

Einleitung

Eine Formidee als Grundlage musikalischer Zeitgestaltung

a) Die Interferenz zwischen Roman und Instrumentalmusik in der Ästhetik um 1800 und das Problem der Zeit

„Die Methode des Romans ist die der Instrumentalmusik“, hält Friedrich Schlegel im Jahr 1798 in seinen *Literarischen Notizen* fest.¹ Diese Aussage steht im Zusammenhang mit seiner Arbeit an einer Romantheorie, die in zahlreichen Fragmenten, einer Rezension mit dem Titel *Über Goethes Meister* (1798) und auf besonders prominente Weise im *Brief über den Roman* (1800) zur Darstellung kommt. Vor dem Hintergrund der Idee einer „Affinität aller Künste und Wissenschaften“ hebt er dabei die besondere „Affinität“ zwischen Roman und Instrumentalmusik hervor.

Und in der Tat, die Vorstellung einer intermedialen Wechselwirkung zwischen Roman und Instrumentalmusik prägt ab ca. 1800 nicht nur den literarästhetischen Diskurs, sondern in zunehmendem Maße auch den musikästhetischen.² Man denke nur an Robert Schumanns wiederholte Analogisierungen von Instrumentalwerken und Romanen Jean Pauls. Doch auch jenseits der zeitgenössischen Rezeption von Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts besteht in der musikwissenschaftlichen Diskussion bis zum heutigen Tag die Idee einer Verknüpfung von Instrumentalmusik und Roman fort. Von nachhaltigem Einfluss ist in dieser Hinsicht die Perspektive Theodor W. Adornos auf die Symphonik Gustav Mahlers, die wesentlich durch die Kategorie des Romans bestimmt ist.³ Seit Ende der 1980er Jahre hat sich ein breiter Diskurs um musi-

1 LN, S. 146, Nr. 1359.

2 Vgl. hierzu Andreas Käuser: *Jenseits des Textes: Die Leitfunktion des Klangs im musikästhetischen Diskurs und in musikalischer Prosa*. In: *Handbuch Literatur & Musik*. Hrsg. von Nicola Gess und Alexander Honold unter Mitarbeit von Sina Dell'Anno. Berlin/Boston 2017, S. 197–213 und Janina Klassen: *Was die Musik erzählt*. In: *Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste*. Hrsg. von Eberhard Lämmert. Berlin 1999, S. 89–107.

3 Vgl. Theodor W. Adorno: *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*. In: *Ders.: Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Bd. 13. Frankfurt a. M. 1971, Kapitel Ro-

kalische Narrativität herausgebildet, der im Wesentlichen durch Anthony Newcombs 1987 erschienenen Artikel *Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies* angestoßen wurde.⁴ Neben Forschungsansätzen, die als Paradigma das Drama ansetzen,⁵ geht ein Großteil der Arbeiten im Anschluss an Newcomb, der sich interessanterweise auf die Romantheorie um 1800 bezieht, vom Roman aus. Einen vollständigen Überblick über die verschiedenen Zugänge zum erzählerischen Moment von Instrumentalmusik geben zu wollen, scheint angesichts des ins Uferlose wachsenden Diskurses nicht vielversprechend.⁶

Obleich auch in dieser Arbeit der Roman als Bezugspunkt fungiert, soll nicht an den musikwissenschaftlichen Diskurs um Narrativität angeknüpft werden, sondern an die Theoriebildung, wie sie um 1800 erfolgt. Die Interferenz zwischen Instrumentalmusik und Roman, die hier in den Fokus rückt, scheint bereits in der ästhetischen Diskussion um 1800 angelegt und in besonderer Weise durch die frühromantische Ästhetik präformiert zu sein. Bemerkenswerterweise koinzidieren in der frühromantischen Theoriebildung zwei ästhetikgeschichtlich bedeutsame Entwicklungsmomente: Nicht nur wird von den Frühromantikern eine moderne Romantheorie vorgelegt, in deren Zuge eine Aufwertung des lange Zeit diskreditierten Romans zum universalen Darstellungsmedium erfolgt;⁷ auch geht die Artikulation dessen, was sich in der

man, S. 209–229. Vgl. zudem Hermann Danuser: *Musikalische Prosa*. Regensburg 1975, Kapitel *Konstruktion des Romans bei Gustav Mahler*, S. 87–117 und ders.: *Gustav Mahler und seine Zeit*. 2., korrigierte Auflage. Laaber 1996, Kapitel *Konstruktion des Romans*, S. 152–184. Auch Vera Micznik: *Music and Narrative Revisited. Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler*. In: *Journal of the Royal Musical Association* 126,2 (2001), S. 193–249 und Carolyn Abbate: *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Berkeley 1991, beziehen sich bei der Formulierung ihrer Ansätze zur musikalischen Narrativität auf die Ausführungen zum Musikalisch-Romanhaften bei Adorno. Auf die Gedanken Adornos wird an späterer Stelle noch ausführlicher einzugehen sein.

- 4 Vgl. Birgit Lodes: *Musik und Narrativität*. In: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*. Hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek. Stuttgart 2013, S. 367–382, hier S. 368 sowie Anthony Newcomb: *Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies*. In: *19th-Century Music* 11,2 (1987), S. 164–174.
- 5 So zum Beispiel Fred Everett Maus: *Music as Drama*. In: *Music Theory Spectrum* 10 (1988), S. 56–73 und ders.: *Narrative, Drama, and Emotion in Instrumental Music*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55 (1997), S. 293–303 oder Arne Stollberg: *Tönend bewegte Dramen. Die Idee des Tragischen in der Orchestermusik vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*. München 2014.
- 6 Die Heterogenität des Diskurses, die bereits Lodes in ihrem Überblicksartikel beschreibt, spiegelt sich auch in dem 2015 erschienenen Sammelband „Musik und Narration“ wider. Vgl. Frédéric Döhl und Daniel Martin Feige (Hgg.): *Musik und Narration. Philosophische und musikästhetische Perspektiven*. Bielefeld 2015.
- 7 Schon Walter Benjamin unterstreicht zum einen, dass die frühromantische Kunsttheorie reflexionstheoretisch eine Theorie des autonomen Kunstwerks begründet, und zum anderen, dass die frühromantische Theorie auf den Roman als universales Reflexionsmedium zustrebt. Vgl. ders.: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. In: *Ders.: Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*. Bd. 3. *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. Hrsg. von Uwe Steiner. Frankfurt a. M. 2008, S. 77 f. und S. 106–109.

Folgezeit sukzessive als die „Idee der absoluten Musik“ entfalten wird,⁸ und somit eine analoge Aufwertung der Instrumentalmusik, ebenfalls in entscheidendem Maße von der frühromantischen Ästhetik aus.⁹

Vor diesem Hintergrund erscheint die Herausbildung einer besonderen Form der intermedialen Wechselwirkung aus ästhetikgeschichtlicher Perspektive bereits plausibel. Die Frage, der im Rahmen dieser Arbeit nachgegangen werden soll, ist, inwieweit sich die von Schlegel hervorgehobene Interferenzbildung zwischen Roman und Instrumentalmusik auch als bedeutendes Einflussmoment für die musikalisch-kompositorische Praxis ab ca. 1800 begreifen lässt. Um diese Fragestellung weiter zu präzisieren, sei zunächst ein wesentlicher Grundzug des modernen Romans skizziert.

Hans Blumenberg hat den Aufstieg des Romans hinsichtlich seines grundlegenden Bezugs auf einen neuzeitlichen Wirklichkeitsbegriff diskutiert. Diesem Begriff von Wirklichkeit als der „*Realisierung eines in sich einstimmigen Kontextes*“ ist ein grundlegender Zeitbezug inhärent: Realität erscheint als „*Resultat einer Realisierung*, als sukzessiv sich konstituierende Verlässlichkeit“.¹⁰ Dabei ist „das einzelne Subjekt mit ‚seiner‘ Wirklichkeit“ über den „alle einzelnen Subjekte übergreifende[n] und umgreifende[n] Horizont der Zeit“ auf Realität als einen „Bestätigungswert der in der *Intersubjektivität* sich vollziehenden Erfahrung und Weltbildung“ verwiesen.¹¹ Blumenberg setzt hinzu: „Es ist unschwer zu sehen, daß dieser Wirklichkeitsbegriff eine gleichsam ‚epische‘ Struktur hat, daß er notwendig auf das nie vollendbare und nie in allen seinen Aspekten erschöpfte Ganze einer *Welt* bezogen ist“.¹² In diesem Kontext erscheint die viel zitierte Aussage Gustav Mahlers gegenüber Natalie Bauer-Lechner aus dem Jahr 1895 bemerkenswert: „Aber Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen

8 Vgl. Carl Dahlhaus: Die Idee der absoluten Musik. In: Ders.: Gesammelte Schriften in 10 Bänden. Hrsg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch. Laaber 2000–2008. Bd. 4.

9 Vgl. Wilhelm Seidel: Art. „Absolute Musik“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel u. a. 1994–2008. Sachteil. Bd. 1, Sp. 15–24, hier Sp. 21.

10 Hans Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans. In: Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Hrsg. von Hans Robert Jauf. Zweite, durchgesehene Auflage. München 1969 (Poetik und Hermeneutik. 1), S. 9–27, hier S. 12.

11 Ebd., S. 13. Reinhart Koselleck hat auf die umfassenden Verzeitlichungstendenzen hingewiesen, die vor allem mit der *Sattelzeit* einhergehen. Vgl. ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt a. M. 1979 und ders.: *Zeitschichten. Studien zur Historik*. Mit einem Nachwort von Hans-Georg Gadamer. Frankfurt a. M. 2000. Zum Bezug dieses neu aufkommenden Zeitlichkeitsbewusstseins zum Roman vgl. Dirk Göttsche: *Zeit im Roman. Literarische Zeitreflexion und die Geschichte des Zeitromans im späten 18. und im 19. Jahrhundert*. München 2001. In jüngerer Zeit wurde im Rahmen des DFG-Schwerpunktprogramms „Ästhetische Eigenzeiten. Zeit und Darstellung in der polychronen Moderne“ die Verknüpfung der verschiedenen Zeitkonzepte mit Formen der Darstellung untersucht. Vgl. hierzu Michael Gamper und Helmut Hühn: *Was sind Ästhetische Eigenzeiten?* Hannover 2014 (Ästhetische Eigenzeiten. Kleine Reihe. 1).

12 Blumenberg: *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans*, S. 13.

Technik eine Welt aufbauen.“¹³ Es deutet sich hier eine Perspektive an, über die sich ein Zugriff auf die in Rede stehende Interferenz zwischen Roman und Instrumentalmusik gewinnen ließe.

Aufgrund des gewandelten Wirklichkeitsbegriffs, so Blumenberg, macht es sich die Kunst zur Aufgabe, „nicht mehr nur *die* Welt nachbildend darzustellen, sondern *eine* Welt zu realisieren. Eine Welt – nichts Geringeres ist Thema und Anspruch des Romans.“¹⁴ Vor dem Hintergrund, dass die Kunst hiermit auf einen „*unendlichen Kontext*“ verwiesen ist (eine Konstellation, mit der eine komplexe Zeitlichkeitsproblematik einhergeht), wird begreiflich, dass

die Dichtung der Neuzeit – und die ihr zugeordnete ästhetische Reflexion – auf den Roman als die welthaltigste und welthafte Gattung eines zwar in sich endlichen, aber Unendlichkeit voraussetzenden und auf sie verweisenden Kontextes tendiert. Die *potentielle Unendlichkeit* des Romans ist zugleich seine aus dem Wirklichkeitsbegriff bezogene *Idealität* und das ästhetische *Ärgernis*, das er unaufhebbar gibt, indem seine nur amorph zu lösende Aufgabe wiederum unter dem ästhetisch unabdingbaren Prinzip der Form steht.¹⁵

Mit dieser „nur amorph zu lösende[n] Aufgabe“ des Romans verbindet sich eine intrikate Verknüpfung von Form und Zeit: Es ist die paradoxe Verschränkung der endlichen Form mit der „*potentielle[n] Unendlichkeit* des Romans“, die in der frühromantischen Romantheorie zur Prosa als einer „Idee von romantischer Form“ führt, wie es bei Schlegel im *Brief über den Roman* heißt¹⁶ – eine Idee komplexer Form,¹⁷ in der sich die Zeitlichkeitsproblematik des Romans ausdrückt. So erhält über den zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit vermittelnden Formprozess, der sich in der Frühromantik und in ähnlicher Weise bei Jean Paul als „Idee der Prosa“ fassen lässt,¹⁸ Zeit Einzug in die Form.¹⁹

13 Herbert Killian (Hg.): Gustav Mahler. In den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner. Mit Anmerkungen und Erklärungen von Knud Martner. Revidierte und erweiterte Ausgabe. Hamburg 1984, S. 35.

14 Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, S. 19.

15 Ebd., S. 21 f.

16 KA II, S. 337.

17 Vgl. Bianca Theisen: Chaos. Die frühromantische Poetik der komplexen Form. In: Grenzwerte des Ästhetischen. Hrsg. von Robert Stockhammer. Frankfurt a. M. 2002, S. 23–43.

18 Ralf Simon hat die „Idee der Prosa“ im Anschluss an zentrale Passagen aus Giorgio Agambens Schrift *Idee der Prosa* in der Ästhetik von Baumgarten bis Hegel herausgearbeitet und sich dabei in besonderer Weise auf die frühromantische Ästhetik sowie die Ästhetik Jean Pauls bezogen. Vgl. Ralf Simon: Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul. München 2013, S. 193–258 und Giorgio Agamben: *Idee der Prosa*. Aus dem Italienischen von Dagmar Leupold und Clemens-Carl Härle. Frankfurt a. M. 2003, S. 21–24. Vgl. hierzu auch Ralf Simon: Grundlagen einer Theorie der Prosa. Überlegungen zur basalen Selbstreferentialität der Dichtung nach Roman Jakobson. Berlin/Boston 2022. Schon bei Walter Benjamin ist die These formuliert, dass die frühromantische Kunsttheorie mit ihrer Theorie des Romans letztlich auf den Begriff der Prosa zielt. Vgl. ders.: Begriff der Kunstkritik, S. 109. So findet

Eben dieser Begriff von Prosa ist es, der in der vorliegenden Arbeit im Zentrum stehen und sukzessive hinsichtlich seiner Zeitlichkeitsimplikationen entfaltet werden soll, um auf dieser Grundlage die Zeitlichkeit der Form in Instrumentalwerken Beethovens und Schumanns zu beleuchten. Dabei werden Überschneidungen sowie Differenzmomente zum Begriff der musikalischen Prosa, wie er sich im musikwissenschaftlichen Diskurs herausgebildet hat, zu verdeutlichen sein.²⁰ Mit Blick auf die Formproblematik, die der „Idee der Prosa“ entspricht und die aus dem komplexen Ineinander von endlicher Form und unendlichem Kontext hervorgeht, fügt Blumenberg hinzu: „Vielleicht macht gerade dies den *humoristischen* Roman zur genauesten Repräsentation der Problematik des Romans.“²¹ Es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass sich Schumann und Mahler bezüglich der Idee romanhafter Musik auf die Romane Jean Pauls bezogen haben. Aber auch schon die Instrumentalmusik Ludwig van Beethovens ließ einige Zeitgenossen von dem Komponisten als „unserem musikalischen Jean Paul“ sprechen.²²

Hinsichtlich der Zeitlichkeitsproblematik, die mit der Entwicklung des modernen Romans einhergeht, rückt die Musik als Zeitkunst schlechthin in den Fokus. Ist der Wirklichkeitsbezug des Romans über seine Zeitlichkeitsproblematik zu fassen, dann liegt es nahe, dass sich der Musik aufgrund ihrer ästhetischen Zeitlichkeit auf prinzipielle Weise die Möglichkeit eröffnet, einen Bezug auf die problematisierte Wirklichkeitsstruktur herzustellen. Gleichwohl müsste die Zeitlichkeit, die dem musikalischen Medium auf scheinbar natürliche Weise inhärent ist, selbst *thematisch* werden. Vor diesem Hintergrund seien einige Gedanken zur Entwicklung der modernen Musikästhetik ausgeführt.

Die Herausbildung einer modernen Musikästhetik als Werkästhetik, die sich eng an die Konturierung der „Idee der absoluten Musik“ knüpft,²³ kann als Reaktion auf Immanuel Kants Ausführungen zur Musik in der *Kritik der Urteilskraft* (1790) verstanden

sich in Friedrich Schlegels *Literarischen Notizen* von 1797/98 auch ein Abschnitt, der mit „Theorie der Prosa“ überschrieben ist und in engem Zusammenhang mit der frühromantischen Romantheorie steht. Vgl. LN, S. 76–79, Nr. 584–616.

19 Zur Verknüpfung von Form und Zeit vgl. Dirk Oschmann: Der Einbruch der Zeit in die Form. Englisch-deutscher Theatertransfer im 18. Jahrhundert. In: *Zeiten der Form – Formen der Zeit*. Hrsg. von Michael Gamper u. a. Hannover 2016 (*Ästhetische Eigenzeiten*. 2), S. 37–62.

20 Den Ausgangspunkt stellen hier Schönbergs Ausführungen in *Style and Idea* dar. Die Begriffsgeschichte wird dann anhand der von Dahlhaus und Danuser geprägten Diskussion weiterverfolgt.

21 Blumenberg: *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans*, S. 22.

22 Vgl. Elisabeth Eleonore Bauer: *Beethoven – unser musikalischer Jean Paul*. Anmerkungen zu einer Analogie. In: *Beethoven. Analecta varia*. Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München 1987 (*Musik-Konzepte*. 56), S. 83–105.

23 Vgl. Seidel: *Art. „Absolute Musik“*, Sp. 19–21.

werden.²⁴ In diesem Sinne lassen sich das Erscheinen der kantischen Ästhetik und die Publikation von E. T. A. Hoffmanns Rezension von Beethovens 5. *Symphonie* (1810) als Eckpunkte eines folgenreichen Paradigmenwechsels in der Musikästhetik betrachten.²⁵

Wie Wilhelm Seidel gezeigt hat, nimmt die Diskussion um das autonome musikalische Kunstwerk in entscheidendem Maße von Kants tendenziell abwertender Rede vom transitorischen Charakter der Musik ihren Ausgang.²⁶ Die Musik sei, so Kant, anders als etwa die bildende Kunst, „nur von transitorischem Eindrucke“.²⁷ Sie könne, „weil sie bloß mit Empfindungen spielt“,²⁸ nicht wie die bildende Kunst

ein Produkt zustande bringen, welches den Verstandesbegriffen zu einem dauerhaften und für sich selbst sich empfehlenden Vehikel dient, die Vereinigung derselben mit der Sinnlichkeit und so gleichsam die Urbanität der oberen Erkenntniskräfte zu befördern.²⁹

Diese Einschätzung Kants korrespondiert mit seiner Ambivalenz hinsichtlich der Frage, ob Musik nur eine angenehme Kunst sei oder doch dem Bereich der schönen Künste zugeordnet werden könne.³⁰ „Wenn es um Reiz und Bewegung des Gemüts zu tun ist“,³¹ so stellt Kant die Musik gar unmittelbar unter die Dichtkunst, der in der Hierarchie der Künste der „oberste Rang“ zukomme.³² Doch zugleich sei Musik „mehr Genuß als Kultur“ – das von der Musik „nebenbei“ hervorgerufene „Gedankenspiel“ sei „bloß die Wirkung einer gleichsam mechanischen Assoziation“.³³ Somit stellt sich das Transitorische der Musik als maßgeblicher Grund für Kants Zurückhaltung hinsichtlich ihrer Bewertung als schöne Kunst dar, als eine „Vorstellungsart, die für sich selbst zweckmäßig ist“.³⁴

Christian Gottfried Körner, enger Freund Friedrich Schillers und Mentor Friedrich Schlegels, nimmt diese Problematik in seiner 1795 in den *Horen* erschienenen Abhandlung *Über Charakterdarstellung in der Musik* auf und revidiert die Einschätzung Kants, indem er darzulegen versucht, in welcher Weise auch die Musik unter dem für die

24 Vgl. ders.: Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik. Die Ästhetik des musikalischen Kunstwerks um 1800. In: Das musikalische Kunstwerk: Geschichte – Ästhetik – Theorie. Festschrift. Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Hermann Danuser u. a. Laaber 1988, S. 67–84, hier S. 67 f.

25 Vgl. Mark Evan Bonds: *Music as Thought. Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*. Princeton, NJ u. a. 2006, S. 6–10. Bonds fokussiert vor allem auf das Hörverhalten, das sich mit diesem Paradigmenwechsel auf grundlegende Weise ändert.

26 Vgl. Seidel: Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik, besonders S. 71 f.

27 KdU B 221, § 53.

28 KdU B 220–221, § 53.

29 KdU B 221, § 53.

30 Vgl. hierzu die §§ 44 und 51 der KdU.

31 KdU B 218, § 53.

32 KdU B 215, § 53.

33 KdU B 218, § 53.

34 KdU B 179, § 44.

schönen Künste verbindlichen „Gesetz der Einheit“ steht.³⁵ Dabei diskutiert Körner die Musik, anders als Schiller, ausdrücklich mit Blick auf ihre ästhetische Zeitlichkeit. Dies sei im Folgenden verdeutlicht.

Ausgangspunkt von Körners Argumentation ist der 11. Brief aus Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795), den Körner zum Zeitpunkt der Arbeit an seinem Aufsatz bereits kannte.³⁶ Schiller, der den Begriff der Schönheit über den „transzendental[e]n Weg“ erreichen möchte,³⁷ geht im 11. Brief – ganz im Sinne Kants – von der Trennung von Denken und Sinnlichkeit bzw. von Spontaneität und Rezeptivität aus. Interessanterweise wird dieses Verhältnis im 11. Brief zeitlich gefasst: Der Einheit der Apperzeption im Sinne Kants wird der Wechsel der mannigfaltigen Erscheinungen entgegengesetzt. Schiller führt aus: „Bei aller Beharrung der Person wechselt der Zustand, bei allem Wechsel des Zustands beharrt die Person.“³⁸ Die „Idee des absoluten, in sich selbst gegründeten Seins d. i. die Freiheit“³⁹ kann also nur in Bezug auf den zeitlichen Wechsel gedacht werden, so Schiller. Der Mensch würde ohne „die Zeit [...] nie ein bestimmtes Wesen sein [...]. Nur durch die Folge seiner Vorstellungen wird das beharrliche Ich sich selbst zur Erscheinung.“⁴⁰ So bezeichnet Schiller „Persönlichkeit“ und „Zustand“ im 13. Brief auch als „Wechselbegriffe“⁴¹ und spricht analog dazu im 12. Brief von einer „Wechsel-Wirkung“ zwischen „Formtrieb“ und „Sachtrieb“.⁴² In einem Brief an Körner vom 29. Dezember 1794 heißt es: „Alles dreht sich um den Begriff der Wechselwirkung zwischen dem Absoluten und dem endlichen, um die Begriffe von Freiheit und Zeit“.⁴³

Ganz in diesem Sinne liest man auch in Körners Abhandlung *Über Charakterdarstellung in der Musik*: „Wir unterscheiden in dem was wir Seele nennen, etwas Beharrliches und etwas Vorübergehendes, das Gemüth, und die Gemüthsbewegungen“.⁴⁴ Wenn Körner vor diesem Hintergrund Charakterdarstellung in der Musik thematisiert, hebt

35 Christian Gottfried Körner: Über Charakterdarstellung in der Musik. In: Die Horen 1,5 (1795). Zitiert nach der Ausgabe: Christian Gottfried Körner: Ästhetische Ansichten. Ausgewählte Aufsätze. Hrsg. von Joseph P. Bauke. Marbach a. N. 1964, S. 24–47, hier S. 26.

36 Vgl. Carl Dahlhaus: Formbegriff und Ausdrucksprinzip in Schillers Musikästhetik. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 5, S. 453–463, hier S. 456.

37 Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Ders.: Theoretische Schriften. Hrsg. von Rolf-Peter Janz u. a. Frankfurt a. M. 2008, hier S. 592.

38 Ebd., S. 592 f.

39 Ebd., S. 593.

40 Ebd., S. 594.

41 Ebd., S. 604.

42 Ebd., S. 606. Von einer Wechselwirkung spricht Schiller im Rückgriff auf Fichte. Vgl. hierzu Emiliano Acosta: Schiller versus Fichte: Schillers Begriff der Person in der Zeit und Fichtes Kategorie der Wechselbestimmung im Widerstreit. Amsterdam/New York 2011 (Fichte-Studien-Supplementa. 27).

43 Friedrich Schiller: Werke. Nationalausgabe. Hrsg. von Julius Petersen u. a. Bd. 27. Briefwechsel. Schillers Briefe. 1794–1795. Weimar 1958, S. 113.

44 Körner: Über Charakterdarstellung in der Musik, S. 25.

er einerseits das Beharrliche, die „Freiheit“ im Sinne Schillers, hervor. So begegnet bereits in dem früheren Aufsatz *Ideen über Deklamation* (1793) die Formulierung: „Charakter ist es, was in der Erscheinung des wirklichen Menschen Einheit hervorbringt.“⁴⁵ Doch andererseits gibt der Autor zu bedenken: „Jedes zusammengesetzte Ganze, das wir mit Wohlgefallen betrachten sollen, muß *mannichfaltig* seyn. Einförmigkeit trägt das Gepräge der Armuth an schöpferischer Kraft.“⁴⁶ In dem Aufsatz *Über Charakterdarstellung in der Musik* wird dann die Zeitlichkeitsthematik, die Schillers 11. Brief wesentlich prägt, zum Ausgangspunkt für Körners Bestimmung der Musik als schöner Kunst auf Grundlage ihrer Disposition, Zeit ästhetisch zu ordnen – was zu zeigen sein wird.⁴⁷

Das argumentative Vorgehen Körners ist durchaus systematisch. Zunächst wird anhand der bildenden Kunst verdeutlicht, was es in der kunstgeschichtlichen „Periode der *Darstellung*“ bedeutet,⁴⁸ dass ein autonomes Kunstwerk einen gewissen Grad an Bestimmtheit voraussetzt. Vor diesem Hintergrund erfolgt eine sukzessive Verschiebung von Raumkunst zu Zeitkunst, um schließlich „das, was die allgemeinen Gesetze der Darstellung in Ansehung der Bestimmtheit fordern, auf die Musik insbesondere anzuwenden“.⁴⁹

Dabei bilden Malerei und Musik, ganz im Sinne Kants und Schillers, die äußeren Punkte eines Kontinuums. Doch während es in Schillers 22. Brief heißen wird, dass die „Musik in ihrer höchsten Veredlung [...] Gestalt werden“ müsse,⁵⁰ rückt Körner mit dem Aspekt der ästhetischen Zeitlichkeit das „Eigenthümliche“ der Musik ins Zentrum.⁵¹ Er versucht, ihren ästhetischen Eigensinn zu fassen, positioniert sich gegen die Vorstellung musikalischer Gestalthaftigkeit⁵² und kommentiert dementsprechend

45 Ders.: *Ideen über Deklamation*. In: *Neue Thalia* 4 (1793). Zitiert nach der Ausgabe: Christian Gottfried Körner: *Ästhetische Ansichten*, S. 15–23, hier S. 18.

46 Ebd., S. 23.

47 So unterstreicht auch Adolf Nowak: „Schiller hat sich [...] die Ergänzung seiner Ästhetik nach Seiten der Musik von Körner gewünscht. Als wichtig ist zunächst festzuhalten, dass Schiller die Schönheit vor allem in Bewegungs- und Handlungsphänomenen sieht und nicht primär in statischen Verhältnissen“. Adolf Nowak: „Freiheit in der Erscheinung“. *Ästhetische Reflexion und musikalische Erfahrung in Schillers Briefwechsel mit Christian Gottfried Körner*. In: *Schiller und die Musik*. Hrsg. von Helen Geyer und Wolfgang Osthoff. Köln 2007, S. 35–53, hier S. 39.

48 Körner: *Über Charakterdarstellung in der Musik*, S. 30.

49 Ebd., S. 31.

50 Schiller: *Ästhetische Erziehung*, S. 640.

51 Körner: *Über Charakterdarstellung in der Musik*, S. 28.

52 Carl Dahlhaus' Aussage, dass „Körner den Begriff des Charakters unwillkürlich mit dem der Gestalt (im Sinne Schillers) assoziierte“, ist vor dem Hintergrund der nachzuzeichnenden Argumentation Körners nicht plausibel. Carl Dahlhaus: *Ethos und Pathos in Glucks „Iphigenie auf Tauris“*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 5, S. 441–453, hier S. 446. So konzidiert Dahlhaus an anderer Stelle auch: „Von ‚Gestalt‘ in der Musik ist bei Körner nicht die Rede, wohl aber dann in Schillers 22. Brief, den Körner noch nicht kannte, als er seine Abhandlung schrieb.“ Dahlhaus: *Formbegriff und Ausdrucksprinzip in Schillers Musikästhetik*, S. 457. Adolf Nowak unterstreicht selbst mit Blick auf die Ausführungen Schillers, es sei „sehr fraglich, ob das [...] Wort von der Gestalt-

kritisch: „Wo die Musik als selbstständige Kunst auftritt, verkennt man den Sinn ihrer Produkte, weil er sich nicht in Worte und Gestalten übertragen läßt“.⁵³ Der Argumentationsgang der Abhandlung sei an dieser Stelle nachgezeichnet.

Mit Blick auf die Bestimmtheit der Darstellung führt Körner zunächst aus: „Ein dargestellter Gegenstand wird nur dadurch zu einer *Erscheinung* für die Phantasie, daß er ihr mit bestimmten *Gränzen* gegeben wird.“⁵⁴ Dies verdeutlicht Körner an der bildenden Kunst. Er schickt voraus, dass wir die Bestimmtheit der Darstellung über „besonder[e] Verhältnisse wahrnehmen. Denn auch die Natur des wirklichen Gegenstandes erkennen wir durch Erfahrung nie unmittelbar, sondern nur mittelst seiner Verhältnisse“.⁵⁵

Im Falle der bildenden Kunst handelt es sich um räumliche Verhältnisse. Somit erfolgt die notwendige Begrenzung im Raum⁵⁶ – und zwar mit dem „Umriss der Gestalt“.⁵⁷ Keineswegs, so Körner, ist hier vollständige Bestimmtheit gefordert, da es nicht um die mimetische Abbildung der Wirklichkeit geht.⁵⁸ Vielmehr soll die Phantasie des Rezipienten durch die mit der Gestalt gegebenen Grenzen „zu eigener Thätigkeit aufgefordert werden“.⁵⁹ Und so liest man: „Der bloße Umriss einer Figur, den eine Meisterhand auf das Papier wirft, ist hinreichend, unsrer Phantasie Gesetze zu geben. Jeder Punkt der zarten Linie ist gleichsam beseelt“.⁶⁰

Nach diesen allgemeinen Ausführungen antizipiert Körner bereits die Wendung zur Zeitkunst. Mit Blick auf die durch Begrenzung erzielte Bestimmtheit der Darstellung fragt er: „Gilt dieß aber nur von den Umrissen der Gestalt? Oder giebt es auch ein andres eben so bedeutendes Merkmal für andre Künste?“⁶¹ Den räumlichen Verhältnissen, denen in der bildenden Kunst der Umriss korrespondiert, sind zeitliche Verhältnisse zur Seite zu stellen, so Körner:

Unter die Verhältnisse, welche der Vorstellung eines Gegenstandes Bestimmtheit geben, gehört auch eine besonders angewiesene Stelle in einer *Reihe von Ursachen und Wirkungen*. Dieß Verhältniß ist es vorzüglich, was den Dichter beschäftigt, und hier zeigt er seine Darstellungskraft im weitesten Umfange. Er geht bis zu den entferntesten Veranlassungen

werdung der Musik wirklich auf Instrumentalmusik bezogen werden darf, wie es in der Literatur vielfach geschieht“. Nowak: „Freiheit in der Erscheinung“, S. 42.

53 Körner: Über Charakterdarstellung in der Musik, S. 28.

54 Ebd., S. 31.

55 Ebd., S. 32.

56 Vgl. ebd., S. 33.

57 Ebd., S. 34.

58 Vgl. ebd., S. 32.

59 Ebd., S. 32.

60 Ebd., S. 34.

61 Ebd., S. 35.

der Begebenheiten zurück, und folgt ihrem Gange durch die kleinsten Fortschritte bis zur endlichen Entwicklung.⁶²

Dies wird mit Blick auf die Poesie weiter konkretisiert: Wenn der Dichter „den Glauben an die Freiheit voraussetzt“, die als „Seele seiner Dichtung“ gelten kann, wenn er also auf Charakterdarstellung zielt, dann kommen „handelnde Personen“ zur Darstellung.⁶³ Körner führt aus:

Für jede dieser handelnden Personen giebt es dann einen besondern Wirkungskreis, in dem sie der Mittelpunkt ist, und in diesem Wirkungskreise erscheint eine Reihe von *Zuständen*, welche *Leben* genannt wird. Jeder Zustand gründet sich auf ein bestimmtes Verhältniß des freien selbstständigen Wesens zu der Welt, welche es umgiebt. Beide werden in einem Zusammenhange gedacht, durch welchen die Thätigkeit des einen in die Empfänglichkeit des andern eingreift.⁶⁴

Unschwer ist hier die von Schiller beschriebene Wechselwirkung zwischen Form- und Stofftrieb bzw. von Person und Zustand als Grundlage der Argumentation zu erkennen. Erst im Zusammenhang mit der Poesie knüpft Körner also wieder eng an den *11. Brief* aus Schillers *Ästhetischer Erziehung* an und akzentuiert dabei die Zeitlichkeitsthematik, die den *11. Brief* wesentlich prägt: Mit der Charakterdarstellung in der Poesie, so Körner, geht es um „Merkmale, die durch den innern Sinn in uns selbst wahrgenommen, auf andre Wesen übertragen werden“.⁶⁵ Die Bedeutung des Zeiterlebens, wie es sich bei Kant über den „inneren Sinn“ fassen lässt,⁶⁶ markiert hier die Differenz zur Raumkunst. So kommentiert Körner noch einmal mit Blick auf die bildende Kunst: „Wie dort nur die Ausdehnung im Raume begränzt wurde, so hier nur das Vermögen in der Reihe von Ursachen und Wirkungen.“⁶⁷

Anschließend führt er aus: „Um nun dieß Merkmal eines Zustandes auch an andern lebenden Wesen wahrzunehmen, bedürfen wir gewisser *äußern Zeichen* [...]. Und solche Zeichen finden wir in der *Bewegung*.“⁶⁸ Mit der Bewegung ist schließlich das Gegenstück zur Gestalt gefunden und endgültig der Übergang zur Zeitkunst hergestellt. Während Körner die Gestalt als räumliche Form der Begrenzung thematisiert, setzt er ihr als zeitliche Form der Begrenzung dezidiert die Bewegung entgegen.

62 Ebd.

63 Ebd.

64 Ebd., S. 35 f.

65 Ebd., S. 36.

66 Vgl. Georg Mohr: *Das sinnliche Ich. Innerer Sinn und Bewußtsein bei Kant*. Würzburg 1991, S. 75–82.

67 Körner: *Über Charakterdarstellung in der Musik*, S. 36 f.

68 Ebd., S. 37.