

Helmut Hoving, Stephan Wahle,
Meinrad Walter (Hg.)

Gottes Klänge – Religion und Sprache in der Musik



HERDER

Helmut Hoving / Stephan Wahle / Meinrad Walter (Hg.)

Gottesklänge

Gottesklänge

Religion und Sprache in der Musik

Herausgegeben von Helmut Hopping,
Stephan Wahle und Meinrad Walter
unter Mitarbeit von
Boris Böhmann und Reiner Marquard

HERDER 

FREIBURG · BASEL · WIEN

Gedruckt mit Unterstützung der
Erzbischof Hermann Stiftung



© Verlag Herder GmbH, Freiburg im Breisgau 2021
Alle Rechte vorbehalten
www.herder.de

Umschlaggestaltung: Verlag Herder
Umschlagmotiv: Melozzo da Forli, Engel mit Laute (Fragment),
um 1481, Fresco, Pinacoteca Vaticana, Rom. Alamy Stock Foto
Satz: Barbara Herrmann, Freiburg im Breisgau
Herstellung: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany
ISBN Print 978-3-451-38841-5
ISBN E-Book (PDF) 978-3-451-83841-5

Inhalt

Präludium	7
---------------------	---

I. Musik – Theologie – Kirche

Die Macht der Musik Zur Frage ihrer metaphysischen und theologischen Dimension <i>Helmut Hoping</i>	13
„die echte vox humana“ Karl Barth als Hörer von Wolfgang Amadeus Mozart <i>Reiner Marquard</i>	35
Theologie als Sinfonie? Das Musikverständnis Hans Urs von Balthasars <i>Wolfgang W. Müller</i>	48
Musik – ein „Wahrheitsbeweis des Christentums“? Aspekte einer katholischen Theologie der Kirchenmusik <i>Alois Koch</i>	72
Die künftige Kirche und ihre Musik Überlegungen zur Zukunft der Kirchenmusik in evangelischer Perspektive <i>Stefan Berg</i>	86

II. Musik – Liturgie – Komposition

Was soll in Kirchen erklingen? Musikalische und theologische Kriterien im Zusammenspiel <i>Markus Uhl</i>	109
Wie Musik den Gottesdienst stimmt Eine liturgiewissenschaftliche Standortbestimmung <i>Stephan Wahle</i>	124

Populärmusik im Gottesdienst: Chancen und Herausforderungen	148
<i>Bettina Gilbert</i>	
Religion und Komposition	164
<i>Michael Denhoff</i>	

III. Musik – Vermittlung – Perspektiven

Musikvermittlung als Glaubensvermittlung Perspektiven einer kirchenmusikalischen Zukunftsaufgabe . . .	181
<i>Meinrad Walter</i>	
Zwischen kirchlicher Zweckbestimmung und Anspruch auf Autonomie Evangelische Kirchenmusik im Übergang von der Parochialgemeinde zur Angebotskirche	209
<i>Kord Michaelis</i>	
Cantate Domino! Quis? Wer wird das neue Lied singen?	227
<i>Godehard Weithoff</i>	

Postludium

Geistliches Konzert „Gottes Klänge“ Freiburger Münster Unserer Lieben Frau	237
<i>Boris Böhm</i>	
Autorin und Autoren	242

Präludium

Unter dem Titel *Gottes Klänge* versammelt dieser Band Vorträge aus der gleichnamigen Tagung über *Religion und Sprache in der Musik*, die vom 23.–25. Januar 2020 in der Katholischen Akademie der Erzdiözese Freiburg stattgefunden hat; einige Gastbeiträge komplettieren dankenswerterweise das Themenspektrum. Veranstaltet wurde die interdisziplinäre Tagung im Spannungsfeld von Theologie, Ästhetik, geistlicher Musik und Kirchenmusik vom Lehrstuhl für Dogmatik und Liturgiewissenschaft der Universität Freiburg mit der Arbeitsstelle für Liturgie, Musik und Kultur, dem Institut für Kirchenmusik der Hochschule für Musik Freiburg und der Katholischen Akademie. Vorbereitung und Leitung lagen bei Domkapellmeister Boris Böhmann (Freiburger Dommusik), Helmut Hopping (Universität Freiburg), Reiner Marquard (Evangelische Hochschule Freiburg), Stephan Wahle (Universität Freiburg) und Meinrad Walter (Hochschule für Musik Freiburg).

Auf die alte Frage *Quid sit musica?* gibt es bekanntlich unzählige Antworten in Geschichte und Gegenwart, von denen nicht wenige explizit oder implizit auch religiös konnotiert sind. Zwei Sachverhalte werden kaum bestritten: Zum einen spürt Musik gerade in Verbindung mit Religion und im Zusammenhang ihrer expressiven und emotionalen Qualität den wichtigen Grundfragen der menschlichen Existenz nach. Zum anderen braucht der christliche Glaube für seine Gehalte und Gesten auch die Sprachen der Musik – ein Plural, der wissenschaftliche wie kirchenmusikalische Herausforderungen impliziert.

Geradezu polyphon ergänzen *Gottes Klänge* aus allen Epochen und in vielen Stilrichtungen die gesprochene Verkündigung des Evangeliums in der Liturgie. Überdies sind Konzerte mit geistlichen Werken nicht nur ein Kunstgenuss, sondern sie eröffnen Wege zur Annäherung an den Glauben und zu dessen Vertiefung. Dennoch ist Musik ein vernachlässigtes Thema der Theologie. Zu selten findet eine Begegnung von Musikwissenschaft und Theologie, von Theorie und kirchenmusikalischer Praxis statt. Themen hierfür gibt es genug: inspirierende Begegnungen von Komponisten und Theologen,

kirchenmusikalisch-liturgische Fragen, kulturelle Aspekte und nicht zuletzt pastoral-musikalische Zukunftsperspektiven.

In der ersten Abteilung dieses Buches geht es um Dialoge zwischen „Musik – Theologie – Kirche“. *Helmut Hoping* verbindet den Überblick über theologisch-ästhetische Positionen zur „Macht der Musik“ mit einer Vorstellung der Musikauffassung des noch wenig rezipierten französischen Philosophen Vladimir Jankélévitch. Zwei wichtige Theologen des 20. Jahrhunderts, die in Basel in intensivem Kontakt miteinander standen, stehen im Fokus weiterer Beiträge: *Reiner Marquard* unterzieht Karl Barths geradezu berühmte Mozart-Begeisterung einer Relecture, und *Wolfgang W. Müller* skizziert das vielschichtige Musikverständnis von Hans Urs von Balthasar. Um Joseph Ratzingers durchaus provozierende These von der Musik als einem „Wahrheitsbeweis des Christentums“ geht es im Beitrag des katholischen Dirigenten und Musikwissenschaftlers *Alois Koch*, bevor der protestantische Theologe *Stefan Berg* sich, ausgehend von einem geschichtlichen Transformationsmodell des Soziologen Dirk Baecker, kirchenmusikalischen Zukunftsfragen aus evangelischer Perspektive zuwendet.

Der zweite Themenkomplex „Musik – Liturgie – Komposition“ führt in die „Werkstätten“ verschiedener Akteure, wobei auch Impulse der Liturgiekonstitution des Zweiten Vatikanischen Konzils „Sacrosanctum Concilium“ mit im Spiel sind. *Markus Uhl* erörtert Antwortkriterien auf die in der kirchenmusikalischen Praxis virulente Frage „Was soll in Kirchen erklingen?“ *Stephan Wahle* zeigt an konkreten Beispielen von der „Schubert-Messe“ bis zum Popsong, wie „Musik den Gottesdienst stimmt“ und wie wichtig ein differenziertes Argumentieren im spannungsvollen Gebiet von wissenschaftlicher Reflexion und gottesdienstlichem Handeln ist. Dies gilt auch für das derzeit sehr dynamische und bisweilen kontrovers diskutierte Thema „Populärmusik im Gottesdienst“, das *Bettina Gilbert* in einem aktuellen Überblick darstellt. Was aber wäre Musik ohne Komponistinnen und Komponisten? Am Ende dieser Abteilung gibt *Michael Denhoff* Einblicke in sein Komponieren und Denken, was beim Eröffnungsvortrag der Tagung mit ausschnitthaft präsentierten Werken und persönlichen Kommentaren des Komponisten hierzu verbunden war.

Nachdem praktisch-kirchenmusikalische und -liturgische Fragen schon vielfach angeklungen sind, führt die dritte Abteilung unter

den Stichworten „Musik – Vermittlung – Perspektiven“ in einige kirchenmusikalische Handlungsfelder, für die das Gespräch mit Theologie und Kirche unabdingbar ist. *Meinrad Walter* beschreibt anhand der gegenwärtigen Fachdiskussion und mit zahlreichen Beispielen die Chancen der Integration von Musik- und Glaubensvermittlung. Am Ende steht dann das ökumenisch-kirchenmusikalische Zusammenspiel mit den Beiträgen des katholischen Diözesankirchenmusikdirektors der Erzdiözese Freiburg und des Landeskirchenmusikdirektors der Evangelischen Kirche in Baden. *Godehard Weithoff* widmet sich mit Bezug auf die biblische Verheißung des „Neuen Liedes“ dem vielgestaltigen Spektrum des Singens, und *Kord Michaelis* beschreibt kirchlich-strukturelle Veränderungen und neue Erwartungen, denen die Kirchenmusik sich stellen muss.

In die Freiburger Tagung integriert war ein abendliches Konzert im „Münster unserer Lieben Frau“ am 24. Januar 2020 mit Orgelmusik am einzigartigen „Orgelquartett“ der Kathedrale, gespielt vom Freiburger Domorganist *Matthias Maierhofer* sowie Vokalwerken mit einem Ensemble der Hochschule für Musik Freiburg (Einstudierung Thorsten Meyer), den Domsingknaben und der Domkapelle der Freiburger Dommusik sowie dem Bläserensemble „Les haulz et les bas“. Als Uraufführung erklang die Motette *Cantate Domino canticum novum* von Thomas Blumenkamp. Diesen konzertanten Dialog verschiedener Institutionen und Epochen beschreibt rückblickend *Boris Böhmann*, der für die Gesamtkonzeption des Konzertes verantwortlich war.

Böris Böhmann und Reiner Marquard danken wir für die Mitarbeit bei der Herausgabe des vorliegenden Bandes. Der Erzbischof Hermann-Stiftung gebührt Dank für die Gewährung eines großzügigen Druckkostenzuschusses. Jan Temme und Lukas Röder, Mitarbeiter am Lehrstuhl für Dogmatik und Liturgiewissenschaft, danken wir für Korrekturarbeiten. Dank sagen wir auch Stephan Weber vom Verlag Herder für das Lektorat.

Die Herausgeber verbinden mit diesem Band die Hoffnung, dass er mit seiner interdisziplinären Perspektive nicht nur reichlich Information bietet, sondern auch inspirierend wirken möge: im komplexen und spannungsvollen Gebiet von Musik und Theologie, das immer neue und fruchtbare Dialoge ermöglicht über Komponisten und Theologen, über Wahrheit und Schönheit, über Werke, Stile

und Epochen, über Traditionen und deren Weitergabe, über Planen und Gestalten in Liturgie und Konzert, sowie letztlich – über *Gottesklänge*.

Freiburg i. Br., Januar 2021

Helmut Hopping – Stephan Wahle – Meinrad Walter

I.

Musik – Theologie – Kirche

Die Macht der Musik

Zur Frage ihrer metaphysischen und theologischen Dimension

Helmut Hoping

Einführung

Charles Darwin (1809–1882) war der Meinung, dass weder Musikgenuss noch die Fähigkeit, Musik zu machen, evolutionär irgendeinen Nutzen für den Menschen hätten, weshalb der berühmte Naturforscher Musik mysteriös nannte.¹ Doch was wäre der Mensch ohne die Musik, die wie keine andere Kunst so unmittelbar Gefühle evozieren und in den Bann ziehen kann? Musik ist mehr als „klingende Luft“², sie ist eine besondere Form menschlicher Expression, vergleichbar der Sprache. Allerdings ist Musik, anders als die Sprache der Worte, nicht übersetzbar. Musik ist eine Sprache *sui generis*, oder um es mit einem Gedicht von Rainer Maria Rilke (1875–1926) zu sagen: Musik ist „Sprache, wo Sprachen enden“³. Für den französische Ethnologen Claude Levi-Strauss (1908–2009) macht die verstehbare, aber unübersetzbare Sprache der Musik ihren Schöpfer zu einer Art „göttergleichen Wesen“ und die Tonkunst zum „höchsten Geheimnis der Wissenschaften vom Menschen“⁴.

¹ Vgl. *Charles Darwin*, Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl (1871). Aus dem Englischen übersetzt von J.V. Carus, Bd. 2, Stuttgart⁷ 1902, 292.

² So der Pianist und Komponist Ferruccio Busoni (1866–1924). Zitiert nach *Daniel Barenboim*, Klang ist Leben. Die Macht der Musik. Unter Mitwirkung von E. Cheah ins Deutsche übertragen von M. Müller, München⁵ 2009.

³ *Rainer Maria Rilke*, An die Musik, in: Sämtliche Werke, hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit R. Sieber-Rilke, besorgt durch E. Zinn, Bd. 3, Frankfurt/Main 1975, 311. – Vgl. *Otto Betz*, Musik: Du Sprache, wo Sprachen enden. Rainer Maria Rilke und die Musik, in: Geist und Leben 80 (2005) 357–372.

⁴ *Claude Levi-Strauss*, Mythologica I: Das Rohe und das Gekochte (1971), Frankfurt/Main 1980, 34. – Zum Verhältnis von Sprache und Musik vgl. *Fritz Reckow*, „Sprachähnlichkeit“ der Musik als terminologisches Problem, 2 Bde., Freiburg 1977; *Albrecht Riethmüller* (Hg.), Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung (Spektrum der Musik 5), Laaber 1999; *Christian Grüny* (Hg.), Musik und

Die Wissenschaften vom Menschen haben, wie Theologie und Musikwissenschaft, ihre Voraussetzungen in der Philosophie. Gegenstand einer Philosophie der Musik sind Wesen, Form und Erfahrung von Musik, also ihre Ontologie und Ästhetik. Gegenstand einer Theologie der Musik könnte das Gefüge von Musik, Religion und Glaube sein. In meinem Beitrag möchte ich zunächst auf einige Etappen der philosophischen Musiktheorie hinweisen. Im Anschluss daran stelle ich die Musiktheorie des französischen Philosophen Vladimir Jankélévitch (1903–1985) vor, die mir für das Gespräch zwischen Philosophie, Musikwissenschaft und Theologie besonders geeignet zu sein scheint. Schließlich erörtere ich, ausgehend von Zeugnissen ästhetisch-spiritueller Erfahrungen mit klassischer Musik, einige musiktheologische Fragen.

1. Etappen der philosophischen Musiktheorie

Die Griechen verstanden unter Musik die Musenkunst (τέχνη μουσική), wozu sie die melodisch-rhythmische Dichtung, die Tonkunst, den Tanz, aber auch die Astronomie zählten.⁵ Erstmals ist der Begriff μουσική bei dem griechischen Dichter Pindar (ca. 522–446) belegt. Gunnar Hindrichs beginnt seine Philosophie der Musik, die er unter dem Titel *Die Autonomie des Klangs* (2014) veröffentlichte, mit Sokrates (469–399)⁶, der die Philosophie die „größte Musik“ (μεγίστη μουσική)⁷, also Musenkunst, nennt. Sokrates sitzt im Gefängnis und wartet auf seine Hinrichtung. Er wundert sich, dass ihm, dem Philosophen, im Traum befohlen wird, Musik zu betreiben. Um sicher zu gehen, widmet er sich am Ende seines Lebens auch der Musenkunst der Dichtung. Das Verständnis von Musik, wonach Musik und Philosophie einer einheitlichen Ordnung ange-

Sprache. Dimensionen eines schwierigen Verhältnisses, Weilerswist 2012; *Nikolaus Harmoncourt*, Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vorträge, Kassel 2018, 19–31.87–90.

⁵ Vgl. Frieder Zaminer, Μουσική. Zur frühen Wort- und Begriffsgeschichte, in: Riethmüller (Hg.), Musik und Sprache (wie Anm. 4), 157–163; Gunter Scholtz, Musik, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie 6 (1984), 242–257, hier 242.

⁶ Vgl. Gunnar Hindrichs, *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Frankfurt/Main 2013, 8.

⁷ *Platon*, Phaidon 61a 3f.

hören, ist uns heute fremd, obschon es bis in die Musik des Barocks und der Renaissance lebendig geblieben ist. Dies gilt auch für die Auffassung Platons (428–348), die Musik sei ein wesentlicher Bestandteil der Bildung und tugendhaften Erziehung⁸, da Musik „am meisten in das Innere der Seele eindringen und sie am stärksten ergreifen kann“⁹. Für Platon sind uns Stimme und Gehör wie das Sehen als „Geschenk der Götter“ gegeben, um die Ordnung der Welt zu erkennen und die Seele mit ihr in Einklang zu bringen.¹⁰

Die musikalische Zahlenlehre führt Platon auf die Pythagoreer zurück. Pythagoras (ca. 570–510), der die Zahl als Prinzip alles Seienden verstand, soll in den Klangverhältnissen eine Bestätigung seiner Ontologie gesehen habe. Doch nicht Pythagoras in der Schmiede war es, der die Tonintervalle messen konnte, dies gelang erst ein halbes Jahrhundert später durch Experimente mit freischwingenden Kreisplatten.¹¹ Aristoteles (384–322) schließlich war es, der Musik auf die Tonkunst eingrenzte, ihre Selbstzwecklichkeit unterstrich und die Grundlagen für die über Jahrhunderte sich hinziehende Ablösung der Musik von ihrer Einbettung in die kosmische Harmonie legte.¹²

Als Augustinus (354–430) zur Zeit der Vorbereitung auf die Taufe (387) seine musiktheoretische Abhandlung *De musica* verfasste, orientierte er sich noch ganz selbstverständlich am ursprünglichen Begriff von Musik als Musenkunst. In pythagoreisch-platonischer Manier analysiert er in den ersten fünf Büchern von „*De musica*“ das Verhältnis von Klang, Metrum, Rhythmus und ihrer Wahrnehmung. Erst im sechsten Buch führt Augustinus seine Analysen vom ästhetischen Urteil über die Gleichheit der Zahlenverhältnisse zur Selbsterkenntnis der vernunftbegabten Seele und schließlich zur Erkenntnis Gottes, auf den er alle Ordnung und Schönheit als ihr Prinzip zurückführt.¹³ In seinen späteren Werken ist Augustinus immer

⁸ Vgl. *ders.*, *Politeia* III, 398–401.

⁹ Ebd. 401.

¹⁰ Vgl. *ders.*, *Timaios* 47c–e.

¹¹ Zu den Pythagoreern vgl. *Leonid Zhmud*, *Wissenschaft, Philosophie und Religion im frühen Pythagorismus*, Berlin 1997.

¹² Vgl. *Aristoteles*, *De coelo* II, 8.

¹³ Vgl. *Augustinus*, *De musica*. Bücher I und VI. Vom ästhetischen Urteil zur metaphysischen Erkenntnis. Lateinisch-Deutsch, eingeleitet, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von F. Henschel, Hamburg 2002, VI, XII.36 [140f.], XVI.56

wieder auf die Musik zu sprechen gekommen.¹⁴ In den *Confessiones* (395/397–401) beschreibt er die ambivalente Wirkung von Musik, ihr Trugspiel (*fallacia*) als bloße Sinnenlust, aber auch ihre theurgische Kraft, das heißt ihre Fähigkeit, den Menschen mit Gott in Verbindung zu bringen.¹⁵

Einen immens einflussreichen Musiktraktat verfasste der neuplatonische Philosoph und Theologe Boethius (480/485–524/526). In seinem Werk *De institutione musica* (Einführung in die Musik) analysiert Boethius nicht die liturgische Musik seiner Zeit, sondern auf der Linie der Pythagoreer vor allem die Mathematik der Ton- und Klangverhältnisse, und auf der Linie Platons die Bedeutung von Musik für die Bildung des Menschen.¹⁶ Mit seinen Schriften legte Boethius die Grundlagen für das Bildungssystem der sieben freien Künste, in dem die Musik zusammen mit Arithmetik, Geometrie und Astronomie die vier mathematischen Künste bildet. Bei der Musik unterscheidet Boethius die *musica instrumentalis*, die *musica humana*, die nach der Verwandtschaft von Musik, Seele und Körper fragt, und die *musica mundana*, bei der es sich um die Lehre vom Einklang zwischen Musik und Kosmos bzw. den Himmelskörpern handelt, deren Bewegung nach pythagoreischer Vorstellung Klänge erzeugen.¹⁷

Entscheidend für die Entwicklung der abendländischen Musik war die Kirchenmusik, an deren Anfang der einstimmige, unbegleitete liturgische Gesang stand, vorgetragen von einem Kantor, später auch von einer *schola cantorum*. Im Bereich der *musica sacra*, in dem Gottes Wort und die Sprache des Gebets dominieren¹⁸, etablierten sich später auch polyphone Vokalmusik, die Orgel als „Königin der Instrumente“ und weitere Instrumente bis zum Orchester.¹⁹ Der

[168f.]. – Zu Augustins Musiktheorie vgl. *Silke Wulf*, *Zeit der Musik. Vom Hören der Wahrheit in Augustinus' De Musica*, Freiburg/München 2013.

¹⁴ Vgl. *Frank Henschel*, Einleitung, in: Aurelius Augustinus, *De musica* (s. Anm. 13), VII.

¹⁵ Vgl. *Augustinus*, *Confessiones* IX, VI.14; X, XXXIII.49f.

¹⁶ Vgl. *Boethius*, *Fünf Bücher über die Musik*, übersetzt von O. Paul, 2. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1872, Hildesheim/New York 1985.

¹⁷ Vgl. *Anja Heilmann*, *Boethius' Musiktheorie und das Quadrivium (Hypomnematata)*, Göttingen 2007.

¹⁸ Vgl. *Alex Stock*, *Lateinische Hymnen* (Verlag der Weltreligionen), Berlin 2012 (²2013).

¹⁹ Zur Geschichte der katholischen Kirchenmusik vgl. *Karl Gustav Fellerer* (Hg.),

wirkmächtigste Repräsentant der christlich beeinflussten abendländischen Musik ist ohne Zweifel Johann Sebastian Bach (1685–1750), bei dem zugleich die Grundlagen für die rein instrumentale Orchestermusik gelegt wurden.

Im 18. Jahrhundert wird die Musik vor allem als ästhetisches Phänomen betrachtet, sie wird zu den schönen Künsten gerechnet und als Expression des musikalischen Genies gesehen.²⁰ In der Aufklärung setzt sich die Idee des autonomen Kunstwerkes durch.²¹ Karl Philipp Moritz (1756–1793), Schriftsteller, Philosoph und Kunsttheoretiker des „Sturm und Drang“, sagt vom Kunstwerk, dass es „keine Beziehungen auf irgend etwas außer sich“²² braucht. Schließlich tendiert Musik dazu, die Funktion von Religion und Metaphysik zu übernehmen.²³ Seit etwa 1850 spricht die Musikästhetik von absoluter Musik und hat dabei das Ideal einer Musik im Blick, die eigenen musikalischen Gesetzen folgt, im Unterschied zur Programmmusik und zum Musikdrama.

Während Musik für Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) noch Ausdruck der subjektiven Innerlichkeit ist, betrachtet Arthur Schopenhauer (1788–1860) sie als Abbild des Weltwillens, den er als alogische und gebärende, zugleich aber auch zerstörende Kraft betrachtet, als das Elementare der Welt, die losgerissen vom Willen und seinem Begehren Vorstellung ist.²⁴ Schopenhauer beansprucht, den Begriff „Metaphysik der Musik“²⁵ geprägt zu haben. Allerdings hatte schon Johann Nikolaus Forkel (1749–1818), Begründer der Bachforschung und der Musikgeschichtsschreibung, seine *Allgemeine Geschichte der Musik* (1788/1801) mit dem „Versuch einer Metaphysik der Tonkunst“ eingeleitet.²⁶ Schopenhauer war überzeugt, der erste zu sein, der die Musik

Geschichte der katholischen Kirchenmusik, 2 Bde., Kassel/Basel/London 1972/1976.

²⁰ Vgl. Scholtz, Musik (wie Anm. 5), 249.

²¹ Vgl. Carl Dalhaus, Die Idee der absoluten Musik, Kassel³ 1994.

²² Vgl. Karl Philipp Moritz, Über die bildende Nachahmung des Schönen, Braunschweig 1788, 16.

²³ Scholtz, Musik (wie Anm. 5), 250f.

²⁴ Vgl. Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd. I, Darmstadt 1982, § 52, 365.

²⁵ Ders., Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd. II, Darmstadt 1980, Kap. 39, 571,

²⁶ Vgl. Johann Nikolaus Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik, Leipzig 1788, XV.

innerhalb eines philosophischen Systems begriffen habe.²⁷ Seine musikalischen Leitsterne waren Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) und die als Kontrahenten wahrgenommenen Ludwig van Beethoven (1770–1827) und Gioachino Antonio Rossini (1792–1868).

Schopenhauer, der von der Musik als solcher handelt und nicht einzelne Kompositionen bespricht²⁸, stellt die Musik an die Spitze der Künste, da sie als einzige die „Quintessenz des Lebens“ und das An-sich-der-Welt, ihren absoluten Grund, abbildet. Unter allen Künsten ist nach Schopenhauer allein die Musik „Abbild des Willens selbst“²⁹, „deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der anderen Künste: denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen“³⁰.

Die Musik bedarf nicht der Worte, um sich auszudrücken. Über das Verhältnis von Text und Musik sagt Schopenhauer: „Die Worte sind und bleiben für die Musik eine fremde Zugabe, von untergeordnetem Wert.“³¹ Da die Musik die mächtigste von allen Künsten ist, existiert ein Übergewicht der Musik³² – sei es in der Oper oder in der Orchestermesse. Wegen der Macht der Musik sei es besser, „dass der Text zur Musik gedichtet würde, als dass man die Musik zum Texte komponiert“³³. Während Schopenhauer in der Oper „eine musikalische Erfindung für unmusikalische Geister“³⁴ sieht, bieten ihm Orchestermesse und Symphonie „ungetrübten, vollen musikalischen Genuss“³⁵.

²⁷ Arthur Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena*. Kleine philosophische Schriften, Bd. II, Darmstadt 1976, § 218, 307: „was es sei, das die Musik, in Melodie und Harmonik, besagt, und wovon sie rede, dies hat man, bis ich es unternahm, nicht einmal ernstlich versucht“. Zur Musikphilosophie Schopenhauers vgl. Werner Beierwaltes, *Musica exercitium metaphysices occultum? Zur philosophischen Frage nach der Musik bei Arthur Schopenhauer*. Philosophischer Eros im Wandel. FS M. Schröter, hg. M. Koktanek, München/Wien 1965, 215–231; Werner Schulze, *Musik als verborgene metaphysische Übung*, in: *Harmonik & Glasperlenspiel*. Beiträge 94 (1995) 4–30.

²⁸ Vgl. Richard Klein, *Musikphilosophie zur Einführung*, Hamburg 2014, 17.

²⁹ Ebd.

³⁰ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I* (wie Anm. 24), § 52, 359.

³¹ Ders., *Die Welt als Wille und Vorstellung II* (wie Anm. 25), Kap. 39, 575.

³² Vgl. ebd.

³³ Ebd.

³⁴ Ders., *Parerga und Paralipomena*. Kleine philosophische Schriften II (wie Anm. 27), § 220, 511.

³⁵ Ebd. 513.

Musik als „Sprache des Gefühls und der Leidenschaft“³⁶ ist für Schopenhauer die „mächtigste aller Künste“³⁷, sie ist paradoxes „Bild des Glücks“³⁸, da sie die leidenschaftliche Energie des Willens, der „allein [...] die Quelle aller unserer Betrübnisse und Leiden ist“, verinnerliche, zugleich aber verwandelt, in dem sie diese gleichsam aufhebt. Musik ist für Schopenhauer Erlösung vom Leiden.³⁹ Einerseits drückt sich in der Musik mit dem Willen selbst das „innerste Wesen der Welt“⁴⁰ aus, andererseits befreit sie zugleich davon. Schopenhauer nennt deshalb die Musik „zu allem Physischen der Welt das Metaphysische“⁴¹.

Musik ist für Schopenhauer mehr als ein *exercitium arithmeticae*. Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) nannte die Musik eine „unbewusste Übung in der Arithmetik, bei der der Geist nicht weiß, dass er zählt“ (*exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*)⁴². Damit, so Schopenhauer, sei aber nur die Mathematik der Musik, nicht aber ihre Metaphysik und ästhetische Erfahrung erfasst. Auch wenn Rhythmus, Melodie und Harmonie Zahlenverhältnisse zugrundeliegen, können die Kernelemente der Musik doch nicht einfach als äußere Schale abgetan werden.⁴³ Leibniz’ Sicht der Musik als *exercitium arithmeticae* parodierend sagt Schopenhauer von der Musik, sie sei eine „unbewusste Übung in der Metaphysik, bei der der Geist nicht weiß, dass er philosophiert“ (*musica est exercitium metaphysices occultum necientis se philosophari animi*).⁴⁴

„Ohne Musik wäre das Leben ein Irrtum“⁴⁵, dies ist einer der meist zitierte Sprüche des Philosophen Friedrich Nietzsche (1844–1900). Musik war für Nietzsche zunächst vor allem die von Richard Wagner

³⁶ Ders., Die Welt als Wille und Vorstellung I (wie Anm. 24), § 52, 362.

³⁷ Ders., Parerga und Paralipomena II (wie Anm. 27), § 220, 509.

³⁸ Ders., Die Welt als Wille und Vorstellung II (wie Anm. 25), Kap. 39, 585.

³⁹ Vgl. Klein, Musikphilosophie zur Einführung (wie Anm. 28), 51f.

⁴⁰ Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung I (wie Anm. 24), § 52, 363.

⁴¹ Ebd. 366.

⁴² Leibniz, Epistolae ad diversos (1734), Epistula 154.

⁴³ Vor allem, wenn man die die gehörmäßige Verankerung der musikalischen Zahlengesetze berücksichtigt. Vgl. Rudolf Haase, Über das disponierte Gehör, Wien 1977.

⁴⁴ Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung I (wie Anm. 24), § 52, 369.

⁴⁵ Friedrich Nietzsche, Götzen-Dämmerung (1889), in: Werke in drei Bänden, hg. von K. Schlechta, Bd. II, Darmstadt 1997, 947.

(1813–1883)⁴⁶, von der er sich später aber ebenso wie von Wagners Antisemitismus distanzierte⁴⁷. Für Nietzsche, der selbst komponierte, vor allem Klaviermusik, ist Musik Expression des Dionysischen im Unterschied zum Apollinischen der bildlichen Kunst. Während das Apollinische für das Rationale und die Ordnung stehe, bezeichne das Dionysische das Rauschhafte und den alle Formen sprengenden Schöpfungsdrang. In der nichtbildlichen Kunst der Musik verkörpere sich das Dionysische des „Ur-Einen“⁴⁸, welches bei Nietzsche an die Stelle von Schopenhauers Weltwillen tritt.

Nach Theodor W. Adorno (1903–1969), mit dessen Schriften zur Ästhetik und Musik⁴⁹ das Interesse an musikphilosophischen Fragen im 20. Jahrhundert stark zunahm, bedarf die Musik der Philosophie, um ihren „Rätselcharakter“⁵⁰ zu klären, die Philosophie benötige die Musik, um das Unwiederholbare vorzuzeigen.⁵¹ Zwar wendet sich Adorno gegen eine „musikalische Ontologie“⁵², weiß aber dennoch viel über das, was Musik ist, zu sagen. Adorno betont nicht nur das Selbstreferentielle der Tonkunst. Als bestimmte Negation des Faktischen, das heißt als Kritik, weise Musik über das Bestehende hinaus. In seiner ästhetischen Theorie vergleicht Adorno die Kunst

⁴⁶ Vgl. *ders.*, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (1872), in: Werke I (wie Anm. 45), 19–134.

⁴⁷ Vgl. *ders.*, Der Fall Wagner, in: Werke II (wie Anm. 45), 901–938; *ders.*, Nietzsche contra Wagner, in: ebd. 1035–1061.

⁴⁸ *Ders.*, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (wie Anm. 46), 25.37.44 u.ö.

⁴⁹ Vgl. *Theodor W. Adorno*, Ästhetische Theorie (Gesammelte Schriften 7), hg. von R. Tiedemann, Frankfurt/Main 1998; *ders.*, Philosophie der neuen Musik (Gesammelte Schriften 12), hg. von R. Tiedemann, Darmstadt 1998; *ders.*, Musikalische Schriften I–VI (Gesammelte Schriften 16–19), hg. von R. Tiedemann, Darmstadt 1998.

⁵⁰ *Adorno*, Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik (Musikalische Schriften V) (wie Anm. 49), 149–176: 153.155.

⁵¹ Zur Musikphilosophie vgl. *Andrew Bowie*, Music, Philosophy, and Modernity (Modern European Philosophy), Cambridge/New York 2007; *Robin Maconie*, Musicologia: Musical Knowledge from Plato to John Cage, Lanham: Scarecrow Press 2010; *Hindrichs*, Die Autonomie des Klangs (wie Anm. 6); *Klein*, Musikphilosophie zur Einführung (wie Anm. 26); *Wesley Phillips Person*, Metaphysics and Music in Adorno and Heidegger, Basingstoke 2015; *Günther Anders*, Musikphilosophische Schriften. Texte und Dokumente, hg. R. Ellersohn, München 2017.

⁵² Vgl. *Adorno*, Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik (wie Anm. 50), 156f.

mit einer *apparition*, einer Erscheinung: „In jedem genuinen Kunstwerk erscheint etwas, was es nicht gibt.“⁵³ Kunst ist Antizipation, „Vorwegnahme eines Ansichseins, das noch gar nicht ist“⁵⁴.

An einer Stelle im „Fragment über Musik und Sprache“ bringt Adorno die Musik mit dem Mose geoffenbarten Gottesnamen des Tetragramms (Ex 3,14) in Verbindung: „Was sie sagt, ist als Erscheinendes bestimmt zugleich und verborgen. Ihre Idee ist die Gestalt des göttlichen Namens [...]; der wie immer auch vergebliche menschliche Versuch, den Namen selbst zu nennen, nicht Bedeutungen mitzuteilen. [...] Sie verweist auf die wahre Sprache als auf eine, in der der Gehalt selbst offenbart wird, aber um den Preis der Eindeutigkeit.“⁵⁵ An dieser Stelle wäre auch Adornos Abhandlung *Sakrales Fragment. Über Schönbergs Moses und Aron*⁵⁶ zu nennen.

Als verdichtete Präsenz hält Musik den metaphysischen Bezug als Möglichkeit offen.⁵⁷ Allerdings ist Musik für Adorno eine streng an die „Form der Sukzession“ gebundene „Zeitkunst“, wie er vor allem in einem Aufsatz zu Igor Strawinsky (1882–1971) betont.⁵⁸ „Was an Musik ihre Transzendenz heißen kann: dass sie in jedem Augenblick geworden ist und ein Anderes, als sie ist: dass sie über sich hinausweist, ist kein ihr zudiktiertes metaphysisches Gebot, sondern liegt in ihrer eigenen Beschaffenheit, gegen die sie nicht ankann.“⁵⁹ An Strawinskys Ballettmusik „Le sacre du printemps“ (1913) kritisiert Adorno ihren „Wiederholungszwang“⁶⁰, der sie zur statischen Musik mache. Als „Sprache der Schöpfung“⁶¹ ist Musik für Adorno Ausdruck des immer Neuen, auch

⁵³ Ders., *Ästhetische Theorie* (wie Anm. 49), 127.

⁵⁴ Ebd. 121.

⁵⁵ Ders., *Fragment über Sprache und Musik* (Musikalische Schriften I–III) (wie Anm. 49), 607–626, hier 626.

⁵⁶ Vgl. ders., *Sakrales Fragment. Über Schönbergs Moses und Aron* (Musikalische Schriften I–III) (wie Anm. 49), 454–471.

⁵⁷ Vgl. *Roland Willmann*, *Die Musik und die Herrlichkeit. Ein ästhetisch-analytischer Versuch*, in: *Herrlichkeit. Zur Deutung einer theologischen Kategorie*, hg. von R. Kampling, Paderborn/München/Wien/Zürich 2008, 297–322: 315.

⁵⁸ Vgl. *Theodor W. Adorno*, *Strawinsky. Ein dialektisches Bild* (Musikalische Schriften I–III) (wie Anm. 49), 382–409: 386f.

⁵⁹ Ebd. 387.

⁶⁰ Ebd. 393.

⁶¹ Ders., *Ästhetische Theorie* (wie Anm. 49), 121.

wenn sie nichtbegriffliche Sprache⁶² vor dem Verstummen „bedeutungsferne Sprache“, also „keine sagende“⁶³ ist.

2. Die Musik und das Unausprechliche: Vladimir Jankélévitch

Neben Adorno hat kein Philosoph des 20. Jahrhunderts so viel zur Musik geschrieben wie Vladimir Jankélévitch, der wie Adorno Jude war und 1941 der Résistance beitrug. Nach der Shoa wandte er sich von der deutschen Philosophie und Musik ab. Während Adorno einseitig Partei für die atonale Musik und Zwölftonmusik der Schule um Arnold Schönberg (1874–1951) ergriff, die für sich in Anspruch nahm, die Tonalität der Spätromantik konsequent zu Ende geführt zu haben⁶⁴, wandte sich Jankélévitch der großen französischen Musiktradition zu, besonders den Werken von Claude Debussy (1862–1918)⁶⁵, Gabriel Fauré (1845–1924)⁶⁶ und Maurice Ravel (1875–1937)⁶⁷, aber auch umstrittenen Kompositionen Erik Saties (1866–1925)⁶⁸. Seine erste musikphilosophische Arbeit schrieb Jankélévitch allerdings 1929 zu Franz Liszt (1811–1886)⁶⁹, der einer seiner musikalischen Favoriten bleiben sollte.⁷⁰

⁶² Vgl. ebd.

⁶³ Vgl. ebd. 123.

⁶⁴ Andere Musikstile belegt Adorno mit zum Teil beißender Kritik. Das spätromantisch-impressionistische Frühwerk Strawinskys geißelt Adorno gegenüber Schönbergs neuer Tonsprache als Musik der „Restauration“ (*ders.*, Philosophie der neuen Musik [wie Anm. 49], 137). Die Musik Erich Werner Korngolds (1897–1957), die gegenwärtig wiederentdeckt wird, diffamiert Adorno als „Edelkitsch“ (*ders.*, Musikalische Schriften VI, [wie Anm. 49], 323), wobei der „ärgste Kitsch“ derjenige mit „Niveau“ sei (*ders.*, Musikalische Schriften V [wie Anm. 49], 794).

⁶⁵ Vgl. *Vladimir Jankélévitch*, Debussy et le mystère, Neuchâtel 1949; *ders.*, La vie et la mort dans la musique de Debussy, Neuchâtel 1968.

⁶⁶ Vgl. *ders.*, Gabriel Fauré et ses mélodies, Paris 1938; zweite erweiterte Auflage: Gabriel Fauré et ses mélodies, son esthétique, Paris 1951.

⁶⁷ Vgl. *ders.*, Maurice Ravel, Paris 1939.

⁶⁸ Vgl. *ders.*, Satie und der Morgen. Mit dem Essay „Die Musik und das Unausprechliche“. Aus dem Französischen von U. Kunzmann. Mit einem Nachwort versehen und herausgegeben von R. Schroetter, Berlin 2013.

⁶⁹ Vgl. *ders.*, Franz Liszt et les étapes de la musique moderne, in: *Musique* (1929) 701–706.898–907.

⁷⁰ Vgl. *ders.*, Liszt et la rhapsodie. Essai sur la virtuosité (= De la musique au si-

Mit Liszts Stück *Die Macht die Musik* für Singstimme und Klavier⁷¹ beginnt Jankélévitch auch das erste Kapitel seines musiktheoretischen Hauptwerkes *La musique et l'ineffable* (1961), das erst 2016 in deutscher Sprache erscheinen sollte.⁷² Beeinflusst durch die Lebensphilosophie Henri Bergsons (1859–1941) wendet sich Jankélévitch gegen eine Musiktheorie, die Musik – wie bei Schopenhauer – als *Expressivo* einer Welt jenseits der Tonkunst interpretiert.⁷³ Das „musikalische Universum“ drückt „keinen besonderen Sinn“⁷⁴ aus. Bei der Musik haben wir es mit dem „ausdruckslosen Ausdruck oder der ausdrucksvollen Ausdrucklosigkeit“⁷⁵ zu tun. Musik ist Ausdruck des „Unaussprechlichen“ und des „Presque-Rien“⁷⁶, des beinahe Nichts. Musik erfüllt das Leben mit Sinn, wenn sie an seine Begrenztheit rührt.

Jankélévitchs Philosophie der Musik unterscheidet zwischen dem Unsagbaren (*l'indicible*) und dem Unaussprechlichen (*l'ineffable*): „Das Mysterium der Musik ist nicht das *Unsagbare*, sondern das *Unaussprechliche*.“⁷⁷ Das Unsagbare ist „die schwarze Nacht des Todes [...], weil sie undurchdringliches Dunkel“⁷⁸ ist. Das Unaussprechliche ist im Unterschied zum Unsagbaren „nicht auszudrücken, weil

lence 5), Paris ²1989 (¹1979). – Zur Theologie der Musik Liszts vgl. Wolfgang W. Müller, Franz Liszt – eine theologische Rhapsodie. Musik und Theologie in der Romantik, Basel 2019.

⁷¹ Der Text ist einem Gedicht der Herzogin Hélène d'Orléans von 1849 entlehnt.

⁷² Vgl. *ders.*, Die Musik und das Unaussprechliche. Aus dem Französischen von Ulrich Kunzmann. Mit einem Nachwort von Andreas Vejvar, Berlin 2016 [*La musique et l'ineffable*, Paris 1961; Paris 1983]; vgl. auch *ders.*, Die Musik und das Unaussprechliche, in: *Sinn und Form* 55 (2003) 782–796. – Zur Musikphilosophie Jankélévitchs vgl. Michael Calope – Brian Kane, Vladimir Jankélévitch's Philosophy of Music, in: *Journal of the American Musicological Society* 65/1 (2012) 215–256; Christian Hörmann, Begegnung mit dem Unaussprechlichen. Musik-Erfahrung und kairologische Rationalität, Ostfildern 2010.

⁷³ *Jankélévitch*, Die Musik und das Unaussprechliche (wie Anm. 72), 30f.

⁷⁴ Ebd. 35.

⁷⁵ Ebd. 96.

⁷⁶ Ebd. 192: Musik als „Spiel mit dem Beinahe-Nichts“. – Vgl. das gleichnamige dreibändige Werk: Vladimir Jankélévitch, *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien I–III*, ed. sous la direction de J.-P. Barou, Paris 1980 [*ders.*, Das Ich-weiß-nicht-was und das Beinahe-Nichts. Übersetzung von J. Brankel, Wien 2009].

⁷⁷ *Ders.*, Die Musik und das Unaussprechliche (wie Anm. 72), 106.

⁷⁸ Ebd.