auflösung der klassischen Artistenfakultät, die das vorläufige Ende der ‚ars musica‘ als Universitätsfach eingeleitet hatte.³⁰⁰ Besonders aber die spekulative und theologische Zahlentheorie stand noch lange in quadrivialer Tradition und ist damit ein konzeptuelles wie begriffliches Residuum für pythagoreisches Gedankengut. So betont Mizler in seinen musiktheoretischen Werken durchgehend den Zahlencharakter der Musik und beruft sich vor allem in seiner Diskussion der Konsonanzen klar auf pythagoreisch-platonische Traditionen.³⁰¹ Dennoch wird in der neuzeitlichen Musiktheorie der traditionelle pythagoreische Begründungszusammenhang, vor allem die Idee der Sphärenharmonie oder die Konzeption des Tonsystems nicht immer streng gewahrt.

²⁹⁸ Vgl. Guido Zingari: *Die Philosophie von Leibniz und die „Deutsche Logik“ von Christian Wolff*, S. 265-278.

²⁹⁹ Lorenz Christoph Mizler: *Dissertatio* [1734], § 1. Übersetzung: „Die musische Wissenschaft hatte wohl stets ungefähr dieses Schicksal, dass sie nicht nur zu allen Zeiten Vernachlässigter, sondern auch Verächter und sogar Gegner besaß. Ich habe mir auch aus diesem Grund vorgenommen, einiges über diesen Gegenstand auseinanderzusetzen, damit ich ihren Verächtern aufweise, eine wie edle, wie feine, ja wie hochstehende Wissenschaft sie ohne jeden Grund völlig verachtet wissen wollen.“ Für die Übersetzung danke ich Melchior Klassen.

³⁰⁰ Vgl. Rainer A. Müller: *Zu Struktur und Wandel der Artisten- bzw. Philosophischen Fakultät am Beginn des 16. Jahrhunderts*. In: Rainer Christoph Schwinges (Hrsg.): *Artisten und Philosophen. Wissenschafts- und Wirkungsgeschichte einer Fakultät vom 13. bis zum 19. Jahrhundert (= Veröffentlichungen der Gesellschaft für Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte)*. Bd 1. Basel 1999, S. 143-159.

³⁰¹ Vgl. Lorenz Christoph Mizler: *Musikalische Bibliothek. Oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von musikalischen Schriften und Büchern. Dritter Teil*. [1737], S. I-VI. Vgl. Art. Lorenz Christoph Mizler. *Dissertatio quod musica ars sit pars eruditionis philosophicae*. In: Felix Wörner / Melanie Wald-Fuhrmann (Hrsg.): *Lexikon Schriften über Musik*. Bd. 2: *Musikästhetik in Europa und Nordamerika*. Kassel 2022, S. 590-591.

4. Die Mizler'sche Generalbass-Maschine oder: „Wenn die Verhältniß vernommen wird“

Bei Lorenz Christoph Mizler findet sich ein weiterer bemerkenswerter Beleg für die komplexe Kontinuität der pythagoreischen Tradition, die in ihrer engen Symbiose mit dem (Neu-) Platonismus wegweisend ist. Mizlers *Anfangs-Gründe des General Basses nach mathematischer Lehr-Art abgehandelt, und vermittelt einer hierzu erfundenen Maschine* (1739) fällt schon dem Titelzusatz nach aus dem Rahmen zeitgenössischer Generalbassschulen.³⁰² Die *Anfangs-Gründe des General Basses* bestehen aus insgesamt 224 Paragraphen, wobei sich Mizler nach eigener Aussage nicht „allzu strenge an die mathematische Lehr-Art gebunden“³⁰³ habe.

Entsprechend widmet sich Mizler zunächst den elementaren Begriffen (§ 1–44) und stellt eine Definition des Generalbasses voran, aus der hervorgeht, dass insbesondere die klangliche Umsetzung am musikalischen Instrument im Mittelpunkt dieser praxisorientierten Lehre steht, die insbesondere auf das Clavier als neues Referenzinstrument³⁰⁴ abstellt: „Der General-Baß ist eine Wissenschaft nach den Regeln der musicalischen Composition eine Harmonie nach Beschaffenheit der vorgegebenen Baß-Noten auf einem hierzu tauglichen musikalischen Instrument so gleich zu finden und hören zu lassen.“³⁰⁵ Dabei nimmt Mizler mit Blick auf musikalische Formverhältnisse wiederholt direkt Bezug auf den Satz vom zureichenden Grund: „Da also alles in der Welt seinen zureichenden Grund hat, so muß auch alles in der Musik und dem General-Baß seinen zureichenden Grund haben. Es müssen nemlich Ursachen vorhanden seyn, warum man so und nicht anders spielet.“³⁰⁶ Im Anschluss an die Intervall- und Dreiklangslehre (§ 45–85) stellt Mizler die Tonleitern vor (§ 86–110). Nach Ausführungen zur Allgemeinen Musiklehre (§111–166) empfiehlt er nicht nur das Studium der Tonleitern in allen Tonarten (§ 167–174), sondern gibt Erläuterungen zur akkordischen Gestaltung (§ 175), die sich aber zunächst auf Übungen zu Einzelakkorden beschränken.

Die ‚Mathematische Lehrart‘ (‚methodus Geometrarum‘, ‚methodus mathematica‘) gilt der deutschen Frühaufklärung seit Ehrenfried Walther von Tschirnhaus' *Medicina Mentis* (1686/87) und Wolffs *Anfangsgründe aller Mathematischen Wissenschaften* (1710) als

³⁰² Vgl. Siegbert Rampe: *Generalbasspraxis 1600-1800*. In: Felix Diergarten/Manuel Gervink (Hrsg.): *Grundlagen der Musik*. Bd. 5. Laaber 2014, S. 65-73.

³⁰³ Lorenz Christoph Mizler: *Anfangs-Gründe des Generalbasses nach mathematischer Lehr-Art abgehandelt* [...]. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1739, Vorwort.

³⁰⁴ Vgl. Sebastian Klotz: *Kombinatorik und die Verbindungskünste der Zeichen in der Musik zwischen 1630 und 1780 (= LiteraturForschung)*. Berlin 2006, S. 133.

³⁰⁵ Lorenz Christoph Mizler: *Anfangs-Gründe des Generalbasses* [1739], § 1.

³⁰⁶ Ebd., § 25.

adäquates Werkzeug, abgesicherte wissenschaftliche Erkenntnisse zu erlangen und zielt darauf, über die formale Struktur eines jeden Satzes Rechenschaft abzulegen – analog zur Mathematik, in der jeder einzelne Rechenschritt logisch auf dem vorangehenden aufgebaut sein muss: „Solchergestalt kan die mathematische Methode so erkläret werden, daß sie sey diejenige Methode, da man alles richtig erkläret, alles gehörig erweist, und alle Erklärungen sowol als Sätze so mit einander verknüpffet, wie eines das andere erkläret und erweist.“³⁰⁷

Inspiriert von der sogenannten Vier-Spezies-Rechenmaschine – eine Apparatur, die auf mechanische Weise alle vier Grundrechenarten ausführen konnte und die Leibniz bereits am 1. Februar 1673 der Royal Society in London vorgestellt hatte –, entwirft Mizler im Jahr 1736 eine nach ‚Mathematischer Lehrart‘ konzipierte Generalbass-Maschine: „Denn da er gelesen, daß dieser große Mann einen Rechen-Kasten erfunden, vermittelst dessen man die Aufgaben in der Rechen-Kunst auflösen könnte, ist er sogleich darauf verfallen, ob es nicht möglich wäre, dergleichen auch in der Musick zu Stande zu bringen.“³⁰⁸ Doch die mit dem Lehrwerk erhältliche ‚Generalbass-Maschine‘ Mizlers erzeugte misstrauische Reaktionen. Johann Adolph Scheibe lobt ironisch, dass diese „Wundermaschine“ nicht nur vermeintlich in der Lage sei, Kompositionen hörend „auf die Probe zu stellen, ob sie gut, oder schlecht sind“, sondern vorgeblich auch eine „deutliche Kenntnis und Wissenschaft von allen Compositionsregeln und von allen übrigen Schönheiten der Musik“³⁰⁹ vermittele.

Wie Mizler mehrfach in seiner *Musikalischen Bibliothek* bekräftigt, verwehrt er sich gegen die ihm unterstellte Reduzierung der Musik auf mechanisch-maschinelle Abläufe. Seinem eigenen Anspruch nach handelt es sich um eine Art musikalischen Rechenschieber, der den Generalbass-Signaturen die Töne über einem konkreten Basston zuordnete und also eher der anschaulichen Vermittlung und wissenschaftlichen Demonstration der Generalbassregeln dient.³¹⁰

Mizlers Generalbass-Maschine mag wie ein neuzeitliches Kuriosum anmuten. Dennoch ist sie ein repräsentatives Exempel einer ‚neuen‘ Metaphysik, die einerseits die Möglichkeit

³⁰⁷ Vgl. Art. *Mathematische Lehrart, mathematische Methode*. In: Johann Heinrich Zedlers *Grosses vollständiges Universallexikon aller Wissenschaften und Künste*. 1731-1754. Bd. 19: M-MA, Sp. 2053-2055, hier Sp. 2053.

³⁰⁸ Art. *Musikalische Maschine (Mizlersche)*. In: Johann Heinrich Zedlers *Grosses vollständiges Universallexikon aller Wissenschaften und Künste*. 1731-1754. Bd. 22: Mu-Mz, Sp. 1383-1384, hier Sp. 1383.

³⁰⁹ Johann Adolph Scheibe: *Critischer Musikus*. Leipzig 1745, S. 298.

³¹⁰ Zur ausführlichen Darstellung der verschiedenen Funktionsweisen vgl. Art. *Musikalische Maschine (Mizlersche)*, Sp. 1383: „Sie ist so groß als ein Regal-Bogen, auf der ersten Seite siehet man verschiedene Circkel, Linien, Buchstaben, Zahlen und Quadrate. Die zwey größten Circkel gehören zur Demonstration der harten und weichen harmonischen Drey-Klänge, über welchen ein etwas kleinerer Circkel gezeichnet, indem sich ein noch kleinerer Circkel herum bewegt, und alle Intervallen, sowol wie sie heissen, als auch wie sie geschrieben und begriffen werden müssen, bemercket. Unter diesen Circkeln sind aller harten und weichen Leitern Accorde, im Auf- und Absteigen in Quadrat-Fächer eingeschlossen, und sind alle Sätze dieser Art durch Untersetzung der Stäbe, deren zwölf sind, zu finden.“

bietet, theoretische Wissensbildung zu demonstrieren, gleichzeitig aber den Geltungsanspruch einer faktischen Praxis beansprucht – gewissermaßen als „philosophisches Komponieren“³¹¹ in Verhältnisgleichungen, die Entscheidungshilfen für eine korrekte Generalbassaussetzung bietet. Damit steht Mizler in einer Tradition von Autoren, die sich wie Marin Mersenne (*Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la Musique*, 1636) und Athanasius Kircher (*Ars magna sciendi sive combinatoria*, 1669) mit Problemen der musikalischen Kombinatorik, Kompositionstheorie und neuartigen Aufzeichnungstechniken befassten; er reagiert also auf das stärker werdende Bedürfnis nach einer „apparative[n] Darstellung von Zuordnungsoperationen“³¹². Die Generalbass-Maschine, die mit der Auffindung korrekter Generalbassaussetzungen selbstständig Beziehungen stiftet, steht am Beginn einer ganzen Reihe experimenteller Kombinationstechniken, die im Verlauf des 18. Jahrhunderts entwickelt werden. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang auch Père Castels Farbenklavier (*clavecin oculaire*, 1725) das unterschiedliche Ton- und Farbkombinationen durchspielt, Jacques de Vaucansons Flötenautomat (1738), der die Pneumatik und Tonformung des Flötenspiels anatomisch und spielmotorisch exakt nachformt wie auch Johann Friedrich Ungers Notenschreibmaschine (1752).³¹³

Zwei ganz grundlegende Prinzipien legt Mizler in dem Hausorgan der Korrespondierenden Sozietät der musikalischen Wissenschaften, der *Musikalischen Bibliothek*, dar, die zwischen 1736 und 1754 als Monatsschrift erscheint: die physikalische Seite, d.h. die messbare Akustik einerseits und eine metaphysische Begründungslogik andererseits. In dieser überschreitet er die pythagoreische Vorstellungswelt trotz seines restaurativen Anspruchs, da er die allgemein akzeptierte Ontologie der Zahlenverhältnisse um eine wahrnehmungsgel leitete Urteilslogik elementarer Tonverhältnisse erweitert:

Es stehet aber die Theorie der Musik auf zwey Gründen fest, wovon der eine in der genauen Erkenntniß der Töne beruhet, und eigentlich zur natürlichen Wissenschaft gehört [...]. Der andere Grund ist aus der Metaphysik hervorzuhohlen, durch welchen bestimmt werden muß, aus was Ursachen verschiedene Töne, die sowohl zugleich als nach einander vom Gehör vernommen werden, gefallen oder missfallen: Diese Frage haben wir sowohl vermittelst der Vernunft als der Erfahrung also aufgelöst und gewiesen, daß alsdenn zwey und mehrere Töne gefallen, wenn die

³¹¹ Sebastian Klotz: *Kombinatorik und die Verbindungskünste der Zeichen in der Musik zwischen 1630 und 1780*, S. 140.

³¹² Ebd., S. 133.

³¹³ Vgl. zu Père Castels Farbenklavier und Johann Friedrich Ungers Notenschreibmaschine ebd. S. 113-130 und S. 192-222. Noch Josef Riepel (*Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*, Regensburg 1768), Friedrich Wilhelm Marpurg (*Anfangsgründe des Progreßionalcalculs überhaupt*, Berlin, Stralsund 1774), Johann Philipp Kirnberger (*Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin, Königsberg 1777 und 1779) und Georg Joseph Vogler (*Gründe der Kuhrpälzischen Tonschule*, Mannheim 1778) setzen sich in ihren musiktheoretischen Beiträgen offen und diskret mit der Wolff'schen Kategorie ‚Verbindungskunst‘ auseinander. Vgl. zu Castels Farbenklavier weiterhin Joachim Gessinger: *Auge & Ohr. Studien zur Erforschung der Sprache am Menschen 1700-1850*. Berlin, New York 1994, S. 170-174.

*Verhältniß vernommen wird, welche die Anzahl der Schläge, so zu gleicher Zeit sich geäußert, unter einander haben, das Missfallen im Gegenteil darinn bestehe, wenn man keine Ordnung wahrnimmt, oder diejenige welche vorhanden zu seyn scheint, so gleich verdunkelt wird.*³¹⁴ (M. Hervorh.)

Das Wissen über musikalische Formzusammenhänge wird also nicht allein aus gesicherten Urteilen und Schlüssen der Vernunft gewonnen, sondern ebenfalls aus der Erfahrung „aufgelöst“³¹⁵ und damit behutsam für physio-psychologische Fragestellungen geöffnet: Wissen über musikalische Zusammenhänge erweist sich als dezidiert anthropologisches Wissen, nicht mehr als Wissen einer apersonalen Kosmologie.³¹⁶ Entscheidend für Mizler ist die Frage nach der Modalität, d.h. ob oder wie verschiedene Tonverhältnisse gegeneinander differenziert wahrgenommen werden können, also in der Beschreibungssprache Leibniz' und Wolffs ‚vel confusa vel distincta‘ sind.³¹⁷

Mizlers Antwort auf die Frage nach der Wahrnehmung der zahlhaft kleinen und kleinsten Glieder der Musik im Sinne einer geordneten Mannigfaltigkeit ist daher als doppelt ‚formalistisch‘ zu verstehen: Er sieht nicht nur die Hörwahrnehmung durch den relationalen Prozess von Grund und Folge angeleitet, sondern bestimmt den Grund der Hörwahrnehmung selbst als ein „Verhältniß“³¹⁸, d.h. als zusammengesetzt, sodass jede folgende Tonwahrnehmung zu allen anderen Elementen und Bestimmungen des – seinerseits zusammengesetzten – Grundes im Verhältnis der Differenz steht.

In diesem Zusammenhang ist auch Mizlers Versuch bemerkenswert, mathematische Gesetzmäßigkeiten, die sich für physikalische Vorgänge im Bereich der organischen Natur in weitem Maße als zutreffend erwiesen hatten, auch auf akustische und physio-psychologische Phänomenbereiche auszudehnen, um die noch immer wirkmächtigen Affektenlehren René Descartes' (*Les Passions de l'âme*, 1649) und Athanasius Kirchers (*Musurgia Universalis*, 1650) mit den fortschreitenden Erkenntnissen der frühneuzeitlichen Philosophie Wolffs (*Psychologia empirica*, 1732) und der Medizin zu harmonisieren.³¹⁹ Mizlers Ansicht nach

³¹⁴ Lorenz Christoph Mizler: *Musikalische Bibliothek* [1752], Bd. 3, Kapitel III, S. 69-70.

³¹⁵ Ebd., *Vom Ton und dem Gehör*.

³¹⁶ Vgl. Rainer Bayreuther: *Struktur des Wissens in der Musik-Wissenschaft Lorenz Mizlers*, S. 1-22.

³¹⁷ Vgl. Michael Oberhausen: *Dunkle Vorstellungen als Thema: von Kants Anthropologie und A. G. Baumgartens Psychologie*, S. 123-146.

³¹⁸ Lorenz Christoph Mizler: *Musikalische Bibliothek* [1752], Bd. 3, Kapitel III.

³¹⁹ Bereits Descartes beschreibt in seinem *Compendium musicae* (1618), dass man sich beim Hören eines musikalischen Elements zugleich an früher Gehörtes erinnere. Höre man bei einem Musikstück das erste und das zweite Glied, so fasse man sie zu einer Einheit zusammen („illa instar unius concipimus“/ „wir fassen jene ganz wie Eines auf“); höre man dann das dritte und vierte Glied, so verknüpfe man sie ebenfalls untereinander, zugleich aber mit den beiden ersten, so dass man alle vier als eine Einheit auffasse („ut instar unius illa quatuor concipiamus simul“/ „sodass wir ganz wie Eines jene vier auffassen“). Vgl. dazu Johannes Lohmann: *Descartes' „Compendium musicae“ und die Entstehung des neuzeitlichen Bewußtseins*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 36 (1979) H. 2, S. 81-104

bilden alle Affekte eine kontinuierliche Reihe, die nur durch graduelle bzw. quantitative Unterschiede bestimmt ist: Freude bzw. Vergnügen stehen an dem einen, Traurigkeit an dem anderen Ende der Reihe, wobei zwischen diesen beiden Extremen alle anderen Affekte liegen.³²⁰

Damit hält er an der Auffassung fest, dass die Leidenschaften durch mechanische Prozesse erregt werden, die bei jedem Menschen mit mathematischer Gesetzmäßigkeit und Genauigkeit ablaufen sollen: Die Ursache der Bewegung, die Bewegung selbst, die Empfindung und die dadurch veranlasste Leidenschaft sollen in einer geometrischen Proportion stehen, sodass es möglich sei, die Wirkung von melodischen oder akkordischen Tonverbindungen auf die menschliche Seele zu errechnen, um daraus wiederum Regeln für Kompositionen zu gewinnen.³²¹ Entsprechend konstatiert Mizler in den *Anfangsgründen des General Basses*, dass „aus einem in zitternde Bewegung gebrachten Körper unzählige Vibrationen ausfließen, welchen in den Gliedmaßen der Ohren, wenn sie auf selbige kommen können, die Größe der Vibrationen im kleinen vorstellen“, und dass die „Empfindungen der Töne im Gehöre [...] mit den Seyten selbiger Töne eine geometrische Proportion“³²² hätten.

Wenn Mizler in diesem Zusammenhang von einer „geometrische[n] Proportion“³²³ zwischen musikalischem und affektivem Ereignis spricht, sucht er – darin analog zur cartesianischen Mechanik – nach wissenschaftlichen Formulierungen der musikalischen Affektwirkung, die die undurchdringliche Ganzheitlichkeit der Wirkungszusammenhänge aufbrechen soll und es ermöglichen soll, die Konstruktion von Affektrealitäten, die die Musik leistet, wissenschaftlich zu erklären.³²⁴

Ganz ähnlich formuliert später auch Johann Friedrich Herbart, dass zwischen dem physikalischen Ton und der durch diesen ausgelösten Empfindung ein streng mathematisches Verhältnis bestehe: „Das Ohr vernimmt die geometrischen Reihen der Intervalle wie arithmetische“³²⁵. Das Zusammenspiel von tradiertem Syllogismus und neueren psychologischen Fragestellungen lässt sich bereits bei Mizler beobachten, das zwar

³²⁰ Vgl. Lorenz Christoph Mizler: *Musikalische Bibliothek* [1738], Bd. 6, III.

³²¹ Vgl. Franz Wöhlke: *Lorenz Christoph Mizler*, S. 45 f.

³²² Lorenz Christoph Mizler: *Anfangsgründe des Generalbasses* [1739], § 164: „Beweis: Es ist ein bekannter Grundsatz, daß, wenn eine Größe zweyen andern Größen gleich oder ähnlich ist, sie sich auch unter einander selbst gleich oder ähnlich seyn müssen, da nun die Verhältnisse der Empfindungen im Gehöre den Verhältnissen der Seyten ähnlich sind [...]. So müssen auch jederzeit die Empfindungen der Töne im Gehöre mit den Seyten selbst in einer geometrischen Proportion stehen. Z. B. Die Seyten der Octave C : c = den Vibrationen von c : C. Die Vibrationen C : c = den Empfindungen c:C derohalben auch die Empfindungen von c : C = den Seyten C : c. Und so sind durchgehends die Seyten n : n = den Vibrationen n : n = den Empfindungen n : n.“

³²³ Ebd.

³²⁴ Vgl. Rainer Bayreuther: *Struktur des Wissens in der Musik-Wissenschaft Lorenz Mizlers*, S. 1-22.

³²⁵ Johann Friedrich Herbart: *Hauptpunkte der Metaphysik* [1808]. In: Ders.: *Sämtliche Werke in chronologischer Reihenfolge*. 19 Bde. Hrsg. v. Karl Kehrbach. Bd. 2. Langensalza 1887, S. 188-216, S. 214.

weitgehend ohne empirische Rückversicherungen auskommt, aber gleichzeitig gesteigerte Anforderungen an eine gerichtete, d.h. aktiv-synthetische Wahrnehmung musikalischer Formzusammenhänge stellt. Im Ergebnis wird der Wahrnehmungsvorgang selbst gedehnt, ja gewissermaßen ‚elastisch‘: Die analytische Tätigkeit des Ohrs orientiert sich an prozessualen, sich in der Bewegung selbst herstellenden und verändernden Beziehungen von quantifizierbaren musikalischen Formverhältnissen.

Es scheint bisweilen schwierig zu entscheiden, ob man es mit einer Renaissance im eigentlichen Sinne oder mit einem bloß historisierenden Rückgriff auf ‚die Antike‘ und ihre pythagoreischen Theoreme, gewissermaßen mit pythagoreischem Putz, zu tun hat. So ergeben sich aus dem Pythagoreismus frühneuzeitlichen Zuschnitts und dem logisch-hermeneutischen Anspruch der Leibniz-Wolff’schen Philosophie immer wieder neue Schnittmengen und Allianzen mit anderen zeitgenössischen Wissenschaftsentwicklungen (Atomismus, Korpuskularismus, Organisationsprinzip der Natur, Zeichentheorie).³²⁶ Vor allem in der frühneuzeitlichen Musiktheorie wie auch in der ‚modernen‘ Mathematik, Physik und Astronomie ist die nachhaltige Stabilität pythagoreischer Ordnungsvorstellungen auffällig, sofern der Pythagoreismus – oder genauer: die Funktionalisierung und Validierung des ‚Pythagoreischen‘ – als wissenschaftstheoretisches und systematisches Gegenmodell zu zeitgenössischen Tendenzen in Mathematik und Physik dient. Der Anregungshorizont des pythagoreischen Traditionsbestands ist offenbar so groß, dass der Pythagoreismus selbst zu einem Dispositiv zur Beschreibung zeitgenössischer Wissenschaften aufsteigt und seinerseits disziplinenübergreifende, kritische Kategorisierungen ausbildet.

Blickt man auf den wissenschaftstheoretischen Kern des antiken Pythagoreismus zurück, so hatte dieser die Musik deduktiv vom reinen Denken harmonischer, rational eruiertes Zahlenverhältnisse her, d.h. gewissermaßen ‚monadisch‘ begründet und sich darin fundamental von den Anhängern des Aristoxenos von Tarent unterschieden, die induktiv von der Sinneserfahrung des Hörens ausgingen; die monadische Perspektivierung der Pythagoreer liegt dabei im systematisierenden Akt des Geistes, das Konträre, Viele und Differenten wieder zu einer Einheit zusammenzuführen. Das frühneuzeitliche Interesse am Pythagoreismus liegt also in einer Erkenntnisweise, die ein angeborenes Form-Wissen – das meint Prinzipien,

³²⁶ Vgl. zur Herkunft des Monadenbegriffs aus (neu-)pythagoreischen, hermetischen und (neu-)platonischen Kontexten Hanns-Peter Neumann: *Monadentheorie und Monadologie*. In: Friedrich Beiderbeck / Wenchao Li / Stephan Waldhoff (Hrsg.): *Gottfried Wilhelm Leibniz. Rezeption, Forschung, Ausblick*. Stuttgart 2020, S. 497–536 und ebd.: *Atome, Sonnenstäubchen, Monaden. Zum Pythagoreismus im 17. und 18. Jahrhundert*. In: Monika Neugebauer-Wölk (Hrsg.): *Aufklärung und Esoterik. Rezeption – Integration – Konfrontation (= Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung)*. Bd. 37. Tübingen 2008, S. 205-282. Vgl. zur frühneuzeitlichen Rezeption der platonistischen Zahlenspekulation Anne Eusterschulte: *Monadologische Wissenschaft. Zum Monadenbegriff im Kontext universalwissenschaftlicher Konzepte der frühen Neuzeit*. In: Hanns-Peter Neumann (Hrsg.): *Der Monadenbegriff zwischen Spätrenaissance und Aufklärung*. Berlin 2009, S. 25-63.

Ideen, Zahlen, Figuren, Proportionen und Relationen – wiedererinnert und an den wahrgenommenen Phänomenen aktualisiert. Das Ergebnis dieses Wiedererinnerungsprozesses (*reminiscentia*) ist dann die arithmetische und geometrische Abstraktion der Phänomene. Pythagoreisches Denken wird so – freilich mit platonischer Vermittlung – zu einer variablen Funktion, die auf die ganz unterschiedlichen neueren wissenschaftlichen Entwicklungen der frühen Neuzeit applizierbar wird und beispielsweise in den späten 1730er und frühen 1740er Jahren intensive Beziehungen zum Newtonianismus und der rationalen Mathematik Leonard Eulers unterhält. Der Pythagoreismus entspricht damit trotz (oder gerade wegen) seines metaphysischen Kerns bereits vor ‚der Moderne‘ den Kriterien ‚moderner‘ Rationalität. Im Ergebnis hat man es bereits im 17. und 18. Jahrhundert mit einem breit rezipiertem, gewissermaßen ‚säkularisierten‘ Pythagoreismus zu tun, der ein formalistisches Denken durch die Vorgaben der Substanzontologie hindurch entwickelt.³²⁷

Was Mizler und Herbart also unter der Hand verbindet, ist die positive Neubewertung der Erlebnis- und Bedeutungsdimensionen menschlicher Sinneserfahrung, bei der die vorkantische Theorieperiode in der Ästhetik gleichsam als Katalysator eines anthropologischen Paradigmenwechsels auftritt. Folgt man Ernst Stöckmann, hat man es ab dem späten 18. Jahrhundert mit einer „empirisch-anthropologischen Verankerung ästhetischer Theorie“³²⁸ zu tun, die im Rahmen einer fortschreitenden transdisziplinären Annäherung psychologisches Wissen nicht nur als Bezugsquelle ästhetischer Theorie anerkennt, sondern geradezu symbiotische Effekte zwischen empirisch-psychologischer und ästhetischer Wissenschaft zeitigt. Für den Herbartianismus horizontbildend bleibt die rationalistische Vorstellung, dass die Grundsätze der Ästhetik nicht im spekulativen ästhetischen, d.h. im Begründungskontext einer Metaphysik des Schönen wurzeln. Vielmehr gilt es ihm, diese Grundsätze aus einer dezidiert erfahrungsgestützten Kenntnis der Eigenschaften und Leistungen der menschlichen Seele, d.h. aus dem Konstitutionszusammenhang einer integrativen ästhetischen Anthropologie (ἄσθησις) heraus genetisch herzuleiten und begrifflich zu fixieren.

³²⁷ Diese spezifisch pythagoreisch-neuplatonischen Kontext haben sich nicht nur in der Leibniz-Wolff’schen Schultradition, sondern auch im Deutschen Idealismus entfaltet. Vgl. dazu Hanns-Peter Neumann: *Monaden im Diskurs. Monas, Monaden, Monadologien (1600-1770)* (=studia leibnitiana supplementa). Im Auftrage der Gottfried-Wilhelm-Leibniz-Gesellschaft. Hrsg. v. Herbert Breger, G. H. R. Parkinson, Heinrich Schepers und Wilhelm Totok. Bd. 37. Stuttgart 2013, S. 325-359. Zur Wiederbelebung pythagoreischer Ordnungsvorstellungen im 19. und 20. Jahrhundert vgl. weiterhin Werner Keil: *Dissonanz und Harmonie in Romantik und Moderne*. München 2012, S. 131-171.

³²⁸ Ernst Stöckmann: *Anthropologische Ästhetik*, S. 31.

5. Der musikalische Formalismus der Seele bei Leibniz: Harmonie, Varietät und Differenzierungsintensität

Trotz der epistemologischen Problematik, die sich aus ihrem engen Konnex mit der Metaphysik ergeben, erbringt die neuzeitliche Musiktheorie bedeutsame Vorleistungen für die formalistische Ästhetik. So weist gerade die normativ-pragmatisch ausgerichtete Musiktheorie den Weg für einen methodisch abgesicherten Formalismus, der zahlhaft affizierte Vorstellungsmassen in ihrem konfigurierten, beweglichen Zusammenhang erfasst. Prominent in diesem Zusammenhang ist vor allem Gottfried Wilhelm Leibniz' Annahme, dass die Musik eine verborgene arithmetische Tätigkeit der Seele sei, ein „*exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*“³²⁹. Diese soll sich einerseits in der Aneignung universal gültiger mathematisch fundierter Ordnungsprinzipien im Akt des Hörens vollziehen, wird aber gleichzeitig jenseits jeder sinnlich erfahrbaren Wahrnehmung verortet.³³⁰

Diese Wendung erscheint zunächst paradox, da sie Beobachtungsmöglichkeiten auf musikalische Formzusammenhänge eröffnet, die von Leibniz gleichwohl als unbeobachtbar gedacht werden. Unklar bleibt ebenfalls, wie genau mathematische Operationen über das Gehör an die Seele weitergeleitet werden und inwiefern sich die Seele durch das Prinzip der Zahl überhaupt affizieren lässt.³³¹ Indem Leibniz die Musik als Aktivität der Seele selbst ansetzt, grenzt er sich von den gängigen barocken Definitionsversuchen ab, die noch ungleich stärker von einer Logik der Gegensatzpaare geprägt ist: Ist die Musik eine Wissenschaft (*scientia*) oder eine Kunst (*ars*)? Dient sie dem Vergnügen (*delectatio*) oder der Ehre Gottes (*gloria Dei*)? Sind die Sinne (*sensus*) oder die Gesetze der Vernunft (*ratio*) ihr Maßstab? In Leibniz' Definition stehen sich hingegen nicht *ratio* und *sensus*, sondern *arithmetica* und *nescire* gegenüber. Dabei nimmt Leibniz das barocke Musikverständnis produktiv auf, demgemäß der *numerus* das archetypische Grundgefüge einer Komposition bildet und somit dem zeitlichen Verlaufsgeschehen nicht ausgesetzt ist, indem er diese Vorstellung dahingehend modifiziert, dass sich die Seele eben dieser Tätigkeit nicht bewusst sei (*nescientis se numerare*).

³²⁹ Zit. nach der Textfassung von Christian Kortholt: *Viri illustris Godefridi Guil* [1734], S. 240.

³³⁰ Vgl. Bettina Schlüter: *Die ‚Magi‘ der klingenden Zahl: Figurationen des Verborgenen in Musik und Mathematik*, S. 283-298. Vgl. dazu auch Gabriel Menéndez Torrellas: *Mathematik und Harmonie. Über den vermuteten Pythagoreismus von Leibniz*. In: *Studia Leibnitiana*. Bd. 31, H. 1 (1991), S. 34-54 und Werner Schneiders: *Harmonia universalis*. In: *Studia Leibnitiana*. 16 (1984). H. 1, S. 27-44. Vgl. zu Leibniz' Auffassung musikalischer Harmonie weiterhin Hans Poser: *Leibniz' Philosophie*, S. 274-281.

³³¹ Dieser Problembestand ist bereits bei Athanasius Kircher (*Harmonia Nascientis Mundi*, Rom 1650) präsent und wird noch an Leibniz weitervermittelt. Vgl. dazu Bettina Schlüter: *Die ‚Magi‘ der klingenden Zahl*, S. 289.

Wenn die Wahrnehmung von Musik nichts anderes als ein unbewusster psychischer Rechenprozess des hörenden Menschen ist, dann wird damit eine folgenschwere Verschiebung vorgenommen, da Leibniz das Wesen der Musik nicht mehr im herkömmlichen Sinne in ihr selbst als ‚causa formalis‘ zu bestimmen sucht, sondern vielmehr in ihrer psychisch-konkreten Wirkung, also in der ‚causa efficiens‘.³³² Mit dem Akzent auf dem *nescire* fundiert Leibniz die Musik letztlich in einem Formalismus der Seele, der freilich noch der pythagoreischen Tradition verpflichtet ist.³³³

Leibniz' enzyklopädische Vermittlungsversuch stellt einen summarischen Querschnitt durch den Wissenschaftskosmos des 17. Jahrhunderts dar und weist gleichzeitig über diesen hinaus: Theologie, Physik, Medizin, kombinatorische Logik, Naturrecht und Kosmologie organisieren sich bei Leibniz zu einer integrationsfähigen, im Einzelnen nicht mehr einnehmbaren Perspektive.³³⁴ Das Konzept der ‚Harmonie‘ fungiert dabei als umgreifender, alle gedanklichen Verästelungen des Leibniz'schen Systems organisierender Schlüsselbegriff, der die Sinnpotentiale der Musik nicht bloß in ihrer metaphorischen Eigenschaft erfasst, sondern die musiktheoretische Tradition produktiv (wieder-)aufnimmt und für den folgende Diskurs prägt: Das Konzept der ‚Unitas in varietate‘ wird das Grundmotiv aller auf Leibniz folgenden Harmoniebestimmungen sein. Diese Wiederaufnahme von musiktheoretischen Harmonievorstellungen zeigt sich bei Leibniz vor als Theorem der ‚prästabilierten Harmonie‘, d.h. als Einheit zwischen Leib und Seele, die einen Ausweg aus der Krise bietet, in die der universelle Harmoniebegriff antiker Provenienz seit der Renaissance geraten war.

In der ‚prästabilierten Harmonie‘ bündeln sich alle Grundannahmen, die Leibniz sowohl in dem Briefwechsel mit Antoine Arnauld und dem *Discours de metaphysique* (1686) seit Mitte der 1780er Jahre entwickelt hatte. Mit diesem Theorem eröffnet Leibniz gewissermaßen einen

³³² Vgl. Bernd Enders: *Der wohltemperierte Musikcomputer*. In: Peter Auer/Gesa von Essen/Werner Frick (Hrsg.): *Zahlen, Zeichen und Figuren. Mathematische Inspirationen in Kunst und Literatur*. Berlin, Boston 2011, S. 47-82.

³³³ Einer der wenigen Versuche, die Philosophie Leibniz' in eine genuin pythagoreische Tradition einzuordnen, findet sich in dem nicht unproblematischen Beitrag von Dietrich Mahnke: *Leibnizens Synthese von Universalmathematik und Individualmetaphysik*. Halle 1925; ebenfalls als Aufsatz erschienen in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* 7 (1925), S. 305-612. Im Rahmen des nationalistischen Pangermanismus seiner Zeit spricht Mahnke von einem „deutschen Pythagoreismus“, in dem Leibniz' Philosophie als eine ‚barocke‘ Erneuerung der pythagoreischen Harmonielehre und Weltanschauung erscheinen soll. Sowohl die Weltharmonie als auch die Monadenlehre seien aus einer Zahlenmetaphysik und einer mathematischen Mystik pythagoreischer Herkunft abzuleiten. Vgl. dazu ders.: *Die Rationalisierung der Mystik bei Leibniz und Kant*. In: *Blätter für deutsche Philosophie* 13 (1939), S. 1-73. Zum Desiderat einer Wissenschaftsgeschichte der pythagoreischen Musiktheorie vgl. Gabriel Menéndez Torellas: *Mathematik und Harmonie. Über den vermuteten Pythagoreismus von Leibniz*. In: *Studia Leibnitiana* 31 (1991). H. 1, S. 34-54.

³³⁴ Vgl. Hubertus Busche: *Leibniz' Weg ins perspektivische Universum. Eine Harmonie im Zeitalter der Berechnung (=Paradeigmata 171)*. Hamburg 1997, S. 57-91; Volker Peckhaus: *Logik, Mathesis universalis und allgemeine Wissenschaft. Leibniz und die Wiederentdeckung der formalen Logik*. Berlin 1997, S. 1-14; Juan Antonio Nicolás: *Leibniz zwischen der Entstehung und der Krise der Modernität*. In: Ders. (Hrsg.): *Leibniz und die Entstehung der Modernität*. Leibniz-Tagung Granada, 1.-3. November 2007. Stuttgart 2010, S. 9-18.

dritten Weg, nachdem er in seiner *Monadologie* (1714) zunächst die Trennung zweier völlig verschieden organisierter Seinsbereiche – des materiellen, mechanisch und wirkursächlich aufgebauten Bereichs einerseits und des geistigen, dynamisch und finalursächlich aufgebauten Bereichs andererseits – anerkannt und diese terminologisch auf „deux regnes“³³⁵ verteilt hat. Leibniz versteht das Interagieren der Monaden untereinander als Ausdruck einer präetablierten, harmonischen, also ‚prästabilierten‘ Grundordnung des existierenden Seins: „Ainsi il y a une *harmonie* parfaite entre les perceptions de la Monade, et les mouvemens des corps, préetablie d’abord entre le systeme des causes efficientes et celuy causes finales.“³³⁶ In seinen Augen ist die Einheit von Leib und Seele daher nur ein Sonderfall des Gedankens der Einheit als in sich differenzierter Einheit oder als Einheit von Verschiedenem.

Diese Begründung ist nicht empirisch, sondern stützt sich auf das Kontinuitätsprinzip, auf das Prinzip des zureichenden Grundes und auf die Voraussetzung, dass es allein Perzeptionen als innere Zustände der Monade gebe. Leibniz sucht somit den Nachweis zu erbringen, dass es unterschiedliche Qualitäten geben muss, weil sie die Verschiedenheit der Monaden begründen und damit deren Individuierung sichern; Monaden sollen als individuelle Substanzen die Grundlage des ganzen Universums bilden.³³⁷ Mit dieser starken Affirmation von Pluralität, Varietät und Differenzierungsintensität des Seins greift Leibniz auf das frühneuzeitliche Denkmotiv der ‚varietas rerum‘ zurück, das seit der Mitte des 15. Jahrhunderts wirkmächtig ist und fast immer mit der Reduktion von zugrundeliegenden Gesetzesannahmen verbunden ist. Dadurch ergibt sich ein geordnetes Verhältnis (Proportion) zwischen ‚inneren‘, nicht direkt sichtbaren (*subvisibilia*) Gesetzen, Prozessen und Strukturen sowie ‚äußerer‘, sinnlich-empirisch unmittelbar zugänglicher Erscheinungsmannigfaltigkeit.³³⁸

An die Stelle der klassischen Substanzenlehre tritt bei Leibniz eine unendliche Fülle sich selbst bestimmender, nur ihrem eigenen Gesetz unterworfenen und damit autonomer individueller Substanzen. Diese inneren Gesetze erscheinen in ihrer Harmonie miteinander als

³³⁵ Vgl. Gottfried Wilhelm Leibniz: *Die Prinzipien der Philosophie oder die Monadologie* [1714], S. 474-475: „Les ames agissent selon les loix des causes finales par appetitions, fins et moyens. Les corps agissent selon les loix des causes efficientes ou des mouvemens. Et les deux regnes, celuy des causes efficientes et celuy des causes finales, sont harmoniques entre eux.“ Übersetzung (S. 475 u. 477): „Die Seelen handeln gemäß den Gesetzen der Zweckursachen durch Strebungen, Ziele und Mittel. Die Körper handeln gemäß den Gesetzen der Wirkursachen oder der Bewegungen. Und die zwei Reiche, das der Wirkursachen und das der Zweckursachen, stehen miteinander in Harmonie.“ (Meine Hervorh.)

³³⁶ Ebd., S. 418. Die Übersetzung dazu auf S. 419: „So gibt es eine vollkommene Harmonie zwischen den Perzeptionen der Monaden und den Bewegungen der Körper, die zwischen dem System der Wirkursachen und dem der Zweckursachen von vornherein prästabiliert ist.“ (Hervorh. d. Verf.)

³³⁷ Zu den inneren Prinzipien der Monaden und ihrer ontisch-epistemischen Hierarchie vgl. Hans Poser: *Leibniz’ Philosophie*, S. 174-197.

³³⁸ Vgl. Thomas Leinkauf: *Prästabilierte Harmonie*. In: Hubertus Busche (Hrsg.): *Gottfried Wilhelm Leibniz. Monadologie*. Berlin 2009, S. 197-209; Hans-Jürgen Engfer: *Empirismus versus Rationalismus?*, S. 158-175.

Naturgesetze der Phänomene, erkennbar im Zusammenwirken von Vernunft und Erfahrung des reflektierenden Individuums. Entscheidend für den Leibniz'schen Subjektbegriff ist, dass das Individuum zugleich ein *unum per se* und eine Vielheit seiner perspektivischen Weltrepräsentation ist, das es selbst zur Einheit bringt: „Die Leibniz'schen Subjekte konstituieren so zugleich die Welt und individuieren sich dabei selbst“³³⁹ In dieser komplex angelegten Struktur einer ‚universalen Harmonie‘ wird immer wieder das musiktheoretische Erbe der ἀρμονία sichtbar, verstanden als Fügung von zwei oder mehreren Gliedern in ein wohlgeordnetes Ganzes, das in der pythagoreisch-platonischen Tradition ein den gesamten Kosmos und die menschliche Seele durchdringendes, im Gedanken der Proportionalität fundiertes Ordnungsprinzip bezeichnet hatte. Das Paradigma dieses Proportionenideals bilden bekanntlich die musikalischen Grundintervalle, die sich auf einfache Zahlenverhältnisse zurückführen lassen. Erst später wird die musiktheoretische Verwendung des Terminus auf die moderne Bedeutung ‚Zusammenklang‘ oder ‚Akkordzusammenhang‘ eingeeignet. Dennoch bleibt die Leitfunktion von Harmonie im antiken Diskussionszusammenhang unbestritten³⁴⁰

Gleichwohl muss man den modernen und für Herbart instruktiven psychologischen Zug von Leibniz' Musikauffassung hervorheben, die sich nicht nur von den Erkenntniskonzepten der Anhänger Descartes' und der Empiristen absetzt, sondern auch weit über die traditionelle über 2000 Jahre verbürgte Verbindung von Mathematik und Musik hinausweist. Auch wenn Leibniz selbst keine klaren Hinweise darauf gibt, ob sein vermutlich im Jahr 1696 eingeführter Monadenbegriff auf einen musiktheoretischen Anregungshorizont zurückzuführen ist, konstruiert Leibniz auf diese Weise einen Rahmen, der es ihm erlaubt, auf konkrete Bezüge zwischen Körper und Geist zu verzichten und die Monade zum Abbild der Weltordnung zu erheben. Vor diesem auch erkenntnistheoretisch neuen Hintergrund verbindet Leibniz das dem Bewusstsein verborgene Zählen, also das unmittelbare Erfassen einfacher musikalischer Schwingungsverhältnisse, nicht nur mit Affekten, so wie es im Anschluss an

³³⁹ Hans Poser: *Leibniz' Philosophie*, S. 216.

³⁴⁰ Ihre komplexe Begriffsgeschichte, die bis in die frühe griechische Antike zurückreicht, wird ebenfalls stark durch ihre musiktechnische Verwendung geprägt. ‚Harmonie‘ meint dort nicht nur die Vorstellung einer kunstgemäß gefügten Oktavstruktur aus fixierten, „zusammenklingenden“ (σύνφωνοι) und aus beweglichen, auseinanderklingenden Intervallen (διάφωνοι), sondern tritt unter anderem als Bezeichnung für Stimmung, Tonmischung, Tonleiter, Oktave, Tonart, Transpositionsskala, Tonsystem, Klangschlecht, Musik, Melodie und Konsonanz auf. Bereits seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. bildet sich eine Dualität von pythagoreischer, mathematisch erfassbarer Harmonielehre und emotional aufgeladener, sensualistischer Harmonieerfahrung aus, die Harmonie aus dem konkreten Prozess der Wahrnehmung gewinnen will (Aristoteles, Aristoxenos, Vitruv). Dennoch bleibt die Leitfunktion von Harmonie im antiken Diskussionszusammenhang unbestritten. Vgl. dazu Art. *Harmonie*. In: Gert Ueding (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 3: Eup-Hör. Tübingen 1996, Sp. 1297-1304 und Art. *Harmonie/harmonisch*. In: Karlheinz Barck / Martin Fontius / Friedrich Wolfzettel / Burkhard Steinwachs (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 3: Harmonie-Material. Stuttgart, Weimar 2001, S. 1-25; Jörg Zimmermann: *Wandlungen des philosophischen Musikbegriffs*, S. 81-137.

die Leibniz bekannten musiktheoretischen Schriften von Athanasius Kircher (*Musurgia universalis*, 1650), Johannes Lippius (*Synopsis Musicae*, 1612) und Johann Heinrich Alstedt (*Encyclopaedia septem tomis distincta*, 1630) gängige Praxis war, sondern stellt darüber hinaus eine ‚Unschärfe‘ in der Klangwahrnehmung fest, die ein komplexes Wirkungsverhältnis von Außenwelt, Körper, Seele und Geist voraussetzt. Ulrich Leisinger beschreibt in seiner einschlägigen Studie, welche differenzbasierten Effekte das Erklingen eines Intervalls in der Wahrnehmungs- und Denkstruktur der ‚unbewusst rechnenden‘ Seele hat:

Die Seele erlebt im unbewußten Zählen eine Differenz des gehörten Intervalls zu einem reinen. Sie gleicht den erlebten Ton an harmonische Verhältnisse, d.h. an ganzzahlige Proportionen an. Sie unterscheidet dabei sehr wohl zwischen dem Charakter von so gehörten reinen und an reine angegliche Intervalle: sie empfindet die letzten als matt oder scharf. Die Seele kann die Funktion des ‚gemeinten‘ reinen Intervalls auch dann noch im Erleben zuverlässig bestimmen, wenn das gehörte Intervall einem anderen mathematisch näher käme, als das nach den Gesetzen der Harmonik ‚gemeinte‘. Die Seele nähert die irrationalen Verhältnisse, wenn sie nur akzidentiell von rationalen abweichen, an einfache Proportionen an und macht damit die Irrationalverhältnisse, die in der Arithmetik mit Dissonanzen in der Musik verglichen werden können, überhaupt erst schön. Irrationalverhältnisse sind in der Musik erst brauchbar, wenn die Seele – unbewußt oder bewußt – wahrnimmt, daß sie von rationalen Verhältnissen nicht weiter abweichen, als sie vor dem Hintergrund der allgemeinen zahlhaften Ordnung tolerieren kann.³⁴¹

Mit dieser ausdrücklichen Bezugnahme auf unbewusste Prozesse bei der Rezeption von Musik, die unterschiedlich klare bzw. verworrene Empfindungen zulässt, ist zugleich eine wesentliche anthropologische Differenz angesprochen, die die zentrale erkenntnistheoretische Unterscheidung des cartesischen Dualismus, von *res cogitans* und *res extensa*, von Geist und Körper, von Subjekt und Außenwelt, also das Individuum in all seiner Potentialität und Dynamik und mit all seinen Bewusstseinsinhalten betreffen. Michael Kempe spricht daher treffend von einer „isomorphen Homotonie“³⁴² zwischen Körper, Schwingung und Gehör, die als zentrales und zukunftsweisendes Moment der Leibniz’schen Musikreflexion anzusehen sei.

Über Leibniz’ Verhältnis zur Musik ist, obwohl vermutet wird, dass er selbst mehrere Instrumente gespielt hat, erstaunlich wenig zu ermitteln. Bereits 1668 hatte sich der welfische Herzog Johann Friedrich bemüht, Leibniz als Bibliothekar in seine Residenzstadt Hannover zu berufen. Nach mehreren Absagen sagt Leibniz dem Herzog schließlich im Jahr 1676 zu

³⁴¹ Ulrich Leisinger: *Leibniz-Reflexe in der deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, S. 53.

³⁴² Michael Kempe: „Auch der Zitherspieler wird verlacht, wenn er immer auf derselben Saite spielt.“ *Zur Bedeutung von Musik und Musikmetaphorik bei G. W. Leibniz*. In: Claudia Kaufold / Nicole K. Strohmann / Colin Timms (Hrsg.): *Agostino Steffani. Europäischer Komponist, hannoverscher Diplomat und Bischof der Leibniz-Zeit / European Composer, Hanoverian Diplomat and Bishop in the Age of Leibniz*. Göttingen 2017, S. 235-248, hier S. 248.

und wird zwei Jahre später zum Hofrat ernannt.³⁴³ Am Hof in Hannover herrschte ein reges Musikleben, das vor allem durch Agostino Steffani geprägt wurde, der dort von 1688 bis 1711 zunächst Hofkapellmeister und später päpstlicher Resident für Norddeutschland war. Im Mittelpunkt stand die Oper, wobei auch italienische Kammermusik und französische Kapellmusik mit besonderer Bevorzugung Jean-Baptiste Lullys gepflegt wurde. Denkbar ist, dass die Wahl des Sujets der ersten hannoveranischen Oper von 1689, *Enrico Leone* von Agostino Steffani, mit Leibniz abgestimmt wurde; auch an der Eröffnung der Leipziger Oper im Jahre 1694 nahm Leibniz durch den Briefwechsel mit seinem Bruder Anteil.³⁴⁴ In die aktuelle musikästhetische Diskussion hingegen greift Leibniz nur selten ein, obwohl er bereits zwei Jahrzehnte lang dem musikalischen Zeitgeschehen verbunden war; seine Beschäftigung mit der Musik nimmt mit Blick auf sein umfangreiches Lebenswerk also eine eher untergeordnete Rolle ein.³⁴⁵

Das Fehlen umfangreicher musiktheoretischer Schriften von Leibniz wird im 18. Jahrhundert immer wieder bedauert. Gleichwohl wird seine Musikdefinition, teilweise unausgewiesen, von Alexander Gottlieb Baumgarten (*Aesthetica*, 1750), Johann Nepomuk Reichenberger (*Die ganze Musikkunst*, 1777), Johann Friedrich Reichardt (*Musikalischer Almanach*, 1796), Jakob Adlung (*Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, 1758) sowie Johann Gottfried Herder (*Kalligone*, 1801) rezipiert und ist über die Vermittlung Leonard Eulers sogar in Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) eingegangen. Darüber hinaus bemühen sich zahlreiche Musiktheoretiker ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, auch andere Theoreme der Leibniz'schen Philosophie wie seine prästabilisierte Harmonie, den Satz vom zureichenden Grund oder die Monadologie auf musikalische Fragestellungen anzuwenden.³⁴⁶ Ein diskreter Niederschlag von Leibniz' Monadenlehre findet sich noch bei Johann Mattheson, der in seinem Traktat *Versuch einer systematischen Klanglehre* (1717) den Klang

³⁴³ Vgl. zu Leibniz' musikalischer Sozialisation und möglichen Berührungspunkten mit der zeitgenössischen Musiktheorie die ältere Studie Rudolf Haase: *Leibniz und die Musik*. Hommerich 1963.

³⁴⁴ Vgl. ebd., S. 19-23.

³⁴⁵ Eine systematische Sammlung von Leibniz' verstreuten Äußerungen zur Musiktheorie findet sich bei: Andrea Luppi: *Lo Specchio dell' Armonia Universale. Estetica e musica in Leibniz*. Mailand 1989.

³⁴⁶ Eine in das 20. Jahrhundert reichende Rezeptionslinie führt zu Jacques Handschin und seiner Auseinandersetzung mit der Leibniz'schen Monadenlehre, die ihm wiederum über die Psychologie Herbarts vermittelt wurde (*Der Toncharakter*, 1948). Handschin begegnet Herbarts Psychologie allerdings mit einigen Reserven. Seine Kritik betrifft vor allem Herbarts Überlegung, dass sich innere Tonvorstellungen anderer Intervallgrößen bedienen könnten als sie von der Akustik nahelegt werden. Vgl. dazu Thomas Noll: *Handschins ‚Toncharakter‘. Plädoyer für einen neuen Anlauf, ausgehend von neueren musiktheoretischen und kognitionspsychologischen Untersuchungen zu den tonalen ‚Qualia‘*. In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 13/2, S. 237-295, bes. Anm. 85 und 86. Die häufig postulierte Auseinandersetzung Johann Sebastian Bachs mit der Philosophie Leibniz' lässt sich hingegen quellenmäßig nicht dokumentieren. Darauf weist Hans Heinrich Eggebrecht hin: *Bach und Leibniz*. In: Walther Vetter/Ernst Hermann Meyer: *Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung. Leipzig 23.-26. Juli 1950*. Leipzig 1951, S. 431-443.

als „eine hörbare Substanz, die keinen Körper hat“³⁴⁷ definiert. Damit zielt Mattheson im Einklang mit Leibniz’ ontologischen Prämissen vor allem auf die Ausdehnungslosigkeit und Unteilbarkeit von Klängen ab:

Dieses vermuthlich geistige Wesen des Ton-Klanges nimmt ihn demnach von aller meßfähigen Eigenschaft, Zahl und Größe gänzlich aus, weil er untheilbar ist und bleibt. Man könnte ihn vielleicht, vergleichungsweise, einen schallenden Meßpunkt, oder aber eine klingende Einheit nennen: weil aus ihm alle musikalischen Intervalle oder Distanzen ihr Daseyn selbst eben also erhalten, als wie aus jenen alle Linien und Zahlen entstehen.³⁴⁸

In auffälliger Analogie zur Monadenlehre beschreibt Mattheson Klänge als „klingende Einheit“ und als „geistige Wesen“³⁴⁹, d.h. als beseelte organische Einheiten und räumt damit dem Hörurteil eine Priorität vor abstrakten Kalkulationen bei der Beurteilung musikalischer Zusammenhänge ein. Das für die Leibniz’sche Monadenlehre wesentliche Prinzip der innermonadischen Selbstveränderung scheint für Matthesons Klanglehre hingegen weniger bedeutend zu sein. Matthesons Rede von dem „schallenden Meßpunkt“³⁵⁰ ist daher – trotz aller monadologisch konturierten Einheitsempfase – als ein klares Zugeständnis an die Akustik zu werten, die sich in Absetzung von der älteren quadrivial geprägten Musikauffassung im 18. Jahrhundert als selbständige Wissenschaft entwickelt und sich auf die hörbare Peripherie erklingender Vorgänge bezieht.

Das Nachdenken über die Vielheit der Töne unter der „Obhut des Klangs“³⁵¹ ist im 18. Jahrhundert im Zusammenhang mit der Wesensbestimmung der Töne als Mannigfaltigkeit in der Einheit freilich nicht ungewöhnlich. Leibniz hat der Musiktheorie, die er als pythagoreisch geprägte Universalharmonie versteht, aber durchaus heuristischen Wert für die Konzeption seiner Metaphysik beigemessen. Das deutet sich bereits in seiner *Dissertatio de arte combinatoria* (1666) an und wird in seinen folgenden Werken, den *Meditationes de cognitione, veritate et ideis* (1684), dem *Système nouveau de la nature et de la communication* (1695), den *Nouveaux essais de l’Entendement humain* (1765), den *Principes de la nature de de la Grâce* (1714) sowie in der *Monadologie* (1714) entfaltet. Wenn sich Leibniz mit Musik beschäftigt, dann mit dem Ziel einer metaphysischen Funktionalisierung von Harmonie.

³⁴⁷ Johann Mattheson: *Das beschützte Orchestre. Versuch einer systematischen Klangrede. Aristoxenus, des jüngeren, systematische Klangrede*, § 7: *Vom Klange an sich selbst*, Hamburg 1717, S. 39.

³⁴⁸ Ebd., § 17, S. 46.

³⁴⁹ Ebd.

³⁵⁰ Ebd.

³⁵¹ Daniel Muzzolini: *Genealogie der Klangfarbe*. Bern 2006, S. 541.

Insofern ist Leibniz' Auffassung der Musik als Element der Universalharmonie ganz dem Gedanken einer „ordnenden und ausgleichenden Integration“³⁵² verpflichtet, die Aufschluss über das seelische Zusammenspiel von Empfinden und Erkennen, also über die Apperzeption der Monade, geben soll.³⁵³ Aus diesen, ‚monadologischen‘ Begründungsweisen von Ton und Klang, die auf eine Klangontologie hinauslaufen, ergibt sich auch eine musikwissenschaftlich wertvolle Perspektive. Denn in den frühneuzeitlichen Musikdiskursen wird die medienspezifische Materialität von Musik eben nicht in den später konventionellen Kategorien klassisch-romantischer Musikästhetik artikuliert, sondern in den medienspezifischen Bedingungen der Erfahrung verankert.

Dadurch ergeben sich ganz andere Fragestellungen: Wie wird eine Ton- und Klangerfahrung ins Gedächtnis eingeschrieben, wie wird sie aktualisiert und wieder abgerufen? Wenn – wie bei Leibniz' Konzept von Klangwahrnehmung beschrieben – das entscheidende Moment des Hörens sein Verhältnis zur Zeitlichkeit ist, erzwingt es eine doppelte Selektivität, nämlich sowohl auf der Ebene der Interpretation der Töne in ihrer zeitlichen Abfolge als auch auf der Ebene der Konzentration auf einen bestimmten Tonfluss unter möglichen anderen, die das Ohr gewissermaßen abschatten kann. Damit weist Leibniz' Modell einer Klanganthropologie den Weg für eine Erfahrungsgeschichte und die mit ihr verbundenen kultur- und medienhistorisch spezifischen Praktiken, Techniken und Wissensformen des Hörens.³⁵⁴

6. Spiegel und Ordnung: Zur ‚strukturellen‘ Logik der Monade

Der Begriff der Monade erfährt seine systematische Ausprägung durch Leibniz, der diesen als Bezeichnung für die individuelle Substanz erstmals im Jahr 1696 verwendet.³⁵⁵ Wesentliche Bestimmungen der Monadenlehre finden sich in dem *Discours de Metaphysique* (1686), in der *Monadologie* (1714) sowie in den *Principes de la Nature et de la Grâce, fondés en raison* (1714). Im 19. Jahrhundert dagegen hat die Leibniz'sche Monadenlehre deutlich an

³⁵² Hans Poser: *Leibniz' Philosophie*, S. 277.

³⁵³ Vgl. Jan Philipp Sprick: *Musikalische Harmonie als Monade? Überlegungen zum Harmonieverständnis bei Gilles Deleuze und Jean-Philippe Rameau*. In: Gabriele Buschmeier und Klaus Pietschmann (Hrsg.): *Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft der Musikforschung. Mainz 2016*. Mainz 2018, S. 1-6 und Yves Belaval: *Die Idee der Harmonie bei Leibniz*. Übers. v. Ellen Karge. In: Albert Heinekamp / Franz Schupp (Hrsg.): *Leibniz' Logik und Metaphysik*. Darmstadt 1988, S. 561-586.

³⁵⁴ Vgl. José Gálvez / Jonas Reichert / Elizaveta Willert: *Einleitende Gedanken zu neuen Wegen der Musikästhetik*. In: *Wissen im Klang. Neue Wege der Musikästhetik (=Musik und Klangkultur)* Bd. 45. Bielefeld 2020, S. 7-25.

³⁵⁵ Vgl. Art. *Monade, Monas*. In: Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 6: Mo-O, Sp. 114-125.

Wirkmacht verloren: Der Monadenbegriff verarmt zusehends und taucht hauptsächlich im Zusammenhang mit der Frage nach der Materie (Dynamismus-Atomismus, Zellenlehre) und dem Leib-Seele-Verhältnis auf. Schon deshalb mag die an sich unzeitgemäße Auseinandersetzung des Herbartianismus mit Versatzstücken der Leibniz'schen Metaphysik verwundern. Dennoch eröffnet gerade ihre kritische Rezeption neuartige methodologische Spielräume für die herbartianische Ästhetik und Psychologie, sofern sowohl Herbart als auch Zimmermann den Monadenbegriff formalistisch reinterpreten. Unzeitgemäß ist diese Anverwandlung der Monadenlehre deshalb nur auf den ersten Blick, sofern der Herbartianismus seinen epistemologischen Rückhalt gerade nicht in Kant, sondern in Leibniz findet. Zu dieser begründungslogischen Funktionalisierung der Monadenlehre im 19. Jahrhundert tritt ein zusätzliches wirkungsgeschichtliches Argument: Denn die Geschichte des Monadenbegriffs *nach* Kant gehört zu der Geschichte der Philosophien *gegen* Kant, die über ihn hinaus und auf Leibniz zurückweisen.³⁵⁶ Im Begriff der ‚monas‘ (μονάς), der Eins-heit, bewahrt sich der in der pythagoreischen Tradition grundgelegte Bezug zur Wirklichkeit, zum Elementaren und Zahlhaften in der Natur, der bei Autoren wie Giordano Bruno, Galileo Galilei, Johannes Kepler, Marin Mersenne und Athanasius Kircher vielfältige Darstellungen erfahren hat.³⁵⁷ Vor diesem Hintergrund muss man betonen, dass Herbart der erste ist, der in der Auseinandersetzung mit der Transzendentalphilosophie explizit auf das Theorieangebot der Leibniz'schen Monadenlehre, insbesondere auf die *petites perceptions* zurückgreift; er würdigt daran besonders den erkenntnistheoretischen Realismus dieser kleinsten, unmerklichen Empfindungen, da sie Aufschluss über die Grundelemente des Seelischen und der in ihr waltenden Vorstellungen versprechen.

Bei Herbart tauche, wie Zimmermann in dem Vorwort seiner 1847 erschienenen Neuübersetzung von Leibniz' *Monadologie* bemerkt, „das ganze Monadensystem mit seiner indifferenten Vielheit und wechsellosen Starrheit wieder auf“³⁵⁸. Zimmermann weist darin deutlich auf die interne und entelechische Selbstexplikation der Monade als Muster einer

³⁵⁶ Vgl. ebd., Sp. 117-118.

³⁵⁷ Vgl. Thomas Leinkauf: *Der Monadenbegriff in der frühen Neuzeit*. In: Hanns-Peter Neumann (Hrsg.): *Der Monadenbegriff zwischen Spätrenaissance und Aufklärung*. Berlin 2009, S. 1-24. Zur Rezeption der Monadenlehre bei Bruno, Ficino und Whitehead Paul vgl. Richard Blum: *Metaphilosophische Überlegungen zur Monadenlehre bei Giordano Bruno, seinen Quellen und Folgen*. In: Sigmund Bonk (Hrsg.): *Monadisches Denken in Geschichte und Gegenwart*. Würzburg 2003, S. 43-65; Klaus Erich Kaehler: *Die höchsten Grade des Realen und des Wissens in der Ultima Ratio*. In: Thomas Kisser / Thomas Leinkauf (Hrsg.): *Intensität und Realität. Systematische Analysen zur Problemgeschichte von Gradualität, Intensität und quantitativer Differenz in Ontologie und Metaphysik*. Berlin 2016, S. 129-140.

³⁵⁸ Robert Zimmermann: *Gottfried Wilhelm Leibniz' Monadologie. Deutsch mit einer Abhandlung über Leibniz und Herbarts Theorien des wirklichen Geschehens*. Wien 1847, S. 6.

„realistischen“ Relationstechnik hin, die objektive Gegenstandsbezüge überhaupt erst ermöglicht:

Die Monaden nun haben untereinander und zum geordneten Kosmos ein ganz ähnliches Verhältniß wie die Steinchen unter sich und zum Mosaikbilde, das sie ausmachen. Jede Monade hat bestimmte Verhältnisse zu jeder anderen, und wird dadurch Grund gewisser Bestimmungen an diesen. In diesem Sinne heißt sie (sehr uneigentlich) ein Spiegel derselben. Die Verhältnisse sind aber für dieselbe völlig äußerlich, völlig objectiv, sie weiß selbst von denselben nichts; nur die oberste Intelligenz des Weltbaumeisters kennt sie vollständig und vermag daher aus der Lage und dem Verhältniß einer einzigen Monade jene aller Übrigen zu erschließen.³⁵⁹

Im Einklang mit Leibniz erfasst Zimmermann die Monaden in ihrer herausgehobenen formativen Eigentätigkeit und beschreibt sie als ihren Zweck in sich tragende, individualisierte Substanzen, die sich durch ihre Lage in Verhältnissen, d.h. in Relation zu ihren Nachbarlagen bestimmen lassen.³⁶⁰ Gleichwohl löst Zimmermann die reproduktive Systematik der Monaden – mit und gegen Leibniz – aus ihrem angestammten metaphysischen Diskurs heraus. Dabei ist das Bild des Mosaiks zur Erklärung der strukturalen Logik der Monaden besonders aufschlussreich: Wie bei diesem kleine Kuben (*Tessellae*) zu ornamentalen, floralen oder geometrischen Mustern eng gefügt sind, so sind auch Monaden eben durch ihre Lage und Beziehung zueinander determiniert. Zimmermann weist analog zu den komplexen Dekorationssystemen des Mosaiks, das zu unzähligen Kombinationsmöglichkeiten führt, den Monaden ebenfalls eigene relationslogische Muster zu.

Weiterhin greift Zimmermann mit Leibniz' Spiegelmetapher die perspektivische Qualität der Monaden auf, in denen sich Welterfahrung als eine über Repräsentation vermittelte ausweisen lässt. Schon weil in Leibniz' Verständnis jede Monade ihre individuelle Perspektive selbst herstellt („comme multipliée perspectivement“), ist das ‚Wie‘ der Abbildung abhängig von der Stellung der Monaden im Kontext des Weltverbundes; die Monade nimmt die Welt als mikroskopische Struktur in sich auf.³⁶¹ Leibniz' eigentümlicher

³⁵⁹ Ebd., S. 55-56.

³⁶⁰ Vgl. zur Differenzlogik der Monaden Gottfried Wilhelm Leibniz: *Die Prinzipien der Philosophie oder die Monadologie* [1714], S. 442, § 9. „Il faut même que chaque Monade soit differente de chaque autre. Car il n'y a jamais dans la nature deux Etres, qui soyent parfaitement l'un comme l'autre, et où il ne soit possible de trouver une difference interne, ou fondée sur une denomination intrinseque.“ Übersetzung (S. 443): „Jede Monade muß sogar von jeder anderen verschieden sein. Denn es gibt niemals in der Natur zwei Seiende die einander vollkommen gleich wären und bei denen es nicht möglich wäre, einen inneren oder auf einer inneren Bestimmung (denominatio intrinseca) beruhenden Unterschied zu finden.“

³⁶¹ Vgl. zur perspektivischen Entfaltungslogik der Monaden Gottfried Wilhelm Leibniz: *Die Prinzipien der Philosophie oder die Monadologie* [1714], S. 464, § 57: „Et comme une même ville regardée de differens côtés paroist toute autre et est comme multipliée *perspectivement*, il arrive de même, que par la multitude infinie des substances simples, il y a comme autant de differens univers, qui ne sont pourtant que les perspectives d'un seul selon les differens points de veue de chaque Monade.“ (Herv. d. Verf.) Übersetzung (S. 465): „Und wie eine dieselbe Stadt, die von verschiedenen Seiten betrachtet wird, als eine ganz andere erscheint und gleichsam auf

Entwurf eines Spiegelmechanismus lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: „In der Monade gibt es zwischen Abbildung und Strukturiertheit, zwischen Spiegelbild und Spiegel keine Differenz.“³⁶² Spiegelrepräsentanz und mikroskopische Ordnung fallen folglich ineinander.

Diese Ordnung ist jedoch keinesfalls als statisch zu verstehen: Vielmehr gibt es Bewegung, jeder Körper wirkt auf jeden anderen, wobei das innere Strukturprinzip der Monaden und die in ihr tätige *vis* die Abfolge ihrer inneren Zustände bewirkt. Anne Eusterschulte stellt daher treffend fest, dass Leibniz mit seinem Monadenbegriff ein Einheitskonzept formuliert, aus dem sich eine „generative Prozessualstruktur“³⁶³ ableiten lässt:

Um eben dies [scil. die Prozessualstruktur] zu begründen, das heißt um zu zeigen, dass der logische Aufbau der Wissenschaften intelligible Strukturmerkmale und Komplexitätsbedingungen aufweist, die das System der Welt repräsentieren, gilt es auszuweisen, dass es sich um ein und dieselbe generische Entfaltungslogik handelt, die, in der prozessualen Ausfaltung des metaphysischen Einheitsprinzips in die geordnete Vielfalt der physischen Welt gegründet, auch in den logischen Operationen des menschlichen Geistes und der immanenten Logizität wissenschaftlicher Systeme zum Ausdruck kommt.³⁶⁴

Mit dem Konzept der Monade ist also eine komplexe Alleinheit gegeben, die eine konkrete, explizierte Allentfaltung aus dem Einen ermöglicht. So ist bei Leibniz an die Stelle einer „platonischen logischen Sonderung“³⁶⁵, wie Ernst Cassirer in seiner Einleitung zu den *Neuen Abhandlungen über den menschlichen Verstand* (1765) bemerkt, eine „genetisch-psychologische Entwicklung getreten, die sich bemüht, alle seelischen Gebilde dadurch auf eine gemeinsame Einheit zurückzuführen, daß sie sie in stetigem zeitlichem Übergang auseinander hervorgehen“³⁶⁶ lässt. An dieser Innovation partizipiert Herbart ganz explizit, insofern er die *petites perceptions* konzeptuell als psychologisches Pendant zur Infinitesimalrechnung in seine eigene Psychologie reintegriert:

Um aber die Art, wie die Vorstellungen zusammenwirken, genau kennen zu lernen, muß man nicht die großen Massen von Vorstellungen, welche die innere Wahrnehmung vorfindet, noch die ganzen Classen von Gemüthszuständen, an welchen der logische Scharfsinn der meisten Psychologen sich übt, – sondern man muß gerade wie Leibniz die kleinen Vorstellungen ins Auge fassen, – und ich kann hinzusetzen, man muß auch durch Leibnizens Erfindung, die Rechnung des

perspektivische Weise vervielfacht ist, so geschieht es in gleicher Weise, daß es durch die unendliche Vielheit der einfachen Substanzen gleichsam ebenso viele verschiedene Universen gibt, die jedoch nur die Perspektiven des einen einzigen gemäß den verschiedenen Gesichtspunkten jeder Monade sind.“

³⁶² Gunnar Schmidt: *Von Tropfen und Spiegeln*, S. 19.

³⁶³ Anne Eusterschulte: *Monadologische Wissenschaft*, S. 27.

³⁶⁴ Ebd.

³⁶⁵ Gottfried Wilhelm Leibniz: *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*. Übersetzt, mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Ernst Cassirer [1915]. Philosophische Bibliothek. Band 498. Hamburg 1996, S. XI-XXXI, hier S. XVII-XVIII.

³⁶⁶ Ebd., S. XVIII.

Unendlichen, das Auge schärfen, um die kleinen Vorstellungen in ihrer Wirksamkeit beobachten zu können.³⁶⁷

Leibniz hat freilich keine psychoanalytische These zur Seelenkunde aufgestellt, sondern eine psychologische These zur Verankerung der Seelentätigkeit im ontologischen Kontinuitätsprinzip der Substanz. Gegenstand der Monadologie sind für Leibniz die letzten Elemente der Wirklichkeit; seine Monadologie ist im vollsten Sinne als Substanztheorie zu verstehen.³⁶⁸ Bemerkenswert ist dennoch, dass die bei Leibniz in eine harmonische Ontologie eingebundenen Theorieblöcke im 19. Jahrhundert zunehmend gegeneinander frei werden, wobei die sich anschließende philosophische Debatte zwar noch den Leibniz'schen Terminologien und Modellvorstellungen folgt, aber nicht an dessen metaphysische und ontologische Grundannahmen gebunden bleibt. Die formtheoretischen Innovationen des Herbartianismus haben daher ihren Urgrund bei Leibniz, der eine folgenreiche Schwerpunktverlagerung von der Substanz- zur „Strukturidentität“³⁶⁹ vornimmt, aufgrund derer sich die Struktur des Wissens als Struktur der Welt darstellen lässt. Mit der Rezeption der Monadenlehre in der formalen Ästhetik ergibt sich – auch gegen die Intentionen der Leibniz'schen Metaphysik – eine ausdeutungsoffene Argumentationslage, die immer wieder Annäherungsversuche der kritisch reflektierten Philosophie an die Erfahrungswissenschaften zeitigt.³⁷⁰

Herbarts Übernahme der Leibniz'schen Monadologie entwickelt sich in mehreren Schüben. Bereits 1816 analogisiert Herbart in seinem *Lehrbuch zur Psychologie* die Variationsbreite psychischer Vorgänge mit der unendlichen Vielheit des mathematischen Kontinuums, aus der Leibniz die unendliche Vielheit der Monaden abgeleitet hatte. Noch enger wird der Anschluss an Leibniz'sche Theoreme in Herbarts zweibändigem Hauptwerk, der *Psychologie als Wissenschaft* (1824/25), in der er das Wesen der Monaden bestimmt und

³⁶⁷ Johann Friedrich Herbart: *Psychologie als Wissenschaft*. Erster synthetischer Theil [1824], § 18, S. 219.

³⁶⁸ Vgl. Gottfried Wilhelm Leibniz: *Die Prinzipien der Philosophie oder die Monadologie* [1714], S. 438: „*La Monade*, dont nous parlerons icy, n'est autre chose, qu' une substance simple, qui entre dans les composés; *simple*, c'est à dire, sans parties.“ In der Übersetzung von Robert Zimmermann (S. 439): „Die *Monade*, von der wir hier sprechen werden, ist nichts anderes als eine einfache Substanz, die in die zusammengesetzten eingeht; *einfach*, das heißt ohne Teile.“ Vgl. dazu weiterhin Heinrich Schepers: *Leibniz. Wege zu seiner reifen Metaphysik*. Berlin 2014, S. 95-109.

³⁶⁹ Torsten M. Breden: *Individuation und Kombinatorik*, S. 273.

³⁷⁰ So bemängelt Hermann Lotze, der in seiner Doppelprofession als Philosoph und Mediziner im Zentrum der großen Transformationsbewegung im wissenschaftlichen Diskurs des 19. Jahrhunderts steht, Herbarts Vorstellung eines festen Seelensitzes oder einer einfachen Seelensubstanz (*Mikrokosmos* 1, Leipzig 1856). Gustav Theodor Fechner, Begründer der Psychophysik und Lotzes prominenter Antipode, reagiert mit der Streitschrift *Über philosophische und physikalische Atomenlehre* (Leipzig 1855), ein Höhepunkt im sogenannten Atomismusstreit. Diese Debatte wirkt über Nietzsche hinaus noch in Georg Simmels Philosophie nach, der im Jahr 1881 über *Das Wesen der Materie nach Kants physischer Monadologie* (Berlin 1881) promoviert und damit einen wesentlichen Anregungshorizont für Ernst Cassirer bereitstellt.

ihre Relationstechniken behandelt. Monaden sind für Herbart ‚Realen‘³⁷¹, d.h. letzte, dem Prinzip der Selbsterhaltung folgende Bestandteile allen Seins, die schlechthin einfach, quantitâtslos und in unveränderlicher Qualität vorhanden sind. Sachlich ist das als klarer Rückgriff auf die rationalen Begründungszusammenhänge der Leibniz’schen Metaphysik zu werten, mit dem Herbart sich sowohl gegen Fichtes subjektiven Idealismus als auch gegen die Identitätslehre Schellings wendet. Er baut damit unter dem Einfluss Kants die Leibniz’sche Monadenlehre zu einem ‚Realismus‘ aus, indem er das empirische Sein als Erscheinung einer Vielheit von Dingen an sich, der einfachen, immateriellen ‚Realen‘ bestimmt.

Das entscheidende Theorieangebot der Leibniz’schen Metaphysik für die formale Ästhetik liegt in dem individuellen Relationsstreben der Monaden, das seelische Vorstellungsmassen zu jeweils neuen objektiven, strukturierten Verhältnissen zusammensetzt. Die Zustände der Monaden sind Vorstellungen und das Prinzip ihres Relationsstrebens ist das Begehren, die *appétition*; das meint die ‚Tendenz‘ der Monade, unablässig Vorstellungsmomente zu synthetisieren, also von einem Perzeptionszustand in einen neuen fortzuschreiten:

L’action du principe interne, qui fait le changement ou le passage d’une perception à une autre, peut être appelé *Appétition*; il est vrai, que l’appetit ne sauroit toujours parvenir entierment à toute la perception, où il tend, mais il en obtient toujours quelque chose, et parvient à des perceptions nouvelles.³⁷² (Herv. d. Verf.)

An diesem Teil der Leibniz’schen *Monadologie* lässt sich exemplarisch ablesen, wie sehr die zeitlich verfasste innermonadische Selbstveränderung als gewesener, gegenwärtiger und künftiger Perzeptionszustand noch in Herbarts Konzeption der Seele hineinspielt. Schon Leibniz denkt die innere Selbsttätigkeit der Monade als zeitlich auseinandergelegte innere Selbstentfaltung: Jeder gegenwärtige Perzeptionszustand folgt unmittelbar aus dem vorhergehenden, sodass jeder gegenwärtige Perzeptionszustand den nächstfolgenden Perzeptionszustand schon vorgebildet in sich trägt.³⁷³

Bei Leibniz wie bei Herbart wird Zeitlichkeit an der Zeitlichkeit des Bewusstseins erfahren: „Nämlich es zeigt sich alles geistige Leben, wie wir es an uns und an Andern beobachten, als ein *zeitliches* Geschehen; als eine beständige *Veränderung*; als ein

³⁷¹ Vgl. Johann Friedrich Herbart: *Psychologie als Wissenschaft. Zweiter, analytischer Theil* [1825], § 139-141, S. 191-199.

³⁷² Gottfried Wilhelm Leibniz: *Die Prinzipien der Philosophie oder die Monadologie* [1714], S. 444, § 15. Übersetzung: „Die Tätigkeit des inneren Prinzips, die die Veränderung oder den Übergang von einer Perzeption zur anderen bewirkt, kann *Strebung* (*appetitus*) genannt werden. Es ist wahr, daß der Appetitus nicht immer ganz und gar zu der Perzeption gelangen kann, auf die er angelegt ist, aber er erlangt immer irgend etwas und dringt zu neuen Perzeptionen vor.“ (S. 445).

³⁷³ Vgl. Friedrich-Wilhelm von Herrmann: *Leibniz. Metaphysik als Monadologie*. In: *Metaphysik und Ontologie*. Hrsg. v. Paola-Ludovika Coriando und Tina Röck. Bd. 2. Berlin 2015, S. 113 f.

Mannigfaltiges ungleichartiger *Bestimmungen in Einem* [...]“³⁷⁴. Wenngleich das metaphysische Voraussetzungssystem bei Herbart einschneidende Modifizierungen erfahren hat, sind die konzeptuellen Überschneidungen mit der Leibniz’schen Monadologie und ihrer Forderung nach einer Einheit in der Vielfalt (*unitas in multitudine*) nicht zu übersehen. Wenn Herbart von „Selbsterhaltungen der Seele“³⁷⁵ spricht, wirkt hier auch das von Leibniz vorgeprägte Gesetz der Kontinuität fort, das besagt, dass es in der innermonadischen Veränderung keine Sprünge, sondern nur ein lückenloses Voranschreiten, gewissermaßen nur ein „Geflecht von infinitesimalen Digitaloperationen“³⁷⁶ geben kann. In der kontinuierlichen Verlaufsform der Monaden bleibt jeder gewesene Perzeptionszustand innermonadisch bewahrt. Die konzeptuelle Nähe der herbartianischen Psychologie zu Leibniz markiert dabei gleichzeitig ihre Entfernung zu Kant: Während für Leibniz die innere Zeit als eine innermonadische Zeit angelegt ist, die zum substantiellen Sein gehört, ist für Kant die innere Zeit die in der reinen Selbstaffektation entspringende Zeit des inneren Sinnes, d.h. die Zeit als reine Anschauungsform des inneren Sinnes, mit der die transzendentalen Schemata der Kategorien gebildet werden.³⁷⁷

Die produktive Aufnahme der Leibniz’schen Monadenlehre in den Theoriebestand der herbartianischen Psychologie, die in die Gesetze und Prozesse der Perzeption und der Apperzeption fortwirkt, gibt daher sowohl Aufschluss über die Genese als auch die über die moderne wissenschaftstheoretische Struktur des herbartianischen Formdenkens. Statt in der apriorischen Einheit des transzendentalen Bewusstseins findet bei Herbart das Bewusstsein seine Einheit in der Apperzeption, also im genetischen Prozess des Seelenlebens, das unablässig unbewusste in bewusste Vorstellungen verwandelt.

Gleichwohl schränkt Herbart die traditionelle ontologische Perspektive Leibniz’ stark ein, indem er den seelischen Wahrnehmungen, die als exklusive Bewusstseinsfunktion prinzipiell individuell, idiosynkratisch und privat bleiben müssen, jedes substantielle Sein abspricht: „Das einfache Was der Seele ist völlig unbekannt, und bleibt es auf immer, es ist kein Gegenstand der speculativen so wenig, als der empirischen Psychologie.“³⁷⁸ Bleibt aber die Frage nach dem ‚Was‘ mit Herbart unkalkulierbar, verbleibt für die sich herausbildende empirische Psychologie die weitaus wichtigere Frage nach dem ‚Wie‘; d.h. nach denjenigen Verfahren, mit denen die Seele die gerade nichtprivate, nichtindividuelle Welt errechnet und die Vorstellung von ihr als Selbsterhaltungen bewahrt. Aus dieser übergreifenden De-

³⁷⁴ Johann Friedrich Herbart: *Lehrbuch zur Psychologie* [1816/1834], S. 305.

³⁷⁵ Ebd., S. 364.

³⁷⁶ Ralf Simon: *Petites perceptions und ästhetische Form*, S. 206.

³⁷⁷ Vgl. Friedrich-Wilhelm v. Herrmann: *Leibniz. Metaphysik als Monadologie*, S. 117 f.

³⁷⁸ Johann Friedrich Herbart: *Lehrbuch zur Psychologie* [1816/1834], S. 364.

Ontologisierung von Form, die weder eines transzendentalen Bewusstseins noch einer Materie als Trägersubstanz bedarf, ergibt sich eine fundamentale epistemologische Neuordnung des menschlichen Weltzugangs. Pointiert gesagt: Sobald die Seele mit Formen operiert, operiert sie nicht mehr privat, sondern mit zeichenhaften Abstraktionen.³⁷⁹

VI. Aufstieg der Instrumentalmusik

1. Instrumentalmusik als Gegenstand akademischer Musikpflege (Forkel, Ambros)

Auf dem aufgebrochenen Feld der Ästhetik werden auch die medialen Potentiale der Musik neu verhandelt. Besaß das Mimesis-Paradigma in den ästhetischen Debatten der 1770er und 1780er Jahre noch allgemeine Gültigkeit und wurde durch platonische und neuplatonische Schönheitsmetaphysik abgesichert, steigt nach 1800 die Autonomiefähigkeit der Musik und mit ihr die deskriptiven Ansprüche an die Musikwissenschaft als junge Universitätsdisziplin immens. Schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatte die Instrumentalmusik eine individualisierte Instrumentation und eigene Gattungen wie die Symphonie herausgebildet, worin sie sich von der stark formalisierten Rhetorizität der älteren Operntradition des 18. Jahrhunderts absetzt und in ihrem Lösungsprozess von Generalbass-, Harmonie- und Kontrapunktlehren auch die „Kommunikabilität“³⁸⁰ ihrer eigenen Formen einfordert.³⁸¹ Die nun frei werdenden, gewissermaßen ‚unerlösten‘ autonomen Formpotentiale der Instrumentalmusik brechen sich auf vielfache Weise in Philosophie und Ästhetik Bahn, indem die Idee einer absoluten Musik unaufhaltsam in die Diskurse über die Autonomie des ästhetischen Urteils drängt und das transzendente Entscheidungsregime von ästhetischem

³⁷⁹ Vgl. dazu Franz Hoegl: *Black Box Beetle: Über Privatheit und Intransparenz*. In: *Soziale Systeme* 9 (2003). H. 2, S. 370-385. Vgl. weiterhin Albrecht Koschorke: *Wissenschaften des Arbiträren. Die Revolutionierung der Sinnesphysiologie und die Entstehung der modernen Hermeneutik um 1800*. In: Joseph Vogl (Hrsg.): *Poetologien des Wissens um 1800*. München 1999, S. 19-52.

³⁸⁰ Sebastian Klotz: *Musikalische Form seit 1800*, S. 142.

³⁸¹ Vgl. Gernot Gruber: *Kulturgeschichte der europäischen Musik. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Kassel 2020, S. 384-396; Hans Heinrich Eggebrecht: *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München 1991, S. 563-580; Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*. In: Hermann Danuser (Hrsg.): *Gesammelte Schriften*. Bd. 4. Laaber 2002, S. 11-126. Vgl. weiterhin Bettina Schlüter: *Murmurs of Earth. Musik- und medienästhetische Strategien um 1800 und ihre Postfigurationen in der Gegenwartskultur*. Stuttgart 2007, S. 22-39. Vgl. Art. *Instrumentalmusik*. In: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 2., neubearb. Ausg. hrsg. v. Ludwig Finscher. 21 Bd. in zwei Teilen. Sachteil 4: Hamm-Kar. Stuttgart, Weimar 1996. Sp. 873-911.

Urteil und Gegenstand neu justiert. Auf diese Weise hat sie in ihrer besonders privilegierten Position unter den Künsten an der Ausbildung einer eigenen Wertsphäre der Kunst entscheidend Anteil.

So bildet die Instrumentalmusik in den wechselnden Verhältnissen von Tonhöhen und Klangfarben, den rhythmischen Veränderungen und harmonischen Fortschreitungen, also gewissermaßen aus dem ‚Inneren‘ der musikalischen Formzusammenhänge heraus, ein eigenständiges, (formal-)ästhetisches Paradigma.³⁸² Damit wiederum wirkt die Instrumentalmusik mit katalysatorischer Kraft auf die Etablierung des Kollektivsingulars ‚Kunst‘ im Diskurs der philosophischen Ästhetik mit ihrer Eingrenzung der schönen Künste auf Malerei, Dichtung, Architektur, Tanz, und Musik. Weiterhin steigt die Instrumentalmusik – schon weil sie im Vergleich zur Vokalmusik ungleich stärker von Phänomenen der Prozessualität und der allmählichen Überschichtung bestimmt ist – im Zuge ihrer akademischen Institutionalisierung im 19. Jahrhundert zu einem zunehmend bedeutenden Beobachtungsgegenstand der jungen Musikwissenschaft auf, die in der Perspektive ihrer ‚Disziplinierung‘ geradezu eine formalistische Beschreibungssprache auf sich gezogen hat. So tritt die Emanzipation der (Instrumental-)Musik überhaupt erst als Produkt des langwierigen, theoretischen Selbstverständigungsprozesses der Musikwissenschaft über ihren Gegenstandsbereich hervor.³⁸³ Freilich bilden sich wegweisende ästhetisch-anthropologische Theorien der Instrumentalmusik, die mit den Maßgaben der spätaufklärerischen Nachahmungstraditionen brechen, bereits im Vorfeld der musikwissenschaftlichen Disziplinbildungsprozesse heraus. Schon im späten 18. Jahrhundert setzten lebhaft Diskussionen darüber ein, ob sich die Musik „als Form zeigt“³⁸⁴, ob Formen als Tonvorstellungen imaginiert werden können und wie Formschönheit und Innerlichkeit zusammenhängen.

Wie Jan Philipp Sprick gezeigt hat, resultieren die Abgrenzungsschwierigkeiten der disziplinär verwurzelten Musikwissenschaft von der über Jahrhunderte gewachsenen

³⁸² Vgl. Christoph Seibert: *Autonomie und Relationalität*. In: Nikolaus Urbanek / Melanie Wald-Fuhrmann (Hrsg.): *Von der Autonomie des Klangs zur Heteronomie der Musik. Musikwissenschaftliche Antworten auf Musikphilosophie*. Stuttgart 2018, S. 103-124; Peter Fuchs: *Vom Zeitzauber der Musik – Eine Diskussionsanregung*. In: Dirk Baecker / Jürgen Markowitz / Rudolf Stichweh (Hrsg.): *Theorie als Passion*. Frankfurt/Main 1987, S. 214-237.

³⁸³ Vgl. Bernd Sponheuer: *Musik als Kunst und Nicht-Kunst: Untersuchungen zur Dichotomie von „hoher“ und „niederer“ Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*, S. 112-127; Tobias Janz: *Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft?* In: Michele Calella / Nikolaus Urbanek (Hrsg.): *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*. Stuttgart 2017, S. 56-81. Zur institutionellen Verankerung der Musik im 19. Jahrhundert vgl. Hans Heinrich Eggebrecht: *Musik im Abendland: Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, S. 581-589.

³⁸⁴ Sebastian Klotz: *Musikalische Form seit 1800*, S. 141.

Musiktheorie aus ihrem eigenen historisierten und pluralisierten Theoriebegriff.³⁸⁵ Während in der Musiktheorie überindividuelle Strukturen und Prozesse im Mittelpunkt stehen, nimmt die Musikwissenschaft (auch die systematische) ihren Gegenstand in seiner Historizität in den Blick. Doch wie kontingent diese Verteilung theoretischer Zuständigkeiten ist, erweist sich gerade in den Grenzbereichen der methodologischen Reflexionen von Musiktheorie und Musikwissenschaft, wie die anhaltenden Diskussionen um ‚historisch informierte‘ Analysen zeigen.³⁸⁶ Denn wo Musiktheorie nicht mehr aktive Teilhabe an der Theoriebildung über Musik selbst bedeutet, sondern als Strukturgeschichte über die Theoriebildung der Vergangenheit aufklären soll, entsteht für die noch junge Musikwissenschaft das drängende Vermittlungsbedürfnis zwischen systematischem Ansatz und historischer Perspektivierung: Wie also lässt sich eine Geschichte der Musiktheorie für die Rekonstruktion von Denkweisen und Formzusammenhängen produktiv machen, die sich der gegenwärtigen Perspektive nur mittelbar erschließt? Diese hermeneutischen Bemühungen zeigen sich in allen Theoriesträngen, die sich in der Musikwissenschaft nach 1800 bündeln: Sie bestimmt nicht nur mögliche Ausgangspunkte für eine individuelle analytische Beschäftigung mit bereits existierender Musik, sondern zielt immer auch auf die systematische Aufstellung von Ordnung und Tonmaterial in Hinblick auf die kompositorisch-satztechnische Arbeit. Nicht zuletzt geht es ihr um eine empirisch überprüfbare Grundlagenforschung, um den physikalischen, mathematischen Aspekten der Musik und ihrer physiologisch-psychologischen Wirkungen gerecht zu werden.

Als junge Universitätsdisziplin etabliert sich die Musikwissenschaft vor allem mit dem Ziel, eine institutionalisierte praktische Musikpflege zu organisieren und eine geregelte

³⁸⁵ Jan Philipp Sprick: *Kann Musiktheorie ‚historisch‘ sein?* In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 7 [Sonderausgabe], S. 145-164, hier S. 147-48 und ders.: *Musikwissenschaft und Musiktheorie*. In: Michele Calella / Nikolaus Urbanek (Hrsg.): *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*. Stuttgart, Weimar 2013, S. 130-146 sowie Stefan Rohringer: *Die neue alte Musiktheorie. Eine Glosse*. In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 3/1 (2006), S. 139–144. Zu methodischen Spannungsfeldern der Musiktheorie vgl. Peter Rummenhölter: *Musiktheoretisches Denken im 19. Jahrhundert. Versuch einer Interpretation erkenntnistheoretischer Zeugnisse in der Musiktheorie (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts)*. Bd. 12. Regensburg 1967, S. 69-76.

³⁸⁶ Vgl. Dörte Schmidt: *Zwischen allgemeiner Volksbildung, Kunstlehrer und autonomer Wissenschaft. Die Fächer Musikgeschichte und Musiktheorie als Indikatoren für den Selbstentwurf der Musikhochschule als akademische Institution*. In: Dies. / Joachim Kremer (Hrsg.): *Zwischen bürgerlicher Kultur und Akademie. Zur Professionalisierung der Musikausbildung in Stuttgart seit 1857*. Schliengen 2007, S. 361–408; Michael Polth: *Musikalischer Zusammenhang zwischen Historie und Systematik*. In: Ders./ Ludwig Holtmeier/ Felix Diergarten (Hrsg.): *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik*. Augsburg 2004, S. 53–60; Christoph Richter: *Musiktheorie zwischen Philosophie und Handwerkslehre*. In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 8/1 (2011), S. 31-34; Ludwig Holtmeier: *Von der Musiktheorie zum Tonsatz: Zur Geschichte eines geschichtslosen Faches*. In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 1/1 (2003), S. 119-136; Martin Guntau/Hubert Laitko: *Entstehung und Wesen wissenschaftlicher Disziplinen*. In: Dies. (Hrsg.): *Der Ursprung der modernen Wissenschaften. Studien zur Entstehung wissenschaftlicher Disziplinen*. Berlin (Ost) 1987, S. 17-89; Hermann Danuser: *Die Kunst der Kontextualisierung. Über Spezifik in der Musikwissenschaft*. In: Tobias Bleek / Camilla Bork (Hrsg.): *Musikalische Analyse und kulturgeschichtliche Kontextualisierung*. Stuttgart 2010, S. 41-64.

Ausbildung von Kantoren, Organisten und Musiklehrern an Schulen und Universitäten zu gewährleisten.

Nachdem die Musik für fast eineinhalb Jahrhunderte aus den Lehrplänen der Fakultäten getilgt worden war und damit ihre Stellung in der Wissenschaftshierarchie der Universitäten verloren hatte, versuchte Lorenz Christoph Mizler die Musik als Universitätswissenschaft zu reetablieren und nahm sie deshalb als Gegenstand seiner Vorlesungen wieder auf, die er als Privatdozent an der Universität Leipzig in den Jahren 1736 und 1743 hielt.³⁸⁷ Er behandelte in seinem Eröffnungsprogramm „alle Wissenschaften der Musik, sowohl die theoretischen als auch die praktischen“³⁸⁸, wobei er als Pionier auch die Geschichte der Musik in den Blick nahm. Da sich die akademische Institutionalisierung der Musik an der Universität Leipzig aber nicht verwirklichen ließ und die von ihm projektierte Integration seiner neuen *scientia musica* in die alte universitäre Hierarchie der Fakultäten scheiterte, verlagerte Mizler seine Tätigkeit auf das universitätsnahe Feld der Zeitschriften und der *Correspondierenden musikalischen Societät*, die er 1738 gegründet hatte.³⁸⁹

Eine Generation später erhielten sowohl der Organist und Musikforscher Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) in Göttingen als auch der Organist und Komponist Daniel Gottlob Türk (1750-1813) in Halle erstmalig das Amt des akademischen Musikdirektors. Diese Stellung schloss sowohl theoretisch-wissenschaftliche Vorlesungen über Musik als auch praktischen Musikunterricht ein. Die akademische Musikpflege wie auch die Einrichtung studentischer *Collegia musica* stand in der Regel unter der Leitung eines akademischen Konzertmeisters oder Musikdirektors. Die frühe Einrichtung dieses Amtes an den aufklärerischen Reformuniversitäten Halle und Göttingen regte zu Beginn des 19. Jahrhunderts zahlreiche Nachahmungen an anderen deutschen Universitäten an.

Nach der Pionierleistung Mizlers muss insbesondere die von Forkel im Jahr 1772 etablierte musiktheoretische Vorlesung an der Göttinger Universität im engeren Sinne als

³⁸⁷ Die Musikpflege an der 1409 gegründeten Leipziger Universität ist ein Sonderfall, sofern das seit 1656 bestehende Amt des Universitätsmusikdirektors einem Lehrauftrag mit besonderen Aufgaben gleichkam und traditionell in der Hand des jeweiligen Thomaskantors lag. Dem ersten Amtsinhaber Werner Fabricius (1633-1679) folgten 1679 Johann Schelle (1648-1701), 1701 Johann Kuhnau (1660-1722), 1723 Johann Gottlieb Görner (1697-1778), 1770 Johann Friedrich Doles (1715-1797) und 1778 Johann Adam Hiller (1728-1804). Mizlers Initiative blieb zunächst ein zeitlich und lokal beschränkter Einzelfall, bis fast drei Jahrzehnte später – im Wintersemester 1772/73 Johann Nikolaus Forkel in Göttingen über musiktheoretische Gegenstände las. Vgl. dazu Axel Fischer: *Das Wissenschaftliche der Kunst. Johann Nikolaus Forkel als akademischer Musikdirektor in Göttingen* (=Abhandlungen zur Musikgeschichte) Bd. 27. Diss. Hannover 2014, S. 169-176 sowie Werner Friedrich Kümmel: *Die Anfänge der Musikgeschichte an den deutschsprachigen Universitäten. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikwissenschaft als Hochschuldisziplin*. In: *Die Musikforschung* 20 (Juli / September 1967). H. 3, S. 262-280.

³⁸⁸ Zit. nach Franz Wöhlke: *Lorenz Christoph Mizler*, S. 15.

³⁸⁹ Vgl. dazu Oliver Wiener: *Die „Ergänzung des Plans“ im fachgeschichtlichen Rückgriff 1800/1900*. In: Oliver Huck / Christian Scholl / Sandra Richter (Hrsg.): *Konzert und Konkurrenz. Die Künste und ihre Wissenschaften im 19. Jahrhundert*. Göttingen 2010, S. 19-41, hier bes. 26-28.

Gründungsdokument musikwissenschaftlicher Universitätslehre angesehen werden, da er sich zunehmend von der noch im 18. Jahrhundert üblichen Unterscheidung in *musica theorica* und *musica poetica* löst und beide Bereiche zu einer umfassenden Disziplin zusammenfasst.³⁹⁰ Forkels Vorlesung umfasst neben den naturwissenschaftlichen Grundlagen und Elementen der musikalischen Satzbildungslehre auch die in den Bereich der Ästhetik hineinspielende analytische Auseinandersetzung mit Musikwerken, in der er Musiktheorie und Musikgeschichte in der musikalischen Analyse verknüpft. Das seinen Vorlesungen zugrundeliegende theoretische System veröffentlichte Forkel gleich mehrmals: als didaktisch-programmatische Schrift unter dem Titel *Ueber die Theorie der Musik* (1777) sowie als Vorrede zu seiner zweibändigen *Allgemeinen Geschichte der Musik* (1788 und 1801), in der er die theoretischen Grundlagen seiner Musikgeschichte in einem auffallend weitreichenden Beobachtungszeitraum mit universalhistorischem Anspruch entfaltet.

Mit diesem Vorgehen bewegt er sich eng im Rahmen etwa zeitgleich erscheinender historiographischer Abhandlungen wie dem *Grundriß der Geschichte der Menschheit* (1785) von Christoph Meiner, der *Allgemeinen Geschichte der Philosophie* (1788) von Johann August Eberhard und der *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772) von Johann Gottfried Herder. Modellbildend wirkten ebenso die englischsprachigen Traktate wie die *General History of the Science and Practice of Music* (1776) des Musikhistorikers John Hawkins und die *General History of Music* von Charles Burney (1776-1789), ebenfalls Musikhistoriker und Komponist, die ebenso wie Forkel eine Mischung aus Harmonielehre und entwicklungsgeschichtlicher Kulturanthropologie vorlegten. Forkel selbst spannt einen weiten Bogen von der Musik des Alten Ägyptens und „der Hebräer“³⁹¹, der griechischen und römischen Antike über das Mittelalter bis in die Renaissance³⁹², wobei sich immer wieder Ambivalenzen in seinen eigenen Ansprüchen an die Wissenschaftlichkeit historischer Erkenntnis und den konkreten musikgeschichtlichen Phänomenen ergeben:

³⁹⁰ Vgl. Jan Philipp Sprick: *Kann Musiktheorie ‚historisch‘ sein?*, S. 145-164 und Tilman Borsche: *Die artistische Transformation der Wissenschaft. Begriffsgeschichtliche Übergänge in die frühe Neuzeit*. In: Gerhart Schröder / Barbara Cassin / Gisela Febel (Hrsg.): *Anamorphosen der Rhetorik. Die Wahrheitsspiele der Renaissance*. München 1997, S. 53-70.

³⁹¹ Johann Nikolaus Forkel: *Allgemeine Geschichte der Musik*. Erster Band. Leipzig 1788, S. XXIV.

³⁹² Der neuzeitliche, bis in Forkels Gegenwart reichende Abschluss der *Allgemeinen Geschichte der Musik* sollte in einem dritten Band erfolgen, konnte aber nicht mehr fertig gestellt werden. Vgl. dazu Johannes Tütken: *Privatdozenten im Schatten der Georgia Augusta. Zur älteren Privatdozentur (1734-1831)*. Teil II: *Biographische Materialien zu den Privatdozenten des Sommersemesters 1812*. Göttingen 2005, S. 757 und Art. *Johann Nikolaus Forkel. Allgemeine Geschichte der Musik*. In: Hartmut Grimm / Melanie Wald-Fuhrmann (Hrsg.): *Lexikon Schriften über Musik*. Bd. 2: *Musikästhetik in Europa und Nordamerika*. Kassel 2022, S. 274-279.

Da nun die Griechen und Römer im Stande ihrer höhern Cultur, in intellectuellen und sichtbaren Gegenständen mit uns ähnlich dachten, fühlten und sahen, nach einerley Grundgesetzen der Natur und Schönheit dichteten, sprachen, Statuen bildeten, Häuser bauten u. s. f. so ist nicht einzusehen, aus welchen vernünftigen Gründen sie in Gegenständen des Gehörs, oder in ihrer Musik davon abgehen konnten, und man mag diesen Umstand betrachten wie man will, so wird man immer finden, daß, wenn es wirklich geschah, es um keiner andern Ursache willen geschehen seyn kann, als weil sie in dieser Kunst noch keine so beträchtliche Fortschritte zur Vollkommenheit gethan hatten, als in anderen Künsten und Wissenschaften.³⁹³

Forkels Auseinandersetzung mit der antiken Musikkultur ist durchaus problematisch, da er dieser rundheraus die Musikästhetik seiner eigenen Zeit zugrunde legt, wenn er „einerley Grundgesetze der Natur und Schönheit“³⁹⁴ bei Antike und Gegenwart konstatiert. Dabei impliziert seine Vorstellung von einer unabgeschlossenen, bis in die Gegenwart hineinwirkenden kompositions- und materialgeschichtlichen Kontinuität, in der die Musik zu einer immer größeren Vollkommenheit voranschreiten soll, eine teleologische Erzählung, die seiner gesamten Rekonstruktion von System und historischer Erkenntnis vorgelagert ist.

Sofern Forkel also in erster Linie die ‚Perfektibilität‘³⁹⁵ des Tonsystems im Blick hat und die Musikgeschichte in der Polyphonie des 18. Jahrhunderts – speziell in der Polyphonie Bachs –, gipfeln lässt, weist sein Geschichtskonzept in Teilen einen doktrinären Zug auf, sodass man es durchaus als „eklektische Mischung geschichtswissenschaftlicher und anthropologischer Theorien mit einer bestimmten Richtung norddeutscher Musiktheorie“³⁹⁶ werten kann. Dennoch steht Forkel mit seinem doppelten systematischen wie historischen Anspruch der Gegenstandsbetrachtung am Beginn der modernen Musikhistoriographie in Deutschland.³⁹⁷

Forkels Methode ragt nicht nur aus den musikalischen Systemarchitekturen des 18. Jahrhunderts hervor, sondern prägt mit seiner stufenweisen Entfaltung der abendländischen Musik durch verschiedene Stilepochen hindurch eine historische Denkfigur, an der sich noch die Fachsystematik der Musikwissenschaft im ausgehenden 19. Jahrhundert ausrichtet. Gerade durch seinen aus heutiger Sicht problematischen teleologisch-historiographischen Zugriff hat Forkel seinen Zeitgenossen die Wissenschaftsfähigkeit der Musik erwiesen und sie

³⁹³ Johann Nikolaus Forkel: *Allgemeine Geschichte der Musik*. Bd. 1. Leipzig 1788, S. XI.

³⁹⁴ Ebd.

³⁹⁵ Vgl. Art. *Perfektibilität*. In: Joachim Ritter / Karlfried Gründer / Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 7: P-Q. Darmstadt 1998, Sp. 238-244.

³⁹⁶ Oliver Wiener: *Die „Ergänzung des Plans“ im fachgeschichtlichen Rückgriff 1800/1900*, S. 24. Vgl. zur Kritik an Forkels „anthropomorphistischer“ (S. 229) Einteilung der Musikgeschichte in Kindheit, Jünglings- und Mannesalter und dem Widerspruch von geschichtstheoretischem System und seiner subjektiven Ausrichtung auch den älteren Beitrag von Tibor Kneif: *Forkel und die Geschichtsphilosophie des ausgehenden 18. Jahrhunderts: Ein Beitrag zu den Begriffen Entwicklung und Verfall in der Musikgeschichte*. In: *Die Musikforschung* 16 (Juli/September 1963). H. 3, S. 224-237.

³⁹⁷ Melanie Unseld: *Rezeption als vielgestaltige Praxis. Oder: Wer erinnert welche Musik wie und warum?* In: Michele Calella / Benedikt Lessmann (Hrsg.): *Zwischen Transfer und Transformation. Horizonte der Rezeption von Musik*. Wien 2020, S. 29-54.

für fachwissenschaftliche Diskurse anschlussfähig gemacht. Er wurde für seine *Allgemeine Geschichte der Musik* von der Göttinger Universität mit der Magisterwürde ausgezeichnet, wurde gleichwohl nie selbst Professor, sondern blieb zeitlebens Musikdirektor.³⁹⁸

Was in Göttingen nicht möglich war, glückte Daniel Gottlob Türk in Halle: Er wurde 1808 zum ersten Professor für Musikwissenschaft ernannt. Dem war eine reiche Vorlesungstätigkeit vorausgegangen: 1780 über *Die Theorie der Tonkunst*, 1780/81 über die *Einteilung in die theoretische Musik überhaupt* und im Jahr 1782 über *Die Anfangsgründe der theoretischen Musik überhaupt, besonders auch die Regeln der Setzkunst*. Im Winter 1809/10 zeigte er dann eine weitere öffentliche Vorlesung mit dem Titel *Historia artis musicae an* – vermutlich das erste Mal, dass an einer Universität eine Vorlesung allein über die Geschichte der Musik angeboten wurde.³⁹⁹ Der institutionelle Schritt wurde also durch fachliche Vorlesungen hinlänglich vorbereitet. Was bei Forkel und Türk exemplarisch sichtbar wurde, vollzog sich nun an deutschsprachigen Universitäten allerorten, bis die Musikwissenschaft dann Ende des 19. Jahrhunderts – im Jahr 1879 mit Eduard Hanslick in Wien und 1897 mit Gustav Jacobsthal in Straßburg – in den Rang eines fest etablierten Ordinariats aufstieg. Nach Türk las Ferdinand Simon Gaßner (1789-1851) an der Universität Gießen über die *Theorie der Tonsetzkunst* (1819), bot aber seit 1823/24 auch regelmäßig Vorlesungen *Über die Geschichte der Musik* an. Er veröffentlichte außerdem eine Reihe von Schriften über Musik wie die *Partiturkenntnis, ein Leitfaden zum Selbstunterricht für angehende Tonsetzer* (1843) und das *Universallexikon der Tonkunst* (1847) und war neben seiner Vorlesungstätigkeit über die Geschichte und Theorie der Musik weiterhin als Dirigent, Gesangslehrer und Komponist tätig. Zum regelmäßigen Vorlesungsthema avancierte die Musikgeschichte dann bei Heinrich Carl Breidenstein (1796-1876), der 1821 an der Universität Gießen mit einer unvollendet gebliebenen Abhandlung *Über das Schöne in der Musik* und einem Zeugnis seines Lehrers Hegel *in absentia* promoviert wurde und 1822 einem Ruf auf die Stelle des Universitätsmusikdirektors an der Bonner Universität folgte; hier wurde für ihn 1826 ein Extraordinariat für Geschichte und Ästhetik der Tonkunst eingerichtet, das er mehr als dreißig Jahre lang bekleidete.⁴⁰⁰

³⁹⁸ Vgl. Hans-Joachim Hinrichsen: *Johann Nikolaus Forkel und die Anfänge der Bachforschung*. In: Ders. / Michael Heinemann (Hrsg.): *Bach und die Nachwelt*. Bd 1: 1750-1850. Laaber 1997, S. 193-253, hier S. 193-196.

³⁹⁹ Vgl. Werner Friedrich Kümmel: *Die Anfänge der Musikgeschichte an den deutschsprachigen Universitäten*, S. 267.

⁴⁰⁰ Vgl. Art. *Bonn*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Hrsg. v. Ludwig Finscher. 21 Bde. Sachteil 2: Böh-Enc. Kassel 1995, Sp. 56-66, hier Sp. 64.

Die Beschäftigung mit der eigenen musikpraktischen Vergangenheit, vor allem mit der Kirchenmusik, führte Anfang des 19. Jahrhunderts auch zu einer praktischen Wiederbelegung der älteren Musik an vielen Universitäten. Dementsprechend wandte sich die Musikwissenschaft mit einem neuen editorischen und historiographischen Interesse dem Œuvre Bachs zu, das sie nach und nach aus seinem Entstehungszusammenhang gelöst betrachtete. Von der musikpraktischen Wiederbelebung zeugen dann die bereits 1811 aufgenommenen Aktivitäten der *Berliner Singakademie* unter Carl Friedrich Zelter und seinem Nachfolger Felix Mendelssohn Bartholdy, die Bachs geistliche Musik einem bürgerlichen Publikum außerhalb der Kirche zugänglich machten.⁴⁰¹

Im Anschluss an Forkels bereits 1802 erschienene Bach-Biographie *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerk* folgten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zahlreiche weitere Bach-Monographien, die ihn als Komponisten ‚reiner‘ Musik auszuweisen suchten und damit vornehmlich die ‚instrumentalen‘, nämlich die kontrapunktischen Qualitäten seines kirchenmusikalischen Werks würdigten. Dazu zählen die Beiträge von Johann Theodor Mosewius⁴⁰² (*Johann Sebastian Bach in seinen Kirchen-Cantaten und Choralgesängen*, 1844), Carl Ludwig Hilgenfeldt (*Johann Sebastian Bach's Leben, Wirken und Werken*, 1850), Carl Hermann Bitter (*Johann Sebastian Bach*, 1865) und die monumentale zweibändige Biographie von Philipp Spitta (*Johann Sebastian Bach*, 1873 und 1880), die ganz im Sinne der Biographik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verfährt und Bach zu dem Repräsentanten evangelischer Kirchenmusik schlechthin erhebt.⁴⁰³

⁴⁰¹ Die *Berliner Singakademie*, die unter der Leitung von Carl Friedrich Zelter das bedeutendste Zentrum der Bachpflege in Deutschland geworden war, hatte schon seit 1811 einzelne Teile aus kirchenmusikalischen Großwerken und Kantaten Bachs geprobt. In Mendelssohns Bach-Aktivitäten hatte auch die bis dahin fast unerschlossene Gattung des Instrumentalkonzerts ihren Platz; die beiden d-Moll-Konzerte für ein bzw. drei Klaviere (BWV 1052 und 1063) erschienen häufig auf seinen Konzertprogrammen. Vgl. dazu Art. *Bach, Johann Sebastian*. In: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Personenteil 1: Aa-Bae. Kassel 1999, Sp. 1397-1535, hier Sp. 1513-1517.

⁴⁰² Zur musikwissenschaftlichen Befestigung der Sonderstellung Bachs trägt zur Mitte des 19. Jahrhunderts insbesondere Theodor Mosewius (1788-1858), seit 1829 als Universitätsmusikdirektor in Breslau, mit seiner Vorlesungstätigkeit bei. Seine erste Vorlesung *Über Joh. Seb. Bachs Kirchenmusik und Choralgesänge* (1845/46) gilt zugleich als erste Bach-Vorlesung, die überhaupt an einer Universität gehalten wurde. Thematisch ähnliche Vorlesungen bot er in unmittelbarer zeitlicher Folge an: 1846/47 *Über die Kirchenkompositionen Joh. Seb. Bachs* und 1853 *über J. S. Bachs Kantaten und Kirchengesänge*. Thematisch eng schließen die Vorlesungen von Ernst Hauschild in Basel mit seinen Beiträgen zu *Grammatisch-ästhetische Erklärungen ausgewählter Sonaten Beethovens* (1855/56) und der *Bach'schen Matthäuspassion* (1857/58) an. Ebenfalls mit klar erkennbarem musikhistoriographischem Interesse befasst sich der deutsche Komponist und Musiker Julius Schäffer (1823-1902) in Breslau nach einer ersten allgemeinen Vorlesung über *Sebastian Bach's Leben erzählt und einige seiner bedeutendsten Werke erklärt* (1863) mit *Die Behandlung des protestantischen Chorals in S. Bach's Werken* (1866/67). In Leipzig folgen mit kurzem zeitlichem Abstand die Vorlesungen des Musikwissenschaftlers Oscar Paul (1836-1898) *Über die Harmonik Seb. Bachs* (1871/72) und in Berlin Philips Spittas Vorlesung *J. S. Bachs Leben und Kunst* (1876/77).

⁴⁰³ Vgl. Wolfgang Sandberger: *Das Bach-Bild Philipp Spittas. Ein Beitrag zur Geschichte der Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert*. In: *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*. Bd. 39. Stuttgart 1997, S. 57-88.

Vor dem Hintergrund dieser Bach-Renaissance muss man auch Friedrich Konrad Griepenkerl (1782-1849) erwähnen. Er studierte von 1805 bis 1808 Theologie in Göttingen, wo er Vorlesungen bei Johann Friedrich Herbart zu Philosophie und Pädagogik hörte.⁴⁰⁴ Gleichzeitig begeisterte ihn Johann Nikolaus Forkel in seinen musiktheoretischen Vorlesungen für die Musik Bachs. Auf Anraten Herbarts ging Griepenkerl 1808 nach Hofwyl in die Schweiz, wo er eine Lehrtätigkeit für deutsche Sprache und Literatur aufnahm. Im Jahre 1816 zog er dann zurück nach Braunschweig, wo er nach der Promotion 1821 eine außerordentliche Professur für Philosophie und schöne Wissenschaften am *Collegium Carolinum* erhielt, die 1825 in eine ordentliche Professur umgewandelt wurde. Dort wurde er erster Direktor der Braunschweiger Singakademie, pflegte intensive Kontakte mit zeitgenössischen Komponisten wie Carl Friedrich Zelter, Carl Maria von Weber, Giacomo Meyerbeer und Felix Mendelssohn Bartholdy und erreichte mit seinen öffentlichen Vorlesungen ein breites kunst- und musikinteressiertes Publikum.⁴⁰⁵ In diesem Umfeld verfasste Griepenkerl 1827 eine zweibändige, herbartianisch geprägte Ästhetik (*Lehrbuch der Ästhetik*) und besorgte ab 1833 zusammen mit Ferdinand August Roitzsch (1805-1889) eine kritische Edition der Klavier- und Orgelwerke Johann Sebastian Bachs.

Wenngleich Bachs Werk auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Kristallisationspunkt der Forschung bleibt, wird das Themenspektrum der musikwissenschaftlichen Vorlesungen erkennbar reicher und gibt Aufschluss über die mitlaufenden ästhetischen Prämissen. Schaut man sich die Titel der Vorlesungen an den deutschsprachigen Universitäten an, könnte man meinen, dass sich ein historisches Metanarrativ herausbildet, das quer zu logisch-analytischen Beschreibungsversuchen steht. Sie erzählen gewissermaßen die Genese ihrer historiographischen Selbstreflexion. Während Ludwig Nohl in München noch *Über die Meister Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven* (1866/67) und Gustav Jacobsthal in Straßburg *Über Haydn, Mozart und Beethoven* (1875) lasen, widmete sich der österreichische Musikkritiker und Komponist August Wilhelm Ambros in Prag den Themen *Das Zeitalter Gluck's und Mozart's* (1870/71) und *Beethoven und seine Zeit* (1870/71).⁴⁰⁶

⁴⁰⁴ Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang auch die Briefe Herbarts an seinen ehemaligen Schüler Griepenkerl. Vgl. Johann Friedrich Herbart: *Zur Lehre von der Freyheit des menschlichen Willens. Briefe an Herrn Professor Griepenkerl* [1836]. In: Ders.: *Sämtliche Werke in chronologischer Reihenfolge*. 19 Bde. Hrsg. v. Karl Kehrbach. Bd. 10. Langensalza 1902, S. 207-213.

⁴⁰⁵ Vgl. Art. *Griepenkerl (Friedrich Konrad)*. In: Johann Samuel Ersch (Hrsg.): *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*. Bd. 1: A-G. Leipzig 1871, Sp. 10-11.

⁴⁰⁶ Vgl. Oliver Huck: *Tonkunst und Tonwissenschaft. Die Musikwissenschaft zwischen Konservatorium und Universität*. In: Ders./ Christian Scholl / Sandra Richter (Hrsg.): *Konzert und Konkurrenz. Die Künste und ihre Wissenschaften im 19. Jahrhundert*. Göttingen 2010, S. 43-58, hier S. 54.

In dieser Reihe musikwissenschaftlicher Vorlesungen fällt die Musikästhetik von Ambros auf, sofern er von einem hegelianischen Standpunkt aus – er übernimmt ausdrücklich Adolf Bernhard Marx’ Dreistufenmodell der geschichtlichen Musikentwicklung⁴⁰⁷ – gegen Eduard Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) polemisiert. Hanslicks prominente Schrift wiederum ist dem Formalismus der Herbartianer eng verwandt und insbesondere von der formalistischen Ästhetik Robert Zimmermanns geprägt worden.⁴⁰⁸ Entsprechend kritisiert Ambros in seinem Erstlingswerk *Die Grenzen der Musik und Poesie* (1856), das er in einer Traditionslinie mit Lessings *Laokoon*-Modell sehen will, nicht nur Hanslicks formalistisches Konzept „tönend bewegter Formen“⁴⁰⁹, sondern richtet seine Invektive gegen die gesamte formale Ästhetik der Herbartianer, die „in der Musik nichts als reine Formenwerthe“⁴¹⁰ fänden.⁴¹¹ Obwohl Ambros ähnlich wie Hanslick grundsätzlich die konstruktiven Leistungen der Form für die Kompositionstechnik betont, ist für ihn nicht die formale Durchbildung differenzbildend, sondern die Qualifizierung unterschiedlicher charakterlicher Stimmungsbilder, wie sie sich exemplarisch an Vertretern der Wiener Klassik erweisen soll.⁴¹² Zwar konnte Ambros mit seinen Vorbehalten gegen Hanslicks Musikästhetik einen publizistischen Erfolg verbuchen, lieferte allerdings zur musikästhetischen Diskussion in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts keinen konzeptionell neuen Beitrag.⁴¹³

⁴⁰⁷ Vgl. Wilhelm August Ambros: *Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst.* Leipzig ²1872, S. 82 (Anm.).

⁴⁰⁸ Insbesondere Otakar Hostinský zeigt sich in seinem Beitrag *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Ästhetik* (Leipzig 1877) eng Hanslicks musikästhetischen Grundlagen verpflichtet und verknüpft diese in neuartiger Weise mit Wagners Konzeption des ‚Gesamtkunstwerks‘. Vgl. Ingo Stöckmann: *Form. Theorie und Geschichte der formalistischen Ästhetik*, S. 541-564.

⁴⁰⁹ Vgl. Wilhelm August Ambros: *Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Ästhetik der Tonkunst.* Leipzig ²1872, S. 11: „Nehme man doch Mozart, Haydn und Beethoven in ihrer ersten Periode. Hier ist die ganze Form, die Art der Durchführung eines Motivs, Harmonisirung, kurz der ganze constructive Theil der Compositionen bis in kleine Details hinein derselbe. Und doch lebt und webt in jedem ein völlig individueller Geist – bei Mozart das schöne ideale Gleichgewicht der Stimmung, bei Haydn gemüthliche Heiterkeit und treuherzige Schalkheit, bei Beethoven noch „latentes“, aber nicht zu verkennendes übermächtiges Element, so wie wir die Schwungkraft des Adlers recht gut erkennen, auch wenn seine Flügel noch zusammengelegt ruhen.“

⁴¹⁰ Ebd., S. 7.

⁴¹¹ Vgl. Markéta Štědrónská: *August Wilhelm Ambros im musikästhetischen Diskurs um 1850 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte)*. Bd. 57 (2015), S. 142-162.

⁴¹² Wilhelm August Ambros: *Die Grenzen der Musik und Poesie* [²1872], S. 109.

⁴¹³ Noch Robert Zimmermann fällt in seiner 1855 verfassten Rezension, die fünfzehn Jahre nach ihrer Erstveröffentlichung unter dem ironisch gefärbten Titel *Ein Musikalischer Laokoon* wiederabgedruckt wurde, ein scharfes Urteil über Ambros’ Versuch, einen ‚musikalischen Laokoon‘ auf der Grundlage der Systemästhetik zu entwerfen Vgl. ebd.: *Ein musikalischer Laokoon* [1855]. In: Ders.: *Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik*. Bd. 2. Wien 1870, S. 254-269, hier S. 258-259.

2. „The attention is engaged“: Sozialität der Form bei Adam Smith

Ein ebenso unbekanntes wie herausstechendes Beispiel für die Wandlungsprozesse von Musik und musikalischer Wahrnehmung um 1800 ist der im britischen Aufklärungsdiskurs wurzelnde musikästhetische Beitrag *Of the Nature of that Imitation which takes Place in what are called The Imitative Arts* (postum 1795) des schottischen Moralphilosophen und Begründers der klassischen Nationalökonomie Adam Smith (1723-1790). Seine Überlegungen stellen ein hellsichtiges, heute jedoch fast vollständig vergessenes theoriegeschichtliches Vorspiel zur Emanzipation der Instrumentalmusik dar, die von der Forschung als „stand-alone essay in comparative literature“⁴¹⁴ gewertet und für ihre „clarity and independence of thought“⁴¹⁵ gewürdigt wurden.⁴¹⁶ Vor allem gegenüber der deutschsprachigen Musikästhetik, die noch weit bis in das 19. Jahrhundert hinein an dem Wertesystem der Rhetorik orientiert bleiben wird, deutet sich bei Smith ein Bewusstsein für die strukturelle Autonomie instrumentalmusikalischer Formen und die Muster ihrer subjektiven, nachvollziehenden Aneignung an.⁴¹⁷

Smith hatte sich, angeregt von David Humes Kritik an den Grundlagen des ästhetisch wertenden Wahrnehmens, früh mit den Grundproblemen der aufklärerischen Musikästhetik beschäftigt. In seiner moraltheoretischen Schrift *The Theory of Moral Sentiments* (1759) formulierte er bereits Ansätze einer nachahmungsbasierten Musikästhetik, in der er zwischen Vokal- und Instrumentalmusik allerdings noch nicht prinzipiell unterschied.⁴¹⁸ Diese Trennung vollzog er erst in seinem späteren Beitrag zur Ästhetik *The Imitative Arts*, der postum in seinen *Essays on Philosophical Subjects* (1795) erschienen ist. In diesem

⁴¹⁴ Craig Smith: *Adam Smith*. New Jersey 2007, S. 91.

⁴¹⁵ Edward Lippmann: *A History of Western Musical Aesthetics*. Lincoln, London 1992, S. 112. Vgl. weiterhin James S. Malek: *Adam Smith's Contribution to Eighteenth-Century British Aesthetics*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 31 (Autumn 1972) H. 1, S. 49-54.

⁴¹⁶ Die deutschsprachige Forschung verhandelt Smiths ästhetiktheoretische Überlegungen intensiv seit den 1980er Jahren. Dazu zählen die Beiträge von Wilhelm Seidel: *Zählt die Musik zu den imitativen Künsten? Zur Revision der Nachahmungsästhetik durch Adam Smith*. In: Jobst Peter Fricke (Hrsg.): *Die Sprache der Musik. Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag am 21. Juli 1989*. Regensburg 1989, S. 495-512; ebd.: *Der Essay von Adam Smith über die Musik. Eine Einführung*. In: Rudolf Bockholdt / Peter Cahn / Anselm Gerhard / Clemens Kühn: *Musiktheorie*. 15. Jahrgang 2000, S. 195-232 wie auch die Dissertation von Birgit Klose: *Die erste Ästhetik der absoluten Musik. Adam Smith und sein Essay über die sogenannten imitativen Künste*. Marburg 1997. Die neueren Forschungsbeiträge sind im Vergleich stärker diskurshistorisch ausgerichtet. Vgl. dazu Boris Voigt: *Musikästhetik für den Homo oeconomicus*. In: Josef Früchtel / Maria Moog-Grünwald (Hrsg.): *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (2013) H. 58/1, S. 97-120 und Tobias Janz: *Musikalische Subjektivität und musikalische Normativität*. In: Daniel Martin Feige / Gesa zur Nieden (Hrsg.): *Musik und Subjektivität*. Bielefeld 2022, S. 23-45, hier S. 27-28.

⁴¹⁷ Vgl. Andreas Liebert: *Die Bedeutung des Wertesystems der Rhetorik für das deutsche Musikdenken im 18. und 19. Jahrhundert*. Frankfurt/Main 1993.

⁴¹⁸ Vgl. Adam Smith: *The Theory of Moral Sentiments*. Section II, Chapter III: *Of the unsocial Passions*. London 1795, S. 49.

wahrscheinlich schon in den 1760er oder 1770er Jahren entstandenen dreiteiligen Essay vergleicht Smith die unterschiedlichen mimetischen Eigenleistungen von Malerei, Bildhauerei, Tanz, Literatur und Musik, die er aus den Traditionsbeständen des Nachahmungsdenkens entwickelt.⁴¹⁹ Dieser methodische Ansatz hat traditionell seinen Sitz in der britischen, empiristisch orientierten Ästhetik-Diskussion, die sich ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dem spezifischen Erfahrungsbereich des Schönen intensiv zugewendet hatte. So widmen sich Francis Hutcheson (*Concerning Beauty, Order, Harmony, Design*, 1725), David Hume (*Four Dissertations*, 1757), Edmund Burke (*Enquiry on the Origin of the Beautiful and the Sublime*, 1757) und Henry Homes (*Elements of Criticism*, 1762) in ihren Schriften Fragen des Geschmacks, des Schönheitssinns sowie der psycho-physiologischen Begründung ästhetischer Gefühle. Sie verhandeln also begrifflich mit ‚beauty‘ und ‚art‘ Fragestellungen der Ästhetik unter einer empiristischen Leitlinie, bevor diese in Deutschland überhaupt als entsprechende Disziplin institutionalisiert wurde.⁴²⁰

Vor diesem Hintergrund sticht Smiths Spätwerk vor allem wegen seiner ungewöhnlich frühen funktionalen Differenzierung von Vokal- und Instrumentalmusik hervor, mit der er die formale Selbstständigkeit der Instrumentalmusik und die allgemeine Theoriefähigkeit ‚reiner‘ instrumentalmusikalischer Formen nachhaltig gestärkt hat. Daneben begegnet Smith in seinem Essay den Erwartungen der erwachsenden bürgerlichen Musikkultur, die ganz neue Ansprüche an die klangliche Intimität, Präsenz und Räumlichkeit musikalischer Erlebnisse richtet.⁴²¹ Deshalb überrascht es nicht, dass er das Instrumentalkonzert als Beispiel wählt, in dem sich die neuen ästhetischen Konventionen etablieren sollen:

In a concert of instrumental Music the attention is engaged, with pleasure and delight, to listen to a combination of the most agreeable and melodious sounds, which follow one another, sometimes with a quicker, and sometimes with a slower succession; and in which those that immediately follow one another sometimes exactly or nearly resemble, and sometimes contrast with one

⁴¹⁹ Smiths Essay, der Fragment geblieben ist, wurde vermutlich erst im Jahr 1777 in Kirkcaldy fertiggestellt; die Forschung lässt keine genauere Datierung zu. Die Entstehung des Essays liegt wahrscheinlich nach Smiths Frankreichreise, die er 1764 bis 1766 als Begleiter von Henry Scott, Third Duke of Buccleuch (1746-1812) unternommen hatte. Smith ist auf dieser Reise nicht nur Denis Diderot und Jean-Baptiste le Rond d’Alembert begegnet, sondern hat auch die französische Oper kennengelernt. In Frankreich kam Smith bereits mit Fragen der Nachahmungsästhetik und ihrer Bedeutung für die Musik in Berührung, etwa mit den Schriften von François-Jean de Chastellux (*Essai sur l’union de la poésie et de la musique*, Paris 1765) und Michel-Paul-Guy de Chabanon (*Sur le sort de la poésie en ce siècle philosophe*, Paris 1764). Vgl. dazu Wilhelm Seidel: *Zählt die Musik zu den imitativen Künsten?* S. 495-512, hier S. 496.

⁴²⁰ Vgl. Nikolaus de Palézieux: *Die Lehre vom Ausdruck in der englischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts* (=Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft) Bd. 23. Hamburg 1981, S. 165-196; Lore Knapp: *Empirismus und Ästhetik. Zur deutschsprachigen Rezeption von Hume, Hutcheson und Burke im 18. Jahrhundert*. Berlin, Boston 2022, S. 89-104; Ernst Stöckmann: *Anthropologische Ästhetik*, S. 59-67.

⁴²¹ Vgl. Art. *Concerto/Konzert*. In: Hans Heinrich Eggebrecht (Hrsg.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Hrsg. v. Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller. Ordner II: Clav-E. Stuttgart 1972, S. 1-17. Vgl. dazu auch Christian Kaden: *Musiksoziologie*. Wilhelmshaven, Heinrichshofen 1985, S. 145.

another in tune, in time, and in order of arrangement. The mind being thus successively occupied by a train of objects, of which the nature, succession, and connection correspond, sometimes to the gay, sometimes to the tranquil, and sometimes to the melancholy mood or disposition; it is itself successively led into each of those moods or dispositions; and is thus brought into a fort of harmony of concord with the Music which so agreeably engages its attention.⁴²²

Smith beschreibt hier also ansatzweise die Prozessualität instrumentalmusikalischer Formen, die in einem rein instrumentalen Konzert „sometimes with a quicker, and sometimes with a slower succession“⁴²³ wahrgenommen würden und die Seele mit einem vorbeiziehenden „train of objects“⁴²⁴ konfrontierten. Folgt der Hörer also dem Gang der Instrumentalmusik, entwickelt er temporale Perspektiven, in denen er das jeweils Erklingende mit dem bereits Verklungenen verbindet. Ganz im Sinne eines aktiv-synthetischen Hörens sieht Smith den Hörer befähigt, die absolut disparaten, nacheinander erklingenden Formen der Instrumentalmusik zu *einer* Vorstellung zusammenzufassen.

Als herausragende instrumentalmusikalische Kompositionen, die fast gänzlich auf Nachahmungen verzichten, würdigt Smith das *Concerto fatto per la notte di natale* (1714) von Arcangelo Corelli (1653-1713) sowie die Ouvertüren Georg Friedrich Händels (1685-1759), insbesondere aber die symphonisch dichten Passagen dessen Oratoriums *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* (1740), in denen „not only sounds but musical sounds“⁴²⁵ hörbar würden. Smith löst sich mit diesen Überlegungen bereits erkennbar von den Maßgaben der kontinentalen, französisch dominierten Nachahmungsästhetik. Durchaus zukunftsweisend zeigt er, wie Händel in *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* natürliche, an sich strukturschwache Klangphänomene wie den Gesang von Lerche und Nachtigall in stärker strukturierte, komplexe Klangschichtungen überführt. Diesen Übergang von Natur- zu Kunstklängen orientiert Smith dabei an der Dichte und der ‚Strukturhöhe‘ von Formen – also daran, wie eng der Bezug von Tonhöhen, Klangfarben und rhythmischen Veränderungen in einer Komposition gestaltet ist.

Ob und inwiefern das Ohr seinerseits musikalische Formen vernimmt und bewertet, entscheidet sich an der fließenden Binnenkomplexität eines Instrumentalstücks und damit an der Wahrnehmung derjenigen Relationen, die sich insbesondere an klanglichen Übergängen oder Brüchen ergeben. Diese bildstarke Entfaltung neuer Hörweisen, die sich in der

⁴²² Adam Smith: *Essays on Philosophical Subjects*. London 1795, S. 163.

⁴²³ Ebd.

⁴²⁴ Ebd.

⁴²⁵ Adam Smith: *Essays on Philosophical Subjects* [1795], S. 282. Bemerkenswert erscheint, dass Smith seine Analysen zur Autonomie musikalischer Klangwahrnehmung überwiegend aus deutlich älteren barocken Kompositionsmustern schöpft: Neben Corelli und Händel bezieht er sich in seinem Essay auch auf die Kompositionen von Jean-Baptiste Lully, Marin Marais und Giovanni Battista Pergolesi. Vgl. dazu auch Wilhelm Seidel: *Der Essay von Adam Smith über die Musik. Eine Einführung*. In: Rudolf Bockholdt / Peter Cahn / Anselm Gerhard / Clemens Kühn (Hrsg.): *Musiktheorie* 15 (2000), S. 195-232, hier S. 197.

verzeitlichten Interaktion zwischen instrumentaler Klangerzeugung und ihrer Wahrnehmung zeigt, dient Smith zu einer übergreifenden Reorientierung der Musikkultur hin zum Hörer und dem Hören von Musik. Smith bindet so die sinnliche Wahrnehmung instrumentalmusikalischer Formen direkt an die Aufmerksamkeit des Hörers („engages its attention“⁴²⁶); erst aus diesem Zusammenspiel von präfigurierter Wahrnehmung und gerichteter Aufmerksamkeit entsteht der ‚Sound‘ des Instrumentalmusikkonzerts. Wiederholt bezieht Smith dafür die innere, thematisch-prozessuale Beschaffenheit der Instrumentalmusik explizit in seine Überlegungen ein:

It is not, however, by imitation properly, that instrumental Music produces this effect; instrumental Music does not imitate, as vocal Music, as Painting or as Dancing would imitate, a gay, a sedate, or a melancholy person; it does not tell us, as any of those other arts could tell us, a pleasant, a serious, or a melancholy story. It is not, as in vocal Music, in Painting, or in Dancing, by sympathy with the gaiety, the sedateness, or the melancholy and distress of some other person; that instrumental Music soothes us into each of these dispositions: it becomes itself a gay, a sedate, or a melancholy object; and the mind naturally assumes the mood or disposition which at the time corresponds to the object which engages its attention. Whatever we feel from instrumental Music is an original, and not a sympathetic feeling; it is our own gaiety, sedateness, or melancholy, not the reflected disposition of another person.⁴²⁷

Über die Gebote der Nachahmungsästhetik geht Smith also hinaus, wenn er die Instrumentalkomposition als ein in sich geschlossenes Kunstobjekt ansetzt, das sein Thema und die Logik seiner Ausarbeitung in sich selbst trägt. Die Instrumentalmusik könne zwar gleich der Vokalmusik jede Art von Stimmungen hervorrufen, gleichwohl handle es sich nicht um die Nachempfindung der Stimmungen und Affekte einer anderen Person („by sympathy“⁴²⁸), sondern um eigene, im Hörer selbst wurzelnde Gefühle („original feeling“⁴²⁹), die lediglich aus der Fixierung der Einbildungskraft auf das musikalische Objekt resultierten. Die sich an den instrumentalmusikalischen Formfluss anhaftenden Gefühle von „gaiety“⁴³⁰, „sedateness“⁴³¹ oder „melancholy“⁴³² bleiben dabei stets an ihr Korrespondenzverhältnis mit dem Gegenstand gebunden. Das Instrumentalstück richtet die affektive Verfassung des Hörers also durchweg an seiner kompositorischen Struktur, an seiner Bewegung und seinem Rhythmus aus.

Die verschiedenen Gefühle und Stimmungen, die im fortschreitenden musikalischen Prozess eines Instrumentalstücks erregt werden, wirken im Vergleich zu den Affekten eher hintergründig und beiläufig; sie sind gewissermaßen sekundäre Erscheinungen der

⁴²⁶ Adam Smith: *Essays on Philosophical Subjects* [1795], S. 287.

⁴²⁷ Ebd., S. 164.

⁴²⁸ Ebd.

⁴²⁹ Ebd.

⁴³⁰ Ebd.

⁴³¹ Ebd.

⁴³² Ebd.

Apperzeption. Im Vergleich zu allen anderen Kunstformen weist Smith ausschließlich der Instrumentalmusik die theoretische Option zu, ‚reine‘ Formverhältnisse zu modellieren, die sie in ihren eigenen Vollzug einspeist. Wenngleich Vokal- und Instrumentalmusik mit ähnlicher Intensität erlebt werden, trennt sie bereits bei Smith ein nicht mehr einzuholender Abstraktionszuwachs auf Seiten der Instrumentalmusik, der sich zunehmend gegen die im Paradigma der Passion verankerte Vokalmusik richtet.⁴³³

Smith beschreibt in seinem Essay *The Imitative Arts* ausführlich die unterschiedlichen Nachahmungsleistungen von Malerei, Bildhauerei, Tanz, Literatur und Musik. Dabei trägt er die Anforderungen seiner eigenen, vergleichsweise normativen Nachahmungsästhetik an alle Kunstformen heran, woraus sich für die Musik aber besondere Konsequenzen ergeben; und zwar Konsequenzen für das Verhältnis von Musik und sozialer Interaktion. So entwickelt er aus den imitativen Eigenlogiken von Vokal- und Instrumentalmusik ein Sozialitätsmodell, das ein großes Spektrum affektiv-emotionaler Bedeutungsgehalte umfasst:

To these powers of imitating, *Music naturally, or rather, necessarily, joins the happiest choice in the objects of its imitations.* The sentiments and passions which Music can best imitate are those which unite and bind men together in society; the social, the decent, the virtuous, the interesting and affecting, the amiable and agreeable, the awful and respectable, the noble, elevating, and commanding passions. Grief and distress are interesting and affecting; humanity and compassion, joy and admiration, are amiable and agreeable; devotion is awful and respectable; the generous contempt of danger, the honourable indignation at injustice, are noble, elevating, and commanding. *But it is these and such like passions which Music is fittest for imitating, and which it in fact most frequently imitates.*⁴³⁴ (Meine Hervorh., C.P.)

Der Musik kommt also die Funktion einer „sozialen Mimesis“⁴³⁵ zu, die auf die Ausweitung ihres eigenen Bezugsrahmens durch eine Annäherung und Angleichung an die soziale Welt zielt. Wie Boris Voigt herausgearbeitet hat, sollen gerade die affektbasierten ‚Bindungsenergien‘ der Musik den Wegfall gesellschaftlicher Einheits-, Nähe- und Korrespondenzerfahrungen kompensieren, indem sie diejenigen affektiv-emotionalen Bedeutungsgehalte, die aus sozialer Interaktion entstehen, in ihren eigenen Formenhaushalt

⁴³³ Vgl. zu den von der Antike bis in die Neuzeit vermittelten Passionskonzepten Catherine Newmark: *Passion – Affekt – Gefühl. Philosophische Theorien der Emotionen zwischen Aristoteles und Kant (= Paradeigmata)* Bd. 29. Hamburg 2008, S. 145-186; Art. *Affekt*. In: Joachim Ritter / Karlfried Gründer / Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 1: A-C, Sp. 89-100 sowie Ursula Franke: *Ein Komplement der Vernunft*. In: Ingrid Craemer Ruegenberg (Hrsg.): *Pathos, Affekt, Gefühl. Philosophische Beiträge*. Freiburg, München 1981, S. 131-148.

⁴³⁴ Ebd., S. 212.

⁴³⁵ Vgl. dazu Gunter Gebauer / Christoph Wulf: *Soziale Mimesis*. In: Dietmar Kamper / Hans Ulrich Gumbrecht / Christoph Wulf (Hrsg.): *Ethik der Ästhetik*. Berlin 1994, S. 75-84.

re-integriert – vorzüglich solche, die als „social, agreeable or interesting“⁴³⁶ wahrgenommen werden können und dem sozialen Abstraktionszuwachs entgegenwirken.⁴³⁷

Insofern Smith die Musik stark auf die Nachahmung von Affekten und Gefühlen („sentiments and passions“⁴³⁸) verpflichtet, die als ‚agreeable‘ erscheinen, folgt er sensualistischen Prämissen, die mögliche Erkenntnisse auf die Wahrnehmung äußerer Sinneseindrücke („senses“) und die innere Selbstwahrnehmung („reflection“) zurückführen.⁴³⁹ Innerhalb dieser Tradition, in der Empirismus und Moralphilosophie eng verwoben sind, betont Smith den intellektuellen Aspekt sinnlichen Vergnügens („pleasure“), bei dem sich eine affektive Verbundenheit zwischen Klang und Bewusstsein einstellen soll:

In the contemplation of that immense variety of agreeable and melodious sounds, arranged and digested, both in their coincidence and in their succession, into so complete and regular system, the mind in reality enjoys not only a very great sensual, but a very high intellectual, pleasure, not unlike that which it derives from the contemplation of a great system in any other science.

Das Bewusstsein des Hörers („mind“) wird durch solche Klänge gelenkt und affiziert, die als annehmlich („agreeable“) und wohlklingend („melodious“) wahrgenommen werden. Die Musik zielt also auf eine optimale Passung von Klängen und den Gefühlen des Zuhörers, die „by the choice and arrangement of agreeable sounds“⁴⁴⁰ seine Billigung hervorrufen können.

Allerdings verdecken die sensualistischen Prämissen Smiths die traditionsreiche strukturelle Komplexität der musikalischen *imitatio*, die sich – gemäß dem alten, letztlich pythagoreischen Konzept von ἀρμονία – ganz selbstverständlich auf reiner Relationalität gründet und im Vergleich zu den anderen Kunstformen immer schon verwirklicht war. Das

⁴³⁶ Ebd., S. 277.

⁴³⁷ Vgl. Boris Voigt: *Musikästhetik für den Homo oeconomicus*, S. 97-120. In diesem von Voigt aufgeworfenen Zusammenhang von Gesellschaftslehre, Ökonomie und Musikästhetik ist Smiths Verwendung der Metapher der ‚unsichtbaren Hand‘ interessant, die er zur Erklärung der vollständigen Selbstregulierung des Wirtschaftslebens verwendet hatte; zunächst in seinem Beitrag *The Theory of Moral Sentiments* (1759) und, für das heutige Verständnis prägender, in seinem Hauptwerk *Wealth of Nations* (1776). Vgl. dazu weiterhin Ralf Klausnitzer: *Unsichtbare Fäden, unsichtbare Hand. Ideengeschichte und Figuration eines Metaphernkomplexes*. In: Lutz Danneberg / Carlos Spoerhase / Dirk Werle (Hrsg.): *Begriffe, Metaphern und Imaginationen in Philosophie und Wissenschaftsgeschichte (=Wolfenbütteler Forschungen)*. Bd. 120. Wiesbaden 2009, S. 145-176, hier S. 145; Harun Maye: *Die unsichtbare Hand – Zur Geschichte einer populären Metapher*. In: Hannelore Bublitz / Irina Kaldrack / Theo Röhle (Hrsg.): *Unsichtbare Hände. Automatismen in Medien-, Technik- und Diskursgeschichte*. Paderborn 2013, S. 21-40, hier S. 35-38 und Manfred Schneider: *Die Hand und die Technik. Eine Fundamentalcheirologie*. In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 1 (2010), S. 183-200.

⁴³⁸ Adam Smith: *Essays on Philosophical Subjects* [1795], S. 212.

⁴³⁹ Vgl. Art. *Sensualismus*. In: Joachim Ritter / Karlfrieder Gründer / Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 9: Se-Sp. Basel 1995, Sp. 614-618, hier Sp. 615 und Lore Knapp: *Empirismus und Ästhetik. Zur deutschsprachigen Rezeption von Hume, Hutcheson und Burke im 18. Jahrhundert*. Berlin, Boston 2022, S. 23-25; Annette Meyer: *Von der Wahrheit zur Wahrscheinlichkeit. Die Wissenschaft vom Menschen in der schottischen und deutschen Aufklärung (= Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung)* Bd. 36. Tübingen 2008, S. 94-106; Theo Kobusch: *Sympathie. Zum Ursprung der modernen Solidaritätsidee*. In: Roman Alexander Barton / Alexander Klaudivs / Thomas Micklich (Hrsg.): *Sympathie in Transformation. Dynamics between Rhetorics, Poetics and Ethics*. Berlin, Boston 2018, S. 39-50.

⁴⁴⁰ Adam Smith: *Essays on Philosophical Subjects* [1795], S. 316.

bezeugt schon die reiche kompositionsgeschichtliche Tradition der *imitatio*, die als ästhetische Kategorie auf die *μίμησις* der griechischen Philosophie zurückgeht.⁴⁴¹ Auch für die Musik des Mittelalters bildet die Anerkennung der affektbewegenden *imitatio* eine wesentliche Grundlage, die bis weit über das 16. Jahrhundert hinaus unumschränkte Geltung beansprucht. Die barocke Figurenlehre (*hypotyposis*) liefert einschlägige Beispiele dafür, dass sich die Nachahmung auf die Wiederholung oder Verdopplung eines außerhalb der Musik bereits Vorhandenen bezieht. Daneben fungiert in engerer satztechnischer Bedeutung die *imitatio* als Terminus technicus mehrstimmiger Musik und bezeichnet die Wiederholung einer melodisch-rhythmischen Einheit in einer anderen Stimme in originaler, gespiegelter oder rückläufiger Gestalt. In der englischen Musiktheorie des 17. und 18. Jahrhunderts ist die Imitation ein omnipräsentes Kunstmittel des Kontrapunkts, sodass sich der Großteil der theoretischen Erörterungen über Kontrapunkt (*discant*) zwangsläufig mit Imitationstechniken (*fugue*) beschäftigt.⁴⁴² Wenngleich bei Smith diese Denktradition der *imitatio* als untergründiger pythagoreischer Problemzusammenhang mitläuft, blendet er die tradierte, rein formale Konstruktionsseite musikalischer Nachahmung und ihre inneren Abbildungsleistungen von Wiederholung, Spiegelung und Symmetrie weitgehend aus.

Einen weiteren Rahmen für Smiths Modell von Musik und sozialer Interaktion bildet das graduelle Wohlklangskonzept Leonhard Eulers, das er in seinem musiktheoretischen Werk *Tentamen novae theoriae musicae* (1739) einige Jahre zuvor entwickelt hatte. Darin versucht Euler, die Konsonanz – den zentralen Begriff der Harmonielehre – mathematisch ausdrücken, wobei als Kriterium für den Konsonanzgrad die Einfachheit der Proportionen gelten soll.⁴⁴³ Im Vorwort seines Traktats macht Euler Pythagoras und Aristoxenes entsprechend zu den musiktheoretischen Sparringspartnern seiner Auseinandersetzung und beschreibt darin, wie die ‚suavitas‘, also das ‚Annehmliche‘ oder – spezifisch musikalisch übersetzt – der ‚Wohlklang‘ aus der Musik empfangen wird. Im zweiten Kapitel (*De Suavitate et Principiis harmoniae*, §22-§34) verfolgt Euler dann einen rein mathematischen, zahlentheoretischen Zugriff und beschreibt, wie sich der ‚gradus suavitatis‘, also der ‚Annehmlichkeitsgrad‘ von

⁴⁴¹ Vgl. Albrecht Riethmüller: *Die Musik als Abbild der Realität. Zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft) Bd. 15. Wiesbaden 1976, S. 14-21.

⁴⁴² In der englischen Musiktheorie des 17. Jahrhunderts herrschte eine betont praktische Einstellung, in der die Kompositionslehre der Musikpraxis deutlich untergeordnet war und vornehmlich aus elementaren Einführungen bestand. Im 18. Jahrhundert blieb der musikpraktische Anspruch nahezu, wenn auch nicht mehr so unumschränkt, unverändert, wie beispielsweise John Holdens theoretisch ausgerichteter Beitrag *Essay towards a Rational System of Music* (Glasgow 1770) erweist. Vgl. dazu ausführlich Barry Cooper: *Englische Musiktheorie im 17. und 18. Jahrhundert*. In: Ders./ Wilhelm Seidel: *Entstehung nationaler Traditionen: Frankreich – England* (= *Geschichte der Musiktheorie*) Bd. 9. Darmstadt 1986, S. 141-314, hier S. 238-242.

⁴⁴³ Vgl. Art. *Leonhard Euler. Tentamen*. In: Ullrich Scheideler / Felix Wörner: *Lexikon Schriften über Musik*. Bd. 1: *Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart*. Kassel 2017, S. 131-133. Vgl. dazu auch Peter Pesic: *Euler's Musical Mathematics*. In: *The Mathematical Intelligencer* 35 (2013), S. 35-43, bes. S. 37-38.

Intervallen und Mehrklängen, in Rechenverhältnissen ausdrücken lässt. Auf dieser Basis entwickelt er die ‚gradus-suavitatis-Funktion‘, in die er Frequenzverhältnisse der reinen Stimmung einsetzt und somit den Konsonanzgrad von Frequenzproportionen mit ganzen, natürlichen Zahlen beschreibt. Der ‚suavitas‘ wird nach Euler dann am meisten gedient, wenn allzu harte Abfolgen von Konsonanzen vermieden werden: „Suavitati vero maxime consulatur, si successiones consonantiarum nimis durae evitentur [...]“⁴⁴⁴. Diese Überlegungen Eulers zur ‚suavitas‘ greift der englische Komponist Charles Avison in seinem für die britische Ästhetikdiskussion wegweisenden Traktat *An Essay on Musical Expression* (1752) auf, der einem stärker wirkungästhetischen Ansatz verpflichtet ist.⁴⁴⁵ Avison erfasst Empfindungen als positive Handlungsressource und spricht der Musik die Aufgabe zu, diese zu kultivieren: „As the Aim of Music is to affect the Passions in a pleasing Manner, and as it uses Melody and Harmony to obtain that End, its Imitation must never be employed on *ungraceful Motions, or disagreeable Sounds* [...]“⁴⁴⁶ Diese kompositionstechnische Forderung, die Avison an die Musik richtet, nämlich „in a pleasing Manner“⁴⁴⁷ zu verfahren und so die Sympathien des Hörers auf sich zu ziehen, findet sich bis in die Formulierungen hinein in Smiths einige Jahre später erschienenem Essay *The Imitative Arts* wieder.

In diesem bestimmt Smith explizit die Sympathie, oder genauer, die „sympathy with [...] the sentiments, emotions and passions“⁴⁴⁸, als das Vermögen, das den ästhetischen Wahrnehmungsvorgang lenkt und dem Hörer musikalische Formen gewissermaßen anempfiehlt.⁴⁴⁹ In der Kontemplation von Musik stellt sich so die Fiktion einer sozialen Verbundenheit zwischen Bewusstsein und musikalischem Formprozess her, insofern die Musik annehmlische, sympathie lenkende Klänge modelliert, zu denen das Bewusstsein in Kongruenz treten kann. Die Musik zielt also auf eine ‚affektive Ansteckung‘ des Hörers, indem sie Momente von unwillkürlicher und unbewusster Kohäsion im Bewusstsein erzeugt.

⁴⁴⁴ Leonhard Euler: *Tentamen novae theoriae musicae ex certissimis harmoniae principiis dilucide expositae* Auctore Leonhardo Eulero (Versuch einer neuen Theorie der Musik aus den richtigen Gründen der Harmonie deutlich vorgetragen von Leonhard Euler). St. Petersburg 1739, Cap. XIII, § 25, S. 248.

⁴⁴⁵ Zur Einordnung von Avisons Essay in den britischen Ästhetikdiskurs vgl. Wiebke Thormälen: *Vom Hören und Singen: Musik als Medium der Sensibilisierung*. In: Birgit Neumann / Barbara Schmidt-Haberkamp (Hrsg.): *Emotionen, Wissen und Aufklärung. Gefühlskulturen im Großbritannien des 18. Jahrhunderts* (= Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts, Jahrg. 39, Heft 2). Wolfenbüttel 2015, S. 221-232, hier S. 229-232. Vgl. zur Rezeption Eulers in der britischen Musikästhetik weiterhin Anselm Gerhard: *London und der Klassizismus in der Musik: Die Idee der 'absoluten Musik' und Muzio Clementis Klavierwerke*. Stuttgart 2002, S. 123-139.

⁴⁴⁶ Charles Avison: *An Essay on Musical Expression*. London ²1753, S. 67-68.

⁴⁴⁷ Ebd.

⁴⁴⁸ Adam Smith: *Essays on Philosophical Subjects* [1795], S. 302.

⁴⁴⁹ Vgl. Art. *Sympathie*. In: Joachim Ritter/ Karlfried Gründer / Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 10: St-T. Basel 1998, Sp. 751-762.

Prinzipiell ist für Smith jeder Affekt, wenngleich in unterschiedlichem Grade, ‚sympathiefähig‘ und führt zu einem sympathetischen Empfinden:

But instrumental Music, by a proper arrangement, by a quicker or slower succession of acute and grave, of resembling and contrasted sounds, can not only accomodate itself to the gay, the sedate, or the melancholy mood; but if the mind is so far vacant as not to be disturbed by any disorderly passion, it can, at least for the moment, and to a certain degree, produce every possible modification of each of those moods or dispositions.⁴⁵⁰

Doch stehen dem Bewusstsein nur gewisse Zeitstellen zur Verfügung, um die Affekte dem Formfluss („succession“⁴⁵¹) der Instrumentalmusik zu entreißen und für einen kurzen Moment zu beherbergen. Hier deutet sich ein Umbau des Sympathiebegriffs an, der sich von seinen tradierten naturphilosophischen, medizinisch-therapeutischen und „magisch-korporalen“⁴⁵² Implikationen löst und nun zunehmend auf Empfindungen abstellt, die ansatzweise als psychologische Größe beschrieben werden können. Diese herausgehobene Bedeutung, die Smith der Sympathie als Bindemittel zwischen Affekt und Musik zuweist, erhellt sich vor dem Hintergrund der schottischen Moral- und Rechtsphilosophie – von Hume über Hutcheson bis hin zu Smith selbst ist ‚Sympathie‘ gleichermaßen ein Schlüsselbegriff.⁴⁵³

Wie stark Smiths musikästhetische Überlegungen von diesem „Spiel der Sympathien“⁴⁵⁴ durchdrungen sind, zeigt ein Blick auf die steile diskursive Karriere des Sympathiebegriffs im Staats- und Ökonomiediskurs des 18. Jahrhunderts. Joseph Vogl hat gezeigt, wie sich sympathieorientierte Praktiken aus ihrem angestammten Geltungsraum von stoizistischer Moral, Kosmologie und Naturphilosophie gelöst haben und für eine allgemeine Regulierung und Moderation sozialer Interaktionen verfügbar werden:

Die Sympathie umfasst unwillkürliche Reaktionen und erhält ihre Spezifikation doch in einem Akt des Bewusstseins; sie artikuliert als Selbstverhältnis, was sich als Verhältnis zu anderen manifestiert; sie erzeugt Wirklichkeiten, die sich genetisch nicht von Täuschungen unterscheiden lassen; sie trennt die Welt der Funktionsabläufe von ihrer Legitimität und stellt sie doch in Abhängigkeit voneinander dar; sie situiert das ‚Soziale‘ als empirisches Objekt eigener Ordnung und markiert zugleich den Ort zur Begründung seiner Rechtmäßigkeit; sie generiert ein Feld, in dem Urteile und natürliche (physiologische, psychologische) Kräfte aneinanderhängen; sie gilt als Prinzip, das ein Kriterium für Affektionen wie für Aktionen gleichermaßen formuliert; und sie

⁴⁵⁰ Adam Smith: *Essays on Philosophical Subjects* [1795], S. 286.

⁴⁵¹ Ebd.

⁴⁵² Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München 2003, S. 47.

⁴⁵³ Bereits in seiner *Theory of Moral Sentiments* (1759) hatte Smith ein System der „affektiven Verflechtung“ zwischen den Mitgliedern der Gesellschaft entworfen, die ganz auf die Funktionsweise der Sympathie abgestellt ist. Vgl. dazu weiterhin Ulli F. H. Rühl: *Moralischer Sinn und Sympathie. Der Denkweg der schottischen Aufklärung in der Moral- und Rechtsphilosophie*. Paderborn 2005, S. 169-212.

⁴⁵⁴ Vgl. Claudia Hillebrandt / Elisabeth Kampmann: *Sympathie und Literatur. Einführende Bemerkungen*. In: Dies. (Hrsg.): *Sympathie und Literatur. Zur Relevanz des Sympathiekonzepts für die Literaturwissenschaft (= Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften)*. Bd. 19. Berlin 2014, S. 7-32.

begründet eine Maxime der Einfühlung, die den einzelnen als aphasisches Substrat der Person und bewegtes Individuum zugleich ausweist.⁴⁵⁵

Die Reform, die dieses relationale Sympathiekonzept in Aussicht stellt, besteht darin, dass es überhaupt ein Prinzip für soziale Kohäsionskräfte formuliert. Für Smiths musikästhetische Überlegungen ist nun entscheidend, dass die Kohäsionskraft der Sympathie so weit in die „Empfindungsmatrix der Individuen“⁴⁵⁶ hineinreicht, dass sie in der Hörwahrnehmung immer wieder affektive Kongruenzen zwischen musikalischer Form und Bewusstsein erzeugt, die die Stetigkeit der Kontemplation gewährleisten. Wiederholt verweist Smith auf die gedächtnisstützenden Leistungen von „time and measure“⁴⁵⁷, die als Kohärenzprinzipien die verborgenen Ähnlichkeiten eines Musikstücks an die Oberfläche tragen und sich so in das Bewusstsein einpassen.

Im Kontext seiner ästhetischen Überlegungen kehrt der Sympathiebegriff als theoretisches Bruchstück wieder, der aber seiner Herkunft aus Moral- und Rechtsphilosophie nach eng mit der Steuerung von Gefühlen und Handlungsmotiven verbunden bleibt. Diese durchaus moderne, funktionalistische Dimension des Sympathiebegriffs wird gerade im Kontext musikalischer Formwahrnehmung sichtbar: Smith erfasst die Sympathie hier als einen Mechanismus, durch den sich ein an der Musik beobachteter Affekt auf den Zuhörer übertragen kann, da ihr die „power of exciting and varying the different moods of the mind“⁴⁵⁸ zukomme.

Indem Smith sich damit beschäftigt, wie im Bewusstsein Ähnlichkeiten zwischen Wertendem und Bewertetem entstehen und welche psycho-physischen Prozesse daran beteiligt sind, verfolgt er formalistische Fragen *avant la lettre*.

Dieser kurze Exkurs in die britische Aufklärungsästhetik zeigt, dass aus ihren sensualistischen Ansätzen bisher ungesehen Impulse für die formale Ästhetik hervorgegangen sind. Smiths frühe formtheoretische Auszeichnung mit der Instrumentalmusik steht damit am Beginn eines übergreifenden europäischen Transformationsgeschehens, in dem sich die Instrumentalmusik von der textvertonenden Musik gelöst und dabei eine eigene Idiomatik, eigene Formen und Gattungen entwickelt hat. Denn wenn man Smiths Annahme ernstnimmt, dass die Instrumentalmusik „complete in itself“⁴⁵⁹ sei, steht sein Essay am Beginn einer bis weit in das 19. Jahrhundert reichenden Debatte über die Aufmerksamkeitsökonomien

⁴⁵⁵ Joseph Vogl: *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*. 3. Aufl. Zürich, Berlin 2008, S. 91.

⁴⁵⁶ Ebd., S. 89.

⁴⁵⁷ Adam Smith: *Essays on Philosophical Subjects* [1795], S. 280.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 288.

⁴⁵⁹ Ebd., S. 301.

musikalischer Wahrnehmung. In dieser Perspektive erweist sich Smith jedenfalls nicht als Randfigur des ästhetischen Diskurses, sondern vielmehr als Kompilator, der verschiedene philosophische, mathematische und ästhetische Traditionen der Musiktheorie zusammenstellt.

Gleichwohl war Smiths Einsichten in die medialen Eigenarten der Instrumentalmusik, die er in seinem Essay *The Imitative Arts* entwickelt hatte, kein unmittelbarer Rezeptionserfolg in der kontinentalen Musikästhetik beschieden – zumal seine Erkundung instrumentalmusikalisch geprägter Hörpraktiken, die ein sinnliches und intellektuelles Vergnügen allein aus der Kontemplation ihres Kunstobjektes gewinnen, nahezu zeitgleich mit Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) und dessen tiefer Skepsis gegenüber der Transitorität instrumentalmusikalischer Formen erschienen waren. Dennoch hat Smiths Essay durchaus Niederschläge in der deutschsprachigen Musikästhetik gefunden; und zwar in der Rezeption des deutschen Philosophen und Musikästhetikers Christian Friedrich Michaelis (1770-1834), der mit einiger Wahrscheinlichkeit die fragmentarisch gebliebene Übersetzung von Smiths Essay *The Imitative Arts* gekannt und mitherausgegeben hat.⁴⁶⁰

1. Interpunktische Formen bei Heinrich Christoph Koch

Heinrich Christoph Kochs (1749-1816) Harmonie- und Kontrapunktlehre *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1793) bietet im Anschluss an die enzyklopädische Ästhetik Johann Georg Sulzers (*Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 1771) ein Beispiel für eine restaurative Kompositionslehre, die den gestiegenen Ansprüchen einer sich emanzipierenden

⁴⁶⁰ Die Übersetzung wurde gleich zweimal von Michaelis' Leipziger Universitätslehrer Karl Adolph Cäsar (1744-1811) publiziert. Sie erschien zunächst in der Zeitschrift *Geist der Neuesten Philosophie des In- und Auslandes* (1801) und wurde zwei Jahre später noch einmal in Buchform mit dem Titel *Pragmatische Darstellung des Geistes der neuesten Philosophie des In- und Auslandes* in Leipzig nachgedruckt. Birgit Klose mutmaßt, dass die Übersetzung der Diktion nach zwar nicht von Michaelis stammen könne, dass dieser aber als Mitarbeiter an der Zeitschrift *Geist der Neuesten Philosophie des In- und Auslandes* die Übersetzung wahrscheinlich zur Kenntnis genommen habe. Auch in Michaelis' musikästhetischem Hauptwerk *Ueber den Geist der Tonkunst* (1795) ist eine Rezeption von Smiths Essay nicht nachweisbar. Wahrscheinlicher ist Michaelis' Aufnahme von Smiths Essay in seinen Aufsätzen, die in der *Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung* (1806-107) und in der *Berlinische Musikalische Zeitung* (1805) erschienen sind wie seiner Abhandlung *Ein Versuch, das innere Wesen der Tonkunst zu entwickeln* (1806). Vgl. zu den umwegigen Rezeptionslinien Smiths Essay in der deutschsprachigen Musikästhetik Wilhelm Seidel: *Der Essay von Adam Smith über die Musik*, S. 195-232, hier S. 203-204. Vgl. ebd.: *Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik. Die Ästhetik des musikalischen Kunstwerks um 1800*. In: Matthias Brzoska/Michael Heinemann (Hrsg.): *Die Musik der Klassik und Romantik (= Die Geschichte der Musik)*. Bd. 2. Laaber 2001, S. 188-205, hier S. 189-190 und: *Zählt die Musik zu den imitativen Künsten? Zur Revision der Nachahmungsästhetik durch Adam Smith*. In: Jobst Peter Fricke (Hrsg.): *Die Sprache der Musik. Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag am 21. Juli 1989*. Regensburg 1989, S. 495-512 wie auch die einschlägige Dissertation von Birgit Klose: *Die erste Ästhetik der absoluten Musik*, S. 178-179.

Instrumentalmusik nicht gerecht wird.⁴⁶¹ In seiner kleingliedrigen, „interpunktisch-rhythmische[n]“⁴⁶² Formtheorie, die noch weitgehend an der Trennung von *musica theorica* und *musica poetica* festhält,⁴⁶³ zeigt Koch, wie ausgehend von syntaktischen Grundeinheiten kleinere Formen gebaut werden, die dann als „Anlage“⁴⁶⁴ für größere Werke verwendet werden können. So beschreibt Koch zum einen, mit welchen Mitteln diese syntaktischen Grundeinheiten erweitert und ausgebaut werden und zum anderen, wie diese zu übergeordneten Perioden und schließlich Perioden zu ganzen Sätzen bzw. Werken zusammengesetzt werden.⁴⁶⁵

Dabei weist seine kleinschrittige Relationierungstechnik noch durchaus Anknüpfungspunkte an die deutlich älteren Traktate von Joseph Riepel (*Tonordnung*, 1755), Johann Mattheson (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739) sowie Johann Nikolaus Forkel (*Musikalisch-kritische Bibliothek*, 1778/79) auf, die mit einem ähnlich hohen Systematisierungsanspruch Takt- und Tonordnungen untersucht hatten. Koch sucht ebenfalls zu erfassen, in welche Teile sich ein Musikstück gliedern lässt und welche diastematischen und rhythmischen Beziehungen dabei formal konstitutiv wirken:

Sehen wir aber auf die Verbindungsfähigkeit der melodischen Theile in Rücksicht auf ihre äußerliche oder materielle Beschaffenheit, so kommt dabey in Betracht,

- 1) Die Einheit der bey diesen Theilen zum Grund liegenden Tonart;
- 2) Die Gleichheit der Tactart, und die gleiche Geschwindigkeit bey der Bewegung derselben;
- 3) Eine gewisse Aehnlichkeit in der Bewegung der Theile oder Glieder des Tactes, oder eine gewisse Aehnlichkeit der melodischen Figuren;
- 4) Die interpunctische Formel dieser Theile, oder die Art, wie sie sich endigen, und
- 5) Das Verhältniß ihres Umfanges gegen einander, oder ihre rhythmische Beschaffenheit.⁴⁶⁶

Folgt man dieser Klassifikation, schaffen die unterschiedlichen Endigungsformeln und Satzumfänge die Bedingung für formale Kohärenz, wobei das primäre Kriterium der Formgliederung gerade nicht in den Unterschieden zwischen tonal geschlossenen,

⁴⁶¹ Vgl. Art. *Heinrich Christoph Koch. Versuch*. In: Ullrich Scheideler / Felix Wörner (Hrsg.): *Lexikon Schriften über Musik*. Bd. 1: *Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart*. Kassel 2017, S. 262-266, hier S. 262.

⁴⁶² Wolfgang Budday: *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik. An Hand der zeitgenössischen Theorie von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch dargestellt an Menuetten und Sonatensätzen*. Kassel, Basel, London 1983, S. 15.

⁴⁶³ Die Arbeit folgt der von Carl Dahlhaus vorgeschlagenen Rekonstruktion des Terminus ‚musica poetica‘. Vgl. ebd.: *Musica poetica und musikalische Poesie*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 23 (1966). H. 2, S. 110-124.

⁴⁶⁴ Heinrich Christoph Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition* [1793], Bd. 3, § 22, Anm., S. 55.

⁴⁶⁵ Aufschlussreich ist Kochs Beschreibung des Rondothemas aus Beethovens Klaviersonate op. 2/2 (poco allegro), das er als Beispiel jener Stücke anführt, in denen „vier melodische Theile verbunden werden, deren einer eine Cadenz in eine Nebentonart enthält“. Koch unterscheidet vier „melodische Theile“ oder „Sätze“ von jeweils vier Takten Umfang. Neben der „rhythmischen“ Bestimmung sind alle Sätze des weiteren durch ihre „interpunctische“ Bestimmung gekennzeichnet, das ist „die Art ihrer Endigungen, oder dasjenige, wodurch sich die Ruhepunkte des Geistes [...] äußern.“ Zit. Nach Wolfgang Budday: *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik*, S. 17.

⁴⁶⁶ Heinrich Christoph Koch: *Versuch einer Anleitung* [1793] Bd. 3, § 3, S. 5-6.

modulierenden Teilen liegt, sondern in den Unterschieden zwischen der Vollkommenheit oder Unvollkommenheit von Schlüssen, also in den Kadenzformen.

Wenngleich Koch die Instrumentalmusik nach formalen Kriterien genau analysiert und damit ihre kompositionstechnische Selbstständigkeit anerkennt, bleibt er dennoch dem Paradigma der Vokalmusik eng verbunden, wovon nicht zuletzt seine wiederholte Auseinandersetzung mit den Arien Carl Heinrich Grauns (1704-1759) und mit der Oper *Alceste* (Uraufführung 1773) von Anton Schweitzer (1735-1787) zeugt.⁴⁶⁷ Zwar leitet Koch die Formen der Instrumentalmusik nicht genetisch von denen der Vokalmusik ab; dennoch hat sich sein Formbegriff noch nicht von den älteren vokalen Vorbildern abgelöst.⁴⁶⁸ So versteht er unter einem Thema nichts anderes als den ersten „Satz“ oder „Absatz“⁴⁶⁹ eines Tonstückes, also die thematisch-melodische Substanz ohne Wiederholungen oder „Zergliederungen“⁴⁷⁰, d.h. alle Arten der entwickelnden Variation, wie sie für Fortspinnungspartien charakteristisch sind.

Das mag auch erklären, warum Koch nicht den Begriff des ‚Themas‘ wählt – nach Hugo Riemanns Theorie der Sonatensatzform die tragende Kategorie einer selbständigen Instrumentalmusik⁴⁷¹ –, sondern stattdessen auf das von Sulzer tradierte Verständnis der ‚Anlage‘ zurückgreift.⁴⁷² Bei Koch wird in der ‚Anlage‘⁴⁷³ der Plan des Werkes mit allen seinen Hauptteilen bestimmt und sorgt für den inneren Zusammenhalt des Stücks; diese enthält alle Hauptgedanken und harmonischen Hauptzüge des Stücks und legt den tonartlichen Verlauf fest:

Hat der Tonsetzer nun diesem Seelenzustand die Hauptheile seines Stückes erfunden, und erscheinen ihm nun diese Theile in ihrer Verbindung und zugleich mit ihren harmonischen Hauptzügen begleitet, als ein vollkommenes Ganzes, welches sowohl in Rücksicht seiner Theile, als auch in Ansehung ihrer Folge und Verbindung ihn vollkommen befriedigen, ihn ganz an sich zieht, und seine Begeisterung erhöht; dann versäume er keinen Augenblick, dieses schöne Ganze, welches in seiner Vorstellung vorhanden ist, auf das geschwindeste zu Papiere zu bringen [...]. In der Anlage wurden die wesentlichen Theile des Ganzen festgesetzt, und das Geschäft der Ausführung ist, diese Theile in verschiedenen Wendungen und Zergliederungen durch verschiedene Hauptperioden durchzuführen; und dieses Verfahren giebt dem Tonstücke seinen

⁴⁶⁷ Vgl. ebd.: *Versuch einer Anleitung* [1787] Bd. 2, § 60-63 und §144-145, S. 235-236 u. S. 269.

⁴⁶⁸ Vgl. Carl Dahlhaus: *Alte Musik. Musiktheorie bis zum 17. Jahrhundert – 18. Jahrhundert*. Hrsg. v. Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Pleblich. Bd. 3. Laaber 2001, S. 605-611.

⁴⁶⁹ Heinrich Christoph Koch: *Versuch einer Anleitung* [1782] Bd. 1, § 213, S. 298.

⁴⁷⁰ Ebd., § 223, S. 311.

⁴⁷¹ Vgl. Hugo Riemann: *Große Kompositionslehre*. Bd. 1: *Der homophone Satz*. Berlin, Stuttgart 1902, S. 430.

⁴⁷² Dabei deckt sich der Begriff der ‚Anlage‘ in Kochs Verwendung inhaltlich noch weitgehend mit dem ‚Dessein‘, das in seinem Bedeutungsspektrum nicht so sehr der Rhetorik, sondern der Malerei nahesteht und in der französischen Musiktheorie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts weit verbreitet war. Vgl. dazu Günther Wagner: *Anmerkungen zur Formenlehre Heinrich Christoph Kochs*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 41 (1984). H. 2, S. 86-112, hier S. 99. Vgl. weiterhin Art. *Schönheit: Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt von Johann Georg Sulzer*. Zweyter Theil: K-Z Leipzig 1792, Sp. 1040-1046, hier Sp. 1043.

⁴⁷³ Heinrich Christoph Koch: *Versuch einer Anleitung* [1787], Bd. 2, § 96, S. 249.

Umfang. Die Anzahl, der Umfang und die Stellung dieser Perioden, desgleichen auch die dabey beobachtete Tonausweichung, der Ort wo dieser oder jener Haupttheil des Ganzen wiederholt wird, u. s. w. giebt dem Stücke die Form.⁴⁷⁴

Die Periode ist hier allerdings nicht als spezifische Formeinheit, sondern vielmehr als grammatikalische Einheit zu verstehen, die sich formal vieldeutig verhält. So kann die Periode in den verschiedenen musikalischen Gattungen unterschiedliche Rollen einnehmen: als Ritornell eines Konzertsatzes oder als Arie, als Soloepisode, als erster Teil einer Sonate oder einer Sinfonie. Entscheidend sind die unterschiedlichen Varianten ihrer Verknüpfungsmöglichkeiten, die Koch unter der Maßgabe einer übergeordneten formalen Anlage diskutiert. Das Prinzip der „interpunktischen“⁴⁷⁵ Form, wie Koch die Gliederung von Musik in Kommata, Semikola und Perioden nennt, folgt unübersehbar dem Grundgedanken der sprachlichen Syntax, dass die Sinngliederung einer Rede und das verschiedene Gewicht der Redeteile durch eine abgestufte Interpunktion sinnfällig gemacht werden könne. Im Umgang mit der Prozessualität musikalischer Formen ist nun bei Koch eine Komplexitätsgrenze erreicht. Formen nehmen den Status von mortifizierten Makrostrukturen ein, während das Problem der Zeitlichkeit weitgehend ausgeblendet wird. Weil Formen nur als stillgestellte Relationsgefüge begriffen werden, die Frage nach einer dynamisierten Komplexität jenseits von Semantik jedoch offenbleibt, gelangt Kochs Formmodell an einen theoriegeschichtlichen Totpunkt.

Wie bereits Dahlhaus treffend festgestellt hat, geht es bei Koch letztlich um einen rhetorischen Formbegriff und den noch mit diesem verbundenen Anspruch, sequenzielle Bausteine in ein System zu integrieren, wobei die alten Begrifflichkeiten der Rhetorik bei Koch in enger Anlehnung an Friedrich Wilhelm Marpurg und Johann Philipp Kirnberger eine sehr eigenwillige und konkrete Bedeutung erhalten.⁴⁷⁶ Zudem fällt Kochs *Versuch einer Anleitung zur Composition* in eine Zeit, in der Sequenz- und Kadenzmodelle zurücktreten, sich der harmonische Raum zu weiten beginnt und die thematische Prozesshaftigkeit der (Instrumental-)Musik in den Vordergrund tritt. Während Kochs Kompositionslehre, die er selbst als „theoretische Tonkunst“⁴⁷⁷ versteht, zwar über die Strukturprinzipien klassischer Sonatensätze aufzuklären vermag, genügt sein differenziertes, aber gleichwohl als

⁴⁷⁴ Ebd., § 96-97, S. 249-250.

⁴⁷⁵ Ebd.: *Versuch einer Anleitung* [1793], Bd. 3, § 20.

⁴⁷⁶ Vgl. Carl Dahlhaus: *Alte Musik. Musiktheorie bis zum 17. Jahrhundert – 18. Jahrhundert*, S.605-627; Fred Ritzel: *Die Entwicklung der ‚Sonatenform‘ im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden 1968; Herrmann Forscher: *Instrumentalmusik Joseph Haydns aus der Sicht Heinrich Christoph Kochs*. München, Salzburg 1984; Günther Wagner: *Anmerkungen zur Formenlehre Heinrich Christoph Kochs*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 41 (1984). H. 2, S. 86-112.

⁴⁷⁷ Heinrich Christoph Koch: *Versuch einer Anleitung* [1782], Bd. 1, Einleitung, S. 7.

„mechanisch“⁴⁷⁸ zu wertendes Formkonzept kaum den wachsenden medialen Ansprüchen der Instrumentalmusik. Er misst der Instrumentalmusik weder einen exklusiven ästhetischen Eigenwert bei noch fordert er weiterführende Reflexionen über die strukturelle oder thematische Einbindung musikalischer Elemente jenseits ihrer „modulatorischen“⁴⁷⁹ Anordnung, wie sie sich in der Gestalt von Haupt- und Nebensätzen zeigt.

Kochs Kompositionslehre bleibt damit weitgehend Fragen der Harmonie, des Kontrapunkts und der rhythmischen Verhältnisse der Sätze zueinander verpflichtet und verfehlt das notwendige Abstraktionsniveau eines thematisch orientierten, verzeitlichten Formkonzepts, das zwischen der reinen Prozessualität der Instrumentalmusik und den steigenden Anforderungen des ästhetischen Diskurses, der Musik als schönes Kunstprodukt auszuweisen sucht, vermitteln könnte. Diese fehlende Passung ist nur ein Indiz dafür, wie stark Musiktheorie und Ästhetik im Umgang mit den „strukturellen Verschiebungen des Mediums Musik“⁴⁸⁰ um 1800 bereits in ihren formtheoretischen Grundüberzeugungen auseinandergetreten sind und wie unterschiedlich sie die anthropologische Korrelation zwischen Ton und sinnlicher Empfindung – oder in der damaligen Terminologie: von Tönen und „Gemütsbewegungen“⁴⁸¹ – gewichten.

3. Emergente Formen bei Christian Friedrich Michaelis

In diesem weit aufgefächerten Diskursrahmen befasst sich auch Christian Friedrich Michaelis (1770-1834) mit musikästhetischen Fragestellungen. Sein 1795 erschienener Traktat *Ueber den Geist der Tonkunst* fällt zeitlich in die Formierungsphase des Frühidealismus und ist damit als wichtiger Teil der Kantrezeption zu werten, die im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts nicht nur weite Teile der allgemeinen kunsttheoretischen, sondern auch der musikästhetischen Diskussion geprägt hat.⁴⁸² Mit seiner Schrift reagiert Michaelis unmittelbar auf Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790), wobei er dessen knappe Ausführungen zur Musik zu

⁴⁷⁸ Lothar Schmidt: *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795-1850*. Kassel 1990, S. 7.

⁴⁷⁹ Heinrich Christoph Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition* [1787], Bd. 2, S. 107-119.

⁴⁸⁰ Bettina Schlüter: *Murmurs of Earth*, S. 23.

⁴⁸¹ So zum Beispiel Christian Friedrich Michaelis: *Ueber den Geist der Tonkunst. Mit Rücksicht auf Kants Kritik der Urteilskraft. Ein ästhetischer Versuch*. Leipzig 1795, S. 53.

⁴⁸² Zur weiteren Verbreitung kantischen Gedankenguts in der Musikästhetik tragen vor allem Johann Heinrich Gottlieb Heusinger (*Handbuch der Ästhetik*, Gotha 1797) und Christian Gottfried Körners mit seinem Aufsatz *Über Charakterdarstellung in der Musik* bei, der 1795 in Schillers *Horen* erscheint. Vgl. Art. *Christian Friedrich Michaelis: Ueber den Geist der Tonkunst*. In: Felix Wörner / Melanie Wald-Fuhrmann (Hrsg.): *Lexikon Schriften über Musik*. Bd. 2: *Musikästhetik in Europa und Nordamerika*. Kassel 2022, S. 587-590, hier S. 587.

konkretisieren und vertiefen versucht. Michaelis' biographische Stationen zeigen, welche starke Prägungen er im Umkreis der idealistischen Philosophie erfahren hat. Nachdem er 1790 die Magisterwürde erlangt hatte, ging er zwei Jahre später nach Jena, wo er die Vorlesungen von Karl Leonhard Reinhold, Friedrich Schiller und Karl Christian Erhard Schmid, einem der prominentesten Vertreter der Lehren Kants in Jena in den 1790er Jahren, besuchte.⁴⁸³ Im Jahr 1793 habilitierte sich Michaelis dann in Leipzig mit der Abhandlung *De Voluntatis Humanae Libertate* und kehrte anschließend nach Jena zurück, wo Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) im Mai 1794 der Nachfolger Reinholds auf der Philosophieprofessur geworden war. Michaelis' eigene Hoffnungen auf eine Professur scheiterten vermutlich aufgrund seiner Nähe zu Fichte, der in seinen Vorlesungen weit über die bisherigen Kant-Revisionen hinausging und 1799 infolge des Atheismusstreits entlassen wurde.⁴⁸⁴ Im Jahr 1801 übernahm Michaelis dann auf einige Zeit eine Hauslehrerstelle in Plessow bei Potsdam und setzte dort neben musikpraktischen Tätigkeiten – er spielte sowohl Klavier als auch Violine – seine schriftstellerischen und publizistischen Aktivitäten als Privatdozent fort.

Seine Schriften sind ein beredtes Zeugnis der unermüdlichen Auseinandersetzung mit der idealistischen Systemphilosophie, der (Musik-)Ästhetik und der Pädagogik, insbesondere mit Pestalozzis Konzept der Elementarbildung. Erinnerung sei nur an: *Entwurf der Aesthetik* (1796), *Philosophische Rechtslehre zur Erläuterung über Fichte's Grundlage des Naturrechts mit Rücksicht auf Kant's metaphysische Anfangsgründe der Rechtslehre* (1797-99), *Systematischer Auszug aus Fichte's Wissenschaftslehre* (1789), *Auszug aus Kant's teleologischem Urtheilsvermögen* (1798), *Einleitung in die höhere Philosophie oder Propädeutik der Wissenschaftslehre* (1799), *Freimüthige Aufforderung zur Veredlung des Schul- und Erziehungswesens* (1800), *Moralische Vorlesungen* (1800), *Pestalozzi's Elementarlehre* (1804) sowie *Versuch eines Lehrbuches der Menschenliebe* (1805).⁴⁸⁵ Daneben erschienen umfangreiche Konzertberichte und Rezensionen in den ersten Jahrgängen der *Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung* sowie in *Reichardts Berliner musikalischer Zeitung*. Michaelis umkreist im Anschluss an Kant die Frage, unter welchen Bedingungen die

⁴⁸³ Bis auf eine einzige briefliche Korrespondenz aus dem Jahre 1793 ist kein weiterer durch Quellen abgesicherter Kontakt zwischen Reinhold und Michaelis zu ermitteln. Vgl. Karl Leonhard Reinhold: *Korrespondenz*. In: Faustino Fabbianelli / Ives Radrizziani (Hrsg.): *Korrespondenzausgabe der österreichischen Akademie der Wissenschaften*. Bd. 5 Stuttgart- Bad Cannstatt, S. 19.

⁴⁸⁴ Zu Fichtes Berufung auf die Philosophieprofessur als Nachfolger Reinholds nach Jena vgl. Gerd Irrlitz: *Johann Gottlieb Fichte. Leben und Werk. Ein deutscher Philosoph in europäischer Umbruchzeit*. Berlin 2022, S. 87-103.

⁴⁸⁵ Vgl. Klaus Martin Kopitz: *August Burgmüller als Lehrer des Leipziger Musikästhetikers Christian Friedrich Michaelis. Eine Miscelle zur Beethoven-Biographie*. In: Ders./Tobias Koch (Hrsg.): *Nota Bene Norbert Burgmüller. Studien zu einem Zeitgenossen von Mendelssohn und Schumann*. Köln 2009, S. 43-46.

Musik zu den ‚schönen Künsten‘ gerechnet werden könne.⁴⁸⁶ Kant hatte der Musik diesen Rang bekanntlich nur zögernd und mit zahlreichen Einschränkungen zugestanden – und zwar nur unter der Bedingung, dass die Musik durch ihre mathematische Form dem reinen Geschmacksurteil einen Anhalt bieten könne.

Bezeichnenderweise steht am Anfang Michaelis’ Schaffens die musikästhetische Abhandlung mit dem sprechenden Titel *Ueber den Geist der Tonkunst. Mit Rücksicht auf Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft*, der er fünf Jahre später einen zweiten Band folgen lässt. Ziel dieser Schrift ist es, die musikästhetischen Passagen der *Kritik der Urteilskraft* (1790) ausführlich zu kommentieren und zu ergänzen.⁴⁸⁷ In ihr zeigt sich Michaelis’ enge begründungslogische Adaptation der *Kritik der Urteilskraft* auf die neueren Problemstellungen der ‚ästhetische[n] Tonlehre‘⁴⁸⁸, die zunehmend Fragen einer musikalischen Empfindungsästhetik verhandelt. Insbesondere im Vergleich zu Heinrich Christoph Kochs konservativer Kompositionslehre wird der von Michaelis vorangetriebene Ablösungsprozess von den älteren rhetorischen Formschemata offensichtlich: Unter dem Patronat der *Kritik der ästhetischen Urteilskraft* soll über die medialen Eigenheiten der Musik im Vergleich zu den anderen Kunstformen wie Literatur, bildender Kunst, Malerei und Architektur aufgeklärt werden, um im selben Zug den ästhetischen Eigenwert der Musik zu bestimmen und urteilslogisch abzusichern.

Michaelis befasst sich mit dem gesamten Spektrum der für die Musikästhetik relevanten Termini, Thesen und Argumenten Kants und den daran anknüpfenden und ergänzenden Topoi. Er versucht zunächst, die Musik als Kunstgattung von Dichtung und der bildenden Kunst abzugrenzen und sie als ‚schöne‘ und ‚angenehme‘⁴⁸⁹ Kunst zu charakterisieren sowie das ‚Reizende‘ und ‚Rührende‘⁴⁹⁰ als spontanen Empfindungsausdruck zu erfassen. Auch hier kann Michaelis an Kants affektiven Musikbegriff anknüpfen. Entsprechend erfasst er musikalische Formzusammenhänge als ‚schönes Spiel der Empfindungen‘⁴⁹¹, wobei er wie auch Kant der musikalischen Affektenlehre weitgehend verbunden bleibt:

Das Wesentliche aller schönen Kunst ist die für die Beobachtung und Beurtheilung zweckmäßige Form, durch welche eine solche Lust erregt wird, die nicht bloßer Genuß, sondern zugleich Kultur

⁴⁸⁶ Vgl. Georg Mohr: ‚Die Musik ist eine Kunst des ‚innern Sinnes‘ und der ‚Einbildungskraft‘. Affekt, Form und Reflexion bei Christian Friedrich Michaelis. In: Ulrich Tadday (Hrsg.): *Musikphilosophie*. München 2007, S. 137-151.

⁴⁸⁷ Vgl. Christian Friedrich Michaelis: *Ueber den Geist der Tonkunst* [1795], S. 5-6.

⁴⁸⁸ Ebd. S. 4.

⁴⁸⁹ Ebd., S. 60.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 21.

⁴⁹¹ Ebd., S. 15-16.

ist, und welche Ideen weckt und das Gemüth zu neuen Freuden des Geschmacks belebt und empfänglich macht.⁴⁹²

In Übereinstimmung mit den epistemologischen Grundlagen der *Kritik der Urteilkraft* unterwirft auch Michaelis die Wahrnehmung von Musik der transzendentalen Kontrollinstanz des Geschmacks, betont im Vergleich zu Kant allerdings stärker die sinnliche Dimension der Anschauung. Der urteilslogische Letzthorizont der *Kritik der Urteilkraft* greift insbesondere dann, wenn es Michaelis darum geht, die transitorischen Klangeindrücke der Musik mit ihrer somatischen Wirkung zu harmonisieren – um also nach transzendentalphilosophischer Vorgabe darzutun, wie sich Melodie und Harmonie zu einem „schönen Ganzen“⁴⁹³ verbinden lassen, das „ästhetische Ideen ausdrückt und eine belebende Gedankenfülle darstellt.“⁴⁹⁴

Doch im Vergleich zu Kant erfasst Michaelis musikalische Formzusammenhänge ungleich stärker als quantifizierbar-funktionale Modalitäten, die über die „Ökonomien des Seelenlebens“⁴⁹⁵ entscheiden. Denn während sich die *Kritik der Urteilkraft* weitgehend Ansätzen einer phänomenologischen Analyse akustischer Erfahrung verschließt, da sie keine theoretische Möglichkeit eröffnet, das Hören selbst als einen zeitlich ausgedehnten Prozess zu verstehen, rückt Michaelis die musikalische „Sinnesempfindung“⁴⁹⁶ in die Perspektive ihrer zeichenhaften Arbitrarität und öffnet die Musik damit für anthropologische Fragestellungen.⁴⁹⁷

So beschreibt Michaelis, wie der Gehörreiz durch äußere akustische Signale, beispielsweise durch Tonfolgen und Harmonien, angeregt wird.⁴⁹⁸ Dieser „äußere Sinneseindruck“⁴⁹⁹ wird dann an den inneren Sinn – das für das innere Wahrnehmen erforderliche sinnliche Vermögen – weitergeleitet und ermöglicht ein Bewusstsein von Wahrnehmungsfolgen in der Zeit. Diese Abfolge verdankt sich nur der anthropologisch konstanten Korrelation zwischen Ton und emotionaler Reaktion, den „Gemütsbewegungen“⁵⁰⁰; sie geschieht allerdings nicht mehr unter der Annahme einer universellen Naturverbundenheit der Zeichen und der Dinge, sondern beruht lediglich auf

⁴⁹² Ebd., S. 16.

⁴⁹³ Ebd., S. 63.

⁴⁹⁴ Ebd.

⁴⁹⁵ Georg Franck: *Ökonomie der Aufmerksamkeit*. Wien 1998, S. 19-24.

⁴⁹⁶ Christian Friedrich Michaelis: *Ueber den Geist der Tonkunst* [1795], S. 8.

⁴⁹⁷ Vgl. Constantijn Koopman: *Identifikation, Einfühlung, Mitvollzug. Zur Theorie der musikalischen Erfahrung*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 58 (2001). H. 4, S. 317-336 und Bettine Menke: *Töne – Hören*. In: Joseph Vogl (Hrsg.): *Poetologien des Wissens um 1800*. 2. Aufl. München 2010, S.69-95.

⁴⁹⁸ Vgl. Christian Friedrich Michaelis: *Ueber den Geist der Tonkunst* [1795], S. 13-14.

⁴⁹⁹ Ebd., S. 14.

⁵⁰⁰ Ebd., S. 19.

einem konstant bleibenden Repräsentationsverfahren musikalischer Sinneseindrücke im Akt der mentalen Repräsentation.⁵⁰¹

Man könnte also sagen, dass Michaelis in seiner proklamierten engen Orientierung an der *Kritik der Urteilkraft* die Vorgaben der transzendentalen Anschauung bereits ‚pragmatisch‘ überschritten hat.⁵⁰² Denn Michaelis verzeitlicht und ‚gradualisiert‘ in gewisser Weise die Reiz- und Rührungsseite der Musik, die bei Kant im Sinne einer ‚vorstellenden Vergegenständlichung‘⁵⁰³ für ihre ästhetische Beurteilung entscheidend war.⁵⁰⁴ Er erweitert damit die Wahrnehmungsmodalitäten der Musik um neuere anthropologischen Fragestellungen und hat zugleich Teil an der emphatischen ‚Entdeckung‘ der psychophysischen Ganzheit des Menschen, die die gesamte Anthropologie des 18. Jahrhunderts bestimmt.⁵⁰⁵ Entsprechend betont Michaelis die flüchtige ‚Zudringlichkeit‘⁵⁰⁶, die der Musik als Medium eingeschrieben ist und beschreibt die musikalische Formwahrnehmung als ein geradezu bodenloses Geschehen:

Sehr flüchtig und vorübergehend sind die Darstellungen des Tonkünstlers: während das Gemälde oder die Bildsäule vor unsern Augen bleibt, und es nur von uns selbst abhängt, den Blick abzuwenden oder bald auf das Ganze bald auf einzelne Theile des Werks zu richten, eilen die mannichfaltigen Töne, aus denen wir uns das schönste Ganze schaffen, bei einer gewissen Zudringlichkeit schnell vorüber; ein neuer Ausdruck tiefer Gefühle verweht schon den vorigen, und verschwindet selbst bald vor dem nachfolgenden.⁵⁰⁷

Michaelis beschreibt hier die verzeitlichte Abhängigkeit von Klangeindruck und Gefühlsempfindung und lässt damit die Erfahrung sich selbst entgleiten.⁵⁰⁸ Gleichwohl lässt sich bei ihm kein ausreichendes theoretisches Bewusstsein für die Zeitlichkeit musikalischer Verlaufsstrukturen ausmachen, das an die Schnelligkeit angepasst wäre, mit der sich Klänge als Konfigurationen in der Zeit verbrauchen.

Die Abgründigkeit dieser Erfahrung erschließt sich im Vergleich zu der bildenden Kunst oder der Architektur, da die Wahrnehmung auf einzelne, ihr immer wieder entrissene ‚Punkte‘

⁵⁰¹ Vgl. Albrecht Koschorke: *Wissenschaft des Arbiträren*, S. 19-52.

⁵⁰² Vgl. Susanne Herrmann-Sinai: *Musik und Zeit bei Kant*. In: Manfred Baum / Bernd Dörflinger / Heiner F. Klemme: *Kant-Studien. Philosophische Zeitschrift der Kant-Gesellschaft*. Bd. 100, Heft 4 (2009), S. 427-453, hier S. 429-439.

⁵⁰³ Georg Franck: *Ökonomie der Aufmerksamkeit*, S. 25.

⁵⁰⁴ Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilkraft* [1790], § 40 und § 52, S. 173-177 und S. 218-219.

⁵⁰⁵ Vgl. Paul Ziche: *Anthropologie zwischen Physiologie und Naturphilosophie. Wissenschaftssystematische Aspekte der Fachgebiete Anthropologie und Psychologie um 1800*. In: Olaf Breidbach / Paul Ziche (Hrsg.): *Naturwissenschaften um 1800*. Weimar 2001, S. 96-106; Bernhard Waldenfels: *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie. Psychoanalyse. Phänomenotechnik*. Frankfurt/ Main 2002, S. 169-180; Robert Jütte: *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace*. München 2000, S. 161-171.

⁵⁰⁶ Christian Friedrich Michaelis: *Ueber den Geist der Tonkunst* [1795], S. 25.

⁵⁰⁷ Ebd., S. 24-25.

⁵⁰⁸ Vgl. Bernhard Waldenfels: *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie. Psychoanalyse. Phänomenotechnik*, S. 173.

der formalen Attraktion zusammenschnürt. Die entscheidende Innovation liegt darin, Formkriterien nicht aus der Übertragung anderer Künste auf die Musik zu gewinnen, sondern aus ihrem zeitlichen Vollzug selbst zu entwickeln. So entsteht eine neuartige theoretische Sensibilität für die gradual verfassten Übergänge von Ton zu Ton, die bei der Musikwahrnehmung gewisse Unschärfen⁵⁰⁹ produzieren – und zwar „je mehr sie [die Musik, C.P.] zu gleicher Zeit den Anschein von Natur und bloßer Zufälligkeit behauptet“⁵¹⁰.

Michaelis erfasst mit Blick auf die mediale Spezifik der Musik eine ganz grundlegende epistemologische Umstellung, nämlich von analogischen Relationierungen zwischen Vorstellungen und Sache hin zu nicht analogischen, „arbiträren Perzeptionsabläufen“⁵¹¹. In der Tat wird so ein Potential an Kontingenz freigesetzt, das jedes eidetische Formkonzept an seine Belastungsgrenze treibt. Denn sobald sich die Musik aus dem Korsett der dogmatischen Naturnachahmung löst, stellt sie eigenständige Bezugsmöglichkeiten ihrer Zeichenverhältnisse her: „Auf die Frage also: durch welche Mittel stellt die Tonkunst dar? ist die Antwort: durch natürliche, nothwendige und zwar hörbare Zeichen [...]“⁵¹² Diese Einsicht in die Logik hörbarer Zeichenprozesse löst musikalische Formen aus der Dominanz der rhetorisch begründeten Affekten- und Figurenlehre, öffnet den Blick für ihre eigengesetzliche Dynamik und trägt bereits in Ansätzen einer sinnesphysiologischen Erfassung von Klängen Rechnung, deren gesteigerte Artikulationsleistung eine ebenso gesteigerte Perzeptionsleistung erfordert. In seiner Auseinandersetzung mit der *Kritik der Urteilskraft* setzt Michaelis also einen aus der medialen Spezifik der Musik gewonnenen, dynamisierten Formbegriff frei, der die Last der semiotischen Arbitrarität trägt. Auf diese Weise knüpft er musikalische Formzusammenhänge an den Verlauf von Wahrnehmungslogiken, in deren kontingentem Zusammenspiel sich die Frage nach internen Differenzierungskriterien von Formen und den Möglichkeiten ihrer Reproduktion zuallererst stellt.

Neben dieser epistemologischen Neuorientierung des Verhältnisses von Form und Material liegt bei Michaelis ein weiteres, für den Herbartianismus zentrales Argument eines aktiven, formbildenden Hörens bereit: Indem Michaelis musikalische Kompositionen als Objekte konzipiert, die als „distinkte Zeichenordnungen“⁵¹³ angeschaut werden können, geht es ihm letztlich um eine Kritik von Werkkonzepten, nicht aber um eine Kritik des musikalischen

⁵⁰⁹ Vgl. dazu Sebastian Klotz: *Musikalische Form seit 1800*, S. 141–166; Erich Kleinschmidt: *Die Entdeckung der Intensität. Geschichte einer Denkfigur im 18. Jahrhundert*. Göttingen 2004, S. 9-28.

⁵¹⁰ Christian Friedrich Michaelis: *Ueber den Geist der Tonkunst* [1795], S. 53.

⁵¹¹ Albrecht Koschorke: *Wissenschaft des Arbiträren*, S. 20.

⁵¹² Christian Friedrich Michaelis: *Ueber den Geist der Tonkunst* [1795], S. 61.

⁵¹³ Ingo Stöckmann: *Form. Theorie und Geschichte der formalistischen Ästhetik*, S. 24.

Geschmacks. Für den sich herausbildenden klassischen Werkbegriff der Musikästhetik ist also nicht mehr die Reiz- und Rührungsseite der Musik von übergeordneter Bedeutung, sondern ihr geistiges Moment, die Form, in der sich die Töne in innerer Einheit und Notwendigkeit darstellen – modern gesprochen: die Stimmigkeit ihres Systems. Nur die Form, die sich der Organisation musikalischer Elemente und Ereignisseinheiten verdankt, bildet die Bedingung dafür, dass Musik als selbstständiges Objekt überhaupt in Erscheinung treten kann.

Mit seiner Musikästhetik überschreitet Michaelis gewissermaßen den Rubikon der urteilslogischen Prämissen der *Kritik der Urteilskraft* und formuliert in Ansätzen ein funktionalistisches Formkonzept, das erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts von Adolf Bernhard Marx (*Allgemeine Musiklehre*, 1839) und Moritz Hauptmann (*Die Lehre von der Harmonik*, 1869) systematisch entfaltet werden wird. Explizit wird Michaelis' Studie auch von Eduard Hanslick erwähnt (*Vom Musikalisch-Schönen*, 1854), der diese jedoch als traditionsverhaftete Ausdrucksästhetik abqualifiziert und auf diese Weise von seinem eigenen formalistischen Zugriff zu distanzieren sucht.⁵¹⁴ Hanslicks Invektiven gegen Michaelis sollen offensichtlich einer konzeptuellen Reinigung dienen, um zu erweisen, dass der „Ausdruck bestimmter Seelenvorgänge mit der Aufgabe der Musik nicht congruiert, sondern in ihrer letzten Konsequenz derselben hemmend entgegensteht“⁵¹⁵. Gleichwohl verstellt Hanslick mit seinem eigenen theoretischen Programm eines musikalischen Formalismus den Blick auf frühere, formtheoretisch durchaus innovative Traktate, die wie Michaelis' *Ueber den Geist der Tonkunst* aus den Voraussetzungen der klassizistischen Kunsttheorie hervorgehen und sich vergleichsweise früh von dem wirkungsästhetischen Standort der Musiktheorie des späten 18. Jahrhunderts gelöst hatten. Im direkten Vergleich ihrer konzeptuellen Höhe geht Hanslicks Formbegriff im Grunde kaum über Michaelis' Einsichten in den Zeichencharakter von Tönen, die ein tätiges, die Form konstituierendes Hören anleiten, hinaus.⁵¹⁶

An Michaelis' Überlegungen zu einer spezifisch ästhetischen Idealität der Instrumentalmusik zeigt sich, dass der Formbegriff an der Schwelle zum 19. Jahrhundert auf

⁵¹⁴ Zu den weiteren Vertretern einer musikalischen Ausdrucksästhetik zählt Hanslick unter anderen: Johann Mattheson (*Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739), Friedrich Wilhelm Marburg (*Der Critische Musicus*, Berlin 1749/50), Johann Philipp Kirnberger (*Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin 1. Teil 1771) Johann Nikolaus Forkel (*Ueber die Theorie der Musik*, Göttingen 1777), Johann Jakob Engel (*Ueber die musikalische Malerey*, Berlin 1780), Heinrich Christoph Koch (*Musikalisches Lexikon*, Frankfurt/Main 1802) Johann Jakob Wilhelm Heinse (*Musikalische Dialogen*, Leipzig 1805) sowie Gottfried Weber (*Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, Mainz 1824). Vgl. Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen* [1865], S. 13-14.

⁵¹⁵ Ebd., S. 38.

⁵¹⁶ Vgl. Alexander Wilfing: *Eduard Hanslick zwischen Deutschem Idealismus und Österreichischem Realismus: Eine Fallstudie zur österreichischen Kant-Rezeption*. In: Violetta Waibel (Hrsg.): *Wegmarken der Klassischen Deutschen Philosophie*. Würzburg, S. 319-342; Irina Wutsdorff: *Die prästrukturalistische Theorielinie der tschechischen Ästhetik im Kontext der deutschsprachigen Musikästhetik des 19. Jahrhunderts*, S.317-324; Lothar Schneider: *Form vs. Gehalt. Konturen des intellektuellen Feldes im späten 19. Jahrhundert*, S. 39-54.

die Problematik der Emergenz zusteuert, da sich musikalische Formzusammenhänge zunehmend weniger mimetisch rückverpflichten oder deskriptiv kontrollieren lassen. Überträgt man die Überlegungen Wolfgang Iser's zu emergenten Phänomenen auf die psychologische Gegenstandsmodellierung der Instrumentalmusik, wirkt ihre unvorhersagbare Ordnung nach dem Muster einer „rückläufigen Kausalität“⁵¹⁷ auf ihre eigenen Komponenten zurück, die im zeitlichen Verlauf anders aufgefasst werden können als sie zu Anfang wahrgenommen worden sind. Schon weil die Instrumentalmusik aufgrund ihrer prozessualen Eigenheit keine direkte Ähnlichkeit zwischen Gegenstand und mentaler Repräsentation impliziert, entzieht sie sich jeder diskursiven ‚Aufbereitung‘. Ein sinnfälliges Beispiel für musikalische emergente Verhältnisbildungen ist die Sonatensatzform nach 1750, die in Exposition, Durchführung und Reprise den harmonischen wie formalen Verlauf fortwährend verschleiert und (wieder) aufklärt.⁵¹⁸ Die von Michaelis oft gerühmte Schönheit der Instrumentalmusik, die er in der ‚Freiheit der Einbildungskraft im Auffassen des Tonstücks‘⁵¹⁹ begründet sieht, liegt damit in ihrer Unvorhersagbarkeit derjenigen Modalitäten, „wie etwas in die Welt kommt“⁵²⁰.

4. Bewegte Formen bei Hans Georg Nägeli

Michaelis' Schicksal, fast gänzlich aus dem Bewusstsein des späteren 19. Jahrhunderts geschwunden zu sein und von Hanslick ersetzt zu werden, teilt auch der Schweizer Pädagoge und Musikästhetiker Hans Georg Nägeli (1773-1836).⁵²¹ Nägelis *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten* (1826) entstehen gleichsam im „Niemandland zwischen der [...] konservativen Bach-Überlieferung des 18. Jahrhunderts und dem späteren Komplex der romantischen Bach-Konzeption“⁵²², können aber gleichwohl als einer der ersten Entwürfe einer Geschichte der reinen Instrumentalmusik gelten. Bemerkenswert an Nägelis Musikästhetik ist, dass gerade Johann Sebastian Bach zum Taufpaten der reinen

⁵¹⁷ Wolfgang Iser: *Emergenz. Nachgelassene und verstreut publizierte Essays*. Hrsg. v. Alexander Schmitz. Konstanz 2013, S. 40.

⁵¹⁸ Vgl. Thomas Schmidt-Beste: *Die Sonate. Geschichte – Formen – Ästhetik*. Kassel 2019, S. 62-125.

⁵¹⁹ Christian Friedrich Michaelis: *Ueber den Geist der Tonkunst* [1795], S. 68.

⁵²⁰ Wolfgang Iser: *Emergenz. Nachgelassene und verstreut publizierte Essays*, S. 35.

⁵²¹ Vgl. zur musikwissenschaftlichen Rezeption Rudolf Schäfke: *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, S. 376-382 und Anselm Gerhard: *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin*. In: Ders. (Hrsg.): *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*. Stuttgart 2000, S. 1-30, hier S. 10-11.

⁵²² Bernd Sponheuer: „Licht..., die Zukunft erhellend“. *Überlegungen zum Bach-Bild Hans Georg Nägelis*. In: Dietrich Berke / Dorothee Hanemann (Hrsg.): *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985*. Bd. 1. Kassel 1987, S. 143-153, hier S. 144.

Instrumentalmusik erhoben wird. Mit seinem Perspektivwechsel in der Satztechnik wie in der Höreinstellung ebnet Nägeli den Weg für die ästhetische Auffassung der Instrumentalmusik zu Beginn des 19. Jahrhunderts entscheidend und zeigt, wie sich diese „von ihrem Gängelbände [...] losgemacht“⁵²³ habe: weg von den abstrakt harmonisch zentrierten Prinzipien der Intervallregulierung, der Akkordprogression und der akkordisch fundierten Melodik, hin zum motivisch durchgebildeten, individualisierten Beziehungsgefüge des einzelnen Kunstwerks, das sich der „Anschauung“⁵²⁴ darbietet.

Hans Georg Nägeli, der ebenso wie Herbart stark vom Pestalozzianismus geprägt worden war, wurde bereits im Jahr 1805 mit der Gründung des Zürcherischen Singinstituts pädagogisch tätig und wirkte seit 1831 als Erziehungsrat. Weiterhin war er in der Schweizerischen Musikgesellschaft, der Helvetischen und der Schweizerischen Gemeinnützigen Gesellschaft tätig. Zusammen mit dem Musikpädagogen Michael Traugott Pfeiffer (1771-1849), der die Texte für einige Lieder seines Zürcher Kollegen verfasste, veröffentlichte er die *Gesangsbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen* (1810); beide sind als Pioniere der Schweizer Chorbewegung zu Beginn des 19. Jahrhundert anzusehen. In der Jugend stark von den kritischen Schriften Kants beeindruckt, steht Nägeli neben Pestalozzi und Lavater auch mit Herder, Zelter, Beethoven, Schubert und Mendelssohn-Bartholdy in persönlicher oder brieflicher Verbindung, was ihn zu einer Schlüsselfigur der schweizerischen Geistesgeschichte des frühen 19. Jahrhunderts macht. Mit Pestalozzi verband ihn sogar eine Freundschaft und er pflegte enge Verbindungen zu prominenten Musikern seiner Zeit, wie Ludwig van Beethoven, Franz Xaver Schnyder von Wartensee und Carl Friedrich Zelter.⁵²⁵

Aus Nägelis frühen verlegerischen Produktionen, vor allem Liedersammlungen und Klavierkompositionen, ragen zwei Werke hervor: *Die Kunstwerke der strengen Schreibart* (1801), die Nägeli vor allem mit dem Druck Bach'scher Kompositionen bestreitet, und das *Répertoire des Clavecinistes* (1803), in das sich auch die Originalausgaben von Beethovens drei Sonaten op. 31 einfügen. Im Jahre 1833 folgt dann die schon 1818 angekündigte Teil-

⁵²³ Hans Georg Nägeli: *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*. Stuttgart, Tübingen 1826, S. 37-38.

⁵²⁴ Ebd., S. 29.

⁵²⁵ Vgl. zu Nägelis institutioneller Bedeutung im schweizerischen Musikleben nur Adrian Daub: *Künstleroper, säkularisierte Bewunderung und die Geburt des modernen Publikums*. In: Kim Hagedorn / Tim Hofmann / Sarah Möller (Hrsg.): *Provozierte Bewunderung*. Paderborn 2022, S. 57-76. Zu Nägelis Briefkorrespondenzen mit Beethoven (1817-1826) und Carl Maria von Weber (1810) vgl. Martin Staehelin: *Hans Georg Nägeli und Ludwig van Beethoven. Der Zürcher Musiker, Musikverleger und Musikschriftsteller in seinen Beziehungen zu dem grossen Komponisten*. Zürich 1982, S. 31-56. Zur editorischen Tätigkeit Nägelis vgl. weiterhin Walter Kolneder: *Hat Nägeli als erster die „Kunst der Fuge“ nachgedruckt?* In: *Die Musikforschung* 27 (April/Juni 1974). H. 2, S. 108-109.

Erstausgabe der Bachschen *h-moll-Messe*. Von eigenem musikhistorischem Gewicht sind, neben zahlreichen kleineren Beiträgen, Nägelis *Vorlesungen über Musik* (1826), die er erstmalig auf Studien- und Vortragsreisen nach Süddeutschland hält.⁵²⁶

Dass Nägeli gerade die Auseinandersetzung mit Bach als Vertreter der Alten Musik sucht, ist Ausdruck einer tiefgreifenden ästhetischen Umdeutung des Bach'schen Idioms zu einem Paradigma reiner Instrumentalmusik, deren Tragweite für das 19. Jahrhundert, insbesondere aber für die romantischen Musikdiskurse kaum zu überschätzen ist. Nägelis *Vorlesungen über Musik*, die in ihrer eigentümlichen Verbindung aus „phänomenologischer Objektzugewandtheit, systematischer, das Dogmatische streifender Begriffskonstruktion und einem zugehörigen Quantum an spekulativer, mystisch gefärbter Religiosität“⁵²⁷ nicht immer leicht zu durchschauen sind, nehmen zwischen der strengen Rationalität der Bachtradition des 18. Jahrhunderts und der gleichsam divinatorischen Exegetik der Romantiker eine aufschlussreiche mittlere Position ein. Denn was Nägeli in den einschlägigen Kapiteln seiner *Vorlesungen über Musik* (1826) ins Feld führt, ist einer der ersten ausgeführten Entwürfe einer Geschichte der reinen Instrumentalmusik, in der Johann Sebastian Bach als historisch folgenreicher und persönlicher Begründer der Tonkunst als selbstständiger Kunst in Anspruch genommen wird:

Soll ich nun mein historisch-kritisches Urtheil über Johann Sebastian Bach, als individuelle Zeiterscheinung in kurze Worte zusammenfassen, so muss ich mich so ausdrücken: Indem derselbe mit seiner Meisterschaft die Leistungen in den vorhandenen Kunstformen erschöpfte, und mit seiner Genialität unermeßlich weit darüber hinausreichend neue Bahnen brach, hat er die Periode der „freyen Schreibart“ herbeygeführt, wornach unsere seitherige Kunstwelt sich tausendfach gestaltet und bereichert hat; und so viele wunderherrliche Früchte sie, die Instrumentalmusik, seither getragen – wir haben sie alle mittelbar diesem ihrem ersten Begründer zu danken.⁵²⁸

Die Pointe liegt darin, dass Bach in der Auffassung Nägelis wie kein anderer die kompositionstechnisch-formalen Bedingungen einer ästhetisch autonomen Instrumentalmusik mit ihrem Anspruch auf harmonischen Reichtum, einen vielfach gestuften Umgang mit Dissonanzen und „polygonale[n]“⁵²⁹ Formstrukturen immer schon erfüllt hat.

⁵²⁶ Vgl. Art. *Hans Georg Nägeli. Vorlesungen*. In: Felix Wörner / Melanie Wald-Fuhrmann (Hrsg.): *Lexikon Schriften über Musik*. Bd. 2: *Musikästhetik in Europa und Nordamerika*. Kassel 2022, S. 608-611.

⁵²⁷ Bernd Sponheuer: „Licht..., die Zukunft erhellend“, S. 145.

⁵²⁸ Hans Georg Nägeli: *Vorlesungen über Musik* [1826], S. 129.

⁵²⁹ Vgl. Christoph Wolff: *Zur Rezeptionsgeschichte Bachs im 18. Jahrhundert*. In: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985*. Bd. 1. Kassel 1987, S. 162-164, hier S. 163.

Doch übernimmt Bach bei Nägeli keineswegs die Rolle des zeitenthobenen Ideals, zu dem als „musikgeschichtlichem Fixstern“⁵³⁰ zurückzukehren wäre, sondern dient als gleichsam transponierbares, flexibles Modell, in dem grundlegende Möglichkeiten des autonomen Komponierens bereitliegen, ohne dass damit schon der weitere Gang der Entwicklung im Einzelnen festgelegt wäre.⁵³¹ Anders gewendet: In den musikästhetischen Diskursen des frühen 19. Jahrhunderts erwartet Nägeli die ästhetische Parusie Bachs.

Nägelis geschichtsphilosophische Spekulationen geben dabei nicht nur exemplarisch Aufschluss über die Gründungsmomente des Paradigmas der Instrumentalmusik, sondern überhaupt über die Genealogie der musikalischen Moderne. Denn was Nägeli in seinen *Vorlesungen über Musik* einfordert, ist die autonomieästhetische Reaktualisierung der „freyen Schreibart“⁵³² Bachs, deren „freyeres und daher geistigeres Formenspiel“⁵³³ er gesondert hervorhebt und als positive Norm auf die ‚reine‘ Instrumentalmusik zu übertragen versucht. Nägeli entwirft damit die Fluchtlinien einer „Autonomie der Relationalität ästhetischer Erfahrung“⁵³⁴, die dem heterogenen Klangkontinuum der Instrumentalmusik Rechnung trägt und die Fülle von diskreten Einzelercheinungen zu einer einheitlichen, „organisch verbunden[en]“⁵³⁵ Erfahrung zusammenschließt.⁵³⁶

Mit seiner ästhetischen Neubewertung des Bach'schen Idioms bewegt sich Nägeli noch eng in den Bahnen der transzendentalen Wende Kants. Den Letzthorizont von Nägelis Bachauffassung bildet entsprechend das zeitliche, komplex organisierte Bewegungsspiel musikalischer Formen, das im mehrstimmigen Satz noch um ein Vielfaches potenziert wird. Nägelis eigene ästhetische Prämissen stehen offensichtlich noch im Bann des kantischen Reflexionsurteils, das ja gerade nicht auf einen Begriff gezielt, sondern den dynamischen Zustand der Erkenntniskräfte als solchen zu erfassen gesucht hatte. Entsprechend sieht Nägeli den höchsten Begriff des Musikalischen in dem „Formenspiel“⁵³⁷ der Musik, in dem ein

⁵³⁰ Bernd Sponheuer: *Das Bach-Bild Hans Georg Nägelis und die Entstehung der musikalischen Autonomieästhetik*, S. 121.

⁵³¹ Vgl. Carl Dahlhaus: *Bach-Rezeption und ästhetische Autonomie*. In: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985*. Bd. 1. Kassel 1987, S. 18-26.

⁵³² Hans Georg Nägeli: *Vorlesungen über Musik* [1826], S. 129.

⁵³³ Ebd., S. 155.

⁵³⁴ Christoph Seibert: *Autonomie und Relationalität*, S. 119.

⁵³⁵ Hans Georg Nägeli: *Vorlesungen über Musik* [1826], S. 212.

⁵³⁶ Vgl. Gunnar Hindrichs: *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*. Frankfurt/Main 2013, S. 63. Vgl. weiterhin Art. *Autonomie*. In: Karlheinz Barck / Friedrich Wolfzettel / Burkhard Steinwachs (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 1: *Absenz-Darstellung*. Stuttgart, Weimar, S. 431-479; Teresa Leonhardmair: *Bewegung in der Musik. Eine transzdisziplinäre Perspektive auf ein musikimmanentes Phänomen*. Bielefeld 2014, S. 206-214.

⁵³⁷ Hans Georg Nägeli: *Vorlesungen über Musik* [1826], S. 42.

„Maximum von Tonverhältnissen“⁵³⁸ zur kohärenten Einheit der Form versammelt wird – frei von jedwedem außermusikalischen Inhalt und ohne „jedes beschränkende Affektsleben“⁵³⁹.

Nägeli begegnet dem kantischen Autonomiepostulat, indem er einerseits versucht, Rhythmik, Melodik und Dynamik als Grundelemente der Musikästhetik zu wahren, andererseits aber in Grundzügen die neuen Anforderungen einer gegenstandsadäquaten Musikwahrnehmung beschreibt. Wenngleich Kants Konzept des freien Spiels der Erkenntnisvermögen für ihn der wesentliche Referenzpunkt für die ästhetische Qualifikation musikalischer Form bleibt, richtet Nägeli das wahrnehmungspsychologische Bedeutungsspektrum musikalischer Formen gegen Kants affektiven Musikbegriff neu aus.⁵⁴⁰

Zwar folgt er der *Kritik der Urteilskraft* und erkennt die empirische Allgemeingültigkeit des musikalischen Geschmacksurteils aufgrund mathematischer Tonverhältnisse an, doch richtet sich sein Interesse ungleich stärker auf die Reflexion der Wahrnehmungsmodi und ihr Verhältnis zu der Immanenz des musikalischen Verlaufs selbst. Etwas zugespitzt könnte man sagen: Nägeli wendet sich mit einem bei Bach geborgten Formalismus gegen jeden „fruchtlosen Idealismus“⁵⁴¹. Theoriesprachlich moderner gefasst: Im Rahmen der fortschreitenden methodischen Selbstreflexion der Musikwissenschaft berücksichtigt Nägeli ungleich stärker als Kant das „Reflexivwerden des musikalischen Hörens“⁵⁴². Störungen von Hörerwartungen, die der Gattungskontext oder Formverlauf des Stücks selbst mit sich bringt, werden nun bewusst eingeschlossen.

Auffällig ist, dass Nägeli überzeitliche, musikalisch autonome Formenwerte ausschließlich in der Polyphonie Bachs und im Formdenken Beethovens ausmacht, die gemeinsam zu einer neueren, höheren Qualität der Instrumentalmusik verschmelzen sollen.⁵⁴³ Sein Narrativ zur

⁵³⁸ Ebd., S. 82.

⁵³⁹ Ebd., S. 48.

⁵⁴⁰ Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* [1790], § 51, B 211, S. 216. Vgl. weiterhin Stephan Zimmermann: *Reflexion und freies Spiel: Kants „Schlüssel zur Kritik des Geschmacks“*. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 56 (2014), S. 31-56 und Jörg Neuenfeld: *Alles ist Spiel. Zur Geschichte der Auseinandersetzung mit einer Utopie der Moderne*. Wien 1999, S. 16-31.

⁵⁴¹ Hans Georg Nägeli: *Vorlesungen über Musik* [1826], S. 57.

⁵⁴² Tobias Janz: *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*. Paderborn 2015, S. 255.

⁵⁴³ August Halm fasst in seinem Beitrag *Von zwei Kulturen der Musik* (München 1913) die Differenz zwischen Bach und Beethoven gar als Gegensatz zweier Musikkulturen: der ‚thematischen‘ der Fuge und der im emphatischen Sinne die ‚Form‘ begründenden der Sonate, wobei er im Gegensatz zu Nägeli allerdings keine von Bach herkommende Kontinuität sieht. Zur gleichen Zeit stellt Ernst Kurth in seiner Bach-Monographie (*Grundlagen des Linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie*. Bern 1917) den scharfen Gegensatz zwischen Bach und Beethoven heraus, sieht allerdings weniger Unterschiede mit Blick auf Fragen der thematischen Arbeit, sondern vielmehr im Umgang mit der Polyphonie. Vgl. Tobias Janz: *Motivisch-thematische Arbeit – ein Konzept musikalischer Praxis im Lichte der Genealogie der musikalischen Moderne*. In: Stefan Keym (Hrsg.): *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines ‚deutschen‘ Musikdiskurses*. Hildesheim, Zürich, New York, S. 29-40, hier S. 21.

Entstehung der ‚reinen‘ Instrumentalmusik bewegt sich entsprechend zwischen Bach als zeitloser und Beethoven als teleologischer Größe:

Von zwey Seiten ward die „reine“ Musik, die selbstständige Instrumentalmusik, seit ihrem Emporschwung durch Bache, von ihrer Höhe heruntergezogen, einerseits durch die Mozart'sche Constrastirung der Cantabilität mit dem freyen Tonspiel, anderseits durch den tieferschweifenden Pleyel'schen Divertissementstyl. Daß sie, von Neuem empor gehoben, nicht noch einmal zurücksinke, das hat uns Beethoven, der Held – wir dürfen sagen, auf ewig gesichert.⁵⁴⁴

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) und den Haydn-Schüler Ignaz Joseph Pleyel (1757-1831) betrachtet Nägeli also keineswegs als gleichrangige Instrumentalkomponisten, mehr noch: Er sieht durch ihre Kompositionstechniken die Reinheit der Instrumentalmusik durch unterhaltende, formelhafte und tanzartige Formen wie das Divertimento entwertet. Die Wiener Klassik nimmt bei ihm nurmehr den Rang einer unproduktiven Zwischenphase ein. Diese klare Wertung zeigt eine unorthodoxe Konturierung musikgeschichtlicher Vergangenheit, die Nägeli aus dem heterogenen Nebeneinander von Stilen entwickelt. Denn insbesondere die deutschsprachige Musikgeschichtsschreibung hatte gerade Mozarts Konzerte und Streichquintette – ganz im Sinne einer nacherzählbaren, homogenen Entwicklung der antiken Musik bis zur Blüte der Kunstmusik in ihrer klassisch-romantischen Periode – als idealtypische Gattungen der Klassik kodifiziert.⁵⁴⁵

Bei Nägeli zeigt sich also gegenüber den späteren, normativen Festlegungen der Musikgeschichtsschreibung von Sinfonik und Kammermusik noch eine gewisse Beweglichkeit und deskriptive Freiheit, welche Komponisten und Kompositionsstile dem ‚Klassischen‘ zugeschrieben werden können. Demgemäß setzt Nägeli das Triumvirat von Bach, Haydn, Beethoven, die mit ihrer kompositionstechnischen Aufwertung der Instrumentalmusik die Schranken einer auf Sujet und Affekt fixierten Vokalmusik überwunden hätten:

Sie [die Instrumentalmusik, C.P.] griff weiter um sich in die Höhe und Tiefe, sie nahm Wendungen, machte Sprünge, die sie der beschränkten Menschenstimme nicht ablernte, die diese ihr auch nie nachmachen kann; sie gewann *Tonverbindungen*, welche der Stimme schon wegen der Beschränktheit des Athemzugs unmöglich sind. Sie gewann Blitzesschnelle, und gewinnt sie immer mehr, hinter welcher die Stimme immer mehr zurückbleibt. Und so entfernte sie sich immer mehr von der Cantabilität, die früher, als Nachahmung des Gesanges, für das Aechte und Höchste galt. Die größten Instrumentalwerke unserer Bache, Haydns und Beethovens entfernen sich am allerweitesten von jener Cantabilität.⁵⁴⁶ (Hervorh. d. Verfassers)

⁵⁴⁴ Hans Georg Nägeli: *Vorlesungen über Musik* [1826], S. 187.

⁵⁴⁵ Einschlägige Beispiele für kanonische Einhegung Mozarts finden sich unter anderem bei Hugo Riemann, der in *Die Elemente der musikalischen Ästhetik* (Berlin, Stuttgart 1900) selbstverständlich von der „Haydn-Mozart-Epoche“ (S. 205) spricht und damit den normativen Hintergrund des späteren ‚Klassik‘-Verständnisses wesentlich vorgeprägt hat.

⁵⁴⁶ Hans Georg Nägeli: *Vorlesungen über Musik* [1826], S. 38.

Die bei Bach angelegte und von Beethoven durchgeführte Individualisierung instrumentalmusikalischer Formen führt nach Nägeli weg von der Überdetermination durch vokale Gattungen wie Messen, Chöre und Motetten hin zum durchgebildeten Einzelwerk, das aus dem jeweiligen Thema eine bestimmte Disposition seiner selbst hervorgehen lasse. Denn die Instrumentalmusik entbehre für den Ausdruck von Affekten der „Bestimmtheit“⁵⁴⁷, doch gerade im Vergleich zu den mimetischen Dimensionen der Vokalmusik besitze sie in eben dieser semantischen Unbestimmtheit ein konzeptuelles Potential für ihre eigenen komplexen – oder in Nägelis Theoriesprache: „verwickelten“⁵⁴⁸ – Ordnungen.

Die Geschichte der reinen Instrumentalmusik nach Bach verortet Nägeli damit in einem vielgestaltigen Prozess der Ausdifferenzierung kompositorischer Verfahrensweisen als Genese von Musterformen eines kompositorischen Niveaus. Die Autonomie der Instrumentalmusik zeigt sich daher sowohl in Gestalt ihrer empirisch-konkreten Manifestation, wie auch in ihrer Abständigkeit und ihren Variationsmöglichkeiten von ihren Vorbildern wie der Fugen- oder Suitenform.⁵⁴⁹ Instrumentalmusikalische Formen sind also mit der Aufgabe konfrontiert, ein gewisses Maß an Unbestimmtheit und Unschärfe mit dem Ziel der „Entwicklung, Erhöhung und Bereicherung unseres Gefühllebens“⁵⁵⁰ aufrechtzuerhalten und zu bearbeiten; Form und Gefühl entstehen, könnte man sagen, fortwährend als „Neukombinationen“⁵⁵¹ von Bestimmtheit und Unbestimmtheit.⁵⁵²

Wenn Nägeli in seinen *Vorlesungen über Musik* konstatiert, dass die Tonkunst „nicht bloß elementarisch, sondern combinatorisch wirken“⁵⁵³ solle, wird in Ansätzen ein Konzept greifbar, wie musikalische Einzelformen als konkrete, individualisierte Gebilde die

⁵⁴⁷ Ebd., S. 50.

⁵⁴⁸ Ebd., S. 194.

⁵⁴⁹ Vgl. ebd., S. 111: „Alle jene Fugen und Suiten sind, mit sehr wenigen Ausnahmen, für eine Hauptgattung von Instrumenten gesetzt, das Tasten-Instrument, Orgel oder Klavier; die wenigen übrigen sind es für Bogeninstrumente. Alle Componisten jener Periode tieferer Begründung und höherer Steigerung der reinen Instrumentalmusik waren Orgel- oder Klavierspieler, und das nicht zufällig, sondern wesentlich aus folgenden drey Gründen, deren jeder einzeln schon hinreichend gewesen wäre, hochstrebende und vielvermögende Künstler an das Tasteninstrument zu fesseln: erstens, weil es den reichsten Tonumfang hatte (die Orgel hatte damals schon vier Oktaven, nebst dem Pedal; das Klavier vier und eine halbe); zweytens, weil vierstimmige Sätze, wozu bey den bloß melodieführenden Instrumenten vier Spieler nöthig sind, leicht und bequem von Einer Person ausgeführt werden können; drittens, weil diese Eine Person der Componist selber seyn konnte, und so in Einer Person Componist und Spieler, Erfinder und Darsteller beysammen war.“

⁵⁵⁰ Hans Georg Nägeli: *Vorlesungen über Musik* [1826], S. 53.

⁵⁵¹ Julian Müller / Armin Nassehi: *Struktur und Zeit*. In: Detlef Horster (Hrsg.): *Niklas Luhmann. Soziale Systeme*. Berlin 2013, S. 97-106, hier S. 100.

⁵⁵² Vgl. Hermann-Josef Wilbert: *Semantische Unbestimmtheit in der Musik*. In: Inge Pohl (Hrsg.): *Semantische Unbestimmtheit im Lexikon*. Frankfurt/Main 2010, S. 361-370. Zum Problem der ‚Unbestimmtheit‘ in systemtheoretischer Perspektive vgl. Julian Müller / Armin Nassehi: *Struktur und Zeit*. In: Detlef Horster (Hrsg.): *Niklas Luhmann. Soziale Systeme*. Berlin 2013, S. 97-106.

⁵⁵³ Hans Georg Nägeli: *Vorlesungen über Musik* [1826], S. 38-39.

normativen Vorgaben ihrer „Grundformen“⁵⁵⁴ variieren. Grundformen bezeichnen bei Nägeli allerdings keine übergeordnete formale Anlage, wie sie in der Kompositionslehre Kochs noch als rhetorische Maßgabe wirksam war, sondern geben lediglich einen abstrakten Kombinationsspielraum vor, wie Töne als einfache Elemente in strukturierte Relationen eintreten können. Dieses kombinatorische Verfahren komme ebenso in der Dichtkunst zur Anwendung, die, so Nägeli „durch Vers und Reim in Zeitmaß und Wohllaut die schöne Form der Tonkunst nachformt“⁵⁵⁵. Diese treffend beschriebene ‚Nachformung der Form‘ basiert auf gegliederten Zeitverhältnissen wie auch auf der (komplexen) Verweisstruktur auf Ebene der Klanglichkeit und muss damit letztlich als ein formalistisches Verfahren angesehen werden.

Nägeli erfasst mit der Kombination von Formen ein essentielles Moment des reichen ästhetischen Potentials, das Bachs Musik – aller historischen Ungleichzeitig zum Trotz – mit dem autonomen Kunstbegriff kompatibel macht. Denn indem Bach seinen Kompositionen entwicklungsfähige, prägnante rhythmische Motive zugrunde gelegt hat, die eine elementare Stetigkeit des Ablaufs garantieren, hat sich in der Tat eine umso größere Bewegungsfreiheit für die anderen Parameter des Satzes eröffnet. Diese immanenten Tendenzen des Kontrapunkts hat Bach gewissermaßen bis zu ihrem Endpunkt auskomponiert: Für Nägeli erweist sich zurecht nicht der Kontrapunkt als solcher, sondern die konsequente Organisation von musikalischem Zusammenhang „in harmonischen und contrapunctischen Combinationen“⁵⁵⁶ als das übergeordnete Moment. Dabei bilde proportionierte Bewegung das umfassende Grundelement der Tonkunst, „ein Schwingen, ein Schweben in der Zeit“⁵⁵⁷ bis zur gestaffelten, vervielfachten Bewegung, die sich in der „Spielfülle einer Tonreihe“⁵⁵⁸ zeigt.

Diese neuartige ästhetische Erfahrung eines strukturellen Beziehungsreichtums im zeitlichen Verlauf entwickelt sich gewissermaßen in diesem Prozess *zwischen* Subjekt und Objekt: Einerseits fordert die Autonomie des ästhetischen Objekts die Autonomie des rezipierenden Subjekts heraus; umgekehrt kann das autonom agierende Subjekt das Objekt in seiner Widerständigkeit als autonom erfahren.⁵⁵⁹ Aus der gerichteten Wahrnehmung der Instrumentalmusik ergeben sich immer wieder neue Relationen, sofern man die Instrumentalmusik, wie Nägeli, als ein Medium akustischer Differenzen versteht, die sich in der Zeit verbrauchen:

⁵⁵⁴ Ebd., S. 111.

⁵⁵⁵ Hans Georg Nägeli: *Vorlesungen über Musik* [1826], S. 59.

⁵⁵⁶ Ebd., S. 113.

⁵⁵⁷ Ebd., S. 28.

⁵⁵⁸ Ebd., S. 135.

⁵⁵⁹ Vgl. Christoph Seibert: *Autonomie und Relationalität*, S. 113-115.

Worin besteht nun hier unsere einfachste Wahrnehmung, was nehmen wir am Tone wahr? – Bewegung – was an einer Reihe von Tönen? Mehrfache Bewegung – was weiter an geregelten Tonreihen? – deren Verbindung zu einem Kunstwerke durch vervielfachte Bewegung.⁵⁶⁰

Das vermeintlich statische Einzelement, der Ton, entgleitet der Wahrnehmung im freien instrumentalen Bewegungsspiel. Diese ‚energetisch‘ konzipierten Vorgangs- und Wahrnehmungsabläufe, die Nägeli hier im Blick hat, sind unter epistemologischen wie wirkungsgeschichtlichen Gesichtspunkten äußerst bemerkenswert, da die Wahrnehmung selbst, im Grundphänomen der Bewegung verankert, von den Formreihen des ästhetischen Objekts gelenkt wird. Die Wahrnehmung von Tonreihen richtet Nägeli also auf die gleitenden Kraft- und Stärkeverläufe der Musik und damit gerade auf die dynamisierten, gradual verfassten Übergänge zwischen den Tönen – und zwar in einer Weise, in der sich das Subjekt als formimmanenter musikalischer Akteur beobachten lässt, der ‚hörend verweilen, oder spielerisch innehalten könnte‘⁵⁶¹. Obwohl in diesem Zusammenhang der Begriff ‚Spannung‘ nicht fällt, ist dieser als Beschreibungskategorie für moduliert verfasste Zustände bei Nägeli offensichtlich noch präsent. Denn semantisch konturiert er die ästhetische Individualität der musikalischen Struktur, die in unterschiedlichen Intensitätszuständen die Wahrnehmung prägt, in der semantisch eng benachbarten Begrifflichkeit der ‚Kraft‘: als ‚Kraft des Aufschwungs‘⁵⁶², ‚Doppelkraft der Seele‘⁵⁶³ und ‚höchste Lebenskraft des Geistes‘⁵⁶⁴, was als Erbe der Intensitätsdiskurse des 18. Jahrhunderts gesehen werden kann.⁵⁶⁵ Nägeli geht es damit bereits in Ansätzen um das Darstellungsproblem von ‚Bewegungsenergien‘, die sich in einem horizontalen Verlauf zeitlich ausrichten, aber als Form, d.h. im Sinne einer klanglichen Verdichtung und Beharrung, erst unter Einwirkung von Gegenkräften wahrgenommen werden können.

Mit der Frage, wie sich zwischen Tönen melodisch-rhythmische Spannungspotentiale konstituieren und wie diese die Eindrücke einzelner Töne zu einer melodischen Linie überbrücken, verhandelt Nägeli einen musiktheoretischen Problemzusammenhang, der erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Hugo Riemann (*Die Phrasierung im Lichte einer Lehre von den Tonvorstellungen*, 1918), Ernst Kurth (*Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, 1922) und

⁵⁶⁰ Hans Georg Nägeli: *Vorlesungen über Musik* [1826], S. 38.

⁵⁶¹ Ebd., S. 110.

⁵⁶² Ebd., S. 12.

⁵⁶³ Ebd., S. 14.

⁵⁶⁴ Ebd., S. 18.

⁵⁶⁵ Vgl. Erich Kleinschmidt: *Die Entdeckung der Intensität. Geschichte einer Denkfigur im 18. Jahrhundert*. Göttingen 2004, S. 28-29, Anm. 62.

Hans Mersmann (*Angewandte Musikästhetik*, 1926) konzeptuell geschärft wird.⁵⁶⁶ Dabei wird Nägelis Konzept von Bewegung durch mangelnde Systematik limitiert: Denn wenngleich er konstatiert, dass Bewegung das „Grundelement der Tonkunst“⁵⁶⁷ sei und ihr „ästhetische[s] Grundgesetz“ eine „Erhebung, Schwebung, Niedersenkung des Gefühls“⁵⁶⁸ bewirke, entbehren seine Überlegungen einer festen (musik-)psychologischen Terminologie und verfehlen die naturwissenschaftlich-theoretische Höhe zu sehr, als dass sie die lebendige Spannungsbeziehung von musikalischen Phänomenen und seelischen Vorgängen psychophysiologisch erfassen könnten.

⁵⁶⁶ Vgl. Christian G. Allesch: *Form, Gestalt und Ethos in der Musik*. In: Anselm Gerhard (Hrsg.): *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*. Stuttgart, Weimar 2000, S. 157-174; Luitgard Schader: *Ernst Kurths Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Ursprung und Wirkung eines musikpsychologischen Standardwerks*. Stuttgart, Weimar 2001, S. 76-109; Teresa Leonhardmair: *Bewegung in der Musik. Eine transdisziplinäre Perspektive auf ein musikimmanentes Phänomen*. Bielefeld 2014, S. 185-201.

⁵⁶⁷ Hans Georg Nägeli: *Vorlesungen über Musik* [1826], S. 41.

⁵⁶⁸ Ebd., S. 42.

VII. Techniken der Apperzeption

1. Apperzeptionsräume I: Musikalische Apperzeptionsmodelle

Verfolgt man die vielfältigen Stationen des europäischen Musikdenkens – von der antiken Musiktheorie über das rationale Ordnungsdenken des Barock bis hin zur Neuformierung von Musiktheorie und -ästhetik im ausgehenden 18. Jahrhundert –, bleibt bei allen Unterschieden doch die relationale Grundstruktur der Musik konstitutiv für die Deutung von Gattungen und individuellen Werken. Dieselbe Konstante lässt sich um 1800 im Neben- und Gegeneinander von Musiktheorie, Musikästhetik und Formalismus ausmachen.

Das besonders hohe Bewusstsein der Musiktheorie für relationale Grundstrukturen zeigt sich in der musikalischen Formenlehre des 18. Jahrhunderts, die differenzierte Syntaxbildungen (Tonleiter, Akkordik) vornimmt. Musiktheoretiker wie Heinrich Christoph Koch untersuchen harmonisch-tonale, metrisch-syntaktische und thematisch-motivische Strukturen und geben auf diese Weise Aufschluss über die im Werk ‚geronnenen‘ Formprozesse.⁵⁶⁹ Fragen des musikalischen Zusammenhangs bestimmen die musikästhetischen Beiträge von Adam Smith, Christian Friedrich Michaelis und Hans Georg Nägeli, die sich allerdings nicht in einer Analyse der Klangsyntax – also in der Beschreibung melodischer Floskeln, Kadenzwendungen und feststehender Dissonanzauflösungen – erschöpfen, sondern sich zunehmend für physio-psychologische Modellierungen musikalischer Prozesse öffnen. Sie thematisieren aus einer ästhetisch-philosophischen Warte die verzeitlichten Bewegungsordnungen der Instrumentalmusik und beschreiben diese auch als mentale Differenzrelationen.

Mit dieser Konzentration auf zeitlich geordnete Wirkungszusammenhänge stehen sie am Beginn einer ‚aktualistischen‘ Neuausrichtung der Hörwahrnehmung. Insbesondere Nägeli erweitert in seinen *Vorlesungen über Musik* (1826) das wahrnehmungspsychologische Bedeutungsspektrum musikalischer Formen, indem er eine eigene, in letzter Konsequenz formalistische Beschreibungssprache für die wechselnden Intensitäten musikalischer Formverläufe entwickelt. Denn für Nägeli ist Bewegung nicht nur das „Grundelement der

⁵⁶⁹ Vgl. zu klangsyntaktischen Entwicklungen im 18. und frühen 19. Jahrhundert: Roland Eberlein: *Die Entstehung der tonalen Klangsyntax*. Frankfurt/Main 1994, S. 17-27; Hans Heinrich Eggebrecht: *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik in der Musik* (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft*) Bd. 46. 2. Aufl. Wilhelmshafen 1999, S. 199-202 und Carl Dahlhaus: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, S. 10-21.

Tonkunst“⁵⁷⁰, sondern dominiert in ihrer Funktion als perzeptives Gliederungsgesetz die Repräsentation musikalischer Formen in der Wahrnehmung. Entscheidend für die Entfaltung von Hörvorstellungen ist, dass melodisch-rhythmische Spannungspotentiale zwischen aufeinanderfolgenden Tönen entstehen – und zwar in einem beweglichen, aber dennoch konfigurierten Zusammenhang, der sich analog als psychisches Geschehen abbilden lässt.⁵⁷¹ Man hat es also mit einem durchaus profilierten musikalischen Formalismus vor dem Herbartianismus zu tun, der auf zwei musikalischen Sachverhalten ruht: auf relationaler Grundständigkeit und auf eigenlogischer Darstellung von Zeitstrukturen.⁵⁷²

Musiktheorie, Musikästhetik und Herbartianismus finden ihren Fluchtpunkt mithin in einem objektorientierten Hörprozess, also in der Vorstellung davon, wie sich musikalische Elemente wie Tonhöhe, Tondauer, Instrumentation, Klangfarbe und Harmonik identifizieren und zerlegen lassen. Mit der offenen Frage, wie sich Klänge als Vorstellungsreihen darstellen, berührt Nägeli ein für den philosophisch-psychologischen Diskurs des 19. Jahrhunderts bestimmendes Bezugsproblem: das der Apperzeption.

Musiktheorie, Musikästhetik und Leibniz-Wolff'sche Schulphilosophie treffen sich in einer spezifischen Reflexionsweise, die von konkreten Sachverhalten und Gegenständen abstrahiert und sich verstärkt den Gesetzmäßigkeiten graduell wechselnder Vorstellungsintensitäten zuwendet. Vergegenwärtigt man sich aber, wie Gottfried Wilhelm Leibniz, Johann Mattheson, Lorenz Christoph Mizler, Adam Smith, Johann Gottfried Herder, Christian Friedrich Michaelis und Hans Georg Nägeli musikalische Form- und Wahrnehmungsprozesse jeweils konzeptualisieren, begegnet man verschiedenen Zugriffen und verschiedenen methodischen Niveaus. Schon weil sie die formativen Eigenleistungen von Vokal- und Instrumentalmusik unterschiedlich gewichten, lassen sich ihre apperzeptionstheoretischen Überlegungen nicht ohne Weiteres vereinheitlichen. Doch ungeachtet der breiten historischen Varianz musikalischer Apperzeptionsmodelle zeigt sich im Umgang mit den neu entstehenden Formen der Instrumentalmusik eine auffällige Tendenz.

⁵⁷⁰ Hans Georg Nägeli: *Vorlesungen über Musik* [1826], S. 41.

⁵⁷¹ Siegfried Bimberg spricht treffend von den „Innenspannungen“ einer Melodie, die im Zustreben auf neue musikalische Bewegungsordnungen erlebt werden. Vgl. dazu ebd.: *Einführung in die Musikpsychologie* (= *Beiträge zur Schulmusik*) Zweites Heft. Wolfenbüttel 1957, S. 68. Vgl. dazu weiterhin die Beiträge der polnischen Musikwissenschaftlerin Zofia Lissa, die sich in ihrer Forschung mit dem prozessualen Charakter der Musikapperzeption beschäftigt, dabei aber vorwiegend auf sozial-historische Determination musikalischer Perzeptionsgrundlagen abstellt. Vgl. dazu ebd.: *Zur historischen Veränderlichkeit der musikalischen Apperzeption*. In: Bernhard Doppeide (Hrsg.): *Musikhören* (= *Wege der Forschung*) Bd. 429. Darmstadt 1975, S. 198-222. Thomas Noll und Andreas Nestke schließen mit ihren Überlegungen zu einem mathematischen Modell musikalischer Apperzeption, mit dem sich Töne und Tonverwandtschaften modellieren lassen, direkt an die von Guerino Mazzola vertretene mathematische Musiktheorie an. Vgl. ebd.: *Die Apperzeption von Tönen*. In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* (2003), 1/1, S. 107-135.

⁵⁷² Vgl. Georg Mohr: *Musik als erlebte Zeit*, S. 10-23.

Denn wo von den inneren Zusammenhängen und zeitlichen Abläufen rein instrumentaler Kompositionen die Rede ist, weisen die Autoren der musikalischen Apperzeption vermehrt eine neuartige, nämlich aktiv-synthetische Funktion zu. Dabei betonen sie die enge Verbindung zwischen Gehörwahrnehmung und allgemeinen seelischen Prozessen – sei es in Leibniz' Modell der ‚unbewusst rechnenden‘ Seele, in Matthesons ‚monadologischen‘ Begründungsversuchen von Ton und Klang oder in Michaelis' Überlegungen zur einer spezifisch ästhetischen Idealität der Instrumentalmusik. Es werden also analogische, zwingende Repräsentationen von musikalischer Form in der inneren Vorstellung zunehmend durch arbiträre Perzeptionsabläufe ersetzt.

Die musikalische Apperzeption lässt sich mithin als ein eminent verzeitlichtes Geschehen fassen, in der das soeben Gehörte laufend in neue Vorstellungen umgesetzt wird. Der Erlebnisstrom wird dabei sowohl mit Antizipationen, d.h. mit vorstellungshaften Vorwegnahmen als auch mit den aus der verklungenen Musik zurückgebliebenen Vorstellungen konfrontiert. In diesem vor- und zurückschweifenden Wahrnehmungsprozess, der immer wieder auf die syntaktische Ebene der Musik und die Rekonstruktion sinnvoller musikalischer Elemente wie Motive und Phrasen zurückgelenkt wird, kommt die spezifische „Ausgerichtetheit“⁵⁷³ der musikalischen Apperzeption zum Tragen, mit der sie Vorstellungen synthetisiert. Ivan Polednák bezeichnet diesen Vorstellungsprozess, der Gedächtnis und Wahrnehmung gleichermaßen integriert, treffend als „rückverlegtes Hören“^{574, 575}. Die sinnesreizbasierte Wahrnehmung musikalischer Phänomene erfordert also neuartige, apperzeptiv ‚gerichtete‘ Dekodierungsstrategien, um musikalische Beziehungsstrukturen wie Intervallbeziehungen, Tonhöhenmuster, melodische, harmonische und rhythmische Strukturen im Gedächtnis zu fixieren.

2. Apperzeptionsräume II: Mathematische Modellierung der Psyche (Herbart, Drobisch)

Herbart integriert als erster die aktiv-synthetischen Dimensionen der Hörwahrnehmung in das formalistische Theorieprogramm und schafft damit einen neuartigen

⁵⁷³ Ivan Polednák: *Zum Problem der Apperzeption der Musik*. In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* (Juni 1985). H. 16, S. 43-56, hier S. 54.

⁵⁷⁴ Ebd.

⁵⁷⁵ Vgl. Art. *Gehör*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 2., neubearb. Ausg. hrsg. v. Ludwig Finscher. 21 Bde. Sachteil 3: Eng-Hamb. Kassel, Stuttgart 1995, Sp. 1076-1139.

wissenschaftstheoretischen Rahmen für das Zusammenspiel von Epistemologie, Wahrnehmungspsychologie und Ästhetik. Im Rückblick auf Herbarts Bildungsbiographie erschließt sich zunächst das institutionelle Umfeld, in dem seine Werke entstanden sind.

Sein Leben hat Herbart in den ruhigen Bahnen einer respektierten Gelehrtenexistenz verbracht: Am 6. Mai 1776 kam er in Oldenburg als erstes und einziges Kind des als Regierungsrat tätigen Juristen Thomas Gerhard Herbart und seiner Ehefrau Luzia Margarete Herbart, geb. Schütte, zur Welt.⁵⁷⁶ Dort wurde er zunächst von Privatlehrern unterrichtet und erhielt im Alter von acht Jahren Unterricht in Violine, Violoncello, Harfe und Klavier. Zusätzlichen Unterricht in Harmonie- und Kompositionslehre erteilte ihm der Oldenburger Organist Carl Weineke; bereits im Jahre 1787 trat Herbart bei kleineren öffentlichen Konzerten auf. Nach Absolvierung des Gymnasiums in Oldenburg immatrikulierte sich Herbart dann im Jahre 1794 in Jena, wo die philosophische Fakultät durch die Anwesenheit von Johann Gottlieb Fichte und Friedrich Schiller, der zu Herbarts Zeit gleichwohl keine regulären Veranstaltungen mehr abhielt. Im Februar 1797 entschloss sich Herbart, das Angebot eines Schweizer Aristokraten, des Landvogts Karl Friedrich Steiger (1755-1832) aus Bern, anzunehmen, in dessen Haus als Privatgelehrter seiner Söhne zu wirken. In diesen – für die damalige Gelehrtenbiographie obligatorischen – Hauslehrerjahren gewann Herbart neue Einsichten in Pädagogik und praktische Philosophie.

Um die Jahreswende 1799/1800 endete Herbarts Hauslehrerzeit. Er kehrte kurzzeitig nach Oldenburg zurück, folgte aber schon bald darauf einer Einladung seines Studienfreundes Johann Smidt nach Bremen, wo er weiter als Erzieher und Privatgelehrter wirkte und in den gebildeten Kreisen der Stadt verkehrte. Seine akademische Laufbahn setzte Herbart dann in Göttingen fort, wo er im Jahr 1802 promovierte und sich unmittelbar anschließend habilitierte. Nach einigen Semestern als Privatdozent wurde Herbart dann im Jahr 1805 zum außerordentlichen Professor in Göttingen ernannt. Dort setzte er die systematische Ausformulierung seiner theoretischen Philosophie fort, zunächst in Gestalt von Vorlesungen, dann aber auch in der etwa zeitgleich mit der *Allgemeinen Pädagogik* (1806) veröffentlichten Schrift *Hauptpunkte der Metaphysik* (1808). Im Jahr 1809 wurde Herbart dann als Ordinarius nach Königsberg berufen, wo er eine breite Lehr- und Publikationstätigkeit entfaltete. In Königsberg entstand 1813 die erste Ausgabe des *Lehrbuchs zur Psychologie*, das sein philosophisches System in der damals gebräuchlichen knappen Form der ‚Enzyklopädie‘

⁵⁷⁶ Die folgenden biographischen Informationen orientieren sich an den Ausführungen von Matthias Heesch: *Johann Friedrich Herbart zur Einführung*. Hamburg 1999, S. 17-25 sowie an Art. *Herbart, Johann Friedrich*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 2., neubearb. Ausg. hrsg. v. Ludwig Finscher. 21. Bde. in zwei Teilen. Personenteil 8: Gri-Hil. Stuttgart, Weimar 1996, Sp. 1355-1357.

zusammenfasste, 1824/25 die *Psychologie als Wissenschaft, neu gegründet auf Erfahrung, Metaphysik und Mathematik in zwei Teilen*, 1828/1829 die zweiteilige *Allgemeine Metaphysik nebst den Anfängen der philosophischen Naturlehre*. Nachdem Herbart bei der Wiederbesetzung der Berliner Professur Hegels 1832 übergangen worden war, nahm er 1833 einen Ruf als Ordinarius an die Universität Göttingen an, wo 1839/40 die späten *Psychologischen Untersuchungen* erschienen, die seine musiktheoretischen Überlegungen zur Tonlehre enthalten. Noch bis zu seinem Tode, am 14. August 1841, wirkte Herbart in Göttingen als akademischer Lehrer. Herbart gehört mit seinen Bestrebungen zu den auf kulturelle Wirksamkeit ausgerichteten Bildungsphilosophen des deutschsprachigen Raums des frühen 19. Jahrhunderts und fungiert als Vermittler zwischen Idealismus und Psychophysiologie, indem er vollkommen neuartige Rahmenbedingungen für einen modernen methodologischen Raum schafft und auf ein offenes, diskursives Verhältnis zwischen Philosophie und Einzelwissenschaften zielt.

Bereits in seinen *Psychologischen Bemerkungen zur Tonlehre* (1811), also in der Frühphase seiner Theoriebildung, weist Herbart der Musik eine Vorbildfunktion für die von ihm in szientifischer Hinsicht als unzureichend erachtete Ästhetik zu:

Leider sind genau bestimmte ästhetische Urtheile unsern Aesthetikern so neu und fremd, daß sie an die Möglichkeit derselben nicht glauben wollen; daß sie nicht begreifen, wie der ästhetische Sand ein vestes Gebäude solle tragen können. Ich habe daran erinnert, daß seit Jahrhunderten das Gebäude der Musik auf den ästhetischen Bestimmungen der Tonverhältnisse unerschüttert steht. Aber man kennt die Musik nur aus Erholungsstunden; und während der langen Herrschaft der Kantischen Philosophie ist der, durch sie so nahe gelegte, Gedanke, die Tonlinie mit Raum und Zeit zu vergleichen, nicht einmal Jemandem eingefallen.⁵⁷⁷

Die Musik bildet für Herbart also die allgemeingültige Grundlage für ästhetische Urteilsbildung. Sofern nämlich die Musik ein von den disziplinären Entwicklungen der Ästhetik unabhängiges, über Jahrhunderte tradiertes Beschreibungsinstrumentarium bereithält, soll sie der Ästhetik Muster einer „methodisch kontrollierten Gegenstandserkundung“⁵⁷⁸ vermitteln. Damit erhebt Herbart die Musik, die „wirklich ihre Grundregeln kennt“⁵⁷⁹, also mit prinzipientheoretischer Konsequenz verfährt, zu dem entscheidenden wissenschaftstheoretischen Katalysator seiner Psychologie.⁵⁸⁰

⁵⁷⁷ Johann Friedrich Herbart: *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre* [1811]. In: Ders.: *Sämtliche Werke in chronologischer Reihenfolge*. Hrsg. von Karl Kehrbach. 19. Bde. Bd. 3 Langensalza 1888, S. 97-118, hier S. 116-117.

⁵⁷⁸ Andreas Hoeschen/ Lothar Schneider: *Einleitung: Der ideengeschichtliche Ort des Herbartianismus*, S. 10.

⁵⁷⁹ Johann Friedrich Herbart: *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre* [1811], S. 117.

⁵⁸⁰ Vgl. Klaus Sachs-Hombach: *Herbart und die Ursprünge der Philosophischen Psychologie*, S. 61-70.

Entsprechend sieht er in der Musik nichts weniger als das „Gleichniß der praktischen Philosophie“⁵⁸¹, denn auch in der Musik treten philosophische Modellbildung und epistemische Wirklichkeit in immer neue Widersprüche zueinander, um dann weiterbearbeitet zu werden.

Dieser Initialzündung von 1811, der Musik eine tragende wissenschaftstheoretische Rolle zuzuweisen, schließt sich noch 1873 Robert Zimmermann in seinem Beitrag *Über den Einfluss der Tonlehre auf Herbart's Philosophie* an. In seinen „Psychologischen Bemerkungen zur Tonlehre“ bekenne Herbart zurecht, so Zimmermann, dass die „Tonlehre ihm interessanter wurde, als er seine psychologischen Bemerkungen auf sie ausdehnen lernte und neue Aufschlüsse erhielt, die, wenn er nicht irre, dieser selbst die erwünschteste Bestätigung gewährten.“⁵⁸² Herbart nennt die Tonlehre „die empirische Bestätigung seiner a priori konstruierten psychologischen Theorie“⁵⁸³.

Sofern das Interesse Herbarts auf der „treuen Reproduction“⁵⁸⁴ des Gedächtnisses liegt – und zwar nur auf einer solchen, die sich der methodischen Reflexion als zugänglich erweist –, wählt er das Gehör, da es „unter allen Sinnen am reichsten in der Mannigfaltigkeit der Empfindungen“⁵⁸⁵ sei, als privilegiertes Erkenntnisorgan. Im engen Zusammenspiel mit musikalischen Apperzeptionsmodellen bereitet Herbart die Begründung der Psychologie als eigenständiger Wissenschaft vor.⁵⁸⁶ Damit rückt er die Musik in eine aufschlussreiche konstitutionstheoretische Perspektive, sofern er die für den wissenschaftlichen Ausdifferenzierungsprozess des 19. Jahrhunderts wesentliche Entscheidungsfrage zwischen philosophischer Projektion und szientifischer Praxis formtheoretisch neu ausrichtet. Konstitutiv ist diese Perspektive schon deshalb, da die Musik auf exemplarische Weise Bewusstseinsleistungen anregt, durch die eine für das erkennende Subjekte bedeutungsvolle phänomenale, dem Erkenntnisvermögen entsprechende Wirklichkeit geformt wird. Die „Tonlehre“⁵⁸⁷ wird also zum Modell einer Resemantisierung der „Thatsachen des Bewußtseyns“⁵⁸⁸ und seiner Leistungen, mit der Herbart den ‚sichtbaren‘ Mechanismus des Psychischen modelliert und damit seiner gesamten wissenschaftslogischen Argumentation konzeptuell wirksame Leitlinien gibt.

⁵⁸¹ Johann Friedrich Herbart: *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre* [1811], S. 117.

⁵⁸² Robert Zimmermann: *Ueber den Einfluss der Tonlehre auf Herbart's Philosophie* [1873], S. 5.

⁵⁸³ Ebd.

⁵⁸⁴ Johann Friedrich Herbart: *Lehrbuch zur Psychologie* [1816/34], S. 378.

⁵⁸⁵ Ebd., S. 322.

⁵⁸⁶ Vgl. Horst Thomé: *Metaphorische Konstruktion der Seele*, S. 77-81.

⁵⁸⁷ Johann Friedrich Herbart: *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre* [1811], S. 99.

⁵⁸⁸ Johann Friedrich Herbart: *Psychologie als Wissenschaft. Erster synthetischer Teil* [1824], S. 189.

Diese Neuausrichtung der Hörwahrnehmung hin zu einer rekursiv operierenden, qualitativ rechnenden Basis des Denkens treibt Herbart seit den 1810er Jahren voran. Allerdings fügen sich seine tonpsychologischen Überlegungen, die eng mit der Struktur und Wahrnehmung von Musik verwoben sind, nicht ohne Weiteres in die Tradition der naturwissenschaftlichen Experimentalkultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts ein. Denn diese hatte ihre anatomischen und physiologischen Experimente dem Primat einer theoriegeleiteten Augenwahrnehmung unterstellt und dabei auf die Wiederholung „autoptischer“⁵⁸⁹ Erfahrung gezielt. Die erkenntnistheoretischen Karrieren von Auge und Ohr verliefen daher sehr unterschiedlich; wie Hans Blumenberg gezeigt hat, werden diesen in der Wissenschaft wie auch in der Praxis der Künste unterschiedliche Metaphoriken zugeschrieben:

Das Auge schweift umher, wählt aus, geht auf die Dinge zu, dringt ihnen nach, während das Ohr seinerseits von Schall und Wort betroffen und angegangen wird. Das Auge kann *suchen*, das Ohr nur *warten*. Das Sehen ‚stellt‘ die Dinge, das Hören wird gestellt, es gibt den ‚Zuhörer‘ nicht in demselben Sinne des Unbeteiligtseins wie den ‚Zuschauer‘.⁵⁹⁰

Etwas technischer formuliert: Während sich das Auge mittels seiner „immensen Akkomodationsfähigkeit“⁵⁹¹ auf immer neue Gegenstandsweiten gezielt einstelle, nehme das Ohr lediglich eine unendliche, qualitativ abgestufte Mannigfaltigkeit von Ausdrucksnuancen wahr, wie sie ihm in Sprache, Geräuschen und Musik begegnen. Von diesen kulturhistorisch tradierten, passiv-,wartenden‘ Dimensionen des Hörens rückt Herbart in seinem *Lehrbuch zur Psychologie* (1816) bewusst ab und konstatiert stattdessen, „daß die innere Wahrnehmung niemals ein leidentliches Auffassen, sondern allemal (wenn auch wider Willen) ein thätiges Eingreifen“⁵⁹² sei.

Herbart erhebt die Hörwahrnehmung damit zu einer aktiven Spezialkompetenz des Bewusstseins, die überhaupt das „psychologische Factum“ sicherstelle, „daß wir Ton-Vorstellungen haben, und von ihren Verbindungen solche und solche Eindrücke empfangen“⁵⁹³. Herbart durchbricht an dieser Stelle die historisch verfestigten Zuschreibungen der Hörwahrnehmung, insofern er nicht von einem unmittelbaren Zugang zu

⁵⁸⁹ Hans Blumenberg: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Auswahl und Nachwort von Anselm Haverkamp. Frankfurt/Main 2001, S. 163.

⁵⁹⁰ Ebd.

⁵⁹¹ Margret Kaiser-El-Safti: *Die Idee der wissenschaftlichen Psychologie*, S. 293. Vgl. zu den verschiedenen Traditionssträngen der Sinnenlehre ebenfalls Bernhard Waldenfels: *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt/Main 2010, S. 159-166.

⁵⁹² Johann Friedrich Herbart: *Lehrbuch zur Psychologie* [1816], S. 378.

⁵⁹² Ebd., S. 383.

⁵⁹³ Ebd.: *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre* [1811], S. 100.

einer vermittlungslosen ‚Fülle‘ akustischer Phänomene ausgeht, sondern von einem formvermittelten, sich beständig aktualisierenden Zusammenhang von Vorstellungsreihen.⁵⁹⁴

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die überaus enge strukturelle Kopplung von Bewusstsein und Musikwahrnehmung, die Herbart hier vornimmt. Gerade das Ohr bewältigt aus seiner Sicht eine hohe synthetische Leistung, da es mit ausgezeichneten empirisch-erkenntnistheoretischen Sonderkompetenzen ausgestattet sei: Es vermittelt laufend zwischen räumlicher Koexistenz und zeitlicher Verflüchtigung von Tonvorstellungen. Für Herbart ist das Gehör also die entscheidende erkenntnistheoretische Schaltstelle, die darüber Aufschluss geben kann, wie sich Klänge als Vorstellungsgebilde in der Apperzeption darstellen.

Den aktiv-synthetischen Operationen der Hörwahrnehmung misst er schon in seinen frühen *Psychologischen Bemerkungen zur Tonlehre* (1811) eine hohe wissenschaftsparadigmatische Bedeutung bei, auf der er noch in seiner extensiv durchgeführten mathematischen Modellierung der Psychologie beharrt, sowohl in seiner Hauptstudie *Psychologie als Wissenschaft, neu gegründet auf Erfahrung, Metaphysik und Mathematik*, (1824/1825) wie auch in den späten *Psychologischen Untersuchungen* (1839/1840). Um die seelischen Wahrnehmungsleistungen quantitativ-relational zu bestimmen, stellt er der Psychologie nicht nur die ästhetischen Strukturleistungen der Tonlehre, sondern auch die rein logischen Gedankenoperationen der Mathematik zur Seite. Dabei verwendet er Schwellenformeln, mit denen er zu errechnen versucht, was in der Seele geschieht, wenn zwei oder drei Vorstellungen aus einem Sinnesgebiet gleichzeitig aufeinandertreffen, die sich in ihrer bestimmten Stärke und Gegensätzlichkeit so hemmen, dass zwei verschmelzen oder eine von ihnen gänzlich aus dem Bewusstsein gedrängt wird.⁵⁹⁵ Dieser formalisierende Wissenschaftsanspruch wird in seinem Vortrag vor der Königlich Deutschen Gesellschaft am 18. April 1822 in Königsberg ersichtlich. Darin macht Herbart noch einmal unmissverständlich die stabilisierende epistemische Funktion der Mathematik für seine Psychologie klar:

Das, was ich zeigen wollte, liegt schon am Tage; nämlich dies, daß jede Theorie, die man mit der Erfahrung vergleichen will, erst soweit fortgeführt werden muß, bis sie die quantitativen Bestimmungen angenommen hat, die in der Erfahrung vorkommen oder bei ihr zum Grunde liegen. [...]. Alle quantitativen Bestimmungen aber sind in der Hand der Mathematik, und man kann daraus sogleich übersehen, daß alle Speculation, welche auf Mathematik nicht Achtung giebt, sich mit ihr nicht in Gemeinschaft setzt, nicht mit ihrer Hülfe die mannigfaltigen Modificationen unterscheidet, welche durch Veränderung der Größenbestimmungen entstehen müssen, entweder

⁵⁹⁴ Vgl. Sabine Sander: *Die Rezeption von Herbart's Ästhetik und Apperzeptionstheorie im Kontext der Völkerpsychologie von Moritz Lazarus*, S. 141-166.

⁵⁹⁵ Vgl. Johann Friedrich Herbart: *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre* [1811], S. 374-382.

ein leeres Gedankenspiel, oder im besten Falle eine Anstrengung ist, die ihr Ziel nicht erreichen kann.⁵⁹⁶

Im 19. Jahrhundert wird dieses strenge Mathematisierungsprogramm, das Herbart hier für die Psychologie einfordert, gleichwohl nicht fortgeführt.⁵⁹⁷ Eine Ausnahme bilden die Beiträge von Theodor Wittstein (*Neue Behandlung des mathematisch-psychologischen Problems von der Bewegung einfacher Vorstellungen, welche nach einander in die Seele eintreten*, 1845) und Moritz Wilhelm Drobisch (*Erste Grundlehre der Mathematischen Psychologie*, 1850), die beide engen Kontakt zu Herbarts Psychologie halten.

Insbesondere der Leipziger Mathematiker und Philosoph Drobisch bekräftigt die Schlüsselstellung von Herbarts mathematischem Zugriff und hält explizit an dem heuristischen Wert seiner ‚Mechanik des Geistes‘ fest. Am 4. Mai 1876 würdigt Drobisch in seiner Rede *Ueber die Fortbildung der Philosophie durch Herbart* öffentlich dessen psychologische Reformbemühungen, die aus seiner Sicht trotz ihres vermeintlich ‚verfrühten‘ Neueinsatzes innerhalb der Psychologie zukunftsweisende disziplinäre Fortentwicklungen angestoßen hätten:

Herbart unternahm daher eine tief eingreifende Reform der Psychologie, die wieder mehr an Locke und Leibniz anknüpfte, welche nach seinem Urtheil auf besserem Wege waren als Wolff und Kant. An die Stelle der Lehre von den Seelenvermögen setzt er eine scharfsinnige Theorie des Gleichgewichts und der Bewegung der Vorstellungen, deren Gesetze er mit Hilfe des mathematischen Calculs bestimmte und mit den psychischen Phänomenen, zu deren Erklärung sie dienten, in Einklang fand. Hat nun auch diese Theorie sich allgemeiner Bestimmung nicht zu erfreuen gehabt, hat man namentlich den kühnen Versuch einer mathematischen Statik und Mechanik des Geistes mindestens für einen verfrühten, oder, weil sich die meisten psychischen Phänomene der Messung entziehen, nicht streng durchführbaren erklärt (worüber jedoch noch nicht das letzte Wort gesprochen ist), so wird doch allgemein anerkannt, dass durch Herbart's Kritik die Hypothese von den Seelenvermögen als völlig beseitigt anzusehen ist, dass er erst wieder die Psychologie als Wissenschaft von den Gesetzen des Seelenlebens auf die Untersuchung wirklicher Thatsachen der innern und äussern Erfahrung gelenkt und damit eine neue Aera derselben eingeleitet hat, in der sie sich in immer engere Verbindung mit den Naturwissenschaften, insbesondre der Physiologie, zu setzen und im Geiste vorsichtiger exacter Forschung sich aufzubauen strebt.⁵⁹⁸

So hatte Herbart in seinem *Lehrbuch zur Psychologie* (1816) selbst bemängelt, „daß in den neuesten Zeiten die Psychologie vielmehr rückwärts, als vorwärts gegangen“⁵⁹⁹ sei. „Locke

⁵⁹⁶ Johann Friedrich Herbart: *Ueber die Möglichkeit und Nothwendigkeit, Mathematik auf Psychologie anzuwenden. Vorgelesen in der Königlichen Deutschen Gesellschaft, am 18. April 1822*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in chronologischer Reihenfolge*. Hrsg. von Karl Kehrbach. Bd. 5. Langensalza 1890, S. 91-122, S. 106.

⁵⁹⁷ Vgl. zur Entwicklung mathematischer Ideen und Begriffe im 19. Jahrhundert, insbesondere bei Bernard Bolzano (1781-1848), Carl Friedrich Gauß (1777-1855), Georg Cantor (1845-1918) und Richard Dedekind (1831-1916) Thomas Bedürftig / Roman Murawski (Hrsg.): *Philosophie der Mathematik*. 4. erw. und überarb. Aufl. Berlin, Boston 2019, S. 68-89.

⁵⁹⁸ Moritz Wilhelm Drobisch: *Ueber die Fortbildung der Philosophie durch Herbart. Akademische Vorlesung zur Mitfeier seines hundertjährigen Geburtstags. Gehalten zu Leipzig am 4. Mai 1876*. Leipzig 1876, S. 12-13.

⁵⁹⁹ Johann Friedrich Herbart: *Lehrbuch zur Psychologie* [1816/1834], S. 307.

und Leibnitz“ seien, so Herbart weiter, „in Rücksicht auf diese Wissenschaft, beyde auf besserm Weg als auf dem wir durch Wolff und Kant sind weiter geführt worden.“⁶⁰⁰

In seiner Rückschau auf die disziplinären Autonomiebewegungen der Psychologie wiederholt Drobisch das reformerische Hauptanliegen Herbarts im engstem Anschluss, mit dem dieser die Psychologie aus der Dominanz der Vermögenspsychologie zu lösen versucht hatte. Nur durch Herbarts kritische Auseinandersetzung mit der älteren durch Wolff und Kant institutionell verfestigten Vermögenslehre, so Drobisch, rücke die Psychologie nach und nach in den Rang einer empirischen Naturwissenschaft mit quantitativen Analysemethoden auf und kläre exakt über die Gesetzmäßigkeiten der Apperzeption auf. So macht Drobisch Herbart neben John Locke, dem „Urheber eines psychologischen und erkenntnistheoretischen Empirismus“⁶⁰¹, und Gottfried Wilhelm Leibniz, dem Begründer des „monadologischen Rationalismus“⁶⁰², zu den Gründervätern der empirischen Psychologie und konstatiert, dass diese ihre methodologische Sicherheit allein Herbarts „Fortbildung der Philosophie“⁶⁰³ und seiner unorthodoxen Formalisierung der Seele verdanke. Drobisch lobt wiederholt Herbarts mathematische Ausrichtung der Psychologie, die von Kants Transzendentalphilosophie abrückt und ihren Einsatzpunkt stattdessen in dem „methodologischen Universalismus“⁶⁰⁴ der Herbart-Schule findet, der Psychologie, Musik, Mathematik und Physiologie gleichermaßen in Funktionen und Gesetzmäßigkeiten verbindet.⁶⁰⁵

Ein früherer Briefwechsel aus dem Jahr 1839 bezeugt weiterhin das enge persönliche und fachliche Vertrauensverhältnis zwischen Drobisch und Herbart. Dieser übersendet Drobisch, der zu dieser Zeit als ordentlicher Professor für Mathematik an der Universität Leipzig wirkte, am 7. April die ersten „drey Bogen“⁶⁰⁶ seiner *Psychologischen Untersuchungen* (1839) zur kritischen Begutachtung. In seinem Antwortschreiben bedauert Drobisch, dass man der mathematischen Psychologie noch nicht zu einem vollgültigen disziplinären Durchbruch verholfen hätte. Gleichwohl würdigt er die mathematische Abstraktionshöhe von Herbarts

⁶⁰⁰ Ebd.

⁶⁰¹ Moritz Wilhelm Drobisch: *Ueber die Fortbildung der Philosophie durch Herbart* [1876], S. 5.

⁶⁰² Ebd.

⁶⁰³ Ebd., S. 4.

⁶⁰⁴ Ingo Stöckmann: *Form. Theorie und Geschichte der formalistischen Ästhetik*, S. 30.

⁶⁰⁵ Wie eng Drobischs Kontakt zu Herbarts Psychologie, insbesondere aber zu seinen tonpsychologischen Überlegungen bleibt, erweisen seine wissenschaftlichen Folgewerke wie *Empirische Psychologie nach naturwissenschaftlicher Methode* (Leipzig 1842) und *Über musikalische Tonbestimmung und Temperatur* (Leipzig 1852). Darin bestimmt er Töne aus ihren einfachen Schwingungsverhältnissen (§1), Tonintervalle (§14) und befasst sich mit Problemen der gleichschwebenden Temperatur (§25).

⁶⁰⁶ *Herbart an Drobisch* [Göttingen, 7. April 1839]. In: Theodor Fritsch (Hrsg.): *Briefe von und an J. F. Herbart. Urkunden und Regesten zu seinem Leben und seinen Werken. Mit vier Bildern*. Bd. 4: *Von 1839-1842, Nachträge und Register*. Langensalza 1912, S. 11-13.

Versuch, die Hemmungsgrade von Vorstellungen zu berechnen und als Relationen in der Vorstellung musiktheoretisch abzusichern:

Daß ich mich nun aufrichtig freue, Sie mit rüstiger Kraft noch einmal einen Gegenstand vornehmen zu sehen, der noch Wenigeren zugänglich ist als die übrige math. Ps., weil er auch theoretisch-musikalische Kenntniss voraussetzt, die nicht Jedem, z. B. mir nicht, in ausreichenden Maaße zu Gebote stehen, darf ich versichern. Wenn die musikalischen Thatsachen auf eine ungezwungene Weise daraus sich erklären lassen, so wird dies der höchsten Beachtung wert seyn, obwohl auch dadurch nur für einen speciellen und einfachen Fall der ersten Elemente der Statik eine erfahrungsmäßige Bestätigung gefunden wäre. Ich bin überaus gespannt derauf, wie Sie diesmal Ihren Lesern begreiflich zu machen suchen werden, daß die Kräfte, die in der psychologischen Theorie der Musik in Rechnung genommen werden, nicht einfache Vorstellungen, sondern bloß ideelle, nicht wirklich zu vollbringende Zerlegungen oder Bestandtheile einzelner einfacher Vorstellungen sind, zwar aber immer in einer und derselben Vorstellung ungesondert beisammen bleiben, und welches hier eigentlich der Erfolg des Conflicts, da eine Klarheitsverminderung nicht stattfindet.⁶⁰⁷

Wie aus dem sich anschließenden Briefwechsel hervorgeht, richtet Herbart seine Hoffnung darauf, Drobisch noch zu Lebzeiten als Sachwalter seiner Psychologie an der Universität Leipzig einzusetzen. Herbart berichtet in dem Nachsatz eines Antwortbriefs, in dem er auf Drobischs Kritik zu seinen *Psychologischen Untersuchungen* eingeht, über seinen sich stark verschlechternden gesundheitlichen Zustand und bemerkt, dass seine derzeitige Lage „gar nicht zu einer besonderen Wirksamkeit geeignet“⁶⁰⁸ sei. Herbart bittet Drobisch darum, allen institutionellen Widrigkeiten zum Trotz an der Mathematisierung der Psychologie festzuhalten: „Aber Einzelne werden sich finden und der Königsberger Provincialismus wird sie nicht drücken! So wahr dies ist, so kommt es mir doch zu spät, – wenn nicht sehr bald Ihre Arbeiten sich den meinigen zugesellen.“⁶⁰⁹ In der Tat pflegt Drobisch Herbarts philosophisch-psychologisches Andenken besonders intensiv und setzt sich in den Folgejahren – nachdem er im Jahr 1842 selbst den Lehrstuhl für Philosophie an der Universität Leipzig erhalten hatte –, durch Veröffentlichungen im Bereich der Psychologie, Logik und Musiktheorie für die Verbreitung der Lehren Herbarts ein, so insbesondere in seinen Schriften *Empirische Psychologie nach wissenschaftlicher Methode* (1842), *Über die mathematische Bestimmung der musikalischen Intervalle* (1846), *Erster Grundlehrer der mathematischen Psychologie* (1850), *Über musikalische Tonbestimmung und Temperatur* (1852).⁶¹⁰

⁶⁰⁷ Drobisch an Herbart [Leipzig, 29. April 1839]. In: Theodor Fritzsche (Hrsg.): *Briefe von und an J. F. Herbart. Urkunden und Regesten zu seinem Leben und Werken. Mit vier Bildern*. Bd. 4: *Von 1839-1842, Nachträge und Register*. Langensalza 1912, S. 8-11, hier S. 8-9.

⁶⁰⁸ Herbart an Drobisch [Göttingen, 7. April 1839], S. 12.

⁶⁰⁹ Ebd., S. 11-13. Vgl. zu den biographischen Umständen, die Herbart zu seiner Polemik gegen den ‚Königsberger Provincialismus‘ veranlassen könnten, nur die an dessen musikalischem Werdegang orientierte biographische Rückschau von Guido Bagier: *Herbart und die Musik* (Langensalza 1911), S. 25-30.

⁶¹⁰ Vgl. zu Drobischs Fortbildung der herbartianischen Psychologie in Leipzig Ingo Stöckmann: *Form. Theorie und Geschichte der formalistischen Ästhetik*, S. 39-40.

Wie Herbart in seinem Hauptwerk, der *Psychologie als Wissenschaft* (1824/25) ausführt, erhellt sich der „Grund aller Formen [...] welche wir in unserm Anschauen und Denken bemerken“⁶¹¹ sowohl aus der „Spannung in den Vorstellungsreihen“⁶¹² als auch aus der „Ordnung, in welcher jede Vorstellung auf die übrigen mit ihr verbunden wirkt“⁶¹³.

Wie Herbart in seinem Hauptwerk, der *Psychologie als Wissenschaft* (1824/25) ausführt, erhellt sich der „Grund aller Formen [...] welche wir in unserm Anschauen und Denken bemerken“⁶¹⁴ sowohl aus der „Spannung in den Vorstellungsreihen“⁶¹⁵ als auch aus der „Ordnung, in welcher jede Vorstellung auf die übrigen mit ihr verbunden wirkt“⁶¹⁶, also aus einer inneren, gesetzmäßigen Bewegtheit der Apperzeption. Dabei fragt Herbart nicht nur nach dem Vorgang, wie man sich der Vorstellungen, die ins Bewusstsein treten, bewusst wird, sondern auch dezidiert nach den Bedingungen dieses Vorgangs. Denkinhalte versteht Herbart dabei nicht als eingeborene Ideen (*ideae innatae*) oder apriori gegeben; entscheidend ist, wie diese von außen durch die Sinnesreize in das Bewusstsein treten. Sofern er also von einem Akt der Verarbeitung und Integration neu aufzunehmender Vorstellungen in eine bereits vorhandene Vorstellungsmasse ausgeht, hebt er das Ich als Ursprung dieser Vorstellungen auf und erklärt es zu einem Schauplatz wechselnder Vorstellungsverbindungen.⁶¹⁷

Um die Bedeutung zu erfassen, die Herbart dem Apperzeptionsvorgang beimisst, soll zunächst gezeigt werden, wie er sich von der kantischen Anschauung abgrenzt und den Apperzeptionsbegriff in der Tradition seines psychologischen Gebrauchs rehabilitiert. Dies ist nicht nur als ein historischer Abgrenzungsversuch, sondern auch als systematischer Neueinsatz zu verstehen: Denn im engen methodologischen Anschluss an die Musiktheorie modelliert Herbart neuartige relationale Ordnungsfunktionen, die nach und nach in sein Apperzeptionskonzept einwandern. Dabei zeigt sich, dass insbesondere die Tonlehre mittels ihrer apriorischen Grundordnung nicht nur für die Permanenz von Vorstellungselementen, sondern für die Kontinuität und Kohärenz der gesamten Wahrnehmung sorgt.

⁶¹¹ Johann Friedrich Herbart: *Psychologie als Wissenschaft. Erster synthetischer Teil* [1824], S. 180.

⁶¹² Ebd.

⁶¹³ Ebd.

⁶¹⁴ Ebd.

⁶¹⁵ Ebd.

⁶¹⁶ Ebd.

⁶¹⁷ Vgl. Art. *Apperzeption, transzendente*. In: Joachim Ritter/ Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 1: A-C. Basel, Stuttgart 1971, Sp. 451-455 sowie Art. *Apperzeption*. In: Hans Jörg Sandkühler (Hrsg.): *Enzyklopädie Philosophie*. Unter Mitwirkung von Dagmar Borchers, Arnim Regenbogen, Volker Schürmann und Pirmin Stekeler-Weithofer. Bd. 1: A-H. Hamburg 2010, S. 137-138.

3. Rehabilitierung der Apperzeption im philosophiegeschichtlichen Kontext (Leibniz, Kant, Herbart)

Herbarts eigene psychologische Untersuchungen orientieren sich in ihrer wissenschaftstheoretischen Ausrichtung stark an den in der Musiktheorie und Musikästhetik bewahrten Apperzeptionsmodellen, mit denen sich das hinwendende Wahrnehmen zu bestimmten Vorstellungsinhalten klären lässt. Dies kann als Versuch verstanden werden, gegenüber Kants transzendentalen Apperzeptionsverständnis die aktiv-synthetischen Dimensionen der Apperzeption wiederzubeleben, in denen sich der Zusammenhang zwischen der Erfassung von Vorstellungsinhalten und der willentlichen Steuerung der (selbstbewussten) Aufmerksamkeit erhellt.⁶¹⁸ Herbart entwickelt seine musikalisch angeleitete Revision der kantischen Vernunftkritik freilich nicht losgelöst von dem erkenntnistheoretischen Idealismus Fichtes, Schellings und Hegels. Im Gegenteil bemüht er sich zwar auf ganz unterschiedliche Weise, aber auch in Auseinandersetzung mit diesen, das von Kant aufgegebene und ungelöst erscheinende Problem der Beziehung zwischen subjektiver Erkenntnis und objektiver Realität zu bearbeiten. Im Rahmen seiner kritischen Weiterbearbeitung der Transzendentalphilosophie löst sich Herbart gerade deshalb nicht völlig von Kant, weil er auf die gemeinsamen Quellen zurückschaut, nämlich britischen Empirismus, kontinentalen Rationalismus und sensualistisch-materialistische Theorien der französischen Aufklärung.⁶¹⁹

Seine Kritik richtet sich gegen Kants ‚reine‘ Apperzeption, die in dessen Verständnis als „rezeptivitätseigene Bedingung“ dafür sorgt, „Anschauungsmannigfaltiges zu ordnen“⁶²⁰, und somit untrennbar mit dessen Bemühungen um eine Letztbegründung von Erkenntnis verbunden bleibt. Bekanntlich beschreibt Kant die Anschauungsformen von Raum und Zeit in der *Kritik der reinen Vernunft* (1781) als unhintergehbare Medien, in denen sich die Anschauungen bilden. Ohne die grundlegende raum-zeitliche Ordnung bliebe für Kant das, was gegeben ist, bloß eine gestaltlose Masse von Empfindungen. Alles, was erfahren wird, muss sich daher immer in einen Rahmen zeitlich und räumlicher Relationen einordnen lassen.

⁶¹⁸ Vgl. Art. *Wahrnehmung*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 2., neubearb. Ausg. hrsg. von Ludwig Finscher. 21 Bde. in zwei Teilen. Sachteil 9: Sy-Z. Kassel 1998, Sp. 1839-1863; Art. *Wahrnehmung*. In: Karlheinz Barck / Friedrich Wolfzettel / Burkhart Steinwachs (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 6: Tanz-Zeitalter/Epoche. Stuttgart, Weimar 2005, S. 436-461; Art. *Apperzeption*. In: Jürgen Mittelstraß (Hrsg.): *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*. Bd. 1: A-B. Stuttgart, Weimar 2005, S. 180-181.

⁶¹⁹ Vgl. Herbart: *Psychologie als Wissenschaft. Neu gegründet auf Erfahrung, Metaphysik und Mathematik. Erster synthetischer Teil* [1824], S. 179-190.

⁶²⁰ Georg Mohr: *Das sinnliche Ich. Innerer Sinn und Bewußtsein bei Kant*. Frankfurt/Main 1991, S. 91.

Dabei stellt die Vermittlung der ‚innere Sinn‘ her, die Fähigkeit der Seele, die eigenen Modifikationen wahrzunehmen:

Der innere Sinn, vermittelt dessen das Gemüt sich selbst, oder seinen inneren Zustand anschaut, gibt zwar keine Anschauung der Seele selbst, als einem Objekt, allein es ist doch eine bestimmte Form, unter der die Anschauung ihres innern Zustandes allein möglich ist, so, daß alles, was zu den innern Bestimmungen gehört, in Verhältnissen der Zeit vorgestellt wird.⁶²¹

Kant versteht die Anschauung zwar auch grundsätzlich als geformt, d.h. relational strukturiert, das aber immer in derjenigen gleichen Weise, die in der „spezifischen Rezeptivität der reinen Anschauung“⁶²² begründet liegt. An dieser Stelle setzen Herbarts Revisionsbemühungen um die Anschauungsformen ein: Hatte Kant die Verbindung eines Mannigfaltigen von sinnlichen Eindrücken dem Verstand überantwortet, so untersucht Herbart die Anschauungsformen nun in ihrer psychologischen Genese.⁶²³ Die Anschauungsformen werden zu einem kritischen Kulminationspunkt von transzendentaler und empirisch-psychologischer Methode:

Aus dem transzendentalen Anspruch Kants ergibt sich, daß seine Anschauungsformen *allgemein*, *statisch* und *ahistorisch* sind. Obwohl Kant durchaus die Anschauung als ein Medium vorstellt, das formend in den Prozeß des Sichtbarmachens eingreift, sieht er keine Variationsmöglichkeiten dieses Formungsprozesses; das Medium bleibt stets dasselbe und hat keine individuellen Qualitäten.⁶²⁴

In der Tat wahrt Herbart den grundsätzlichen Anspruch der transzendentalen Apperzeption in einem entscheidenden Punkt, wie Lambert Wiesing ausführt: „Indem etwas gesehen wird, erhält das Wahrgenommene Relationen, die nicht vorgegeben waren, sondern sich einzig aus dem Medium der Anschauung ergeben.“⁶²⁵ Er verlagert jedoch die synthetisierende Verstandestätigkeit in die Spontaneität und Aktivität des Verstandes selbst – mit der Folge, dass die synthetisierende Verstandestätigkeit ihrerseits nicht mehr nach einer Einheit verlangt, welche ihr noch bei Kant vorgeordnet ist. Herbart führt damit einen Seelenbegriff ein, der erstmals die Bewegung und Veränderlichkeit von Vorstellungen als der Apperzeption vorliegenden Relationen erfasst und auf allgemeine Bewegungsgesetze zurückführt.

Diese funktionale Auffassung seelischer Prozesse bildet den Horizont für jede Psychologie nach Kant, die den Faktor des „Aktiven, Tätigen, Apperzeptiven und Konstruktiven des

⁶²¹ Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft* [1781], § 2, S. 97.

⁶²² Ingo Stöckmann: *Form. Theorie und Geschichte der formalistischen Ästhetik*, S. 39.

⁶²³ Vgl. zu Herbarts Revision der transzendentalen Einheitsformen für psychologische Analysen nur Gerhard Benetka: *Denkstile der Psychologie*, S. 31-36 sowie Ingo Stöckmann: *Form. Theorie und Geschichte der formalistischen Ästhetik*, S. 84-94.

⁶²⁴ Lambert Wiesing: *Die Sichtbarkeit des Bildes*, S. 126.

⁶²⁵ Ebd., S. 122.

Seelischen“⁶²⁶ betont. Indem Herbart sich auf diese Weise von Kants Konzept einer ursprünglich-synthetischen Einheit der Apperzeption abgrenzt, macht er sich den Apperzeptionsbegriff in der Tradition seines psychologischen Gebrauchs – und zwar unter Berufung auf den Einsatz des Apperzeptionsgedankens bei Leibniz – neu zu eigen.

Erst in dieser unorthodoxen Rückschau Herbarts entfaltet sich das Voraussetzungssystem der formalen Ästhetik, das die kritische Philosophie Kants, die rationalistische Metaphysik der Schulphilosophie, den Empirismus in der Tradition Bacons und materialistische Erkenntnistheorien umschließt. Dabei vereinigt Herbart empiristische, sensualistische und idealistische Epistemologien zu einem heterogenen Ensemble philosophischer Traditionen, auf denen die formale Ästhetik gewissermaßen aufsattelt.⁶²⁷

Herbart gewinnt sein aktiv-synthetisches Apperzeptionskonzept damit gleichermaßen an zwei Fronten zurück: Erstens in seiner Abkehr von Kants transzendentaler Logik und zweitens in seiner Auseinandersetzung mit dem nachkantischen Idealismus, vor allem mit der *Wissenschaftslehre* (1794/95) seines philosophischen Lehrers Fichtes.⁶²⁸ Wie bereits gesehen, greift Herbart in seiner Auseinandersetzung mit Kant explizit auf Leibniz' *petites perceptions* zurück, deutet diese aber im Sinne einer reproduktiven Systematik formalistisch aus.⁶²⁹

⁶²⁶ Margret Kaiser-El-Safti: *Die Idee der wissenschaftlichen Psychologie*, S. 114.

⁶²⁷ Systematisch ausgearbeitet wird die formale Ästhetik freilich erst von seinen Schülern Friedrich Conrad Griepenkerl (1792-1849), Georg Eduard Bobrik (1802-1870), Carl Sebastian Cornelius (1819-1896) und Otto Flügel (1842-1914). Der Begriff der ‚Sattelzeit‘, der mit seinem hohen Assoziationspotential und großem kommunikativen Erfolg von Reinhart Koselleck in Umlauf gebracht wurde, erscheint auch für die tiefgreifenden Revisionsbemühungen Herbarts passend. Vgl. dazu Daniel Fulda: *Sattelzeit. Karriere und Problematik eines kulturwissenschaftlichen Zentralbegriffs*. In: Ders. / Elisabeth Décultot: *Sattelzeit. Historiographische Revisionen* (= *Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung*, Bd. 52). Berlin/Boston 2016, S. 1-18, hier S. 1-3.

⁶²⁸ Zu Herbarts Auseinandersetzung mit dem nachkantischen Idealismus vgl. Ingo Stöckmann: *Form. Theorie und Geschichte der formalistischen Ästhetik*, S. 141-164. In diesem Zusammenhang muss man ebenfalls daran erinnern, dass Kant in seinen frühen Reflexionen explizit an die Erklärungen der Leibniz-Wolff'schen Schultradition angeschlossen und ein Abhängigkeitsverhältnis zwischen Bewusstsein, Klarheit der Vorstellungen, Vermögen des Bewusstseins und Seelensubstanz konstatiert hatte. Versteht man mit Kant die ‚reine‘ Apperzeption als Bewusstsein von der synthetischen Aktivität des Subjekts, dann zeigt sich eine nahe Verwandtschaft mit der Erklärung von Selbstbewusstsein, die sich schon aus Wolffs Begriff der Apperzeption ergeben hatte: auch dieses Selbstbewusstsein ist ein Bewusstsein von der eigenen Aktivität, nämlich der des Unterscheidens und Bewusstmachens der Vorstellungen. Vgl. zu diesem Rezeptionszusammenhang genauer Falk Wunderlich: *Kant und die Bewußtseinstheorien des 18. Jahrhunderts*. In: Jürgen Mittelstraß / Dominik Perler / Jens Halfwassen (Hrsg.): *Quellen und Studien zur Philosophie*. Bd. 64. Berlin, New York 2005, S. 131-145 sowie Margret Kaiser-El-Safti: *Die Idee der wissenschaftlichen Psychologie*, S. 220-237.

⁶²⁹ Jürgen Trabant erfasst die *petites perceptions* sogar als auditive Impressionen und weist darauf hin, dass das Erkennen bei Leibniz eigentlich beim Klang beginne: „Der Raum des Hörens ist nicht wie derjenige der Augen durch das Gegenüberliegende geprägt, Klang ist um mich herum, die wahrgenommene Welt ist daher phänomenal nicht von vornherein ein Gegen-Stand (Objekt), sondern vor allem etwas Umgebendes (*corps environnants*), ein Um-Stand, ein *Zirkumjekt*. Klang ist sphärisch, Leibnizens Welt ist sphärisch und kontinuierlich.“ Vgl. ebd.: *Mithridates im Paradies. Kleine Geschichte des Sprachdenkens*. München 2003, S. 178-209, hier S. 179. Vgl. dazu auch Art. *Leibniz, Gottfried Wilhelm*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. 2., neubearb. Ausg. hrsg. v. Ludwig Finscher. 21. Bde. in zwei Teilen. Personenteil 10: Kem-Ler. Basel, London, Sp. 1511-1514.

Einen ganz ähnlichen Import Leibniz'scher Theoreme nimmt Herbart auch im Falle der Apperzeption vor, die er ebenfalls aus ihrem angestammtem metaphysischen Gebrauchskontext löst. Leibniz hatte das Substantiv ‚apperception‘ von dem altfranzösischen reflexiven Verb ‚s'appercevoir de‘ (‚etwas erkennen‘/‚etwas bemerken‘) abgeleitet und als philosophischen Terminus für die synthetische Funktion des Bewusstseins eingeführt. In seiner *Monadologie* (1714) und den *Nouveaux Essais* (1765) füllt Leibniz den Apperzeptionsbegriff erstmalig mit einem technisch-konkreten Sinn und entwirft dafür ein Stufenmodell des Seelischen, das die Entwicklung von einer geringen und unmerklichen Perzeption hin zu einer selbstbewussten Apperzeption erfassen soll. Während die nicht notwendigerweise bewussten Perzeptionen – ebenso wie ihre vageren, unklarerer Vorstufen, die körperlich-sensorischen *petites perceptions* – einer vergleichsweise passiven Wahrnehmungsfähigkeit unterstellt sind, setzt die mit Strebung (*appetition*) verbundene Apperzeption eine reflexive Kenntnis des inneren Zustands voraus.⁶³⁰

Unter ‚apperception‘ fasst Leibniz damit den tätigen Akt der Aufmerksamkeit *auf etwas*; etwas zu apperzipieren heißt also, auf etwas aufmerksam zu werden.⁶³¹ Voraussetzung dafür ist, dass die sinnliche Perzeption im Gedächtnis eine kraftvolle, herausgehobene und unterschiedene ‚Disposition‘ hinterlassen hat, die dann im Akt der Apperzeption aktualisiert wird. Anders formuliert: Die Apperzeption lässt aus einer „bemerkbaren sinnlichen Perzeption eine bemerkte“⁶³² werden. Leibniz reserviert den Apperzeptionsbegriff damit für einen seelischen Vorgang, in dem sinnlich Gegebenes mittels Aufmerksamkeit aufgefasst, angeeignet und in den Bewusstseinszusammenhang eingeordnet werden kann.⁶³³ Von methodologischer Bedeutung für Herbarts Psychologie ist vor allem der von Leibniz verwendete Begriff der ‚Strebung‘, den dieser im Kontext der Zweckursachen als das Prinzip kontinuierlicher Veränderung geschärft hatte. Demgemäß können (die deutlicheren) Perzeptionen nämlich nur aus (den weniger deutlichen) Perzeptionen, nicht aber unmittelbar aus äußeren Ursachen erklärt werden. Leibniz verwechselt also nicht – wie später Kant, der die sinnliche Rezeptivität unmittelbar von äußeren Ursachen herrühren ließ – den

⁶³⁰ Vgl. Sebastian Bender: *Von Menschen und Tieren — Leibniz über Apperzeption, Reflexion und conscientia*. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung* (2013). Bd. 67, H. 2, S. 214-241, bes. S. 217-220.

⁶³¹ Wie Christian Barth herausgestellt hat, ist die Einführung des Substantivs ‚apperception‘ vor allem Leibniz' Wunsch geschuldet, im Kontext der im 18. Jahrhundert intensiv geführten Aufmerksamkeitsdebatte sprachlich variieren zu können. Sofern Akte des Bemerkens in seiner Theorie der Kognition eine entscheidende Rolle spielen, ergebe sich für Leibniz das Bedürfnis, neben den Substantiven ‚perception‘, ‚reflexion‘, ‚sensation‘ auch ein entsprechendes Substantiv für das Verb ‚s'appercevoir de‘ zur Verfügung zu haben. Vgl. dazu ebd.: *Intentionalität und Bewusstsein in der Frühen Neuzeit. Die Philosophie des Geistes von René Descartes und Gottfried Wilhelm Leibniz*, S. 337-341.

⁶³² Ebd., S. 365.

⁶³³ Vgl. Hans Adler: *Bändigung des (Un)Möglichen*, S. 50-54.

ursächlichen Reiz mit der von ihm qualitativ unterschiedenen Perzeption und Empfindung. Wenngleich Leibniz das für die Physiologie und Psychologie der Wahrnehmung wichtige Phänomen der ‚Empfindungsschwelle‘ nicht berücksichtigt zu haben scheint, muss man dennoch den für Herbart instruktiven, modernen Zug von Leibniz’ Apperzeptionsverständnis betonen: Denn Leibniz erfasst mit seinem Apperzeptionsbegriff infinitesimale Zwischengrade, also Unterschiedsschwellen, mit denen er die kontinuierliche, infinitesimale Verbindung und Entwicklung *zwischen* Erscheinungen nachzuweisen versucht.⁶³⁴

Herbart holt in seiner Psychologie damit denjenigen aktiv-synthetischen Sinn von Apperzeption zurück, den sie bei Leibniz bereits besessen hatte: Beide begreifen Apperzeption als Akt der Integration und Verarbeitung neu aufzunehmender Vorstellungen in die bereits vorhandene Vorstellungsmasse.⁶³⁵ Herbarts spezifische assoziationspsychologische Modifikation der Apperzeption stellt das ‚Ich‘ dann als Durchkreuzungspunkt vor, an dem jeweils die apperzipierenden und apperzipierten Vorstellungen zusammenlaufen. „Das Herbartsche ‚Ich‘, der Kern des individuellen Selbstbewußtseins“ wird, so resümiert Gerhart von Graevenitz, zu einem „instabile[n] Kreuzungspunkt von Vorstellungsreihen und unterschiedlichen Kreisen der Intersubjektivität.“⁶³⁶ In der Tat bleibt Herbarts aktiv-synthetische Neuausrichtung der Apperzeption, die letztlich auf die Formalisierung aller vorausgesetzten Erkenntnis- und Wissensbegriffe zielt, für die gesamten form- und wahrnehmungstheoretischen Überlegungen der formalen Ästhetik im 19. Jahrhundert verbindlich.

4. Ordnungsfunktionen der Tonlehre (Koch, Herbart)

Herbart legt den Grundstein für sein Apperzeptionsverständnis bereits früh, und zwar in seinen 1811 erschienenen *Psychologischen Bemerkungen zur Tonlehre*. An diese frühen Überlegungen schließt er in dem *Lehrbuch zur Psychologie* (1816) an und bearbeitet sie umfassender und mit ungleich höherem systematisch-mathematischem Anspruch in seinem 1824/25 veröffentlichten Hauptwerk, *Psychologie als Wissenschaft* und auch in den kurz vor seinem Tode erschienenen *Psychologischen Untersuchungen* (1839).

⁶³⁴ Vgl. zu Leibniz’ Stufenmodell der Seele Margret Kaiser-El-Safti: *Die Idee der wissenschaftlichen Psychologie*, S. 251-255.

⁶³⁵ Vgl. Art. *Apperzeption*. In: Joachim Ritter/ Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 1: A-C. Basel, Stuttgart 1971, Sp. 448-450.

⁶³⁶ Gerhart von Graevenitz: ‚*Verdichtung*‘. *Das Kulturmodell der Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*. In: *Kea* 12 (1999), S. 35.

In seiner ersten, bereits erwähnten kleinen Schrift mit dem Titel *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre* (1811) präsentiert Herbart erstmalig seine Untersuchungen zur Tonpsychologie. Darin widmet er sich zunächst den ästhetischen Grundprinzipien der Tonlehre und erweitert diese um seine metaphysischen, mathematischen und psychologischen Einsichten, die er bereits wenige Jahre zuvor in der Zeit seiner Göttinger Professur gewonnen hatte. In dem damals entstandenen Werk *Hauptpunkte der Metaphysik* (1808), insbesondere in dem Kapitel *Elemente einer künftigen Psychologie* (§ 13), hatte Herbart versucht, die verschiedenen Verschmelzungen, Hemmungen und Strebungen in der Vorstellungsbildung zu erfassen und beruft sich dabei auf die „Tonlinie“⁶³⁷ als einen konkreten musikalischen Anwendungsfall. Wie die Forschung in Bezug auf die *Psychologischen Bemerkungen zur Tonlehre* gesehen hat, setzt Herbart damit ein theoriegeschichtlich folgenreiches „tonale[s] Apriori“⁶³⁸ an, mit dem die Musik in den „Rang einer wissenschaftlich-psychologisch ernstzunehmenden Sache“⁶³⁹ aufrückt.⁶⁴⁰ Diese These zu den spezifisch prinzipienwissenschaftlichen Vorleistungen der Tonlehre bildet auch den Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen, wobei stärker die strukturtheoretischen Konsequenzen für Herbarts eigenen Apperzeptionsbegriff herausgestellt werden sollen. So lässt sich nachweisen, dass Herbart den ‚synthetischen‘ Sinn für sein Apperzeptionskonzept bereits in den *Psychologischen Bemerkungen zur Tonlehre* zurückgewinnt, indem er zeigt, dass die Modalitäten der Apperzeption und die synthetisch-relationalen Ordnungsformationen der Tonlehre überaus eng verbunden sind. Wenn man aber grundsätzlich annimmt, „daß jede Ordnung auf kontingente Ausgangslagen antwortet“⁶⁴¹, so antwortet Herbart auf die aus seiner Sicht prekäre Ausgangslage der wissenschaftlichen Psychologie nach Kant; das tut er

⁶³⁷ Johann Friedrich Herbart: *Hauptpunkte der Metaphysik* [1808], S. 214: „Man fragt nach Anwendungen? – Die *Tonlinie* bietet sich dar; mit ihren Octaven, welche sogleich jene sich wiederholenden Punkte des reinen Gegensatzes sich zueignen; – mit ihrer falschen Quinte, der Stelle der größten Disharmonie gerade mitten in der Distanz der Octave.“ Wie Stöckmann gezeigt hat, abstrahiert Herbarts Konzept der ‚Tonlinie‘ von den spezifischen Erfahrungsmodalitäten räumlicher, zeitlicher oder gradueller Qualitäten, weil sie ihre Verhältnisglieder in einer Reihe anordnet. Daher sei die ‚Tonlinie‘ als eine rein apriorische, in der Erfahrung nicht vorkommende Konstruktion zu verstehen. Im Gegensatz zur Tonleiter sei die ‚Tonlinie‘ prinzipiell wiederholbar und in beiden Richtungen unendlich, sodass sie zweifach, nämlich in auf- und absteigender Tonfolge, durchlaufen werden könne. Vgl. dazu ebd.: *Form. Theorie und Geschichte der formalistischen Ästhetik*, S. 245.

⁶³⁸ Nadia Moro: *Der musikalische Herbart*, S. 15.

⁶³⁹ Margret Kaiser-El-Safti: *Die Idee der wissenschaftlichen Psychologie*, S. 283.

⁶⁴⁰ Vgl. Art. *Johann Friedrich Herbart. Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre*. In: Felix Wörner / Melanie Wald-Fuhrmann (Hrsg.): *Lexikon Schriften über Musik*. Bd. 2: *Musikästhetik in Europa und Nordamerika*. Kassel 2022, S. 347-349; Céline Trautmann-Waller: „*Ein vestes Gebäude*“?, S. 109-123; Irina Wutsdorff: *Die prästrukturalistische Theorielinie der tschechischen Ästhetik im Kontext der deutschsprachigen Musikästhetik des 19. Jahrhunderts*, S. 309-332.

⁶⁴¹ Bernhard Waldenfels: *Vielstimmigkeit der Rede. Studien zur Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt/Main 1999, S. 171.

mit dem Argument der synthetischen Analysefähigkeit der Tonlehre, die darüber aufklären soll, wie sich Anschauungsformen in der Wahrnehmung zusammensetzen.

Es erscheint deshalb aussichtsreich, einen Blick auf den musiktheoretischen Quellgrund von Herbarts Apperzeptionskonzept zu werfen – und zwar auf die musikalische Form- und Syntaxlehre, die sich als Folge des Aufstiegs der reinen Instrumentalmusik im 18. und 19. Jahrhundert etabliert hatte und die Herbart zur Begründung seines Apperzeptionskonzepts wiederholt in Anspruch nimmt. Die musikalische Form- und Syntaxlehre bildet deshalb einen idealtypischen Rahmen für die von Herbart angestrebte gedankliche Konstruktion von Formzusammenhängen, weil sie Zeit- und Bewegungsvorgänge genau fixiert und begrenzt.

Exemplarisch für diese systematische Vorarbeit steht Heinrich Christoph Kochs dreibändiges musiktheoretisches Hauptwerk *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782, 1787, 1793), das den Maßstab für zeitlich benachbarte Abhandlungen bildet. Wenngleich Herbart zwar die älteren Begrifflichkeiten der Form- und Syntaxlehre nicht übernimmt, ergibt sich aus seinem Versuch, Tonverhältnisse als syntaktische Grundeinheiten der Seele zu erfassen, doch eine bemerkenswerte konzeptgeschichtliche Überschneidung mit Kochs ‚interpunktischer‘ Form. Koch wie Herbart sind darum bemüht, Formen als syntaktische Grundeinheiten zu erfassen und zu beschreiben, wie sie für formale Kohärenz sorgen.

Während aber Koch Harmonie, Kontrapunkt und Rhythmus als sequenzielle Bausteine in ein bestehendes System zu integrieren versucht, erreichen Herbarts Überlegungen ein völlig neues Abstraktionsniveau, mit dem er zwischen musikalischer Formenlehre und den steigenden Anforderungen des wissenschaftlich-psychologischen Diskurses vermittelt. Dies gelingt ihm, indem er Kochs letztlich rhetorischen Systematisierungsanspruch wahrt, dabei jedoch nicht von einem hierarchischen Relationsgefüge ausgeht, das jedes Element in größere syntaktische Einheiten einfügt, sondern von beweglichen Klangkomplexen, die über die Bewusstseinschwelle hinausdrängen und zu einem „Continuum von Vorstellungen“⁶⁴² verarbeitet werden. Herbart erfasst und systematisiert Klänge damit nicht nur in ihrer Relationalität, sondern versucht darüber hinaus zu beschreiben, wie Relationen als zeitliche Ordnungen in der Erfahrung selbst entstehen. Damit setzt er ein vergleichsweise starkes Konzept von Erfahrung an, mit dem er die zeitliche Dimension, in der Sinnbezüge und Regelstrukturen entsteht, erfasst.

⁶⁴² Johann Friedrich Herbart: *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre* [1811], S. 103.

Dem Erfahrungsbegriff kommt an dieser Stelle eine polemische Schärfe zu: Hatte Kant das Verhältnis von Wahrnehmung und Erkenntnis auf eine prinzipiell der Erfahrung entzogene, transzendente Ebene gehoben, setzt Herbart ein Erfahrungskonzept dagegen, in dem das Erfahren, das ausdrücklich die akustische Wahrnehmung und die Ordnung der Töne einbezieht, zum Paradigma wird. Die Musik fungiert damit – auch im Unterschied zu Malerei und Poesie – als herausgehobenes Vorbild für die „Wiederverwissenschaftlichung“⁶⁴³ der Psychologie, sofern sie dieser ein anschlussfähiges Erfahrungskonzept vorgibt, das über die Strukturen der inneren Erfahrung aufklärt, ohne aber der Erfahrung einen substantiellen Gehalt vorzuschreiben. Herbart stellt damit Kants Annahme einer ursprünglich-synthetischen Einheit der Apperzeption einen veränderlichen, inhomogenen ‚Apperzeptionsraum‘ entgegen, in dem sich die Konstituenten des Verstehens, Vorstellens und Fühlens gleichermaßen in ihrer psychologischen Genese genau beschreiben und auf ihre allgemein strukturelle Integrität hin überprüfen lassen müssen.

Die wissenschaftstheoretische Vorrangstellung der Musik ergibt sich folglich daraus, dass sie nicht auf die Erfahrung einer dem Subjekt gegenüberstehenden Außenwelt zielt, sondern auf innerlich wahrgenommene, strukturierte Relationen. Diese Relationen kann die Erfahrung, die Herbart prinzipiell für widersprüchlich und korrekturbedürftig hält, allein nicht bereitstellen. Erst die Konkretisierung in musikalischen Relationen, wie beispielsweise in Oktaven, Quinten, Quarten und Terzen entscheidet darüber, wie Erfahrung aufzufassen sei, und entzieht sie auf diese Weise dem willkürlichen Zugriff des Subjekts.⁶⁴⁴

In der Tonlehre liegen für Herbart somit ‚harte‘, prinzipienwissenschaftlich verbürgte Parameter der Wahrnehmungslenkung bereit, die er aus der älteren Tradition der Form- und Syntaxlehre entwickelt und die zu einer unverzichtbaren Stütze seiner gesamten wissenschaftlich-psychologischen Überlegungen werden. Dass Herbart gerade die Tonlehre die „bisher von den Psychologen nie recht genau ins Auge gefaßt“⁶⁴⁵ wurde, zum wissenschaftstheoretischen Ankerpunkt der noch jungen wissenschaftlichen Psychologie macht, hat vor allem methodologische Gründe. Wenngleich die Tonlehre über ganz

⁶⁴³ Valentin Pluder: *Debatte über Psychologie auf empirischer Grundlage: Friedrich Eduard Herbart und Johann Friedrich Beneke*. In: Gerald Hartung (Hrsg.): *Die Philosophie des 19. Jahrhunderts. Deutschsprachiger Raum 1800-1830*. In: Gerald Hartung / Laurent Cesalli (Hrsg.): *Grundriss der Geschichte der Philosophie*. Begründet von Friedrich Ueberweg. Göttingen 2020, S. 459-501, hier S. 465. Es handelt sich freilich um Johann Friedrich Herbart und Friedrich Eduard Beneke, nur im Titel sind die Namen fehlerhaft angegeben.

⁶⁴⁴ Vgl. zu Herbarts Ausformung des Erfahrungskonzepts insbesondere: *Hauptpunkte der Metaphysik* [1808], S. 181-185; *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre* [1811], S. 99-100; *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie* [1813], S. 301-308; *Lehrbuch zur Psychologie* [1816], S. 305; *Ueber die Möglichkeit und Nothwendigkeit, Mathematik auf Psychologie anzuwenden* [1822], S. 106; *Psychologie als Wissenschaft. Erster synthetischer Teil* [1824], S. 189-202.

⁶⁴⁵ Ebd.: *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre* [1811], S. 99.

unterschiedliche Sachbereiche wie Harmonik, Physik, Akustik und Mathematik aufklärt, hält sie doch in paradigmatischer Weise Ordnungsfunktionen für psychische Phänomene bereit, Ordnungsfunktionen, die einen Ausgangspunkt für die Berechnung von Statik und Dynamik von Vorstellungskräften bieten.⁶⁴⁶ Die Tonlehre vermittelt der Psychologie in Harmonie, Melodie und Zeitmaß damit zunächst eine verlässliche prinzipienwissenschaftliche Grundordnung, Herbart selbst spricht von „Grundregeln“⁶⁴⁷. Innerhalb dieser Grundordnung aber lassen sich bei ihm zwei Strukturierungsweisen ausmachen, mit denen die Tonlehre musikalische Sinnbildungsvorgänge steuert: Einerseits ‚weichere‘ Strukturierungsweisen, die Ordnungen als ein Ganzes erfassen, in welchem sich jedes Element in seiner Eigenheit entfalten kann, und andererseits ‚härtere‘ Strukturierungsweisen, die einzelne Elemente anderen mit Notwendigkeit über- und unterordnen.⁶⁴⁸

Die Attraktivität der Tonlehre liegt für Herbart also in dieser doppelten Systematisierungsfähigkeit, mit der sie spontane musikalische Sinnbildungen erfahrbar macht und ihre Wiederholbarkeit sicherstellt. So untersucht die Tonlehre laut Herbart ihren Gegenstand „pünktlich“⁶⁴⁹, d.h. exakt, und lenkt die Aufmerksamkeit „auf die wahren, in bestimmter Erfahrung gegebenen, Elemente, nämlich auf die harmonischen Grundverhältnisse“⁶⁵⁰. Der eigentliche formalistische Primat gebührt aus Herbarts Sicht schon deshalb der Tonlehre, weil sie in Intervall- und Kontrapunktlehre nicht nur allgemeine Ordnungsfunktionen ausgeprägt hat und so auch über die praktische Ordnung der Musik bestimmt, sondern gleichzeitig auf ihre Ordnungsgenese hin transparent gemacht werden kann. Anders gewendet: Schon insofern als die Tonlehre konsequent nach dem Strukturaufbau und den Verhältnisbeziehungen von Intervallen, Akkorden, Rhythmus und Zeitmaß fragt, hält sie ein analytisches Potential bzw. Auflösungsvermögen für Relationen bereit. Dieses erfasst Herbart selbst in seiner Einleitung zu den *Psychologischen Bemerkungen zur Tonlehre*:

Zu denjenigen psychologischen Gegenständen, welche, vor andern, sich einer minder schwierigen Nachforschung darbieten, gehört ohne Zweifel die Tonlehre. Alle Musik läßt sich in einfache Töne

⁶⁴⁶ Vgl. zu Herbarts Versuch, musikalisch kodifizierte Tonverhältnisse mit den Mechanismen der Psyche in Einklang zu bringen Ingo Stöckmann: *Form. Theorie und Geschichte der formalistischen Ästhetik*, S. 228-236; Nadia Moro: *Der musikalische Herbart*, S. 73-78. Vgl. weiterhin Art. *Herbart, Johann Friedrich*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 2., neubearb. Ausg. hrsg. v. Ludwig Finscher. 21. Bde. in zwei Teilen. Personenteil 8: Gri-Hil. Stuttgart, Weimar 1996, Sp.1355-1357.

⁶⁴⁷ Johann Friedrich Herbart: *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre* [1811], S. 117.

⁶⁴⁸ Ich verwende die Begriffe „härtere“ und „weichere“ Ordnungsformationen nach Bernhard Waldenfels: *Vielstimmigkeit der Rede*, S. 171-174.

⁶⁴⁹ Johann Friedrich Herbart: *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre* [1811], S. 100.

⁶⁵⁰ Ebd.

rein auflösen, denen ihre Distanzen, so wie ihre Dauer, bestimmt zugemessen sind; und deren Stärke und Schwäche, wie sie der gute Vortrag verlangt, ebenfalls wenigstens der Größenschätzung, wenn auch nicht Messung, unterworfen ist; so daß alle Elemente des Vorstellens, von denen die Gemüthszustände des Zuhörers abhängen, eine genaue Angabe gestatten.⁶⁵¹

Gerade an dieser Engführung von Tonlehre und Psychologie zeigt sich, dass Herbart nicht nur die allgemeine Theoriefähigkeit musikalischer Formen, sondern auch die erkenntnistheoretische Kompetenz des Hörers hoch veranschlagt. Doch seine klaren Erwartungen an die prinzipienwissenschaftliche Vorreiterrolle der Tonlehre, die ohne Messung auskommen und „von aller mathematischen Physik unabhängig“⁶⁵² sein soll, sind zugleich die Achillesverse seiner (ton-)psychologischen Überlegungen.

Wie bereits erwähnt, experimentierte Herbart nie selbst, sodass immer wieder Diskrepanzen zwischen seinem mathematisch-psychologischen System und der phänomenalen psychoakustischen Wahrnehmung entstehen. Mit diesem fehlenden Anschluss an die Empirie in Form von Messungen liegt nicht nur ein faktisches, sondern auch ein systematisch unlösbares Problem in Herbarts tonpsychologischen Überlegungen vor, auf das bereits Valentin Pluder hingewiesen hat.⁶⁵³ Zwar proklamiert Herbart, die Psychologie zu einer Naturwissenschaft gleich der zeitgenössischen Physik machen zu wollen, und beharrt darauf, „aus den Vorräthen der empirischen Psychologie solche Gegenstände auszuwählen, die sich mit Präcision aufstellen lassen“⁶⁵⁴, doch erscheint dieser methodische Anspruch ohne empirische Messung zunehmend uneinlösbar. Denn ein präzises empirisches Vorgehen müsste nicht nur Allgemeinsätze über quantitative Verhältnisse in mathematischer Form beinhalten, wie Herbart sie betreibt, sondern zusätzlich gewährleisten, dass formalisierte Allgemeinsätze an empirisch gemessenen Daten überprüfbar und wiederholbar sind. Im Sinne der zeitgenössischen Physik betreibt Herbart also – entgegen seinem eigenen Anspruch – keine empirische Psychologie, sondern eine Erinnerung und Gedächtnis voraussetzende, philosophische „Gedächtniseinschreibung“⁶⁵⁵.

Herbarts Chimäre der empirischen Psychologie hat ebenso fachliche Anerkennung erworben, wie Anlass zu grundlegender Methodenkritik gegeben. Verständlicherweise haben vor allem Vertreter der Experimentalpsychologie an ihr Kritik geübt. Deren Vertreter wie Gustav Theodor Fechner (1801-1878), Hermann von Helmholtz (1821-1894), Wilhelm Wundt (1832-1920) und Ernst Mach (1838-1916) reduzieren zunehmend die Abhängigkeit

⁶⁵¹ Ebd., S. 99.

⁶⁵² Ebd., 101.

⁶⁵³ Vgl. Valentin Pluder: *Debatte über Psychologie auf empirischer Grundlage: Friedrich Eduard Herbart und Johann Friedrich Beneke*, S. 487-489.

⁶⁵⁴ Johann Friedrich Herbart: *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre* [1811], S. IV.

⁶⁵⁵ Friedrich Kittler. *Aufschreibsysteme 1800 – 1900*. 3., vollst. überarb. Neuauflage München 1995, S. 261.

der Psychologie von der Metaphysik und stützen die Introspektion konsequent mit wahrnehmungspsychologischen Experimenten.⁶⁵⁶

Aber auch innerhalb des Herbartianismus entwickelt sich ein Bewusstsein für die Diskrepanz zwischen Forderung und Einlösung der ‚empirischen‘ Psychologie. Wie Theodor Waitz (*Lehrbuch der Psychologie als Naturwissenschaft*, 1849) und Wilhelm Fridolin Volkmann (*Lehrbuch der Psychologie vom Standpunkte des Realismus*, 1875), die beide Herbarts Wissenschaftsprogramm nahestehen, kritisch bemerken, wird das Problem der Messung weder von Herbart noch von seiner Schule gelöst.⁶⁵⁷ Dagegen führt beispielsweise der Physiologe und Anatom Ernst Heinrich Weber (1795-1878) bereits in den 1830er Jahren die ersten wahrnehmungspsychologischen Experimente durch, in denen er psychologische Fragestellungen wie den Zusammenhang zwischen Reizintensität und Empfindung mit physikalischen und mathematischen Methoden konsequent verbindet.⁶⁵⁸ Gleichwohl muss man den für die Entwicklung der Musikpsychologie des 19. Jahrhunderts instruktiven Zug von Herbarts psychologischen Untersuchungen hervorheben, da er nicht nur die wissenschaftstheoretische Rolle der Musik ernst nimmt, sondern auch die analytisch-formbezogene Tätigkeit des Hörens. Rezeptionsgeschichtlich sind damit vielfache Übergänge in das Gebiet der psychologischen Akustik geschaffen worden. Wenngleich Herbart sich mit seiner Theorie der Hemmung und Verschmelzung von (Ton-)Vorstellungen jeder weiteren Einsicht verschließt, die experimentell gewonnen ist, erweist er sich dennoch als Wegbereiter für die Entwicklung und Institutionalisierung der wissenschaftlichen Psychologie im 19. Jahrhundert.⁶⁵⁹ Eine aufschlussreiche Rezeptionslinie führt dabei in die Tonpsychologie der

⁶⁵⁶ Vgl. Christian G. Allesch: *Geschichte der psychologischen Ästhetik*, S. 303-315; Klaus-Jürgen Bruder: *Zwischen Kant und Freud: Die Institutionalisierung der Psychologie als Selbstständige Wissenschaft*. In: *Die Seele. Ihre Geschichte im Abendland*. Hrsg. v. Gerd Jüttemann / Michael Sonntag / Christoph Wulf. Göttingen 2005, S. 319-339; Julia Kursell: *Epistemologie des Hörens*, S. 27-55; Paul Ziche: ‚Ästhetik von unten‘ und oben, S. 325-350.

⁶⁵⁷ Theodor Waitz führt dazu aus: „Das Resultat der bisherigen Überlegungen ist dieses, daß uns die Data zu psychologischen Rechnungen bis jetzt noch gänzlich fehlen und daß die mathematische Begründung der Psychologie, die Herbart versucht hat, nicht von der Art ist daß man sich bei ihr beruhigen könnte; aber gleichwohl bleibt es Herbart’s unbestreitbares Verdienst daß er die allgemeine Gesetzmäßigkeit der psychischen Erscheinungen, von der man früher wohl gesprochen hatte und noch spricht ohne sich dabei etwas Bestimmtes zu denken, als eine mathematische erkannte und als solche nachzuweisen bemüht war.“ Vgl. ebd.: *Lehrbuch der Psychologie als Naturwissenschaft*. Braunschweig 1849, S. 158-159

⁶⁵⁸ Bereits 1825 publizieren Ernst Heinrich Weber und sein Bruder Wilhelm Weber die wegweisende Schrift: *Wellenlehre auf Experimente gegründet oder über die Wellen tropfbarer Flüssigkeiten mit Anwendung auf die Schall- und Lichtwellen*. Leipzig 1825. Darin schließen sie an die Forschungen von René Descartes (1596-1650), Christiaan Huygens (1629-1685), Isaac Newton (1643-1727), Leonhard Euler (1707-1783), Ernst Florens Friedrich Chladni (1756-1827), Joseph Fraunhofer (1787-1826) und Augustin Jean Fresnel (1788-1827), an. Vgl. ebenfalls Art. *Psychologie*. In: Jürgen Mittelstraß (Hrsg.): *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*. Bd. 6: O-Ra. 2., neubearb. u. erg. Aufl. Stuttgart 2016, S. 493-498.

⁶⁵⁹ Vgl. dazu auch die kritische Würdigung Hugo Riemanns, der mit Blick auf Herbarts tonpsychologische Überlegungen schreibt: „Dieser zog die Musik in ausgedehntem Maßstab in den Kreis seiner Betrachtungen, da er in den Beziehungen der Töne wichtige allgemeine philosophische Gesetze zu erkennen glaubte. Leider stellte

zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. So schließt noch Carl Stumpf mit ähnlich weitreichenden psychologischen und erkenntnistheoretischen Intentionen in seiner *Tonpsychologie* (1883) an Herbarts Apperzeptionskonzept an und widmet sich der „Lebendigkeit und Dauerhaftigkeit der Tonvorstellungen im Bewusstsein“^{660, 661}. Gleichwohl befindet Stumpf den „Verschmelzungsapparat Herbart’s für [...] unbrauchbar“⁶⁶² und weist bildreich auf die Widersprüche hin, in die sich Herbarts Psychologie aus seiner Sicht verstrickt habe:

Der ganze Vorgang ist, wie so mancher in Herbart’s Seelenmechanik, ein aus physikalischen Erinnerungen gewobenes Luftgebilde. Kein Psychologe hat mehr gegen die Mythologie in seiner Wissenschaft geeifert und keiner sie so ausgiebig betrieben. Erscheinen die Vorstellungen nicht wie Passagiere, die, in eine Postkutsche zusammengepackt, sich gegenseitig drücken, stossen und gelegentlich hinauswerfen?⁶⁶³

Weniger offensichtlich ist die Aufnahme herbartianischer Psychologie und Ästhetik in einer Harmonielehre des frühen 20. Jahrhunderts, und zwar in der *Vollständigen Harmonielehre* (1912/13) des tschechischen Komponisten Leoš Janáček (1854-1928). Obwohl Janáček lediglich die Ästhetiken von Robert Zimmermann und Josef Durdík als Vorbilder erwähnt, liegt sein durchaus unorthodoxer Umgang mit der überlieferten Terminologie in Herbarts psychologischen Grundannahmen begründet, wie dieser sie in den *Psychologischen Bemerkungen zur Tonlehre* (1811) entfaltet hatte.⁶⁶⁴

er sich dabei nicht auf den physikalisch-physiologischen Standpunkt, der, wie heute kaum noch jemand bestreitet, zur Erklärung der grundlegenden Thatsachen des musikalischen Hörens der allein rationelle ist, und gewann daher für die ferneren Schlüsse eine falsche Basis. Seine „Psychologischen Bemerkungen zur Tonlehre“ (1811) nicht nur, sondern alle seine philosophischen Schriften sind daher für den gebildeten Musiker von höchstem Interesse, aber schließlich doch für die Förderung der Erkenntnis der natürlichen Gesetze des musikalischen Kunstschaffens nur mittelbar von Bedeutung. In Herbarts Fußstapfen trat F. W. Drobisch [...], der indes in neuester Zeit den naturwissenschaftlichen Standpunkt prinzipiell anerkannt hat.“ In: ebd.: *Musiklexikon. Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, nebst einer vollständigen Instrumentalkunde*. Leipzig 1882, S. 85-86.

⁶⁶⁰ Carl Stumpf: *Tonpsychologie*. Bd. 1. Berlin 1983, S. 285.

⁶⁶¹ Vgl. Margret Kaiser-El-Safti: *Johann Friedrich Herbart und Carl Stumpf - oder die Bedeutung der Musik für die Psychologie*, S. 73-94.

⁶⁶² Carl Stumpf: *Tonpsychologie*. Bd. 2 [1890], S. 190.

⁶⁶³ Ebd., S. 190.

⁶⁶⁴ Kerstin Lücker weist überzeugend nach, dass Janáčeks *Vollständige Harmonielehre* (1912/13) konzeptuell und terminologisch tief in der (Ton-)Psychologie Herbarts verankert ist. Vgl. Leoš Janáček: *Vollständige Harmonielehre* [1912/13]. Übers. und komment. von Kerstin Lücker. Berlin 2011, S. 76-S. 83. Stöckmann hat ebenfalls auf diesen Befund mit Blick auf die Wirkungsgeschichte herbartianischer Ästhetik aufmerksam gemacht. Vgl. ebd.: *Form. Theorie und Geschichte der formalistischen Ästhetik*, S. 32.

5. Formalismus der Phantasie

Wie bereits gesehen, sorgt die Tonlehre in der herbartianischen Wahrnehmungspsychologie mittels ihrer apriorischen Grundordnung für die Kontinuität und Kohärenz der gesamten Wahrnehmung. Bereits Adam Smith hatte ein ganz ähnliches Wahrnehmungsmodell aus den Eigenlogiken von Vokal- und Instrumentalmusik (*The Imitative Arts*, postum 1795) entwickelt, das eine enge strukturelle Kopplung von musikalischer Form und seelischen Prozessen vorsah. Jedoch haben Smiths in der britischen Aufklärungsästhetik wurzelnde Überlegungen kaum Spuren in der kontinentalen Musikästhetik hinterlassen, was eine direkte Rezeption innerhalb der Herbart-Schule zumindest unwahrscheinlich macht. Gleichwohl weist Smiths musikästhetisches Wahrnehmungsmodell, das ansatzweise entlang eines zeitlichen Kontinuums ausgerichtet ist, eine erhöhte theoretische Sensibilität für die zeitliche Extension der Wahrnehmung selbst auf. Herbart vollzieht also die sich seit Smith abzeichnende formale Selbstständigkeit der (Instrumental-)Musik mit, geht aber bemerkenswert früh auf Abstand zu musikästhetischen Wahrnehmungsmodellen, die sich in den engen Bahnen der Affektenlehre bewegen.⁶⁶⁵

Zunächst treffen sich die Konzepte von Smith und Herbart in der apperzeptionstheoretischen Grundannahme, dass sich Musik und Bewusstsein im Akt des Hörens eng verklammern lassen. So gehen beide davon aus, dass sich beim Hören ein dynamischer Klanghorizont aufspannt, in dem apperzipierende und apperzipierte Vorstellungen zusammenlaufen und miteinander vermittelt werden müssen. Bereits Smith sah den Hörer dazu befähigt, die disparaten, nacheinander erklingenden Formen der Instrumentalmusik zu *einer* Vorstellung zusammenzufassen. Dabei hatte er wiederholt auf die gedächtnisstützenden Leistungen von „time and measure“⁶⁶⁶ verwiesen, die als wesentliche Kohärenzprinzipien die musikalischen Formen in das Bewusstsein einpassen. Die musikästhetischen Positionen Smiths und Herbarts treten allerdings hinsichtlich der Frage auseinander, wodurch die Stetigkeit der Anschauung in letzter Konsequenz gewährleistet werden soll. Smith hatte der Tradition gemäß die Sympathie als dasjenige Vermögen angesehen, das den ästhetischen Wahrnehmungsvorgang lenkt, wobei für ihn grundsätzlich jeder Affekt zu einem sympathetischen Empfinden führt. Während also für Smith die

⁶⁶⁵ Vgl. zu der musikphilosophischen Agenda um 1800 Georg Mohr: „Die Musik ist eine Kunst des ‚innern Sinnes‘ und der Einbildungskraft“. *Affekt, Form und Reflexion bei Christian Friedrich Michaelis*, hier S. 140-145. Vgl. zur Modellierung von musikalischer Subjektivität im 19. Jahrhundert Tobias Janz: *Musikalische Subjektivität und musikalische Normativität*, S. 29-39.

⁶⁶⁶ Adam Smith: *Essays on Philosophical Subjects* [1795], S. 280.

Kohäsionskraft der Sympathie entscheidend ist, um immer neue affektive Kongruenzen zwischen musikalischer Form und Bewusstsein zu erzeugen, bricht Herbart mit dieser durch Sympathie vermittelten Kongruenz zugunsten einer reinen Verzeitlichung der Hörwahrnehmung.

Anders formuliert: Da Herbart die Kontinuität der Wahrnehmung ausschließlich über verzeitlichte, syntaktisch relationierte Formzusammenhänge herstellt, ist sein musikästhetisches Wahrnehmungsmodell nicht mehr auf die sozialen Bindungsenergien der Sympathie angewiesen, die Musik und Bewusstsein in ein Verhältnis der Konkordanz treten lässt. Wie Herbart in seiner *Kurzen Enzyklopädie der Philosophie* (1831) mit Blick auf das benachbarte Feld der Poesie bemerkt, verstellen die Mechanismen der Sympathie sogar den Durchgriff der Wahrnehmung auf die ‚Reinheit‘ der ästhetischen Grundelemente:

Mit dem Lyrischen zugleich mag nun auch Alles, was an der Poesie nur Sprache ist, beseitigt werden, so viele wahrhaft ästhetische Elemente des Rhythmus, des Wohlklangs, auch darin enthalten sind. Ueberdies wollen wir das Rhetorische oder Didaktische ablösen; sein Wesen besteht darin, Ueberzeugung mitzuthemen, so wie das Lyrische die Empfindung mittheilt. Auf diese Weise haben wir Alles abgesondert, was auf *Sympathie* kann zurückgeführt werden, es sey nun Sympathie der Ueberzeugung oder Empfindung. Was bleibt nun der Poesie noch übrig? Nur das rein-Objektive; das, was der Dichter mittheilen kann ohne *Sich* mitzuthemen.⁶⁶⁷ (Hervorh. d. Verf.)

Deutlich wird hier noch einmal Herbarts übergreifende Reorientierung der ästhetischen Wahrnehmung auf das „rein-Objektive“⁶⁶⁸, die sein Apperzeptionsmodell in Distanz zu der tradierten engen Assoziation von Subjektivität und Musik rücken lässt. In diesem Ablösungsprozess von sympathiegesteuerten Wahrnehmungsmodellen bildet die Phantasie eine für die gesamte formale Ästhetik zentrale Wahrnehmungskategorie, mit der sich die Temporalstrukturen des Bewusstseins unter geltungslogischen und zeitbezogenen Gesichtspunkten neu beschreiben lassen.⁶⁶⁹ In gewisser Weise sind Sympathie und Phantasie sogar als apperzeptionstheoretische Gegenspieler zu verstehen, sofern die Sympathie die

⁶⁶⁷ Johann Friedrich Herbart: *Kurze Enzyklopädie der Philosophie aus praktischen Gesichtspunkten entworfen* [1831]. In: Ders.: *Sämtliche Werke in chronologischer Reihenfolge*. 19 Bde. Hrsg. von Karl Kehrbach. Bd. 9. Langensalza 1897, S. 113.

⁶⁶⁸ Ebd., S. 113.

⁶⁶⁹ Von dem herbartianischen ‚Phantasie‘-Konzept muss man die weitaus ältere improvisatorisch-kompositionspraktische Tradition der ‚Fantasia‘ abgrenzen, die bereits in Traktaten des 14. und 15. Jahrhunderts nachweisbar ist, unter anderem bei Guy de Saint-Denis (*Tractatus de tonis*, um 1300), Johannes de Grocheo (*De arte musica*, um 1300) und Marchettus von Padua (*Pomerium in arte musicae mensuratae*, 1319). Die ‚Fantasia‘ zeichnet sich vor allem durch harmonische Ungebundenheit und einen Wechsel von Melodiebruchstücken, allerdings nicht durch vollkommene Regellosigkeit aus; beispielhaft für die vor allem für Tasteninstrumente komponierte ‚Fantasia‘ sind Johann Sebastian Bachs *Cembalo-Toccaten D-Dur* (BWV 912), *Orgelfantasie G-Dur* (BWV 572), *Fantasie und Fuge a-Moll* (BWV 561) und Carl Philipp Emanuel Bachs *Freie Fantasie Fis-Moll* (Wq 67). Vgl. zu einzelnen Analysen kompositorischer Verfahren der musikalischen ‚Fantasia‘ näher Diether de la Motte: *Musik Formen. Phantasie, Einfall, Originalität. Ins Ohr springend, für Aufmerksame, hineinversteckt*. Augsburg 1999, S. 219-234.

Wahrnehmung in Affekten bindet und ‚stillstellt‘, während die Phantasie die Wahrnehmung freisetzt und dabei Beschleunigungs- und Desynchronisationsphänomene in den Blick rückt, die sich allein in der inneren Vorstellungsaktivität abspielen.

Bereits in seinen frühen *Psychologischen Bemerkungen zur Tonlehre* (1811) bestimmt Herbart die „musikalische Phantasie“⁶⁷⁰, die „in ihren Productionen an allgemeine und nothwendige, folglich keinesweges empirische, Regeln“⁶⁷¹ gebunden sei, als zentrales apperzeptionstheoretisches Konzept, das für alle weiteren tonpsychologischen Überlegungen der formalen Ästhetik bestimmend bleiben wird. Damit bezieht er die überaus reiche philosophiegeschichtliche Tradition ein, die die zentrale Kompetenz der Fantasie darin sieht, Dinge auch in deren Abwesenheit so vorzustellen, als ob sie gegenwärtig wären.⁶⁷² Am Beispiel musikalischer Schwingungsverhältnisse versucht er zu zeigen, wie die ‚musikalische Phantasie‘ die Geltungsqualifikationen des Erkennens jenseits aller experimenteller Bestätigung sichert:

Gesetzt, es entstände ein Streit über die rechte Höhe einer großen Terz oder eines Leittons: so würde es der verkehrte Weg seyn, ans Instrument zu treten und nach den Klängen der Saiten zu horchen; es gebührt sich vielmehr, in einen Zusammenhang musikalischer Gedanken sich zu versetzen, und sich nun ohne alle Hülfe des leiblichen Hörens zu entscheiden, welche Töne erklingen müssen, um den rechten Effect völlig hervorzubringen.⁶⁷³

⁶⁷⁰ Johann Friedrich Herbart: *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre* [1811], S. 100.

⁶⁷¹ Ebd., S. 100-101.

⁶⁷² Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang insbesondere auf die aristotelische Tradition der φαντασία (*phantasia*). Aristoteles hatte versucht, die Phantasie im strengen Sinne als eine wahrnehmungsursprüngliche Folgebewegung zu definieren. Entscheidend ist dabei die vorläufige Definition der φαντασία, die Aristoteles in *De Anima* vornimmt: Die Phantasie sei „ein Vor-Augen-Stellen (πρὸ ὀμμάτων γὰρ ἔστι τι ποιήσασθαι), wie der Gedächtniskünstler verfährt, der sich bestimmte Bilder aussucht“, und sie ist „das, wonach, wie man sagt, in uns eine Erscheinung (φάντασμα) entsteht“. Dies ist jedoch nicht im Sinne einer ‚aktuellen Anschauung‘ (αἴσθησις) gemeint, sondern als Vermögen zur Produktion von Bildern auch ohne gegenwärtige Affektion der Sinne. Die Analysen zur φαντασία sind bei Aristoteles von der Tendenz bestimmt, das Moment ihrer ‚Produktivität‘ als einer unkontrollierbaren Veränderung von Vorstellungen in den Hintergrund zu drängen und ihre für den Wissenserwerb konstitutive Funktion herauszustellen. Aristoteles’ Vorstellung einer Übersetzungsfunktion der φαντασία als wichtigstes Seelenvermögen von αἰσθήματα zu φαντάσματα und νοήματα wird noch die rationalistische Psychologie des 17. und 18. Jahrhunderts bestimmen. Zit. nach Art. *Phantasia*. In: Joachim Ritter / Karlfried Gründer / Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 7: P-Q. Basel 1989, Sp. 516-535. Zu den in der aristotelischen Tradition angelegten wahrnehmungsreproduktiven Leistungen der φαντασία als ‚wahrnehmungsursprüngliche Folgebewegung‘ vgl. Hubertus Busche: *Hat Phantasia nach Aristoteles eine interpretierende Funktion in der Wahrnehmung?* In: *Zeitschrift für philosophische Forschung* (1997). Bd. 51, H. 4, S. 565-589; Thomas G. Rosenmeyer: *ΦΑΝΤΑΣΙΑ und Einbildungskraft. Zur Vorgeschichte eines Leitbegriffs der europäischen Ästhetik*. In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* (1986). Bd. 18, H. 3-4, S. 197-248; Art. *Phantasia*. In: Karlheinz Barck / Martin Fontius / Friedrich Wolfzettel / Burkhard Steinwachs (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 4: Medien–Populär. Stuttgart, Weimar 2001, S. 778-798. Vgl. zur ‚Phantasia‘ in idealistischen Denkkontexten weiterhin Josef Simon: *Zeichenmachende Phantasia. Zum systematischen Zusammenhang von Zeichen und Denken bei Hegel*. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 50 (1996) H.1/2, S. 254-270.

⁶⁷³ Ebd., S. 101.

Herbart ist ausdrücklich nicht am „leiblichen“⁶⁷⁴ Hören, also an den physiologischen Aktivitäten des Ohres interessiert, die für ihn geltungsindifferent sind, sondern an abstrakten verzeitlichten Zuordnungsverhältnissen, die in ihrer Geltungswertigkeit streng normiert sind. Eben diese Zuordnungsverhältnisse stellt die musikalische Phantasie her, indem sie zunächst die Beziehung auf den Gegenstand – hier auf Intervalle – als Geltungsmaßstab sicherstellt. Als exemplarische, durch ‚musikalische Phantasie‘ erzeugte Relation nennt Herbart den Leitton, ein Schlüsselkonzept der kadenzbezogenen Harmonielehre des 18. Jahrhunderts, das sich stark an einem tonartlichen Zentrum orientiert.⁶⁷⁵ Dieser Tradition der Harmonielehre gemäß kommt Leittonverhältnissen eine starke, vorwärts gerichtete Bewegungstendenz zu, mit der sie in die Hörwahrnehmung eintreten. Vermittels ihrer immanenten Auflösungs- und Bewegungstendenz erzeugen Leittonverhältnisse eine starke psychologische Erwartungsstruktur, die gewissermaßen subjektive Willkür verhindert, also das Hören von musikalischen Formen in ihrer Geltungswertigkeit normiert.

Man muss in diesem Zusammenhang hervorheben, dass Herbart in seinen *Psychologischen Bemerkungen zur Tonlehre* (1811) unter ‚Phantasie‘ keinen Folgereflex der Wahrnehmung versteht, die dieser gegenüber defizitär bliebe. Im Gegenteil weist er dieser in Wahrnehmungsprozessen eine zunehmend wichtigere Vermittlungs- und Übersetzungsfunktion zu, insofern sie selbst wahrnehmungsproduktiv wirkt und so die innere Vorstellungsbewegung steigert.⁶⁷⁶ Auch in seinem fünf Jahre später erschienenen *Lehrbuch zur Psychologie* (1816) wendet sich Herbart der Frage zu, wie die Phantasie eigene Vorstellungsgegenwarten schafft und darin die Persistenz von Vorstellungen in der Seele sicherstellt. Im Rahmen von Herbarts umfassender Neubestimmung des Aufgabenbereichs der empirischen Psychologie spielt die Assoziationskraft der Phantasie daher eine wesentliche Rolle. Denn wie Herbart in der Einleitung des *Lehrbuchs zur Psychologie* schreibt, soll die Psychologie nicht nur den Menschen als „Gegenstand der äußeren und inneren Erfahrung“⁶⁷⁷ beleuchten, sondern ihn „auf sich selbst aufmerksam“ machen und „ihm seine wandelbaren

⁶⁷⁴ Ebd.

⁶⁷⁵ Vgl. zu Herbarts psychologischer Interpretation von Leittonverhältnissen Nadia Moro: *Der musikalische Herbart*, S. 126-127. Zu allgemeinen musikalischen Leittonendenzen in der kadenzbezogenen Harmonielehre vgl. Art. *Harmonielehre*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 2., neubearb. Ausg. hrsg. v. Ludwig Finscher. 21 Bde. in zwei Teilen. Sachteil 4: Hamm-Kar. Stuttgart, Weimar 1996, Sp. 132-153, bes. Sp. 142-143. Ein einschlägiger Beleg für die unveränderte Wichtigkeit des Leittons für das funktionsharmonische Denken in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts findet sich bei Arthur von Oettingen: *Harmoniesystem in dualer Entwicklung. Studien zur Theorie der Musik*. Dorpat, Leipzig 1866, S. 115-120.

⁶⁷⁶ Zur Renaissance des Phantasiebegriffs in Wahrnehmungspsychologie in Ästhetik zu Beginn des 20. Jahrhunderts vgl. Dietmar Kamper: *Zur Geschichte der Einbildungskraft*. Reinbek bei Hamburg 1990, S. 86-96.

⁶⁷⁷ Johann Friedrich Herbart: *Lehrbuch zur Psychologie* [1816/1834], S. 307.

Zustände in einem bleibenden Bilde⁶⁷⁸ vorhalten. Wie schon in den *Psychologischen Bemerkungen zur Tonlehre* (1811) weist Herbart der Phantasie in seinem *Lehrbuch zur Psychologie* (1816) einen entscheidenden Anteil an der allgemeinen Wahrnehmungsaktivität zu, sofern sie aus Erinnerungen, Vorstellungen und Gedanken neue Vorstellungen durch freie Ergänzung und Kombination schafft, ohne der Gegenwart eines Gegenstands zu bedürfen. Die Phantasie leistet damit eine autonome Wiedervergegenwärtigung vergangener Erfahrungen und Anschauungen, wobei sie jedweden Vorstellungsgehalt („Stoff“) gegenüber selektiv verfährt:

Den nämlichen Stoff soll das Gedächtnis aufbewahren; aber unbeschadet dieser Aufbewahrung soll ihn auch die Phantasie in neue Gestalten bringen; und wiederum diesen neuen Gestalten unbeschadet soll der Verstand Begriffe daraus machen [...] – und wiederum sollen die Phantasien, Begriffe, Begehungen u. s. w. vom Gedächtnisse aufbewahrt, und gelegentlich mit frischem Stoffe versetzt von neuem den arbeitenden Vermögen unterworfen werden.⁶⁷⁹

Die Phantasie ist nicht nur an der Wahrnehmung beteiligt, sondern bildet für Herbart das Unhintergehbare der konkreten Erfahrung. Hier wird eine aufschlussreiche konzeptuelle Verschiebung des Phantasiebegriffs sichtbar, da Herbart diese nicht nur in ihrer reproduktiven, der Verstandestätigkeit untergeordneten Funktion erfasst, sondern als eine freie Form produktiver Imagination. Diese freie Produktivität der Phantasie zeigt sich insbesondere dort, wo Herbart diese an den zeitlichen Mustern des Bewusstseins selbst ausrichtet und in den Mechanismus von ‚steigenden‘ und ‚sinkenden‘ Vorstellungen einbindet, die sich, sobald sie über die Schwelle des Bewusstseins getreten sind, gegenseitig hemmen, verdrängen oder aber miteinander verschmelzen:

Aber was heißt denn das, Phantasie haben oder nicht haben? Wir sahen [...], daß zugleich steigende Vorstellungen desto vester verschmelzen, je öfter sie steigen, und desto gewisser ein reihenförmiges Ganzes bilden, je mehr sie verschmelzen. Phantasie-Bilder sind eben nichts Anderes als das Vorgestellte solcher verschmolzenen Vorstellungen. Demnach hat Jedermann Phantasie in dem Kreise seiner frey steigenden Vorstellungen, falls er nicht daran gehindert ist.⁶⁸⁰

Die Phantasie sorgt also für eine besonders enge Verfung von Vorstellungsanordnungen, sofern sie die sich dem Bewusstsein locker anbietenden einzelnen Vorstellungen homogenisiert und zu Vorstellungsreihen zusammenbindet. Als paradigmatisches Ordnungsmuster für verzeitlichte Relationalität stellt sie demnach einen zentralen Aspekt des herbartianischen Apperzeptionskonzepts dar.

⁶⁷⁸ Ebd., S. 301-302.

⁶⁷⁹ Ebd., S. 16.

⁶⁸⁰ Johann Friedrich Herbart: *Briefe über die Anwendung der Psychologie auf die Pädagogik* [1831]. In: Ders.: *Sämtliche Werke in chronologischer Reihenfolge*. 19 Bde. Hrsg. von Karl Kehrbach. Bd. 9, 32. Brief. Langensalza 1897, S. 453-455, hier S. 454.

Von Herbart's formalistischem Phantasiekonzept gehen offensichtlich Impulse für die Steigerung der inneren Vorstellungsaktivität aus, die noch bei Robert Zimmermann (*Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft*, 1865) und Hermann Cohen (*Die dichterische Phantasie und der Mechanismus des Bewußtseins*, 1869) fortwirken.⁶⁸¹ Man könnte von einem eigenständigen, herbartianisch geprägten ‚Formalismus der Phantasie‘ sprechen, der bereits in Herbart's *Psychologischen Bemerkungen zur Tonlehre* (1811) greifbar wird.

Theoriegeschichtlich bemerkenswert ist, dass sich der von Herbart ausgehende, apriorisch-geltungslogisch geprägte Phantasiebegriff parallel zu, aber unabhängig von der ‚Vollendung‘ der Phantasie im romantischen Poesiebegriff des 19. Jahrhunderts entwickelt.⁶⁸² Denn das herbartianische Phantasiekonzept erscheint keineswegs als der die Begriffsordnung transzendierende „mytho-poetische Fluchtpunkt“⁶⁸³, den Johann Gottfried Herder, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Friedrich Schlegel und Jean Paul für die Phantasie gesucht hatten. Zwar räumt auch Herbart ein, dass die Phantasie, schon um wahrnehmungsproduktiv wirken zu können, der rationalen Kontrolle des Verstandes „entlaufe“⁶⁸⁴, wenn das seelische Vorstellungsgeschehen einmal angestoßen sei. Gleichwohl liegt die für die formale Ästhetik entscheidende wahrnehmungstheoretische Leistung der Phantasie weniger in der Brückierung rationaler Parameter, sondern in ihrem inneren Dynamismus, durch den sie aus dem im Gedächtnis bereitliegenden ‚Stoff‘ immer neue Vorstellungsformen erzeugt.

Die Phantasie lotet damit gewissermaßen die Grenzen der inneren Vorstellungsaktivität aus, sofern sie als Anschauungsvermögen mit der „Schnelligkeit der sich entwickelnden Vorstellungen“⁶⁸⁵, also mit der beschleunigten Umwandlung von Verhältnissen, kongruiert. Der Herbartianismus konstituiert seinen ‚formalistischen‘ Phantasiebegriff daher als eine moderne Zeitpraktik, die auf die eigenen zeitlichen Muster des Bewusstseins, d.h. seine Geschwindigkeiten, Rhythmen und Synchronisationserfordernisse, reagiert.⁶⁸⁶ Theoriegeschichtlich besehen liegt die Modernität des herbartianischen Ansatzes also darin,

⁶⁸¹ Vgl. dazu Ingo Stöckmann: *Apperzeption. Hermann Cohens Literaturwissenschaft*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 94 (2020). Heft 4, S. 501-539.

⁶⁸² Art. *Phantasie*. In: Gert Ueding (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 6: Must-Pop. Tübingen 2003, Sp. 927-943.

⁶⁸³ Ebd., Sp. 938.

⁶⁸⁴ Johann Friedrich Herbart: *Erster problematischer Entwurf der Wissenslehre* [1798]. In: Ders.: *Sämtliche Werke in chronologischer Reihenfolge*. 19 Bde. Hrsg. von Karl Kehrbach. Bd. 1. Langensalza 1887, S. 96-110, hier S. 99.

⁶⁸⁵ Ebd.

⁶⁸⁶ Bereits Stefan Rieger hat auf die Häufung mentaler, verzeitlichter ‚Steigerungsfiguren‘ im Herbartianismus hingewiesen. Vgl. ebd.: *Johann Friedrich Herbart's mathematische Differenzierung des Menschen*, S. 185-201, hier S. 185-189. Zur gesellschaftsstrukturellen Konstituierung von Zeitpraktiken vgl. ferner Hartmut Rosa: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt/Main 2005.

die Phantasie zu einem der Apperzeption untergeordneten „Prozeß-Typ“⁶⁸⁷ umzudeuten, der die ins Bewusstsein drängenden Vorstellungen zu immer neuen zeitlichen Synthesen treibt und verdichtet.

Auch in den musikästhetischen Debatten des frühen 19. Jahrhunderts tritt die Phantasie als Steigerungsfigur der inneren Vorstellungstätigkeit hervor. Gerade die frühen musikästhetischen Beiträge, in denen die Rolle der Phantasie in der musikalischen Formwahrnehmung noch nicht vollends im romantischen Poesiebegriff stabilisiert ist⁶⁸⁸, speisen sich gleichermaßen aus frühromantisch-idealistischen und formalistischen Wahrnehmungsprämissen, um die autonome Wiedervergegenwärtigung von Tonfolgen zu erfassen.

So stellt beispielsweise Christian Friedrich Michaelis in seiner Schrift *Ueber den Geist der Tonkunst* (1795) fest, dass die Phantasie sowohl belebend als auch unregelmäßig auf den Vorstellungsmechanismus wirke. Seine Annahme einer „ungebändigten“⁶⁸⁹ und „feurigen“⁶⁹⁰ Phantasie berührt dabei den zeitgenössischen Genie-Diskurs ebenso wie die formalistische Prämisse eines inneren assoziativen Dynamismus der Phantasie. Michaelis erfasst diese mithin als freie und produktive Handlung, die zwischen Verstand und Sinnlichkeit vermittelt, und zeigt sich mit dieser Annahme noch eng der *Kritik der Urteilskraft* (1790) verbunden.⁶⁹¹ So solle die Musik „als schöne Kunst mit den Tönen nicht bloß willkürlich und regellos spielen, um die Phantasie zu beleben“ und „das Gemüth selbst gleichsam in eine spielende und abwechselnde Bewegung setzen, und dadurch ihm eine leichte Unterhaltung“⁶⁹² geben.

Noch weitaus deutlicher tritt die Phantasie als autonome, verzeitlichte Steigerungsfigur bei Hans Georg Nägeli hervor. Dieser adelt die Phantasie in seinen *Vorlesungen über Musik* (1826) als für die Ästhetik zentrales „Kunstwort“, das „über allen einzelnen Kunstwörtern stehend, die höchste Freyheit und Idealität der Form“⁶⁹³ bezeichnet. Diese Freiheit trete besonders deutlich im Vergleich zu der älteren, an Zahlenproportionen orientierten pythagoreischen Musiktradition hervor. Ersichtlich wird hier das heterogene Nebeneinander von metaphysischen und autonomieästhetischen Ausdeutungen, das Nägelis *Vorlesungen über Musik* dominiert:

⁶⁸⁷ Dietmar Kamper: *Zur Geschichte der Einbildungskraft*. Reinbek bei Hamburg 1990, S. 12.

⁶⁸⁸ Vgl. dazu Art. *Phantasie*. In: Hermann Mendel / August Reissmann (Hrsg.): *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*. Bd. 8. Berlin 1880, S. 68-71.

⁶⁸⁹ Christian Friedrich Michaelis: *Ueber den Geist der Tonkunst* [1795], S. 47.

⁶⁹⁰ Ebd., S. 26.

⁶⁹¹ Zur transzendentalen Einbildungskraft bei Kant vgl. Barbara Ransch-Trill: *Phantasie. Welterkenntnis und Welterschaffung. Zur philosophischen Theorie der Einbildungskraft*. Bonn 1996, S. 148-172.

⁶⁹² Christian Friedrich Michaelis: *Ueber den Geist der Tonkunst* [1795], S. 55.

⁶⁹³ Hans Georg Nägeli: *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten* [1826], S. 121.

Von dem magischen Zauber, dem Schönheitszauber der Tonkunst überzeugen wir uns auch noch auf einem anderen Wege – und dieß ist der rein ästhetische Standpunkt. Ein erfindungsreiches Tonkunstwerk enthält eine Menge von Illusionskünsten, seine Theile sind so bunt, so idealisch zusammengefügt, daß augenblicklich eine Täuschung entsteht, auf welche augenblicklich Enttäuschung folgt. Durch dieses fortgesetzte, immer wieder erneute Täuschen und Enttäuschen, welches so tief im Wesen der Tonkunst liegt, daß die Compositions-Lehre es mit vielen Kunstwörtern bezeichnet, als „Ausweichung, Umkehrung, Trugschluß, Uebergang“ u. s. w. wird das Weben und Wogen des Gefühls, wie das Regen und Ringen der Phantasie, gleich begünstigt; was umso wunderbarer erscheint, wenn wir erwägen, daß derartige Wirkungen eben derselben Kunst eigen sind, welcher durchaus Maaß und Ordnung und jene „göttliche Rechenkunst“ zum Grunde liegt.⁶⁹⁴

In dieser durchaus spekulativen Emphase der Tonkunst zeigt sich, dass Nägeli seine Vorstellung einer „Idealität“⁶⁹⁵ musikalischer Formen eigentlich auf zwei unterschiedlichen ästhetischen Prämissen gründet, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch nicht systematisch voneinander geschieden sind: einerseits auf metaphysisch-spekulativen Motiven, die musikalische Formen als Erscheinungsweise eines Transzendenten deuten, andererseits auf autonomie-ästhetischen Motiven, die die Mannigfaltigkeit und zeitliche Dynamik musikalischer Bezugsmöglichkeiten in den Blick rücken.⁶⁹⁶

Durchaus treffend beschreibt Nägeli den objektzugewandten Wirkungsmechanismus der Phantasie als ein „Regen und Ringen“⁶⁹⁷, mit dem sie den Wahrnehmungsvorgang lenkt, steigert und belebt. Die formalen Attraktionspunkte, von denen die Phantasie zu ihrer apperzeptiven Eigentätigkeit angeregt wird, verortet Nägeli dabei gerade in Übergängen und Irritationen der musikalischen Syntax; er selbst nennt explizit „Ausweichung, Umkehrung, Trugschluß“ und „Uebergang“⁶⁹⁸, also Brüche in der Logik harmonischen Fortschreitens, die die Phantasie zu immer neuen Formsynthesen und internen Relationierungen anregt. Die Phantasie bringt Nägeli zufolge die Musikanschauung dabei nicht nur zu „einem neuen Anlauf“, sondern ist „zugleich im Reproduciren des Ebenaufgefaßten und im Anknüpfen an das Folgende“ regsam, „wobey auch das Gedächtnis eher wirksam seyn kann, als da, wo der immer fortlaufende Tonstrom an Einem fort aufgefaßt werden muss.“⁶⁹⁹ Dabei versammelt die Phantasie die vorüberziehenden klanglichen Elemente nur temporär zu einer Einheit der Form in der Vorstellung. An dieser Stelle weist Nägelis Konzept der Phantasie ebenfalls eine starke formalistische Tendenz auf, sofern er dieser einen starken temporalen, synthetisierenden Sinn zuschreibt, mit dem sie durch freie Ergänzung, Weglassung und

⁶⁹⁴ Ebd., S. 19.

⁶⁹⁵ Ebd., S. 121.

⁶⁹⁶ Vgl. Bernd Sponheuer: *Das Bach-Bild Hans Georg Nägelis und die Entstehung der musikalischen Autonomieästhetik*, S. 112-115.

⁶⁹⁷ Hans Georg Nägeli: *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten* [1826], S. 19.

⁶⁹⁸ Ebd.

⁶⁹⁹ Ebd., S. 138-139.

Kombination immer neue Vorstellungen schafft, die in der Apperzeption stetig neue Kräftekonstellationen bilden.

6. Exkurs Hanslick: Selbstbewegung der Form

Die vielfältigen Niederschläge, die Herbarts Apperzeptionsmodell im 19. Jahrhundert auch jenseits des engeren herbartianischen Schulzusammenhangs in den sich ausdifferenzierenden Wissenschaftsdisziplinen Philosophie, Psychologie, Pädagogik und Musikwissenschaft gefunden hat, können hier nur angedeutet werden. Ein Beispiel für die Überführung der herbartianischen Apperzeptionstheorie in die musikästhetische Diskussion der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist Eduard Hanslicks prominente Programmschrift *Vom Musikalisch-Schönen* (1854).⁷⁰⁰ Vermutlich nicht zuletzt aus wissenschaftspolitischen Gründen widmet er die dritte Auflage seiner Schrift aus dem Jahr 1865 einem der wichtigsten Vertreter herbartianischer Philosophie in Österreich, nämlich seinem „Freunde und Kollegen Robert Zimmermann“⁷⁰¹, der zu dieser Zeit ebenfalls an der Universität Wien wirkte. Diese Widmung ist bereits ein erstes Indiz dafür, dass Hanslick seinen Nachruhm als Begründer des musikästhetischen Formalismus eigentlich dem herbartianischen Form- und Musikdenken verdankt.⁷⁰² Um dieser Neujustierung der Hanslick-Rezeption zustimmen zu können, muss man sich die beiden gegenläufigen Theorietraditionen vergegenwärtigen, auf die dieser in seiner Schrift gleichermaßen zurückgreift. Einerseits speisen sich seine musikästhetischen

⁷⁰⁰ Von dieser Schrift, die unter anderem von Nietzsche, Roman Ingarden und Adorno W. Adorno rezipiert wurde, gehen noch bis weit das 20. Jahrhunderts wesentliche Neuerungsimpulse aus. Hanslick beeinflusste dabei ebenso die beginnende Musikforschung, vertreten von Guido Adler, August Halm, Ernst Kurth, Heinrich Schenker wie auch die Komponisten Hans Pfitzner, Arnold Schönberg und Igor Stravinsky. Fortwirkungen von Hanslicks ‚Formalismus‘ lassen sich weiterhin in der Begründungsphase der modernen Architektur nachweisen, wie beispielsweise in Adolf Loos’ kleiner Programmschrift *Meine Bauschule* (Wien 1913). Eine weitere, für den tschechischen herbartianischen Theoriezusammenhang wesentliche Rezeptionslinie führt über die Herbartianer Josef Durdík, Otakar Hostinský und Otakar Zich zum Prager literaturwissenschaftlichen Strukturalismus Jan Mukařovskýs. Vgl. zur Wirkungsgeschichte Hanslicks die Beiträge von Christoph Landerer: *Bernhard Bolzano, Eduard Hanslick und die Geistesgeschichte des musikästhetischen Objektivismus. Zu einem Kapitel österreichischer Geistesgeschichte*. In: *Kriterion* 3 (1993). H. 6, S. 20-40, Irina Wutsdorff: *Die prästrukturalistische Theorielinie der tschechischen Ästhetik im Kontext der deutschsprachigen Musikästhetik des 19. Jahrhunderts*, S. 309-332 und Ingo Stöckmann: *Herbartianische Ästhetik nach 1848*. In: Peter Becher/Steffen Höhne/Jörg Krappmann/Manfred Weinberg (Hrsg.): *Handbuch der deutschen Literatur Prags und der Böhmisches Länder*. Stuttgart 2017, S. 110-115, hier S. 110-111.

⁷⁰¹ Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*. Dritte verbesserte Auflage. Leipzig 1865, Widmungsseite.

⁷⁰² Ungebrochenen Nachruhm als Vertreter eines ‚musikalischen ‚Formalismus‘ genießt Hanslick heute vor allem in der anglophon geprägten analytischen Musikphilosophie. Zu den Tendenzen und der historischen Entwicklung der Hanslick-Forschung vgl. den Beitrag von Alexander Wilfing: *Re-Reading Hanslick’s Aesthetics. Die Rezeption Eduard Hanslicks im englischen Sprachraum und ihre diskursiven Grundlagen*. Wien 2019, S. 17-81.

Überlegungen zu einer grundsätzlichen Historizität musikalischer Erfahrung aus der idealistischen Philosophietradition, wie sie durch Friedrich Theodor Vischer (*Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, 1846) vertreten wurde.⁷⁰³ Seinem systematischen Anspruch an die musikalische Gegenstandsbetrachtung nach aber steht Hanslick der in Österreich stark geförderten „objektivistischen Werkästhetik“⁷⁰⁴ der Herbart-Schule ungleich näher, die ihm vor allem von Bernard Bolzano (*Über den Begriff des Schönen*, 1843/1845) vermittelt wurde.⁷⁰⁵

Denn auch jenseits freundschaftlich gepflegter Beziehungen zu Vertretern der Herbart-Schule zeigt sich, dass Hanslicks prominenter Ansatz, den „Inhalt der Musik“⁷⁰⁶ in „tönend bewegte[n] Formen“⁷⁰⁷ zu fundieren, stark von genuin herbartianischen Wahrnehmungsmodellen vorgeprägt ist. Ersichtlich wird der herbartianische Einfluss insbesondere in Hanslicks Forderung, die musikästhetische Analyse auf das „spezifisch Musikalische“⁷⁰⁸ einzugrenzen: „Die Musik will nun einmal als Musik aufgefaßt sein, und kann nur aus sich selbst verstanden, in sich selbst genossen werden.“⁷⁰⁹ Hier wird deutlich, dass Hanslicks Postulat einer autonomen Wiedervergegenwärtigung musikalischer Anschauungen eng an die methodisch kontrollierte Gegenstandsbetrachtung der herbartianischen Ästhetik anschließt. In ganz ähnlicher Weise hatte bereits Herbart in seinen *Psychologischen Untersuchungen* (1839) festgestellt, dass nur das „musikalische Denken,

⁷⁰³ Vgl. dazu den in hegelianischer Tradition stehenden Ästhetikentwurf Friedrich Theodor Vischers, der den geistigen ‚Gehalt‘ der Musik und ihren Platz im System der Künste in hegelianischer Tradition bestimmt: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen*. Erster Teil: *Die Metaphysik des Schönen*. Göttingen, Leipzig 1846, § 71, S. 184.

⁷⁰⁴ Johannes Feichtinger: *Wissenschaft als reflexives Projekt*, S. 198.

⁷⁰⁵ In diesem Zusammenhang ist erwähnenswert, dass sich Eduard Hanslick bis zur Abfassung seiner Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* im Jahr 1854 in einem eminent bolzanistischen Umfeld bewegte und selbst enge biographische Beziehungen zum Herbartianismus pflegte. Insbesondere Hanslicks berufliche Tätigkeit in dem von Leo Graf von Thun und Hohenstein (1811-1888) geführten österreichischen Bildungsministerium war für die Entstehung der ästhetisch entscheidenden ersten drei Kapitel seiner prominenten Abhandlung prägend. Christoph Landerer vermutet, dass Eduard Hanslick erste Bekanntschaft mit Bolzanos Gedankengut bereits in seinem eigenen Elternhaus gemacht haben könnte. So soll sein Vater, Joseph Adolph Hanslick (1785-1859), der von 1822 bis 1836 als Skriptor an der Prager Universitätsbibliothek tätig war, Bolzano dem Namen nach gekannt haben. Das belege auch eine Erwähnung der von Joseph Adolph Hanslick herausgegebenen *Vorlesungen über Ästhetik* (1822) des Prager Ästhetik-Professors Johann Heinrich Dambeck. Vgl. zu Hanslicks bolzanistischem Umfeld und dem Einfluss Zimmermanns ebd.: *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano. Ästhetisches Denken in Österreich in der Mitte des 19. Jahrhunderts*. In: Edgar Moscher / Otto Neumaier (Hrsg.): *Beiträge zur Bolzano-Forschung. Eine Schriftenreihe des Forschungsinstituts für Angewandte Ethik an der Universität Salzburg*. Bd. 17. Sankt Augustin 2004, S. 23-46, besonders S. 23-27. Zur Erneuerung der österreichischen Universitätslandschaft unter Leo Graf Thun-Hohenstein (1811-188) vgl. Johannes Feichtinger: *Wissenschaft als reflexives Projekt. Von Bolzano über Freud zu Kelsen: Österreichische Wissenschaftsgeschichte 1848–1938*. Bielefeld 2010, S.139-144. Vgl. weiterhin Vgl. Art. *Eduard Hanslick. Vom Musikalisch-Schönen*. In: Felix Wörner / Melanie Wald-Fuhrmann (Hrsg.): *Lexikon Schriften über Musik*. Bd. 2: *Musikästhetik in Europa und Nordamerika*. Kassel 2022, S. 316-319, hier S. 318.

⁷⁰⁶ Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen* [31865], S. 47.

⁷⁰⁷ Ebd.

⁷⁰⁸ Ebd.

⁷⁰⁹ Ebd.

welches dem Hören von innen her appercipierend entgegenkommt⁷¹⁰, zu einer allgemeingültigen Grundlage für ästhetische Urteilsbildungen werden könne. Die Frage also, wie sich die Kontinuität und Kohärenz der musikalischen Wahrnehmung sichern lässt, bestimmt auch die gesamte analytische Stoßrichtung von Hanslicks musikästhetischen Überlegungen.

Wie er in seiner Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) entfaltet, soll sich der methodische Zugriff der Musikästhetik gerade nicht von einem Subjekt als erkennende und schöpferische Instanz leiten lassen, sondern sich primär an den Struktureigenschaften klingender musikalischer Werke orientieren. Erst dann werde die Anschauung für musikalische Verhältnisbildungen in ihrer ‚reinen‘ Relationalität und Selbstbewegung empfänglich, wie Hanslick selbst bildreich beschreibt: „Die sinnvollen Beziehungen in sich reizvoller Klänge, ihr Zusammenstimmen und Widerstreben, ihr Fliehen und sich Erreichen, ihr Aufschwingen und Ersterben, – dies ist, was in freien Formen vor unser geistiges Anschauen tritt und als schön gefällt.“⁷¹¹ Auch an dieser Stelle wird wieder der Anteil des herbartianischen Formdenkens deutlich. Denn was Hanslick hier zu erfassen sucht, ist eine abstrakte Bewegtheit, die sich im Kunstwerk durch eine sich „beständig steigernde und potenzierende Dichte von Wechselbeziehungen“⁷¹² erzeugt. Gemäß Hanslick ist es nur der von allen subjektiven, – in seiner eigenen Formulierung: „pathologische[n]“⁷¹³ – Tendenzen bereinigten Hörwahrnehmung beschieden, dem freien Formenspiel der Musik zu folgen und dabei gleichwohl von jeder affektiven Assoziation unberührt zu bleiben:

Diese contemplative [Anschauung] ist die einzig künstlerische, wahre Form des Hörens; ihr gegenüber fällt der rohe Affect des Wilden und der schwärmende des Musikenthusiasten in Eine Classe [...]. Edel und bedeutend wirkt es, dem schaffenden Geiste zu folgen, wie er zauberisch eine neue Welt von Elementen vor uns aufschließt, diese in alle denkbaren Beziehungen zu einander lockt, und so fortan aufbaut, niederreißt, hervorbringt und vernichtet, den ganzen Reichthum eines Gebietes beherrschend, welches das Ohr zum feinsten und ausgebildetsten Sinneswerkzeugt adelt.⁷¹⁴

Sofern der Schwerpunkt von Hanslick in diesem Zitat auf „denkbaren Beziehungen“⁷¹⁵ liegt, die sich als ‚reine‘ musikalische Formrelationen nur für einen kurzen Moment in der Hörwahrnehmung stabilisieren lassen, verwendet er der Sache nach ein formalistisches apperzeptionstheoretisches Argument, das bereits Hans Georg Nägeli in seinen *Vorlesungen*

⁷¹⁰ Johann Friedrich Herbart: *Psychologische Untersuchungen. Erster Theil* [1839], S.53.

⁷¹¹ Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen* [31865], S. 44.

⁷¹² Irina Wutsdorf: „Tönend bewegte Formen“. In: *Poetica* 49 (2017/2018). H. 3/4, S. 359-382, S. 380.

⁷¹³ Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen* [31865], S. 80.

⁷¹⁴ Ebd., S. 47.

⁷¹⁵ Ebd.

über Musik (1826) vorgebracht hatte. Ganz ähnlich wie Hanslick hatte bereits Nägeli in seiner Auseinandersetzung mit dem strukturellen Beziehungsreichtum der Instrumentalmusik betont, dass allein „Bewegung“ das „Grundelement der Tonkunst“⁷¹⁶ sei und dass man am Einzelton wie an geregelten Tonreihen „vervielfachte Bewegung“⁷¹⁷ wahrnehme.

Obwohl Hanslick wie Nägeli aus der (Selbst-)Bewegung instrumentalmusikalischer Formen sachlich ganz ähnliche ästhetische und wahrnehmungspsychologische Konsequenzen abgeleitet haben, war Nägelis formalistische Agenda zu den Anschauungsmodalitäten ‚reiner‘ instrumentalmusikalischer Formen bereits Ende des 19. Jahrhunderts fast vollkommen vergessen, während Hanslicks vermeintlich singulärer Einsicht in objektiv-formale Verhältnisbildungen und dem dazugehörigen Paradigma der ‚tönend bewegten Formen‘ ein ungleich größerer Rezeptionserfolg beschieden war.⁷¹⁸

Als Beispiel für frühe Autonomie instrumentalmusikalischer Formen führt Hanslick Bachs *Wohltemperiertes Klavier* (BWV 846-893) an: „Eine große Klasse von Musikfreunden [...] giebt von vornherein zu, daß Niemand in einer der 48 Fugen und Präludien aus J. S. Bach’s „wohltemperirtem Clavier“ ein Gefühl werde nachweisen können, das den Inhalt derselben bilde.“⁷¹⁹ Hanslick zielt also darauf, aus dem ‚Inneren‘ des Bach’schen Idioms heraus das Verhältnis von ästhetischem Urteil und Gegenstand neu zu justieren und damit das Profil seines eigenen formästhetischen Zugriffs zu schärfen. Dass er gerade die Auseinandersetzung mit dem *Wohltemperierten Klavier* sucht, ist Ausdruck der tiefgreifenden ästhetischen Umdeutung des Bach’schen Idioms zu einem Paradigma reiner Instrumentalmusik, deren Tragweite für das 19. Jahrhundert, insbesondere für Hanslicks Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) kaum zu überschätzen ist. Es überrascht daher kaum, dass Hanslick das *Wohltemperierte Klavier* mit seinem kontrapunktischen Reichtum von Tonkombinationen und Harmonien als mustergültiges Anschauungsmodell für die Autonomie instrumentalmusikalischer Formen auszuweisen sucht. Denn insbesondere in diesem Werk hatte Bach die Möglichkeit gefestigt, in allen Tonarten ebenmäßig zu komponieren, vor allem aber innerhalb einzelner Stücke die Tonarten kombinatorisch zu modulieren.

Mit der Frage, worauf sich die spezifisch ästhetische Idealität der Instrumentalmusik gründe, bewegt sich Hanslick innerhalb der romantischen Bachdeutung, wie sie bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), Friedrich

⁷¹⁶ Hans Georg Nägeli: *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten* [1826], S. 44.

⁷¹⁷ Ebd., S. 38.

⁷¹⁸ Bernd Sponheuer bemerkt mit Blick auf die musikwissenschaftliche Rezeptionsgeschichte im späten 19. Jahrhundert, dass Nägelis ‚orthodox‘-formalistische Perspektive durch Hanslick gleichsam systematisch „überboten und ersetzt“ worden sei. Vgl. ebd.: *Das Bach-Bild Hans Georg Nägelis und die Entstehung der musikalischen Autonomieästhetik*, S. 107.

⁷¹⁹ Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen* [³1865], S. 25-26.

Rochlitz (1769-1842), E. T. A. Hoffmann (1776-1882), Friedrich Konrad Griepenkerl (1782-1849), Georg Johann Daniel Poelchau (1773-1836) und Hans Georg Nägeli (1773-1836) betrieben wurde. Wie in der übrigen akademischen Musikwissenschaft des 19. Jahrhunderts fällt also der lange Schatten Bachs insbesondere auch auf formal-ästhetische Theoriezusammenhänge.

Wie Hanslick schon mit Blick auf Bachs *Wohltemperiertes Klavier* bemerkt hat, bleiben die Gefühle, die sich beim Hören einstellen, ästhetisch unterbestimmt. Die Gründe für diese Einschätzung resultieren vor allem aus der Frontstellung, die Hanslick gegenüber der traditionellen Gefühlsästhetik einnimmt. Das „bewußte, reine Anschauen eines Tonwerks“⁷²⁰ verteidigt er gegen die Gefühlsästhetik, die die sinnliche Vermittlung durch das Hören vernachlässige und „unmittelbar ans Fühlen“⁷²¹ gehe. Folgt man Hanslick, lassen sich aus Gefühlen keine verlässlichen Prinzipien formaler Abstraktion gewinnen, im Gegenteil: Das ‚Fühlen‘ destabilisiert die Anschauung, indem es dieser verlässliche, formale Prinzipien entzieht. Man muss in diesem Zusammenhang betonen, dass Hanslick die psychologische Bedeutung und starken Wirkungen von Gefühlen keinesfalls leugnet, sondern als „Bewußtwerden einer Förderung oder Hemmung unseres Seelenzustandes“⁷²² beschreibt.

Gleichwohl richtet sich seine Kritik gegen die unspezifische Relationierung von musikalischer Wahrnehmung und Gefühl, aus der sich keine verlässlichen methodologischen Prinzipien – kein „musikalisches Gesetz“⁷²³ – ableiten lasse: „Allein dies Gefühl, welches sich thatsächlich mehr oder minder mit der reinen Anschauung paart, kann nur dann als künstlerisch gelten, wenn es sich seiner ästhetischen Herkunft bewußt bleibt, d.h. der Freude an einem und zwar gerade diesem bestimmten Schönen.“⁷²⁴ Man könnte sagen, dass Hanslick hier eine formtheoretische ‚Reinigung‘ des Gefühls vornimmt, da dieses für ihn nur dann als ästhetisch wohlgefällig ansprechbar ist, wenn es die Kontinuität der Anschauung nicht gefährdet.

Hanslicks Reserven gegenüber der Gefühlsästhetik können noch einmal zu der Ausgangsfrage dieser Arbeit zurücklenken, nämlich auf welche Weise die Musik formalistisches Denken anleitet und welche spezifischen Anschauungsmodalitäten der ‚Form‘ dabei entstehen. So muss man festhalten, dass seine Musikästhetik im Vergleich zum Form- und Anschauungsverständnis der Herbart-Schule in vielerlei Hinsicht formalistisch entkräftet erscheint. Zwar lässt sich Hanslick mit seiner Kritik an einer unspezifischen Relationierung

⁷²⁰ Ebd.

⁷²¹ Ebd. S. 47.

⁷²² Ebd., S. 5.

⁷²³ Ebd., S. VIII.

⁷²⁴ Ebd., 96-97.

von musikalischer Wahrnehmung, Form und Gefühl konzeptuell in die Nähe der herbartianischen Ästhetik rücken, fällt dabei allerdings hinter ihre apperzeptionstheoretischen Einsichten zurück. Entsprechend zeigt sich sein breit rezipiertes Paradigma der ‚tönend bewegten Formen‘ grundlegend von formalistischen Impulsen getragen, bewegt sich jedoch auf langen Strecken kaum auf der Abstraktionshöhe einer Formwissenschaft, wie sie die formale Ästhetik projiziert hatte.

Wenn also bei Hanslick musikalische Formen in ihrer ‚reinen‘ Relationalität und von allen Bezügen losgelöst aufgerufen werden, ist nicht immer klar entscheidbar, ob man es mit einem Formalismus reinsten Wassers oder bereits mit Kontaminationen formalistischer Denkfiguren zu tun hat. Nichtsdestotrotz schenkt vor allem die österreichische und angloamerikanische Forschung Hanslicks ‚ästhetischem Formalismus‘ größte Beachtung. Sie läuft damit Gefahr, klar konturierte formalistische Schlüsselkonzepte herbartianischer Theoriebildung wie ‚Form‘, ‚Relation‘, ‚Struktur‘ aus dem Blick zu verlieren, die bei Hanslick lediglich ein Residuum finden, in dem ihre grundständigen theoretischen Impulse verbraucht und eingeebnet sind. Dagegen will sich diese Arbeit als Beitrag zu einer musikalischen Genealogie formalistischen Denkens verstanden wissen und sie hofft, eine wesentliche ästhetikgeschichtliche Kontinuitätslinie freigelegt zu haben.

Zuletzt wagt sie aber auch eine Antwort auf die von Robert Zimmermann aufgebene Frage, was in der Musik sein darf, was nicht Musik wäre:
Nichts.

Literaturverzeichnis

1. Quellen

a) Musiktheorie und Musikästhetik

Albrechtsberger, Johann Georg: *Sämtliche Schriften über Generalbaß, Harmonie-Lehre und Tonsetzkunst zum Selbstunterrichte*. Wien ²1837.

Ambros, Wilhelm August: *Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst*. Leipzig ²1872.

André, Johann Anton: *Lehrbuch der Tonsetzkunst. Erster Band, enthaltend die Lehre über die Bildung der Accorde, und deren 2-, 3-, 4- und mehrstimmige Behandlung, der Modulation und Ausweichung nach allen Dur- und Molltonarten, der melodischen und harmonischen Behandlung der Tonarten der Alten und des Chorals nebst hierzu gehörigen sechs und sechzig vierstimmigen Chorälen*. Offenbach/Main 1832.

Augustinus, Aurelius: *De Musica*. Hrsg. v. der Arbeitsgruppe Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum an der Universität Salzburg. Bd. 102.

Avison, Charles: *An Essay on Musical Expression*. London ²1753.

Burmeister, Joachim: *Musica Poetica*. Rostock 1606.

Buttstett, Johann Heinrich: *Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia aeterna, oder neu-eröffnetes, altes, wahres, einziges und weniges fundamentum musices entgegengesetzt Dem neu-eröffneten Orchestre, und in zweene Partes eingetheilet*. Leipzig 1717.

Calvisius, Sethus: *Melopoeia sive melodiae condendae ratio*. Erfurt 1592.

Chabanon, Michel-Paul-Guy: *Sur le sort de la poésie en ce siècle philosophe*. Paris 1764.

Chastellux, François-Jean: *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*. Paris 1765.

Diez, David Gottlieb: *Mundi Consensum ex Harmonia musica explicat*. Leipzig 1723.

Engel, Johann Jakob: *Ueber die musikalische Malerey*. Berlin 1780.

Euler, Leonhard: *Tentamen novae theoriae musicae ex certissimis harmoniae principiis dilucide expositae Auctore Leonhardo Eulero (Versuch einer neuen Theorie der Musik aus den richtigen Gründen der Harmonie deutlich vorgetragen von Leonhard Euler)*. St. Petersburg 1739.

- Forkel, Johann Nikolaus: *Ueber die Theorie der Musik insofern sie Liebhabern und Kennern nothwendig und nützlich ist. Eine Einladungsschrift zu musikalischen Vorlesungen.* Göttingen 1777.
- *Allgemeine Geschichte der Musik.* Leipzig 1788 (Bd. 1), Leipzig 1801 (Bd. 2).
 - *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke.* Leipzig 1802.
- Fuchs, Joseph: *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur Regelmäßigen und Musikalischen Composition.* Leipzig 1742.
- Garlandia, Johannes de: *De Mensurabili Música.* Hrsg. v. Erich Reimer. Kritische Edition mit Kommentar und Interpretation der Notationslehre. Wiesbaden 1972 (Bd. 1).
- Glöggl, Franz Xaver: *Kurzgefaßtes Schulbuch der Tonkunst für die erste Klasse der Musik-Schule in Linz.* Linz 1797.
- Griepenkerl, Friedrich Konrad: *Lehrbuch der Ästhetik. In zwei Theilen.* Braunschweig 1827.
- Grocheo, Johannes de: *De musica III.* In: Ernst Rohloff (Hrsg.): *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheo.* Leipzig 1967.
- Halm, August: *Von zwei Kulturen der Musik.* München 1913.
- Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst.* Dritte verb. Aufl. Leipzig 1865.
- Heinse, Johann Jakob Wilhelm: *Musikalische Dialogen. Oder: Philosophische Unterredungen berühmter Gelehrten, Dichter und Tonkünstler über den Kunstgeschmack in der Musik.* Leipzig 1805.
- Henfling, Conrad: *Epistola de suo novo systemate intervallorum.* In: *Miscellanea Berolinensia* I (1710), S. 265-194.
- Herbst, Johann Andreas: *Musica poetica, sive compendium melopoeticum.* Nürnberg 1643.
- Heusinger, Johann Heinrich Gottlieb: *Handbuch der Ästhetik, oder, Grundsätze zur Bearbeitung und Beurtheilung der Werke einer jeden schönen Kunst.* Gotha 1797(2 Bde).
- Hiller, Johann Adam: *Ueber die Musik und deren Wirkungen.* Leipzig 1781.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Recension der 5. Symphonie von Ludwig van Beethoven.* In: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 12 (1810), Sp. 630-642 u. Sp. 652-659.
- Holden, John: *Essay towards a Rational System of Music.* Glasgow 1770.
- Janáček, Leoš: *Vollständige Harmonielehre [1912/13].* Übers. und komment. von Kerstin Lücker. Berlin 2011.
- Kircher, Athanasius: *Harmonia Nascentis Mundi.* Rom 1650.
- *Musurgia Universalis [1650].* In: Wolfgang Goldhan (Hrsg.): *Bibliotheca musica-therapeutica. Neudrucke zum Thema Musik und Medizin.* Liber IV: *Diacriticus: Wie der*

- harmonische numerus die Affecten bewege*. Zitiert nach der dt. Ausg. von 1662. Kassel, Basel, London 1988.
- *Neue Hall- und Thonkunst, Oder Mechanische Gehaim-Verbindung der Kunst und Natur, durch Stimme und Hall-Wissenschaft gestiftet*. Ellwangen 1684.
- Kirnberger, Johann Philipp: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert*. Berlin 1771 (1. Teil) und Berlin, Königsberg 1776, 1777 und 1779 (2. Teil).
- Koch, Heinrich Christoph: *Versuch einer Anleitung zu Composition*. Rudolstadt 1782 (Bd. 1), Leipzig 1787 (Bd. 2) und 1793 (Bd. 3).
- *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält*. Frankfurt/Main 1802.
- Körner, Christian Gottfried: *Ueber Charakterdarstellung in der Musik*. In: *Die Horen*. Bd. 2, 5. Stück 1795, S. 97-121.
- Krause, Christian Gottfried: *Von der musikalischen Poesie*. Berlin 1752.
- Kurth, Ernst: *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*. Habil.schrift Universität Bern 1912. Bern 1913.
- *Grundlagen des Linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie*. Bern 1917.
- Lippius, Johannes: *Synopsis Musicae Novae Omnino Verae atque Methodicae Universae: In Omnis Sophiae Praegustum παρέργως Inventae Disputatae & Propositae Omnibus Philomusis*. Straßburg 1612.
- Magirus, Johannes: *Artis musicae legibus logicis informatae libri duo*. Frankfurt 1596.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm: *Anfangsgründe des Progreßionalcalculs überhaupt, und des figürlichen und combinatorischen besonders, wie auch des logarithmischen, trigonometrischen und Decimalcalculs, nebst der Lehre von der Ausziehung der Wurzeln und der Construction der eckigten geometrischen Körper*. Berlin, Stralsund 1774.
- *Des critischen Musicus an der Spree erster Band*. Berlin 1749/50.
 - *Versuch über die musikalische Temperatur*. Breslau 1776.
- Mattheson, Johann: *Das beschützte Orchestre. Versuch einer systematischen Klangrede. Aristoxenus, des jüngeren, systematische Klangrede, § 7: Vom Klange an sich selbst*. Hamburg 1717.
- *Der Vollkommene Capellmeister. Das ist gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will: Zum Versuch entworfen von Mattheson*. Hamburg 1739.
 - *Grosse General-Baß-Schule. Oder: Der exemplarischen Organisten-Probe*. Hamburg 1731.
 - *Kern melodischer Wissenschaft*. Hamburg 1737.
- Mersmann, Hans: *Angewandte Musikästhetik*. Berlin 1926.

- Michaelis, Christian Friedrich: *Ueber den Geist der Tonkunst. Mit Rücksicht auf Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft. Ein ästhetischer Versuch.* Leipzig 1795.
- Mizler, Lorenz Christoph: *Anfangs-Gründe des Generalbasses nach mathematischer Lehr-Art abgehandelt, und vermitteltst einer hierzu erfundenen Maschine auf das deutlichste vorgetragen von Lorenz Mizlern.* Reprografischer Nachdruck der Ausg. Leipzig 1739.
- *Dissertatio, quod Musica Ars sit pars eruditionis Philosophicae.* Leipzig 1734.
 - *Musikalische Bibliothek Oder Gründliche Nachricht, nebst unpartheyischem Urtheil von Musikalischen Schrifften und Büchern [Ab Bd. 2: Worinn alles, Was aus der Mathematik, Philosophie und den schönen Wissenschaften zur Verbesserung und Erläuterung so wohl der theoretischen als practischen Musik gehörte, nach und nach beygebracht wird].* 4 Bde. Leipzig 1736-1755.
- Nägeli, Hans Georg: *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten.* Stuttgart, Tübingen 1826.
- Nichelmann, Christoph: *Die Melodie, nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften.* Danzig 1755.
- Odington, Walter: *De speculatione musicae.* In: Michael Bernhard (Hrsg.): *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters.* München 1990, S. 182-205.
- Oettingen, Arthur von: *Harmoniesystem in dualer Entwicklung. Studien zur Theorie der Musik.* Dorpat, Leipzig 1866.
- Padua, Marchettus von: *Pomerium in arte musicae mensuratae.* 1319.
- Pindar: *Carmina cum fragmentis, pars I: Epinicia.* Hrsg. v. Herwig Maehler u. Bruno Snell. Leipzig ⁸1987.
- Preus, Georg: *Observationes Musicae, Oder Musicalische Anmerckungen / Welche vestehen In Eintheilung der Thonen / Deren Eigenschafft und Wirckung / Den Music-Liebenden zum Besten.* Greifswald 1706.
- Printz, Wolfgang Caspar: *Phrynis Mytilenaeus oder Satyrischer Componist.* Quedlingburg 1676.
- Rameau, Jean-Philippe: *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels.* Paris 1722.
- *Nouveau système de musique théorique.* Paris 1726.
- Riemann, Hugo: *Die Elemente der musikalischen Ästhetik.* Berlin, Stuttgart 1900.
- *Die Phrasierung im Lichte einer Lehre von den Tonvorstellungen.* In: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1 (Oktober 1918), S. 26-39.
 - *Große Kompositionslehre.* 3 Bde. Bd. 1: *Der homophone Satz.* Berlin, Stuttgart 1902; Bd. 2: *Der polyphone Satz.* Berlin, Stuttgart 1903; Bd. 3: *Der Orchestersatz und der dramatische Gesangstil.* Stuttgart 1913.
 - *Musiklexikon. Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, nebst einer vollständigen Instrumentalkunde.* Leipzig 1882.
 - *Große Kompositionslehre.* 3 Bde. Bd. 1: *Der homophone Satz.* Berlin, Stuttgart 1902; Bd. 2: *Der polyphone Satz.* Berlin, Stuttgart 1903; Bd. 3: *Der Orchestersatz und der dramatische Gesangstil.* Stuttgart 1913.

- Riepel, Josef: *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst. Nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungsart der Zirkel-Harmonisten / Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset.* 2. Bde. Bd. 1: *Die Rhythmopoeïa, oder von der Tactordnung.* Regensburg 1752; Bd. 2: *Grundregeln zur Tonordnung.* Regensburg 1768.
- *Grundregeln zur Tonordnung insgemein. Abermal Durchgehends mit musicalischen Exempeln abefaßt und Gesprächsweise vorgetragen von Joseph Riepel, Sr. Durchl. Des Fürsten von Thurn und Taxis Kammermusicus.* Frankfurt/Main 1755.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Dictionnaire de Musique.* Paris 1768.
- Sachs, Curt: *Barockmusik.* In: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 26 (1919), S. 7-15.
- Saint-Denis, Guy de: *Tractatus de tonis.* Um 1300.
- Salzmann, Carl Gottfried: *Lehrbuch der Tonkunst.* Wien 1842.
- Scheibe, Johann Adolph: *Der Critische Musicus.* Hamburg 1737 (Bd. 1) und 1740 (Bd. 2). *Ueber die Musikalische Composition.* Leipzig 1773.
- Schmidt, Johann Michael: *Musico-Theologia, Oder erbauliche Anwendung musicalischer Wahrheiten.* Bayreuth, Hof 1754.
- Schneider, Friedrich: *Elementarlehrbuch der Harmonielehre und Tonsetzkunst. Ein Leitfaden beim Unterricht und Hülfsbuch zum Selbststudium der musicalischen Composition.* Leipzig 1820.
- Steffani, Agostino: *Send-Schreiben / darinn enthalten wie grosse Gewißheit die Music Aus ihren Principiis, und Grund-Sätzen habe / und in welchen Werthe / und Würckung Sie bey Denen Alten gewesen.* Quedlinburg 1699.
- Stomius, Johannes: *Prima ad Musicen Instructio.* Augsburg 1573.
- Stumpf, Carl: *Tonpsychologie.* 2 Bde. Leipzig 1883 (Bd. 1). Leipzig 1890 (Bd. 2).
- Vogler, Georg Joseph: *Gründe der Kurpfälzischen Tonschule.* Mannheim 1778.
- *Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbaß, nach den Grundsätzen der Mannheimer Tonschule, zum Behuf der öffentlichen Vorlesung im Orchestrions-Saale der k. k. Karl-Ferdinandeischen Universität zu Prag.* Prag 1802.
- Wagner, Richard: *„Zukunftsmusik“.* Brief an einen französischen Freund, als Vorwort zur einer Prosa-Übersetzung seiner Operndichtungen. Leipzig 1861.
- Walther, Johann Gottfried: *Eröffnete Eleatische Gräber oder Gründliche Untersuchung der Leibnizschen und Wolffischen Gründe der Welt-Weisheit.* Magdeburg, Leipzig 1724.
- Weber, Johann Gottfried: *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst.* 3 Bde. Mainz 1817-1821. 2. durchaus umgearb. Aufl. Mainz 1824.
- Werckmeister, Andreas: *Cribrum Musicum Oder Musicalisches Sieb / Darinen einige Mängel eines halb Gelehrten Componisten vorgestellt / und das Böse von dem Guten gleichsam*

ausgesiebet und abesondert worden / In einem Sendschreiben An einem guten Freund dargestellt / Denn denen unzeitigen Componisten zur Nachricht und fleißigern Nachsinnen zum Druck befördert Durch Johann Georg Carln / bestalten Stadt-Musicum in Halberstadt [1700], Reprografischer Nachdruck der Ausg. Quedlinburg, Frankfurt und Leipzig 1697-1707. Hildesheim, New York 1970, S. 10-11.

- *Harmonologia Musica Oder Kurtze Anleitung Zur Musicalischen Composition.* Frankfurt, Leipzig 1702.
- *Musicae mathematicae hodegus curiosus oder Richtiger Musicalischer Weg-Weiser.* Quedlinburg 1686.
- *Musicalische Paradoxal-Discourse, Oder ungemeyne Vorstellungen / wie die Musica einen hohen und göttlichen Ursprung habe und wie hingegen dieselbe so sehr gemißbraucht wird.* Quedlinburg 1707.

Wöltje, C. L. H.: *Neue Grammatik der Tonsetzkunst.* Leipzig 1853.

Zarlino, Gioseffo: *Le istituzioni harmoniche.* Venedig 1558.

b) Herbart

Herbart, Johann Friedrich: *Allgemeine Metaphysik, nebst den Anfängen der philosophischen Naturlehre. Erster, historisch-kritischer Teil* [1828]. In: Ders.: *Sämtliche Werke in chronologischer Reihenfolge.* 19 Bde. Hrsg. von Karl Kehrbach. Langensalza 1893 (Bd. 7), S. 1-346.

- *Briefe über die Anwendung der Psychologie auf die Pädagogik* [1831]. In: Ders.: *Sämtliche Werke in chronologischer Reihenfolge.* 19 Bde. Hrsg. von Karl Kehrbach. Langensalza 1897 (Bd. 9), S. 453-455.
- *Drobisch an Herbart* [Leipzig, 29. April 1839]. In: Theodor Fritzsch (Hrsg.): *Briefe von und an J. F. Herbart. Urkunden und Regesten zu seinem Leben und seinen Werken. Mit vier Bildern.* Bd. 4: *Von 1839-1842, Nachträge und Register.* Langensalza 1912, S. 8-11.
- *Herbart an Drobisch* [Göttingen, 7. April 1839]: In: Theodor Fritzsch (Hrsg.): *Briefe von und an J. F. Herbart. Urkunden und Regesten zu seinem Leben und seinen Werken. Mit vier Bildern.* Bd. 4: *Von 1839-1842, Nachträge und Register.* Langensalza 1912, S. 11-13.
- *Erster problematischer Entwurf der Wissenslehre* [1798]. In: Ders.: *Sämtliche Werke in chronologischer Reihenfolge.* 19 Bde. Hrsg. von Karl Kehrbach. Langensalza 1887 (Bd. 1), S. 96-110.
- *Hauptpuncte der Metaphysik* [1808]. In: Ders.: *Sämtliche Werke in chronologischer Reihenfolge.* 19 Bde. Hrsg. von Karl Kehrbach. Langensalza 1887 (Bd. 2), S. 188-216.
- *Kurze Enzyklopädie der Philosophie aus praktischen Gesichtspunkten entworfen* [1831]. In: Ders.: *Sämtliche Werke in chronologischer Reihenfolge.* 19 Bde. Hrsg. von Karl Kehrbach. Langensalza 1897 (Bd. 9), S. 17-338.
- *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie* [1813]. Textkritisch revidierte Ausg. mit einer Einleitung hrsg. von Wolfhart Henckmann. Hamburg 1993.

- *Lehrbuch zur Psychologie*. Text der 1. Ausg. 1816 mit Beifügung der Abweichungen der 2. Ausg. 1834. In: Ders.: *Sämtliche Werke in chronologischer Reihenfolge*. 19 Bde. Hrsg. von Karl Kehrbach. Langensalza 1891 (Bd. 4), S. 295-436.
- *Psychologie als Wissenschaft. Neu gegründet auf Erfahrung, Metaphysik und Mathematik. Erster synthetischer Teil* [1824]. In: Ders.: *Sämtliche Werke in chronologischer Reihenfolge*. 19 Bde. Hrsg. von Karl Kehrbach. Langensalza 1890 (Bd. 5), S. 177-434.
- *Psychologie als Wissenschaft. Neu gegründet auf Erfahrung, Metaphysik und Mathematik. Zweiter, analytischer Theil* [1825]. In: Ders.: *Sämtliche Werke in chronologischer Reihenfolge*. 19 Bde. Hrsg. von Karl Kehrbach. Langensalza 1892 (Bd. 6), S. 1-338.
- *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre* [1811]. In: Ders.: *Sämtliche Werke in chronologischer Reihenfolge*. 19. Bde. Hrsg. von Karl Kehrbach. Langensalza 1888 (Bd. 3), S. 97-118.
- *Psychologische Untersuchungen. Erster Theil* [1839]. In: Ders.: *Sämtliche Werke in chronologischer Reihenfolge*. 19 Bde. Hrsg. von Karl Kehrbach. Nach K. Kehrbachs Tode hrsg. Von Otto Flügel. Langensalza 1906 (Bd. 11), S. 45-176.
- *Rede gehalten im grossen Hörsaal der Universität zu Königsberg am 22. April 1833*. In: *Johann Friedrich Herbart's Historisch-Kritische Schriften*. Hrsg. v. G. Hartenstein. Zweiter Abdruck. Hamburg und Leipzig 1892, S. 157-166.
- *Theses, quas pro loco in philosophorum ordine rite obtinendo die XXIII Octobris publice defendet J. F. Herbart* [1802]. In: Ders.: *Sämtliche Werke in chronologischer Reihenfolge*. 19 Bde. Hrsg. Von Karl Kehrbach. Langensalza 1887 (Bd. 1), S. 275-278.
- *Ueber die Möglichkeit und Nothwendigkeit, Mathematik auf Psychologie anzuwenden. Vorgelesen in der Königlichen Deutschen Gesellschaft, am 18. April 1822*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in chronologischer Reihenfolge*. 19. Bde. Hrsg. von Karl Kehrbach. Langensalza 1890 (Bd. 5), S. 91-122.
- *Zur Lehre von der Freyheit des menschlichen Willens. Briefe an Herrn Professor Griepenkerl* [1836]. In: Ders.: *Sämtliche Werke in chronologischer Reihenfolge*. 19 Bde. Hrsg. von Karl Kehrbach. Langensalza 1902 (Bd. 10), S. 207-213.

c) Andere

Allihn, Friedrich Heinrich: *Die Reform der Metaphysik durch Herbart* (1861). In: *Zeitschrift für exakte Philosophie* 1 (1861), S. 149- 221.

Aristoteles: *De Anima, de sensu, de memoria, de somno similique argumento*. Hrsg. v. Immanuel Bekker. Berlin 1829. Neudruck Berlin, Boston 2021.

Bagier, Guido: *Herbart und die Musik. Mit besonderer Berücksichtigung der Beziehung zur Ästhetik und Psychologie*. Langensalza 1911.

Cohen, Hermann: *Die dichterische Phantasie und der Mechanismus des Bewußtseins*. In: *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft* 6/2 (1869), S. 173-263.

- *Kants Theorie der Erfahrung*. 2. neu bearb. Aufl. Berlin 1885.

- *Logik der reinen Erkenntnis*. In: Ders.: *System der Philosophie*. 1. Teil. Berlin ³1922.

Crusius, Christian August: *Entwurf der nothwendigen Vernunft=Wahrheiten, wiefern sie den zufälligen entgegengesetzt werden*. Leipzig ³1766.

Dambeck, Johann Heinrich: *Vorlesungen über Ästhetik*. 2 Bde. Prag 1822.

Drobisch, Moritz Wilhelm: *Empirische Psychologie nach naturwissenschaftlicher Methode*. Leipzig 1842.

- *Erster Grundlehrer der mathematischen Psychologie*. Leipzig 1850.

- *Musiklexikon. Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, nebst einer vollständigen Instrumentalkunde*. Leipzig 1882.

- *Über die mathematische Bestimmung der musikalischen Intervalle*. Leipzig 1846.

- *Ueber musikalische Tonbestimmung und Temperatur. Aus den Abhandlungen der mathematisch-physischen Classe der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*. Leipzig 1852.

- *Ueber die Fortbildung der Philosophie durch Herbart. Akademische Vorlesung zur Mitfeier seines hundertjährigen Geburtstags. Gehalten zu Leipzig am 4. Mai 1876*. Leipzig 1876.

Fechner, Gustav Theodor: *Elemente der Psychophysik*. 2 Bde. Leipzig 1860.

- *Über Philosophische und physikalische Atomenlehre*. Leipzig 1855.

Goldbach, Christian: *Acta Eruditorum*. Leipzig 1717.

Hartenstein, Ernst: *Zur Kritik der psychologischen Grundbegriffe Herbarts. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doctorwürde der Hohen philosophischen Facultät der Universität Rostock*. Rostock 1892.

Hartmann, Eduard von: *Die deutsche Aesthetik seit Kant. Erster historisch-kritischer Teil der Aesthetik*. Berlin 1886.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* [1823]. Nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho. In: Annemarie Gethmann-Siefert (Hrsg.): *Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*. Hamburg 1998 (Bd. 2).

Herder, Johann Gottfried: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* [1772]: In: Bernhard Suphan (Hrsg.): *Herders Sämmtliche Werke*. Berlin 1891 (Bd. 5), S. 1-148.

- *Kalligone*. Erster Theil: *Vom Angenehmen und Schönen* [1800]; Zweiter Theil: *Von Kunst und Kunstricherei* [1800]; Dritter Theil: *Vom Erhabnen und vom Ideal* [1800]; In: Bernhard Suphan (Hrsg.): *Herders sämmtliche Werke*. Berlin 1880 (Bd. 22), S. 1-122, S. 123-224, S. 225-332.

- *Kritische Wälder. Oder Betrachtungen über die Wissenschaft und Kunst des Schönen. Viertes Wäldchen über Riedels Theorie der schönen Künste* [1769]. In: Bernhard Suphan (Hrsg.): *Herders Sämmtliche Werke*. Bd. 4: *Viertes Wäldchen*. Zweite Nachdruckaufl. der Ausg. Berlin 1878, S. 3-197.

Hirzel, Rudolph: *Aristoxenos und Platons erster Alkibiades*. In: *Rheinisches Museum für Philologie* (1890), S. 419-435.

- Hostinský, Otakar: *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Ästhetik. Eine Studie.* Leipzig 1877.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft* [1790]. Mit einer Einleitung und Bibliographie. Hrsg. v. Heiner F. Klemme. Hamburg ³2009.
- *Kritik der reinen Vernunft* [1781]. Nach der ersten und zweiten Originalausgabe herausgegeben von Jens Timmermann. Mit einer Bibliographie von Heiner Klemme. Hamburg 1998. Nachdruck 2019.
- Kortholt, Christian: *Viri illustris Godefridi Guilielmi Leibnitii Epistolae ad diversos, Philosophici, Iuridici, Medici, Philologici Argumenti.* Leipzig 1734.
- Moos, Paul: *Die Philosophie der Musik. Von Kant bis Eduard von Hartmann. Ein Jahrhundert deutscher Geistesarbeit von Paul Moos.* 2. erg. Aufl. Stuttgart, Berlin, Leipzig 1922.
- Lazarus, Moritz: *Das Leben der Seele in Monographien über seine Erscheinungen und Gesetze.* 3 Bde. Berlin 1856 (Bd. 1).
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Die Prinzipien der Philosophie oder die Monadologie* [1714]. In: *Philosophische Schriften 1. Kleine Schriften zur Metaphysik. Französisch und deutsch.* Herausg. und übers. von Hans Heinz Holz (= *Opuscules Métaphysiques*). Frankfurt/Main ²1986, S. 439-483.
- *Disputatio metaphysica de principio individui.* Leipzig 1663.
 - *Leibniz sogenannte Monadologie und Principes de la nature et de la grâce fondés en raison.* Hrsg. v. Clara Strack. Berlin 1967.
 - *Meditationes de Cognitione, Veritate et Ideis.* Leipzig 1684.
 - *Nouveaux Essais.* In: Ders.: *Sämtliche Schriften und Briefe.* Hrsg. v. der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Berlin 2006.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Erster Teil.* [1766] In: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden. Werke 1766-1769.* Hrsg. v. Wilfried Barner. Frankfurt/Main 1990 (Bd. 5/2), S. 13-321.
- Loos, Adolf: *Meine Bauschule.* Wien 1913.
- Lotze, Hermann: *Mikrokosmos. Ideen zur Naturgeschichte und Geschichte der Menschheit.* Leipzig 1856 (Bd. 1).
- *Geschichte der Aesthetik in Deutschland.* München 1868.
- Reinhold, Karl Leonhard: *Korrespondenz.* In: Faustino Fabbianelli / Ives Radrizziani (Hrsg.): *Korrespondenzausgabe der österreichischen Akademie der Wissenschaften.* 12 Bde., Stuttgart-Bad Cannstatt 1973 (Bd. 5).
- Schlick, Moritz: *Philosophische Logik.* Hrsg. u. eingeleitet v. Bernd Philipp. Frankfurt/Main 1986.
- Sigall, Emil: *Der leibniz-kantische Apriorismus und die neuere Philosophie.* Czernowitz 1900.

- Simmel, Georg: *Das Wesen der Materie nach Kants physischer Monadologie*. Berlin 1881.
- Smith, Adam: *Essays on Philosophical Subjects*. London 1795.
- *The Theory of Moral Sentiments*. London 1795.
- Stieler, Kaspar von: *Der teutschen Sprache Stammbaum und Fortwachs*. Nürnberg 1691.
- Tschirnhaus, Walther von: *Medicina Mentis*. Amsterdam 1687.
- Vischer, Friedrich Theodor: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen*. Erster Teil: *Die Metaphysik des Schönen*. Göttingen, Leipzig 1846.
- Wackenroder, Heinrich: *Die Wunder der Tonkunst*. In: Ludwig Tieck (Hrsg.) *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*. Kapitel II. Hamburg 1799.
- *Das merkwürdige musikalische Leben des Joseph Berglinger*. In zwey Hauptstücken. 1. Hauptstück. In: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Berlin 1796.
- Waitz, Theodor: *Lehrbuch der Psychologie als Naturwissenschaft*. Braunschweig 1849.
- Weber, Ernst Heinrich / Wilhelm Weber: *Wellenlehre auf Experimente gründet oder über die Wellen tropfbarer Flüssigkeiten mit Anwendung auf die Schall- und Lichtwellen*. Leipzig 1825.
- Winnington-Ingram, Reginald Pepys (Hrsg.): *Aristidis Quintiliani: De musica libri tres*. Amsterdam 1963.
- Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München 1915.
- Wolff, Christian: *Die Anfangsgründe aller Mathematischen Wissenschaften*. 3. Teil [1750]. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. 1. Abteilung: *Deutsche Schriften*. Herausg. u. bearb. v. Jean École, Joseph Ehrenfried Hofmann, Marcel Thomann und Hans Werner Arndt. Hildesheim, New York 1999 (Bd. 14).
- *Philosophia Prima Sive Ontologia*. [1730]. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Herausg. u. bearb. v. Jean École, Joseph Ehrenfried Hofmann, Marcel Thomann und Hans Werner Arndt. II. Abteilung: *Lateinische Schriften*. Hildesheim, New York 1970 (Bd. 3).
- *Psychologia Empirica* [1732]. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Herausg. u. bearb. v. Jean École, Joseph Ehrenfried Hofmann, Marcel Thomann und Hans Werner Arndt. II. Abteilung: *Lateinische Schriften*. Hildesheim 1968 (Bd. 5).
- *Psychologia rationalis* [1734]. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Herausg. u. bearb. v. Jean École, Joseph Ehrenfried Hofmann, Marcel Thomann und Hans Werner Arndt. II. Abteilung: *Lateinische Schriften*. Hildesheim, Zürich, New York 1994 (Bd. 6).
- *Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt* [1720]. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. 1. Abteilung: *Deutsche Schriften*. Bd. 2. Herausg. u. bearb. v. Jean École, Joseph Ehrenfried Hofmann, Marcel Thomann, Charles A. Corr und Hans Werner Arndt. Hildesheim, Zürich, New York 1983.
- Zimmermann, Robert: *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft*. Wien 1865.
- *Ein musikalischer Laokoon* [1855]. In: Ders.: *Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik*. Wien 1870 (Bd. 2), S. 254-269.

- *Für die Instrumentalmusik* [1868]. In: Ders.: *Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik*. Wien 1870 (Bd. 2), S. 264-269.
- *Gottfried Wilhelm Leibniz Monadologie. Deutsch mit einer Abhandlung über Leibniz' und Herbarts Theorien des wirklichen Geschehens*. Wien 1847.
- *Perioden in Herbarts philosophischem Geistesgang. Eine biographische Studie*. Wien 1876.
- *Über die jetzige Stellung der Philosophie auf der Universität. Eine Antrittsvorlesung. Gehalten am 15. April 1850*. Olmütz 1850.
- *Ueber Leibnizens' Conceptualismus*. In: Ders.: *Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik*. Wien 1870 (Bd. 1), S. 84-125.
- *Ueber den Einfluss der Tonlehre auf Herbart's Philosophie*. Wien 1873.
- *Zur Reform der Aesthetik als exacter Wissenschaft* [1862]. In: Ders.: *Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik*. Wien 1870 (Bd. 1), S. 223-265.

2. Forschung

a) Handbuchartikel

- Art. *Ästhetik / ästhetisch*. In: Karlheinz Barck / Martin Fontius / Friedrich Wolfzettel / Burkhard Steinwachs (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 1: *Absenz-Darstellung*. Stuttgart, Weimar 2001, S. 317-336.
- Art. *Affekt*. In: Karlheinz Barck / Martin Fontius / Dieter Schlenstedt / Burkhard Steinwachs (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 1: *Absenz – Darstellung*, S. 17-48.
- Art. *Affekt*. In: Joachim Ritter / Karlfried Gründer / Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 1: A-C. Basel, Stuttgart 1971, Sp. 89-100.
- Art. *Apperzeption*. In: Joachim Ritter / Karlfried Gründer / Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 1: A-C. Basel, Stuttgart 1971, Sp. 448-450.
- Art. *Apperzeption*. In: Jürgen Mittelstraß (Hrsg.): *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*. Bd. 1: A-B. Stuttgart, Weimar 2005, S. 180-181.
- Art. *Apperzeption*. In: Hans Jörg Sandkühler (Hrsg.): *Enzyklopädie Philosophie*. Unter Mitwirkung von Dagmar Borchers, Arnim Regenbogen, Volker Schürmann und Pirmin Stekeler-Weithofer. Bd. 1: A-H. Hamburg 2010, S. 137-138.
- Art. *Apperzeption, transzendente*. In: Joachim Ritter / Karlfried Gründer / Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 1: A-C. Basel, Stuttgart 1971, Sp. 451-455.
- Art. *Apriorismus*. In: Joachim Ritter / Karlfried Gründer / Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 1: A-C. Basel, Stuttgart 1971, Sp. 476-477.
- Art. *Aufklärung*. In: Joachim Ritter / Karlfried Gründer / Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 1: A-C. Basel 1971, Sp. 620-635.

- Art. *Augustinus Aurelius. De musica.* In: Ullrich Scheideler / Felix Wörner (Hrsg.): *Lexikon Schriften über Musik.* Bd. 1: *Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart.* Kassel 2017, S. 38-40.
- Art. *Autonomie.* In: Karlheinz Barck / Friedrich Wolfzettel / Burkhardt Steinwachs (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden.* Bd. 1: *Absenz-Darstellung.* Stuttgart, Weimar 2005, S. 431-479.
- Art. *Bach, Johann Sebastian.* In: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Personenteil 1: Aa-Bae. Kassel 1999, Sp. 1397-1535.
- Art. *Barock.* In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearb. Ausg. Hrsg. v. Ludwig Finscher. Sachteil 1: A-Bog. Kassel, Basel 1994, Sp. 1235-1256.
- Art. *Bonn.* In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearb. Ausg. Hrsg. v. Ludwig Finscher. 21 Bde. in zwei Teilen. Sachteil 2: Böh-Enc. Kassel 1995, Sp. 56-66.
- Art. *Christian Friedrich Michaelis. Ueber den Geist der Tonkunst.* In: Felix Wörner / Melanie Wald-Fuhrmann (Hrsg.): *Lexikon Schriften über Musik.* Bd. 2: *Musikästhetik in Europa und Nordamerika.* Kassel 2022, S. 587-590.
- Art. *Concerto / Konzert.* In: Hans Heinrich Eggebrecht (Hrsg.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie.* Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Hrsg. v. Hans Heinrich Eggebrecht u. Albrecht Riethmüller, Schriftleitung Markus Bandur. Ordner II: Clav-E. Stuttgart 1972, S. 1-17.
- Art. *Eduard Hanslick. Vom Musikalisch-Schönen.* In: Felix Wörner / Melanie Wald-Fuhrmann (Hrsg.): *Lexikon Schriften über Musik.* Bd. 2: *Musikästhetik in Europa und Nordamerika.* Kassel 2022, S. 316-319.
- Art. *Form.* In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 2., neubearb. Ausg. Hrsg. v. Ludwig Finscher. 21 Bde. in zwei Teilen. Sachteil 3: Eng–Hamb. Kassel, Basel, Sp. 607-643.
- Art. *Form.* In: Karlheinz Barck / Martin Fontius / Friedrich Wolfzettel / Burkhardt Steinwachs (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden.* Bd. 2: *Dekadent/Dekadenz–Grotesk.* Stuttgart, Weimar 2001, S. 462-494.
- Art. *Form und Inhalt.* In: Joachim Ritter / Karlfried Gründer / Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie,* Bd. 2: D-F. Basel, Stuttgart 1972, Sp. 975-977.
- Art. *Form und Materie (Stoff).* In: Joachim Ritter / Karlfried Gründer / Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie.* Bd. 2: D-F. Darmstadt 1972, Sp. 977-1030.
- Art. *Gehör.* In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 2., neubearb. Ausg. Hrsg. v. Ludwig Finscher. 21 Bde. in zwei Teilen. Sachteil 3: Eng–Hamb. Kassel, Stuttgart 1995, Sp. 1076-1139.
- Art. *Giuseppe Zarlino. Istitutioni harmoniche.* In: Ullrich Scheideler / Felix Wörner (Hrsg.): *Lexikon Schriften über Musik.* Bd. 1. *Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart.* Kassel 2017, S. 524-526.

- Art. *Griepenkerl (Friedrich Konrad)*. In: Johann Samuel Ersch (Hrsg.): *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*. Bd. 1: A-G. Leipzig 1871, Sp. 10-11.
- Art. *Herbart, Johann Friedrich*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 2., Neubearb. Ausg. Hrsg. v. Ludwig Finscher. 21. Bde. in zwei Teilen. Personenteil 8: Gri-Hil. Stuttgart, Weimar 1996, Sp. 1355-1357.
- Art. *Johann Friedrich Herbart. Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre*. In: Felix Wörner / Melanie Wald-Fuhrmann (Hrsg.): *Lexikon Schriften über Musik*. Bd. 2: *Musikästhetik in Europa und Nordamerika*. Kassel 2022, S. 347-349.
- Art. *Johann Friedrich Herbart. Psychologische Untersuchungen*. In: Felix Wörner / Melanie Wald-Fuhrmann (Hrsg.): *Lexikon Schriften über Musik*. Bd. 2: *Musikästhetik in Europa und Nordamerika*. Kassel 2022, S. 349-351.
- Art. *Harmonie*. In: Gert Ueding (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 3: Eup-Hör. Tübingen 1996, Sp. 1297-1304.
- Art. *Harmonielehre*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 2., Neubearb. Ausg. Hrsg. v. Ludwig Finscher. 21 Bde. in zwei Teilen. Sachteil 4: Hamm-Kar. Stuttgart, Weimar 1996, Sp. 132-153.
- Art. *Johann Gottfried Herder. Viertes Wäldchen*. In: Felix Wörner / Melanie Wald-Fuhrmann (Hrsg.): *Lexikon Schriften über Musik*. Bd. 2: *Musikästhetik in Europa und Nordamerika*. Kassel 2022, S. 355-356.
- Art. *Hans Georg Nägeli. Vorlesungen*. In: Felix Wörner / Melanie Wald-Fuhrmann (Hrsg.): *Lexikon Schriften über Musik*. Bd. 2: *Musikästhetik in Europa und Nordamerika*. Kassel 2022, S. 608-611.
- Art. *Harmonie / harmonisch*. In: Karlheinz Barck / Martin Fontius / Friedrich Wolfzettel / Burkhardt Steinwachs (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 3: Harmonie-Material. Stuttgart, Weimar 2001, S. 1-25.
- Art. *Heinrich Christoph Koch. Versuch*. In: Ullrich Scheideler / Felix Wörner (Hrsg.): *Lexikon Schriften über Musik*. Bd. 1: *Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart*, Kassel 2017, S. 262-266.
- Art. *Instrumentalmusik*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 2., Neubearb. Ausg. Hrsg. v. Ludwig Finscher. 21 Bde. in zwei Teilen. Sachteil 4: Hamm-Kar. Stuttgart, Weimar 1996, Sp. 873-911.
- Art. *Joachim Burmeister. Musica poetica*. In: Ullrich Scheideler / Felix Wörner (Hrsg.): *Lexikon Schriften über Musik*. Bd. 1: *Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart*. Kassel 2017, S. 70-74.
- Art. *Johann Nikolaus Forkel. Allgemeine Geschichte der Musik*. In: Hartmut Grimm / Melanie Wald-Fuhrmann (Hrsg.): *Lexikon Schriften über Musik*. Bd. 2: *Musikästhetik in Europa und Nordamerika*. Kassel 2022, S. 274-279.
- Art. *Komposition*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 2., Neubearb. Ausg. Hrsg. v. Ludwig Finscher. 21. Bde. in zwei Teilen. Sachteil 5: Kas-Mein. Basel, London, Sp. 505-508.

- Art. *Leibniz, Gottfried Wilhelm*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 2., Neubearb. Ausg. Hrsg. v. Ludwig Finscher. 21. Bde. in zwei Teilen. Personenteil 10: Kem-Ler. Basel, London, Sp. 1511-1514.
- Art. *Leonhard Euler. Tentamen*. In: Ullrich Scheideler / Felix Wörner: *Lexikon Schriften über Musik. Bd. 1: Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart*. Kassel 2017, S. 131-133.
- Art. *Logik*. In: Robert Theis / Alexander Aichele (Hrsg.): *Handbuch Christian Wolff*. Wiesbaden 2018. S. 95-114.
- Art. *Lorenz Christoph Mizler. Dissertatio quod musica ars sit pars eruditionis philosophicae*. In: Felix Wörner / Melanie Wald-Fuhrmann (Hrsg.): *Lexikon Schriften über Musik. Bd. 2: Musikästhetik in Europa und Nordamerika*. Kassel 2022, S. 590-591.
- Art. *Monade, Monas*. In: Joachim Ritter / Karlfried Gründer (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 6: Mo-O, Sp. 114-125.
- Art. *Monismus*. In: Joachim Ritter / Karlfried Gründer (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 6: Mo-O. Basel 1984, Sp. 132-146.
- Art. *Musicalische Maschine (Mizlersche)*. In: *Johann Heinrich Zedlers Grosses vollständiges Universallexikon aller Wissenschaften und Künste. 1731-1754*. Bd. 22: Mu-Mz, Sp. 1383-1384.
- Art. *Musik*. In: Karlheinz Barck / Martin Fontius / Friedrich Wolfzettel / Burkhard Steinwachs (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 4: Medien–Populär. Stuttgart, Weimar 2001, S. 256-308.
- Art. *Musik*. In: Hubert Cancik / Helmuth Schneider (Hrsg.): *Der neue Pauly*. Encyklopädie der Antike. Bd. 8: Mer-Op. Stuttgart, Weimar 2000, Sp. 516-553.
- Art. *Musiké – musica – Musik*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 2., Neubearb. Ausg. Hrsg. v. Ludwig Finscher. 21 Bde. in zwei Teilen. Sachteil 6: Meis-Mus, Sp. 1195-1213.
- Art. *Musik und Rhetorik*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 2., Neubearb. Ausg. Hrsg. v. Ludwig Finscher. 21 Bde. in zwei Teilen. Sachteil 6: Meis-Mus, Sp. 814- 852.
- Art. *Perfektibilität*. In: Joachim Ritter / Karlfried Gründer / Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 7: P-Q. Darmstadt 1998, Sp. 238-244.
- Art. *Phantasia*. In: Joachim Ritter / Karlfried Gründer / Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 7: P-Q. Basel 1989, Sp. 516-535.
- Art. *Phantasie*. In: Karlheinz Barck / Martin Fontius / Friedrich Wolfzettel / Burkhard Steinwachs (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 4: Medien–Populär. Stuttgart, Weimar 2001, S. 778-798.
- Art. *Phantasie*. In: Gert Ueding (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 6: Must-Pop. Tübingen 2003, Sp. 927-943.
- Art. *Phantasie*. In: Hermann Mendel / August Reissmann (Hrsg.): *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*. Bd. 8. Berlin 1880, S. 68-71.

- Art. *Psychologie*. In: Jürgen Mittelstraß (Hrsg.): *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*. Bd. 6: O-Ra. 2., neubearb. u. erg. Aufl. Stuttgart 2016, S. 493-498.
- Art. *Psychologie*. In: Joachim Ritter / Karlfried Gründer / Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 7: P-Q. Basel 1989, Sp. 1599-1653.
- Art. *Psychologie, rationale*. In: Joachim Ritter / Karlfried Gründer / Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 7: P-Q. Basel 1989, Sp. 1664-1669.
- Art. *Psychometrie*. In: Joachim Ritter / Karlfried Gründer / Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 7: P-Q. Basel 1989, Sp. 1678-1681.
- Art. *Rationalismus*. In: Joachim Ritter / Karlfried Gründer / Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 8: R-Sc. Darmstadt 1992, Sp. 44-48.
- Art. *Realismus*. In: Joachim Ritter / Karlfried Gründer / Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 8: R-Sc. Basel 1992, Sp. 148-178.
- Art. *Schönheit*. In: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt, von Johann Georg Sulzer*. Zweyter Theil: K bis Z. Leipzig 1792, Sp. 1040-1046.
- Art. *Sensualismus*. In: Joachim Ritter / Karlfried Gründer / Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 9: Se-Sp. Basel 1995, Sp. 614-618.
- Art. *Stimmung*. In: Karlheinz Barck / Martin Fontius / Friedrich Wolfzettel / Burkhard Steinwachs (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 5: Postmoderne/postmodern–Synästhesie. Stuttgart, Weimar 2003, S. 703-734.
- Art. *Sympathie*. In: Joachim Ritter / Karlfried Gründer / Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 10: St-T. Basel 1998, Sp. 751-762.
- Art. *Theorie / Praxis*. In: Hubert Cancik / Helmut Schneider (Hrsg.): *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Bd. 12: Tam-Ve. Stuttgart, Weimar 2000, Sp. 462-469.
- Art. *Ton oder Klang*. In: *Johann Heinrich Zedlers Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste 1731-1754*. Bd. 44: Ti-Trao, Sp. 1184-1993.
- Art. *Tonkunst*. In: Eberhard Thiel (Hrsg.): *Sachwörterbuch der Musik*. Stuttgart 1962, S. 544.
- Art. *Tonos / tonus*. In: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Hrsg. v. Hans Heinrich Eggebrecht u. Albrecht Riethmüller, Schriftleitung Markus Bandur. Ordner VI: Si-Z. Stuttgart 2005, S. 1-19.
- Art. *Wahrnehmung*. In: Karlheinz Barck / Friedrich Wolfzettel / Burkhard Steinwachs (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 6: Tanz-Zeitalter/Epoche. Stuttgart, Weimar 2005, S. 436-461.
- Art. *Wahrnehmung*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 2., neubearb. Ausg. hrsg. von Ludwig Finscher. 21 Bde. in zwei Teilen. Sachteil 9: Sy-Z. Kassel 1998, Sp. 1839-1863.

b) Andere

- Adler, Hans: *Ästhetik, Poetik, Literaturkritik*. In: Stefan Greif / Marion Heinz / Heinrich Clairmont (Hrsg.): *Herder Handbuch*. Paderborn 2016, S. 443-469.
- *Bändigung des (Un)Möglichen. Die ambivalente Beziehung zwischen Aufmerksamkeit und Aufklärung*. In: Jörn Steigerwald / Daniela Watzke: *Reiz. Imagination. Aufmerksamkeit. Erregung und Steuerung von Einbildungskraft im klassischen Zeitalter (1680-1830)*. Würzburg 2003, S. 41-54.
- Albrecht, Andrea / Gesa von Essen / Werner Frick: *Einleitung*. In: Dies.: *Zahlen, Zeichen und Figuren. Mathematische Inspirationen in Kunst und Literatur*. Berlin, Boston 2011, S. 1-17.
- Albrecht, Michael von: *Musik und Befreiung. Augustinus De musica*. In: *International Journey of Musicology* 3 (1994), S. 89-114.
- Alewyn, Richard (Hrsg.): *Deutsche Barockforschung. Dokumentation einer Epoche*. Köln, Berlin. 1965.
- Allesch, Christian G.: *Form, Gestalt und Ethos in der Musik*. In: Anselm Gerhard (Hrsg.): *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*. Stuttgart, Weimar 2000, S. 157-174.
- *Geschichte der psychologischen Ästhetik*. Göttingen, Toronto, Zürich 1987.
- Arnold, Antje: *Rhetorik der Empfindsamkeit*. Berlin, Boston 2012, S. 99-117.
- Avanessian, Armen: *Form – Singularität, Dynamik, Politik*. In: Ders. / Franck Hofmann / Susanne Leeb / Hans Stauffacher (Hrsg.): *Form. Zwischen Ästhetik und künstlerischer Praxis*. Zürich, Berlin 2009, S. 7-21.
- Barner, Wilfried: *Stilbegriffe und ihre Grenzen. Am Beispiel ‚Barock‘*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaften und Geistesgeschichte* 45 (1971) Sonderheft, S. 302-325.
- Bartel, Dietrich: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Freiburg 1982.
- Barth, Christian: *Intentionalität und Bewusstsein in der Frühen Neuzeit. Die Philosophie des Geistes von René Descartes und Gottfried Wilhelm Leibniz*. Frankfurt/Main 2017.
- Bartsch, Anna-Maria C.: *Form und Formalismus. Stationen der Ästhetik bei Baumgarten, Kant und Zimmermann*. Würzburg 2017.
- Bayreuther, Rainer: *Perspektiven des Normbegriffs für die Erforschung der Musik um 1700*. In: Ders. (Hrsg.): *Musikalische Norm um 1700*. Berlin, New York 2010, S. 5-62.
- *Struktur des Wissens in der Musik-Wissenschaft Lorenz Mizlers*. In: *Die Musikforschung* 56 (Januar-März 2003). H.1, S. 1-22.
- Becker, Alexander / Matthias Vogel (Hrsg.): *Einleitung*. In: Dies. (Hrsg.): *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*. Frankfurt/Main. 2007, S.7-24.
- Bedürftig, Thomas / Roman Murawski (Hrsg.): *Philosophie der Mathematik*. 4. erw. und überarb. Aufl. Berlin, Boston 2019.

- Beeley, Philip: *In inquirendo sunt gradus – Die Grenzen der Wissenschaft und wissenschaftliche Grenzen in der Leibnizschen Philosophie*. In: *Studia Leibnitiana*. Bd. 36 (2004). H. 1, S. 22-41.
- *Kontinuität und Mechanismus. Zur Philosophie des jungen Leibniz in ihrem ideengeschichtlichen Kontext* (= *Studia Leibnitiana Supplementa*. Bd. XXX). Stuttgart 1996, S. 52-66.
- Beierwaltes, Werner: *Augustins Interpretation von Sapientia 11, 21*. In: *Révue des Etudes Augustiniennes* 25 (1969), S. 51-61.
- Beinroth, Fritz: *Musikästhetik von der Sphärenharmonie bis zur musikalischen Hermeneutik. Ausgewählte tradierte Musikauffassungen*. Aachen 1995.
- Belaval, Yves: *Die Idee der Harmonie bei Leibniz*. Übers. v. Ellen Karge. In: Albert Heinekamp / Franz Schupp (Hrsg.): *Leibniz' Logik und Metaphysik*. Darmstadt 1988, S. 561-586.
- Bender, Sebastian: *Von Menschen und Tieren — Leibniz über Apperzeption, Reflexion und conscientia*. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung* (2013). Bd. 67, H. 2, S. 214-241.
- Benetka, Gerhard: *Denkstile der Psychologie. Das 19. Jahrhundert*. Wien 2002.
- Bimberg, Siegfried: *Einführung in die Musikpsychologie* (= *Beiträge zur Schulmusik*). Zweites Heft). Wolfenbüttel 1957.
- Birke, Joachim: *Christian Wolffs Metaphysik und die zeitgenössische Literatur- und Musiktheorie*. Gottsched, Scheibe, Mizler. Berlin 1966.
- Blaukopf, Kurt: *Von der Ästhetik zur ‚Zweigwissenschaft‘. Robert Zimmermann als Vorläufer des Wiener Kreises*. In: Martin Seiler / Friedrich Stadler (Hrsg.): *Kunst, Kunsttheorie und Kunstforschung im wissenschaftlichen Diskurs. In memoriam Kurt Blaukopf*. Wien 2000, S. 35-46.
- *Pioniere empiristischer Musikforschung. Österreich und Böhmen als Wiege der modernen Kunstsoziologie*. Wien 1995. S. 31-40.
- Blum, Paul Richard: *Metaphilosophische Überlegungen zur Monadenlehre bei Giordano Bruno, seinen Quellen und Folgen*. In: Sigmund Bonk (Hrsg.): *Monadisches Denken in Geschichte und Gegenwart*. Würzburg 2003, S. 43-65.
- *Philosophenphilosophie und Schulphilosophie. Typen des Philosophierens in der Neuzeit* (= *Studia Leibnitiana*). Sonderheft 27. Stuttgart 1998, S. 15-26.
- Blumenberg, Hans: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Auswahl und Nachwort von Anselm Haverkamp. Frankfurt/Main 2001.
- Borgard, Thomas: *Das Problem der Selbstreferenz, die Subjekte des Handelns und das proton pseudos der Systemtheorie: Herbart, Hegel, Kleist*. In: Andreas Hoeschen / Lothar Schneider (Hrsg.): *Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transzdisziplinarität im 19. Jahrhundert*. Würzburg 2001, S. 107-131.

- *Immanentismus und konjunktives Denken. Die Entstehung eines modernen Weltverständnisses aus dem strategischen Einsatz einer ‚psychologia prima‘ (1830-1880).* Tübingen 1999.
- Borsche, Tilman: *Die artistische Transformation der Wissenschaft. Begriffsgeschichtliche Übergänge in die frühe Neuzeit.* In: Gerhart Schröder / Barbara Cassin / Gisela Febel (Hrsg.): *Anamorphosen der Rhetorik. Die Wahrheitsspiele der Renaissance.* München 1997, S. 53-70.
- Braun, Werner: *Die deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Zweiter Teil: Von Calvisius bis Mattheson.* In: Thomas Ertelt / Frieder Zamminer: *Geschichte der Musiktheorie.* Darmstadt 1994 (Bd. 8.), S. 298-301.
- Breden, Torsten M.: *Individuation und Kombinatorik.* Stuttgart-Bad Cannstatt 2009.
- Bruder, Klaus-Jürgen: *Zwischen Kant und Freud: Die Institutionalisierung der Psychologie als Selbstständige Wissenschaft.* In: Gerd Jüttemann / Michael Sonntag / Christoph Wulf (Hrsg.): *Die Seele. Ihre Geschichte im Abendland.* Göttingen 2005, S. 319-339.
- Budday, Wolfgang: *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik. An Hand der zeitgenössischen Theorie von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch dargestellt an Menuetten und Sonatensätzen.* Kassel, Basel, London 1983, S. 15.
- Bühler, Walter: *Musikalische Skalen und Intervalle bei Leibniz unter Einbeziehung bisher nicht veröffentlichter Texte (Teil 1).* In: *Studia Leibnitiana* (2002), Bd. 42, H. 2, S. 129-161.
- Burdorf, Dieter: *Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte.* Stuttgart 2004.
- Busche, Hubertus: *Leibniz' Weg ins perspektivische Universum. Eine Harmonie im Zeitalter der Berechnung (= Paradeigmata 17).* Hamburg 1997.
- *Hat Phantasie nach Aristoteles eine interpretierende Funktion in der Wahrnehmung?* In: *Zeitschrift für philosophische Forschung* (1997). Bd. 51, H. 4, S. 565-589.
- Caduff, Corinna: *Die diskursive Karriere der Musik im 19. Jahrhundert. Von der „Herzessprache“ zur „wahren Philosophie“.* In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 71 (1997). H. 4, S. 537-558.
- Cooper, Barry: *Englische Musiktheorie im 17. und 18. Jahrhundert.* In: Ders. / Wilhelm Seidel: *Entstehung nationaler Traditionen: Frankreich – England (= Geschichte der Musiktheorie)* Darmstadt 1986 (Bd. 9), S. 141-314.
- Coriand, Rotraud / Michael Winkler (Hrsg.): *Der Herbartianismus – die vergessene Wissenschaftsgeschichte.* Weinheim 1998.
- Crary, Jonathan: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur.* Aus dem Amerikanischen von Heinz Jatho. Frankfurt/Main 2002.
- Dahlhaus, Carl: *19. Jahrhundert II. Theorie / Ästhetik / Geschichte: Monographien.* In: Ders.: *Gesammelte Schriften in 10 Bänden.* Hrsg. v. Hermann Danuser. Laaber 2003 (Bd. 5), S. 393-397.

- *Die Idee der absoluten Musik*. In: Hermann Danuser (Hrsg.): *Gesammelte Schriften*. Laaber 2002 (Bd. 4), S. 11-126.
- *Alte Musik. Musiktheorie bis zum 17. Jahrhundert – 18. Jahrhundert*. Hrsg. v. Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Pleblich. Laaber 2001 (Bd. 3).
- *Bach-Rezeption und ästhetische Autonomie*. In: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985*. Kassel 1987 (Bd. 1), S. 18-26.
- *Was heisst „Geschichte der Musiktheorie“?* In: Frieder Zaminer (Hrsg.): *Geschichte der Musiktheorie*. Bd. 1: *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie*. Darmstadt 1985, S. 8-39.
- *Das 18. Jahrhundert als musikgeschichtliche Epoche*. In: Ders. (Hrsg.): *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Laaber 1985 (Bd. 5), S. 1-7.
- *Musica poetica und musikalische Poesie*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 23 (1966). H. 2, S. 110-124.

Dammann, Rolf: *Zur Musiklehre des Andreas Werckmeister*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 11 (1954). H. 3, S. 206-237.

- *Der Musikbegriff im deutschen Barock*. Köln 1967.

Danuser, Hermann: *Die Kunst der Kontextualisierung. Über Spezifik in der Musikwissenschaft*. In: Tobias Bleek / Camilla Bork (Hrsg.): *Musikalische Analyse und kulturgeschichtliche Kontextualisierung*. Stuttgart 2010, S. 41-64.

Daub, Adrian: *Künstleroper, säkularisierte Bewunderung und die Geburt des modernen Publikums*. In: Kim Hagedorn / Tim Hofmann / Sarah Möller (Hrsg.): *Provozierte Bewunderung*. Paderborn 2022, S. 57-76.

Debbeler, Judith: *Harmonie und Perspektive. Die Entstehung des neuzeitlichen abendländischen Kunstmusiksystems (=Aesthetica Theatralia)* München 2007 (Bd. 4).

Deleuze, Gilles: *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Frankfurt/Main 2000.

Dostrovksy, Sigalia / John T. Cannon: *Entstehung der musikalischen Akustik (1600-1750)*. In: Frieder Zaminer (Hrsg.): *Geschichte der Musiktheorie*. Darmstadt 1987 (Bd. 6), S. 7-79.

Eberlein, Roland: *Die Entstehung der tonalen Klangsyntax*. Frankfurt/Main 1994.

Effertz, Dirk: *Zur Monade bei Leibniz und Wolff*. In: *Studia Leibnitiana* 46 (2014). H. 1, S. 64-75.

Eggebrecht, Hans Heinrich: *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik in der Musik (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft)* Wilhelmshafen ²1999 (Bd. 46), S. 199-202.

- *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München 1991.
- *Musik als Tonsprache*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 18 (1961). H. 1, S. 73-100.
- *Bach und Leibniz*. In: Walther Vetter / Ernst Hermann Meyer: *Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung. Leipzig 23.-26. Juli 1950*. Leipzig 1951, S. 431-443.

- Elste, Martin: *Curt Sachs und die Barockmusik. Das folgenreiche Missverständnis eines ideengeschichtlichen Begriffs*. In: Ders. / Wolfgang Behrens / Frauke Fitzner: *Vom Sammeln, Klassifizieren und Interpretieren: Die zerstörte Vielfalt des Curt Sachs*. Mainz 2017 (Bd. 6), S. 249-271.
- *Meilensteine der Bach-Interpretation 1750-2000. Eine Werkgeschichte im Wandel*. Stuttgart 2000.
- Enders, Bernd: *Der wohltemperierte Musikcomputer*. In: Peter Auer / Gesa von Essen / Werner Frick (Hrsg.): *Zahlen, Zeichen und Figuren. Mathematische Inspirationen in Kunst und Literatur*. Berlin, Boston 2011, S. 47-82.
- Engfer, Hans-Jürgen: *Empirismus versus Rationalismus? Kritik eines philosophiehistorischen Schemas*. Paderborn 1996.
- *Teleologie und Kausalität bei Leibniz und Wolff. Die Umkehr der Begründungspflicht*. In: Albert Heinekamp (Hrsg.): *Beiträge zur Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte von Gottfried Wilhelm Leibniz*. Stuttgart 1986, S. 97-109.
- Ertelt, Thomas / Frieder Zamminer (Hrsg.): *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Zweiter Teil*. In: *Geschichte der Musiktheorie*. Herausg. im Auftr. des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin. Darmstadt 1994.
- Eusterschulte, Anne: *Monadologische Wissenschaft. Zum Monadenbegriff im Kontext universalwissenschaftlicher Konzepte der frühen Neuzeit*. In: Hanns-Peter Neumann (Hrsg.): *Der Monadenbegriff zwischen Spätrenaissance und Aufklärung*. Berlin 2009, S. 25-64.
- Färber, Andreas: *Die Begründung der Wissenschaft aus reiner Vernunft. Descartes, Spinoza und Kant*. Freiburg, München 1999.
- Feichtinger, Johannes: *Wissenschaft als reflexives Projekt. Von Bolzano über Freud zu Kelsen: Österreichische Wissenschaftsgeschichte 1848–1938*. Bielefeld 2010.
- Felbick, Lutz: *Lorenz Christoph Mizler de Kolof. Schüler Bachs und pythagoreischer „Apostel der Wolffischen Philosophie“*. Hildesheim, Zürich, New York 2012.
- Fellerer, Karl Gustav: *Monodie und Generalbaß*. In: *Die Musikforschung* 37 (April/Juni 1984). H. 2, S. 99-110.
- Feuerhahn, Wolf: *Die Wolffsche „Denkschulung“ in der Psychometrie*. In: Jürgen Stolzenberg / Oliver-Pierre Rudolph: *Christian Wolff und die europäische Aufklärung*. Hildesheim, Zürich, New York 2010, S. 69-85.
- Finscher, Ludwig: *Joseph Haydn und seine Zeit*. Laaber 2000.
- Firca, Gheorghe: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 2 (Dez. 1972). H. 3, S. 247-252.
- Fischer, Axel: *Das Wissenschaftliche der Kunst. Johann Nikolaus Forkel als akademischer Musikdirektor in Göttingen (=Abhandlungen zur Musikgeschichte)* Diss. Hannover 2014 (Bd. 27).

- Forschner, Herrmann: *Instrumentalmusik Joseph Haydns aus der Sicht Heinrich Christoph Kochs*. München, Salzburg 1984.
- Franck, Georg: *Ökonomie der Aufmerksamkeit*. Wien 1998.
- Franke, Ursula: *Ein Komplement der Vernunft*. In: Ingrid Craemer Ruegenberg (Hrsg.): *Pathos, Affekt, Gefühl. Philosophische Beiträge*. Freiburg, München 1981, S. 131-148.
- Fritz, Martin: *Musikandacht. Über Herkunft und Bedeutung eines Elements bürgerlicher Religionskultur*. In: *Zeitschrift für Theologie und Kirche*. Vol. 111, No. 1 (März 2014), S. 28-55.
- Fubini, Enrico: *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Aus dem Italienischen von Sabine Kienlechner. Stuttgart, Weimar 1997.
- Fuchs, Peter: *Vom Zeitzauber der Musik – Eine Diskussionsanregung*. In: Dirk Baecker / Jürgen Markowitz / Rudolf Stichweh (Hrsg.): *Theorie als Passion*. Frankfurt/Main 1987, S. 214-237.
- Fulda, Daniel: *Sattelzeit. Karriere und Problematik eines kulturwissenschaftlichen Zentralbegriffs*. In: Ders. / Elisabeth Décultot: *Sattelzeit. Historiographische Revisionen (= Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung, Bd. 52)*. Berlin, Boston 2016, S. 1-18.
- Gabriel, Gottfried: *Grundprobleme der Erkenntnistheorie. Von Descartes zu Wittgenstein*. Paderborn, München, Wien 1993.
- Gálvez, José / Jonas Reichert / Elizaveta Willert: *Einleitende Gedanken zu neuen Wegen der Musikästhetik*. In: *Wissen im Klang. Neue Wege der Musikästhetik (=Musik und Klangkultur)* Bielefeld 2020 (Bd. 45), S. 7-25.
- Gamm, Gerhard: *Flucht aus der Kategorie. Die Positivierung des Unbestimmten als Ausgang der Moderne*. Frankfurt/Main 1994.
- Gamper, Michael / Eva Geulen / Johannes Grave / Andreas Langenohl / Ralf Simon / Sabine Zubarik (Hrsg.): *Zeiten der Form – Formen der Zeit*. Hannover 2016.
- Gebauer, Gunter / Christoph Wulf: *Soziale Mimesis*. In: Dietmar Kamper / Hans Ulrich Gumbrecht / Christoph Wulf (Hrsg.): *Ethik der Ästhetik*. Berlin 1994, S. 75-84.
- Georgiades, Thrasybulos G.: *Nennen und Erklingen. Die Zeit als Logos*. Hrsg. v. Irmgard Bengen. Mit einem Geleitwort von Hans-Georg Gadamer. Göttingen 1985.
- Gerhard, Anselm: *London und der Klassizismus in der Musik: Die Idee der 'absoluten Musik' und Muzio Clementis Klavierwerke*. Stuttgart 2002.
- *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin*. In: Ders. (Hrsg.): *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*. Stuttgart 2000, S. 1-30.
- Gerlach, Hans-Martin: *Christian Wolff – seine Schule und seine Gegner*. In: *Aufklärung 12* (2001). H. 2, S. 3-8.

- Gessa-Kurotschka, Vanna: *Die Metaphysik der Seele und die Monade*. In: *Studia Leibnitiana* 29 (1997). H. 1, S. 12-44.
- Gessinger, Joachim: *Auge & Ohr. Studien zur Erforschung der Sprache am Menschen 1700-1850*. Berlin, New York 1994.
- Geulen, Eva: *Wiedergänger der Geistesgeschichte*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 97 (2023). H. 1, S. 87-94.
- Graevenitz, Gerhart von: ‚*Verdichtung*‘. *Das Kulturmodell der Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*. In: *Kea* 12 (1999), S. 19-57.
- Greifenstein, Johannes: ‚*Affectus exprimere*‘ und ‚*Ausdruck der Empfindung*‘. *Musik, Gefühl und Sprache im 17. und 18. Jahrhundert*. In: Jürgen Stolzenberg (Hrsg.): *Ausdruck in der Musik*. München 2021, S. 145-167.
- Groote, Inga Mai: *Musikalische Poetik nach Melanchthon und Glarean: Zur Genese eines Interpretationsmodells*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 70 (2013). H. 3, S. 227-253.
- Grossmann, Rolf: *Die Materialität des Klangs und die Medienpraxis der Musikkultur. Ein verspäteter Gegenstand der Musikwissenschaft?* In: Axel Volmar / Jens Schröter (Hrsg.): *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*. Bielefeld 2013, S. 61-77.
- Gruber, Gernot: *Kulturgeschichte der europäischen Musik. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Kassel 2020.
- Guntau, Martin / Hubert Laitko: *Entstehung und Wesen wissenschaftlicher Disziplinen*. In: Dies. (Hrsg.): *Der Ursprung der modernen Wissenschaften. Studien zur Entstehung wissenschaftlicher Disziplinen*. Berlin (Ost) 1987, S. 17-89.
- Gurwitsch, Aron: *Leibniz. Philosophie des Panlogismus*. Berlin, New York 1974.
- Haas, Rudolf: *Die Musik des Barock*. Potsdam 1928.
- Haase, Rudolf: *Geschichte des harmonikalen Pythagoreismus*. Wien 1969.
- *Korrespondenten von G. W. Leibniz: 3. Conrad Henfling Geb. 1648, gt. 7. April (u.) zu Ansbach Gest. 9. April 1716, begr. 15. April (u.) zu Ansbach*. In: *Studia Leibnitiana* 9 (1977), H. 1, S. 111-119.
 - *Leibniz und die Musik*. Hommerich 1963.
- Hagel, Stefan: *Zur physikalischen Begründung der pythagoreischen Musikbetrachtung*. In: *Wiener Studien* 114 (2001), S. 85-93.
- Haller, Rudolf: *Zur Historiographie der österreichischen Philosophie*. In: János Cristóf Nyíri (Hrsg.): *Von Bolzano zu Wittgenstein. Zur Tradition der österreichischen Philosophie / From Bolzano to Wittgenstein. The Tradition of Austrian Philosophy*. Wien 1986, S. 41-53.
- *Wittgenstein und die ‚Wiener Schule‘*. In: Ders.: *Studien zur österreichischen Philosophie*. Amsterdam 1979, S. 163-187.

- Hanewald, Christian: *Apperzeption und Einbildungskraft. Die Auseinandersetzung mit der theoretischen Philosophie Kants in Fichtes früher Wissenschaftslehre*. In: Jürgen Mittelstraß / Dominik Perler / Wolfgang Wieland (Hrsg.): *Quellen und Studien zur Philosophie*. Berlin, New York 2001 (Bd. 53).
- Hansen, Frank-Peter: *Geschichte der Logik des 19. Jahrhunderts. Eine kritische Einführung in die Anfänge der Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie*. Würzburg 2000.
- Haverkamp, Michael: *Synästhetische Wahrnehmung und das Visuelle in der Musik des Barock*. In: Klaus Hock / Thomas Klie (Hrsg.): *Bachzitate: Wiederhall und Spiegelung*. Bielefeld 2021, S. 217-254.
- Heesch, Matthias: *Johann Friedrich Herbart zur Einführung*. Hamburg 1999.
- Heininger, Jörg: *Sensus communis aestheticus*. In: Bernhard J. Dotzler / Ernst Müller (Hrsg.): *Wahrnehmung und Geschichte. Markierungen zur Aisthesis materialis*. Berlin 1995, S. 267-278.
- Henckmann, Wolfhart: *Über die Grundzüge von Herbarts Ästhetik*. In: Andreas Hoeschen / Lothar Schneider: *Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert*. Würzburg 2001, S. 231-258.
- Hentschel, Frank: *Von der gefühlten zur gemessenen Zeit. Die Entstehung der Mensuralmusik und die Erfindung der mechanischen Uhr*. In: *Acta Musicologica* 86 (2014), S. 5-30.
- Herrmann, Friedrich-Wilhelm von: *Leibniz. Metaphysik als Monadologie*. In: Paola-Ludovika Coriando / Tina Röck (Hrsg.): *Metaphysik und Ontologie*. Berlin 2015 (Bd. 2).
- Herrmann-Sinai, Susanne: *Musik und Zeit bei Kant*. In: Manfred Baum / Bernd Dörflinger / Heiner F. Klemme: *Kant-Studien. Philosophische Zeitschrift der Kant-Gesellschaft*. Bd. 100, H. 4 (2009), S. 445-447.
- Hillebrandt, Claudia / Elisabeth Kampmann: *Sympathie und Literatur. Einführende Bemerkungen*. In: Dies. (Hrsg.): *Sympathie und Literatur. Zur Relevanz des Sympathiekonzepts für die Literaturwissenschaft (= Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften)*. Berlin 2014 (Bd. 19), S. 7-32.
- Hindrichs, Gunnar: *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*. Frankfurt/Main 2013.
- Hinrichsen, Hans-Joachim: *Johann Nikolaus Forkel und die Anfänge der Bachforschung*. In: Ders. / Michael Heinemann (Hrsg.): *Bach und die Nachwelt*. Bd. 1: 1750-1850. Laaber 1997, S. 193-253.
- Hinske, Norbert: *Wolffs empirische Psychologie und Kants pragmatische Anthropologie: Zur Diskussion über die Anfänge der Anthropologie im 18. Jahrhundert*. In: *Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte* 11 (1999). H.1, S. 97-107.
- Hoegl, Franz: *Black Box Beetle: Über Privatheit und Intransparenz*. In: *Soziale Systeme* 9 (2003). H. 2, S. 370-385.

- Hönigswald, Richard: *Grundfragen der Erkenntnistheorie*. Hrsg. v. Wolfdietrich Schmied-Korwazik. Hamburg 1997.
- Hoeschen, Andreas: *Gegenstand, Relation und System im ‚ästhetischen Formalismus‘*. In: Ders. / Lothar Schneider (Hrsg.): *Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert*. Würzburg 2001, S. 297-316.
- Hoeschen, Andreas / Lothar Schneider: *Einleitung: Der ideengeschichtliche Ort des Herbartianismus*. In: Dies. (Hrsg.): *Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert*. Würzburg 2001, S. 9-24.
- Holtmeier, Ludwig: *Von der Musiktheorie zum Tonsatz: Zur Geschichte eines geschichtslosen Faches*. In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 1/1 (2003), S. 119-136.
- Holzhey, Helmut: *Cohen und Natorp*. Bd. 1: *Ursprung und Einheit. Die Geschichte der ‚Marburger Schule‘ als Auseinandersetzung um die Logik des Denkens*. Basel, Stuttgart 1986.
- *Die Leibniz-Rezeption im „Neukantianismus“ der Marburger Schule*. In: *Beiträge zur Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte von Gottfried Wilhelm Leibniz*. Stuttgart 1986, S. 289-300.
- Horn, Christoph: *Augustins Philosophie der Zahlen*. In: *Revue des Études Augustiniennes* 40 (1994), S. 389-415.
- Huber, Kurt: *Herders Begründung der Musikästhetik*. In: *Archiv für Musikforschung* 1 (1936). H. 1, S. 103-122.
- Huck, Oliver: *Tonkunst und Tonwissenschaft. Die Musikwissenschaft zwischen Konservatorium und Universität*. In: Ders. / Christian Scholl / Sandra Richter (Hrsg.): *Konzert und Konkurrenz. Die Künste und ihre Wissenschaften im 19. Jahrhundert*. Göttingen 2010, S. 43-58.
- Hüppe, Eberhard: *Musikalische Form*. In: Robert Matthias Erdbeer / Florian Kläger / Klaus Stierstorfer (Hrsg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Form*. Berlin 2022, S. 711-722.
- Hüsch, Heinrich: *Die Musik im Kreise der artes liberales*. In: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Hamburg 1956*. Kassel 1957, S. 177-123.
- Hufnagel, Erwin: *Vernunft und Anschauung, Kant oder Herbart? Anmerkungen zu einer frühen Polemik gegen den Formalismus*. In: Reinhold Breil / Stephan Nachtsheim (Hrsg.): *Vernunft und Anschauung. Philosophie – Literatur – Kunst. Festschrift für Gerd Wolandt zum 65. Geburtstag*. Bonn 1993, S. 39-59.
- Ingarden, Roman: *Der Streit um die Existenz der Welt*. Bd. 2: *Formalontologie*. Erster Teil: *Wesen und Form*. Berlin 2013.
- Irrlitz, Gerd: *Johann Gottlieb Fichte. Leben und Werk. Ein deutscher Philosoph in europäischer Umbruchszeit*. Berlin 2022.

- Iser, Wolfgang: *Emergenz. Nachgelassene und verstreut publizierte Essays*. Hrsg. v. Alexander Schmitz. Konstanz 2013.
- Jäger, Georg: *Die Herbartianische Ästhetik – ein österreichischer Weg in die Moderne*. In: Herbert Zeman (Hrsg.): *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880-1980)*. Graz 1982 (Bd. 2), S. 195-219.
- Janz, Tobias: *Musikalische Subjektivität und musikalische Normativität*. In: Daniel Martin Feige / Gesa zur Nieden (Hrsg.): *Musik und Subjektivität*. Bielefeld 2022, S. 23-45.
- *Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft?* In: Michele Calella / Nikolaus Urbanek (Hrsg.): *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*. Stuttgart 2017, S. 56-81.
 - *Motivisch-thematische Arbeit – ein Konzept musikalischer Praxis im Lichte der Genealogie der musikalischen Moderne*. In: Stefan Keym (Hrsg.): *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines ‚deutschen‘ Musikdiskurses*. Hildesheim, Zürich, New York 2015, S. 29-40.
 - *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*. Paderborn 2015.
- Jaumann, Herbert: *Die Entstehung der literarischen Barockkategorie und die Frühphase der Barockumwertung. Ein begriffsgeschichtliches Resümee*. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 20 (1976), S. 17-41.
- Jütte, Robert: *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace*. München 2000.
- Kaden, Christian: „*Was hat Musik mit Klang zu tun?!*“: *Ideen zu einer Geschichte des Begriffs „Musik“ und zu einer musikalischen Begriffsgeschichte*. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 32 (1989), S. 34-75.
- *Musiksoziologie*. Wilhelmshaven, Heinrichshofen 1985.
- Kaehler, Klaus Erich: *Die höchsten Grade des Realen und des Wissens in der Ultima Ratio*. In: Thomas Kisser / Thomas Leinkauf (Hrsg.): *Intensität und Realität. Systematische Analysen zur Problemgeschichte von Gradualität, Intensität und quantitativer Differenz in Ontologie und Metaphysik*. Berlin 2016, S. 129-140.
- Kaiser-El-Safti, Margret: *Johann Friedrich Herbart und Carl Stumpf – oder die Bedeutung der Musik für die Psychologie*. In: Dies. / Matthias Ballod (Hrsg.): *Musik und Sprache. Zur Phänomenologie von Carl Stumpf*. Würzburg 2003, S. 73-94.
- *Die Idee der wissenschaftlichen Psychologie. Immanuel Kants kritische Einwände und ihre konstruktive Widerlegung*. Würzburg 2001.
- Kamper, Dietmar: *Zur Geschichte der Einbildungskraft*. Reinbek bei Hamburg 1990.
- Keil, Werner: *Dissonanz und Harmonie in Romantik und Moderne*. München 2012.
- Kempe, Michael: „*Auch der Zitherspieler wird verlacht, wenn er immer auf derselben Saite spielt.*“ *Zur Bedeutung von Musik und Musikmetaphorik bei G. W. Leibniz*. In: Claudia Kaufold / Nicole K. Strohmann / Colin Timms (Hrsg.): *Agostino Steffani. Europäischer Komponist, hannoverscher Diplomat und Bischof der Leibniz-Zeit / European Composer, Hanoverian Diplomat and Bishop in the Age of Leibniz*. Göttingen 2017, S. 235-248.

- Kepper, Johannes: *Musikedition im Zeichen neuer Medien. Historische Entwicklung und gegenwärtige Perspektiven musikalischer Gesamtausgaben*. Norderstedt 2011.
- Kertz-Welzel, Alexandra: *Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder / Tieck und die Musikästhetik der Romantik*. Saarbrücken 2001.
- Kittler, Friedrich: *Musik und Mathematik I. Hellas 1: Aphrodite*. Paderborn 2005.
- *Aufschreibsysteme 1800 – 1900*. 3., vollst. überarb. Neuaufl. München 1995.
- Klein, Tobias Robert: *Musik als Ausdrucksgebärde. Zur kultur- und wissensgeschichtlichen Erforschung der musikalischen Körperkommunikation*. Paderborn 2015.
- Klose, Birgit: *Die erste Ästhetik der absoluten Musik. Adam Smith und sein Essay über die sogenannten imitativen Künste*. Marburg 1997.
- Kobusch, Theo: *Sympathie. Zum Ursprung der modernen Solidaritätsidee*. In: Roman Alexander Barton / Alexander Klaudies / Thomas Micklich (Hrsg.): *Sympathie in Transformation. Dynamics between Rhetorics, Poetics and Ethics*. Berlin, Boston 2018, S. 39-50.
- Köhler, Rafael: *Natur und Geist. Energetische Formen in der Musiktheorie*. In: Hans Heinrich Eggebrecht (Hrsg.): *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*. Stuttgart 1997.
- *Johann Gottfried Herder und die Überwindung der musikalischen Nachahmungsästhetik*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 52 (1995). H. 3, S. 205-219.
- Kondylis, Panajotis: *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*. Hamburg 2002.
- Kneif, Tibor: *Forkel und die Geschichtsphilosophie des ausgehenden 18. Jahrhunderts: Ein Beitrag zu den Begriffen Entwicklung und Verfall in der Musikgeschichte*. In: *Die Musikforschung* 16 (Juli/September 1963). H. 3, S. 224-237.
- Kolneder, Walter: *Hat Nägeli als erster die „Kunst der Fuge“ nachgedruckt?* In: *Die Musikforschung* 27 (April/Juni 1974). H. 2, S. 108-109.
- Koopman, Constantijn: *Identifikation, Einfühlung, Mitvollzug. Zur Theorie der musikalischen Erfahrung*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 58 (2001). H. 4, S. 317-336.
- Kopitz, Klaus Martin: *August Burgmüller als Lehrer des Leipziger Musikästhetikers Christian Friedrich Michaelis. Eine Miscelle zur Beethoven-Biographie*. In: Ders. / Tobias Koch (Hrsg.): *Nota Bene Norbert Burgmüller. Studien zu einem Zeitgenossen von Mendelssohn und Schumann*. Köln 2009, S. 43-46.
- Koschorke, Albrecht: *Wissenschaft des Arbiträren. Die Revolutionierung der Sinnesphysiologie und die Entstehung der modernen Hermeneutik um 1800*. In: Joseph Vogl (Hrsg.): *Poetologien des Wissens um 1800*. München ²2010, S. 19-52.
- *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München ²2003.
- *System. Die Ästhetik und das Anfangsproblem*. In: Robert Stockhammer (Hrsg.): *Grenzwerte des Ästhetischen*. Frankfurt 2002, S. 146-163.

- *Alphabetisation und Empfindsamkeit*. In: *Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*; DFG-Symposion Wolfenbüttel 1992. Hrsg. v. Hans-Jürgen Schings (= *Germanistische Symposien-Berichtsbände*). Stuttgart 1994 (Bd. 15), S. 605-628.

Klausnitzer, Ralf: *Unsichtbare Fäden, unsichtbare Hand. Ideengeschichte und Figuration eines Metaphernkomplexes*. In: Lutz Danneberg / Carlos Spoerhase / Dirk Werle (Hrsg.): *Begriffe, Metaphern und Imaginationen in Philosophie und Wissenschaftsgeschichte (=Wolfenbütteler Forschungen)*. Wiesbaden 2009 (Bd. 120), S. 145-176.

Kleinschmidt, Erich: *Die Entdeckung der Intensität. Geschichte einer Denkfigur im 18. Jahrhundert*. Göttingen 2004.

Klotz, Sebastian: *Kombinatorik und die Verbindungskünste der Zeichen in der Musik zwischen 1630 und 1780 (= LiteraturForschung)*. Berlin 2006.

- *Tonfolgen und die Syntax der Berausung. Musikalische Zeichenpraktiken 1738-1788*. In: Inge Baxmann / Michael Franz / Wolfgang Schäffner (Hrsg.): *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*. Berlin 2000, S. 306-338.

- *Musikalische Form seit 1800. Von der ‚Anlage‘ zur Kommunikation von Begrenzungen*. In: Armen Avanesian / Franck Hofmann / Susanne Leeb / Hans Stauffacher (Hrsg.): *Form. Zwischen Ästhetik und künstlerischer Praxis*. Berlin, Zürich 2009, S. 141-166.

Knapp, Lore: *Empirismus und Ästhetik. Zur deutschsprachigen Rezeption von Hume, Hutcheson und Burke im 18. Jahrhundert*. Berlin, Boston 2022.

Knüfer, Carl: *Grundzüge der Geschichte des Begriffs ‚Vorstellung‘ von Wolff bis Kant*. In: Benno Erdmann (Hrsg.): *Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte*. Hildesheim, Zürich, New York 1999 (Bd. 37), S. 25-40.

Koppenfels, Martin von: *Schmerz. Lessing, Duras und die Grenzen der Empathie*. In: Robert Stockhammer (Hrsg.): *Grenzwerte des Ästhetischen*. Frankfurt 2002, S. 118-145.

Kretzschmar, Hermann: *Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre*. In: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 18 (1911), S. 63-77; 9 (1912), S. 65-78.

Kreimendahl, Lothar: *Einleitung. Einige Charakteristika der Philosophie des 17. Jahrhunderts*. In: Ders.: *Philosophien des 17. Jahrhunderts. Eine Einführung*. Darmstadt 1999.

Krijnen, Christian: *Absoluter oder kritischer Standpunkt?* In: Ders. / Detlev Pätzold (Hrsg.): *Der Neukantianismus und das Erbe des deutschen Idealismus: die philosophische Methode (= Studien und Materialien zum Neukantianismus)*. Würzburg 2002 (Bd. 19), S. 161-180.

Kümmel, Friedrich Werner: *Die Anfänge der Musikgeschichte an den deutschsprachigen Universitäten. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikwissenschaft als Hochschuldisziplin*. In: *Die Musikforschung* 20 (Juli/September 1967). H. 3, S. 262-280.

Kursell, Julia: *Epistemologie des Hörens. Helmholtz‘ physiologische Grundlegung der Musiktheorie*. Paderborn 2018.

Landerer, Christoph: *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano. Ästhetisches Denken in Österreich in der Mitte des 19. Jahrhunderts*. In: Edgar Moscher / Otto Neumaier (Hrsg.):

- Beiträge zur Bolzano-Forschung. Eine Schriftenreihe des Forschungsinstituts für Angewandte Ethik an der Universität Salzburg.* Sankt Augustin 2004 (Bd. 17), S. 23-46.
- *Bernhard Bolzano, Eduard Hanslick und die Geistesgeschichte des musikästhetischen Objektivismus. Zu einem Kapitel österreichischer Geistesgeschichte.* In: *Kriterion* 3 (1993). H. 6, S. 20-40.
- Lassahn, Rudolf: *Tendenzen internationaler Herbart-Rezeption.* Kastellaun 1978.
- Leinkauf, Thomas: *Prästabilisierte Harmonie.* In: Hubertus Busche (Hrsg.): *Gottfried Wilhelm Leibniz. Monadologie.* Berlin 2009, S. 197-209.
- Leisinger, Ulrich: *Leibniz-Reflexe in der deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts.* Würzburg 1994.
- Leonhardmair, Teresa: *Bewegung in der Musik. Eine transzdisziplinäre Perspektive auf ein musikimmanentes Phänomen.* Bielefeld 2014.
- Lepper, Marcel: *Die ‚Entdeckung‘ des ‚deutschen Barock‘. Zur Geschichte der Frühneuzeitgermanistik 1888-1915.* In: *Zeitschrift für Germanistik.* Neue Folge 17 (2007), H. 2, S. 300-321.
- Lessmann, Benedikt: *Batteux „mit beträchtlichen Zusätzen“: Translation und Transfer der Nachahmungstheorie in der deutschen Musikästhetik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.* In: *Archiv für Musikwissenschaft* 76 (2019). H. 2, S. 80-97.
- Liebert, Andreas: *Die Bedeutung des Wertesystems der Rhetorik für das deutsche Musikdenken im 18. und 19. Jahrhundert.* Frankfurt/Main 1993.
- Lippmann, Edward: *A History of Western Musical Aesthetics.* Lincoln, London 1992.
- Lissa, Zofia: *Zur historischen Veränderlichkeit der musikalischen Apperzeption.* In: Bernhard Dopheide (Hrsg.): *Musikhören (= Wege der Forschung).* Darmstadt 1975 (Bd. 429), S. 198-222.
- Lohmann, Johannes: *Descartes' „Compendium musicae“ und die Entstehung des neuzeitlichen Bewußtseins.* In: *Archiv für Musikwissenschaft* 36. (1979), H. 2, S. 81-104.
- Lubkoll, Christine: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800 (= Rombach Wissenschaft – Reihe Litterae).* Hrsg. v. Gerhard Neumann und Günter Schnitzler. Freiburg/Brsg. 1995 (Bd. 32), S. 119-149.
- Luppi, Andrea: *Lo Specchio dell' Armonia Universale. Estetica e musica in Leibniz.* Mailand 1989.
- Madonna, Luigi Cataldi: *Erfahrung und Wissenschaftstheorie bei Wolff.* Hildesheim, Zürich, New York 2019.
- Mahnke, Dietrich: *Leibnizens Synthese von Universalmathematik und Individualmetaphysik.* Halle 1925. Ebenfalls als Aufsatz erschienen in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* 7 (1925), S. 305-612.

- *Die Rationalisierung der Mystik bei Leibniz und Kant*. In: *Blätter für deutsche Philosophie* 13 (1939), S. 1-73.

Malek, James S.: *Adam Smith's Contribution to Eighteenth-Century British Aesthetics*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 31, No. 1 (Autumn 1972), S. 49-54.

Maye, Harun: *Die unsichtbare Hand – Zur Geschichte einer populären Metapher*. In: Hannelore Bublitx / Irina Kaldrack / Theo Röhle (Hrsg.): *Unsichtbare Hände. Automatismen in Medien-, Technik- und Diskursgeschichte*. Paderborn 2013, S. 21-40.

Mazzola, Guerino: *Geometrie der Töne. Elemente der Mathematischen Musiktheorie*. Basel 1990.

- *Gruppen und Kategorien in der Musik. Entwurf einer mathematischen Musiktheorie*. Berlin 1985.

Menke, Bettine: *Töne – Hören*. In: Joseph Vogl (Hrsg.): *Poetologien des Wissens um 1800*. München 2010, S. 69-95.

Mersmann, Hans: *Zur Stilgeschichte der Musik*. In: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 28 (1921), S. 67-78.

Meyer, Annette: *Von der Wahrheit zur Wahrscheinlichkeit. Die Wissenschaft vom Menschen in der schottischen und deutschen Aufklärung (=Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung, Bd. 36)*. Tübingen 2008, S. 94-106.

Mittelstraß, Jürgen: *Die Häuser des Wissens. Wissenschaftstheoretische Studien*. Frankfurt/Main 1998.

- *Neuzeit und Aufklärung. Studien zur Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft und Philosophie*. Berlin, New York 1970.

Mohr, Georg: *Kant über Musik als schöne Kunst*. In: Stefano Bacin / Alfredo Ferrarin / Claudio La Rocca (Hrsg.): *Kant und die Philosophie in weltbürgerlicher Absicht. Akten des XI. Internationalen Kant-Kongresses*. Berlin, Boston 2013 (Bd. 4), S. 153-167.

- „*Die Musik ist eine Kunst des ‚innern Sinnes‘ und der ‚Einbildungskraft‘*“. *Affekt, Form und Reflexion bei Christian Friedrich Michaelis*. In: Ulrich Tadday (Hrsg.): *Musikphilosophie*. München 2007, S. 137-151.

- *Das sinnliche Ich. Innerer Sinn und Bewußtsein bei Kant*. Frankfurt/Main 1991.

- *Musik als erlebte Zeit*. In: Andreas Bartels / Bernd-Olaf Küppers / Carlos Ulises Moulines (Hrsg.): *Philosophia Naturalis. Journal for the Philosophy of Nature* 49 (2012). H. 2. Frankfurt/Main 2013, S. 319-347.

Moosmüller, Silvan: *Von der himmlischen Harmonie zum musicalischen Krieg. Semantik der Stimmung in Musik und Literatur 1680-1740*. Göttingen 2020.

Moro, Nadia: *Der musikalische Herbart. Harmonie und Kontrapunkt als Gegenstände der Psychologie und der Ästhetik*. Würzburg 2007.

Moser, Hans Joachim: *Geschichte der deutschen Musik vom Beginn des Dreißigjährigen Krieges bis zum Tode Joseph Haydns*. Reprografischer Nachdruck der 5., neubearb. Aufl. [1. Aufl., 1922] Stuttgart, Berlin 1930.

- Motte-Haber, Helga de la: *Musikpsychologie*. Köln 1972.
- Motte, Diether de la: *Musik Formen. Phantasie, Einfall, Originalität. Ins Ohr springend, für Aufmerksame, hineinversteckt*. Augsburg 1999.
- Mugnai, Massimo: *Bemerkungen zu Leibniz' Theorie der Relationen*. In: *Studia Leibnitiana* 10 (1978). H. 1, S. 2-21.
- Münxelhaus, Barbara: *Pythagoras musicus. Zur Rezeption der pythagoreischen Musiktheorie in quadrivialer Wissenschaft im lateinischen Mittelalter*. Bonn/Bad Godesberg 1976.
- Müller, Julian / Armin Nassehi: *Struktur und Zeit*. In: Detlef Horster (Hrsg.): *Niklas Luhmann. Soziale Systeme*. Berlin 2013, S. 97-106.
- Müller, Rainer A.: *Zu Struktur und Wandel der Artisten- bzw. Philosophischen Fakultät am Beginn des 16. Jahrhunderts*. In: Rainer Christoph Schwinges (Hrsg.): *Artisten und Philosophen. Wissenschafts- und Wirkungsgeschichte einer Fakultät vom 13. bis zum 19. Jahrhundert (= Veröffentlichungen der Gesellschaft für Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte, Bd. 1)*. Basel 1999, S. 143–159.
- Mulsow, Martin: *Eine unwahrscheinliche Begegnung. Sigmund Ferdinand Weißmüller trifft Christian Wolff in Marburg*. In: Monika Neugebauer-Wölk / Renko Geffarth / Markus Meumann (Hrsg.): *Aufklärung und Esoterik. Wege in die Moderne (= Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung)*. Berlin, Boston 2013 (Bd. 50), S. 183-207.
- *Pythagoreer und Wolffianer. Zu den Formationsbedingungen vernünftiger Hermetik und gelehrter ‚Esoterik‘ im 18. Jahrhundert*. In: Anne-Charlott Trepp / Hartmut Lehmann (Hrsg.): *Antike Weisheit und kulturelle Praxis. Hermetismus in der frühen Neuzeit*. Göttingen 2001, S. 337-395.
- Muzzolini, Daniel: *Genealogie der Klangfarbe*. Bern 2006.
- Nachtsheim, Stephan: *Vom Angenehmen, Schönen und Erhabenen*. In: Ders. / Reinhold Breil (Hrsg.): *Vernunft und Anschauung. Festschrift für Gerd Wolandt*. Bonn 1993, S. 211-235.
- *Zu Immanuel Kants Musikästhetik. Texte, Kommentare und Abhandlungen*. In: Rainer Cadenbach (Hrsg.): *Musikästhetische Schriften nach Kant*. Chemnitz 1997 (Bd. 1), S. 12-32.
- Neuenfeld, Jörg: *Alles ist Spiel. Zur Geschichte der Auseinandersetzung mit einer Utopie der Moderne*. Wien 1999.
- Neumann, Hanns-Peter: *Monadentheorie und Monadologie*. In: Friedrich Beiderbeck / Wenchao Li / Stephan Waldhoff (Hrsg.): *Gottfried Wilhelm Leibniz. Rezeption, Forschung, Ausblick*. Stuttgart 2020, S. 497–536.
- *Monaden im Diskurs. Monas, Monaden, Monadologien (1600 bis 1770) (=studia leibnitiana supplementa)*. Im Auftrage der Gottfried-Wilhelm-Leibniz-Gesellschaft hrsg. v. Herbert Breger, G. H. R. Parkinson, Heinrich Schepers und Wilhelm Totok. Stuttgart 2013 (Bd. 37), S. 325-359.
- *Atome, Sonnenstäubchen, Monaden. Zum Pythagoreismus im 17. und 18. Jahrhundert*. In: Monika Neugebauer-Wölk (Hrsg.): *Aufklärung und Esoterik. Rezeption – Integration – Konfrontation. Tübingen 2008 (=Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung)*. Tübingen 2008 (Bd. 37), S. 205-282.

- Neumann, Michael: *Unterwegs zu den Inseln des Scheins. Kunstbegriff und literarische Form in der Romantik von Novalis bis Nietzsche*. Frankfurt/Main 199.
- Newmark, Catherine: *Passion – Affekt – Gefühl. Philosophische Theorien der Emotionen zwischen Aristoteles und Kant (= Paradeigmata 29)*. Hamburg 2008.
- Nicolás, Juan Antonio: *Leibniz zwischen der Entstehung und der Krise der Modernität*. In: Ders. (Hrsg.): *Leibniz und die Entstehung der Modernität*. Leibniz-Tagung Granada, 1.-3. November 2007. Stuttgart 2010, S. 9-18.
- Nieslony, Magdalena: *Šklovskij, Hildebrand und die Suprematisten*. In: Hans Aurenhammer / Regine Prange (Hrsg.): *Das Problem der Form. Interferenzen zwischen moderner Kunst und Kunstwissenschaft*. Berlin 2016, S. 275-288.
- Noll, Thomas: *Handschins ‚Toncharakter‘. Plädoyer für einen neuen Anlauf, ausgehend von neueren musiktheoretischen und kognitionspsychologischen Untersuchungen zu den tonalen ‚Qualia‘*. In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 13/2, S. 237-295.
- / Andreas Nestke: *Die Apperzeption von Tönen*. In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* (2003), 1/1, S. 107-135.
 - *Thesen zu einer „Lehre von den Tonapperzeptionen“*. In: Ludwig Holtmeier / Michael Polth / Felix Diergarten (Hrsg.): *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik*. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001. Augsburg 2004, S. 292-304.
- Paetzold, Heinz: *Ästhetik des deutschen Idealismus. Zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Schelling, Hegel und Schopenhauer*. Wiesbaden 1983.
- Palézieux, Nikolaus de: *Die Lehre vom Ausdruck in der englischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts (=Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 23)*. Hamburg 1981, S. 165-196.
- Paź, Bogusław: *Christian Wolffs Ontologie. Ihre Voraussetzungen und Hauptdimensionen (mit besonderer Berücksichtigung der Philosophie von Gottfried Wilhelm Leibniz)*. In: *Aufklärung* 12 (2001). H. 2, S. 27-49.
- Peckhaus, Volker: *Logik, Mathesis universalis und allgemeine Wissenschaft. Leibniz und die Wiederentdeckung der formalen Logik*. Berlin 1997.
- Pesic, Peter: *Euler’s Musical Mathematics*. In: *The Mathematical Intelligencer* 35 (2013), S. 35-43.
- Petersen-Mikkelsen, Birger: *Die Melodielehre des Vollkommenen Capellmeisters von Johann Mattheson. Eine Studie zum Paradigmenwechsel in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts (= Eutiner Beiträge zur Musikforschung)*. Eutin 2002 (Bd.1).
- Pfotenhauer, Helmut: *Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik*. Tübingen 1991.
- Pfrogner, Hermann: *Die Zwölfordnung der Töne*. Wien 1953.

- Pluder, Valentin: *Debatte über Psychologie auf empirischer Grundlage: Friedrich Eduard Herbart und Johann Friedrich Beneke*. In: Gerald Hartung / Laurent Cesalli (Hrsg.): *Die Philosophie des 19. Jahrhunderts. Deutschsprachiger Raum 1800-1830*. Göttingen 2020, S. 459-501.
- Plumpe, Gerhard: *Ästhetische Kommunikation der Moderne*. Bd. 1: *Von Kant bis Hegel*. Opladen 1993.
- Polednák, Ivan: *Zum Problem der Apperzeption der Musik*. In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* (Juni 1985). H. 16, S. 43-56.
- Polth, Michael: *Musikalischer Zusammenhang zwischen Historie und Systematik*. In: Ders. / Ludwig Holtmeier / Felix Diergarten (Hrsg.): *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik*. Augsburg 2004, S. 53-60.
- Poser, Hans: *Leibniz heute: Monadologien des 21. Jahrhunderts*. In: *Studia Leibnitiana* 49 (2017). H. 2, S. 224-242.
- *Leibniz' Philosophie. Über die Einheit von Metaphysik und Wissenschaft*. Hrsg. v. Wenchao Li. Hamburg 2016.
- Pradler, Andreas: *Die Monade in der Ästhetik: Herbart – Benjamin – Adorno. Eine Typologie*. In: Andreas Hoeschen / Lothar Schneider (Hrsg.): *Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transzdisziplinarität im 19. Jahrhundert*. Würzburg 2001, S. 317-339.
- Pruntel, Lorenz B.: *Struktur und Sein. Ein Theorierahmen für eine systematische Philosophie*. Tübingen 2006.
- Rampe, Siegbert: *Generalbasspraxis 1600-1800*. In: Felix Diergarten / Manuel Gervink (Hrsg.): *Grundlagen der Musik*. Laaber 2014 (Bd. 5).
- Ränsch-Trill, Barbara: *Phantasie. Welterkenntnis und Welterschaffung. Zur philosophischen Theorie der Einbildungskraft*. Bonn 1996.
- Richter, Christoph: *Musiktheorie zwischen Philosophie und Handwerkslehre*. In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 8/1 (2011), S. 31-34.
- Richter, Lukas: *Die Aufgaben der Musiklehre nach Aristoxenos und Klaudios Ptolemaios*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 15 (1958). H. 4, S. 209-229.
- Rieger, Matthias: *Unerhörte ‚Klänge‘ - tonlose Musik. Helmholtz' ‚Ton‘-empfindungen (1863)*. In: *Historische Anthropologie: Kultur, Gesellschaft Alltag* 1 (2004). H. 12, S. 93-105.
- *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen*. Frankfurt/Main 2001.
- Rieger, Stefan: *Johann Friedrich Herbarts mathematische Differenzierung des Menschen*. In: Andreas Hoeschen / Lothar Schneider (Hrsg.): *Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transzdisziplinarität im 19. Jahrhundert*. Würzburg 2001, S. 185-201.
- Riethmüller, Albrecht: *Stationen des Begriffs Musik*. In: Frieder Zamminer (Hrsg.): *Geschichte der Musiktheorie*. Darmstadt 1985 (Bd. 1), S. 59-95.

- *Die Musik als Abbild der Realität. Zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft). Wiesbaden 1976 (Bd. 15), S. 14-21.

- Ritzel, Fred: *Die Entwicklung der ‚Sonatenform‘ im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden 1968.

- Rohringer, Stefan: *Die neue alte Musiktheorie. Eine Glosse*. In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 3/1 (2006), S. 139-144.

- Rosa, Hartmut: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt/Main 2005.

- Rudolph, Oliver-Pierre: *Die Psychologie Christian Wolffs und die scholastische Tradition*. In: Ders. / Jean-François Goubet (Hrsg.): *Die Psychologie Christian Wolffs. Systematische und historische Untersuchungen* (= *Hallesche Beiträge zur europäischen Aufklärung*). Tübingen 2004 (Bd. 22), S. 237-248.

- Rühl, Ulli F. H.: *Moralischer Sinn und Sympathie. Der Denkweg der schottischen Aufklärung in der Moral- und Rechtsphilosophie*. Paderborn 2005, S. 169-212.

- Rummenhüller, Peter: *Musiktheoretisches Denken im 19. Jahrhundert. Versuch einer Interpretation erkenntnistheoretischer Zeugnisse in der Musiktheorie* (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*). Regensburg 1967 (Bd. 12).

- Sachs-Hombach, Klaus: *Herbart und die Ursprünge der Philosophischen Psychologie*. In: Jürgen Jahnke / Jochen Fahrenberg / Reiner Stegie / Eberhard Bauer (Hrsg.): *Psychologiegeschichte. Beziehungen zu Philosophie und Grenzgebieten*. München, Wien 1998, S. 61-70.
- *Philosophische Psychologie im 19. Jahrhundert. Entstehung und Problemgeschichte*. Freiburg/Brsg., München 1993.

- Sandberger, Wolfgang: *Das Bach-Bild Philipp Spittas. Ein Beitrag zur Geschichte der Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert*. In: *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*. Stuttgart 1997 (Bd. 39), S. 57-88.

- Sander, Sabine: *Die Rezeption von Herbarts Ästhetik und Apperzeptionstheorie im Kontext der Völkerpsychologie von Moritz Lazarus*. In: Alexandra Schotte (Hrsg.): *Herbarts Ästhetik. Studien zu Herbarts Charakterbildung*. Bd. 3: *Herbartstudien*. Jena 2010, S. 27-51.

- Sauer, Werner: *Die verhinderte Kanttradition. Über eine Eigenheit der österreichischen Philosophie*. In: Michael Benedikt / Reinhold Knoll / Josef Rupitz (Hrsg.): *Verdrängter Humanismus, verzögerte Aufklärung*. Bd. 3: *Bildung und Einbildung. Vom verfehlten Bürgerlichen zum Liberalismus: Philosophie in Österreich (1820–1880)*. Ludwigsburg 1996, S. 303-317.

- Seibert, Christoph: *Autonomie und Relationalität*. In: Nikolaus Urbanek / Melanie Wald-Fuhrmann (Hrsg.): *Von der Autonomie des Klangs zur Heteronomie der Musik. Musikwissenschaftliche Antworten auf Musikphilosophie*. Stuttgart 2018, S. 103-124.

- Seidel, Wilhelm: *Der Essay von Adam Smith über die Musik. Eine Einführung*. In: Rudolf Bockholdt / Peter Cahn / Anselm Gerhard / Clemens Kühn: *Musiktheorie* 15 (2000), S. 195-232.
- *Zählt die Musik zu den imitativen Künsten? Zur Revision der Nachahmungsästhetik durch Adam Smith*. In: Jobst Peter Fricke (Hrsg.): *Die Sprache der Musik. Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag am 21. Juli 1989*. Regensburg 1989, S. 495-512.
 - *Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik. Die Ästhetik des musikalischen Kunstwerks um 1800*. In: Hermann Danuser / Helga de la Motte-Haber / Silke Leopold / Norbert Miller (Hrsg.): *Das musikalische Kunstwerk. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*. Laaber 1988, S. 67-84.
- Simon, Josef: *Zeichenmachende Phantasie. Zum systematischen Zusammenhang von Zeichen und Denken bei Hegel*. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 50 (1996), H.1/2, S. 254-270.
- Schäfke, Rudolf: *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*. Tutzing ³1982.
- Schader, Luitgard: *Ernst Kurths Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Ursprung und Wirkung eines musikpsychologischen Standardwerks*. Stuttgart, Weimar 2001.
- Scharlau, Ulf: *Athanasius Kircher (1601-1680) als Musikschriftsteller. Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barock*. In: Heinrich Hüsch (Hrsg.): *Studien zur hessischen Musikgeschichte*. Marburg 1969, S. 138-178.
- Schepers, Heinrich: *Leibniz. Wege zu seiner reifen Metaphysik*. Berlin 2014.
- Schiemann, Gregor: *Hermann von Helmholtz' Kantkritik*. In: Christian Krijnen / Kurt Walter Zeidler (Hrsg.): *Wissenschaftsphilosophie im Neukantianismus. Ansätze – Kontroversen – Wirkungen*. Würzburg 2014, S. 199-226.
- Schlüter, Bettina: *Die Dynamisierung der musikalischen Form*. In: Torsten Hahn / Nicolas Pethes (Hrsg.): *Formästhetiken und Formen der Literatur. Materialität – Ornament – Codierung*. Bielefeld 2020, S. 79-99.
- *Murmurs of Earth. Musik- und medienästhetische Strategien um 1800 und ihre Postfigurationen in der Gegenwartskultur*. Stuttgart 2007.
 - „Wellenformen“ – *Die Leistung mathematischer Modellbildung für Akustik, Physiologie und Musiktheorie*. In: *Forum Interdisziplinäre Begriffsgeschichte*. E-Journal 5 (2016). Herausgegeben von Ernst Müller. Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin (FIB). Berlin 2016, S. 31-42.
 - *Die ‚Magi‘ der klingenden Zahl: Figurationen des Verborgenen in Musik und Mathematik*. In: Anne-Rose Meyer / Sabine Sielke (Hrsg.): *Verschleierungstaktiken: Phänomene von eingeschränkter Sichtbarkeit und Täuschung in Natur und Kultur*. Frankfurt/Main 2011, S. 283-298.
- Schmidt-Beste, Thomas: *Die Sonate. Geschichte – Formen – Ästhetik*. Kassel 2019.
- Schmidt, Dörte: *Zwischen allgemeiner Volksbildung, Kunstlehrer und autonomer Wissenschaft. Die Fächer Musikgeschichte und Musiktheorie als Indikatoren für den Selbstentwurf der Musikhochschule als akademische Institution*. In: Dies. / Joachim Kremer (Hrsg.): *Zwischen bürgerlicher Kultur und Akademie. Zur Professionalisierung der Musikausbildung in Stuttgart seit 1857*. Schliengen 2007, S. 361-408.

- Schmidt, Gunnar: *Von Tropfen und Spiegeln. Medienlogik und Wissen im 17. und frühen 18. Jahrhundert*. In: *KulturPoetik* 2 (2002). H. 1, S. 1-23.
- Schmidt, Horst Michael: *Zur philosophischen und poetologischen Begründung von Erfahrung und Urteil in der deutschen Aufklärung (Leibniz, Wolff, Gottsched und Breitinger, Baumgarten)*. Paderborn 1982.
- Schmidt, Lothar: *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795-1850*. Kassel 1990.
- Schnädelbach, Herbert: *Philosophie in Deutschland 1831–1933*. Frankfurt/Main 1999.
- Schneider, Lothar: *Form vs. Gehalt. Konturen des intellektuellen Feldes im späten 19. Jahrhundert*. In: Theophil Antonicek / Gernot Gruber / Christoph Landerer (Hrsg.): *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposiums zum Anlass seines 100. Todestages*. Tutzing 2010, S. 39-54.
- Schneider, Manfred: *Die Hand und die Technik. Eine Fundamentalcheiologie*. In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 1 (2010), S. 183-200.
- Schneiders, Werner: *Vernunft und Freiheit: Christian Thomasius als Aufklärer*. In: *Studia Leibnitiana* 11 (1979). H.1, S. 3-21.
- *Deus est philosophus absolute summus. Über Christian Wolffs Philosophie und Philosophiebegriff*. Interpretationen zu seiner Philosophie und deren Wirkungen. Mit einer Bibliographie der Wolff-Literatur. Hamburg ²1986.
 - *Harmonia universalis*. In: *Studia Leibnitiana* 16 (1984). H. 1, S. 27-44.
- Schnitzler, Günther: *Musik und Zahl. Interdisziplinäre Beiträge zum Grenzbereich zwischen Musik und Mathematik (= Orpheus Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik)*. Bonn/Bad Godesberg 1976 (Bd. 17).
- Scholz, Gunter: *Der Weg zum Kunstsystem des deutschen Idealismus*. In: Walter Jaeschke (Hrsg.): *Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805)*. Hamburg 1999, S. 12-29.
- Scholz, Oliver R.: *Verstehen und Rationalität. Untersuchungen zu den Grundlagen von Hermeneutik und Sprachphilosophie*. Frankfurt/Main 1999.
- Schupp, Franz: *Geschichte der Philosophie im Überblick*. Bd. 3: *Neuzeit*. Hamburg 2003.
- Schwarz, Olga Katharina: *Rationalistische Sinnlichkeit. Zur philosophischen Grundlegung der Kunsttheorie 1700 bis 1760. Leibniz – Wolff – Gottsched – Baumgarten*. Berlin, Boston 2022.
- Simon, Ralf: *Petites perceptions und ästhetische Form*. In: Wenchao Li / Monika Meier (Hrsg.): *Leibniz in Philosophie und Literatur um 1800*. Hildesheim 2016, S. 203-229.
- Smith, Craig: *Adam Smith*. New Jersey 2007.
- Sponheuer, Bernd: *Musik als Kunst und Nicht-Kunst: Untersuchungen zur Dichotomie von „hoher“ und „niederer“ Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*.

- In: Friedhelm Krummacher / Wolfram Steinbeck (Hrsg.): *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft*. Kassel, Basel, London, New York 1987 (Bd. 30).
- „Licht..., die Zukunft erhellend“. Überlegungen zum Bach-Bild Hans Georg Nägelis. In: Dietrich Berke / Dorothee Hanemann (Hrsg.): *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985*. Kassel 1987 (Bd.1), S. 143-153.
 - *Das Bach-Bild Hans Georg Nägelis und die Entstehung der musikalischen Autonomieästhetik*. In: *Die Musikforschung* 39 (April/Juni 1986). H 2., S. 107-123.
- Sprick, Jan Philipp: *Musikalische Harmonie als Monade? Überlegungen zum Harmonieverständnis bei Gilles Deleuze und Jean-Philippe Rameau*. In: Gabriele Buschmeier / Klaus Pietschmann (Hrsg.): *Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft der Musikforschung Mainz 2016*. Mainz 2018, S. 1-6.
- *Musikwissenschaft und Musiktheorie*. In: Michele Calella / Nikolaus Urbanek (Hrsg.): *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*. Stuttgart, Weimar 2013, S. 130-146.
 - *Kann Musiktheorie ‚historisch‘ sein?* In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 7 [Sonderausg. 2010], S. 145-164.
- Stachel, Peter: *Leibniz, Bolzano und die Folgen. Zum Denkstil der österreichischen Philosophie, Geistes- und Sozialwissenschaften*. In: Karl Acham (Hrsg.): *Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften. Bd. 1: Historischer Kontext, wissenschaftssoziologische Befunde und methodologische Voraussetzungen*. Wien 1999, S. 253-296.
- *Die Bedeutung von Bolzanos „Wissenschaftslehre“ für die österreichische Philosophiegeschichte. Ein Baustein zu einer Geschichte der pluralistischen Tradition österreichischer Philosophie*. In: Heinrich Ganthaler / Otto Neumaier (Hrsg.): *Bolzano und die österreichische Geistesgeschichte. Beiträge zur Bolzano-Forschung*. Sankt Augustin 1997 (Bd. 6), S. 83-144.
- Städtke, Klaus: *Form. Geschichte eines ästhetischen Grundbegriffs*. In: Ralph Kray / Kai Luehrs-Kaiser (Hrsg.): *Geschlossene Formen*. Würzburg 2005.
- Stahelin, Martin: *Hans Georg Nägeli und Ludwig van Beethoven. Der Zürcher Musiker, Musikverleger und Musikschriftsteller in seinen Beziehungen zu dem grossen Komponisten*. Zürich 1982, S. 31-56.
- Stichweh, Rudolf: *Zur Entstehung des modernen Systems wissenschaftlicher Disziplinen*. Frankfurt/Main 1984.
- Stierle, Karlheinz: *Das bequeme Verhältnis. Lessings ‚Laokoon‘ und die Entdeckung des ästhetischen Mediums*. In: Gunter Gebauer (Hrsg.): *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*. Stuttgart 1984, S. 23-58.
- Štědrónská, Markéta: *August Wilhelm Ambros im musikästhetischen Diskurs um 1850 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte)*. Bd. 57 (2015), S. 142-162.
- Stöckmann, Ernst: *Anthropologische Ästhetik: Philosophie, Psychologie und ästhetische Theorie der Emotionen im Diskurs der Aufklärung (= Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung)*. Tübingen 2009 (Bd. 39).

- Stöckmann, Ingo: *Form. Theorie und Geschichte der formalistischen Ästhetik*. Stuttgart/Bad Cannstatt 2022.
- *Apperzeption. Hermann Cohens Literaturwissenschaft*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 94 (2020). H. 4, S. 501-539.
 - *Texte der formalistischen Ästhetik. Eine Quellenedition zu Johann Friedrich Herbart und zur herbartianischen Theorietradition*. Berlin, Boston 2019.
 - *Herbartianische Ästhetik nach 1848*. In: Peter Becher / Steffen Höhne / Jörg Krappmann / Manfred Weinberg (Hrsg.): *Handbuch der deutschen Literatur Prags und der Böhmisches Länder*. Stuttgart 2017, S. 110-115.
 - „Überhaupt stammt der Strukturalismus ja aus Deutschland“. *Zur theoriegeschichtlichen Bedeutung der formalen Ästhetik im 19. Jahrhundert*. In: *Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften* 19 (2015), S. 88-135.
- Sus, Oleg: *Die Genese der semantischen Kunstauffassung in der modernen tschechischen Ästhetik*. In: *Die Welt der Slaven* 17 (1972), S. 201-224.
- Tadday, Ulrich: „–und ziehe mich still in das Land der Musik, als in das Land des Glaubens, zurück“. *Zu den pietistischen Grundlagen der Musikanschauung Wilhelm Heinrich Wackenroders*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 56 (1999). H. 2, S.101-109.
- Tasche, Frank: *Von der Monade zum Ding an sich. Bemerkungen zur Leibniz-Rezeption Kants*. In: Albert Heinekamp (Hrsg.): *Beiträge zur Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte von Gottfried Wilhelm Leibniz*. Stuttgart 1986, S. 198-212.
- Tatarkiewicz, Władysław: *Geschichte der sechs Begriffe. Kunst, Schönheit, Form, Kreativität, Mimesis, Ästhetisches Erlebnis*. In: Dieter Bingen (Hrsg.): *Denken und Wissen. Eine polnische Bibliothek*. Frankfurt/Main 2003.
- Thomé, Horst: *Metaphorische Konstruktion der Seele. Zu Herbarts Psychologie und ihrer Nachwirkung*. In: Andreas Hoeschen / Lothar Schneider (Hrsg.): *Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transzdisziplinarität im 19. Jahrhundert*. Würzburg 2001, S. 69-81.
- Thormälen, Wiebke: *Vom Hören und Singen: Musik als Medium der Sensibilisierung*. In: Birgit Neumann / Barbara Schmidt-Haberkamp (Hrsg.): *Emotionen, Wissen und Aufklärung. Gefühlskulturen im Großbritannien des 18. Jahrhunderts (= Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts* 39, H. 2). Wolfenbüttel 2015, S. 221-232.
- Thums, Barbara: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und Selbstbegründung von Brockes bis Nietzsche*. München 2008.
- *Die schwierige Kunst der „Selbsterkenntnis – Selbstbeherrschung – Selbstbelebung“: Aufmerksamkeit als Kulturtechnik der Moderne*. In: Dies. / Britta Herrmann: *Ästhetische Erfindung der Moderne? Perspektiven und Modelle 1750-1780*. Würzburg 2003, S. 139-164.
 - *Aufmerksamkeit. Zur Ästhetisierung eines anthropologischen Paradigmas im 18. Jahrhundert*. In: Jörn Steigerwald / Daniela Watzke (Hrsg.): *Reiz. Imagination. Aufmerksamkeit. Erregung und Steuerung von Einbildungskraft im klassischen Zeitalter (1680-1830)*. Würzburg 2003, S. 55-74.
- Titzmann, Michael: *Strukturwandel der philosophischen Ästhetik 1800–1880. Der Symbolbegriff als Paradigma*. München 1978.

- Todorov, Tzvetan: *Ästhetik und Semiotik im 18. Jahrhundert. G. E. Lessing: Laokoon*. In: Gunter Gebauer (Hrsg.): *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*. Stuttgart 1984, S. 9-21.
- Torrellas Menéndez, Gabriel: *Mathematik und Harmonie. Über den vermuteten Pythagoreismus von Leibniz*. In: *Studia Leibnitiana* 31 (1991). H. 1, S. 34-54.
- Tütken, Johannes: *Privatdozenten im Schatten der Georgia Augusta. Zur älteren Privatdozentur (1734-1831)*. Teil II: *Biographische Materialien zu den Privatdozenten des Sommersemesters 1812*. Göttingen 2005.
- Trabant, Jürgen: *Mithridates im Paradies. Kleine Geschichte des Sprachdenkens*. München 2003.
- Trautmann-Waller, Céline: „Ein vestes Gebäude“? *Formalistische Ästhetik und Mathematik am Beispiel der Musik (Herbart, Drobisch, Zimmermann, Hostinsky)*. In: *figurationen* 21, H. 2, S. 109-123.
- *L'héritage herbartien et l'Ecole viennoise de l'histoire de l'art. Le cas d'Alois Riegl*. In: Dies. / Carole Maigné (Hrsg.): *Formalismes esthétiques et héritage herbartien*. Vienne, Prague, Moscou. Hildesheim, Zürich, New York 2009, S. 101-120.
- Ullmann, Dieter: *Chladni und die Entwicklung der Akustik von 1750–1860*. Basel 1996.
- Unsel, Melanie: *Musikgeschichte ‚Klassik‘*. Kassel 2022.
- *Rezeption als vielgestaltige Praxis. Oder: Wer erinnert welche Musik wie und warum?* In: Michele Calella / Benedikt Lessmann (Hrsg.): *Zwischen Transfer und Transformation. Horizonte der Rezeption von Musik*. Wien 2020, S. 29-54.
- Venus, Jochen: *Klangkristalle. Zur Semiotik artifizieller Hörbarkeit*. In: Axel Volmar / Jens Schröter (Hrsg.): *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*. Bielefeld 2013, S. 115-130.
- Vogl, Joseph: *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*. Zürich, Berlin³2008.
- Vogel, Martin: *Die Lehre von den Tonbeziehungen*. Bonn/Bad Godesberg 1975.
- Voigt, Boris: *Musikästhetik für den Homo oeconomicus*. In: Josef Früchtel / Maria Moog-Grünwald (Hrsg.): *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (2013). H. 58/1, S. 97-120.
- Vollrath, Ernst: *Die Gliederung der Metaphysik in eine Metaphysica generalis und eine Metaphysica specialis*. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 16 (1962). H.2, S. 258-284.
- Wagner, Günther: *Anmerkungen zur Formenlehre Heinrich Christoph Kochs*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 41(1984). H.2, S. 86-112.
- Wagner, Manfred: *Die Harmonielehren der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Regensburg 1974.

- Waldenfels, Bernhard: *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt/Main 2010.
- *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie. Psychoanalyse. Phänomenotechnik*. Frankfurt/Main 2002.
 - *Vielstimmigkeit der Rede. Studien zur Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt/Main 1999.
- Walter, Hermann: *Logos und Aisthesis. Zum Methodenstreit der antiken Musiktheorie*. In: *International Journal of Musicology* 3 (1994), S. 43-55.
- Walter, Michael: *Grundlagen der Musik des Mittelalters. Schrift – Zeit – Raum*. Weimar 1994.
- Wellbery, David E.: *Selbstbezüglichkeit und Ursprünglichkeit der Form*. In: Markus Klammer / Malika Maskarinec / Ralph Ubl / Rahel Villinger (Hrsg.): *Formbildung und Formbegriff. Das Formdenken der Moderne*. München 2019, S. 181-198.
- *Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 1800*. In: Jonas Maatsch (Hrsg.): *Morphologie und Moderne. Goethes ‚anschauliches Denken‘ in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*. Berlin, Boston 2014, S. 17-42.
- Wenzel, Aloys: *Die Einzelwissenschaften und die Metaphysik*. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 9 (1955). H. 2, S. 269-277.
- Wiener, Oliver: *Die „Ergänzung des Plans“ im fachgeschichtlichen Rückgriff 1800/1900*. In: Oliver Huck / Christian Scholl / Sandra Richter (Hrsg.): *Konzert und Konkurrenz. Die Künste und ihre Wissenschaften im 19. Jahrhundert*. Göttingen 2010, S. 19-41.
- Wiesing, Lambert: *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*. Frankfurt/Main, New York 2008.
- Wilbert, Hermann-Josef: *Semantische Unbestimmtheit in der Musik*. In: Inge Pohl (Hrsg.): *Semantische Unbestimmtheit im Lexikon*. Frankfurt/Main 2010, S. 361-370.
- Wilfing, Alexander: *Re-Reading Hanslick's Aesthetics. Die Rezeption Eduard Hanslicks im englischen Sprachraum und ihre diskursiven Grundlagen*. Wien 2019.
- *Eduard Hanslick zwischen Deutschem Idealismus und Österreichischem Realismus: Eine Fallstudie zur österreichischen Kant-Rezeption*. In: Violetta Waibel (Hrsg.): *Wegmarken der Klassischen Deutschen Philosophie*. Würzburg 2016, S. 319-342.
 - *Kant und die „österreichische Philosophie“ – eine Einführung*. In: Violetta Waibel (Hrsg.): *Umwege. Annäherungen an Immanuel Kant in Wien, in Österreich und in Osteuropa*. Göttingen 2015, S. 19-39.
- Wilholt, Torsten: *Philosophie der Mathematik*. In: Simon Lohse / Thomas Reydon (Hrsg.): *Grundriss der Wissenschaftsphilosophie. Die Philosophien der Einzelwissenschaften*. Hamburg 2017, S. 53-75.
- Wiora, Walter: *Zum Problem des Ursprungs der mittelalterlichen Solmisation*. In: *Die Musikforschung* 9 (1956). H. 3, S. 263-274.
- *Zur Vor- und Frühgeschichte der musikalischen Grundbegriffe*. In: *Acta Musicologica* 46 (Jul.-Dez. 1974), S. 125-152.

- Wöhlke, Franz: *Lorenz Christoph Mizler. Ein Beitrag zur musikalischen Gelehrten-geschichte des 18. Jahrhunderts*. Würzburg-Aumühle 1940.
- Wohlers, Christian: *Kants Theorie der Einheit der Welt. Eine Studie zum Verhältnis von Anschauungsformen, Kausalität und Teleologie bei Kant*. Würzburg 2000.
- Wörner, Felix: *Konzeptualisierung von Form in Musik. Aspekte von Formvorstellungen tonaler Musik vom 19. bis zum 21. Jahrhundert*. Basel 2002.
- Wolf, Johannes: *Handbuch der Notationskunde. II. Teil: Tonschriften der Neuzeit. Tabulaturen, Partitur, Generalbass und Reformversuche*. Leipzig 1919.
- Wolff, Christoph: *Zur Rezeptionsgeschichte Bachs im 18. Jahrhundert*. In: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985*. Kassel 1987 (Bd. 1), S. 162-164.
- Wunderlich, Falk: *Kant und die Bewußtseinstheorien des 18. Jahrhunderts*. In: Jürgen Mittelstraß/Dominik Perler/Jens Halfwassen (Hrsg.): *Quellen und Studien zur Philosophie*. Berlin, New York 2005 (Bd. 64), S. 131-145.
- Wutsdorff, Irina: „Tönend bewegte Formen“. In: *Poetica* 49 (2017/2018). H. 3/4, S. 359-382.
 - *Die prästrukturalistische Theorielinie der tschechischen Ästhetik im Kontext der deutschsprachigen Musikästhetik des 19. Jahrhunderts*. In: Steffen Höhne / Andreas Ohme (Hrsg.): *Prozesse kultureller Integration und Desintegration. Deutsche, Tschechen, Böhmen im 19. Jahrhundert*. München 2005, S. 309-332.
- Zanoncelli, Luisa: *La manualistica musicale greca*. Mailand 1990.
- Ziche, Paul: ‚Ästhetik von unten‘ und oben. *Experimentelle Ästhetik von Gustav Theodor Fechner bis Oswald Külpe*. In: Marie Guthmüller / Wolfgang Klein (Hrsg.): *Ästhetik von unten. Empirie und ästhetisches Wissen*. Tübingen 2006, S. 325-350.
 - *Anthropologie zwischen Physiologie und Naturphilosophie. Wissenschaftssystematische Aspekte der Fachgebiete Anthropologie und Psychologie um 1800*. In: Olaf Breidbach / Paul Ziche (Hrsg.): *Naturwissenschaften um 1800*. Weimar 2001, S. 96-106.
- Zimmerli, Walther Ch.: *Von der Verfertigung einer philosophiehistorischen Größe: Leibniz in der Philosophiegeschichtsschreibung des 18. Jahrhunderts*. In: Albert Heinekamp (Hrsg.): *Beiträge zur Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte von Gottfried Wilhelm Leibniz*. Stuttgart 1986, S. 148-167.
- Zimmermann, Jörg: *Wandlungen des philosophischen Musikbegriffs: Über den Gegensatz von mathematisch-harmonikaler und semantisch-ästhetischer Betrachtungsweise*. In: Günter Schnitzer (Hrsg.): *Musik und Zahl. Interdisziplinäre Beiträge zum Grenzbereich zwischen Musik und Mathematik (= Orpheus Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik)*. Bonn/Bad Godesberg 1976 (Bd. 17), S. 81-136.
- Zimmermann, Stephan: *Reflexion und freies Spiel: Kants „Schlüssel zur Kritik des Geschmacks“*. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 56 (2014), S. 31-56.

Zingari, Guido: *Die Philosophie von Leibniz und die ‚Deutsche Logik‘ von Christian Wolff*.
In: *Studia Leibnitiana* 12 (1980). H. 2, S. 256-278.

Zwinggi, Stefan: *Ausdruck in der Musik als Thema der analytischen Musikphilosophie*. In:
Jürgen Stolzenberg (Hrsg.): *Ausdruck in der Musik. Theorien und Formationen*. München
2021, S. 33-55.