

Musica ex Metaphysica

Über das Verhältnis rationalistischer Philosophie zur Wiener Klassik

Von Sander WILKENS (Düsseldorf)

I.

Das Verhältnis von Philosophie und Künsten unterliegt seit einigen Dezennien einem Verdikt¹ (oder, falls es ein solches im Sinne der Kuhnschen Wissenschaftsgeschichte gibt, einem Gegenparadigma): es begründet sich in dem Zweifel an einer Historiographie, die Phänomene aus dem immanenten Zusammenhang gleichzeitiger Ideengeschichten zu erklären versucht. Die Möglichkeit einer solch globalen Präsenz des Geistes – Hegel ist die Hauptwurzel dieser Methode – ist inzwischen einer schon fast natürlichen Skepsis gewichen, so daß ein Historiker sich kaum genötigt sehen wird, diese Diskrepanz in seiner Vorstellung von dem Verdacht eines Vorurteils abwehren zu müssen. Seit diesem Wandel, der die Philosophie als Mitte der geisteswissenschaftlichen Methode verabschiedet hat, ist die Beziehung zu einem Akt interpretatorischer Überzeugung² geworden, die mit der Einschränkung auf die schlichte historische Substanz konkurriert und zuerst den Philologen betrifft.³ Die *coniunctio litterarum*, um die es sich in einem älteren, zugleich noch anschaulichen Sinne eigentlich handelt, ist somit, als Titel substantieller Reflexionen zu Philosophie und den Künsten, zu einem *factum probandum (non naturale)* geworden, das nicht erst den methodischen Skeptiker oder kritischen Rationalisten voraussetzt.

Die Schwierigkeit dieser Beziehung ist somit bereits geschichtsmächtig, und sie ist nicht nur in dem pragmatischen Grund zu suchen, daß sich weder Philosophen noch Kunst-, in diesem Falle Musikwissenschaftler gerne mit einer ihnen

¹ Allerdings haben schon (Musik-)Historiographen wie Hermann Abert zu Beginn des Jahrhunderts eine gegenseitige Befruchtung bezweifelt. Dies schließt jedoch nicht aus, daß auch er den Rationalismus für die Oper Glucks und des Barocks beansprucht hat.

² Ein Beispiel bietet die Beziehung zwischen der neuen, aus der Buffa herrührenden Zeitgestaltung der Wiener Klassiker und Kants „Kritik der reinen Vernunft“ (1781), die Thrasylulos Georgiades erhoben hat (Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters, in: Mozart-Jahrbuch [1950] 76–98). Daß sich in dieser Methode ein syntagmatischer Aspekt – er ist in dem Verdikt benannt – mit einem diachronen (oder paradigmatischen) verschränkt, der in der jüngeren Wissenschaftspraxis bedeutsamer scheint, sei im Hinblick auf die Arbeit von Kuhn (vgl. Fußn. 13) erwähnt, die die Fruchtbarkeit dieser Methode dokumentiert.

³ „Als die titanische Arbeit der ‚Erfüllung‘ ist die faktische Wissenschaft (und alle menschliche Produktion) auf die Philosophie als Theorie der Konstitution rückbezogen“ (W. Flach, Zur Prinzipienlehre der Anschauung [Hamburg 1963] 63). Ein solcher Satz aus dem Munde eines Philosophen ist selbstredend nicht Resümee einer Wissenschaftspraxis, sondern Teilmoment eines theoretischen Entwurfs, der eine „geltungslogische“ Erörterung der Anschauung in differente Prinzipien vornimmt.

unvertrauten Terminologie und Materie auseinandersetzen, deren Begriffswelt das stillschweigend gegenseitig anerkannte empfindlichste Handwerkszeug bildet, das wiederum die Furcht vor Verfehlung und Mißbrauch verursacht. Auch wenn sich die historiographische Interpretation dieser Beziehung weder naiv noch aus einem epigonalen Idealismus heraus nähert, der die spekulative Entität des Geistes in allen seinen Erscheinungen behauptet, bleiben daher Schwierigkeiten bestehen. Diese zeigen sich – zunächst von der Musik respektive Musikwissenschaft her – in einem zweifachen Problem. Entweder sucht die Interpretation den ideellen Hintergrund eines Werkes oder einer Werkgruppe zu erschließen, indem sie die philosophische Bildung und deren Einfluß auf Entstehung, Form und Werkidee bei einem Künstler – dem Komponisten – nachzuweisen sucht. Oder sie sieht sich der Aufgabe gegenüber, den Einfluß einer philosophischen Systematik auf theoretische Konzepte in den Kunstwissenschaften zu begründen, deren Authentizität, originäre Begriffsleistung, häufig den Status einer bloßen Hypothese – Probabilität – oder Hilfestellung nicht zu überschreiten vermag. (Musiktheoretiker wie Adolf Bernhard Marx in seiner Formenlehre oder Moritz Hauptmann in seiner Rhythmus- und Metrumlehre haben, symptomatisch für diese Seite, auf das direkte Zitat der theoretischen Befruchtung durch Hegel verzichtet, der sich in beiden Fällen als ideelle Substanz dennoch mit Selbstverständlichkeit aufdrängt.)⁴ Die Beschränkung und Schwierigkeit des ersten Falles spiegelt sich in der Figur Wagners,⁵ der in Hinsicht des Ausmaßes und der Tiefe seines reflektierenden Bedürfnisses als musikhistorische Ausnahme erscheint, die, obgleich sie auf die folgende Jahrhunderthälfte eingewirkt hat, als sei philosophische Bildung ein unverzichtbares Beiwerk des Künstlers, dennoch in Rücksicht auf die Gesamthistorie exzeptionell anzusehen ist. (Schon bei Mahler ist darum trotz eines manifesten, aber nicht primären Schopenhauer-Einflusses in der ästhetischen Vorstellung ein Einfluß etwa Kants, den er gleichfalls studiert hat, oder theoretische Reflexionen Goethes, den er verehrte – für den ideengeschichtlichen Einfluß ist selbstredend, insbesondere für die Zeit der Wende zum 20. Jahrhundert, auch die Literatur in Geltung zu setzen –, auf das Werk nur mit großen Schwierigkeiten auszumachen.)⁶

⁴ Vgl. die Arbeiten von E. Seidel, *Rhythmustheorien der Neuzeit* (Bern 1975) 137 und (mehrfach) P. Rummenhöller, *M. Hauptmann als Theoretiker. Eine Studie zum erkenntniskritischen Theoriebegriff in der Musik* (Wiesbaden 1963) sowie C. Dahlhaus, *Gefühlsästhetik und musikalische Formenlehre, sowie Ästhetische Prämissen der „Sonatenform“* bei A. B. Marx, in: *Klassische und Romantische Musikästhetik* (Laaber 1988) 335–347, 347–359.

⁵ Exemplarisch wäre seine Schopenhauer-Rezeption zu verfolgen, die partiell – und nur scheinbar – in den Pariser Jahren antizipiert scheint und sich nach der 3. Auflage (1859) der „Welt als Wille und Vorstellung“ als Schwierigkeit dokumentiert, den Gedanken der absoluten, aus dem Willen begründeten Musik mit jenen Vorstellungen zu verbinden, die, insbesondere in der Abhandlung *Oper und Drama*, die Musik als Mittel zum Zweck des Dramas auffassen (C. Dahlhaus, *Wagner und Schopenhauer*, in: derselbe, a. a. O. 467 ff. unter mehreren Arbeiten zu diesem Thema).

⁶ Die Spannweite dieser Beziehung manifestiert in der neueren Literatur etwa das Verhältnis zwischen C. Floros, *Gustav Mahler*, 3 Bde. (Wiesbaden 1977–1985), der eine sehr breit gestreute Bildungstradition Mahlers postuliert, und H. Danuser, *Poetik und Ästhetik*, in: *Gustav Mahler und seine Zeit (= Große Komponisten und ihre Zeit)* (Laaber 1991) 47–101, der sich primär auf das überlieferte

II.

Die Überlegungen dieses Aufsatzes, die, wie im folgenden noch deutlich werden wird, von der Philosophie ausgehen, sind durch ein Phänomen angeregt, das in der rationalistischen Philosophie als Vermögen der menschlichen Psyche thematisiert wurde und insbesondere bei Haydn kompositorischen Niederschlag gefunden hat: durch den Witz (*ingenium*) als das Vermögen des menschlichen Verstandes, zwischen differenten Erscheinungen durch gemeinsame Merkmale einen Zusammenhang herzustellen.⁷ Exemplarisch kommt die *Musikgeschichte Österreichs* auf dieses Phänomen in folgender Weise zu sprechen: „Denn realiter läuft es [das monothematische Geschehen in der Sonatenform Haydns] in der beabsichtigten Wirkung gerne auf Pointen hinaus, die im Augenblick als Störung der Geschlossenheit erscheinen. Gemeint sind die berühmten Haydn'schen Überraschungseffekte. Sie sind keine zufälligen Genieblitze, sondern sehr kalkulierte ‚Irrwege‘, ab von konventionellen und im Verlauf bereits angeregten Hörerwartungen, ‚Irrwege‘, die sich schließlich als Umwege herausstellen. Hierin klassische Heiterkeit, auch Selbstironie oder den Schalk (der Autor denkt Witz offenbar bereits in Anlehnung an den später erfolgten Begriffswandel) in Haydn – harmlos oder kritisch zur Umwelt? – zu sehen, ist wohl alles möglich. Jedenfalls durchziehen sie Haydns Werk (auch außerhalb der ‚klassischen Periode‘) und verleihen ihm einen unpathetischen Grundzug, von dem auch alle musikalische Monumentalität erhellt ist.“⁸

Das Phänomen ist – diese These möchte dieser Beitrag unter der Voraussetzung von Haydns ‚explorativer‘ kompositorischer Neigung darlegen – in wahrscheinlich viel engerem Anschluß an zeitgenössische philosophische Vorstellungen zu verstehen. Nicht, daß Haydn diese zu exemplifizieren gesucht hätte, son-

Zeugnis verläßt. Gleichwohl ist auch auf dieser Grundlage eine Vagheit nicht immer auszuschließen, wie Mahlers Gebrauch des Begriffs der Irritabilität dokumentiert (Danuser, a. a. O. 49f.), dessen Rekurs auf Hegels Phänomenologie ungesichert erscheint.

⁷ Alexander Baumgarten definiert im § 72 der „*Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*“ (1735, Nd. hg. von H. Paetzold [Hamburg 1983] 59) die Methode des Witzes als Stiftung eines Zusammenhangs sensitiver Vorstellungen im Gedicht. Die „*Aesthetica*“ behauptet eine Verfeinerung der durchdringenden Einsicht durch den Scharfsinn (*acumen*) und das *ingenium*, wodurch die Schönheit der sinnlichen Erkenntnis zugleich ihr schönes Ebenmaß zu erlangen befähigt ist. „Weil sich daher der Scharfsinn nicht selten unter dem Begriff des Geistes (sub *ingenii* nomine) verbirgt, wird die schöne Erkenntnis als Ganzes hie und da dem Geist zugeschrieben“ (Frankfurt/O. 1750, Nd. Hildesheim 1970, § 32, = im Auszug hg. von H. R. Schweizer [Hamburg 1988] 21). Witz als künstlerisches Phänomen (*ingenium ad sensitive cognoscendum*) kann im Ästhetischen somit auch den Schein einer bewußten Verstandesleistung hervorrufen, obgleich er eigentlich eine *conditio primaria* des Kunstwerks bedeutet. Den Wechsel zur bloßen Verstandesgeltung macht die „*Metaphysica*“ ausdrücklich: „Also sind die Fähigkeiten, die Übereinstimmungen und die Verschiedenheiten zu erkennen und so auch der Geist, der Scharfsinn und das Vermögen der durchdringenden Einsicht entweder sinnlich oder verstandesgemäß (deutlich in der Wolffischen Terminologie, von der sich diese Bestimmungen ableiten)“ (1739, Nd. der 7. Aufl. Halle 1779 Hildesheim 1963, § 575, = Texte zur Grundlegung der Ästhetik, hg. von H. R. Schweizer [Hamburg 1983] 39).

⁸ Flotzinger/Gruber, *Musikgeschichte Österreichs*, Bd. 2: Vom Barock zur Gegenwart (Wien 1979) 162f.

dern in dem Sinne, daß sich in dieser Kompositionsweise unmittelbar das Verhältnis zwischen *ingenium* und *acumen*, den komplementären Kräften von Witz und Scharfsinn, spiegelt, das die Philosophie seiner Epoche – am eindringlichsten bei Baumgarten formuliert – als Vermögen der *perspicacia* (der durchdringenden Einsicht) im menschlichen Bewußtseins zu begründen suchte. Diese These setzt mindestens voraus, daß im ‚philosophischen Zeitalter‘, als das sich das 18. Jahrhundert verstand, Haydn und auch Beethoven, auf den an späterer Stelle zu sprechen kommen wird, zwar nicht unmittelbar in Kenntnis der einschlägigen philosophischen Texte gewesen sein müssen, daß sie aber über die Popularisierung der Philosophie – in Beziehung auf Baumgarten wäre vor allem an seinen Schüler Georg Friedrich Meier zu denken, der seine Werke ausdrücklich im Hinblick auf die gängigen literarischen Zirkel und philosophischen Salons⁹ konzipiert hat – den ideellen Gehalt verstanden und von diesem in ihrer kompositorischen Tätigkeit maßgeblich beeinflusst waren. Tatsächlich, dies ist die bedeutsame Nachfolge-These, läßt sich der klassische Stil sodann insgesamt aus einer viel weiter gespannten Begriffstradition dieser Philosophie verstehen, die letztlich vor allem auf Leibniz und dessen Wahrnehmungs- respektive Erkenntnislehre zurückgeht. (Dies bestätigt sich nicht zuletzt in der – später von Hugo Riemann terminierten – ‚thematischen Arbeit‘, deren ästhetische Rezeption sich nicht nur im einfachen, manifesten Fall, sondern auch jenen, die das Wahrnehmungsgefälle von Motiven in eine alternative ‚Latenz‘ verwickeln, auf diese Philosophie zurückführen lassen.)

Das Fehlen überlieferter Zeugnisse der Wiener Klassiker über ihre philosophischen Anschauungen bedeutet den beiden Thesen keinen Abbruch. Sie setzen vielmehr voraus, daß die Leibniz-Wolff-Tradition, verschärft in der ästhetischen Erkenntnislehre Baumgartens, als philosophisches ‚Rüstzeug‘, Grundanschauung ihres Zeitalters, keiner besonderen Erwähnung bedurfte und als Bildungsgut auch Haydn, Mozart und Beethoven im Laufe ihres Werdegangs auf natürliche Weise bekannt wurde. Die Berufung auf eine Bildungsvertrautheit, eine Begriffswelt, die in den Salons und bei geselligen Zusammenkünften der Adelligen und liebhabenden Bürger das selbstverständliche Sprachgut bildete, auf das in der Konversation zurückgegriffen wurde,¹⁰ spiegelt somit keine Verlegenheit aufgrund des Mangels effektiver Quellen,¹¹ sondern ein Faktum, das in diesem Zu-

⁹ Vgl. die dokumentarische „Einladung ins 18. Jahrhundert“, hg. von E. P. Wieckenberg (München 1988).

¹⁰ Neben Alfred Baeumler, Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft (1923, Nachdruck Darmstadt 1981), der nachhaltig auf diese Tatsache hingewiesen hatte, scheint diese virtuelle Konversation auch in dem Einleitungskapitel von Friedrich Solms, *Disciplina aethetica. Zur Frühgeschichte der ästhetischen Theorie bei Baumgarten und Herder* (Stuttgart 1990) präsent. Selbst Baumgarten, der sich als „Aetheophilus“ (Wahrheitsfreund) (vgl. H. R. Schweizer, in: A. Baumgarten, *Texte zur Grundlegung der Ästhetik* [Hamburg 1983] XVf.) durch eine Zeitschriftenherausgabe um die Popularisierung seiner Ideen bemühte, ist hier als Zeuge anzuführen. Weiterhin ist an die Baumgarten-Kritik in Karl Heinrich Heydenreichs *System der Ästhetik* (Leipzig 1790, Nd. hg. von E. Weber Hildesheim 1978) zu denken.

¹¹ Haydns Briefcorpus belegt – als Exempel – zwar den beständigen Gebrauch von „Ausdruck“, der tragenden Kategorie seit ca. 1760, und „Idee“, daneben des „Geschmacks“, den er, zum berühmten

sammenhang systematisch interpretiert werden soll: als Möglichkeit, die Beziehung der Wiener Klassik zur Philosophie als ihrer ideellen Grundlage in einem Umfang aufzuklären, der nicht nur die unmittelbaren Zeugen – Schriftsteller, die diese Beziehung bedacht haben – heranzieht. Der (relativ spärlichen) klassischen Musikästhetik, vertreten durch Moritz, Körner, Schiller, und, in Einschränkung, die sich auf die historische Relevanz des Geschmacks bezieht, Kant,¹² steht durch diese Interpretation ein zweites – unbezeugtes, jedoch kraft Bezugnahme auf eine breite Tradition wirkungsvolles – Komplement gegenüber, das sich aus dem Verhältnis zwischen Kompositionstechnik, Stil und Begriffsformen der Philosophie erklärt.

Diktum geworden, Mozart samt „größter Compositionswissenschaft“ (Karl Geiringer, Joseph Haydn [Potsdam 1932] 63) zuspricht, er ist jedoch nicht berechtigt genug, um die Bedeutung, die Haydn mit diesen Begriffen meint, zu entschlüsseln. Gegenüber den zukunftsweisenden Neuerungen, repräsentiert durch Ausdruck und Idee, die Haydn in den 60er Jahren auch kompositorisch erfaßt haben, ist insbesondere die rückwärtsgewandte Kategorie des Geschmacks, die nahezu das gesamte 18. Jahrhundert bestimmt hat, von philosophischem Interesse. Würde der Geschmack bereits im Kantischen Sinne interpretiert, dann bestünde die Möglichkeit, auch Ausdruck und Idee von einem weiterreichenden Verständnis zu begleiten: die Idee nicht nur als Substitut für die einfache Vorstellung, in welchem Sinne sie in der Wolff-Tradition angewendet wurde („Rerum in mente representatio notio, ab aliis idea appellatur“, *Philosophia rationalis sive Logica*, § 34, oder „Repraesentatio rei dicitur idea, quatenus rem quandam refert, seu quatenus objective consideratur“, *Psychologia empirica*, § 48), sondern als Vorleistung für die Idee im Sinne des deutschen Idealismus zu begreifen. Ebenso bestünde die Möglichkeit, dem Ausdruck über die Bedeutung einer bloßen Expressivität hinaus eine Welthaltigkeit zukommen zu lassen, die mehr als das einfache, spontane Signum des Subjekts darstellt, dessen Erleben die Substanz von Dichtung und Musik der zweiten Jahrhunderthälfte revolutioniert hat. Denkbar wäre hier vor allem ein Zusammenspiel der Erkenntniskräfte im Schönen Kants zur ‚Serenitas‘ der Klassiker (zu diesem Begriff vgl. Flotzinger/Gruber [1979] a.a.O. 172). Prinzipiell – unter systematischem Gesichtspunkt – ist die Beschränkung der „Kritik der Urteilskraft“ auf die musikästhetischen Passagen, die keine Explikation des Geschmacks einschließen, für die volle Repräsentation ihrer musikalischen Relevanz zu eng. Dies ist auch dem Quellenmangel, den Dahlhaus mehrfach der klassischen Musikästhetik unterstellt hat, so daß es sie eigentlich nicht gebe, in Rechnung zu stellen. Der Geschmack ist offensichtlich noch die tragende Komponistenästhetik, also Mozarts und Haydns, was sich in der unmittelbaren Parataxe Haydns über Mozart – „hat Geschmack und größte Compositionswissenschaft“ – widerspiegelt. Philosophisch relevant ist dieses Faktum jedoch erst dann, wenn, wovon auszugehen ist, dieser Geschmack nicht nur als Vereinigung von Stilen, somit in einem engeren kompositionstechnischen Sinne verstanden wurde, sondern substantiell auf die ästhetische Grundlage der Musik überhaupt bezogen wurde. Das Resultat dieser Erwägung am Ende dieses Aufsatzes kommt zu dem Schluß, daß der Geschmack – in philosophischer Relevanz – noch einem älteren Verständnis zuzuordnen ist – hierfür spricht zunächst selbstredend auch der Zeitpunkt –, das ihn dem Zusammenspiel im *analogon rationis* – dem Vernunftähnlichen, das Baumgarten als sinnliches Erkennen für die ästhetische Wahrnehmung verantwortlich machte – zuordnet. Denn Geschmack ist für die Wiener Klassiker, selbst für Beethoven, sicher noch nicht die bloße subjektive Kontemplation, die für das Schöne keine Bedingungen des Objekts fordert, die ihm anhaften und daher kognoszibel sein müssen. Und, vor allem, sie haben noch teil an der Tradition einer Metaphysik, in der Welt Vorgabe einer superordinierten Harmonie darstellt, so daß über die Leibniz-Tradition vor allem Baumgartens Philosophie maßgeblich wird. Die transzendentalphilosophische Wende, die, als Schein einer Übereinstimmung der Erkenntniskräfte in einem ästhetischen Urteil mit meinem Weltgefühl, das sich diesem adäquat erweist (Friedrich Kaulbach, *Ästhetische Welterkenntnis bei Kant* [Würzburg 1984] 57), die Dominanz der Urteilskraft im absoluten – bloßen – Geschmacksurteil ermöglicht, erscheint der Interpretation der Wiener Klassik insgesamt respektive der Formel Haydns nicht angemessen.

¹² Das erste Kapitel der „Klassischen und romantischen Musikästhetik“ von Dahlhaus zeigt explizit die innere Spannung und Tragfähigkeit eines solchen Titels (Laaber 1988).

III.

Das Theorem, das diesen Zusammenhang behauptet – den Zusammenhang zwischen Begriffen einer rationalistischen ‚Bewußtseinsphilosophie‘ (gemeint sind hier die erkenntnistheoretischen Begriffe, die aus der Metaphysik in die Ästhetik eingegangen sind) und dem Kunstbegriff, genauer der in der Kompositionstechnik der Wiener Klassik enthaltenen *Kunstanschauung* –, ist nicht unkompliziert. Denn die wesentlichen Erkenntnisse über diese Technik entstammen einem erheblich späteren Zeitpunkt, im Grunde erst dem 20. Jahrhundert, das sowohl die Sonatenform aus ihrer schematischen Verhaftung, in der das 19. Jahrhundert befangen war, als auch die wesentlichen analytischen Begriffe zur ‚thematischen Arbeit‘ entwickelt hat. Daß die Konfrontation dieses Verhältnisses, das selbstredend auf einer modernen Terminologie beruht, mit philosophischen Begriffen, die, zum Teil noch der Leibniz-Tradition im 18. Jahrhundert entstammend, keinen Anachronismus hervorbringt, läßt sich nur dann begreifen, wenn dieses Theorem nicht auf die Beschreibung musikalischer Sachverhalte, sondern auf deren ästhetische Verfassung abzielt, um dem historischen Verständnis des klassischen Stils einen philosophischen Hintergrund zu verleihen. (Daß Helmut Kuhn die Ästhetik Baumgartens aus dem Begriff des Klassischen nahezu ausschließt,¹³ liegt an der geschichtsphilosophischen Bedeutung und Funktion, die er der Idee zurechnet. Hält man für das Klassische eine Adäquatheit – als dynamisierte Identität – von Schönheit und Wahrheit fest, dann ist ihm Baumgarten wesentlich zuzurechnen, um so mehr, als Baumgarten, was Kuhn ein wenig übergeht, wie der Deutsche Idealismus nach, so *vor* Kant eine Metaphysik des Gehalts betreibt.)

Obleich – aus heutiger Rückschau – der Deutsche Idealismus die Bedeutung der gleichzeitigen Kunst, der Weimarer und Wiener Klassik, geahnt haben muß, indem er sie zum ‚Organon der Philosophie‘ erhob (Schelling) – eine Vorrangstellung, für die Kuhn einsichtig macht, daß sich Hegel ihrer entledigen mußte, um die Selbständigkeit der Philosophie zurückzugewinnen –, sind es dennoch nicht seine Begriffe – die als Dialektik der Form in die Formtheorie des 19. Jahrhunderts eingingen –, sondern die mit der Grundlegung der Ästhetik verknüpften Begriffe über das menschliche Begriffs- und Wahrnehmungsvermögen, die dem klassischen Stil adäquater erscheinen.¹⁴

¹³ H. Kuhn, Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel, in: Schriften zur Ästhetik, hg. von W. Henckmann (München 1966) 15–144. Baumgarten erscheint hier nur repräsentiert durch seine Schönheitsformel von der *perfectio* respektive *cognitio sensitiva* als Ausgangspunkt der Entwicklung.

¹⁴ Baumgarten wird in dieser Bedeutung völlig verkannt, wenn er, was er nicht war, als Nachahmungsästhetiker gewertet wird, der, so Wolfgang Seifert (Zur Entwicklung der Musikästhetik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: JbdStfMf [1994] 87), dieses Prinzip rationalistisch auf „die beste aller Welten“ von Leibniz ummünzt. – Daß der Charakter – neben dem Begriff des Ausdrucks – substantiell an dem neuen Begriff der Subjektivität teilhat, ist unbestreitbar. Daß er, der kein Beschreibungs-, sondern ein spekulativer Begriff ist, die Substanz des Klassischen schlechthin ausmache, kann aber nicht gelten; denn das „freie Spiel zwischen der Einbildungskraft und der Urteilskraft“ (92)

Es war Carl Dahlhaus, der „ingenium und Witz“ in einer vorsichtigen, eher vorläufigen Weise als poetische Begriffe nicht nur für Haydn, sondern auch für Beethovens Kompositionstechnik in Anspruch genommen hat. Das Resultat, zu dem er kommt, in dem sich „Witz und Genie“ in einer disjunkten Beziehung „kontradiktorisch gegenüberstehen“,¹⁵ greift jedoch zu kurz, da er die Begriffe *ingenium* und *acumen* nur auf Gottscheds Poetik (1730 = 1751, 4. Auflage) bezieht, nicht aber auf Baumgarten, der ihnen eine allgemeine ästhetische, im Wahrnehmungs- und künstlerischen Produktionsvermögen verhaftete Bedeutung gab. Mit dieser ist der Witz – als *ingenium* – nicht mehr nur Indiz einer kalkulatorischen Kombinatorik, sondern wesentlicher, zentraler Bestandteil der *gnoseologia inferior* (unteren Erkenntnislehre), die, als Manifestation des *analogon rationis* (des in der ästhetischen „sensitiven“ Erkenntnis wirksamen Vernunftfähnlichen¹⁶), gerade nicht das rationale Kalkül, das sich aller seiner Bestandteile bewußt ist und auf das Dahlhaus abzuheben sucht, sondern nur die ästhetische Übung, das sinnliche Vermögen als solches voraussetzt¹⁷. Die Beziehung auf die „zugrunde liegende Idee“, die Dahlhaus zu Recht auf eine Intuition Beethovens bezieht,¹⁸ ist somit nicht schon notwendig auf eine Genie-Ästhetik zu beziehen, die zu Witz und Scharfsinn keine Beziehung mehr unterhält.

Die Suspension der Genieästhetik – eine Restriktion, nicht Außer-Kraft-Setzung – ermöglicht, das „Formdenken“¹⁹ Beethovens – als „Denken“ in „einer Kombinatorik, [der die geläufigen Begriffe] der kontrastierenden Ableitung [oder] motivischen Entwicklung“²⁰ nicht gerecht werden – alternativ zu erklären. Diese kann immer noch bei den Vermögen des Künstlers verharren, ohne in idealistische Spekulation umzuschlagen, wenn Baumgartens Philosophie, vor allem

hat, wenn es den Charakter ausmachen soll, Kant für die Musik gerade nicht reklamiert, und andererseits galt Hegel, der, wie die Hochklassik seit Winckelmann, vom Ideal der Statue ausgegangen ist, das Charakteristische bereits als Grenzbegriff.

¹⁵ C. Dahlhaus, Ludwig van Beethoven und seine Zeit (Laaber 1988) 99.

¹⁶ Baumgarten, *Metaphysica*, a. a. O. § 533, 570.

¹⁷ Darum, in Abkehr zu dieser barocken Aufklärungspoetik, verwendet Baumgarten so viel Mühe darauf, den *aestheticus* und dessen Hervortreten, eine Erlangung durch langjährige Bemühung und Übung, zu bezeichnen (vgl. *Aesthetica*, die Einleitungsparagrafen, insbesondere 29–32). „Zu dem schönen Geist gehören die untern Erkenntnisvermögen und die ihnen entsprechende Veranlagung: a) scharf zu empfinden, damit die Seele nicht nur mit den äußern Sinnen den Grundstoff allen schönen Denkens gewinne, sondern auch mit dem innern Sinn und mit dem *innersten Bewußtsein* [intima conscientia] die Veränderungen und Wirkungen der übrigen geistigen Fähigkeiten erproben und dabei unter ihrer [der Seele, nicht des Verstandes] Führung behalten kann“ (§ 30). Zu Recht weist Baumgarten darauf hin, daß der Witz – das *acumen* darf als sein Komplement hierbei stets mitgedacht werden – im Begriff des *analogon rationis* das Schöpferische ebenso stark wie die Einbildungskraft (*phantasia* und *facultas fingendi*) zu vertreten habe (Baumgarten 1981, a. a. O. 148). Das *analogon* selber verbürgt die organische Repräsentation der Qualitäten des *aestheticus* und hat eine ebenso produktive wie rezeptive Seite. In dieser Verselbständigung von Witz und Scharfsinn spiegelt sich – neben den anderen für das *analogon* beanspruchten Kräften wie *memoria* und *facultas characteristica* – der Übergang dieser Vermögen zu einer philosophischen Geltung, die sich von der rhetorischen Tradition abhebt (vgl. Solms 1990, a. a. O. 103).

¹⁸ Dahlhaus 1988, a. a. O. 98 f.

¹⁹ C. Dahlhaus (Hg.), Die Musik des 18. Jahrhunderts (= Hb. d. Mw 5) (Laaber 1985) 364 ff.

²⁰ Dahlhaus 1988, a. a. O. 96, 99.

die *Aesthetica* samt deren Fundierung durch die *Metaphysica*, als adäquate Theorie für die Kunst der Wiener Klassiker beansprucht wird. (Haydn, der selbstredend auch von Dahlhaus für die Kombinatorik des Witzes ins Feld geführt wird, leistet die historische Gewähr und Erhebung dieses Phänomens zum klassischen Stil.) Denn nicht nur *ingenium* und *acumen*, sondern, wie noch zu zeigen sein wird, die Gesamtbegriffe der *Aesthetica* und die Tradition, der sie entstammen, bezeichnen eine Anschauung *und* ein Anschauungsvermögen, dem diese Kunst in einer natürlichen und auffälligen Weise entsprechen kann, die sich nicht nur in einer abstrakten Beziehung auf wirkungskräftige rhetorische Traditionen oder der Beziehung auf die klassische Einheit von Wahrheit und Schönheit erfüllt.

Die *Aesthetica* soll demnach nicht zu dem Titel ‚der‘ klassischen Musikästhetik ernannt werden. Hierzu fehlt ihr noch der besondere Aspekt der Autorisation des Kunstwerkes zur eigenständigen Entität, die vor der Geschichte besteht – eine Ernennung, die, wie Moritz vormacht, gleichwohl leicht abzuleiten ist –, und eine ausgeführte selbständige musikästhetische Reflexion. (Baumgarten behauptet nur die Geltung seiner *Aesthetica* auch für die Musik.²¹) Auch scheint sie, obgleich sie diesen Wechsel vorausahnt, im Verhältnis zum Ausdrucks-Prinzip historisch ein wenig zu früh. Trotz der bloßen Rudimente eines Moritz und Körner, neben der Systematik Kants, besteht also zu einem solch verabsolutierenden Titel keine Notwendigkeit. Sie kann aber – und dies an dieser Stelle offenbar zum ersten Mal²² – in der Möglichkeit erkannt und respektiert werden, daß sich ihre Begriffe und Vorstellungsformen als historische Substanz in den kompositorischen Techniken, mithin der Ästhetik der Wiener klassischen Kunst in einem weitaus höheren Maße als die genannten Schriften verbergen. (Daß hierbei von Techniken die Rede ist, zeigt nicht an, daß Baumgartens Philosophie als Poetik mißzuverstehen sei, sondern daß seine Begriffe unmittelbare ästhetische Relevanz – oder, in den Begriffen der *Metaphysica*, reale, nicht ideale Substanz²³ – besitzen. In welchem Umfang dies auch für die Kunst, nicht die theoretischen Äußerungen der Weimarer Klassiker gelten kann, ist bislang kaum untersucht, da sich seit Kant die ästhetische Frage in einer fulminanten Bewegung befand, die eine Abkehr von der rationalistischen Tradition bedeutete, und, wie Kuhn überzeugend nachweist, in der ‚Idee‘ Hegels mündete.) Obgleich schon 1750/1758 erschienen und offenbar rasch vergessen, kann die *Aesthetica* somit dennoch aufgrund der latenten Verbreitung (die eine abschwächende Popularisierung, wie sie Meier repräsentiert,

²¹ *Aesthetica*, a. a. O. § 4. „Man sagt, warum hat man nicht gesetzt: *scientia de cognitione sensitiva et acquirenda et proponenda?* [...] Dies wäre schon zu enge erklärt und ginge weit näher auf die Beredsamkeit, da die Erklärung auch auf Musik und Malerei gehen muß“, sagt Baumgarten in seinem Kolleg über die Ästhetik (Schweizer 1983, a. a. O. 83 = Vorlesungsnachschrift in: Bernhard Poppe, A. G. Baumgarten, seine Stellung und Bedeutung in der Leibniz-Wolffischen Philosophie [Diss. Leipzig 1907]).

²² Daß die Bedeutung der Philosophie Baumgartens für die Wiener Klassik bislang unentdeckt blieb, mag damit zusammenhängen, daß die Klassiker – Schiller und Kant – das Vollkommenheitsproblem aus der Ästhetik verdrängt haben, mit dem jedoch über Meier Baumgarten noch identifiziert wurde.

²³ „*Si passio illius substantiae, in quam altera influit, simul est ipsius patientis actio, passio et influxus dicuntur ideales. Si vero passio non est patientis actio, passio et influxus dicuntur reales*“, in: *Metaphysica*, § 212.

nicht ausschließt) und künstlerischen Manifestation bis über das Jahrhundertende hinaus zu den wesentlichen Theoriefragmenten zählen,²⁴ die eine klassische Musikästhetik ausmachen – wenn man ihr – als ausgebildete Theorie – innerhalb dieser nicht sogar den fundamentalen Vorrang einräumen möchte.

IV.

Lassen sich *ingenium* und *acumen*, zwei tragende Kategorien des *analogon rationis*, als wirkungskräftige Instanzen der kompositorischen Vorstellung Haydns nachweisen, so stellt sich vor allem die Frage, in welchem Umfang das ästhetische System Baumgartens – die Leibniz-Tradition eingeschlossen – als philosophischer Hintergrund, der die künstlerische Darstellungsweise fundiert, in Anspruch genommen werden kann. Die Antwort, wie schon angedeutet, kann nur aus der Praxis selber, der *Kunsterscheinung*, erschlossen werden, denn als Theoretiker ihrer Werke sind diese – wie viele Künstler und anders als die ‚Literaten‘, Wagner, Liszt, Baudelaire, Valéry oder Schönberg²⁵ – äußerst karg. Ohne dieses Thema hier erschöpfen zu können, zeigt sich jedoch ihre Teilnahme an den ideengeschichtlichen Zeitströmungen mindestens schon daran, daß Haydn eine Sturm- und Drang-Phase, die Werke der Jahre 1768–1772, zukommt und Beethoven als Romantiker ‚verdächtig‘ werden konnte.²⁶ Mozart erscheint unter diesem Blickwinkel selbständiger, scheinbar unbeeinflusster, gleichwohl, im Hinblick auf *Figaro* und *Zauberflöte*, als ein Wachter. Daß er von der historischen Verifikation der These nicht auszunehmen ist, ist auf Faktum und Wirkung des Stils zurückzuführen: an seinem Formdenken (im weitesten, nicht ‚definitiv‘ Beethovenischen Sinne), seiner ‚thematischen Arbeit‘, und, wenn dies ein effektives Stilmerkmal sein soll, ‚serenitas‘,²⁷ partizipieren somit auch jene Künstler, die zwar den Stil, nicht aber den klassischen Rang erreichen.

Bei der zuletzt erwähnten Formulierung wird möglicherweise Widerspruch laut, der sich an der rationalistischen Substanz und Metaphysik stößt, die über Kant hinaus als künstlerisch wirksam behauptet werden soll. Die metaphysisch verbürgte Logik, die gnoseologisch von der Sphäre der Verworrenheit und sinnli-

²⁴ Die Werke Beethovens, die Dahlhaus im Hinblick auf Witz und *acumen* analysiert – für die Erkenntnis dieses Sachverhalts ist die jüngere Analysetheorie insofern Voraussetzung, als sie die Fühlbarkeit des Witzes auch musikalisch zu konkretisieren instande ist –, entstammen den Jahren 1793–94 und 1798–1800. Die Beziehung der Kombinatorik auf Beethovens Frühwerk ist jedoch nicht zwingend, was sich schon in dem Verhältnis zur „zugrunde liegenden Idee“, eine Äußerung aus dem Jahre 1823, niederschlägt.

²⁵ Diese ein wenig schief anmutende Zusammenstellung sei gestattet, um zu demonstrieren, daß mit dem Eintritt ins 20. Jahrhundert offenbar eine gesteigerte Reflexion zur Kunstproduktion hinzugehört, was Hegels These vom Ende der Kunst zwar nicht den praktischen Beweis – er scheint widerlegt –, aber eine innere Entsprechung verleiht. Und sie ist grundsätzlich nicht auf ein poetologisches Kalkül einzuschränken.

²⁶ Daß diese Vereinnahmung durch den Initiator, E. T. A. Hoffmann, gegenüber der Rezeption seiner klassischen „Besonnenheit“ ein schwächeres Moment darstellt, sei nicht verkannt.

²⁷ Flotzinger/Gruber (1979, a. a. O. 172) sehen insbesondere Mozart und Haydn durch diese von Goethe aufgestellte Ausdruckshaltung charakterisiert.

chen Dunkelheit zum Rang der deutlichen Begriffe aufsteigt, ein Aufstieg, den Baumgartens Philosophie als Einheitsmoment mit der Leibniz-Wolff-Tradition enthält und der zugleich die Ontologie eines wahrhaft Schönen garantiert,²⁸ ist jedoch nicht der Kern ihrer ideengeschichtlichen Wirkungskraft. Nicht der harmonische *ordo* der Welt, auf den als metaphysische Objektivität das Schöne verpflichtet wird,²⁹ begründet die Geschichtsmacht für den immanenten Begriff der klassischen Kunst. Das Zentrum der Baumgartenschen Ästhetik, das ihre Geltung zu einer klassischen Musikästhetik erhebt, besteht vielmehr in der Exposition der Selbständigkeit und Komplementarität der sinnlichen zur deutlichen (begrifflichen) Erkenntnis.³⁰ Dieser theoretischen Absicht ist das untere Erkennen zentral, so daß der spätere Vorwurf Fechners wider die Systemästhetiken, sie verfehlten qua Deduktion das Einzelne, gerade hier nicht – oder noch nicht – zutrifft. Denn erst in der Philosophie des Idealismus ist die ästhetische Wahrnehmung als ein sinnliches, unmittelbares Erkennen untergegangen.³¹ Hierfür ist nicht zuletzt Kant verantwortlich, der sich – allgemein gesprochen – zwar auch auf die ‚ästhetischen Vermögen‘, vor allem die Einbildungskraft bezog, diesen aber die von Baumgarten noch unterstellte Gegenstandsbeziehung, mithin Objektivität, entzog. (Der Geschmack, „*gustus latius dictum*“, ist bei Baumgarten somit nur nominal subjektiv, effektiv aufgrund der inneren Weltbezogenheit, sinnlichen Weltempfindung, immer noch Garant einer durch das *analogon rationis* gebundenen Objektivität.³²

²⁸ Diese Auffassung hat Baumgartens Rezeption bis in das 20. Jahrhundert in Philosophie (Dilthey) und Literaturkritik (R. Wellek) bestimmt (vgl. U. Franke, Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des A. G. Baumgarten [Wiesbaden 1972] 9, 13).

²⁹ Aesthetica, § 24, der auf § 441 der Metaphysica verweist (ausführlich dargelegt bei Franke 1972, a. a. O. 78 ff.). In § 424 der Aesthetica entfaltet Baumgarten einen Kontrast metaphysischer („objektiver“) und ästhetischer Wahrheit, der einerseits auf die logische Repräsentation qua Begriff abzielt, andererseits auf die Vergegenwärtigung durch das untere Erkenntnisvermögen (*facultates inferiores*) als sinnliche (abstraktionsfreie) Gegenwärtigkeit. Schönheit als metaphysische *ordo* des Gesamtmundus, für die im 18. Jahrhundert die englischen Ästhetiker (Shaftesbury, Hutcheson) zuerst namhaft zu machen wären, beruht offensichtlich auf einer Rückwendung der gesamten *gnoseologia* in die ästhetische Betrachtung; denn die Natur als Gesamtheit ist, wie Moritz ein wenig später ausdrücklich macht, einer unmittelbaren sinnlichen Erkenntnis nicht zugänglich. Von der *vis repraesentativa* aus gesehen ist Welt immer besondere (partikuläre) Zuständlichkeit (vgl. Anm. 37).

³⁰ Franke 1972, a. a. O. 7, 11, 13 f., die Hauptthese dieser Abhandlung.

³¹ Die Nähe zu Fechners ästhetischer Programmatik ‚von unten‘ zeigt sich p. e. schon im sogenannten Schwellen-Gesetz, der Mercklichkeits- als Wahrnehmungs- und Geltungsgrenze (Vorschule der Ästhetik [Leipzig 1897] 49), die der *sphaera sensationis* entspricht (Metaphysica, § 537).

³² Franke 1972, a. a. O. 61, sieht – im Hinblick auf Kant – bereits das Avancement einer Theorie der Subjektivität, während Solms, offenbar dem Verdikt Herders folgend, in Baumgartens Geschmacksbegriff noch die ältere Tradition des *Je ne sais quoi* wiedererkennen möchte (Solms 1990, a. a. O. 79 ff.). Tatsächlich ist die geringe Relevanz des Geschmacks, die auch Baeumler bemerkt (1981, a. a. O. 87), auf die Unterordnung des *iudicium sensitivum* unter das philosophische Hauptinteresse, die erkenntnistheoretische Evaluation des *analogon rationis*, zurückzuführen. Theoretischer Rahmen der Geschmacksdiskussion im 18. Jahrhundert ist im Hinblick auf das Wechselspiel zwischen Spontaneität und Reflexion einerseits, Subjektivität und Objektivität andererseits nicht nur die mögliche Urteilsgemeinschaft (als soziale Unität), sondern auch die mögliche Gegenstandsbezogenheit. Dieser Aspekt ist für Baumgarten maßgeblicher (und wird von Solms unterbewertet [1990, a. a. O. 83–88]).

Eine historische Zweigleisigkeit, die, wie erwähnt, darin besteht, der Kunst ein gleichrangiges Rezeptionsrecht einzuräumen, ist somit notwendig, um die Bedeutung der Philosophie Baumgartens für die klassische Musik würdigen zu können. Offensichtlich besaß die Leibniz-Wolff-Tradition auch in der zweiten Jahrhunderthälfte einen breiteren Horizont, als die unmittelbare ideengeschichtliche Auseinandersetzung vermuten läßt, so daß trotz des verschachtelten Lateins, das schon seine Zeitgenossen als schwerverständlich monierten, ein erheblich höheres Verständnis der Philosophie Baumgartens anzunehmen ist. Die Tradition ist selbst bei dem späten Goethe noch als Reflexion des Welt-Körper-Spiegel-Theorems aus der Monadologie wach,³³ ein Theorem, das die Metaphysik Baumgartens in die empirische Psychologie eingeschmolzen hat, die wiederum der Ästhetik zugrundeliegt.³⁴ (Möglicherweise kann diese daher auch für die Werke der Weimarer Klassik beansprucht werden, auch wenn die theoretischen Äußerungen, insbesondere Schillers, divergieren.)

Die Lebendigkeit dieser Tradition zeigt sich – dieser Möglichkeit vorausgreifend – beweiskräftig in den Theoremen, die, in der Abhandlung *Über die bildende Nachahmung des Schönen* formuliert, Karl Philipp Moritz als Frühzeugen der klassischen Musikästhetik erscheinen lassen.³⁵ Unzweifelhaft gibt die Begriffserhebung Moritz' zum Schönen (Guten und Nützlichen) nicht zu erkennen, auf welchem Wege sie in den Besitz der Tradition geraten ist, die sich in ein neues Begriffsgewand gekleidet hat.³⁶ Dies gilt auch für die Konjunktion der Autonomie des Kunstwerks – das wesentliche theoretische Resultat, auf das Dahlhaus die klassische Musikästhetik verpflichten möchte – mit der ‚natura naturans‘ als Konstituente und Relatum der Nachahmungsästhetik durch August W. Schlegel. Weder Moritz, der von Schlegel emphatisch Rezipierte, noch Baumgarten besaßen den Begriff der Autonomie. Gleichwohl bildet die Selbstgesetzgebung der Kunst,

³³ In der *Metaphysica* sind alle Paragraphen, die die „pro positu corporis (per vim animae repraesentativam)“-Formel enthalten, für dieses Theorem einschlägig. Zu Goethe vgl. J. Nieraad, *Standpunktbewußtsein und Weltzusammenhang. Das Bild vom lebendigen Spiegel bei Leibniz und seine Bedeutung für das Alterswerk Goethes* (Wiesbaden 1970) (= *Studia Leibnitiana* VIII).

³⁴ Franke 1972, a. a. O. 56–59; Solms 1990, a. a. O. 107ff.

³⁵ Dahlhaus 1988, a. a. O. 30–43, 45–47.

³⁶ Durchaus analog bezeichnen folgende Sätze von Moritz die Substanz der Erkenntnistheorie dieser Tradition in der ästhetischen Anverwandlung und Pointierung durch Baumgarten: „Empfindungskraft sowohl als Bildungskraft umfassen *mehr* als Denkkraft, und die tätige Kraft, worin beide gründen, [um]faßt *zugleich* auch alles, was die Denkkraft faßt, weil sie von allen Begriffen, die wir je haben können, die ersten Anlässe, stets aus sich herausspinnend, in sich trägt. – Insofern nun diese tätige Kraft alles, was nicht unter das Gebiet der Denkkraft fällt, *hervorbringend* in sich faßt, heißt sie Bildungskraft; und insofern sie das, was außer den Grenzen der Denkkraft liegt, der *Hervorbringung sich entgegenneigend* in sich begreift, heißt sie Empfindungskraft“ (Werke in zwei Bänden [Berlin 1973] 276). *Facultas sentiendi* (*sensitive cognoscendi*) und *figendi* sind somit – noch – auf ein gemeinsames Organ, das differenziertere des *analogon rationis* (als „tätige Kraft“), bezogen, und Moritz schreibt dieser „tätigen Kraft“ zugleich die Fähigkeit der „dunklen Ahnung“ zu (a. a. O. 270), also im Grunde die *gnoseologia inferior* als sinnliche Erkenntnis, die, in Begriffskonformität, von „deutlich erkennender Denkkraft“ und dem „hellsten Sinn“ (*sensus clarissimus*) geschieden erscheint. Die Begriffstheorie von Moritz ist offensichtlich eine zugleich vereinfachende und übersetzende Anverwandlung der Philosophie Baumgartens.

verbürgt über die Eigenständigkeit der *cognitio sensitiva*, den theoretischen Ausschlag bereits der *Aesthetica*: als Erwerb einer bestimmten Betrachtungsart, die, für Künstler und Rezipient gleichermaßen gültig, ein Ganzes hervorbringt, das einer *natura naturans* zu gleichen vermag. Die sinnliche Erkenntnis – modern gesprochen die Empfindung unmittelbarer Anschauung – ist kräftens, ein Kunstschönes im Umfang eines Vollkommenheitsgrades zu erzeugen, der durch die metaphysische *ordo*, die harmonisch gefügte Welt, verbürgt ist.³⁷ Das Leibniz-Theorem, das vermutlich – und nicht der Pythagoreismus³⁸ – auch bei Moritz zugrundeliegt, ist diesem ebenso wie Baumgarten nicht nur Anlaß eines „*intuitus inchoativus*“ der Kunstschöpfung, sondern auch metaphysische Bürgschaft seiner Möglichkeit. Nicht Moritz, sondern Baumgarten bezeichnet somit die Wurzel der klassischen Musikästhetik – kulminierend im Begriff eines Ganzen,³⁹ das sich in der Sinnlichkeit im Kontrast zur deutlichen Welt der Begriffe erhebt. Und im Hinblick auf die Autonomie ist Moritz evident näher an der älteren Metaphysik orientiert, da er die konstitutive Funktion des zugleich empfundenen und eingebildeten Naturzusammenhangs voraussetzt, von der erst Kant abstrahiert. Das Novum der ästhetischen Reflexion von Moritz besteht somit nicht in der begrifflichen Lösung des Schönen, sondern in dem Akzent, der Verschiebung der wesentlichen Bestimmungen der „*perfectio cognitionis sensitivae, qua talis, haec autem est pulchritudo*“,⁴⁰ auf das repräsentative Werk, das diese Bestimmungen zu seiner Substanz erklärt. (Für diese Wendung ist die frühere Formel Moritz’ bezeichnend, die „bei der Betrachtung des Schönen den Zweck aus mir in den Gegenstand zurückwälzt: ich *betrachte* [mithin durch einen metaphysischen Akt] ihn als etwas nicht in mir, sondern in sich selbst Vollendetes, das also in sich ein Ganzes ausmacht und mir um seiner selbst willen Vergnügen gewährt.“⁴¹)

³⁷ Der Zusammenhang ist instruktiv dargestellt bei Franke 1972, a. a. O. 88 ff., 109 ff. §§ 440–441 der *Aesthetica* demonstrieren – hier mit repräsentativer Absicht – den philosophischen Kern des Einheits-Theorems, ohne daß im Resultat, der Verhaftung der Einheit an eine universale Geschlossenheit, die die Einbildungskraft bestimmt, eine wesentliche Differenz zu Moritz festzustellen wäre. Dieser denkt im Ausgang von einem Empfangen, einer „dunklen Ahnung“ der künstlerischen „Tatkraft“, der er wie Baumgarten eine eigenständige Sensitivität unterstellt, während jener nachhaltiger auf die philosophische Bedingung dieser Vorstellungsmöglichkeit reflektiert. Ästhetikologische Wahrheit bedeutet die Tendenz zur individuellen, in der, kraft Beteiligung – Permanenz – der sinnlichen Erfahrung, ein zugleich höherer Grad metaphysischer Wahrheit anzutreffen ist. Sodann gilt: „*veritas singularis vel est interiorum entis optimi maximi vel absolute contingentium* [das Innere des größten und besten Seienden oder absolut Zufälligen]. *Contingentia non repraesentantur ut singularia nisi ut possibilia alicuius universi*“. Einheit (§ 439), materiale Vollkommenheit (§ 561, der wie Moritz die Unmöglichkeit der Einsehbarkeit des Naturganzen darlegt), „*unum totum*“ (§ 590 der *Metaphysica*: „*facultas fingendi haec est regula: Phantasmatum partes percipiuntur ut unum totum*“) sind somit Konstituenten einer ästhetischen Vorstellung, die, in die einfache Repräsentanz durch den Werkbegriff zusammengezogen, zur klassischen Ästhetik wurde.

³⁸ Dahlhaus 1988, a. a. O. 33, 46.

³⁹ Daß der Anordnungsbegriff der Rhetorik hier eine wichtige Vermittlungsrolle gespielt hat, dokumentiert der entsprechende Artikel der „Allgemeinen Theorie der Schönen Künste“ Sulzers.

⁴⁰ *Aesthetica*, § 14.

⁴¹ Moritz, Werke, I, a. a. O. 204, ein Zitat aus dem Aufsatz „Über den Begriff des in sich Vollendetes“ (1785), der die drei Jahre später verfaßte Hauptabhandlung vorbereitet. Die Doppelgesichtigkeit der

Sinnliche Erkenntnis war, um an den geschichtlichen Einschnitt wiederanzuknüpfen, den Kants Philosophie verursacht hat, fortan unmöglich, es sei denn in der verwandelten Gestalt der erscheinenden Idee: das Schöne Hegels nimmt jedoch keine Rücksicht auf die immanenten Erkenntniskräfte des „empfangenden“ Subjekts.⁴² Wechselnde Grade der Erinnerung (*memoria*), Präsenz (der Dunkelheitsgrade) und Durchsehbarkeit (*perspicuitas*) im Hinblick auf die Folgen und Vorgänge einer ‚Station‘, eines augenblicklichen Zustandes innerhalb eines ästhetisch Verfließenden, durch die ein Werk seine ästhetische Wahrnehmung als sinnlich Gegebenes ausgedrückt, sind jedoch *die* Konstituentien, durch die das Musikwerk der Wiener Klassik rezipiert wird und analytisch – in den Terminologien des Fachs – stets zu beschreiben versucht wurde. Sie bilden somit den Kern jener Begriffe, durch die Baumgartens Ästhetik als Fundament der klassischen Musikästhetik anzusehen ist.

Anders formuliert läßt sich die Adäquatheit der Philosophie Baumgartens zum Kunstwerk der Wiener Klassik auch dadurch ausdrücken, daß seine *Aesthetica* den Versuch unternimmt, eine neue, neben der Logik eigenständige Instrumentalphilosophie zu begründen,⁴³ die die Regeln der sinnlichen Wahrnehmung und Erkenntnis, mithin auch deren Wahrheit (und Wahrheitsmöglichkeit⁴⁴), von ihrer natürlichen (irreflexiven oder spontanen) Ausübung zur Theorie erhebt. Denn hierdurch erlaubt sie einen unmittelbaren Zugriff auf Themen, ihr Motivspiel und deren Beziehung zur Präsenz der Formteile (sogar, was hier wegen des instrumentalen Wesens des klassischen Stiles nicht im Vordergrund zu stehen braucht, auf die Merklichkeit der ästhetischen Charaktere in Zusammenhang mit den Stilbegriffen, die die *Aesthetica* einleiten). H. Kuhn meinte hingegen der Philosophie Baumgartens den Bezug auf einen effektiven Gehalt gänzlich absprechen zu können, da ihr formaler Bezug auf die Logik gleichbedeutend damit sei, daß sie die metaphysische Theogonie nur über eine spekulative Mimesis in Anspruch nehmen könne.⁴⁵ Der Kern der *Aesthetica* besteht, insoweit ist Kuhn recht zu geben, sicher nicht darin, in rationalistischen Begriffen eine metaphysi-

Vollkommenheit als Eigenschaft der *perceptio* und des Gegenstandes weist deutlich auf Mendelssohn, worauf hier nicht eingegangen sei.

⁴² Die Beschreibung der Anschauung – als passive Rezeptivität – und der Vernunft als Handlungs-subjekt scheint durch Schiller beeinflusst und enthält, als höherer Gegensatz, jene Vermögen nicht, die Baumgarten aus der *psychologia empirica* in die Ästhetik transferiert hatte (G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik I, Werke Bd. 13 [Frankfurt 1970] 153 f.).

⁴³ Franke 1972, a. a. O. Kap. II. Die Unterscheidung geht auf den Logiker Zabarella zurück (1587) und meint den Gegensatz zwischen einem natürlichen – gewissermaßen unbewußten – und dem reflektierten theoretischen Gebrauch der Logik.

⁴⁴ Hierdurch sind, im letzten Fall auch unter Bezugnahme auf die *heterokosmische* (= mögliche andere) Welt die wesentlichen Kapitel umrissen.

⁴⁵ „Entsprechend dem Formalismus dieser Logik ist die neu entdeckte Vollkommenheit im Sinnlichen unverbindlich gegen jeden Gehalt, sie ist nicht ‚Spiegel des Universums‘, wie es auf Grund der Leibnizschen Weltanschauung hätte gedacht werden können“ (Kuhn 1966, a. a. O. 39). Baumgarten verstand unter historischer Wahrheit aber auch die Kosmologien und Theogonien der Alten, auf die – als unausgesprochener Traditionsbestand – sich das phantasmatum eines Dichters ebenso implizit beziehen darf (*Meditationes*, § 58, § 68, Zusatz).

sche Ontologie zu betreiben, wodurch der Gehalt der Kunstwerke nur auf eine Wiederholung der Metaphysik hinausliefe. Tatsächlich löst die instrumentalphilosophisch bewertete Sinnlichkeit jedoch einen Wahrheitsgegensatz, wenn nicht sogar eine Aporie aus;⁴⁶ denn ästhetische bezeichnet das Höchstmaß individueller, mithin materialer Wahrheit,⁴⁷ so daß die Logik, die auf die Generalität der Begriffe zuläuft, apriori nicht greift oder aufgehoben ist: die Verifikation der Objekte als ästhetische steht nicht unter, sondern neben der ratio.⁴⁸ Die Behauptung, daß sich im Zentrum des Bestrebens Baumgartens eine anti-rationalistische – sehr fortschrittlich anmutende – Tendenz manifestiert, die den überkommenen Rationalismus in eine negative Dialektik spannt, erscheint somit nicht übertrieben.⁴⁹ Und man darf, ohne daß Baumgarten hierfür schon den Begriff besäße, in dieser Absicht das Gespür für die Irrationalität, die der neuen Kategorie der späteren Jahrhunderthälfte – dem Ausdruck (oder Erleben) – eigen ist, wiedererkennen. Gehalt der Kunstwerke ist somit nicht der harmonikale Nexus, auf den diese qua metaphysischer Setzung verpflichtet werden, sondern der Intention nach die einfache – primäre und tatsächlich hochkomplexe – Erscheinung, die im Kantischen Begriff durch Affektion hervorgerufen wird und die den ersten Inhalt dieser Instrumentallehre ausmacht.

V.

Das Herzstück der Ästhetik Baumgartens besteht daher in der bereits erwähnten *gnoseologia inferior* (unteren Erkenntnislehre). Diese fußt auf der verworrenen oder klaren Vorstellung – die *perceptio clara* sichert gegenüber der dunklen Vorstellung Distinktivität ohne Merkmalbewußtsein –, und beide gemeinsam realisieren in verschiedenen Graden die Vollkommenheit eines Gedichts.⁵⁰ (Voll-

⁴⁶ Es ist prinzipiell denkbar, daß eine sinnliche Wahrheit – Schlüssigkeit – logisch falsch und umgekehrt erscheint.

⁴⁷ Wie schon zitierter § 440, Aesthetica.

⁴⁸ „Iam enim reor liquidum esse veritatem metaphysicam, vel obiectivam cum dixeris, ut lubet, in anima data sic repraesentativam, ut det in veritatem logicam latius dictam vel mentalem et subiectivam, nunc observari intellectui potissimum in spiritu, dum est in distincte perceptionis ab eodem, logicam strictam, nunc observari analogo rationis et facultatibus cognoscendi inferioribus, vel unice, vel potissimum, aestheticam“ (Aesthetica § 424: „Ich glaube nämlich, daß folgendes eindeutig feststeht: Die metaphysische Wahrheit – oder wenn man sie lieber die objektive nennen will –, die in einer bestimmten Seele so Gestalt gewinnt, daß aus ihr die logische Wahrheit im weiteren Sinne – oder die geistige und subjektive – erwächst, zeigt sich bald dem Verstand im rein geistigen Sinne, wenn sie von diesem in deutlichen Vorstellungen erworben wird; sodann als logische im strengen Sinne; bald erscheint sie, entweder einzig oder hauptsächlich, durch das Analogon der Vernunft und der unteren Erkenntnisvermögen und bezeichnet sodann die ästhetische Wahrheit“). Obgleich Baumgarten am Satz des Widerspruchs für das Ästhetische festhält, kann die Unterscheidung des Wahren nicht das Wesen der ästhetischen Wahrheit bezeichnen.

⁴⁹ Daher erscheint Baumgarten in Baeumlers historischer Erhebung als Hauptbürge des präkantischen Irrationalismus (was dieser selber, gemäß Metaphysica § 643, nicht so terminiert hat. Der Begriff irrational bedeutete ihm den Gegensatz zum Rationalen schlechthin und damit eine Unmöglichkeit).

⁵⁰ § XIII der Meditationes, also bereits im Erstlingswerk.

kommenheit ist gemäß der Metaphysik ein gesetztes Gutes, mithin jedes wesentlich Seiende,⁵¹ das auf die Regel *eines* Grundes zurückgeführt werden kann, und zugleich ist anschauende Erkenntnis der *perfectio* irgendeines Dings Anlaß für Gefallen und Ausdruck des Zustands einer Lust.⁵² Daß die Sensitivität (*repraesentatio sensitiva*) der verstandesgemäßen Auffassung entgegengesetzt ist, bildet die Voraussetzung aller Sätze über die Bedingungen des Gedichts,⁵³ so daß sie auch einen direkten Vergleich zur Musik ermöglicht, für deren Begriffslosigkeit⁵⁴ (oder begrifflichen Unbestimmtheit, in Baumgartens Terminologie, Undeutlichkeit) an dieser Stelle kein Nachweis notwendig erscheint. Und es ist gerade diese Theorie über Perzeptionsweisen, die den direktesten Zugang zur ‚Philosophie‘ des klassischen Stils ermöglicht, nicht die damit verbundene Präklassifikation der Ontologie. Denn die logische Differenz, die KrV moniert,⁵⁵ ist eben nicht eine bloße Zufälligkeit der Sinnlichkeit, die einer empirischen Psychologie (im Kantischen Sinne) anheim zu fallen hätte, sondern Manifestation eines *ens*, eines Kunstwerks, das durch diese Perzeptionsweisen hindurch in seiner wesentlichen Beschaffenheit erkannt werden will.

Dies tritt eklatant durch den Vergleich zutage, der die Diskrepanz zwischen der historisch dokumentierten und der modernen Analysetheorie feststellt. Mit dem Zuwachs an analytischer Erfahrung, die dem klassischen Werkcharakter gerecht zu werden sucht, korreliert, so Dahlhaus, ein „Überschuß des Komponierten“, „der nicht ins Bewußtsein des Publikums dringt und dringen soll“,⁵⁶ ohne darum ästhetisch gleichgültig zu sein. Dieses Theorem, das ein historisches Urteil über den Wiener klassischen Stil darstellt, scheint der Wirkung von Witz und *acumen* in seinem Wesen sehr nahe, und macht sofort ersichtlich, daß die *claritas* nicht nur in einem allgemeinen (apostrophierten) Sinne dieser Kunst angehören kann. Denn dieser ‚Überschuß‘ ist offensichtlich nichts anderes als eine Metapher für ein (faktisches, also komponiertes) Spiel mit Helligkeitsgraden, die einem gebildeten Publikum mehr als einem ungebildeten (und einem Komponisten möglicherweise am meisten) ins Bewußtsein treten. Da die theoretische Möglichkeit einer solchen ästhetischen Erscheinung durch Baumgartens *sinnliche Erkenntnis* beschrieben wird – als Erzeugnis des *analogon rationis* umfaßt sie Witz, Scharfsinn, Gedächtnis, Voraussicht, Einbildungs- und Dichtungskraft und Ge-

⁵¹ *Metaphysica*, §§ 99–100. „Bonum est, quo posito ponitur perfectio.“ Ein Gedicht muß demnach über die *Perfectio* ein „Bonum transcendentaliter“ sein. Dies Adverb kennzeichnet die ontische Bestimmung und weist deutlichst auf die Radikalisierung durch Kant. – Die Bedingung der einen Regel weist selbstredend auf die Formel von der Einheit in der Mannigfaltigkeit, die Baumgarten nicht selbstständig thematisiert.

⁵² *Metaphysica*, Sectio XIV, § 651: „Hinc obiecti alicuius aut perfectionem intueor, et placet [...]; XV, § 655: „Status animae ex intuitu perfectionis est (complacentia) voluptas.“

⁵³ *Meditationes*, § 3.

⁵⁴ Exemplarische Bezugnahmen auf das Gefühlshafte (Unbegriffliche) in der Musik leisten Kant und Hegel vor Hanslick und Wagner (Oper und Drama).

⁵⁵ A44/B61.

⁵⁶ C. Dahlhaus (Hg.) und Autor, *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (= Hb. d. Mw 5) (Laaber 1985) 43 ff. unter dem Titel „Kompositionsprozeß und musikalisches Hören“.

schmack⁵⁷ –, scheint dieselbe als *cognitio sensitiva qua gradu claritate* prädestiniert, die von Dahlhaus beklagte Diskrepanz nicht nur enger, sondern auch historisch verständlich werden zu lassen.

Die Wahrnehmung eines klassischen Sonatenhauptsatzes ist den Modi dieser Theorie zufolge nicht Manifestation eines stetigen Bewußtseins, sondern geradezu Funktion der Klarheit (als Kategorie): der thematische Gegensatz, seine Vermittlung durch Überleitungen und Modulationen, die Verarbeitung und Substantiierung in Gestalt der Durchführung⁵⁸ und die aus der thematischen und formalen Entgegensetzung wiedergewonnene Reprise werden nicht innerhalb einer konstanten Aufmerksamkeit vergegenwärtigt, die eine gleichbleibende Transparenz ihrer Bedeutungsinhalte oder „sinnlichen Merkmale“ enthält, sondern sind im höchsten Maße lebendig (ein Terminus, den Baumgarten selber zuerst für den Glanz der Rede und später auch generell für die ästhetische Erscheinung in Anspruch nimmt⁵⁹): hält man sich an den Rang einer klassischen Stilhöhe von op. 33 oder der Pariser Symphonien Haydns (um 1780), für die Klarheit das Ideal und das Kriterium seiner Bewältigung darstellt, dann ist diese nicht Ausdruck einer gleichsam stillgestellten – fixierten – Aufmerksamkeit, die etwa *eine* musikalische Beschaffenheit durch alle Teile verfolgt, noch heißt Klarheit auf dieser Basis, daß alle Beziehungen dieselbe Unverdecktheit genießen. Vielmehr wechselt die Perzeption in bezug auf das Einzelne in hohem Maße je nach Teil und Charakter, so daß erst aus dem Komplex aller Beziehungen jene Klarheit entsteht, auf die sich der *Stil* als Merkmal bezieht: behauptet man auf seiner Grundlage einen virtuellen – konstanten –, ‚Punkt‘, auf dem die Aufmerksamkeit bei dem Hören eines Werkes gewissermaßen gefesselt wird, dann tritt die Eigenschaftlichkeit, nicht nur Bewußtseinsform, der Klarheit hervor, die diese Philosophie (unter dem Titel einer Perzeptionstheorie) zugleich meinte: *claritas* (samt ihren Opponenten) ist Ausdruck einer ästhetischen *Erscheinung*, in der Reichtum, Lebendigkeit, innerzeitliche Faktur – sie beansprucht die Voraussicht neben dem Gedächtnis – und das Gewicht (*magnitudo*) so übereinstimmen, daß sie sich zu einer eigenständigen Wirklichkeit – Gegenständlichkeit – erheben, die wiederum die sinnliche Erkenntnis herausfordert. Baumgartens *gnoseologia*, die diese Wahrnehmungsformen in der Sinnlichkeit zu umreißen suchte, erscheint darum nicht nur als adäquate *philosophia per accidens*, sondern sie ist diesem Stil, dem sie zwei Generationen – über eine noch ein wenig längere Tradition – vorausging, wesentlich.

⁵⁷ Metaphysica, § 640, sowie die sensitiven Anteile der *gnoseologia inferior* innerhalb der empirischen Psychologie, sodann die „Aesthetica naturalis“, Sectio II, in der Aesthetica, die dieselben Fähigkeiten vom Blickpunkt des Erzeugenden aus erfaßt.

⁵⁸ Exemplarisch für eine motivisch substantiierende Durchführung kann der erste Satz aus Beethovens op. 53,1 beansprucht werden, der in doppelter Bewegung je ein Motiv (im Falle des Seitensatzes das Auftaktmotiv) in eine substantiierende Entwicklung hineinzieht. Daneben existiert selbstredend – und zugleich – die harmonische, metrische und registrierende (instrumentatorische) Möglichkeit.

⁵⁹ Metaphysica, § 531; Aesthetica, § 22. Aus diesem Grunde der Lebendigkeit ist die Philosophie des Sinnes (psychologia empirica) notwendig, da sie, p. e. § 549, die gegenseitige Beeinträchtigung von Vorstellungen nicht wahrnehmungsphysiologisch, sondern von der Sache der Differenz der Klarheit her erklärt.

Das Wechselspiel von *gradus claritatis*, Lebendigkeit und nicht zuletzt sogar der Logik, die als unteres Erkennen in die Manifestation dieser Prinzipien eingebettet ist – es ist immerhin, trotz der prinzipiellen Selbständigkeit, anzunehmen, daß ein Besonderes sinnlich, ohne Begriff, von einem Allgemeinen unterscheidbar ist (p. e. ein Motiv von einem Skalenelement in Überleitungsfunktion) –, kann somit *unmittelbar*, ohne ideengeschichtliche Stütze und Adaption, für die Auffassung des Wiener klassischen Stils beansprucht werden. Dies um so mehr, als Baumgarten über die natürliche Anlage des *aestheticus* dasselbe Bewußtsein auch dem Künstler unterstellt.⁶⁰ Kraft Tradition und zutreffender Beschreibung ihrer künstlerischen Anlage werden darum die Grundzüge der Philosophie Baumgartens im Bewußtsein der Wiener Klassiker – als *partes substantium*, nicht *per citatum nomen* – vorhanden gewesen sein.

Die zweite Paraphrasedekade der *Meditationes* umreißt den Kern der ästhetischen Logik als Komplement der verstandesmäßigen: durch Extension, also Erweiterung von Merkmalen, die in einem „verworrenen Bewußtsein“ zusammenzutreten, entstehen extensive als poetische Vorstellungen.⁶¹ (Im semantischen Sinne drückt dies zunächst nichts anderes als die ästhetische Selbstbezüglichkeit oder Aufhebung der Referenz aus, und im Hinblick auf Kant die Absolution des Verstandes von seiner zwangsläufigen Tätigkeit, Anschauungen unter Begriffe zu bringen.) Das Spiel der Merkmale unterliegt jedoch einem ästhetischen Schein, dessen Gelingen Baumgarten zugleich für die Vollkommenheit des Kunstwerks in Anspruch nimmt:⁶² virtuell – und darum Komplement einer umfassenden Logik – ist das Einzelmerkmal via Abstraktion in die intensive Klarheit zu verwandeln, durch die sie dann als Deutlichkeit eines Begriffes hervortritt (die selbstredend nicht poetisch ist⁶³). Kraft dieses logischen Kontinuums⁶⁴ und seiner ästhetischen Virtualität – über den tatsächlichen Umfang seiner Auflösbarkeit braucht nicht gestritten zu werden, da diese ohnehin nicht Zweck des Kunstwerks darstellt, wenngleich a priori anzunehmen ist, daß ein effektives Gleichgewicht von möglicher Intension und Extension nicht existiert⁶⁵ – empfiehlt der § 565 der *Aesthetica*: „In his autem notis bene multis non sit meditantı veritas metaphysica

⁶⁰ Diesem Zweck dient die – schon erwähnte – Gegenüberstellung einer „*aesthetica naturalis*“ (sectio II) und „*disciplina aethetica*“ (Sectio IV) in der *Aesthetica*.

⁶¹ *Meditationes*, §§ 14–17. Das verworrene Bewußtsein ist, wohlgerne, ein Bewußtsein gedrängter Merkmale.

⁶² Albert Rienmann, *Die Ästhetik A. G. Baumgartens unter besonderer Berücksichtigung der Meditationes* [...] nebst einer Übersetzung dieser Schrift (Nd. Tübingen 1973) 34–38, bes. 58f. – Dieser Schein ist ausdrücklich noch nicht der idealistische, insbesondere Hegelsche, sondern Resultat einer sinnlich ungebrochenen und in sich als stimmig empfundenen Wahrnehmung, die zum *actus sensitive cognoscendi* korreliert und von Baumgarten darum im Höchsthalle als ontisch wirklich gewertet wird (vgl. Fußn. 48).

⁶³ „*Repraesentationes distinctas completae adaequatae profundae per omnes gradus* [die Deutlichkeit als adäquate meint dieselbe auf verschiedenen Stufen: der Teile und Merkmale] *non sunt sensitivae, ergo nec poeticae*“ (*Meditationes*, § 14).

⁶⁴ Eine ausführliche Darstellung bei Baeumler 1981, a. a. O. Kap. I, B.

⁶⁵ Dies folgt auch aus der Beschränkung, der das menschliche Verständnis gegenüber der höchsten logischen Wahrheit unterliegt (*Aesthetica*, § 557).

completam ad lucem usque perspecta, licet nihil falsi turpioris iisdem insit.“⁶⁶ Denn durch dieses lebendige Spiel der Merkmale soll jene fein abgerundete Fülle (elegantier plena rotunditas) erzielt werden, die als Wahrnehmung eine innere „Verschiedenheit und einen gleichsam rasch erfolgenden Wechsel der sich gegenseitig bedrängenden Merkmale“ bedeutet, aus deren „außerordentlicher Verwirrung jener Glanz und jenes Leuchten des Denkens im einzelnen entspringt, das doch in seiner Gesamtheit durchsichtig und absolut klar sein muß“. ⁶⁷ (Daß dieser Paragraph nicht nur einen Kommentar Quintilians darstellt, somit der Rhetorik zuzuordnen wäre, macht der Einleitungsparagraph zur *Lux aethetica* explizit, der versus „rerum perspicuitatem“ [*quae*, so wäre hier zu ergänzen, *constituit aetheticam*] von der „perspicuitas in verbis“ behauptet, „quae non est huius loci“. ⁶⁸ Quintilian fungiert – wie Cicero – offensichtlich nur als eine subsidiäre Autorität seiner Neuentdeckung mit dem Namen Ästhetik.)

Mit diesem Postulat scheint Baumgarten, dessen Paradigma die antiken Dichter waren, ein Werk der Wiener Klassiker zu antizipieren. Auch wenn er, durchgehend an der Dichtkunst orientiert, Monothematik als Voraussetzung der ästhetischen Verknüpfung erklärt – alle Bilder, Vorstellungen und Ausdrücke *in progressu poematis* dienen seiner Klarheit –, beschreibt das Postulat, das über das Konstituens des Merkmals die Logik in die Ästhetik transferiert, nichts geringeres als (mindestens) den Prozeß thematischer Arbeit in einem klassischen Werk: das Merkmal ist in diesem Fall nicht ein Vorstellungsgehalt, sondern ein musikalisches Motiv an einem Thema. (Unter dem Wechselspiel von *profunditas* und Merkmal [adaequatio notae] ist aber auch jede rhythmisch-metrische, syntaktische oder tonale Beziehung aufzufassen.) Daß nur *ein* Thema ein Gedicht bestimmen soll, ⁶⁹ kann daher nicht in toto zu einem Gegensatz seiner Ästhetik konstruiert werden, um so mehr, als Haydn noch eine monothematische Sonatenform präferiert. Darüber hinaus vermittelt der Begriff der Verknüpfung, die, wenn sie zur sensitiven Erkenntnis beitragen soll, poetisch sein muß. ⁷⁰ Für diesen Fall eines verknüpften Themendualismus folgert Baumgarten den zureichenden Grund eines der beiden im anderen, woraus eine Graduierung der Vollkommenheit erwächst – das einfachthematische ist vollkommener, da der Grad, durch den es Verknüpfung leistet, größer ist, ⁷¹ aber auch ein zweithema-

⁶⁶ „In diesen recht vielen Merkmalen aber soll die metaphysische Wahrheit von dem Künstler [betrachtenden Ästhetiker] nicht an das volle Tageslicht gezogen werden, auch wenn ihnen nichts entstehend Falsches innewohnen darf.“ Der Zusatz bezeichnet die Geltung des Satzes von Widerspruch, der die Aesthetikologie in ihrer Wahrheitsmöglichkeit unterliegt.

⁶⁷ „Hinc iure mihi videor eas demum cogitationes dicere posse vividas, in quibus peculiaris quaedam varietas, et subita veluti notarum se mutuo prementium celeritas deprehenditur, ex quarum eminenti diffusionem nitor et splendor ille meditationis exsurgat in parte, cuius totum esse tamen debet perspicuum et absolute clarum“ (Aesthetica, § 619).

⁶⁸ Aesthetica, § 614.

⁶⁹ Meditationes, §§ 66–71.

⁷⁰ Meditationes, § 65.

⁷¹ Dieses Theorem erinnert deutlichst (neben § 48, in dem der *nexus* durch das Allgemeine im Besonderen auch als *harmonia* bezeichnet wird) an § 167 der *Metaphysica*, der den *nexus maior* als *harmonia* definiert.

tisches, das Verknüpfung einschließt, ermöglicht immer noch eine Vollkommenheit.⁷²

Obgleich vorderhand die Priorität der Einthematik der Sonatentheorie als Themendualismus widerspricht,⁷³ läßt sich die Beziehung dennoch aufrecht erhalten, wenn man die Möglichkeit der verknüpften Thematik dualistisch wertet. Denn in diesem Falle kongruiert Baumgartens Begriff nicht nur auffällig mit der kontrastierenden Ableitung Beethovens als motivische Verwandtschaft im Themendualismus – an die Baumgarten sicher noch nicht denken konnte, die er aber quasi theoretisch antizipiert hat –, sondern sogar mit Fällen einer latenten – der Hörwahrnehmung nicht sofort offenbaren – Themenbeziehung (deren ‚Latenz‘ unter dem Blickpunkt der *claritas* gar nicht so außergewöhnlich erscheint, wie die jüngere Analysetheorie glauben machen will): der poetische Nexus leistet mit Notwendigkeit für die geforderte Vollkommenheit als ästhetischer Glanz und *rotunditas* jene Einheit und Zusammenhang, die durch das Primärprinzip des Themenkontrasts scheinbar außer Kraft gesetzt werden. (Man vergegenwärtige sich an einem einzigen Satz aus einer Klaviersonate Beethovens oder den Streichquartetten opus 76 von Haydn das reale Gewicht des Poetischen, insofern dieses nicht das Gehaltliche – Affektive und Ideelle –, sondern das effektiv Ästhetische qua *nexu causarum* meint.)

Baumgartens Betonung des Nexus im Thematischen – die auf dem Hintergrund von § 617 nicht zufällig erscheint⁷⁴ – gibt somit auch dem Themendualismus in der Sonatenform Rückhalt. Dies erscheint (trotz des monothematischen Postulats) fortschrittlich, wenn diese Form mit der Absicht in Zusammenhang gesehen wird, die barocke Affekteinheit, die als theoretisches Prinzip bis zu Christoph Heinrich Koch in Kraft war, durch das Ausdrucksprinzip abzulösen. Denn in diesem Fall bestätigt sich das Gespür Baumgartens für diesen durchgreifenden Wandel in der zweiten Jahrhunderthälfte. Der Vorteil der formalen – undogmatischen – Denkweise Baumgartens zeigt sich um so mehr, wenn sein Begriff über den ‚ambitus‘ (der Helligkeitsgrade) auf den Nexus des Thematischen in ganzem Umfang der späteren Praxis bezogen wird (die er scheinbar antizipiert, wenngleich noch nicht tatsächlich einsehen konnte). Wie schon im Verhältnis zu dem Begriff der Merkmaleben- digkeit angedeutet, ist der Begriff des ‚ambitus claritatis‘ nicht nur imstande, über den Begriff des *nexus obscurior* respektive *confusus* dem klassischen Stil, der auf dieser Klarheit beruht, die Möglichkeit latenter Beziehungen zu gewährleisten:⁷⁵

⁷² *Meditationes*, § 67.

⁷³ Der Widerspruch kann nicht absolut gelten, denn das historische Verhältnis von monothematischer und späterer dualistischer Sonatenform lehrt, daß der Tonalität das Moment des Nexus – der Darstellung der Verwandtschaft im Kontrast – zuwächst, so daß auf ihrer Basis das monistische Prinzip Baumgartens gewährleistet erscheint.

⁷⁴ Baumgarten behauptet hier die intensive Klarheit durch den Begriff als nicht zur *lux aesthetica* gehörig, es sei denn, der schön Denkende (*pulchre cogitaturus*) ist mit der Herstellung seines Themas beschäftigt. Indirekt kommt dieselbe auch dadurch zum Tragen, wenn die nicht geringen Teile eines Themas in einer Anschauung, sie mag re- oder irreflexiv veranlaßt sein, vergegenwärtigt werden („quando partes thematis non ita paucae sensitiva in luce refulgent“).

⁷⁵ Etwa: Daß die Chromatik eines Themas während seiner Perzeption ein „verworrenes“ Moment

sie eröffnete ihm zudem eine neue Dynamik des Verhältnisses von ästhetischer Wahrnehmung und faktischem Relatum, das sich p. e. in einer neuen Beziehung von thematischem Prozeß und Kantabilität als Oberflächenerscheinung niederschlug.⁷⁶ Und dieser höhere – explikative – Sinn, der auf geschichtliche Entwicklungen hinausblickt, ist zweifelsfrei in einem niederen, ästhetisch geradezu deskriptiv erscheinenden verhaftet (ohne den er spekulativ erscheinen müßte); denn der ‚ambitus claritatis‘ (als Umfang der Helligkeitsgrade) bestimmt in einem empirischen, grundlegenden Sinne das Formdenken der Wiener Klassiker in genau jener Weise, die Baumgarten auch gefordert hat: als Ausdruck einer „lichtvollen Methode“ des Thematischen.

Deren Regel sei zitiert: „Ita se excipiant repraesentationes poeticae, ut thema extensive clarius sensim clariusque repraesentetur. Quum thema proponendum sensitive, intenditur eius claritas extensiva; quod si iam antecedentes clarius repraesentarunt quam sequentes repraesentationes, posteriores non concurrunt ad illud poetice repraesentandum, debent tamen concurrere, ergo posteriores clarius reddere debent thema quam priores.“⁷⁷ Diese „lichtvolle Methode“ und ihre Ausföhrung erscheint einerseits – zunächzt ideengeschichtlich betrachtet – als Keimzelle der intellektuellen Anschauung Schellings; denn ist die Klarheit eine sensitive, mithin ausdröcklich nicht Progression einer Begriffsverkettung, und ist sie dennoch nicht bloß zufällig, sondern in sich durch den logischen *gradus*, der die Notwendigkeit einer Sequenz enthält, hervorgebracht und auf diesem beruhend, dann enthält sie zugleich eine innere und äußere Begrenzung und stellt somit bereits die Möglichkeit einer Anwendung des Anschauungsbegriffes dar,⁷⁸ die als intellektuelle – als ein Zu-sich-selbst-Kommen des Subjekts, das sich bei Baumgarten an der Eigenschaft der Klarheit äußert – nach Schelling nur durch die Kunst geleistet wird. (Der Beginn der klassischen Ästhetik durch Baumgarten erscheint somit in einem höheren Maße innerlich gerechtfertigt, als Kuhn ihm diese Rolle zugestehen wollte.)

Zum zweiten wird dem Formtheoretiker – hier liegt der maßgeblich praktische: deskriptive Anteil dieser „lichtvollen Methode“ – sofort die Sonatenform vor Augen treten. Ohne sich auf die neueren theoretischen Komplikationen zu dieser Form einzulassen (die vor allem das reale Ausmaß des Schemas betreffen), leuchtet ein, daß Baumgarten mit dem Begriff dieser Methode gleichzeitig zur

darstellt, die sich über den weiteren Verlauf inklusive Durchführung jedoch als substantiell herausstellt (Eroica, 1. Satz).

⁷⁶ Vgl. C. Dahlhaus, Cantabile und thematischer Prozeß. Der Übergang zum Spätwerk in Beethovens Klaviersonaten, in: AfMw 37 (1980) 81–98.

⁷⁷ „Die poetischen Vorstellungen sollen einander so folgen, daß das Thema nach und nach extensiv klarer vorgestellt wird. Da das Thema sensitiv aufgestellt werden muß, wird seine extensive Klarheit angestrebt. Wenn nun die vorangehenden Vorstellungen das Thema klarer vorstellen als die nachfolgenden, dann tragen die späteren nicht zu seiner poetischen Vorstellung bei. Sie sollen aber dazu beitragen, also müssen die späteren das Thema klarer wiedergeben als die früheren“ (Meditationes, § 71).

⁷⁸ Den intuitus-Begriff, der sich logisch, noch nicht ausdröcklich, auf diese Möglichkeit bezieht, beansprucht Baumgarten in der *facultas characteristic*a und als Korrespondens der Lust und des Gefallen, sowie der Affekte (Metaphysica, § 680).

praktischen Ausbildung den ästhetischen Schlüssel geliefert hat. Dieser liegt zwar gewissermaßen in der Natur der Rezeptivität – *quid notum, notum per dilucidior gradum iterationis*, ließe sich dieselbe in der Sprache Baumgartens umschreiben –, dennoch leistet die theoretische Formulierung mehr als nur die Deskription dieser allgemeinen Rezeptivität. Denn die einfache formale Logik, die ihr Baumgarten unterstellt – These und *affirmatio* sind logisch nicht gleichrangig, sondern Produkt einer Konsequenz, die, in der Sinnlichkeit aufgehoben, eine gegenseitige Reflexion voraussetzt, die sich wiederum als Steigerung der Klarheit bekundet –, leistet die Hauptteilung dieser musikalischen Form als Kontrast von Exposition, Durchführung und, als Telos der Methode, Reprise.⁷⁹ Diese ist daher, auf dem Hintergrund von Hegels Dialektik, auf die das 19. Jahrhundert mit Vorliebe zurückzugreifen suchte, nicht etwa Synthese der Doppelthematik – eine Erklärung, die stets zur Verzerrung neigt und die empirische Mitte nicht verbürgt –, sondern eben nur die formale Vorsehung eines ‚*clarius affirmandi thematum*‘, durch das die Form, wiederum mit Baumgarten gesprochen, die *perfectio sensitiva*, die Vervollkommnung des ästhetischen Gegenstandes in der Wahrnehmung anstrebt.

Daß die Bedeutung und Anziehung des ästhetischen ‚Meridians‘⁸⁰ bis in die Romantik und, denkt man an Wagner, weit in das 19. Jahrhundert reicht, braucht kaum erinnert zu werden.⁸¹ Der philosophische Bedacht dieser Methode macht (über die Behauptung der Ästhetikologie als neue Instrumentalphilosophie des sinnlichen Erkennens) auch den musikalischen – nicht nur dichterischen – Motivprozeß, das Geflecht der Beziehungen überhaupt, die zur Wahrnehmung einer Form aus der Dissipation und Sammlung ihrer Thematik beitragen, zum Garanten seiner Entwicklung. Die Idee eines Spiels, das auf der gegenseitigen „Bedrängnis von Merkmalen“ beruht, die wiederum einem übergeordneten *gradus* unterworfen werden, durch den sich die Einheit des Thematischen artikuliert, hat, so ist historisch zu schließen, offenbar den Weg in das Bewußtsein der maßgeblichen Komponisten der zweiten Jahrhunderthälfte, zunächst vor allem Haydns, gefunden, um ‚das‘ Kompositionsprinzip der Wiener Klassiker schlechthin zu werden. (Ohne die Gründe für diese Verzögerung zu diskutieren, hat sich die Einsicht der Musiktheorie, daß sich ein Thema aus Eigenschaften zusammensetzt, die via abstractionis in einen selbständigen kompositorischen Prozeß her-

⁷⁹ Mit dem neueren, post-kantischen Sprachgebrauch, der Deutlichkeit der Anschauung unter Verzicht auf Klarheit zugesprochen hat, möchte man zwar stets sagen, daß das Thema deutlich sei, doch auf der Basis der Baumgartenschen Terminologie wäre festzustellen, es sei extensiv klar im Hinblick auf sich selbst und alle äußeren Kontexte.

⁸⁰ Baumgartens Vorstellung von der Fähigkeit zur sprunglosen Selbstvergewisserung vermittelt § 7, *Aesthetica*.

⁸¹ Riemann hat bereits auf Schillers Erzählung „Geisterseher“ hingewiesen, der das ‚per nocte ad diem meridies‘ eingeschrieben sei (1973, a.a.O. 64). Darüber hinaus zeigt die Dichtung „Die Künstler“ Schillers Stellung zwischen Baumgarten und Hegel (‚das abstrakte Kunstwerk‘ in der Phänomenologie des Geistes) in einer so präzisen Weise, daß, wie schon angedeutet, ihm die Philosophie Baumgartens bekannt gewesen sein muß, wenngleich in einer so verwickelten Form, daß sie hier nicht dargestellt werden kann.

eingezogen werden, erst zu Beginn unseres Jahrhunderts durchgesetzt, und zwar nahezu gleichzeitig bei vor allem Schönberg⁸² und Hugo Riemann.)

In systematischer Hinsicht behauptet sich die Kohärenz der „lichtvollen Methode“ durch die *Aesthetica*. Denn diese Methode ist notwendig auf jene Wahrheit angewiesen, die diese spätere Schrift festzulegen suchte: als Ausdruck einer eigenständigen Evidenz, die nicht durch bloße Referenz – modern terminiert als eine schlichte Sachüberprüfung – nachzuweisen ist, sondern ästhetisch ein *ius existentialis* besitzt.⁸³ Das Gelingen jeder Sonatenform trägt diesem Faktum als *extensio* ihrer thematischen Bestandteile wider die Komplexion der Formkategorien und athematischen Materien Rechnung, mit der und wider welche sie zugleich verdunkelt wird und ihre eigene Helligkeit (*claritas* respektive *robur proprius*) durchzusetzen hat.⁸⁴ Diese Beziehung zum Gelingen, zur „sinnlichen Vollkommenheit“ als ästhetische Wahrheit, rechtfertigt, am Poetischen der Philosophie Baumgartens festzuhalten. Denn in dieser artikuliert sich nicht nur (im Sinne der *psychologia empirica*) eine Erläuterung von Erkenntnisvermögen (genauer die *gnoseologia facultatum inferiorum*), sondern, schon im Sinne einer klassischen Werkauffassung zu bewerten, auch die *perceptio* eines durch den Wahrnehmungsnexus herzustellenden Gegenstands: die Vorstellung – sinnliche Erkenntnis – des Kunstwerks, das diesen Vermögen und ihren Verhältnissen korreliert. Schönberg sprach ungewollt – auf einem praktisch selbstredend sehr viel differenzierteren Horizont, der jedoch, wie seine theoretische Lehre bezeugt, seine Kunstauffassung präformiert hat – aus diesem Geiste, als er von der Aufstellung, Auflösung und Liquidation, auch von der möglichen Fusion von musikalischen Motiven und Eigenschaften sprach, deren ästhetisches Kalkül eine unvermittelte Entsprechung von Auffassung (Faßlichkeit) und komponiertem Faktum erhebt. Dieses metaphysische Axiom – das ob seiner Einfachheit klassisch heißen kann – ist Bedingung der Ästhetik Baumgartens, die erst durch Kants Einwand der Transzendentalphilosophie in Regreß geriet, ohne daß feststände, daß, was für den Begriff der Objektwelt in Geltung zu bringen ist, auch für die unbegriffliche Kunst gilt.⁸⁵

⁸² Der unmittelbare Beleg findet sich in dem Manuskript „Der musikalische Gedanke [...]“, wo Schönberg diese Möglichkeit offen reflektiert (Josef Rufer, Das Werk Arnold Schönbergs [Kassel 1959] 126, Nr. 3c = Quellenbeleg). Abhandlung u. a. vom Verfasser, Ästhetische Abstraktion in Schönbergs Lehre vom musikalischen Zusammenhang, in: Heinrich Poos (Hg.), Kunst und Antithese (Berlin 1990) (= Karl Hofer Symposium HDK Berlin 1988). In rudimentärer und leichter zugänglicher Form dasselbe auch in: Grundlagen der musikalischen Komposition, hg. von R. Stephan, „Das Motiv“ (Wien 1979) 15 f.

⁸³ Ästhetische und intellektuelle Evidenz bilden die Grundlage für den Kontrast zwischen der *lux* und *obscuritas aesthetica*. So dokumentieren p. e. die §§ 629 und 636 den Wirkungsgrad des ästhetischen *nitor* (Glanz, Schimmer) eines Gegenstandes gegenüber seiner intellektuellen Durchdringung.

⁸⁴ Dies läßt sich unmittelbar aus dem § 542, Metaphysica, folgern: „Sensationum magnum prae aliis singulis perceptionibus robur est. Hinc sensationes alias singulas obscurant. Possunt tamen aliae plures simul sumtae fortiores fieri una vel altera, praesertim debiliore, sensatione, eamque vicissim obscurare, multo magis a sensatione potest obscurari per alteram fortioerem, aut plures alias singulas debiliores, simul sumtas tamen fortiores.“

⁸⁵ Bei dieser Auffassung Schönbergs geht es selbstverständlich ausdrücklich nicht um seine Musik, sondern um seine Auffassung der historischen, vor allem klassischen. Daß dem klassischen Stil auch

Baumgarten, faßt man diese Überlegungen zusammen, erscheint durch die Fundamentalität seines Denkens als Wegbereiter der Wiener Klassiker oder als ästhetische Instanz, die – ohne historisches *probatum* von seiten der Komponisten – das maßgebliche kompositionsgeschichtliche Zusammenwirken von *acumen* und *ingenium* im Stil der zweiten Jahrhunderthälfte philosophisch erklärt. Und dieses Zusammenwirken erfaßt nicht etwa nur das Phänomen des Witzes, sondern über die Lehre der Disposition der Vermögen (*facultates repraesentationum*) die ästhetische Substanz dieses Stils in seinem gesamten Formbestreben. In dieselbe Zeit fällt der Wechsel vom barocken Darstellungsprinzip, dem ästhetischen Prinzip der Affektenlehre, zum neuen, bis dato ungebrochenen Ausdrucksprinzip.⁸⁶ Obgleich Baumgarten nicht als Promotor der neuen Haltung begriffen werden kann,⁸⁷ steht der Zusammenhang von *vividitas*, *nitor* und *analogon rationis* diesem philosophisch bereits sehr nahe, innerhalb einer Tradition, die, von Leibniz ausgehend, die *lex continui* – den Aufstieg des Erkennens vom unbewußt Sinnlichen zur intellektuellen Klarheit – auch im Ästhetischen wiedererkennen wollte. Hiermit bewahrte Baumgarten der Kunstauffassung – von der älteren, logischen Denkweise her – eine philosophische Tiefe, die bei der ausschließlichen Berufung auf die Empfindung als Träger des neuen Prinzips verlorengeht, was, p. e., an der Reaktion Herders nachzuweisen wäre.

VI.

Zuletzt und in aller Kürze sei der Frage nachgegangen, in welchem Sinne der erwähnte, Mozart von Haydn unterstellte Geschmack aufzufassen sei. Als *facultas diiudicandi* im System des *analogon rationis* hat er scheinbar eine andere, geringer einzustufende Rolle, als wenn er im Gespann von „Geschmack und Compositions-wissenschaft“ mit Ausdruck konkurriert. (Haydns Kategorien stellen, in Verbindung mit dem Briefkorpus, nicht nur das philologische Substrat seiner Auffassung dar, sondern auch der Philosoph wird nicht fehlgehen, wenn er in ihnen das paradigmatische Verhältnis erblickt, das den klassischen Stil auf Poetik und Ästhetik bezieht.) Legt man die bisherigen Ausführungen zugrunde, die behaupten, daß Baumgartens Metaphysik – die einschlägige *psychologia empirica*

das Moment der Vorausahnung innewohnt, die Baumgarten als *praesagatio* ansprach, hat jüngst Charles Rosen akzentuiert (Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven [1971, deutsch München 1983] 336). Kant selber hat sich dieser Alternative freilich durch die Verlagerung des Kunsturteils auf den Geschmack entzogen.

⁸⁶ Einschlägig zu diesem epochalen Thema war Hermann Abert, Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts (1923), in: Gesammelte Schriften und Vorträge (Tutzing 1968) 173–232, sowie Hans Heinrich Eggebrecht, Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang, in: DVjs XXIX (1955) 323–349.

⁸⁷ Direkt spricht er – p. e. in den Meditationes – noch von einem *affectus excitare* (§ 25, 27), und er steht im selben – frühen – Werk dem Darstellungsverfahren nahe, das Gleichnisse *per compositus similiarum* einem Gemälde ähnlich erfindet, setzt dieses gegenüber dem eigentlich Poetischen jedoch bereits als weniger vollkommen herab (§ 40).

im besonderen – und Ästhetik wesentliche Gültigkeit für das kompositorische Bewußtsein der Wiener Klassiker besitzen, dann läßt sich kaum vorstellen, daß diese dem Geschmack jene Vorrangstellung einräumen, die Kants *Kritik der Urteilskraft* fordert. (Dem entspricht oberflächlich, daß die klassische Musikästhetik, insoweit sie von Musikwissenschaftlern expliziert wird, nicht auf Kants Geschmackslehre zurückgreift.⁸⁸) Denn unter diesen Umständen wandelte sich – undenkbar unter den gegebenen Umständen – die „Compositionswissenschaft“ zu einem vollständig Beherrschten des Kritikers (als *aestheticus*), in dem der tätige Künstler, mithin Komponist, nicht mehr angesprochen wird. Und die Begründung für diese Einschränkung liegt nicht nur darin, daß Kant die Ästhetik auf rezeptivem Boden begründete und alle Poetik im engeren Sinne ausschließt, sondern vor allem darin, daß er Eigenschaften eines Kunstwerks, die über einen Erkenntnisvorgang zu erschließen sind, kategorisch vom Geschmacks- und damit ästhetischen Urteil ausgeschlossen hat.⁸⁹ Die „Compositonswissenschaft“ Haydns wird aber sicher solche Eigenschaften des Kunstwerks gemeint haben, die, um die Differenz im wesentlichen zu bezeichnen, das Geschmacksurteil hervorrufen und von diesem gespiegelt werden.

Nimmt man also die Formel Haydns modern – als ob sie der historisch gewachsenen Geschmacksdomäne der *Kritik der Urteilskraft* gerecht werden wollte –, dann erscheint ihre Beiordnung als Paradox: sie läßt die Priorität, Dominanz des Geschmacks nicht zu, die er unter der Kantischen Voraussetzung einnehmen müßte. Die Konjunktion Haydns verbirgt somit entweder einen unausgesprochenen Hiatus, der zwei gänzlich getrennte Auffassungsweisen beinhaltet, wovon die eine nur die Rezeption und ihre Bedingung, die Konveniabilität von Kunst unter Publikum, meint, während die andere auf die Verfassung des Kunstwerks, sein effektives Gemachtsein abzielt. In diesem Fall schließt die Konjunktion zugleich die notwendige Vermittlung durch den Komponisten ein, der, wenn er Geschmack im Maße eines Mozart besitzt, diese Vermittlungsfähigkeit – kantisch gesprochen – unter intersubjektiver Urteilsbedingung beweist. Oder die Formel Haydns meint – und dies selbstredend nicht nur zufällig – den Geschmack noch in der älteren, insbesondere von Baumgarten vertretenen Bedeutung, in der er im ‚Konzert‘ der Vermögen auftritt, die für die sinnliche Vergegenwärtigung eines Gegenstandes, hier eines Kunstwerkes, verantwortlich sind. In dieser Bedeutung, die begriffsgeschichtlich mit dem *Angenehmen* verknüpft ist,⁹⁰ verbindet sich der Geschmack

⁸⁸ Obgleich eine Schwankung festzustellen ist, hat Kant diese Möglichkeit selber durch die Bindung des Musikerlebens an eine mechanische Assoziation verstellt. Die jüngere Kant-Exegese – p. e. F. Kaulbach – sieht hier gleichwohl Annäherungsmöglichkeiten.

⁸⁹ „Wäre die gegebene Vorstellung, welche das Geschmacksurteil veranlaßt, ein Begriff, welcher Verstand und Einbildungskraft in der Beurteilung des Gegenstandes zu einem Erkenntnisse des Objekts vereinigte, so wäre das Bewußtsein dieses Verhältnisses intellektuell [...] Aber das Urteil wäre auch alsdann nicht Beziehung auf Lust und Unlust gefallen, mithin kein Geschmacksurteil“ (*Kritik der Urteilskraft*, A/B 30f. = Werke in zwölf Bänden, hg. von W. Weischedel, Bd. X [Frankfurt a. M. 1977] 133).

⁹⁰ Dies dokumentiert paradigmatisch Sulzers Artikel *ästhetisch* oder, vorausgehend, die Sectio XV zu Lust und Unlust der *Metaphysica*.

widerspruchsfrei und unmittelbar mit jener Doppelperspektive, die Haydns Urteil innezuwohnen scheint: auch Baumgartens Philosophie entwickelt ihre Begriffe aus der steten Koinzidenz dieser doppelten Betrachtungsweise, die einerseits das Zustandekommen der *res*, andererseits die Rezeptivität als Wahrnehmungsmöglichkeit des sinnlichen Erkennens meint. Der *aestheticus* repräsentiert daher auf dem noch metaphysischen, vorkantischen Boden die konstante Verkoppelung jenes Aspektes, der sich auf die Gegenstandsbeschaffenheit bezieht, mit dem der Perzeptibilität. Ebendieselbe Paarung scheint offensichtlich auch in Haydns Vorstellung wirksam.⁹¹ Liest man die wenigen Paragraphen, die Baumgarten unmittelbar zum Geschmack verfaßt hat, der, über den *sensus internus*, ein immanentes Regulativ des *analogon rationis* darstellt, dann scheint diese unakzentuierte – oder relative – Bedeutung auch dem Geschmack der Formel Haydns anhängig.

Diese Alternative zeigt, daß eine Ästhetik, die Erkenntniskräfte real – nicht nur in der Kantischen Sphäre des Spiels – verlangt, mit einer vorrangigen Geschmackslehre unvereinbar ist (wofür Hegels Ästhetik, schon im Ausgang der *Phänomenologie des Geistes*, als Parabel dienen kann: sie setzt den Geschmack gänzlich in eine periphere Sphäre herab). Die Konsequenz, das Geschmacksurteil in Haydns Formel ebenso zu vernachlässigen, kann hieraus aber nicht gezogen werden: auch innerhalb des Systems Baumgartens ist eine Höherbewertung des Geschmacks möglich, sobald die Behauptung der „kritischen Ästhetik“ realisiert⁹² und das Zusammenstimmen der Verschiedenheiten einer Sache als ihre Vollkommenheit oder nicht – der maßgebliche Punkt der klassischen Ästhetik, aus dem das Kunstwerk Autonomie beansprucht – erprobt, d. h. dem *sinnlichen* Vermögen unterworfen wird: schon die *Aesthetica* darf zu einem nicht geringen Teil so verstanden werden, daß sie sowohl die theoretische Folie als auch die Realisation selber dieser „kritischen Ästhetik“ darstellt, auch wenn Baumgarten – mit unverkennbarem Gespür für den disziplinären Rang seines Vorhabens – nicht von einer expliziten Geschmackslehre gesprochen hat.

„[...] Omnis facultas diiudicandi actuatur per vim animae repraesentativam universi, cum omnia in hoc mundo sint partim perfecta, partim imperfecta.“⁹³ In diesem Satz, in dem die Leibniz-Tradition gerinnt, kündigt sich die Kontroverse Kants im Verhältnis zum Geschmack an, der zwar die Motivierung eines Zusammenspiels der Erkenntniskräfte im ästhetischen Urteil zuließ, nicht aber seine effektive Subsumtion als Erkenntnis.⁹⁴ Auch unter diesem Blickwinkel spricht viel dafür, daß die Wiener Klassiker, auch hier wiederum Haydn paradigmatisch im

⁹¹ Die Schwierigkeiten dieses „Doppelansatzes“, den Hans Rudolf Schweizer im Vorwort seiner Baumgarten-Ausgabe knapp charakterisiert hat (Texte zur Grundlegung der Ästhetik [Hamburg 1983] VIII f.), sind historisch evident geworden, aber offensichtlich unvermeidbar, wenn die Kunstphilosophie ein manifestes Erkennen *und* den Wahrheitsanspruch behauptet.

⁹² „*Critica latissime dicta est ars diiudicandi. Hinc ars formandi gustum seu de sensitive diiudicando et iudicium suum proponendo est Aesthetica critica*“ (Metaphysica, § 607).

⁹³ Metaphysica, § 608.

⁹⁴ „Die Erkenntniskräfte, die durch die Vorstellung ins Spiel gesetzt werden, sind hierbei in einem freien Spiele, weil kein bestimmter Begriff sie auf eine Erkenntnisregel einschränkt. Also muß der Gemütszustand in dieser Vorstellung der eines Gefühls des freien Spiels der Vorstellungskräfte an einer

Hinblick auf das Oratorium der *Schöpfung*, noch der älteren Auffassung verpflichtet sind.⁹⁵ Der klassische Stil beruht – trotz der Aufnahme des Ausdrucks-Prinzips als unmittelbare Manifestation von Subjektivität⁹⁶ – noch auf einer *fides ordo mundorum*, die noch nicht zur Gänze von der Subjektivität der Weltempfindung abgelöst ist.⁹⁷ Und weil dieses Fundament des künstlerischen Bewußtseins eine *fides* ist – im philosophischen Kontext der *Metaphysica* selbstredend ein Axiom von grundlegender Bedeutung, dem als *systema harmoniae praestabilitae* eine Vielzahl von Konsequenzen, selbst im Moralischen erwachsen – kann es zwanglos, ohne Drang zur begrifflichen Rechtfertigung, in das Kunstwerk einfließen, und dies – mit Baumgarten – erst recht, wenn dessen Thematik dies verlangt.⁹⁸ Die historische Schwelle erklärt daher die Vergänglichkeit dieses Stils, die tatsächlich einem Plural von ‚Welten‘ (der metaphysischen Redeweise über die Theodicée in der Leibniz-Tradition) gleichkommt: einer heraufziehenden, in der das Subjekt – qua Ausdruck – die Verpflichtung der Setzungen verbürgt, steht die vergehende gegenüber, in der es sich, an sich selbst noch gewissermaßen blind, der Idee der Harmonie, der Vollkommenheit dieser Welt (als objektiver Tatbestand) unterstellt. Erst für die Romantiker – E. T. A. Hoffmann, Tieck und Wackenroder, auch Jean Paul – wurde diese *fides*, insoweit sie durch Musik, voran die Instrumentalmusik manifestiert wird, zum sinnlichen Schein einer ‚anderen Welt‘.

gegebenen Vorstellung zu einem Erkenntnis überhaupt sein“ (Kritik der Urteilskraft, a. a. O. 132). Die scheinbar direkte Auseinandersetzung mit Baumgarten im § 15 beweist die faktisch gewordene Ablösung der Leibniz-Tradition, da die Anwendung des Vollkommenheitsbegriffs auf das ästhetische Urteil notwendig die Geltung des Begriffsapriori voraussetzt (das hier in einem objektiven, jedoch nicht nachweisbaren Zweck anzuerkennen wäre).

⁹⁵ Abert (1968, a. a. O. 216) urteilt – in einer Abhandlung, die den Wechsel vom Darstellungs- zum Erlebnis- oder Ausdrucksprinzip reflektiert –, sie enthalte „Vorstellungen aus dem Bereich der Natur, feste Bilder, geistvolle Beschreibungen, [...] die aber noch nicht aus bewegtem Herzen dringen, [da] der Einklang zwischen Gefühl und Natur noch nicht hergestellt ist“.

⁹⁶ Um einem Mißverständnis vorzubeugen, sei bekräftigt, daß es sich hierbei selbstredend nur um Expressivität an sich – in Unmittelbarkeit oder Ungegenständlichkeit – handelt, um jene intermittierende also, die weder die feste, figürliche Existenz der Affektenlehre und musikalischen Rhetorik noch die Gesamtintention des Ausdrucks meint, unter dem das 19. Jahrhundert, vor allem Wagner, die musikalische Äußerung zu subsumieren suchte. Dies eigentlich klassische Verhältnis hat Th. W. Adorno als allgemeines (Fragment über Musik und Sprache, in: Gesammelte Schriften, Bd. 16 [Frankfurt a. M. 21990] 251–56) festzulegen versucht.

⁹⁷ Dasselbe hat für die Literaturwissenschaft und Goethe-Zeit Emil Staiger behauptet, indem er Goethe – und im Kontrast zu Sturm und Drang sowie späterer Romantik – eine Haltung unterstellt, die im Gegensatz zu einem subjektiven, scheinbar willkürlichen Gefallen und Geziemen steht und noch auf einer für sich bestehenden Ordnung von Natur und Gesellschaft beruht (Deutsche Romantik in Dichtung und Musik, in: Musik und Dichtung [Zürich 1959] 61–85, insbes. 63 ff.). Die Selektivität der klassischen Haltung, die dem Freilauf, der Willkür der (barocken) Einbildungskraft zuwiderläuft, hat Heinrich von Stein seiner Geschichtsdarstellung zugrunde gelegt (Entstehung der neueren Ästhetik [Stuttgart 1886] 11).

⁹⁸ Als Beleg für die *fides* darf der Schluß des Paragraphen zur lichtvollen Methode gelten: „Caeterum analogam huic regulae notare datur regulam ordinis, quo in mundo sibi res succedat, ad evolvendam creatoris gloriam, summum et ultimum thema immensi, liceat ita vocare, poematis.“ (Übrigens kann zu dieser die analoge Regel der Ordnung angegeben werden, nach der sich die Dinge in der Welt aneinanderreihen, um den Ruhm des Schöpfers zu offenbaren, das höchste und letzte Thema, wenn man so sagen darf, eines gewaltigen Gedichts [Meditationes, § 71]).