

Sonderdruck aus:

Musik-Konzepte
Neue Folge
Sonderband

Musikphilosophie

Herausgegeben von
Ulrich Tadday
2007

edition text + kritik

MUSIK-KONZEPTE Neue Folge
Die Reihe über Komponisten
Herausgegeben von Ulrich Tadday

Sonderband
Musikphilosophie
November 2007

ISSN 0931-3311
ISBN 978-3-88377-889-1

Wissenschaftlicher Beirat

Ludger Engels (Berlin, Regisseur)
Detlev Glanert (Berlin, Komponist)
Birgit Lodes (Universität Wien)
Laurenz Lütteken (Universität Zürich)
Georg Mohr (Universität Bremen)
Wolfgang Rathert (Universität München)

Die Reihe MUSIK-KONZEPTE erscheint mit vier Nummern im Jahr.
Die Hefte können einzeln oder im vergünstigten Abonnement bezogen werden.
Die Kündigung des Abonnements ist bis zum Oktober eines jeden Jahres
für den folgenden Jahrgang möglich.

Die Hefte 1 bis 122 und die Sonderbände dieses Zeitraums wurden
von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn herausgegeben.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung
oder über den Verlag.

Preis für dieses Heft € 29,-

Umschlagentwurf: Thomas Scheer
Umschlagabbildung: aus »Music of the Spheres« von Guy Murchie,
New York 1967

Satz: Fotosatz Schwarzenböck, Hohenlinden
Druck und Buchbinder: Memminger MedienCentrum, Memmingen
© edition text + kritik in Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG
Postfach 80 05 29, D-81605 München

Informationen über alle Bücher des Verlags im Internet unter
www.etk-muenchen.de

Musik-Konzepte Neue Folge Sonderband

Musikphilosophie

Vorwort	3
<i>Andrew Bowie</i> Was heißt »Philosophie der Musik«?	5
<i>Richard Klein</i> Die Geburt der Musikphilosophie aus dem Geiste der Kulturkritik Zu Friedrich Nietzsches Wagner	19
<i>Andreas Luckner</i> Musik – Sprache – Rhythmus Bemerkungen zu Grundfragen der Musikphilosophie	34
<i>Gunnar Hindrichs</i> Der musikalische Raum	50
<i>Christoph Asmuth</i> Was bedeutet Musik? Eine kritische Untersuchung musikalischer Referenz	70
<i>René Thun</i> Das Realismusproblem in der gegenwärtigen Musikphilosophie	87
<i>Niko Strobach</i> Richtige und falsche Töne	103
<i>Piero Giordanetti</i> Musik bei Kant	123
<i>Georg Mohr</i> »Die Musik ist eine Kunst des ›innern Sinnes‹ und der ›Einbildungskraft‹« Affekt, Form und Reflexion bei Christian Friedrich Michaelis	137

<i>Günter Zöller</i>	
»Musikalische Macht«	
Musikphilosophie als politische Philosophie	152
<i>Stefan Heßbrüggen-Walter</i>	
Das Kulturschöne	
Eine Skizze zu nachromantischer Musik und ihrer Ästhetik	167
<i>Rainer Cadenbach</i>	
»Was ist Musik?« oder: Die Mühen des Begriffs	
Disparate Antworten auf eine eigentlich philosophische Frage	183
Abstracts	204
Bibliografische Hinweise	208
Autoren	211

Musik bei Kant

I

Die Stellung der Kantischen Musiklehre in der Kulturgeschichte wurde dadurch bestimmt, dass Kant anhand eines Vergleichs ihres jeweiligen ästhetischen Werts eine Einteilung der Künste aufgestellt hat, in der der Musik als der von der Kultur des Erkenntnisvermögens am weitesten entfernten Kunst der unterste Rang gebührt. Diese Ansicht wird von Kant an einigen Stellen seiner *Kritik der Urteilkraft* dargelegt, an denen die Musik als »Sprache der Affecten« bezeichnet wird.¹ In § 53, der von der »Vergleichung des ästhetischen Werths der Schönen Künste untereinander« handelt, spricht sich Kant folgendermaßen aus: »Wenn man dagegen den Werth der Schönen Künste nach der Cultur schätzt, die sie dem Gemüth verschaffen, und die Erweiterung der Vermögen, welche in der Urtheilskraft zum Erkenntnisse zusammen kommen müssen, zum Maßstabe nimmt: so hat Musik unter den schönen Künsten sofern den untersten (...) Platz, weil sie bloß mit Empfindungen spielt.«² Auf der Grundlage dieser Äußerungen wird Kant in den meisten Darstellungen eine von Geringschätzung geprägte Musikauffassung zugeschrieben. Diese Überzeugung wird durch solche Beobachtungen Kants in § 53 der dritten *Kritik* bestätigt und verstärkt, in denen es heißt, der Musik sei Mangel der Urbanität vorzuwerfen, der von der Beschaffenheit der Instrumente abhängt und darin bestehe, dass sie sich der Nachbarschaft aufdränge und sie störe: dass sie »sich gleichsam aufdringt, mithin der Freiheit andrer außer der musikalischen Gesellschaft Abbruch thut«³. Kants Einteilung der Künste wird so derjenigen von Schelling, Hegel und Schopenhauer gegenübergestellt, in denen die Musik ständig an Wert gewinnt.

Die zitierte Stelle wird in den meisten Untersuchungen nicht nur als das klarste Zeugnis von Kants »abschätziger« Haltung zur Musik angesehen, sondern auch als das Fazit der Musiktheorie Kants interpretiert. Die Gründe dieser (vermeintlich) »negativen« Stellung zur Musik werden in Kants persönlichem Werdegang, seiner Erziehung, mit einem Wort: in persönlichen und biografischen Daten erblickt.

1 Kants Schriften werden hier und im Folgenden nach römischer Band- und arabischer Seitenzahl der Akademie-Ausgabe von *Kants Gesammelten Schriften*, hrsg. von der Königlich Preussischen (später Deutschen) Akademie der Wissenschaften, Berlin 1900 ff., zitiert. Hier: vgl. V 328–330.

2 V 329.

3 V 330. Es handelt sich um einen Einschub der zweiten und dritten Auflage.

Die biografischen Daten, welche uns durch Kants Briefwechsel sowie durch Berichte von Zeitgenossen zur Verfügung stehen, werden von der Forschung regelmäßig angeführt, um zu belegen, dass Kant die Musik unterschätzte. Im Folgenden soll nun auf einige Quellen aufmerksam gemacht werden, die uns hilfreiche Informationen darüber geben können, woran sich Kant bei seiner Beschäftigung mit der Musik orientierte.

Mellin bewundert die »Leichtigkeit, Originalität und Schärfe aller metaphysischen Urtheile bey ›Kant‹. Derselbe Mann aber kann höchst schwach, schief, unrecht über Gegenstände urtheilen, die in den Wirkungskreis eines anderen Organs fallen, wenn er dieses der Quantität und Qualität nach in ärmllicher Gabe besitzt. Er darf nur z. B. das Zahlen- oder Ton-Organ in großer Mangelhaftigkeit besitzen, so wird er (...) doch über Zahlen- und Tonverhältnisse nicht nur nie das Urtheil eines ›Kästner‹ oder ›Haydn‹ und ›Mozart‹ hervorbringen, sondern von alltäglicheren Kennern der gesamten Verhältnisse weit übertroffen werden.«⁴

So spricht sich auch Ludwig Ernst Borowski aus: »Musik hielt er vor unschuldige Sinnelust. Mich selbst in meinem sechzehnten Jahre und mehrere seiner damaligen Schüler mahnte er sehr hernach, sich ihr nicht hinzugeben, indem viele Zeit zur Erlernung und noch mehrere zur Übung darin, um es zu einiger Fähigkeit zu bringen, immer zum Nachteil anderer anstatt an Wissenschaften erfordert wurde. An Trauermusiken fand er nun vollends kein Behagen. Er glaubte – und vielleicht mit Beistimmung mehrerer – daß, wenn man schon sein Ohr dieser Kunst hingebte, man wenigstens dadurch, daß Aufheiterung und Frohsein uns zuteil würde, belohnet werden müsse.«⁵

Auch Wasianski berichtet von Kant, die Trauermusik habe, »nach seinem eigenen Ausdruck, in einem ewigen lästigen Winseln bestanden (...). Er bemerkte dabei, daß er vermutet hätte, daß doch auch andere Empfindungen, als z. B. die des Sieges über den Tod (also heroische Musik) oder die Vollendung hätten ausgedrückt werden sollen. Er sei daher schon im Begriff gewesen, Reißaus zu nehmen. Nach dieser Kantate besuchte er kein Konzert mehr, um nicht durch ähnliche unangenehme Empfindungen gemartert zu werden. Rauschende Kriegsmusik prävalierte vor jeder andern Art.«⁶

Denselben Bericht entnimmt man der Biografie von Jachmann, der seinen zehnten Brief der Schilderung des ästhetischen Geschmacks »unseres Weltweisen« widmet. Jachmann ist zwar der Ansicht, Kant sei nicht bloß Theoretiker, sondern habe »einen gebildeten Kunstsinn«, er mildert jedoch seinen Enthusiasmus durch die Beobachtung, der Philosoph sei hinsichtlich einiger Künste »mehr Liebhaber als Kenner« gewesen.

4 Georg Samuel Albert Mellin, *Immanuel Kants Biographie*, Bd. 1, Leipzig 1804, S. 96 f.

5 Felix Groß, *Immanuel Kant: sein Leben in Darstellungen von Zeitgenossen. Die Biographien von L. E. Borowski, R. B. Jachmann und A. Ch. Wasianski*, Berlin 1912, Nachdruck Darmstadt 1980, S. 81.

6 Ebenda, S. 245; vgl. auch die Biografie von Borowski, in: ebenda, S. 71.

In Kants Œuvre herrscht außerdem eine bemerkenswerte Differenz innerhalb der Behandlung der verschiedenen Künste. Während die Dichtkunst in ganz bestimmten, historischen Gestalten vergangener Jahrhunderte repräsentiert erscheint (Homer, Vergil, Shakespeare), wird die Musik nur als solche vorgestellt. In keinem der uns erhaltenen Dokumente, und vor allem weder in der *Kritik der Urteilskraft* noch in den die Anthropologie betreffenden Texten, ist auch nur ein einziger Name eines Komponisten oder Musikers zu finden.

So viel zu den negativen Ergebnissen. Was ergibt sich daraus positiv? Sowohl der Bericht Mellins als auch derjenige Jachmanns geben wie die anderen sicher richtigen Behauptungen Hinweise darauf, dass Kant kein Interesse an der Tonkunst hatte und dass er sie nur in einem negativen Lichte betrachtete. Trotzdem sind sowohl die Worte Jachmanns als auch diejenigen Mellins für uns insofern wichtig, als sie auf zwei Dinge aufmerksam machen, welche gewöhnlich nicht gewürdigt werden: Jachmann informiert uns darüber, dass Kant »bisweilen Konzerte großer Meister« besucht hat, ohne jedoch den Umstand näher zu erläutern oder präzise Angaben darüber zu machen, welche großen Meister er meinte. Auch Arsenij Gulyga hat bemerkt, Kant habe die Musik geliebt und in seinen früheren Lebensjahren Konzerte besucht.⁷

Kommen wir nun zu den Ausführungen Mellins. Ihnen ist insofern zuzustimmen, als sie uns helfen, Kants Verhältnis zur Tonkunst genauer zu charakterisieren. Kant besaß – wie Mellin zurecht sagt – ein mit dem von Mozart, Kästner und Haydn sicher nicht zu vergleichendes Urteil über Tonverhältnisse. Man kann dies vielleicht als einen Mangel seines Gehörsinns ansehen. Trotzdem bemerken Mellin und andere, die dieselbe Ansicht wie er ausgesprochen haben, dass eben darin die Eigentümlichkeit Kants bestehe: dass er zwar Tonverhältnisse nicht kompetent beurteilen konnte, dass er sich jedoch für jene mathematischen Proportionen unter dem Aspekt eines „metaphysischen Urteils« interessierte. Dieses »metaphysische Urtheil« soll im Folgenden untersucht werden. Da schließlich Kant keine großen Musiker erwähnt, da er sich nie kritisch über Bach, Mozart oder Haydn geäußert hat, so brauchen selbst die Stellen, welche seine abschätzige Einstellung zur Musik *prima facie* zu belegen scheinen, nicht als Verurteilung jener großen Genies angesehen zu werden. Unter dem Aspekt einer adäquaten Einschätzung von Kants Musikphilosophie sollten wir uns nicht mit den Indizien für Kants persönliches Verhältnis zur Musik begnügen, sondern unsere Aufmerksamkeit auf den begrifflich-systematischen Zusammenhang seiner Ausführungen zur Tonkunst lenken. Welche musikphilosophischen *Argumente* sind die tragenden, und in welchem Kontext der philosophischen Ästhetik Kants sind sie zu sehen?

7 Arsenij Gulyga, *Immanuel Kant*, Frankfurt/M. 1981, S. 231. Vgl. auch Stephan Nachtsheim (Hrsg.), *Zu Immanuel Kants Musikästhetik. Texte, Kommentare und Abhandlungen* (= *Musikästhetische Schriften nach Kant*, Bd. 1), Chemnitz 1997, S. 10.

II

Es lässt sich feststellen, dass die Musik von Kant je nach der Lokalisierung im Werk unter verschiedenen Gesichtspunkten analysiert wird. Dementsprechend hat die Forschung zwei Aufgaben zu erfüllen: Sie soll zuerst Inhalt und Bedeutung der Theorie am Leitfaden der Lokalisierung im Werk rekonstruieren, um sodann zu klären, ob die Theorie im Ganzen Einheit aufweist bzw. ob die sie mitkonstituierenden Lehrstücke kompatibel sind. Die folgenden Überlegungen setzen sich zum Ziel, zuerst die Kontexte zu erarbeiten, in denen musikästhetische Probleme vorkommen, um sodann das Urteil über die Konsistenz der Kantischen Aussagen zu erleichtern. Es wird auch die Frage beantwortet werden, ob Musik für Kant wichtig war, und in welchem Sinn er sich für sie interessierte.

Die Meinung, dass die Musik außerhalb der zentralen Interessen Kants in der *Kritik der Urteilskraft* liegt und sie stattdessen nur am Rande der Untersuchung berücksichtigt wird, ist weit verbreitet. Die Musikphilosophie gehöre zu den hinfalligen, sogar absurden und nicht ernst zu nehmenden Teilen seiner Philosophie. Sehen wir nun von der Frage ab, ob der Musik in der *Kritik der Urteilskraft* eine zentrale Rolle zukommt oder ob sie zu den katastrophalen Aspekten jenes Werks gezählt werden soll, und beschränken uns stattdessen darauf, die Präsenz des Themas und seine Lokalisierung in der Schrift festzustellen, so ergibt sich, dass die Tonkunst an zahlreichen Stellen besprochen wird. §§ 51 und 53, die gewöhnlich als Basis für die Interpretation fungieren, sind nicht die einzigen einschlägigen Textpassagen. Musik und Töne tauchen wiederholt in der »Analytik des Schönen« auf: in §§ 7, 13, 14, 16. Auch in der »Allgemeine(n) Anmerkung zur Analytik« ist von ihnen die Rede. Sie kehren wieder in der nach der »Deduktion der ästhetischen Urteile« in § 42 durchgeführten Besprechung des »intellektuellen Interesse(s)« am Schönen und werden einer noch tieferen Analyse innerhalb der Kunsttheorie (§§ 43–53) unterzogen. Nicht zuletzt wird auf sie auch in der »Kritik der teleologischen Urteilskraft« in § 62 angespielt. Schließlich ist eine wichtige Stelle in § 91 zu erwähnen, welche mit § 14 in enger Beziehung steht und sich auf den Äther bezieht. Ich werde mich im Folgenden auf § 53 beschränken.

III

Es ist wichtig zu betonen, dass die *Kritik der Urteilskraft* eine im Vergleich mit den anderen zwei *Kritiken* ganz neue Konzeption des »System(s) der Kritik« darstellt. Gemäß der neuen Auffassung kann es nach Kant nur »eine« Kritik der reinen Vernunft geben, welche sich in drei Kritiken unterteilt: die Kritik der reinen spekulativen Vernunft, die Kant auch Kritik des Verstandes nennt, die Kritik der praktischen Vernunft, die er auch Kritik der Vernunft nennt, und die Kritik der Urteilskraft, der die Aufgabe zukommt, die zwischen den

ersten beiden Kritiken bestehende Kluft zu überbrücken. Die »neue« Kritik der reinen Vernunft ist somit mit der 1781 und 1787 in zweiter Auflage publizierten Schrift, der *Kritik der reinen Vernunft*, nicht identisch. Die neue Kritik der reinen Vernunft gilt nun als die einzige Kritik der reinen Vernunft, welche alle drei Kritiken in sich enthält.⁸ Im Rahmen dieses Kontextes gehört die Kantische Musiklehre weder einer Kritik des Verstandes noch einer Kritik der Vernunft, sondern wird innerhalb einer Kritik der Urteilskraft erörtert.

§ 51 zeigt, dass der Musik unter den schönen Künsten die letzte Stelle nach den Künsten der Artikulation und der Gestikulation als Kunst der Modulation gebührt. In § 53 wird auch die Begründung jener Rangordnung angegeben. Es wird deutlich, dass sie auf dem Begriff der »Kultur« fußt und dass eben in dieser Hinsicht und erst dann, wenn man dies akzeptiert, die Musik weniger Kulturwert als alle anderen Künste aufweist. § 53 setzt sich zum Ziel, zu einer Beurteilung des ästhetischen Werts der einzelnen Künste zu gelangen, und nimmt diese Prüfung unter zwei verschiedenen Gesichtspunkten vor. Die Künste werden zuerst hinsichtlich des Gefühls des Angenehmen analysiert, das von ihnen in dem sie rezipierenden Subjekt erzeugt wird. Sodann wird zu ihrer Fähigkeit der Vermittlung moralischer Ideen und der damit verbundenen Fähigkeit der Beförderung der Erkenntniskräfte übergegangen. Hielte man sich an den bis dahin referierten Gedankengang, so könnte man den Eindruck bekommen, die Tonkunst sei bloß das Resultat von subjektiven und wandelbaren Empfindungen. Dies ist auch die Meinung, die in der Forschung bisher weit gehend vorherrschte. Kants Rede vom »bloßen Spiel der Empfindungen« wird so verstanden, als wäre damit gemeint, dass die Tonkunst nur aus Empfindungen bestehe. Die Mathematik, sagt man, ist in Kants Theorie nur die *conditio sine qua non* des Reizes und spielt in seiner Fundierung der Schönheit keine Rolle. Die Musik wäre folglich bloß Genuss und keine Kultur. Kant lasse nur angewandte, mit dem Wort verbundene Musik gelten. Die reine Instrumentalmusik, also Musik schlechthin, ist »wohl ein belustigendes, sonst aber unfruchtbares Gedankenspiel«, »vor dem eher zu warnen als Achtung zu predigen sei«. Ästhetische Lust jedoch ist nach Kant nur eine solche Lust, die zugleich Kultur ist und den Geist zu Ideen stimmt. Musik scheint dieses Kriterium nicht zu erfüllen. Friedländer etwa bemerkt, für Kant sei die Musik »mehr Genuß als Kultur, habe also durch Vernunft betrachtet weniger Werth, als jede andere der schönen Künste«⁹, und er zieht daraus den Schluss, Kant habe eine »geringe Meinung« von der Musik gehabt. Dass diese Annahmen nicht berechtigt sind, wird aus der nun durchzuführenden Interpretation des Textes deutlich.

Die Analyse der Musik unter dem Gesichtspunkt des Angenehmen konzentriert sich auf den von ihr verursachten Reiz und die von ihm ausgelösten

8 Dazu Piero Giordanetti, *Estetica e sovrasensibile in Kant. Parte prima: il bello*, Mailand 2001.

9 Salomo Friedländer, »Kant in seinem Verhältnis zur Kunst und schönen Natur« (Vortrag an seinem Geburtstage, 22. April, in der Universität zu Königsberg), in: *Preussische Jahrbücher*, 20 (1867), S. 113–128, hier: S. 124.

Gemütsbewegungen. Sie sind beide 1790 wie in den früheren Phasen Gegenstände einer anthropologischen Untersuchung und haben mit einer ästhetischen Bewertung der Kunst wenig zu tun. Dass Kant in der *Kritik der Urteilskraft* so ausführlich auf sie eingeht, erklärt sich dadurch, dass sie mit der Beschaffenheit der Tonkunst zusammenhängen und einen Kontrast zu den apriorischen Prinzipien bilden, welche herauszustellen Aufgabe einer Transzendentalphilosophie ist. Unter diesem Gesichtspunkt ist zu betonen, dass die Musik als wortlose Kunst durch bloße Empfindungen hervorgerufen wird und keine Begriffe enthält, die dem Philosophen Stoff zum Nachdenken übrig lassen. Die Begriffslosigkeit wird an anderen Stellen der *Kritik der Urteilskraft* wiederholt festgestellt, und es wird ebenfalls wiederholt, dass die Musik unser Gemüt reizt und bewegt. Obwohl diese Reizung bloß vorübergehend ist, ist sie inniger und tief greifender als die aller anderen Künste. Aber dies heißt zugleich, dass die Musik mehr Genuss als Kultur ist. In dieser Hinsicht wird nun statuiert, dass sie eben deswegen Überdruß erregt, weil sie wiederholt wird. Da die Musik uns reizt, da sie uns Genuss verschafft, muss sie genauso wie die anderen Genüsse betrachtet werden. Jeder Genuss, Kant war bereits in früheren Phasen dieser Ansicht, verlangt Wechsel und kann nicht wiederholt werden, ohne sich in sein Gegenteil zu verwandeln. »Daher verlangt sie wie jeder Genuß öftern Wechsel und hält die mehrmalige Wiederholung nicht aus, ohne Überdruß zu erzeugen.«¹⁰ Und: Die Eindrücke der Musik sind uns eher lästig als angenehm, wenn sie von unserer unwillkürlichen Einbildungskraft zurückgerufen werden.¹¹

Welches ist die Funktion der Mathematik, wenn wir sie unter diesem anthropologischen Gesichtspunkt betrachten? »(...) an dem Reize und der Gemütsbewegung, welche die Musik hervorbringt, hat die Mathematik sicherlich nicht den mindesten Antheil.«¹² Diese Stelle wird oft so interpretiert, als wäre sie ein offenes Zugeständnis, dass die durch mathematische Proportionen ausgedrückte Struktur der Tonverhältnisse für die Begründung der Schönheit der Tonkunst keine Rolle spiele. Es ist hervorzuheben, dass die Argumentation den Reiz und die Gemütsbewegungen angeht und nicht die Schönheit. Die mathematische Struktur vermag an sich weder Reiz noch Gemütsbewegung hervorzubringen. Dies ist mit der Idee kompatibel, dass die Schönheit auf der Form beruht, denn es heißt bloß, dass die Form des Gegenstands nicht Quelle des empirischen Reizes sein kann. Aus der Form können weder Reiz noch Gemütsbewegung hervorgehen. Ist dies nicht mit der ganzen ästhetischen Theorie der *Kritik der Urteilskraft* in vollem Einklang? Kant geht jedoch weiter und untersucht auch den Beitrag der mathematischen Form zum empirischen Reiz, welcher dem Begriff der »Wahrnehmung« der Musik notwendig anhaftet. Bereits in der »Allgemeinen Anmerkung zur Analytik des Schönen« wird die Funktion der mathematischen Struktur unter dieser besonderen Perspektive ausge-

10 V 328.

11 Vgl. V 330.

12 V 329.

wertet und behauptet, dass der Gesang der Vögel »mehr für den Geschmack« enthält als ein nach allen Regeln der Tonkunst komponierter menschlicher Gesang. Der Gesichtspunkt, unter dem die Vokalmusik beurteilt wird, ist nicht das Wohlgefallen, sondern das Vergnügen, welches dem Geschmack immer anhaftet. Die mathematische Regelmäßigkeit ist eigentlich nicht die Quelle des Vergnügens. Positiv hat die Mathematik an dem apriorischen Wohlgefallen Anteil, welchem die Form korrespondiert.

Das von Kant selbst mehrmals aufgeworfene Problem der Annehmlichkeit bzw. Schönheit der Musik hat der Forschung als Argument für den Beweis gedient, dass die Tonkunst unterschätzt wird, eben deswegen, weil sie bloß angenehm sei. Es wurde oben gezeigt, dass die Vorstellung der bloßen Annehmlichkeit der Musik bei Kant nicht gerechtfertigt ist, und dass er sie trotz des Zweifels zu den schönen Künsten zählt. Die Analyse von § 53 zeigt, dass die Annehmlichkeit keine Eigenschaft ist, die lediglich der Musik zukommt. Mit Bezug auf das Vergnügen und den Reiz als Wirkungen befindet sich die Tonkunst bei Kant nicht an der Spitze des Systems der Künste, sondern folgt auf die Dichtkunst, und es kann sicher nicht gesagt werden, dass Kant die Dichtkunst unterschätzt hat.

Die Musik unterliegt also, wie alle anderen Künste, dieser doppelten Beurteilung. Unter dem ersten Gesichtspunkt ist sie der Dichtung sehr nahe, indem sie durch ihren Reiz auf das Gemüt wirkt. Die allgemeine Mitteilbarkeit, die hier hervorleuchtet, ist nicht mit derjenigen identisch, die uns in § 9 begegnet und die die Fundierung der Apriorität des Geschmacksurteils gewährleistet. Dass der Reiz der Musik allgemein mitteilbar sei, bedeutet, dass er einer »komparativen Allgemeinheit« fähig ist. Bereits in § 7 betont Kant, dass dem Geschmack eine gesellschaftliche Relevanz zuzubilligen sei, indem er auf einer »empirischen Einhelligkeit« beruhe, hinsichtlich derer die Menschen zusammenstimmen. Es handelt sich dabei um eine »relative Allgemeinheit«, die von der apriorischen strikt zu trennen ist. Der Reiz der Musik fällt mit der angenehmen Wirkung zusammen, die sie auf das Gemüt des Zuhörers ausübt und die in ihm eine Gemütsbewegung verursacht. § 53 führt jedoch einen neuen Begriff ein: Der Reiz wird auf die Fähigkeit zurückgeführt, Affekte auszulösen. Kants so genannte Verurteilung ist auch deswegen nicht so stark wie man glaubt, denn die Musik wirkt nicht direkt auf das Begehrungsvermögen, sondern auf die Affekte. Der Wille des Menschen ist dadurch nicht gehindert oder vermindert, dass die Affekte bewegt werden, da Affekte keine endgültige Hemmung der Freiheit wie die Leidenschaften sind. Dies setzt die Unterscheidung von Affekten und Leidenschaften voraus, die die »Allgemeine Anmerkung zur Exposition der ästhetischen reflectirenden Urtheile« aus den Anthropologie-Vorlesungen übernimmt. Auch in den früheren Phasen der Genese der Kantischen Ästhetik wurden Affekte und Leidenschaften in Anlehnung an Hutcheson voneinander getrennt, und die Musik wurde stets auf die Affekte zurückgeführt. Dass sie also auf Affekte wirkt, impliziert keine vollständige Verurteilung in moralischer Hinsicht, denn lediglich die Leidenschaften gehören dem Begeh-

rungsvermögen an und heben die Freiheit des Gemüts auf. Die Affekte beschränken sich darauf, die Bestimmbarkeit der Willkür durch Grundsätze momentan zu hemmen.¹³

So viel zum Nexus zwischen Musik und Genuss. Gehen wir nun zu dem zweiten Gesichtspunkt über. Der nächste Schritt besteht in der Untersuchung des Verhältnisses zwischen Musik und Kultur. Auch darüber, dass Kant den ästhetischen Wert und den Kulturwert unter einen einzigen Begriff subsumiert, herrscht allgemeiner Konsens. Einige Interpreten gehen jedoch davon aus, dass die Frage nach dem ästhetischen Wert nicht nur mit der Frage nach der kulturellen Bedeutung nicht identisch, sondern sogar inkompatibel ist, indem nur die Erstere zu einer transzendentalen Fragestellung gehöre, während hingegen die Bezugnahme auf die Moral sich auf anderem Boden bewege. Stephan Nachtsheim schreibt z. B.: »Davon unterschieden ist noch die Frage nach dem Kulturwert der Musik (...). Diese orientiert sich gerade nicht an Gesichtspunkten ästhetischer Geltung. Tatsächlich handelt es sich letztlich um praktische bzw. pragmatische (und folgeweise auch pädagogische) Gesichtspunkte.«¹⁴ Diese These ist jedoch nicht überzeugend, weil sie die Absicht des Paragrafen völlig übersieht, die im Titel ausgesprochen wird: »Vergleichung des ästhetischen Werts der schönen Künste untereinander.« Praktisch, pragmatisch und pädagogisch sind in der Kantischen Philosophie nicht einerlei und kommen vor allem nicht in der Zielsetzung vor, die im Titel angekündigt wird. Der Gesichtspunkt von § 53 ist noch ein ästhetischer und impliziert zugleich die Bezugnahme auf die Moral. Akzeptiert man die Interpretation, Kant beurteile die Musik aufgrund pragmatischer bzw. praktischer Kriterien, so bricht die ganze Struktur der »Kritik der ästhetischen Urteilskraft« zusammen, welche eben in die Fundierung der Notwendigkeit des Geschmacks im moralischen Gefühl mündet.

Während Kant in § 53 bei seiner Erörterung der Tonkunst zuerst auf Reize und Gemütsbewegung Bezug nimmt, kommt er dann innerhalb desselben Paragrafen wieder auf das Wohlgefallen zurück und integriert die bereits auf den vorhergehenden Seiten gewonnenen Resultate. Kant ist nicht der Meinung, dass die Tonkunst lediglich Reiz und Gemütsbewegung hervorbringe und dass in ihr folglich nur Genuss sei, sondern er vergleicht die Tonkunst mit den anderen Künsten und gelangt erst auf der Grundlage dieses Vergleichs zu dem Schluss, dass die Musik *mehr* als andere Künste die Empfindungen erregt. Damit ist jedoch nicht in Zweifel gezogen, dass sie sich auch auf etwas gründe, welches sich nicht als Gegenstand des Affekts und des Reizes denken lässt. In dieser Hinsicht wird die Analyse des Verhältnisses zur Mathematik wieder aufgegriffen. Fälschlich interpretiert Windelband¹⁵ das Mathematische als Grundlage für die positive Entscheidung der Frage nach der Schönheit der einzelnen Töne: Das Mathematische, von dem in §§ 14, 51 und 53 die Rede ist,

13 Vgl. V 272 Anmerkung.

14 Nachtsheim, *Zu Immanuel Kants Musikästhetik* (s. Anm. 7), S. 31 Anmerkung.

15 V 528.

ist lediglich auf Tonverhältnisse bezogen. Auch hier – sagt Windelband – wird die ästhetische Verwendung der Euler'schen Theorie »ausdrücklich bejaht«. Dieser Paragraf geht jedoch nicht auf die einzelnen Töne ein, und aus ihm lässt sich weder eine Information zu dem Inhalt der Klammer in § 14 noch zu dem Inhalt der Entscheidung des Wertes der einzelnen Töne in § 51 gewinnen. Dass das Mathematische die Komposition betreffe, wird auch in § 53 wiederholt und ausführlich dargestellt. Versucht man, die Bedeutung dieser »proportionirten Stimmung« genauer zu erfassen, kann man den Ausführungen entnehmen, dass sie »bei Tönen auf dem Verhältnis der Zahl der Luftbeugungen in derselben Zeit« beruht, »sofern die Töne zugleich oder auch nach einander verbunden werden«, und »mathematisch unter gewisse Regeln gebracht werden« kann. Diese mathematische Form bildet das objektive Korrelat der Allgemeingültigkeit des Wohlgefallens an der Musik: »An dieser mathematischen Form (...) hängt allein das Wohlgefallen, welches die bloße Reflexion über eine solche Menge einander begleitender oder folgender Empfindungen mit diesem Spiele derselben als für jedermann gültige Bedingung seiner Schönheit verknüpft.« Hiermit bestätigt Kant, was er schon in den früheren Phasen dargestellt hatte. Hielten wir uns nur an diese Erklärung, so hätten wir in entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht nichts Neues erreicht. Die Auswertung des »Mathematischen« als der Bedingung der Möglichkeit der Allgemeingültigkeit des Geschmacksurteils über eine musikalische Komposition erfährt jedoch kurz darauf eine Ergänzung, die zugleich eine den früheren Phasen unbekannt Dimension sichtbar macht. Kant hat nämlich auch in seiner Musiklehre diejenige Änderung vornehmen wollen, die er hinsichtlich seiner Geschmackslehre vollzogen hat. Das Mathematische, die Harmonie der Töne, wird nun nicht mehr wie am Anfang der 1780er Jahre mit einer bloß komparativen Apriorität, folglich mit einer empirischen Notwendigkeit gleichgesetzt, sondern wird an eine apriorische Notwendigkeit gebunden. Das Mathematische ist die einzige Bedingung, die die Apriorität als Notwendigkeit des Geschmacksurteils über die Musik möglich macht und die diese Kunst in den Bereich der schönen Künste erhebt. Diese Dimension der Notwendigkeit a priori war bereits in den ersten Paragrafen präsent, wurde jedoch in ihnen nicht direkt thematisiert: »Und sie (die mathematische Struktur) ist es allein, nach welcher der Geschmack sich ein Recht über das Urteil von jedermann zum voraus auszusprechen anmaßen darf.« Die Notwendigkeit ist – gemäß § 29 der dritten *Kritik* – dasjenige, was gewährleistet, die Urteile über das Schöne aus der empirischen Psychologie in die Transzendentalphilosophie hinüberzuziehen.

Diese Überlegungen zur Struktur der Musik werden nun durch die Analyse der Beurteilung derselben durch das Subjekt ergänzt. Die mathematische Form wird nicht durch Begriffe vorgestellt. Das polemische Ziel dieser Trennung von Begriffen und Mathematik in der Musik könnte Leibniz sein. Seine Theorie vom unbewussten Rechnen der Seele baute eben auf der Voraussetzung auf, dass die Seele eine, obwohl unbewusste, begriffliche Tätigkeit ausüben könne. Kant hatte bereits in den 1770er Jahren geleugnet, dass unsere Beurteilung der

Musik anders als eine intuitive Erkenntnis der mathematischen Proportion interpretiert werden könnte. Das Spiel der Empfindungen unter mathematischen Gesetzen stellt nun das Korrelat des Wohlgefallens an der Musik dar. Auf dem Mathematischen beruht sowohl die Allgemeingültigkeit des Geschmacksurteils über die Musik (»für jedermann gültige Bedingung«) als auch die Notwendigkeit und Apriorität derselben (nach der mathematischen Form allein darf sich »der Geschmack (...) ein Recht über das Urteil von jedermann zum voraus auszusprechen anmaßen«). Kant verfährt also so, dass er sich auf das Mathematische und dessen Beurteilung beruft, um zu beweisen, dass einzelne Töne mit der Reflexion zu tun haben. Sein Ziel ist es nämlich zu zeigen, dass auch Farben und Töne der Regelmäßigkeit unterworfen werden können und in ihnen also ein formales Element liegt, das nicht empirisch und zufällig ist. Die Entdeckung einer mathematischen Struktur in der Musik bietet Kant die Möglichkeit, das Empirische unter Regeln zu bringen.

Die mathematischen Verhältnisse bilden hier den Grund einer Regelmäßigkeit, sie werden nicht mehr ausdrücklich mit der Raum-Zeit-Lehre verbunden. Die Komposition macht »die Musik mit Hinblick auf die Schönheit überhaupt bewertbar«, weil sie gerade zu demjenigen gehört, worin ihre Schönheit begründet ist. Unvereinbar ist damit jedoch die These, dass die Komposition die Musik »nicht notwendigerweise schön« macht. Denn zur Schönheit dieser Kunst gehören zwei Elemente: erstens die objektive mathematische Struktur der Komposition, zweitens die Beurteilung derselben, nämlich die Anerkennung, dass das Gemüt das Vermögen besitzt, die mathematische Struktur wahrzunehmen. Wenn beides angenommen wird, folgt daraus, dass Musik schön ist. Ausschlaggebend ist hier, dass diese Prämissen in einer transzendentalen Geschmackskritik situiert sind, nicht in einer empirischen Anthropologie, und dass sie aus der Sicht des Transzendenten, nämlich der Logik des Geschmacksurteils, als Bedingungen des Schönen gelten. Diese Geltung ist notwendig und lässt sich nicht mit der Behauptung versöhnen, die Musik sei bloß angenehm. Es würde keinen Sinn machen zu sagen, dass auf dieser Ebene die mathematische Struktur an sich auch angenehm sein kann oder dass sie auch als angenehm wahrgenommen werden kann. Indem sie Form ist, ist sie schön. In § 14 hat Kant gezeigt, dass die Komposition das objektive Korrelat des apriorischen Geschmacksurteils ist, dass sie dem Begriff der »Form« auch objektiv Bedeutung verschafft. Wenn man also bemerken möchte, dass die Annehmlichkeit der Musik durch die Komposition keinesfalls aufgehoben, sondern geradezu »gesetzt« ist, dann müsste man auch betonen, dass diese Beobachtung jedoch nur in einer empirischen Anthropologie angesiedelt ist und damit die transzendente Betrachtung des Gegenstands endgültig verlassen wird. Es ist nicht die Komposition, die zugleich schön und angenehm ist, je nach unserer Beurteilung derselben. Die Komposition bleibt immer schön, durch die Reflexion wird ihre Schönheit beurteilt. Angenehm ist sie, wenn sie *nicht* als Komposition wahrgenommen wird. Zu sagen, dass die Komposition nicht notwendigerweise schön ist, heißt, sie in anthropologischer, empirischer Hinsicht zu

betrachten, denn der Anthropologie kommt die Aufgabe zu, die Art zu beobachten, auf welche Menschen Musik durch das Gehör empfinden, und nicht die apriorischen Bedingungen des Geschmacksurteils aufzufinden. Man könnte folgendermaßen resümieren: Die Schönheit ist Gegenstand einer Logik des Geschmacksurteils, die Annehmlichkeit ist Gegenstand einer empirischen Anthropologie. Eine Musik kann dementsprechend einerseits hinsichtlich ihrer Schönheit als Komposition beurteilt werden (»reines Geschmacksurteil«), andererseits kann ihre Wirkung auf das Empfindungsvermögen beschrieben werden (empirisches Urteil). Obwohl beide Urteile auf dasselbe Phänomen (er klingende Musik) bezogen werden, sind es kategorial verschiedenartige Urteile mit verschiedenen Bezügen.

Die Mathematik fungiert in der Musiklehre als Zahlenwissenschaft und ist als solche auf einem apriorischen Prinzip, nämlich der reinen Anschauungsform der Zeit gegründet. Diese reine Form der Anschauung hat jedoch nicht dieselbe Funktion, welche sie innerhalb der Kantischen Dissertation von 1770 hatte. In § 53 äußert sich Kant klar darüber und sagt, dass die mathematische Form nicht durch bestimmte Begriffe vorgestellt ist. Man kann also die von einigen Interpreten formulierte These, die Zeit werde in § 51 als reine Anschauung verstanden, nicht ohne Vorbehalt akzeptieren. Denn § 16 hat gezeigt, dass die Musik das Spiel der Erkenntniskräfte auslöst.

Hier tauchen dieselben Überlegungen über die mathematische Struktur der Verhältnisse zwischen den Tönen und den Akkorden wieder auf, die spätestens seit den 1770er Jahren begegnen und die Aneignung der Euler'schen Lehren voraussetzten. Obwohl Euler in der *Kritik der Urteilskraft* diesbezüglich nicht mehr zitiert wird, steht Kant wie bereits 20 Jahre früher ganz auf dem Boden seiner Theorie der mathematischen Verhältnisse. Auf dem musiktheoretischen Werk Eulers kann er aufbauen, ebenso wie er in der Behandlung der Bildenden Künste über die Stütze Winckelmanns verfügt. Die Abhängigkeit dieser Lehre der *Kritik der Urteilskraft* von Leonhard Euler wird in der Kant-Forschung ebenso wenig berücksichtigt wie das Erbe der Theorie der 1770er Jahre. Zwar ist die Aussage in § 14, wo Euler ausdrücklich benannt wird, durchaus bekannt. Hier kommt jedoch nur die Beschaffenheit des einzelnen Tons zur Sprache, nicht aber das Problem der Verhältnisse mehrerer Töne untereinander. Der Rekurs auf das Mathematische wird also nicht als irrelevant übersehen, sondern ist ein Kant seit langer Zeit vertrautes Lehrstück, das sich auch im Kontext der Theorien des 18. Jahrhunderts breit dokumentieren lässt.

Somit ist uns völlig klar geworden, welche Bedeutung der Mathematik zukommt, wenn sie als Referenzobjekt des Geschmacks postuliert wird. Wie verträgt sich diese Auffassung mit der Ansicht, dass ein musikalisches Stück Affekte zugleich ausdrücke und erzeuge? Kant sei vorzuwerfen – so meint eine Reihe von Forschern –, dass er eine »strenge Scheidung der Musik als Form-erlebnis von der Musik als Affekterlebnis« vollziehe, »woraus sich (...) die Trennung der musikalischen Schönheit vom musikalischen Ausdruck er-

gibt«¹⁶. Die Rede vom Kantischen Formalismus und seinem vermeintlichen Widerspruch mit dem Inhalt muss m. E. einer sorgfältigen Revision unterzogen werden. Die Form wird nämlich nicht vom Inhalt getrennt, sondern dient nur dazu, den Inhalt auszudrücken. Die Position der die Kunsttheorie betreffenden Lehrstücke lässt sich nur dann begreifen, wenn man diese Vereinigung von mathematischer Form und Thema im Auge behält. Für die eigentliche Musik ohne Thema, die Fantasien, gilt, dass sie ohne Affekt besteht und so als Beispiel einer freien Schönheit angeführt werden kann. Die freie Schönheit ist nicht nur auf die Natur beschränkt, sondern erstreckt sich auf gewisse Arten von Kunst. Nur sofern sich Kant auf die Musik ohne Thema bezieht, ist es nicht ungerechtfertigt, am Formalismus festzuhalten. Wenn jedoch die Musik mit Thema berücksichtigt wird, dann ist der Formalismus in einem modifizierten Sinn zu begreifen: Er ist ein apriorischer Formalismus, welcher in der Kunsttheorie zum Ausdruck kommt, nämlich die Fundierung des apriorischen Urteils in mathematischer Form. Dies besagt jedoch nicht, dass die mathematische Form die Musik an sich ausmacht, sondern dass sich das Urteil nur auf sie gründen muss, wenn es Notwendigkeit beansprucht. Nur die mathematische Form der Zusammensetzung der ästhetischen Ideen als Empfindungen macht es möglich, die ästhetische Idee auszudrücken. Was bedeutet ästhetische Idee bei Kant? Kunst ist in seiner Theorie der Ausdruck ästhetischer Ideen, nämlich derjenigen Ideen, welche sich ihrerseits als Darstellung des Übersinnlichen verstehen lassen. Wenn Kant z. B. von den ästhetischen Ideen in der Dichtkunst handelt, so bezieht er sich auf sehr konkrete Beispiele: die Poesie Vergils, Miltons, Shakespeares. Bei ihnen schätzt er besonders die Tatsache, dass sie die Bestimmung des Menschen in poetischen Worten versinnlichen. Wenn die drei Ideen der Kantischen praktischen Philosophie Freiheit, Unsterblichkeit und die Existenz Gottes sind, so kann Kunst nur dann als philosophisch fundiert gelten, wenn sie als Versinnlichung dieser Ideen aufgefasst wird. Eben mit diesen Überlegungen verbindet sich auch der Begriff »Thema« in der Musik, welches Kant als die in der Tonkunst herrschende ästhetische Idee versteht.

Der Ausdruck des im musikalischen Stück herrschenden Affekts wird also nur über die Mathematik erreicht. Die mathematische Form besteht nicht an und für sich, sondern drückt einen Inhalt aus, nämlich den im musikalischen Stück herrschenden Affekt, der mit der ästhetischen Idee, mit dem Thema zusammenfällt. Mathematik und Affekt, Form und Inhalt sind nicht voneinander getrennt, sondern bilden die beiden Seiten des musikalischen Stücks. Die mathematische Form des Themas und der herrschende Affekt sind daher nicht zu trennen, sondern bilden zwei verschiedene Aspekte eines und desselben Phänomens: die Instrumentalmusik, welche uns in § 16 als Beispiel einer freien Schönheit begegnet und in jenem Kontext ohne Thema und Text ist. Dass die Form »deutlich vom ›Ausdruck‹ der Musik, ihrem Charakter als

16 Gustav Wieninger, *Immanuel Kants Musikästhetik*, (diss.) München 1929, S. 54.

›Sprache der Empfindungen‹ geschieden ist«, ist eine philosophische Bestimmung, weil sie unsere ästhetische Beurteilung und den Ausdruck ästhetischer Ideen durch die Kunst angeht. Aber eine Musik ohne Text ist an sich ein einheitliches Phänomen, und der Zuhörer hört beides zugleich: die Form und den Reiz, das Mathematische und den Affekt. Kant geht es darum, die Apriorität dieses Phänomens aufzusuchen und findet sie in der mathematischen Form des Themas und der ästhetischen Idee, nicht in den von ihnen vorausgesetzten bzw. erregten Affekten.

Welcher Status kommt dem Thema zu? Schering ist der Ansicht, Kant sei sich dessen bewusst, dass der »innere Schönheitswert« der Musik durch die Berücksichtigung ihrer mathematischen Fundierung nicht erschöpft sei. Der Inhalt der Musik, ihr Reiz, die durch sie hervorgerufenen Gemütsbewegungen, die »unnennbare Gedankenfülle«, die sich in der Bearbeitung eines affektvollen Themas ausspreche, würden von Kant ebenso gut wie das Mathematische angesprochen. Alle diese Fragen jedoch, die aufzufälligen Voraussetzungen beruhen, interessierten Kant nicht besonders, weil ihre Analyse nicht »in der Aufgabe seiner Untersuchung« gelegen habe, deren Ziel die Ergründung der Prinzipien des »reinen«, nicht des »angewandten« Geschmacksurteils gewesen sei. Gegen diese wie gegen andere landläufige Meinungen muss hervorgehoben werden, dass die ästhetischen Ideen weder Begriffe noch bestimmte Gedanken sind, sondern Empfindungen. Dies heißt jedoch nicht, dass das Thema empirisch ist, denn das Thema ist nicht mit den Affekten identisch, sondern stellt das Objekt dar, auf welches sich Affekte beziehen. Ästhetische Ideen können nicht empirisch sein, denn Kant definiert sie als Vorstellungen der Einbildungskraft, denen kein Begriff adäquat ist. Wie wir gesehen haben, wurde das Thema am Anfang der 1770er Jahre als das Objekt eines allgemeingültigen und notwendigen Wohlgefallens gedacht, und es ist nicht auszuschließen, sondern im Gegenteil zu behaupten, dass auch in der *Kritik der Urteilskraft* das Thema als das Korrelat eines apriorischen Geschmacksurteils aufgefasst wird.

Aufgrund dieser Betrachtungen lässt sich das Verhältnis von Musik und Kultur anders deuten als gewöhnlich. Wie wir gesehen haben, betrifft die Argumentation in § 53 die schönen Künste insgesamt. Sofern sie zu den schönen Künsten zu rechnen ist – so kann man aus den vorhergehenden Stellen ableiten – und sofern sie unter dem Aspekt des Mathematischen sowohl des Verhältnisses der Töne untereinander als auch des einzelnen Tons betrachtet wird, ist auch Musik aufgrund ihrer Form kulturfähig. Dieser Aspekt wird in den Phasen der Genese der Kantischen Theorie oft betont, obwohl gegen Ende der 1780er Jahre mehr die sinnliche Wirkung der Musik auf die Empfindung in den Vordergrund tritt und dieser der Vorzug gebührt. Obgleich eine explizite Verbindung zwischen Musik und Kultur im positiven Sinne der dritten *Kritik* nicht direkt zu entnehmen ist, wird an verschiedenen Stellen der *Kritik* erklärt, dass die Tonkunst weniger Kulturwert habe als alle anderen Künste¹⁷,

17 Vgl. z. B. V 328.

und es wird nie die These formuliert, dass sie keinen Kulturwert hat, denn dies würde gegen die mathematische Fundierung der Apriorizität des Urteils verstoßen.

Es kann zuletzt die Vermutung geäußert werden, dass auch in der *Kritik der Urteilskraft* nicht geleugnet wird, dass die ästhetischen Ideen, welche in der Musik herrschen, das Produkt des Genies sind, obwohl an keiner Stelle der Schaffensprozess untersucht wird. § 51, wo das Prinzip des Ausdrucks ästhetischer Ideen eingeführt und die bloße Rezeption analysiert wird, und § 53 behandeln nicht den Schaffensprozess, sondern das Verhältnis zwischen dem Ausdruck ästhetischer Ideen und dem Wohlgefallen bzw. dem Vergnügen. Dennoch ist anzunehmen, dass sich in dieser Hinsicht im Vergleich zu den früheren Phasen der Entstehung der Kantischen Ästhetik nichts geändert hat. Denn in § 53 redet Kant vom Ausdruck ästhetischer Ideen in der Musik und benutzt den Begriff des *Themas*, welches in den früheren Phasen als das Produkt des Genies präsentiert wurde.¹⁸

18 Für andere Aspekte der Kantischen Musiklehre siehe Piero Giordanetti, *Kant und die Musik*, Würzburg 2005, und die darin enthaltenen bibliografischen Angaben. – Georg Mohr danke ich für die Diskussion dieses Beitrags.

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen:

<p>Claude Debussy (1/2) 2. Aufl., 144 Seiten ISBN 978-3-921402-56-6</p> <p>Mozart Ist die Zauberflöte ein Machwerk? (3) –vergriffen –</p> <p>Alban Berg Kammermusik I (4) 2. Aufl., 76 Seiten ISBN 978-3-88377-069-7</p> <p>Richard Wagner Wie antisemitisch darf ein Künstler sein? (5) 3. Aufl., 112 Seiten ISBN 978-3-921402-67-2</p> <p>Edgard Varèse Rückblick auf die Zukunft (6) 2. Aufl., 130 Seiten ISBN 978-3-88377-150-2</p> <p>Leoš Janáček (7) – vergriffen –</p> <p>Beethoven Das Problem der Interpretation (8) 2. Aufl., 111 Seiten ISBN 978-3-88377-202-8</p> <p>Alban Berg Kammermusik II (9) 2. Aufl., 104 Seiten ISBN 978-3-88377-015-4</p> <p>Giuseppe Verdi (10) 2. Aufl., 127 Seiten ISBN 978-3-88377-661-3</p> <p>Erik Satie (11) – vergriffen –</p> <p>Franz Liszt (12) 127 Seiten ISBN 978-3-88377-047-5</p> <p>Jacques Offenbach (13) 115 Seiten ISBN 978-3-88377-048-2</p> <p>Felix Mendelssohn Bartholdy (14/15) 176 Seiten ISBN 978-3-88377-055-0</p>	<p>Dieter Schnebel (16) 138 Seiten ISBN 978-3-88377-056-7</p> <p>J. S. Bach Das spekulative Spätwerk (17/18) 2. Aufl., 132 Seiten ISBN 978-3-88377-057-4</p> <p>Karlheinz Stockhausen ... wie die Zeit verging ... (19) 96 Seiten ISBN 978-3-88377-084-0</p> <p>Luigi Nono (20) 128 Seiten ISBN 978-3-88377-072-7</p> <p>Modest Musorgskij Aspekte des Opernwerks (21) 110 Seiten ISBN 978-3-88377-093-2</p> <p>Béla Bartók (22) 153 Seiten ISBN 978-3-88377-088-8</p> <p>Anton Bruckner (23/24) 163 Seiten ISBN 978-3-88377-100-7</p> <p>Richard Wagner Parsifal (25) – vergriffen –</p> <p>Josquin des Prés (26/27) 143 Seiten ISBN 978-3-88377-130-4</p> <p>Olivier Messiaen (28) – vergriffen –</p> <p>Rudolf Kolisch Zur Theorie der Aufführung (29/30) 130 Seiten ISBN 978-3-88377-133-5</p> <p>Giacinto Scelsi (31) – vergriffen –</p> <p>Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten (32/33) 190 Seiten ISBN 978-3-88377-149-6</p> <p>Igor Strawinsky (34/35) 136 Seiten ISBN 978-3-88377-137-3</p>	<p>Schönbergs Verein für musikalische Privatauf- führungen (36) 118 Seiten ISBN 978-3-88377-170-0</p> <p>Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten II (37/38) 182 Seiten ISBN 978-3-88377-171-7</p> <p>Ernst Křenek (39/40) 176 Seiten ISBN 978-3-88377-185-4</p> <p>Joseph Haydn (41) 97 Seiten ISBN 978-3-88377-186-1</p> <p>J. S. Bach »Goldberg-Variationen« (42) 106 Seiten ISBN 978-3-88377-197-7</p> <p>Franco Evangelisti (43/44) 173 Seiten ISBN 978-3-88377-212-7</p> <p>Fryderyk Chopin (45) 108 Seiten ISBN 978-3-88377-198-4</p> <p>Vincenzo Bellini (46) 120 Seiten ISBN 978-3-88377-213-4</p> <p>Domenico Scarlatti (47) 121 Seiten ISBN 978-3-88377-229-5</p> <p>Morton Feldman (48/49) – vergriffen –</p> <p>Johann Sebastian Bach Die Passionen (50/51) 139 Seiten ISBN 978-3-88377-238-7</p> <p>Carl Maria von Weber (52) 85 Seiten ISBN 978-3-88377-240-0</p> <p>György Ligeti (53) – vergriffen –</p> <p>Iannis Xenakis (54/55) – vergriffen –</p>
--	---	--

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen:

<p>Ludwig van Beethoven Analecta Varia (56) 112 Seiten ISBN 978-3-88377-268-4</p>	<p>Hugo Wolf (75) 139 Seiten ISBN 978-3-88377-411-4</p>	<p>Gustav Mahler Der unbekannte Bekannte (91) 116 Seiten ISBN 978-3-88377-521-0</p>
<p>Richard Wagner Tristan und Isolde (57/58) 153 Seiten ISBN 978-3-88377-269-1</p>	<p>Rudolf Kolisch Tempo und Charakter in Beethovens Musik (76/77) – vergriffen –</p>	<p>Alexander Zemlinsky Der König Kandaules (92/93/94) 259 Seiten ISBN 978-3-88377-546-3</p>
<p>Richard Wagner Zwischen Beethoven und Schönberg (59) 114 Seiten ISBN 978-3-88377-280-6</p>	<p>José Luis de Delás (78) 116 Seiten ISBN 978-3-88377-431-2</p>	<p>Schumann und Eichendorff (95) 89 Seiten ISBN 978-3-88377-522-7</p>
<p>Guillaume Dufay (60) 118 Seiten ISBN 978-3-88377-281-3</p>	<p>Bach gegen seine Interpreten verteidigt (79/80) 171 Seiten ISBN 978-3-88377-437-4</p>	<p>Pierre Boulez II (96) 97 Seiten ISBN 978-3-88377-558-6</p>
<p>Helmut Lachenmann (61/62) – vergriffen –</p>	<p>Autoren-Musik Sprache im Grenzbereich der Künste (81) 114 Seiten ISBN 978-3-88377-448-0</p>	<p>Franz Schubert »Todesmusik« (97/98) 194 Seiten ISBN 978-3-88377-572-2</p>
<p>Theodor W. Adorno Der Komponist (63/64) 146 Seiten ISBN 978-3-88377-310-0</p>	<p>Jean Barraqué (82) 113 Seiten ISBN 978-3-88377-449-7</p>	<p>W. A. Mozart Innovation und Praxis Zum Quintett KV 452 (99) 126 Seiten ISBN 978-3-88377-578-4</p>
<p>Aimez-vous Brahms »the progressive«? (65) 85 Seiten ISBN 978-3-88377-311-7</p>	<p>Claudio Monteverdi Vom Madrigal zur Monodie (83/84) 186 Seiten ISBN 978-3-88377-450-3</p>	<p>Was heißt Fortschritt? (100) 157 Seiten ISBN 978-3-88377-579-1</p>
<p>Gottfried Michael Koenig (66) 108 Seiten ISBN 978-3-88377-352-0</p>	<p>Erich Itor Kahn (85) 111 Seiten ISBN 978-3-88377-481-7</p>	<p>Kurt Weill Die frühen Jahre 1916–1928 (101/102) 171 Seiten ISBN 978-3-88377-590-6</p>
<p>Beethoven Formale Strategien der späten Quartette (67/68) 179 Seiten ISBN 978-3-88377-361-2</p>	<p>Palestrina Zwischen Démontage und Rettung (86) 83 Seiten ISBN 978-3-88377-482-4</p>	<p>Hans Rott Der Begründer der neuen Symphonie (103/104) 173 Seiten ISBN 978-3-88377-608-8</p>
<p>Henri Pousseur (69) 97 Seiten ISBN 978-3-88377-376-6</p>	<p>Johann Sebastian Bach Der Choralatz als musikalisches Kunstwerk (87) 112 Seiten ISBN 978-3-88377-494-7</p>	<p>Giovanni Gabrieli Quantus vir (105) 125 Seiten ISBN 978-3-88377-618-7</p>
<p>Johannes Brahms Die Zweite Symphonie (70) 123 Seiten ISBN 978-3-88377-377-3</p>	<p>Claudio Monteverdi Um die Geburt der Oper (88) 111 Seiten ISBN 978-3-88377-495-4</p>	<p>Gustav Mahler Durchgesetzt? (106) 122 Seiten ISBN 978-3-88377-619-4</p>
<p>Witold Lutosławski (71/72/73) 223 Seiten ISBN 978-3-88377-384-1</p>	<p>Pierre Boulez (89/90) 170 Seiten ISBN 978-3-88377-506-7</p>	<p>Perotinus Magnus (107) 109 Seiten ISBN 978-3-88377-629-3</p>
<p>Musik und Traum (74) 121 Seiten ISBN 978-3-88377-396-4</p>		

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen:

<p>Hector Berlioz Autopsie des Künstlers (108) 128 Seiten ISBN 978-3-88377-630-9</p> <p>Isang Yun Die fünf Symphonien (109/110) 174 Seiten ISBN 978-3-88377-644-6</p> <p>Hans G Helms Musik zwischen Geschäft und Unwahrheit (111) 150 Seiten ISBN 978-3-88377-659-0</p> <p>Schönberg und der Sprechgesang (112/113) 186 Seiten ISBN 978-3-88377-660-6</p> <p>Franz Schubert Das Zeitmaß in seinem Klavierwerk (114) 140 Seiten ISBN 978-3-88377-673-6</p> <p>Max Reger Zum Orgelwerk (115) 82 Seiten ISBN 978-3-88377-700-9</p> <p>Haydns Streichquartette Eine moderne Gattung (116) 85 Seiten ISBN 978-3-88377-701-6</p> <p>Arnold Schönbergs »Berliner Schule« (117/118) 178 Seiten ISBN 978-3-88377-715-3</p> <p>J. S. Bach Was heißt »Klang=Rede«? (119) 138 Seiten ISBN 978-3-88377-731-3</p> <p>Bruckners Neunte im Fegefeuer der Rezeption (120/121/122) 245 Seiten ISBN 978-3-88377-738-2</p> <p>Charles Ives (123) 130 Seiten ISBN 978-3-88377-760-3</p> <p>Mauricio Kagel (124) 111 Seiten ISBN 978-3-88377-761-0</p>	<p>Der späte Hindemith (125/126) 187 Seiten ISBN 978-3-88377-781-8</p> <p>Edvard Grieg (127) 147 Seiten ISBN 978-3-88377-783-2</p> <p>Luciano Berio (128) 116 Seiten ISBN 978-3-88377-784-9</p> <p>Richard Strauss Der griechische Germane (129/130) 146 Seiten ISBN 978-3-88377-809-9</p> <p>Händel unter Deutschen (131) 114 Seiten ISBN 978-3-88377-829-7</p> <p>Hans Werner Henze Musik und Sprache (132) 128 Seiten ISBN 978-3-88377-830-3</p> <p>Im weißen Rössl Zwischen Kunst und Kommerz (133/134) 192 Seiten ISBN 978-3-88377-841-9</p> <p>Arthur Honegger (135) 122 Seiten ISBN 978-3-88377-855-6</p> <p>Gustav Mahler: Lieder (136) 120 Seiten ISBN 978-3-88377-856-3</p> <p>Klaus Huber (137/138) 181 Seiten ISBN 978-3-88377-888-4</p>	
--	---	--

(Sonderbände
sh. nächste Seite)

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen:

Sonderbände

Alban Berg, Wozzeck

306 Seiten

ISBN 978-3-88377-214-1

John Cage I

2. Aufl., 162 Seiten

ISBN 978-3-88377-296-7

John Cage II

2. Aufl., 361 Seiten

ISBN 978-3-88377-315-5

Darmstadt-Dokumente I

363 Seiten

ISBN 978-3-88377-487-9

Geschichte der

Musik als Gegenwart.

Hans Heinrich Eggebrecht

und Mathias Spahlinger

im Gespräch

141 Seiten

ISBN 978-3-88377-655-2

Gustav Mahler

362 Seiten

ISBN 978-3-88377-241-7

Mozart

Die Da Ponte-Opern

360 Seiten

ISBN 978-3-88377-397-1

Musik der anderen Tradition

Mikrotonale Tonwelten

297 Seiten

ISBN 978-3-88377-702-3

Musikphilosophie

213 Seiten

ISBN 978-3-88377-889-1

Wolfgang Rihm

163 Seiten

ISBN 978-3-88377-782-5

Arnold Schönberg

– vergriffen –

Franz Schubert

305 Seiten

ISBN 978-3-88377-019-2

Robert Schumann I

346 Seiten

ISBN 978-3-88377-070-3

Robert Schumann II

390 Seiten

ISBN 978-3-88377-102-1

Der späte Schumann

223 Seiten

ISBN 978-3-88377-842-6

Anton Webern I

315 Seiten

ISBN 978-3-88377-151-9

Anton Webern II

427 Seiten

ISBN 978-3-88377-187-8

Bernd Alois Zimmermann

183 Seiten

ISBN 978-3-88377-808-2