

„Gefrorene Musik“

Das Verhältnis von Architektur und Musik in der ästhetischen Theorie.

vorgelegt von
Diplom-Ingenieur Architekt
Khaled Saleh Pascha
aus Berlin

Von der Fakultät VII - Architektur
der Technischen Universität Berlin
zur Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Ingenieurwissenschaften
– Dr.-Ing. –

genehmigte Dissertation

Vorsitzender des Prüfungsausschusses: Prof. Rainer Hascher
Berichter: Prof. Dr. Fritz Neumeyer
Berichter: Prof. Dr. Helga de la Motte-Haber

Tag der wissenschaftlichen Aussprache: 5.2.2004

Berlin 2004
D 83

„Gefrorene Musik“

Das Verhältnis von Architektur und Musik in der ästhetischen Theorie.

Khaled Saleh Pascha

Berlin 2004

Kurzfassung:

„Gefrorene Musik“. Das Verhältnis von Architektur und Musik in der ästhetischen Theorie.

In der vorliegenden Arbeit wird das Verhältnis von Architektur und Musik untersucht. Der Titel „Gefrorene Musik“ weist auf die berühmte Metapher hin, die zum Ausgangspunkt einer Untersuchung zum Wechselverhältnis beider Künste in der Architekturtheorie und Ästhetik wird. Die vier Kapitel der Dissertation stellen auf jeweils unterschiedliche Art den Bezug zu der Metapher her.

Im ersten Teil wird die Genese der Metapher, Ort, Zeit und Umstände ihrer Entstehung rekonstruiert, soweit dies nach dem heutigen Quellenstand möglich erschien. Die Urheberschaft der Metapher konnte Schelling und indirekt einem seiner Schüler, Henry Crabb Robinson, zugeschrieben werden.

Im zweiten Kapitel bestimmt der Begriff der „gefrorenen Musik“ den mythologischen Ausgangspunkt einer geschichtlichen Betrachtung beider Künste. Die Beziehung der beiden Künste Architektur und Musik gründet auf frühe indische, ägyptische und chinesische Schöpfungsmythen, in denen das Stofflichwerden der Welt im Vorgang des „Verstummens“ eines ursprünglichen Klanges entstanden sein soll. Im Phasenübergang von Klang zu Stoff liegt der gedankliche Ursprung der Metapher der „gefrorenen Musik“ verborgen, hierauf begründet sich die metaphysische, durch mathematische Gesetzmäßigkeiten in beiden Künsten genährte Spekulation zum Verhältnis von Architektur und Musik bis in die Neuzeit. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts wird mit dem Aufkommen physiologischer Erkenntnisse die Gültigkeit eines dogmatischen Harmoniebegriffs in Architektur und Musik in Frage gestellt. Mit dem Bezug auf das „Malerische“ und „Poetische“ wendet sich die Architekturtheorie ab dem 18. Jahrhundert anderen Kunstgattungen zu. Die Auseinandersetzung zwischen Architektur und Musik findet ab diesem Zeitpunkt in den ästhetischen Theorien der Philosophie statt.

Im dritten Teil zum Verhältnis von Architektur und Musik in der idealistischen Philosophie – gleichzeitig auch das Hauptkapitel der Arbeit – wird der geistesgeschichtliche Hintergrund untersucht, aus der die Metapher entstanden ist. In den Kunstsystemen des deutschen Idealismus wird das Verhältnis beider Künste paradigmatisch. Zwei unterschiedliche Klassifikationsmodelle der Künste leiten sich unmittelbar aus dem Verhältnis von Architektur und Musik ab.

Im „Organismusmodell“ der Kunst, wie bei Schelling, Solger oder Lotze, bilden Architektur und Musik die beiden essentiellen Pole, aus denen alle anderen Kunstgattungen hervorgehen. Die eine Kunst – die Musik – vertritt danach das flüchtige, das subjektive Moment, die andere – die Architektur – das bleibende, objektive Moment. Keine Kunstgattung kann ohne musikalisches und architektonisches Prinzip bestehen.

Im teleologischen Modell, wie u. a. bei Hegel, Vischer, Schopenhauer und Carriere, stehen beide Künste für den Anfangs- und Endpunkt einer Entwicklungstendenz der Kunst, die vom Roh-Materiellen zum Geistig-Immateriellen fortschreitet. Analogien zwischen den beiden Künsten betreffen in diesem Modell immer nur die formale, äußere Gestalt und nie das Wesen in beiden Künsten.

Das letzte Kapitel zeigt die Auswirkungen und Konsequenzen auf, die aus der Beschäftigung mit der Metapher und ihrem geistigen Umfeld in der Folgezeit resultieren. In den späten Konzeptionen des deutschen Idealismus und in den psychologischen Kunsttheorien der Folgezeit wird das Verhältnis zwischen Architektur und Musik auf eine neue Grundlage gestellt. Das Moment des Zeitlichen wird zum Ausgangspunkt einer Neubestimmung der Architektur als Raumkunst, wie das Moment des Räumlichen zur Erklärung der psychologischen Wirkung von Musik wichtig wird. Die Proportionsgesetze in der Architektur waren Ausdruck des alten, metaphysisch geprägten Kunstdenkens. Im Rhythmus der Raumgebilde als choreographisch-zeitliches Prinzip entsteht in der psychologischen Kunsttheorie für die Architektur ein neuer Bezugspunkt mit der Musik. Umgekehrt erhält die Musik im Raumbegriff einen neuen architektonischen Zusammenhang. Im Raum-Zeit-Diskurs der psycho-

logischen Kunsttheorie wird die Auseinandersetzung zwischen Architektur und Musik auf einer übergeordneten Ebene weitergeführt.

Abstract:

“Frozen Music”. The relationship between architecture and music in the aesthetic theory.

The well-known metaphor “Gefrorene Musik” (frozen music) is used as the starting point for an examination of the changing relationships between architecture and music in the aesthetics and theories of architecture. Each of the four chapters of this thesis presents a different aspect of these relationships.

First, so far as is presently possible, the origins of the metaphor (locations, time, conditions) are reconstructed. The expression can be attributed to Schelling and indirectly to one of his pupils, Henry Crabb Robinson.

Second, the concept of “frozen music” in the mythological history of music and architecture is examined. A relationship of these two art forms may originate in early Indian, Egyptian and Chinese myths of creation in which material creation of the world is linked to the silencing of an original sound. In the transition from sound to substance lies concealed the intellectual concept of “frozen music”, and the mathematical definition of both art forms led in more modern times to metaphysical speculations about their relationships. Towards the end of the 17th century, the validity of dogmatic, harmonic conceptions for architecture and music was questioned, and from the 18th century architectural theory orientated itself to poetry and painting, and from this time discussion of architecture and music became relegated to the theories of aesthetic philosophy.

Third, and also the main topic of this thesis, the intellectual history of the concept of relationships between music and architecture in idealism, from which the expression “frozen music” originated, is examined. In German idealism, the relationship of the two art forms is paradigmatic, and two different classification models of the arts derive directly from the relation between architecture and music.

In the “organistic model” of the arts, as perceived by Schelling, Solger and Lotze, architecture and music are the two essential poles from which all other art forms are derived. Music represents the fleeting, subjective factor, whereas the other art form, architecture, represents the lasting, objective element. No art form can exist without musical and architectural principles.

In the “teleological model”, as for example expounded by Hegel, Vischer, Schopenhauer and Carriere, both art forms are the beginning and the endpoint of progressive, developmental tendencies in the arts, from raw material to intellectual intangibles. In this model, analogies between the two art forms always relate the outer form only, and never the underlying substance.

Last, the effects and consequences of pursuit of the metaphor and its intellectual aspects are pointed out. In the late concepts of German idealism and the subsequent, psychological theories of the arts, the relationship between architecture and music found a new basis. Architecture became redefined as the art of space, and space also became important in explaining the psychological effect of music. The rules of proportion in architecture were an expression of the old, metaphysically influenced ways of regarding the arts. The conception of space as a choreographed, contemporary principle, part of the psychological theory of the architectural arts, provided a new connection to music. Conversely, the concept of space provided music with a new, architectural context. The discourse of space and time values in psychological theories of the arts, in consideration of the relations between music and architecture, will remain a subject for analysis.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung

1.	Vorbemerkung	9
2.	Thematische und zeitliche Begrenzung	12
3.	Stand der Forschung/Quellenlage	14
I	„Gefrorene Musik“ – Das Rätsel einer Metapher	
1.	Vorbemerkung	22
2.	Friedrich Schlegel	25
3.	August Wilhelm Schlegel	29
4.	Joseph Görres	33
5.	Johann Wolfgang von Goethe	36
6.	Friedrich Wilhelm Joseph Schelling / Henry Crabb Robinson	37
II	Architektur und Musik: Die Geschichte einer wechselvollen Dauerbeziehung	
1.	Die Entstehung der Welt aus Klang: die frühen Schöpfungsmythen	44
2.	Architektur aus Musik: Die Amphion-Sage	47
3.	Die Zahlenlehre Pythagoras'	50
4.	Der Harmoniebegriff Platons	54
5.	Die Bedeutung der Musik für Vitruv	59
6.	Zahlensymbolik und der musikalische Zusammenhang in der Gotik	62
7.	Der „Concinnitas“-Begriff Albertis	68
8.	Der „musikalische“ Proportionsbegriff Barbaros und die Anwendung durch Palladio	75
9.	Die psychologische Erkenntnis: zum Disput François Blondel – Claude Perrault	79
10.	Die Malerei als neues Leitbild: zur Architekturtheorie von Etienne-Louis Boullée	87
11.	Zusammenfassung und Ausblick	89
III	Das Verhältnis von Architektur und Musik in der idealistischen Ästhetik	
1.	Die Kunstsysteme des 19. Jahrhunderts	91
2.	Friedrich Wilhelm Schelling – Die Musik in der Plastik	98
3.	Karl Wilhelm Ferdinand Solger – Die religiösen Künste	112
4.	Georg Wilhelm Friedrich Hegel – Die Musik der Verhältnisse	125
5.	Friedrich Theodor Vischer – Die Künste des Ideals	141
6.	Arthur Schopenhauer – Die Antipoden der Kunst	150
7.	Moritz Carriere – Die Synonyme des Seins	163
8.	Hermann Lotze – Die Künste der „Einführung“	170
IV	Zusammenfassung und Synthese	
1.	Architektur und Musik in den unterschiedlichen Kunstmodellen	181
2.	Die Konsequenzen des Musikvergleichs für die Architektur	190
3.	Die Konsequenzen des Architekturvergleichs für die Musik	196
4.	Das Verhältnis von Architektur und Musik heute	203
Quellen		
	Primärliteratur	208
	Sekundärliteratur	217

EINLEITUNG

Diese Beziehungen [von Musik und Architektur] andeutungsweise zu ahnen, ist leicht genug; sie genau und im einzelnen zu bestimmen, ist eine heikle Sache, und es ist nicht unmöglich zu bezweifeln, daß es sie überhaupt gibt – denn alles Ästhetische unterliegt dem Zweifel.

Paul Valéry
»Amphion«, Geschichte eines musikalischen Dramas

1. VORBEMERKUNG

Die Unterschiede zwischen den beiden Kunstgattungen Architektur und Musik sind nach rein äußerlichen Gesichtspunkten erheblich: die Architektur ist eine Raumkunst, die Musik eine Zeitkunst. Die Architektur wendet sich an die Sehnerven, die Musik an die Hörnerven. Die Architektur hat einen dauernden Ausdruck, wirkt statisch, die Musik – gründend auf ihre Zeitlichkeit – dynamisch. Die Architektur dient immer auch einem praktischen Nutzen, einer Funktion als Gebrauchsgegenstand, die Musik ist eine Kunst der „zwecklosen“ Kontemplation. Die Architektur hat ein schweres, physisch präsent und „greifbares“ Baumaterial, die Musik im Tonmaterial einen quasi immateriellen Baustoff, mehr Energieform als stofflich. Phänomenologisch betrachtet, stehen Architektur und Musik einander diametral gegenüber. Neben diesen offensichtlichen Unterschieden gibt es eine Reihe von fundamentalen Gemeinsamkeiten, die sich verborgen im Wesen beider Künste ausmachen lassen:

Die Bedeutung der Mathematik in beiden Künste stellt eine wesentliche Gemeinsamkeit dar: die mathematischen Gesetzmäßigkeiten, die sich in der Konsonanzlehre, in der Rhythmuslehre und in der harmonischen Struktur in der Musik offenbaren, scheinen den mathematischen Gesetzmäßigkeiten in der Architektur analog, die sich in der Geometrie ihrer Proportionen und in der Statik ihrer Konstruktion zeigen.

Aus dieser Besonderheit ergibt sich auch die Bedeutung der Terminologie „Komposition“ oder – als synonymem Begriff – die Bedeutung des Begriffs „Architektonik“ als verbindendes Prinzip: Architektur und Musik bedürfen eines strukturellen, formal-logischen Zusammenhangs; in beiden Künsten ist die Bedingung, wie das Ausgangsmaterial organisiert und in eine sinnhafte Beziehung zueinander gesetzt wird, von essentieller Bedeutung für ihre ästhetische Wirkung. In beiden Künsten werden ganz besondere Fähigkeiten und Kenntnisse der „Kompositionsverfahren“ vorausgesetzt, die zur Planung und Ausführung des architektonischen und musikalischen Kunstwerks benötigt werden. Da außerdem in diesen Künsten – mit Ausnahme von Selbstbauprojekten in der Architektur und improvisatorischen Formen in der Musik – Konzeption und Ausführung in unterschiedlichen Händen liegen, bedürfen beide Künste einer abstrakten, grafischen „Notation“, die erst eine Übermittlung der Idee in eine von Ort und Zeit getrennte Aus-, bzw. Aufführung ermöglicht.

Ihrer mathematischen Grundlage entsprechend, findet sich ebenfalls in keiner anderen Kunst ein ähnlich standardisiertes Ausgangsmaterial, wie es in den normierten Bauteilen der Architektur (vom Mauerwerksmaß bis zum Halbzeug des Stahlbaus) oder in dem aus 12 Halbtönen bestehenden Oktavraum der Musik vorkommt. Aus einfachen Grundregeln der Verbindung dieses Ausgangsmaterials entwickeln Architektur wie Musik eine schier unendliche Zahl von Kunstwerken.

Im Wechselspiel zwischen Freiheit und Gesetz verbindet sich in den Künsten Architektur und Musik das Subjektive des künstlerischen Ausdrucks mit dem Objektiven der technischen Bestimmung, um in der künstlerischen Verschmelzung beide Prinzipien aufzuheben, so dass das Technische wohl als notwendige Bedingung beider Künste zu Grunde gelegt werden muss, diese Technik dem Ausdrucksmoment eben nur als Fundament zu seiner Entfaltung dienen kann.

Schließlich ist eine weitere und grundlegende Besonderheit beider Künste festzuhalten: Sowohl die Architektur als auch die Musik zählt nicht zu den nachahmenden Künsten; ihre Ausdrucksformen gelten als autonom, und nur in seltenen Ausnahmefällen finden sich „reale“ Naturbezüge wie in der Musik in der Imitation von Vogelstimmen oder in der Architektur in der Imitation von Grotten und Höhlen.

Der Vergleich beider Künste in philosophisch-ästhetischen Betrachtungen erzeugte zu allen Zeiten eine besondere Faszination. Die offensichtlichen Unterschiede der Erscheinungsformen und die im gleichen Maße festzustellenden Ähnlichkeiten im Wesen beider Künste nährten Spekulationen über einen inneren (dialektischen) Zusammenhang, der sich in diametral verschiedenen Erscheinungsformen musikalisch oder architektonisch ausdrückt. In der Überzeugung eines polaren, durch Architektur und Musik flankierten Modells der Künste wurden ästhetische Konzeptionen entwickelt, in denen beide Künste als unterschiedliche Aggregatzustände innerhalb der Kunst begriffen wurden: als verschiedene modale Übersetzungen des Gleichen, in einem Fall – der Architektur – der unveränderlichen Raumhaftigkeit, im anderen Fall – der Musik – dem zeitlichen Flusse unterworfen.

Indirekt geht es in dieser Arbeit auch um die Geschichte einer immer wieder behaupteten Affinität zweier ungleicher Kunstgattungen und letztlich auch um die Dominanz etablierter Meinungen, Legenden und Auffassungen und ihre Zähigkeit und Widerstandsfähigkeit gegenüber längst bewiesener gegenteiliger empirischer Faktizität. Die diesem Verharren zu Grunde gelegte Intention hat ihren Ursprung im Glauben an eine hinter den Gattungsschranken liegende „Uridee“ des Künstlerischen, die wie eine übergeordnete Spange alle Ausdrucksformen des Künstlerischen verbindet. Dieser Urtopos des Künstlerischen lässt sich in zwei Bereiche teilen: den nicht weiter analytisch zu behandelnden Begriff des Genialischen als Ausdruck des Subjektiven und den mathematisch-strukturellen Begriff des Gesetzmäßigen, welcher als objektives Element die Künste miteinander verbindet. Insbesondere dieser zweite Bereich ist es, der im Zusammenhang der beiden Künste Musik und Architektur eine ganz besondere Bedeutung erhält. Gerade weil die Ausdrucksmöglichkeiten und -bedingungen beider Künste sich fundamental unterscheiden, beide Künste auf unterschiedliche Sinnesorgane und Verstandeskategorien einwirken, sind die objektiven Bestimmungskriterien, die sich als mathematische Gesetzmäßigkeiten zurückführen ließen, bevorzugtes Vergleichsmoment einer „geheimen“ Verbindung aller Künste. Trotz dieser „mathematischen“ Affinität bleiben die kategorialen Differenzen beider Künste übermächtig bestehen. Hieraus erklärt sich, dass beide Künste in vielen Darstellungen diametrale Positionen einnehmen: Musik als Ausdruck von Gefühl, von Seelischem, von kontemplativ Zweckfreiem, Architektur als Ausdruck der Ratio, des Analytischen, des Logisch-Zweckbestimmten.

In dieser unterschiedlichen Auslegung eines Musik-Architekturzusammenhangs zeigt sich die charakteristische Doppelbestimmung des Diskurses: Ist das Verbindende des Mathematisch-Zählhaften, das beide Künste als „Kinder der Zahl“ zusammenhält, letztendlich das Domi-

nierende, oder stehen – begründet durch die phänomenologischen Differenzen – beide Künste als komplementäre Ausdrucksformen einander gegenüber? Eine weitere Fragestellung lässt sich unmittelbar anschließen: Ist das Zusammenspiel von „Musikalischem“ und „Architektonischem“, wenn man es als kategoriale Begriffe der Kunst sieht, nicht Bedingung für jedes Kunstwerk, sei es für eine musikalische oder eine architektonische Komposition, ein Gemälde, ein poetisches Werk? Ist hiermit nicht ein Urtopos des Künstlerischen in seiner Auseinandersetzung zwischen Gesetz und Freiheit, zwischen Objektivität und Subjektivität angesprochen, welches zu den aktuellsten und gleichsam auch ältesten ästhetischen Fragestellungen gehört? Der Diskurs zum Verhältnis von Musik und Architektur erscheint symptomatisch für die grundlegende, im Wandel der Zeit unterschiedlich beantwortete Frage nach dem Wesen des Künstlerischen.

2. THEMATISCHE UND ZEITLICHE BEGRENZUNG

Der Titel „Gefrorene Musik“ weist auf die berühmte Metapher hin, die zum Ausgangspunkt einer Untersuchung zum Wechselverhältnis beider Künste in der Architekturtheorie und Ästhetik wird. Die vier Kapitel der Arbeit stellen auf jeweils unterschiedliche Art den Bezug zu der Metapher her.

Im ersten Teil wird die Genese der Metapher, Ort, Zeit und Umstände ihrer Entstehung rekonstruiert, soweit dies nach dem heutigen Quellenstand möglich erschien. Obwohl die Metapher außerordentlich populär und zum Thema vieler Aufsätze und Artikel wurde, blieb ihre Entstehungsgeschichte bisher unerforscht.

Im zweiten Kapitel bestimmt der Begriff der „gefrorenen Musik“ den mythologischen Ausgangspunkt einer geschichtlichen Betrachtung beider Künste. Der in zahlreichen Aufsätzen bereits aufgearbeitete geistesgeschichtliche Zusammenhang konnte unter Berücksichtigung mythologischer Quellen weiter zurückverfolgt und ergänzt werden.

Im dritten Teil zum Verhältnis von Architektur und Musik in der idealistischen Philosophie wird der geistesgeschichtliche Hintergrund, aus der die Metapher entstanden ist untersucht. Dieser Abschnitt zur Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts, in der das Verhältnis beider Künste eine ungeahnte Bedeutung für die Ästhetik erlangt, stellt den Schwerpunkt der Arbeit dar. Der Zusammenhang der beiden Künste in den Kunstsystemen des deutschen Idealismus wurde bisher nicht erforscht.

Das letzte Kapitel zeigt die Auswirkungen und Konsequenzen auf, die aus der Beschäftigung mit der Metapher und ihrem geistigen Umfeld in der Folgezeit resultieren. Der Zusammenhang August Schmarsows und Ernst Kurths als Protagonisten einer neuen, psychologisch orientierten Kunsttheorie für die Neubestimmung des Wechselverhältnisses von Architektur und Musik ist bisher ebenfalls nicht erforscht.

Die philologische, begriffsarchäologische Untersuchung zu der Entstehungsgeschichte der berühmten Architektur-Musikmetapher und die Untersuchung zu dem Verhältnis zwischen Architektur und Musik in den Kunstsystemen des deutschen Idealismus betreffen in ihrer örtlichen und zeitlichen Begrenzung den deutschen Sprachraum im 19. Jahrhundert. Beide Untersuchungsbereiche sind unmittelbar in Zeit, Ort und Personen miteinander verbunden. So liegt in dem vermuteten Entstehungsjahr 1802 der bis heute überaus populär gebliebenen Metapher der „gefrorenen Musik“ der Beginn einer intensiven philosophischen Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Architektur und Musik.¹

Der Zeitpunkt, wo der Diskurs zu den beiden Künsten die sie unmittelbar betreffenden Disziplinen der Architektur- und Musiktheorie verlässt, markiert die Bruchstelle zwischen allgemeinem und besonderem Schwerpunkt der Arbeit. In der historischen Untersuchung aus architekturtheoretischer Perspektive wird der im Wesentlichen autonome Diskurs in den

¹ An dieser Stelle sei ausdrücklich darauf hingewiesen, dass eine philosophische Auseinandersetzung mit dem *System der Künste* selbstverständlich älteren Ursprungs ist. So findet sich bereits bei Jean le Rond d'Alembert (Abhandlung v. dem Ursprung, Fortg. u. Verb. der Künste u. Wiss. 1763) und Henry Home (Grundsätze der Kritik 1772) und natürlich auch schon bei Immanuel Kant (Kritik der Urteilskraft 1790) eine Bewertung der Künste, die bereits Ansätze einer kritischen Gegenüberstellung der einzelnen Kunstgattungen in sich trägt. Aus der Literatur sind vor allem Johann Gottfried von Herder (Kritische Wäldchen 1769) und verstreut im Gesamtwerk die Äußerungen von Ludwig Tieck, Heinrich Wackenroder und Novalis zu nennen, die die Künste in einen Bewertungszusammenhang gestellt haben. Tatsächlich ist aber erst bei Schelling das Verhältnis von Architektur und Musik als einzigartig und für die dialektische Kunstphilosophie paradigmatisch erkannt worden. Seit Schelling wird dieses Verhältnis in annähernd allen wichtigen philosophisch-ästhetischen Folgepublikationen thematisiert. Zu der Geschichte der „Kunstsysteme“ siehe auch: Heinrich Sahlender, »Die Bewertung der Musik im System der Künste«, Diss. Jena 1929 und Gunter Scholtz »Weg zum Kunstsystem«, in: Walter Jaeschke (Hrsg.) »Früher Idealismus und Frühromantik: der Streit um die Grundlagen der Ästhetik«, Hamburg 1990, S. 12–29

philosophischen Strömungen des 19. Jahrhunderts ausgespart, um einen eigenständigen Schwerpunkt zu bilden. Schließlich stellt die Untersuchung des Verhältnisses der beiden Künste Architektur und Musik in den Kunstsystemen des Idealismus' den Bezugsrahmen zum ersten Kapitel der Begriffsgeschichte der Metapher der „gefrorenen Musik“ wieder her. Der für das Verständnis des Diskurses über Architektur und Musik im 19. Jahrhundert notwendige begriffliche Zusammenhang wird im zweiten Kapitel innerhalb eines chronologischen Überblicks zu den unterschiedlichen Positionen und Aussagen zum Thema vermittelt. Der zeitliche Horizont dieser chronologischen Untersuchung zum Verhältnis zweier Künste erstreckt sich auf den gesamten Zeitraum kulturgeschichtlicher Überlieferung bis in das Zeitalter der Aufklärung, d.h. von den nicht eindeutig datierbaren frühen Schöpfungsmythen bis hin zu frühen empirischen Tendenzen in der Kunsttheorie.

Eine Untersuchung zum Zusammenhang zweier Künste impliziert zwangsläufig zwei unterschiedliche Perspektiven, aus denen dieses Verhältnis beschrieben werden kann. Den Idealfall einer zweiseitig umfassenden Sichtweise ausnehmend, die sowohl von der architekturtheoretischen als auch musiktheoretischen Perspektive argumentiert (und argumentieren *kann*), lässt sich eine Beeinflussung der Architektur durch die Musik und vice versa rekonstruieren. Diese beiden Diskurse unterscheiden sich maßgeblich in Personen, zeitlichen Schwerpunkten und thematischen Bezügen. Als Beschränkung und auch eingedenk der eigenen musikwissenschaftlichen Kompetenz kann hier nur die architekturtheoretische Perspektive berücksichtigt werden, so sehr auch die komplementär ergänzende Sicht aus der Perspektive der Musik hilfreich und vor allem aufschlussreich auch für das architekturtheoretische Verständnis sein würde. Wo es in den wenigen Fällen, wo tatsächlich die Architekturtheorie und die Musikästhetik unmittelbar in einen gemeinsamen Diskurs treten, unabdingbar ist, zumindest andeutungsweise die musikästhetische Position aufzuzeigen, soll dies trotz aller vorgenannten „perspektivischen“ Beschränkung geschehen. Dies heißt jedoch nicht, dass bei einer wechselseitigen Bestimmung beider Künste die Aussagen zur Musik, die wiederum direkte Rückschlüsse auf die Architektur zulassen, ignoriert werden sollen. Vielmehr bedeutet Perspektive hier, dass die Konsequenzen und Beurteilungen aus diesen Aussagen in erster Linie auf ihre Relevanz für die Architektur bestimmt werden, und dass die umfangreiche musikästhetische Literatur und der mit ihr verbundene Diskurs zum Thema des Einflusses der Architektur zur Bestimmung der Musik nur gestreift werden kann.²

² Trotz aller Versuche, sehr vereinzelt auch die musiktheoretische Sicht zu berücksichtigen, wird dennoch offensichtlich, dass der Arbeit ihr komplementäres Gegenstück aus der Sichtweise der Musik fehlt. Die Aufarbeitung des Verhältnisses beider Künste aus der Sicht der Musik stellt eine Forschungslücke dar.

3. STAND DER FORSCHUNG/QUELLENLAGE

Publikationen zum Thema der Beziehung von Architektur und Musik liegen hauptsächlich in Form von Beiträgen für Fachzeitschriften und Sammelbänden vor. Als weitere wichtige Quelle gelten entsprechende Kapitel bzw. Passagen in der architekturtheoretischen, musikwissenschaftlichen und kunstwissenschaftlichen Literatur. Monografien spielen als Quellen quantitativ nur eine geringe Rolle. Die Verbindung von Architektur und Musik wird – wenn es überhaupt den Umfang einer Buchpublikation erreicht –, häufig im Zusammenhang von gebäudetypologischen Untersuchungen (Konzerthäuser etc.), oder wenn es sich in der Musik um raumakustische Fragen handelt, am Rande thematisiert.³

Auch die nachfolgend erwähnten Monographien zum Thema können streng angelegten Maßstäben zur vorliegenden Thematik nicht wirklich gerecht werden, da diese Publikationen entweder einen lokal- und zeitgeschichtlich sehr begrenzten Gegenstand oder stilistische und phänomenologische Gesichtspunkte zwischen Architektur und Musik behandeln. Da sich in allen Veröffentlichungen jedoch Abschnitte zu einer weit grundlegenderen Bestimmung des Verhältnisses beider Künste finden, erscheint der Verweis auf sie gerechtfertigt.

Monografien und Sammelbände zur Architekturtheorie, Musikästhetik und Kunsttheorie

Albert EICHHORNS 1888 erschienenes Buch *Die Akustik grosser Raeume nach altgriechischer Theorie*⁴ und die Nachfolgepublikation von 1899 *Der akustische Maasstab*⁵ befassen sich – wie die Titel bereits andeuten – vor allem mit akustischen Fragen. Die zeitliche Begrenzung der Untersuchung auf die Antike offenbart neben physikalischen Aspekten der Schallausbreitung auch Aspekte der Metaphysik und Zahlenlehre in der griechischen Kunsttheorie. Die metaphysischen Zusammenhänge zwischen Architektur und Musik, die über das physikalisch bestimmte Feld der Akustik hinausgehen, werden von Eichhorn zu einem Gesamtmodell einer pythagoreisch beeinflussten Raumakustik verwoben. Da es Eichhorns Bestreben ist, psychologische Erkenntnis auf dem Gebiet der Raumakustik mit pythagoreischer Proportionstheorie zu „versöhnen“, wird sowohl die normative als auch die empirische Tendenz in der Theorie zum Verhältnis beider Künste aufgezeigt.

1891 erscheint die Publikation von W. SCHULTZ, *Die Harmonie der Baukunst*,⁶ in der der Zusammenhang von architektonischer Proportionslehre und musikalischer Intervalllehre empirisch durch Bauaufnahmen und Auswertungen bestehender Dokumentationen antiker Bauten nachgewiesen wird.

Oskar WALZEL führt 1917 in seinem Buch *Wechselseitige Erhellung der Künste*⁷ die Genese der Metapher der gefrorenen Musik aus dem Gedankengut der Deutschen Romantik zurück. Walzel verdeutlicht die Bedeutung Goethes, Schellings und Schlegels für die synästhetischen

³ Um Missverständnisse im Vorfeld auszuschließen und auch als Abgrenzung zu einer Vielzahl von Publikationen, die dieses Thema in den Vordergrund stellen, muss klargestellt werden, dass es hier nicht darum gehen soll, phänomenologische Beeinflussungen von Musik auf Architektur oder von Architektur auf Musik aufzuzeigen (musikalisierte Architektur, Rhythmus und musikalische Zeitabläufe in der Architektur, usw.). Außerdem soll auch nicht das weite Feld der Beziehung der beiden Kunstgattungen auf dem Felde der Raumakustik Thema dieser Auseinandersetzung sein. Somit ist auch eine bautypologische Untersuchung von Konzerthäusern und anderen Bauaufgaben, die Musik als Nutzungsprogramm der Architektur verstehen und damit nicht architekturtheoretische Konzeptionen reflektieren, nicht Aufgabe dieser Arbeit.

⁴ Albert Eichhorn, »Die Akustik grosser Raeume nach altgriechischer Theorie«, Berlin 1888.

⁵ Albert Eichhorn, »Der akustische Maasstab fuer die Projectbearbeitung grosser Innenraeume in seiner Beziehung zu den musikalischen Harmonien«, Berlin 1899.

⁶ W. Schultz, »Die Harmonie der Baukunst. Nachweisung der Proportionalität in den Bauwerken des griechischen Alterthums«, Hannover 1891.

⁷ Oskar Walzel, »Wechselseitige Erhellung der Künste«, Berlin 1917.

Spekulationen in der Kunstphilosophie im 19. Jahrhundert und beleuchtet mit Verweis auf den Schmarsowschen Rhythmusbegriff den neuen, psychologisch begründeten Musikbezug in der Architektur.

1925 veröffentlicht der Architekt Karl WEIDLE seine Abhandlung *Bauformen in der Musik*,⁸ in der er eine phänomenologische und stilistische Ähnlichkeit zwischen architektonischen und musikalischen Formen behauptet. Unter anderem analogisiert Weidle den Typus der Residenzanlagen des 18. Jahrhunderts mit der Sonatenform der Musik und glaubt gemeinsame Gestaltungsaspekte und -gesetzmäßigkeiten in beiden Ausdrucksformen zu erkennen. Der Zusammenhang von Architektur und Musik wird von Weidle im Wesentlichen assoziativ und wenig wissenschaftlich untersucht.

In Alexander WALTONS Schrift von 1934, *Architecture and Music*,⁹ wird der Versuch unternommen, stilistische Begriffe klassizistischer und moderner Kunst anhand von Beispielen in Architektur und Musik wechselseitig nachzuweisen. Einer Parallelisierung architektonischer und musikalischer Formbildung liegt die These einer überindividuellen Struktur klassizistischer und moderner Kunst zu Grunde, die sich unabhängig als Charaktereigenschaften eines Kunstwerkes in allen Gattungen und Genres wieder finden lässt.

Aus musikwissenschaftlicher Sicht ist vor allem Rudolf SCHÄPKES *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen* von 1934 zu erwähnen, in der der Zusammenhang beider Künste im Rahmen einer Chronologie der Musikästhetik an unterschiedlichen Stellen Erwähnung findet.¹⁰ Die musiktheoretische Position Schöpfkes wird daraus offensichtlich, dass den vereinzelt Stellungnahmen Hanslicks, Halms und Kurths zu den Verwandtschaftsbeziehungen zwischen Musik und Architektur besondere Aufmerksamkeit zuteil wird.

Als quasi „Standardwerk“ zur musiktheoretischen Beeinflussung der Architektur in der Renaissance ist Rudolf WITTKOWERS *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*¹¹ zu nennen, das unter dem Titel *Architectural Principles in the Age of Humanism* erstmals 1949 erscheint. In einer Vielzahl von aufgedeckten Verweisen und Übereinstimmungen wird die Beeinflussung wichtiger Renaissancearchitekten (vor allem Alberti und Palladio) durch das musiktheoretische Gedankengut ihrer Zeit nachgezeichnet.

Hans KAYSERS 1950 erschienene *Lehrbuch der Harmonik*¹² und insbesondere das hierin enthaltene Kapitel *Harmonikale Proportionen in der Baukunst*, stellt die geisteswissenschaftlichen und mathematischen Grundaussagen zum Vergleich der Kunstgattungen Architektur und Musik aus neuplatonischer Sicht zusammen.¹³

In dem Buch *Vom Nachleben des Vitruvs*¹⁴ (1951) von Herbert KOCH wird ein Überblick über den Zusammenhang beider Künste im Ausgangspunkt der vitruvianischen Architekturtheorie

⁸ Karl Weidle, »Bauformen in der Musik«, Stuttgart 1925.

⁹ Alexander Walton, »Architecture and Music«, Cambridge 1934.

¹⁰ Rudolf Schöpfke, »Geschichte der Musikästhetik in Umrissen«, Berlin 1934, S. 91 ff., 336 f., 349 f., 434.

¹¹ Rudolf Wittkower, »Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus«, München 1969.

¹² Hans Kayser, »Lehrbuch der Harmonik«, Zürich 1950.

¹³ In »Paestum; die Nomoi der drei altgriechischen Tempel zu Paestum des gleichen Autors« (Heidelberg 1958) werden die Ursprünge der Beziehungen von Architektur und Musik mit besonderer Berücksichtigung der frühen architekturtheoretischen Konzeptionen Vitruvs und Albertis aus geisteswissenschaftlicher Sicht rekapituliert und aus einer „harmonikalen“ Sichtweise beurteilt. Diesem einleitenden Teil schließt sich eine Untersuchung des Paestum-Tempels hinsichtlich der Verwendung musikalischer Proportionen an.

Weitere wichtige Werke Hans Kaysers, in denen zu dem Verhältnis beider Künste kurz Stellung genommen wird, sind:

- »Der hörende Mensch / Elemente eines akustischen Weltbildes«, Berlin 1932

- »Akróasis / Die Lehre von der Harmonik der Welt«, Basel 1946

- »Ein Harmonikaler Teilungskanon / Analyse einer geometrischen Figur im Bauhüttenbuch Villard de Honnecourt«, Zürich 1946.

¹⁴ Herbert Koch, »Vom Nachleben des Vitruvs«, Baden-Baden 1951.

gegeben. Insbesondere die Ausführungen zur Rezeption der antiken Amphionsage im Zeitalter der Romantik (insb. Goethe und Schlegel) verdienen Interesse.

Fritz STEGES Publikation von 1961, *Musik - Magie - Mystik*, behandelt die Genese der Musik aus okkulten, zahlensymbolischer Perspektive. In einem kurzen Abschnitt wird die Rezeption der antiken Zahlensymbolik anhand eines Vergleiches von Musik und Architektur entwicklungsgeschichtlich nachgezeichnet.¹⁵

Von Adolf NOWAK wird 1971 der philosophische, kunsttheoretische und literaturgeschichtliche Hintergrund der Romantik für die idealistische Musikästhetik Hegels hinterleuchtet. Die Beurteilung der Architektur innerhalb des Kunstsystems Hegels wird exemplarisch anhand der direkten Abgrenzung zur Musik thematisiert.¹⁶

Werner KAMBARTEL in *Symmetrie und Schönheit*¹⁷ und Wolfgang Dieter BRÖNNER in *Blondel-Perrault. Zur Architekturtheorie des 17. Jahrhunderts in Frankreich*¹⁸ untersuchen 1972 den Paradigmenwechsel von einer normativen hin zu einer psychologischen Kunsttheorie am Beispiel der französischen Architekturtheorie am Ende des 17. Jahrhunderts. Anhand der Rolle der Musik für die Bestimmung der Architektur zeichnen Kambartel und Brönnner die Auseinandersetzung zwischen Blondel und Perrault nach.

Raymund WEYERS weist 1976 an einigen Stellen seiner musikästhetischen Untersuchung auf das ganz besondere Verwandtschaftsverhältnis zwischen Architektur und Musik in der Kunstphilosophie Schopenhauers hin.¹⁹

In Paul von NAREDI-RAINERS 1982 erschienenem Buch *Architektur und Harmonie*²⁰ wird der Harmonie- und Proportionsbegriff in der Architektur aus der Antike bis in das Zeitalter der Aufklärung umfassend dargestellt. Insbesondere die Antikenrezeption der Renaissance in den theoretischen Konzeptionen von Alberti, Palladio und anderen wird unter besonderer Berücksichtigung der Zahlengesetze, die vor allem aus der Musik abgeleitet wurden, untersucht. Die Zahlengesetze werden als eine historische Bezugsebene architektonischer Gestaltung neben anthropomorpher und zahlensymbolischer Beeinflussung behandelt. Abgesehen von einem fundierten Theorieteil zum Thema ist es vor allem eine Vielzahl von Architekturbeispielen, die Naredi-Rainer empirisch unter dem Gesichtspunkt angewandter Proportionssysteme auswertet.

Michael BRIGHTS 1984 erschienenem Buch *Cities built to Music*²¹ ist eine Untersuchung zum „gothic revival“ im viktorianischen Zeitalter, in der der Zusammenhang von Architektur und Musik aus der spezifischen Sicht der Kunsttheorie Englands des 19. Jahrhunderts nachvollzogen wird. Der Schwerpunkt liegt hierbei auf einer Untersuchung eines synästhetischen Zusammenhangs von Musik- und Architekturwahrnehmung in der englischen Literatur der Zeitepoche.

In Stefan FELLNERS Promotionsschrift *Numerus Sonorus*²² von 1993 werden musikalische Proportionen in den Chiquitos-Kirchen in Paraguay nachgewiesen. Ein kurzer geschichtli-

¹⁵ Fritz Stege, »Musik – Magie – Mystik«, Remagen 1961, hier insbesondere S. 58–61.

¹⁶ Adolf Nowak, »Hegels Musikästhetik«, Regensburg 1971, insbesondere S. 69 ff.

¹⁷ Werner Kambartel, »Symmetrie und Schönheit. Zur Krise der normativen Proportionslehre in der Architekturtheorie Claude Perraults«, München 1972

¹⁸ Wolfgang Dieter Brönnner, »Blondel-Perrault. Zur Architekturtheorie des 17. Jahrhunderts in Frankreich«, Diss. Bonn 1972.

¹⁹ Raymund Weyers, »Arthur Schopenhauers Philosophie der Musik«, Regensburg 1976, insbesondere S. 87, 90 ff., 117 f., 135 f.

²⁰ Paul von Naredi-Rainer, »Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst«, Köln 1982.

²¹ Michael Bright, »Cities built to Music«, Columbus (OH) 1984.

²² Stefan Fellner, »Numerus Sonorus. Musikalische Proportionen und Zahlenästhetik in der Architektur der Jesuitenmissionen Paraguays am Beispiel der Chiquitos-Kirchen des P. Martin Schmid (1692–1772)«, Diss. TU-Berlin 1993.

cher Überblick zu dem Verhältnis von Architektur und Musik aus Sicht der Architekturtheorie bildet die notwendige Hintergrundinformation für diese baugeschichtliche Forschungsarbeit.

In Peter BIENZ Publikation von 1998, *Le Corbusier und die Musik*,²³ wird der neuplatonische Ursprung in Corbusiers Architekturauffassung rekonstruiert.

Aus der architekturtheoretischen Sekundärliteratur ist als Kompendium zum Thema romantischer Architekturästhetik das Werk *Poesie der Baukunst*²⁴ von Jens BISKY aus dem Jahre 2000 zu nennen, in dem facettenreich der Zusammenhang von Architekturpraxis und Architekturtheorie und die jeweiligen Rezeptionsphänomene in der romantischen Literatur (insb. Goethe) untersucht werden. Der geistesgeschichtliche Einfluss des Deutschen Idealismus auf die Architekturtheorie des 19. Jahrhunderts wird jedoch nur am Rande gestreift, wo Bisky die philosophisch-ästhetische Beeinflussung August Wilhelm Schlegels durch Schelling andeutet.²⁵ Ein kurzes Exkurskapitel zum Musikvergleich,²⁶ in dem insbesondere auf den engen Zusammenhang der Musik-Architekturaphorismen bei Goethe mit Schellings Gedanken in seiner *Philosophie der Kunst* verwiesen wird, schließt diese eher auf einem philologischen als architekturtheoretischen Schwerpunkt liegende Untersuchung zum Thema ab.

Die 2001 erschienene Publikation von Fritz NEUMEYER, *Der Klang der Steine. Nietzsches Architekturen*,²⁷ behandelt neben aller offensichtlichen Beschränkung auf Person und Zeitalter Nietzsches die grundlegenden geistesgeschichtlichen Zusammenhänge zwischen den beiden Künsten Architektur und Musik, die sich als exemplarisch vollzogener Paradigmenwechsel im Denken Nietzsches offenbaren.

Beiträge in Fachzeitschriften, Sammelbänden und Editionen zum Thema Architektur – Musik

Die frühesten, in Form von Artikeln in Architekturzeitschriften publizierten Beiträge zum Thema Architektur und Musik finden sich im angelsächsischen Raum.

In dem in der Londoner Zeitschrift *Fortnightly Review* 1867 erschienene Artikel von J. M. CAPES, *Music and Architecture*,²⁸ wird der Zusammenhang beider Künste aus wirkungsästhetischer Perspektive behandelt. Capes führt die besondere Wirkung von Architektur und Musik auf die Eigenschaft zurück, das Subjekt im architektonischen und musikalischen Kunstwerk vollständig zu involvieren. Im Vergleich der Wirkung gotischer Kathedralen mit kontrapunktischer Komposition entwickelt Capes ein Plädoyer für eine zeitgenössische Architektur im Geist der Gotik.

1871 erscheint der kurze, anonyme Beitrag *Architecture and Music*.²⁹ Der Autor bestimmt den Zusammenhang beider Künste mit dem Verweis auf strukturelle Merkmale wie Rhythmus, Übergänge und Verbindungselemente in Architektur und Musik. Auf die besondere Rolle der Konstruktion in beiden Künsten wird mit Nachdruck verwiesen.

²³ Peter Bienz, »Le Corbusier und die Musik«, Wiesbaden 1998

²⁴ Jens Bisky, »Poesie der Baukunst«, Weimar 2000.

²⁵ Im Kapitel »Romantische Architekturästhetik«, S. 205 f., a.a.O.

²⁶ »Über die musikalische Analogie«, S. 299–302, a.a.O.

²⁷ Fritz Neumeyer, »Der Klang der Steine. Nietzsches Architekturen«, Berlin 2001.

²⁸ J. M. Capes, »Music and Architecture«, in: »Fortnightly Review« 8 (1867), London 1867, S. 703–710,

²⁹ »Architecture and Music«, in: »Builder« 29 (March 18, 1871): S.197–98; auch erschienen in: »Church-Builder«, No 39 (1871), S. 103–107.

Edward William GODWINs kurzer Artikel *Frozen Music*³⁰ von 1876 ist ein assoziativ mit Musikmetaphern aufgeladenes Bekenntnis für eine „musikalische“ Architektur. Godwin schreibt der Schriftstellerin de Stäel die Genese der Gefrorenen-Musik-Metapher zu.

1913 erscheint der Beitrag *Das Musikalische in der Architektur*³¹ von Fritz HOEBER, in dem der Zusammenhang von räumlicher und zeitlicher Wirkungsform anhand des Vergleiches von Architektur und Musik behandelt wird. Hoerber stellt das zeitliche Moment architektonisch-räumlicher Wahrnehmung in den Vordergrund. Die Nähe seiner Position zu den psychologisch orientierten Wahrnehmungstheorien eines Adolf Hildebrand und August Schmarsow ist offensichtlich.

Die Beziehung der beiden Künste im Zeitalter des Barocks aus Musiksicht stellt Egon WELLESZ in dem Beitrag *Der Beginn des Barocks in der Musik*³² aus dem Jahre 1919 dar. Die Charakteristik barocker Musik wird anhand eines Genrevergleichs mit zeitgleichen Architekturströmungen aufgezeigt. Wellesz behandelt vor allem wirkungsästhetische Zusammenhänge zwischen den Künsten und argumentiert aus der Position der psychologischen Kunsttheorie.

Der von Paul ZUCKER 1924 veröffentlichte Artikel *Der Begriff der Zeit in der Architektur*³³ schließt trotz der zeitlichen Distanz von 11 Jahren gedanklich an den Beitrag von Fritz Hoerber an. Auch Zucker thematisiert die zeitliche Komponente in der Architekturrezeption und verknüpft darüber hinaus den Zeitbegriff mit dem Zweckbegriff in der Architektur. Bezug nehmend auf Schmarsow, analogisiert Zucker den architektonischen mit dem musikalischen Rhythmus und stellt einen physiologisch begründeten Bezugsrahmen zwischen der Raumkunst der Architektur und der Zeitkunst der Musik her.

In dem Aufsatz *Die Funktion der Musik in der abendländischen Kunst*³⁴ von Ehrenfried MUTHESIUS aus dem Jahre 1925 wird die Idee des Plastischen und des Musikalischen als wechselseitiges Prinzip in den Künsten Architektur und Musik begründet. Die jeweils unterschiedlichen stilistischen Gestaltausprägungen in der Gotik, in der Renaissance und im Barock dienen Muthesius als Untersuchungsbereiche für eine entwicklungsgeschichtliche Parallelisierung beider Künste.

Die Ausgabe Nr. 7 der *Baukunst* aus dem Jahre 1925 beschäftigt sich mit dem Verhältnis der Architektur mit der Musik. Der Beitrag *Harmonische und kontrapunktische Führung in der Architektur*³⁵ von Erich MENDELSON behandelt formale Aspekte einer Verbindung. So untersucht Mendelsohn den Stellenwert horizontale und vertikaler Gliederung in der Architektur und vergleicht diese mit kontrapunktischen Gliederungsprinzipien in der Musik. In Hermann SÖRGELS Beitrag *Architektur und Musik im System der Künste*³⁶ wird die Verwandtschaft beider Künste durch präzise Bestimmung ihrer Position innerhalb des Systems der Künste legitimiert. Sörgel begründet die bevorzugte Stellung beider Künste mit Verweis

³⁰ Edward William Godwin, »Frozen Music«, in: »Architect«, 5 February 1876, S. 76–77.

³¹ Fritz Hoerber, »Das Musikalische in der Architektur«, in: »Der Sturm«, 4. Oktober 1913, Nr. 180/181, S. 108–110.

³² Egon Wellesz, »Der Beginn des Barocks in der Musik«, in: »Zeitschrift für Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft«, Band XIII, 1919, S. 56 ff.

³³ Paul Zucker, »Der Begriff der Zeit in der Architektur«, in: »Repertorium für Kunstwissenschaft«, Bd. 44, 1924, S. 237–245.

³⁴ Ehrenfried Muthesius, »Die Funktion der Musik in der abendländischen Kunst«, in: »Deutsche Vierteljahrzeitschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte«, 3. Jahrg. 1925, Heft 3, S. 387–397.

³⁵ Erich Mendelsohn, »Harmonische und kontrapunktische Führung in der Architektur«, in: »(Neue) Baukunst«, 1. Jahrgang, 1925, Nr. 7, S. 179.

³⁶ Herman Sörgel, »Architektur und Musik im System der Künste«, in: »(Neue) Baukunst«, 1. Jahrgang, 1925, Nr. 7, S. 155–159. In dem kurzen Beitrag »Die Urbestandteile und Potenzen in Architektur und Musik« (ebd. S. 163) stellt Sörgel einen Zusammenhang von technischen und emotionalen Begriffen in beiden Künsten fest. In einem dritten Aufsatz »Die einfachsten Grundelemente musikalischer und architektonischer Wirkungen« (ebd. S. 174) reflektiert Sörgel den neuplatonischen Ursprung einer Verbindung von Architektur und Musik.

auf ihren abstrakten und nichtdarstellerischen und damit letztlich kosmisch-metaphysischen Gehalt. Schließlich beschreibt Karl SCHEFFLER in *Das Melodische in der Baukunst*³⁷ den physiologischen Zusammenhang von unmittelbar verständlichen Gefühlswerten in der Musik und Prinzipien des Lastens und Tragens in der Architektur, die die Eindringlichkeit architektonischer und musikalischer Wirksamkeit verdeutlichen.

Der Architekt Theodor FISCHER rekapituliert in seinem Artikel *Zur Analogie optischer und akustischer Sinnesreize*³⁸ (1938) den pythagoreisch-platonischen Zusammenhang von Gestalt- und Tonproportion. Fischer stützt seine Argumentation auf physiologische und psychologische Erkenntnisse seiner Zeit, in denen die Existenz bevorzugter Proportionsverhältnisse auch empirisch nachgewiesen werden konnte.

In dem 1943 erschienenem Beitrag *Frozen music*³⁹ von Matila Costiescu GHYKA wird der geistesgeschichtliche Zusammenhang zwischen den beiden Künsten verkürzt rekapituliert. Besonderes Augenmerk legt Ghyka auf die Bedeutung tradiert, normativer Proportionsmodelle für die Entwicklung des „Modulors“ bei Corbusier.

Der Zusammenhang beider Künste in der Philosophie des Deutschen Idealismus aus architekturtheoretischer Sicht wird von Hermann BAUER in der Behandlung der ästhetischen Theorien Hegels 1963 in wenigen groben Zügen angedeutet.⁴⁰

Speziell mit dem Verhältnis zur Musik im Lebenswerk Schinkels beschäftigt sich Eva BÖRSCH-SUPAN in dem 1971 erschienenen Beitrag *Die Bedeutung der Musik im Werke Karl Friedrich Schinkels*,⁴¹ wobei insbesondere der Zusammenhang von Architektur und Musik in der Kunstpraxis der Romantik zusammen mit einer Werkanalyse Schinkels den Schwerpunkt bilden. Die Bedeutung des Deutschen Idealismus für das Denken und Wirken Schinkels wird anhand biographischer Daten rekonstruiert. Ein kurzer Überblick über den kulturgeschichtlichen Zusammenhang des Musik-Architektur-Vergleichs rundet diesen recht umfangreichen und wertvollen Beitrag zum Thema ab.

In dem kurzen Aufsatz *Verhältnisse zwischen Architektur und Musik*⁴² von Aguirre de IRAOLA aus dem Jahre 1982 wird der Zeit-Raum-Begriff in der modernen Philosophie seit Kant für die Bestimmung der beiden Künste Architektur und Musik aufgezeigt. Hauptuntersuchungspunkt bei Iraola ist der Raumbegriff in der Neuen Musik seit Schönberg und Webern.

In dem Aufsatz *Man denke sich den Orpheus*⁴³ von Herbert von EINEM, publiziert 1982, wird der aus der Antike tradierte Zusammenhang zwischen beiden Künsten rekapituliert. Besonderen Schwerpunkt legt Einem auf die Architektur-Musik-Verbindung in der Kunsttheorie Goethes. Die Bezüge zum Vitruvianismus in den architekturtheoretischen Konzeptionen Goethes bilden den Schwerpunkt des Beitrags.

Die Septemberausgabe 1985 der Zeitschrift *Daidalos* beschäftigt sich thematisch mit dem Verhältnis Architektur und Musik. Neben einem Beitrag von Carl DAHLHAUS, *Musik und*

³⁷ Karl Scheffler, »Das Melodische in der Baukunst«, in: »(Neue) Baukunst«, 1. Jahrgang, 1925, Nr. 7, S. 170–173.

³⁸ Theodor Fischer, »Zur Analogie optischer und akustischer Sinnesreize«, in: »Forschungen und Fortschritte«, 14. Jg. 1938, S. 13.

³⁹ Matila Costiescu Ghyka, »Frozen music«, in: »Horizon« 8 Nr. 45 (1943), S. 187–194.

⁴⁰ Hermann Bauer, »Architektur als Kunst. Von der Größe der idealistischen Architektur-Ästhetik und ihrem Verfall«, in: »Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert«, Berlin 1963, S. 133–171, zum Architektur-Musik-Zusammenhang insbesondere S. 152 ff.

⁴¹ Eva Börsch-Supan, »Die Bedeutung der Musik im Werke Karl Friedrich Schinkels«, in: »Zeitschrift für Kunstgeschichte«, Bd. 34, 1971, S. 257–295.

⁴² Aguirre de Iraola, »Verhältnisse zwischen Architektur und Musik«, in: »Wohnbauforschung in Österreich«, Jg. 27 (1982), Nr. 1/2, S. 7–11.

⁴³ Herbert von Einem, »Man denke sich den Orpheus«, in: »Goethe und das Licht, Vier Vorträge zum Goethe-Jahr 1982«, München 1982, S. 91–115.

Zahl,⁴⁴ einer Untersuchung zu den Zahlenverhältnissen in der Musik, ist insbesondere der Artikel von Werner OECHSLIN, *Musik und Harmonie: Universalien der Architektur*,⁴⁵ zu nennen, der – beginnend mit dem Verhältnis Le Corbusiers zur Musik – den zeitlichen Bogen bis in die Antike, bis zu den pythagoreischen Wurzeln eines Vergleichs beider Kunstgattungen spannt. Dem 19. und insbesondere dem 20. Jahrhundert wird in den Positionen Thierschs, Wölfflins, Wittkowers und Rows zur Beziehung (musikalischer) Proportion in der Architektur verstärkt Aufmerksamkeit zuteil.

In dem kurzen Aufsatz *Musiktheorie und Architektur*⁴⁶ von Paul von NAREDI-RAINER aus dem Jahre 1985 wird ein komprimierter Überblick über die mathematisch-metaphysische Verbindung von Architektur und Musik gegeben.⁴⁷

Den Zusammenhang im 20. Jahrhundert nachzeichnend untersucht Wolfgang PEHNT 1985 in einem kurzen Beitrag zu einem Ausstellungskatalog⁴⁸ den Musikbezug in der expressionistischen und „organischen“ Architekturströmung der 20er Jahre.

Ebenfalls aus neuerer Zeit ist der 1986 publizierte Aufsatz von Josef WIEDEMANN *Musik und Architektur*,⁴⁹ der – ähnlich wie Oechslin – die Ableitung ihrer Gemeinsamkeiten beginnend mit der Antike bis ins 20. Jahrhundert zurückverfolgt. Auch hier werden die einzelnen Positionen schlaglichthaft beleuchtet. Besondere Aufmerksamkeit widmet Wiedemann dem mythologischen Hintergrund des Musikvergleichs durch Erwähnung der griechischen Orpheus- und Amphionsage. Der Artikel schließt mit einem schwärmerischen und assoziativ aufgeladenen Plädoyer für eine „musikalische“ Architektur.

Schellings Beitrag zur Architekturtheorie wird in einem kurzen Aufsatz von Roland PIETSCH aus dem Jahre 1986 ausgeleuchtet.⁵⁰ Auch wenn das Verhältnis von Architektur und Musik in der Kunsttheorie Schellings bei Pietsch keine besondere Beachtung findet, so wird doch der integrale Zusammenhang der Künste bei Schelling aus der Idee des „Organismus“ nachvollzogen.

Den synästhetischen Ursprung der Idee des Gesamtkunstwerks am Ende des 19. Jahrhunderts (wie vor allem bei Wagner und Skriabin realisiert) zeichnet Yolanda COLE 1987 in ihrem Aufsatz *Frozen music: the origin and development of the synesthetic concept in art*⁵¹ nach. Auf die besondere Rolle der Deutschen Romantik für die Formulierung und Verbreitung eines integralen Kunstbegriffs weist Cole mit den Verweisen auf Schiller, Schelling und Goethe besonders hin.

⁴⁴ Carl Dahlhaus, »Musik und Zahl. Zur Geschichtlichkeit eines metaphysischen Prinzips«, in: »DAIDALOS«, Nr. 17, 1985, S. 17–25.

⁴⁵ Werner Oechslin, »Musik und Harmonie: Universalien der Architektur. Versuche der Annäherung«, in: »DAIDALOS«, Nr. 17, 1985, S. 58–73.

⁴⁶ Paul von Naredi-Rainer, »Musiktheorie und Architektur«, in: »Geschichte der Musiktheorie«, Hrsg. Frieder Zaminer, Band 1, »Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie«, Darmstadt 1985, S. 149–174.

⁴⁷ Weitere wichtige Aufsätze Naredi-Rainers zum Verhältnis von Architektur und Musik sind:

- »Musikalische Proportionen, Zahlenästhetik und Zahlensymbolik im architektonischen Werk L. B. Albertis«, in: »Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Graz«, 12/1977, S. 81–213, gleichzeitig Dissertation.
- »Harmonie und Ordnung – ein historischer Abriss«, in: »Der Architekt«, Nr. 12/1994, S. 673–676.
- »Johann Bernhard Fischer von Erlach und Johann Joseph Fux – Beziehungen zwischen Architektur und Musik im österreichischen Barock«, in: »Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Graz«, 25/1993, 275–290.
- »Maßeinheit und Zahlenbedeutung in der Architektur«, in: »Die historische Metrologie in den Wissenschaften« (1995), hrsg. von Harald Witthöft, S. 75–95.

Die Schriften Naredi-Rainers können als die fundiertesten und umfangreichsten Sekundärquellen zu einer historischen Untersuchung des Verhältnisses von Architektur und Musik zueinander gelten.

⁴⁸ Wolfgang Pehnt, »Verstumte Tonkunst. Musik und Architektur in der neueren Architekturgeschichte«, in: »Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts«, Ausstellungskatalog Stuttgart 1985, S. 394–399.

⁴⁹ Erschienen in DETAIL 1986/5, S. 413–418.

⁵⁰ Roland Pietsch, »Zum Verhältnis von Philosophie und Architektur. Schellings philosophische Deutung der Architektur und Säulenordnung«, in: »Arcus«, Nr. 6 (1986), S. 255–260.

⁵¹ Yolanda Cole, »Frozen music: the origin and development of the synesthetic concept in art«, in: »Precis«, 1No. 6, 1987 Spring, S. 170–181.

Zum Verhältnis von Architektur und Musik im Zeitalter der italienischen Renaissance hat Diego Horacio FEINSTEIN 1988 in seinem Beitrag *Palladio und das Problem der musikalischen Proportionen in der Architektur*⁵² den Einfluss der Musiktheorie auf die Architekturpraxis der Renaissance rekonstruiert. Dabei spannt sich der Bogen von den antiken, pythagoreischen Überlieferungen bis zu den musiktheoretischen Erkenntnissen des Zeitgenossen Zarlino, die durch Barbaro, Filarete und eben Palladio in die architekturtheoretische Literatur bzw. in die Baupraxis übersetzt worden sind. Eine Untersuchung palladianischer Grundrisse auf „musikalische“ Proportionen hin schließt den Aufsatz ab.

Die unterschiedlichen Kategorien, nach denen sich Architektur und Musik vergleichen lassen, listet 1989 Caspar BAUM in seinem Artikel *Musik und Architektur. Über das ungeklärte Verhältnis zwischen Musik und Architektur*⁵³ für die Deutsche Bauzeitung auf.

Musik als Teil eines metaphysischen Fundaments der Architektur (zusammen mit zahlen-symbolischen und astronomischen Beziehungszusammenhängen) untersucht Heide KLINKHAMMER 1996 in *Magie – Architektur*.⁵⁴ Einen besonderen Schwerpunkt bildet die Architekturtheorie der Renaissance, die aufgrund der gesicherten Quellenlage eine Vielzahl von musiktheoretischen Implikationen aufweist.

⁵²Diego Horacio Feinstein, »Palladio und das Problem der musikalischen Proportionen in der Architektur«, in: »Freiburger Universitätsblätter«, Nr.99, 1988, S. 39–52.

⁵³Caspar Baum, »Musik und Architektur. Über das ungeklärte Verhältnis zwischen Musik und Architektur«, in: »Deutsche Bauzeitung« (1989), v. 123, Nr. 5, S. 58–60.

⁵⁴Heide Klinkhammer, »Magie – Architektur«, in: »Bauwelt«, 87. Jahrgang, Heft 7, 16. Februar 1996.

I „GEFRORENE MUSIK“ – DAS RÄTSEL EINER METAPHER

1. VORBEMERKUNG

In der kurzen Sentenz „Architektur sei gefrorene Musik“ verbirgt sich einer der bekanntesten Aphorismen zur Charakterisierung der Baukunst. Seit seiner Entstehung um 1800 hat diese Metapher unzählige Male zur Erläuterung des wechselseitigen Verhältnisses beider Künste gedient. In vielen Fällen wurde diese Floskel gänzlich unreflektiert und unverstanden in dem Diskurs über Kunst und insbesondere über die beiden Künste Architektur und Musik eingesetzt. Entsprechend weit ist der Begriff ausgelegt worden. Zur direkten assoziativen Interpretation anregend, wurden mit der Metapher teilweise absolut gegensätzliche Dinge verinnahmt, die in einem Fall nur auf das Äußere, das phänomenologische Element, im anderen Fall auf das Wesen, das Innere oder den metaphysischen Bezug der beiden Künste anspielt.

Was steckt hinter der Idee der Metapher der „gefrorenen Musik“?

Der Begriff „gefroren“ weist unmittelbar auf eine Eigenschaftsform und damit auf etwas Phänomenologisches hin. Im gleichen Maße ist die Metapher auch in einem inneren, metaphysisch begriffenen Zusammenhang interpretierbar. Die Analogie mit den physikalischen Aggregatzustände „gefroren“ und „aufgetaut“ weist auf die Existenz zweier unterschiedlicher Zustandsformen der Kunst hin, die im einen Fall exemplarisch als Architektur, im anderen Fall exemplarisch als Musik ihre Ausprägung findet.

In beiden Fällen, wenn wie im phänomenologischen Vergleich Zeitstruktur sich in Raumstruktur verwandelt oder in der Betrachtung des Wesens beider Künste sich Gefühl, Gedanke, Inhalt unterschiedlichst manifestiert, kann man den Aphorismus als Übertragung von Form oder Inhalt aus dem Zeitlichen der Musik in das Räumliche der Architektur begreifen, als „Kondensation“ von diachronischer oder dynamischer Struktur in der Musik in synchronischer oder statischer in der Architektur.⁵⁵ Dieses „Erhärten“ des musikalischen Ausdrucks in der Architektur zu einem dauerhaften, festen Raumausdruck wird in der Rezeptionsgeschichte der Metapher häufig für die Architektur defizitär belegt.

Dies lässt sich auch in den verwendeten Synonymen erkennen. Der ebenfalls populäre Begriff der „erstarrten Musik“ impliziert eine graduell negativere Auslegung der Metapher für die Architektur, insofern hier nicht auf die im Wesen gleichberechtigte Transformation als „Phasenübergang“ angespielt wird, sondern vielmehr auf einen Prozess des Absterbens, des Übergangs in einen inferioren Zustands verwiesen wird.⁵⁶ Aber auch in diesem Synonym ist das Formelhafte, der Gestaltfaktor, Bezugspunkt des Vergleichs – wenn auch ein seelisches

⁵⁵ Vergl. dazu auch Gianmarco Vergani, »The Question of Unification and the Musicalization of Art«, in *Precis*, 1No. 6, 1987 Spring, S. 164 – 169. Laut Vergani ist dem Bewegenden innerhalb des Musikvollzugs eine eigentümlich entgegengesetzte Haltung beim Zuhörer bedingt. Dieser verharrt am Ort und verhält sich im Wesentlichen „passiv“, wo hingegen das in Zeit und Raum verharrende, unbewegte Vorhandensein des architektonischen Kunstwerks ein „aktives“ Handeln des Betrachtenden voraussetzt. Somit sind die aktive und passive Rolle von Objekt und Subjekt in beiden Künsten vertauscht. Dennoch sind räumliches oder zeitliches Phänomen in keiner Kunst zu verleugnen; beide Kategorien bedingen einander. In der Fortsetzung dieses Gedankengangs kann die Musik aus der „architektonischen“ Rolle begriffen oder vice versa die Architektur aus dem „musikalischen“ Blickwinkel beschrieben und miteinander verglichen werden.

⁵⁶ Anders begreift dies der Architekt und Architekturkritiker Sörgel, der in dem wahrhaft vermittelten Kunstaussdruck Dauerhaftigkeit und Objektivität ausgedrückt sehen will, und der damit – in Anlehnung an Kant – die „bleibende“ architektonische Darstellungsform über die transitorische der Musik stellt: „Das ästhetisch Verstandesgemäße verlangt Widerstand, körperhaften Stoff in der Erscheinung, nicht nur Ausdruck der reinen Idee. »Architektur ist gefrorene Musik«; in diesem feinempfundeneren Wort mag Schlegel gefühlt haben, daß es sich im Bauästhetischen um etwas »Gefrorenes«, d.h. Kompaktes, Stoffartiges handelt im Gegensatz zu dem Aufgetauten, Flüchtigen, Schemenhaften der Musik und anderer Künste.“ Herman Sörgel, »Architektur-Ästhetik«, München 1918, S. 127.

Vergleichsmoment stärker hervortritt, welches die Architektur latent als gefühlsärmere Kunst stigmatisiert. Aller Wahrscheinlichkeit ist der Begriff der „erstarrten Musik“ der originäre, chronologisch frühere. „Berühmter“ und stärker kommuniziert wurde jedoch die Metapher der „gefrorenen Musik“, die weitaus mehr Auslegungsraum besitzt und auch, in der in ihr versteckten Wertung, ausgeglichener scheint. Sicher auch aus diesem Grund ist sie bis in die heutige Zeit die populärere Variante geblieben.

Die laut Dorothea von Schlegel von Friedrich Schlegel eingeführte Formel der „versteinerten Musik“,⁵⁷ die zur Charakterisierung der gotischen Architektur mündlich überliefert wurde, erscheint ähnlich mit einer latent negativen Konnotation wie die Floskel der „erstarrten Musik“. Hier ist der Prozess einer Transformation von musikalischer in architektonische Struktur in eine direkte, wortwörtliche Umformung in den Stoff der Architektur übersetzt. Dem Begriff der „Versteinierung“ hängen weitere, in der Regel negative Assoziationen an, die nicht auf eine Gleichwertigkeit von Zustandsformen – wie im Falle der „Gefrorenen-Musik-Metapher“ – hinweisen.

Eine andere Abwandlung dieser Floskel ist der Ausspruch der „fest gewordenen Musik“,⁵⁸ die sich eigentümlich neutral jeder Wertung verhält. Erscheint in dem Begriff der „Erstarrung“ noch etwas Gewalttames, etwas dem Tod in Verbindung gebrachtes, so betont „fest“ geradezu distanziert-rational die umgewandelte Zustandsform des Künstlerischen.

Wiederum weitaus stärker einer negativen Ausdeutung verhaftet erscheint die von Goethe geprägte Architekturmetapher der „verstummten Tonkunst“.⁵⁹ Hier wird ein explizites Unvermögen der Architektur Ausdruck gegeben, eine Nicht-Sprachfähigkeit behauptet, die sie abseits der verglichenen Kunst der Musik stellt.⁶⁰

Recht bald nach Auftreten des Aphorismus als Architektur analogie entstand sein musikalisches Pendant. Die Sentenzen, Musik sei „aufgetaute Baukunst“ bei Friedrich Theodor Vischer,⁶¹ „flüssige Architektur“ bei August Wilhelm Ambros⁶² oder „luftig gewordene Baustruktur“ bei Ernst Kurth,⁶³ beziehen sich entweder – wie bei Kurth – auf eine bewusste Abgrenzung zu einem rein phänomenologischen Vergleich mit der Architektur, oder auf einen grundlegenden Zweifel einer Vergleichbarkeit beider Künste.⁶⁴ Wenn Ambros die Be-

⁵⁷ Dorothea von Schlegel, »Briefwechsel«, Mainz 1881, Band II, S. 373.

⁵⁸ Zu finden als Charakterisierung der Instrumentalmusik bei Moritz Carriere, »Aesthetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung im Leben und in der Kunst«, in: Gesammelte Werke von Moritz Carriere, Band 2, Leipzig 1886, S. 442.

⁵⁹ Johann Wolfgang von Goethe, »Maximen und Reflexionen«, hrsg. Max Hecker, 21. Band, Weimar 1907, S. 234.

⁶⁰ Siehe »Sprüche in Prosa«, in: Maximen und Reflexionen 1133, nach der Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, ed. Ernst Beutler, Zürich 1949, IX, S.641. Interessanterweise ist die Bedeutung dieser Metapher bei Goethe keineswegs für die Architektur abwertend gemeint. Für Goethe ist der Ausdruck der „verstummten Tonkunst“ Zeitmetapher. In ihr manifestiert sich die Unterschiedlichkeit der Kategorien des Zeitlichen und des Räumlichen. Das Dynamische wird statisch, verschmilzt in eine Momentaufnahme, entzieht sich aber gleichsam der Auflösung in der Zeit.

⁶¹ Das Synonym ist nachweisbar bei Fr. Theodor Vischer, »Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen«, 1846 – 57, Band 5, S. 74. Das Synonym findet sich auch in seinen veröffentlichten Vorträgen zur Kunst: »Das Schöne und die Kunst«, Stuttgart & Berlin 1907, S. 297.

⁶² Der Ausdruck „flüssig gewordenen Baukunst“ ist zu finden bei: August Wilhelm Ambros, »Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst«, Leipzig 1855, S. 24. Ambros bestimmt Fr. Schlegel im »Athenaeum« als Urheber der Metapher. In den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts wird sie wieder von Auerbach eingeführt: Felix Auerbach, »Tonkunst und bildende Kunst vom Standpunkte des Naturforschers. Parallelen und Kontraste«, Jena 1924, S. 5. Später erscheint die Floskel in der Abwandlung „verflüssigte Architektur“ bei: Hans Joachim Moser, »Musikästhetik«, Berlin 1953, Fußnote S. 20.

⁶³ „Das formgestaltende Leben aber ist aus der Zeitseele heraus Veränderungen unterworfen. Musik ist nicht nach einem oft variierten Wort* »tönende Architektur« sondern bauender Wille.“ (Ernst Kurth, »Bruckner«, Berlin 1925, S. 236) Als Fußnote setzt Kurth hinzu: „Friedrich Schlegel hatte die Architektur als eine gefrorene Musik bezeichnet. Dies nun zurückzudrehen, Tonkunst als ‚flüssig‘ oder selbst etwa luftig gewordene Baustruktur zu bezeichnen, ist das gleiche, als wollte man das Leben im Menschen als beweglich gewordenen Skelett definieren.“ (ebd.)

⁶⁴ Verwiesen sei hier auf Ernst Meumann: „Dazu huldigen die die meisten modernen Aesthetiker noch der unheilvollen Manier, die ästhetischen Kategorien der verschiedensten Gebiete des »Schönen« in der wildesten Weise zu vermengen: Man spricht von dem Rhythmus in der Baukunst, von dem Complementarismus der Töne, von der Tonharmonie der Farben, von der Symmetrie des Rhythmus u.s.w. Es ist kaum ein Aesthetiker, der nicht das Goethe'sche Wort: »Architectur ist gefrorene Musik« wie eine Offenbarung verwendete, und HAUPTMANN fügt mit vielem Geschmack hinzu: »Musik ist flüssige Architektur«. Die verhängnisvolle Folge dieses sinnlosen Wortmissbrauchs ist dann der Schluss: Weil diese Worte gebildet werden konnten, so müssen doch auch

deutung der Metapher als Zeichen eines gleichberechtigten Antagonismus' innerhalb beider Künste anerkennt, so setzt er einschränkend hinzu, dass das Architektonische in der Musik lediglich die formale Seite der Musik sei.⁶⁵

Im Vergleich der Aussagen der betreffenden Diskurse wird deutlich, dass die Metapher der „gefrorenen Musik“ aus der Sicht der Architektur eine positive, aus der Sicht der Musik jedoch eine eher negative Konnotation hat.

So unreflektiert der Bedeutungszusammenhang des Begriffs verkürzt oder gänzlich der eigenen Assoziation überlassen wurde, so wurde die vermeintliche Autorenschaft der Metapher in unzähligen Schriften ohne Nachweis zugeordnet und behauptet. In der Sekundärliteratur selbst in der Primärliteratur finden sich die unterschiedlichsten Nennungen zur Autorenschaft: Clemens Brentano, Joseph Görres, Johann Wolfgang von Goethe, Jean Paul, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, August Wilhelm von Schlegel, Friedrich von Schlegel, Arthur Schopenhauer, Anne Louise Germaine Staël-Holstein, um nur eine kleine Auswahl an Namen zu nennen. Einige dieser Personen werden häufiger (Schlegel-Brüder, Goethe, Schelling), einige seltener genannt. Dennoch hat sich keine wissenschaftlich gesicherte Zuweisung ausgebildet, so dass es bis heute unklar geblieben ist, wer der Urheber der Metapher gewesen sein könnte.

Auch wenn auf Grund der Quellenlage die Genese der Metapher nicht mehr zweifelsfrei nachweisbar ist, so konnten doch einige, immer wieder genannten Behauptungen widerlegt und der Zusammenhang der Metapherentstehung – soweit heute noch rekonstruierbar – aufgeklärt werden.

entsprechende sachliche Beziehungen zwischen den verschiedenen Kunstgebieten vorhanden sein, und diesem Irrthum verdanken wir dann neuerdings ein beständiges Suchen nach Analogien, mit denen das Verständniss der Eigenthümlichkeit der einzelnen Kunstgebiete systematisch verschlossen wird. Es fehlt in Folge dessen der modernen Aesthetik vielfach sogar die richtige Fragestellung für die Erklärung ästhetischer Wirkungen eines Kunstgebietes.

Schopenhauer entwickelt seine Theorie des Rhythmus in Analogie zur Architectur. Beide Künste, Musik und Architectur, werden mit der Zwangsjacke der Analogie in eine Summe von sehr uneigentlichen Beziehungen gebracht. Die ästhetische Wirkung des Rhythmus macht Schopenhauer verständlich, indem er eine »abwechselnde Entzweiung und Versöhnung« des rhythmischen und musikalischen Motivs in der Melodie behauptet; womit dem Leser die zweifache Aufgabe gestellt wird, zu erklären, was mit diesem Bilde von Entzweiung und Versöhnung gemeint sei, und die von Schopenhauer übersehene Frage zu erledigen, woher denn die ästhetische Wirkung des Rhythmus als solche stammt. (Ernst Meumann, »Untersuchungen zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus«; in: Philosophische Studien, Hrsg. Wundt, Band 10, Leipzig 1894, S. 12 f.)

⁶⁵ „Sie [die Musik, AdV] ist einerseits eine architektonisch-formelle Kunst, andererseits eine Kunst poetischer Ideen – ja bis zu einer, weiterhin näher zu bestimmenden Grenze, gegebener Stoffe. Die architektonische Form und die poetische Idee müssen sich in ihr durchdringen.“ August Wilhelm Ambros, »Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst«, Leipzig 1855, S. 21.

2. FRIEDRICH SCHLEGEL

Das früheste Dokument, in dem der Begriff der „gefrorenen Musik“ zu finden ist, datiert auf das Jahr 1803. Schon zu diesem Zeitpunkt wird die Metapher mit dem Namen Friedrich Schlegels in Verbindung gebracht. In der *Neuen allgemeinen deutschen Bibliothek*, einem Periodikum zu wissenschaftlichen und kulturellen Themen, heißt es ironisch in der Rubrik „Vermischte Nachrichten und Bemerkungen“, Bezug nehmend auf den Pariser Aufenthalt (1802–1804) von Friedrich und Dorothea Schlegel und der dort von Fr. Schlegel gehaltenen ersten Vorlesungsreihe *Über deutsche Literatur* (1802/03):⁶⁶

*Herr Friedrich Schlegel hält in Paris deutsche Vorlesungen über Philosophie und Literatur im Athenée des Etrangers. Es wird nicht gesagt, ob er in diesen Vorlesungen auch die großen Entdeckungen verbreitet, welche man in den Vorlesungen der neuesten Philosophen und Ästhetiker von seiner Parthey zu hören bekommt. Z. B. „Die Liebe ist das Negative der Schwerkraft“. - „Die Architektur ist eine gefrorne Musik.“ - „Die bezweifelte Nachricht alter Schriftsteller von dem Tode des Euripides, nämlich, daß er von Hunden zerrissen worden, ist gewiß: denn er hat ja die griechische Tragödie vor die Hunde gebracht.“ u. s. w.*⁶⁷

Wenn auch aus dieser kurzen Bemerkung nicht hervorgeht, ob Friedrich Schlegel selber diesen Begriff geprägt hat oder die Personen in seinem unmittelbaren Umfeld, so wird doch – beginnend mit diesem frühen Dokument bis in die jüngste Zeit – in der Mehrzahl der Quellen (mitunter auch sehr bekannter Autoren) die Urheberschaft Friedrich Schlegels behauptet.⁶⁸ Hierbei erstaunt, dass in all diesen Fällen niemals der entsprechende Textverweis auf das Werk Friedrich Schlegels offen gelegt wird. Dieses Missverständnis wird, trotz bereits mahnender Stimmen im 19. Jahrhundert, die die behauptete Autorenschaft Friedrich Schlegels bezweifeln, bis in unsere Tage fortgeführt. So findet sich auch heute häufig noch der Verweis auf Friedrich Schlegel, wenn von der „gefrorenen Musik“ die Rede ist.⁶⁹

Versucht man die Metapher in Friedrich Schlegels Werk zu finden, wird man – zumindest was den Wortlaut betrifft – nicht fündig. Unabhängig davon, ob namentlich Friedrich Schlegel oder auch nur verkürzend Schlegel als Autor genannt wird (somit hier auch der Bruder August Wilhelm Schlegel als Urheber in Frage käme), bleiben die genauen inhaltli-

⁶⁶ Das Manuskript für die kleine „private“ Vorlesungsreihe, die Friedrich Schlegel für die Brüder Boisseree in Paris hielt ist nur teilweise erhalten geblieben. Das Manuskript zu der ersten Vorlesungsreihe ist verschollen. Das Manuskript der zweiten Vorlesungsreihe (»Geschichte der Literatur«, Paris 1803/04) liegt vor, auch das der dritten (»Philosophie transcendente«, Abergenville 1807) ist wieder entdeckt worden. Siehe hierzu: Ernst Behler: »Der Wendepunkt Friedrich Schlegels« in: »Romantikforschung seit 1945«, hrsg. Klaus Peter, Königstein/Ts. 1980, S. 67 ff.

⁶⁷ »Neue allgemeinen deutschen Bibliothek«, 78. Band, 1. Stück, Berlin & Stettin 1803, S. 206–207.

⁶⁸ So findet sich der Verweis, teilweise explizit Friedrich Schlegel, oder auch nur Schlegel erwähnd unter anderem bei:

- Georg Wilhelm Friedrich Hegel, »Ästhetik«, Berlin & Weimar 1955, nach der 2. Ausgabe von 1842 redigiert, S. 53.
- Fr. Theodor Vischer, »Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen«, München 1846–1857, V. Band, S. 74 [vom gleichen Autor, in diesem Fall wird die Metapher jedoch August Wilhelm Schlegel zugesprochen: »Das Schöne und die Kunst«, Stuttgart & Berlin 1907, S. 297].
- August Wilhelm Ambros, »Die Grenzen der Musik und Poesie, Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst«, Leipzig 1855, S. 24 f.
- Heinrich Adolf Köstlin, »Aesthetik«, Tübingen 1869, S. 1000.
- Moritz Carriere, »Aesthetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung im Leben und in der Kunst«, in: Gesammelte Werke von Moritz Carriere, Leipzig 1886, Band 2, S. 9.
- Hendrik Petrus Berlage, »Grundlagen und Entwicklung der Architektur«, Berlin 1908, S. 14 f.
- Olga Stieglitz, »Einführung in die Musikästhetik«, Stuttgart und Berlin 1912, S. 17 f.
- Herman Sörgel, »Architektur-Ästhetik«, München 1918, S. 127.
- Ernst Kurth, »Bruckner«, Berlin 1925, Band I, S. 235.
- Leo Adler, »Vom Wesen der Baukunst: Die Baukunst als Ereignis und Erscheinung«, Leipzig 1926, S. 75 f.
- Rudolf Schäfke, »Geschichte der Musikästhetik in Umrissen«, Berlin 1934, S. 336 f.
- Friedrich Seegy, »Wirklichkeit und Erscheinung«, o.O. 1937, S. 51.
- Fritz Schumacher, »Der Geist der Baukunst«, Stuttgart 1938, S. 98 f.
- Hans Kayser, »Paestum; die Nomoi der drei altgriechischen Tempel zu Paestum«, Heidelberg 1958, S. 11.

⁶⁹ Als Beispiel sei hier Fritz Stege, »Musik – Magie – Mystik«, Remagen 1961, S. 58 genannt: »Der Romantiker Friedrich Schlegel hat die Architektur als eine »gefrorene Musik« bezeichnet.“ Auch Fritz Neumeyer vermutet in seinem Nietzschebuch Friedrich Schlegel als Urheber der Metapher (Fritz Neumeyer, »Der Klang der Steine. Nietzsches Architekturen«, Berlin 2001, S. 85).

chen Bezüge auf das Schlegelsche Werk nicht nachweisbar. Einmal soll der Begriff im Zusammenhang mit der Charakterisierung gotischer Architektur durch Friedrich Schlegel gefallen sein,⁷⁰ im anderen Fall wird der Ursprung des Aphorismus in der bekannten, von den Schlegel-Brüdern herausgegebenen *Athenaeum*-Zeitschrift postuliert.⁷¹ Wie bereits erwähnt, ließ sich der Originallaut nirgends im Schlegelschen Werk finden.⁷² Der posthum 1881 veröffentlichten Briefwechsel von Dorothea von Schlegel, wo ein Hinweis auf eine Autorenschaft Friedrich Schlegels gegeben wird,⁷³ lässt nur die Folge einer mündlichen Überlieferung der Metapher zu. Abgesehen davon, dass hier nicht der Begriff der „gefrorenen Musik“, sondern das in der weiteren Rezeptionsgeschichte der Metapher unbekannt gebliebene Synonym der „versteinerten Musik“ gemeint ist, findet sich im schriftlich überlieferten Werk keine Andeutung, geschweige denn eine direkte Nennung der Metapher.

In einigen *Athenaeum*-Fragmenten Friedrich Schlegels, die im Gegensatz zu Eintragungen in Notizbüchern oder im Nachlass befindlichen Materialien auch in der Zeit veröffentlicht und damit zugänglich waren (ein Sachverhalt, der meiner Meinung nach allzu leicht übersehen wird, wenn die Schlegelsche Autorenschaft rekonstruiert werden soll), ist die spezifisch romantischen Idee einer „geheimen“ Verbindung aller Künste unter einem universalen Kunstbegriff thematisiert.⁷⁴ Diese synästhetische Analogisierungen, die sich an vielen Stellen im Werke Friedrich Schlegels nachweisen lassen, und in der metaphorhaft Wirkung und Charakter der einzelnen Kunstgattungen in Verbindung gebracht werden, haben einige Forscher veranlasst, in Friedrich Schlegel auch den Autor oder zumindest gedanklichen Urvater der Gefrorenen-Musik-Metapher zu sehen.⁷⁵ Die in den Notizbüchern Friedrich Schlegels gefundenen Definitionen „*Architektur ist eine musikalische Plastik*“⁷⁶ und „*Die Zeichnung als ganz auf Proportionen beruhend, eine architektonische Musik*“⁷⁷ lassen eine begriffliche Nähe allemal vermuten. Klingt in der ersten Definition schon die spätere berühmte Schel-

⁷⁰ „Seit F. Schlegel in den gothischen Domen eine ‚gefrorene Musik‘ fand, hat man Architektur und Musik gerne als besonders wahlverwandschaftlich zusammengestellt.“ Heinrich Adolf Köstlin, »Aesthetik«, Tübingen 1869, S. 1000.

⁷¹ „Wenn das Schlegel'sche Athenäum die Musik eine flüchtig gewordene Baukunst und die Baukunst eine erstarrte Musik nannte, so war dies keineswegs ein müßiges Spiel mit Antithesen.“ August Wilhelm Ambros, »Die Grenzen der Musik und Poesie, Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst«, Leipzig 1855, S. 24 f.

⁷² Dies deckt sich mit den Ergebnissen anderer Autoren: „...Gewiß hätte er [Fr. Schlegel, A. d. V.] das geistreiche Paradoxon, das mit seiner wechselseitigen Bestimmung zweier Künste durch ein ander den romantisch-naturphilosophischen Ursprung nicht verleugnet, hinwerfen können, aber unter seinen Fragmenten wie in seinen übrigen Schriften sucht man es vergeblich.“ Franz Schultz, »Zu Clemens Brentano«, in: »Euphorion« Heft 8, 1901, S. 335. Oder: „Doch gibt Vischer kein näheres Zitat, und von den zehn im Register zu seinem Buche angeblich auf Fr. Schlegel bezüglichen Stellen haben nur die zwei eben erwähnten überhaupt mit ihm zu tun. Keine solche Äußerung findet sich in Schlegels [...], und wenn seine Gattin [...] 1816 den ‚Ausdruck Friedrichs von der versteinerten Musik‘ erwähnt, so möchten wir, mit Schultz, das nur auf Weitergeben beschränken.“ Leonard L. Mackall, »Goethes ‚Edler Philosoph‘«, in: »Euphorion« Heft 11, 1904, S. 104.

⁷³ „Sie haben sehr Recht mit dem Münster; ohne dass ich ihn gesehen habe, erkannte ich ihn bei der Beschreibung Ihres Gefühls, indem Sie ihn sahen; denn diesen Eindruck macht jede schöne gothische Kirche. Im Dom zu Köln z.B. verstand ich zum erstenmal, was eine F u g e ist und sein soll. Daher kam ja auch der so oft von den Platten bekittelte und bespöttelte Ausdrucks Friedrichs von der ‚versteinerten Musik«. So ist diese sogenannte gothische Baukunst die Vollendung der Kunst der Zeit, in welcher sie blühte, im reichsten künstlichsten Schmuck die Einheit des Gedankens bewahrend, im ganzen darstellend, wie in der kleinsten Einzelheit wiederholend, ein wahres Abbild und allein möglich in dem Edelsten, Vollendetsten und Schönsten, was Gott in seiner Liebe der Erde gegeben, in der Kirche selbst.“ Dorothea von Schlegel, »Briefwechsel«, Mainz 1881, Band II, S. 373

⁷⁴ „Die Poesie ist Musik für das innere Ohr, und Malerei für das innere Auge; aber gedämpfte Musik, aber verschwebende Malerei.“ (Ebenda, [Athenäum Fragmente, Nr. 174] Bd. II, S. 193); „In den Werken der größten Dichter atmet nicht selten der Geist einer andern Kunst. Sollte dies nicht auch bei Malern der Fall sein; malt nicht Michelangelo in gewissem Sinn wie ein Bildhauer, Raffael wie ein Architekt, Coreggio wie ein Musiker? Und gewiß würden sie darum nicht weniger Maler sein als Tizian, weil dieser bloß Maler war.“ (Ebenda, [Athenäum Fragmente, Nr. 372] Bd. II, S. 233). Weiterhin finden sich synästhetische Analogisierungen im Athenäum Fragment Nr. 174 (ebenda, Bd. II, S. 193), im Athenäum Fragment Nr. 325 (ebenda, Bd. II, S. 221), im Athenäum Fragment Nr. 365 (ebenda, Bd. II, S. 232), und schließlich auch im Athenäum Fragment Nr. 392 (ebenda, Bd. II, S. 239)].

⁷⁵ Hier sei besonders auf die Forschungen Jens Biskys (»Poesie der Baukunst«, Weimar 2000) hingewiesen, der den Wortlaut der Metapher im Werke Schlegels nicht nachweisen konnten, aber Wendungen und Formulierung ausfindig machen konnten, die gleichsam den Gedankengang der „Gefrorenen Musik“ vorwegnehmen.

⁷⁶ „Archit[ek]tur ist eine musikalische Plastik, Orchest[er] eine plastische Mimik.“ Friedrich Schlegel, »Literarische Notizen 1797 – 1801«, Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1980, Nr. 1854, S. 188.

⁷⁷ „Die Zeichnung als ganz auf Proport[ion]en beruhend, eine architektonische Musik.“ Friedrich Schlegel, »Literarische Notizen 1797 – 1801«, Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1980, Nr. 1403, S. 150.

lingsche Formel an („die Architektur, als die Musik der Plastik“⁷⁸), könnte man in der zweiten Formel bereits den Gedanken einer „gefrorenen“ Architektonik herauslesen, die hier aber zur Definition einer dritten Kunstform verwandt wurde.

In den *Literarischen Notizen* findet sich jedoch noch ein weiterer Eintrag, der den Musik-Architektur-Zusammenhang betrifft: „Allegorie ist Musik von architektonisirten Plasmen“.⁷⁹ Scheint dieser Begriff wie eine Vorwegnahme des wortmalerischen und „plastischen“ Duktus des Expressionismus („Gläserne Kette“) zu sein und eine eher suggestive, sprachmalerische Bedeutung zu implizieren, so lohnt es sich dennoch, diesen im ersten Moment unverständlichen Zusammenhang genauer aufzulösen, um auch hier eine indirekt genannte Beziehung der beiden Kunstformen abzuleiten:

Als Erläuterung der Allegorie wird die Idee des Organischen (Plasma, die Grundsubstanz der lebenden Zelle) entwickelt, das sich in ihrer strukturellen Logik, im Sinne einer architektonischen Ordnung wie Musik verhält. Die bildnerische Umschreibung eines Begriffes (Allegorie) ist wie das zu Musik gewordene Tönen einer durch Struktur und Logik begriffenen Natur. Was abstrakt, Begriff geworden war, kann wieder versinnbildlicht werden, indem diese „Architektonik“ (Schlegel überschreibt diesen Begriff auch mit „Resultat“) wieder in einen musikalischen Ausdruck übertragen wird.

Begriff und Phänomen stehen in einem unmittelbaren Zusammenhang wie das geistige Korrelat, das Architektur und Musik verbindet.⁸⁰ Der Antagonismus zwischen den beiden Begriffswelten der Musik und der Architektur, wie er sich in den Begriffen Gefühl und Ratio manifestiert, ist in der Definition Schlegels aufgehoben: Es spricht in den Künsten – auch in den Künsten der subjektiven Innerlichkeit, wie in der Musik – sowohl Gefühl wie begriffliche Abstraktion:

*Es pflegt manchmal seltsam und lächerlich aufzufallen, wenn die Musiker von den Gedanken in ihren Kompositionen reden; und oft mag es auch so geschehen, daß man wahrnimmt, sie haben mehr Gedanken in ihrer Musik als über dieselbe. Wer aber Sinn für die wunderbaren Affinitäten aller Künste und Wissenschaften hat, wird die Sache wenigstens nicht aus dem platten Gesichtspunkt der sogenannten Natürlichkeit betrachten, nach welcher die Musik nur die Sprache der Empfindung sein soll, und eine gewisse Tendenz aller reinen Instrumentalmusik zur Philosophie an sich nicht unmöglich finden. Muß die reine Instrumentalmusik sich nicht selbst einen Text schaffen? und wird das Thema in ihr nicht so entwickelt, bestätigt, variiert und konstatiert, wie der Gegenstand der Meditation in einer philosophischen Ideenreihe?*⁸¹

Wenn also die Kategorien Geist und Gefühl für die Romantik und insbesondere für Friedrich Schlegel kein primäres Unterscheidungsmerkmal der Künste sind, und somit jeder Kunstgattung prinzipiell in der gleichen Lage ist, Ratio und Emotion auszudrücken, so schließt dieser neue Kunstbegriff ganz besonders die in der bisherigen Trennung diametralen Künste Architektur und Musik ein.

⁷⁸ Friedrich Wilhelm Schelling, »Philosophie der Kunst«, Nachdr. Darmstadt 1976, § 107, S. 220 [576; die Seitenzahlen in eckigen Klammern beziehen sich auf die Originalausgabe v. 1859].

⁷⁹ „Allegorie ist Musik von architektonisirten Plasmen.“ Friedrich Schlegel, »Literarische Notizen 1797 – 1801«, Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1980, Nr. 1415, S. 151; zu dieser Notiz findet sich auch im Kommentar ein Hinweis: „Unter »Musik« fügte Schlegel das Wort »Symmetrie« hinzu, unter »architektonisirten«: »Result[at]«, unter »Plasmen«: »Princ[ip]«. A. a. O. S. 282.

⁸⁰ Ein weiterer Verweis soll dies verdeutlichen. „Die Mathematik ist gleichsam eine sinnliche Logik, sie verhält sich zur Philosophie, wie die materiellen Künste, Musik und Plastik zur Poesie.“ [Friedrich von Schlegel, Athenäum Fragment Nr. 365, in: »Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe«, München Paderborn Wien 1967, Bd. II, S. 232] Auch hier ist der Bezug von Abstraktion und Sinnlichkeit als Analogie der Wechselwirkung der einzelnen Kunstgattungen auslegbar.

⁸¹ Friedrich von Schlegel, Athenäum Fragmente, Nr. 444, in: »Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe«, München Paderborn Wien 1967, Bd. II, S. 254.

Der für die Romantik bezeichnende Gedanke eines die Grenzen der einzelnen Kunstgattungen überwindenden Kunstbegriffs lässt sich – verweisend auf die zahlreichen Fragmente und Aphorismen im Werke Friedrich Schlegels – genauer belegen:

Im Nachlass Friedrich Schlegels findet sich eine kurze Sentenz, die den Zusammenhang der Künste Architektur und Musik pointiert beschreibt. So lautet ein Fragment aus dem Jahre 1799: „Sind Architektur und Metrik viell.[leicht] nur angewandte Musik – ? oder sind das alle Künste?“⁸² In einer Absetzbewegung zur Winkelmannschen Ästhetik des Klassizismus, in der die plastische Kunst als Leitkunst einer wieder zu entdeckenden Antike propagiert wurde, ist in der frühromantischen Kunsttheorie wie bei den Gebrüder Schlegel die romantische Zeit das Zeitalter der musisch-poetischen Vorherrschaft in der Kunst. So ist diese dezidierte Bevorzugung der poetischen, malerischen (pittoresk = modern) und musischen Kunst vor der plastischen (plastisch = antik) in den Texten der Frühromantiker allerorten spürbar. In der neuen, modern-romantischen Auffassung einer sich von den Idealen und Sujets der Antike befreiten Kunst, stellen die „romantischen“ Künste mit transitiven Charakter, wie die Malerei und Musik, gegenüber dem „zeitlosen“, unveränderlichen der antiken Plastik den eigentlichen Angel- und Bezugspunkt dar. Dass die Architektur angewandte Musik sei und nicht umgekehrt, die Musik sich aus dem architektonischen Prinzip ableiten lasse, intendiert schließlich die Vormachtstellung der Musik vor den anderen Künsten.

Das Gleichnis der angewandten Musik zur Charakterisierung der Baukunst, das bereits 1799 von Fr. Schlegel ausgebildet wurde, erscheint als ein unmittelbarer gedanklicher Vorläufer zu den berühmten Metaphern, die im 19. Jahrhundert prominent werden. Es gilt aber auch hier – wenn auch die Genese des Gleichnisses förmlich zu spüren ist – dass der Wortlaut nicht, auch nicht in abgewandelter Form im Gesamtwerk Friedrich Schlegels zu finden ist und damit Friedrich Schlegel als Urheber der Metapher ausscheidet.

⁸² Friedrich von Schlegel, Phil. Fragmente, zweite Epoche. I. 1799. init., Nr. 618, in: »Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe«, München Paderborn Wien 1967, Bd. XVIII, S. 244.

3. AUGUST WILHELM SCHLEGEL

Die nächste Person, die auf die Autorenschaft der Metapher hin untersucht werden soll, ist August Wilhelm Schlegel, dem stärker kunstwissenschaftlich-theoretisch denkendem Bruder Friedrichs. Jacob Minor, Literaturhistoriker und Herausgeber der ersten kritischen Ausgabe des Werkes von Friedrich Schlegel, vermutet 1896 in seinem kurzen Aufsatz in der *Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien*, dass die Metapher der „gefrorenen Musik“ auf den älteren Schlegelbruder zurückzuführen sei, wobei er aber selbst eingesteht, die entsprechende Stelle nicht gefunden zu haben.⁸³

Auch Erich Schmidt äußert eine – wenn auch sehr vage – Vermutung, dass August Wilhelm Schlegel etwas mit der Genese des Gedankens zu tun gehabt haben könnte.⁸⁴ Hierbei bezieht er sich auf eine kurze Stelle in einem Roman von Eleutherie Holberg (ein Pseudonym für Karoline Paulus), in der von einer „erstarrten Symphonie“ in Zusammenhang mit einer Vorlesung August Wilhelm Schlegels die Rede ist:

Als wir zurückgingen, strömten uns eine Menge Damen zu Wagen und zu Fuß entgegen, die aus den Vorlesungen eines ambulanten Professors kamen, der sich seit einiger Zeit hier aufhält, und schon in mehreren berühmten Städten seinen ästhetischen Saamen bei der receptiven Weiblichkeit ausgestreut hat.

[...]

Doch ich breche ab, sonst möchte mir dieses Capitel unvermerkt zu einer moralischen Abhandlung über die Bestimmung des Menschen werden, und mich am Ende zum Spott gegen mich selbst reizen. Lieber will ich mich über den oben erwähnten Professor lustig machen, dem die löbliche Tendenz nach dem Alterthume vom Kopfe sogar in die Beine gefahren ist, und ihn zur Nachahmung der apostolischen Wanderungen antreibt. Nur die Herzenseinfalt will diesen modernen Aposteln noch nicht recht gelingen. Zur Einfalt haben sie es in ihren Dichtungen hie und da gebracht; aber das Herz scheint sich ihnen noch zu opponiren. Doch sie werden diesen Mangel schon noch hinter irgend einer kunstmäßigen Windbeutelerei zu verstecken wissen. Das Gebäude, in dem diese sublimen Vorlesungen gehalten werden, hat man mir heute, ironisch oder ernstlich, weiß ich nicht, eine erstarrte Symphonie genannt. Sollte sich denn in der Körperwelt nicht auch ein ähnlicher Vergleich für den erhabenen philosophischen Aberwitz finden, der jetzt so manche exaltierte Köpfe in eine unfruchtbare Bewegung setzt? Magst du eine deiner literarischen Launen zu einer ähnlich genialischen Vergleichserfindung benutzen: so wirst du dadurch einen rühmlichen Beitrag zur verrückten Tendenz der Zeit liefern.⁸⁵

Der Ehemann der Autorin, Heinrich E. G. Paulus,⁸⁶ lehrte zeitgleich mit Schelling an der Universität zu Jena und war erklärter Gegner der modernen deutschen Philosophie der nach-kantischen Schule und ihres Hauptvertreters Schelling. Hinter dem Ästhetikvorlesungen

⁸³ „In dem Berichte der Allgemeinen Deutschen Bibliothek über W. Schlegels Berliner Vorlesungen ist schon von gefrorener Musik die Rede; mit diesem Wortlaut wird der Satz W. Schlegels Gesinnungsgenossen in die Schuhe geschoben, er muss also damals bereits so formuliert gewesen [...]. In W. Schlegels Vorlesungen kommt er aber nicht vor ...“, Joseph (Jacob ?) Minor, »Ein Capitel über deutsche Sprache«, in: »Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien«, 47. Jahrgang, 1896, S. 585.

Anzumerken ist jedoch, dass Minor wohl fälschlicherweise den bereits erwähnten Artikel zu den Vorlesungen Friedrich (!) Schlegels in Paris meint, in dem er, als auch sein Umkreis der Autorenschaft der Gefrorenen-Musik-Metapher bezichtigt werden. Tatsächlich werden auch die Berliner Vorlesungen August Wilhelm Schlegels durch die »Neue allgemeine deutsche Bibliothek« mit ironischem Unterton angekündigt. So heißt es in dem Band Nr. 63, S. 472 aus dem Jahre 1801: „Herr Professor A. W. Schlegel aus Jena, hat durch ein besonderes Blatt bekannt gemacht, dass er den Freunden der schönen Literatur und Kunst in Berlin Vorlesungen über diese Gegenstände halten wolle. Er schmeichle sich nicht bloss Zuhörer; sondern auch geistreiche Zuhörerinnen zu finden.“ Der Begriff der „gefrorenen Musik“ findet sich hier nicht erwähnt.

⁸⁴ „Die mit Karoline und Schelling verfeindete Frau Professor Paulus bespöttelt in dem pseudonymen Werk »Wilhelm Dümont. Ein einfacher Roman von Eleutherie Holberg« (Lübeck 1803) mehrmals ganz unangebracht die Romantik, zumal ihre Naturphilosophie, und hat S. 201 ff. bei den Damenvorlesungen oder ‚apostolischen Wanderungen‘ des ‚ambulanten Professors‘ offenbar A. W. Schlegel mit seinem Berliner Zyklus im Auge. Wenn sie das S. 205 bemerkt: ‚Das Gebäude, in dem diese sublimen Vorlesungen gehalten werden, hat man mir heute, ironisch oder ernstlich, weiß ich nicht, eine erstarrte Symphonie genannt‘ [...]“ Erich Schmidt, in: »Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen«, Nr. 127, 1911, S. 378.

⁸⁵ Karoline Paulus, »Wilhelm Dümont. Ein einfacher Roman von Eleutherie Holberg«, Lübeck 1805, S. 201–206.

⁸⁶ Heinrich Eberhard Gottlob Paulus (1761 – 1851) war 1789 zunächst als Professor für orientalische Sprachen nach Jena berufen worden. 1793 wird er Professor für Theologie in Jena.

haltenden „ambulanten Professor“, den Karoline Paulus meinte, könnte sich also Schelling verbergen. Aufgrund des dargestellten Menschenbildes des „Professors“ und aufgrund der Tatsache, dass ausgesprochen viele Damen zugegen gewesen sein sollen, ist aber eher auf den ebenfalls zeitweilig in Jena lehrenden August Wilhelm Schlegel und dessen *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre* (Jena 1798-1799) und die *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (Berlin 1801-1804) zu schließen.⁸⁷ In den Vorlesungsmanuskripten,⁸⁸ in der unter anderem eine systematische und wissenschaftliche Bestimmung der einzelnen Kunstgattungen unternommen wird, finden sich keine entsprechenden Spekulationen zu vermeintlichen Verwandtschaftsbeziehungen zwischen den einzelnen Gattungen. Somit lässt sich in den Manuskripten auch kein Anhaltspunkt für den behaupteten Ausspruch des „fiktiven“ Professors (resp. A. W. Schlegel) finden.

Hintergrund der häufig geäußerten Vermutung, dass August Wilhelm den Begriff geprägt haben soll, sind denn auch weniger die bereits erwähnten Jenaer und Berliner Vorlesungen, als vielmehr seine Gedichte und Beiträge zu Zeitschriften, in denen der besondere synästhetische Zusammenhalt der Künste immer wieder behauptet wird. So heißt es unter anderem in dem Gedicht *Der Bund der Kirche mit den Künsten*, welches Anfang des Jahres 1800 verfasst wurde:

[...]
*Und solch Gebäu erfüllend zu durchdringen,
 Wölb' auch, Musik! der Töne reichen Bau.
 Verhältniß aus Verhältniß laß entspringen,
 Gesondert, wechselnd, doch vereint genau.
 Wie alle Sphären rein zusammen klingen,
 Doch jede Kugel aus krystallnem Blau
 In eignem Ton: so muß du in Gewittern
 Der Harmonie die Seelen tief erschüttern.*
 [...]⁸⁹

Auch hier ist der berühmte Aphorismus bereits deutlich spürbar, wenn auch abermals gilt, dass sich der Wortlaut nicht finden lässt.

Auch Jens Bisky⁹⁰ kann die entsprechende Textstelle im Werk August Wilhelm Schlegels nicht finden. Obwohl auch er keinen stichhaltigen Nachweis zur Autorenschaft August Wilhelm Schlegels liefern kann, behauptet er eine direkte Vorwegnahme des Gedankens der „gefrorenen Musik“ in der belletristischen Abhandlung *Die Gemählde*⁹¹ (veröffentlicht im Athenaeum 1799, datiert auf 1798), in der der Zusammenhang von Architektur und Musik als synästhetisches Phänomen erklärt wird. In dem fiktiven Gespräch zwischen Luise und Waller in der Dresdener Gemäldegalerie heißt es zum Verhältnis der Künste zueinander:

⁸⁷ Hierfür spricht zum einen, dass August Wilhelm seine „private“ Vorlesungsreihe (die Veranstaltung wurde im Rahmen eines Abonnementsystems der interessierten Öffentlichkeit angekündigt) als „Gastspiel“ in Berlin plante, und dass nach Aussage Caroline Schlegels (im Brief an Luise Gotter) Schlegel seine Vorlesung am 1. Dezember 1801 „vor einer glänzenden Versammlung, fast lauter Adelige, denke Dir! Worunter sehr viel Damen sind“, stattfanden. Siehe hierzu: August Wilhelm von Schlegel, »Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst«, Heilbronn 1884, Reprint 1968, Einleitung Jacob Minor, S. VIII.

⁸⁸ August Wilhelm von Schlegel, »Vorlesungen über philosophische Kunstlehre« und »Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst« in: »Vorlesungen über Ästhetik I«, 1793 – 1803, hrsg. Ernst Behler, Paderborn 1989.

⁸⁹ August Wilhelm von Schlegel »Sämmtliche Werke«, Band I, Poetische Werke, Erster Theil, reprograph. Nachdruck der 3. Ausgabe Leipzig 1846, Hildesheim 1971, S. 93.

⁹⁰ Jens Bisky, »Poesie der Baukunst«, Weimar 2000, S. 300.

⁹¹ Hintergrund und Bezugspunkt dieses fiktiven Gesprächs sind die gemeinsamen Besuche der Dresdner Gemäldegalerie im Sommer 1798, die die Schlegel-Brüder zusammen mit Schelling, Tieck, Novalis und Fichte unternahmen. Vergl. hierzu Vorwort S. XXVI von Lucia Sziborsky in: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, »Über das Verhältnis der bildenden Kunst zur Natur«, Hamburg 1983. Viele Ideen und Gedankengänge zum synästhetischen Konzept der Künste, die sich bei den entsprechenden Autoren in der Folgezeit ausbilden, sind gewiß auch auf diese gemeinsame Erfahrung rückführbar.

Waller: Alle Plastik ist entweder organisch oder mathematisch, das heißt, sie lässt in den hervorgebrachten Formen eine beseelte Einheit erkennen, oder mißt sie nach regelmäßigen ergründlichen Verhältnissen ab. Die mathematische Plastik ist die Architektur. [...]

Luise: Und so sollte man die Künste einander nähern und Übergänge aus einer in die andere suchen. Bildsäulen belebten sich vielleicht zu Gemälden, (verstehen Sie mich recht, es sollte eine Verwandlung von Grund aus seyn, nicht wie mancher Schüler ihre steinernen Akademien in ein Bild bringen) Gemälde würden zu Gedichten, Gedichte zu Musiken; und wer weiß? so eine feierliche Kirchenmusik stiege auf einmal wieder als ein Tempel in die Luft.

Waller: Es wäre nicht das erste Mal. Sie treffen, ohne daran zu denken, auf die Fabel vom Amphion, die der wackre Z. so gern hat, weil er zugleich die Baukunst und die Musik übt.

Luise: Für alle Künste, wie sie heißen mögen, ist nun doch die Sprache das allgemeine Organ der Mittheilung; daß ich bey Wallers Gleichniß stehen bleibe, die gangbare Münze, worein alle geistigen Güter umgesetzt werden können. Also plaudern muß man, plaudern!⁹²

Hier erhält dieses fiktive Gespräch ganz reale Bezüge. Der mit „Z“ angesprochene ist der sowohl August Wilhelm Schlegel als auch Goethe bekannte Carl Friedrich Zelter (1758–1832), der in seiner Doppelprofession als Komponist und Maurermeister (mit Ambitionen im Feld der Architektur) das romantische Ideal eines Grenzgängers außerhalb der klassischen Genre Grenzen der Kunstgattungen geradezu exemplarisch vertritt.⁹³ Und was Zelter in seiner praktischen Tätigkeit lebt, den Zusammenhang der Kunstgattungen unter einem subsumierenden Kunstbegriff zu vereinen, dies fordert die literarische Figur Luise in der Apperzeption des Kunstwerks für den nicht-schaffenden Genießer. „Die feierliche Kirchenmusik“, die als „ein Tempel“ in die Luft steigt, offenbart diese synästhetische Übereinstimmung, in der Gehörtes gesehen, Gesehenes gehört, Farben zu Klängen, Proportionen zu Kadenzten werden.

Dass die Analogisierung unterschiedlichster Sinnesempfindung im Kunstgenuss keine Forderung ist, die erst die Romantik zu synästhetischen Gegenüberstellungen der Künste veranlasst, zeigt der Verweis der Schlegel-Brüder auf den antiken Schriftsteller Simonides, der die Poesie eine redende Malerei und die Malerei eine stumme Poesie nannte.⁹⁴ Hier findet sich die Urform eines synästhetischen Vergleichs zweier Kunstformen und indirekt auch der Metapher der „gefrorenen Musik“ wieder,⁹⁵ auch wenn hier statt Musik und Architektur, Malerei und Poesie in Vergleich gesetzt worden sind. Diese aus der Zeit der Antike stammende Formulierung erfährt in den Fragmenten der Schlegel-Brüder eine ganze Reihe von

⁹² August Wilhelm von Schlegel, »Das Athenaeum«, Berlin 1798 – 1800, S. 42 / S. 49.

⁹³ So heißt in einem Brief von A.W. Schlegel an Goethe, Berlin d. 10. Jun 1798: „Von Zelters launiger Komposition des Zauberlehrlings hat Ihnen mein Bruder schon geschrieben. Seine Bekanntschaft zu machen, hatte für mich etwas eigenthümlich anziehendes, weil er wirklich zugleich Maurer und Musiker ist. Seine Reden sind handfest wie Mauern, aber sein Gefühle zart und musikalisch. Wir haben die Fabel vom Orpheus auf ihn gedeutet: dieser habe nicht durch die Musik, sondern neben ihr, mitunter Häuser aufgeführt; alle übrige sey Ausschmückung, die Zeltern auch zu Theil geworden seyn würde, wenn er nicht das Unglück hätte, in einem historischen Zeitalter zu leben. Zelter behauptet aber die ursprüngliche Verwandtschaft der beyden Künste: und obgleich er gestehen muß, daß er nicht immer musikalisch bauen darf, so fordert er doch, daß man durchaus architektonisch komponire.“ »Goethe und die Romantik«, in: Schriften der Goethe-Gesellschaft 13, Weimar 1898, S. 22.

⁹⁴ Plutarch (De Gloria Atheniensium, c. 3) schreibt diese Äußerung dem Poeten Simonides von Keos zu (ca. 556 – 468 v. Chr.). Lessing nimmt diesen Bezug in seiner Vorrede zum Laokoon auf: »Die blendende Antithese des griechischen Voltaire, daß die Malerei eine stumme Poesie und die Poesie eine redende Malerei sei, stand wohl in keinem Lehrbuche. Es war ein Einfall, wie Simonides mehrere hatte; dessen wahrer Teil so einleuchtend ist, daß man das Unbestimmte und Falsche, welches er mit sich führet, übersehen zu müssen glaubet.« (Gotthold Ephraim Lessing, »Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie« (1776), Frankfurt a. M. 1988, S. 10). Auch Schelling verweist auf diese Überlieferung. In der Akademierede von 1807 heißt es hierzu: „Denn es soll die bildende Kunst, nach dem ältesten Ausdruck, eine stumme Dichtkunst sein. Der Erfinder dieser Erklärung wollte damit ohne Zweifel sagen: sie soll, gleich jener, geistige Gedanken, Begriffe, deren Ursprung die Seele ist, aber nicht durch die Sprache, sondern wie die schweigende Natur durch Gestalt, durch Form, durch sinnliche, von ihr unabhängige Werke ausdrücken. Die bildende Kunst steht also offenbar als ein tätiges Band zwischen der Seele und der Natur, und kann nur in der lebendigen Mitte zwischen beiden erfaßt werden. Ja, da sie das Verhältnis zu der Seele mit jeder andern Kunst und namentlich der Poesie gemein hat, so bleibt die, wodurch sie mit der Natur verbunden und eine dieser ähnliche hervorbringende Kraft sein soll, als die ihr allein eigentümliche zurück: nur auf diese kann also auch eine Theorie sich beziehen, die für den Verstand befriedigend, für die Kunst selbst fördernd und ersprieslich sein soll.“ (Friedrich Wilhelm J. Schelling, »Über das Verhältnis der bildenden Kunst zur Natur«, Hamburg 1983, S. 4)

⁹⁵ Vergl. hierzu auch Munkepunkte, »Gefrorene Musik«, Berlin 1943, S. 67 (Nachwort des Herausgebers).

Abwandlungen,⁹⁶ und möglicherweise liegt in diesen Schlegelschen Modifikationen auch der Schlüssel der immer wieder behaupteten und nicht nachweisbaren Autorenschaft der Gefrorenen-Musik-Metapher. Ob „die Poesie [...] Musik für das innere Ohr“ sei, „die Geschichte [...] eine werdende Philosophie“ oder eben – schon der Metapher der „gefrorenen Musik“ sehr verwandt – Friedrich Schlegel in seinen Notizbüchern von der Architektur als einer musikalischen Plastik spricht, all diese vergleichenden Aphorismen stehen in direkter Nähe zur berühmten Metapher der „gefrorenen“ oder „erstarrten Musik“, und so liegt es für viele Autoren auch nicht allzu fern, auch die „gefrorene Musik“ den Schlegel-Brüdern gedanklich zuzuordnen.

Nur, wie bereits erwähnt, der Wortlaut lässt sich nicht im Schlegelschen Werk – sowohl in dem von Friedrich als auch in dem von August Wilhelm – nachweisen. So glaubt selbst der anfangs A. W. Schlegel als Urheber der Metapher bezichtigende Erich Schmidt am Ende seines kurzen Artikels letztendlich an die Autorenschaft Schellings.⁹⁷ Auf die Rolle Schellings wird später noch genauer eingegangen.

⁹⁶ „Wie Simonides die Poesie eine redende Malerei und die Malerei eine stumme Poesie nannte, so könnte man sagen, die Geschichte sei eine werdende Philosophie, und die Philosophie eine vollendete Geschichte.“ »Athenäum Fragmente«, Nr. 325 in: »Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe«; München Paderborn Wien 1967, Bd. II, S. 221.

⁹⁷ „[...] und nach einem Wink Franz Schultzs [...] hat Leonard L. Mackall [...] aufs kundigste gezeigt, daß der Ausdruck, Architektur sei erstarrte Musik, den zwar erst 1859 gedruckten, aber schon im Winter 1802/3 zu Jena gehaltenen »Vorlesungen über Philosophie der Kunst« angehört, sowie daß er durch den nachschreibenden Zuhörer H. C. Robinson mündlich fortgepflanzt wurde. Das Wort muß sogleich im akademischen Kreise Aufsehen erregt haben und ist alsbald in den Roman der Kollegin eingegangen.“ Erich Schmidt, im: »Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen«, Nr. 127, 1911, S. 378.

4. JOSEPH GÖRRES

Ein weiterer Name, der im Zusammenhang mit der Metapher genannt wird, ist der von Joseph Görres. Insbesondere durch Brentano, der 1817 ein *An Schinkel* titulierte Gedicht veröffentlicht, das eine Huldigung an den berühmten Preußischen Baumeister und gleichsam eine Ode an Wirkung und Glanz der Architektur darstellt, wird die Autorenschaft Görres behauptet. In diesem Gedicht heißt es unter anderem:

*Gehst du jetzt wohl an meines Görres' Hand,
Dem Liebe hier im Liede dich gefügt,
Wo erst der Rhein berauschte Ufer pflügt
Längs alter Tempel schicksalsvollem Rand
[...]*

*Dann denke, daß zuerst er einst gedacht
Zuerst gesagt: Architectura ist
Erstarrte Musika, die Maaß ermißt;
Worüber die Philister dumm gelacht,
Und lieb ihn drum, sahst du in stummer Nacht
Die Kunst doch auch verbaut durch Formgenist,
Bis Saitenklang Dir brach das Schulgerüst,
Ausstrahlend vom Gesetz zu Zier und Pracht.*

*Ich weiß, Grundtöne führen Dir den Plan
Und Harmonien wiegen Dir ihn aus
Und Melodien treiben bis zum Straus
Des Giepfels Dir die Linien hinan,
Kein Zug läuft eigenwillig seine Bahn,
Und machst auf eigne Hand sich blumenkraus,
Du pflanzt nicht auf tolles Formgebrauß
Nein auf organische Gipfel nur den Hahn.
[...]⁹⁸*

Den Gedanken, dass tatsächlich Görres der Initiator des Aphorismus gewesen sein soll, greift Franz Schultz, Biograph und Herausgeber der Werke Görres' Anfang des 20. Jahrhundert auf. Die Metapher der „gefrorenen Musik“, (bei Brentano wird aber lediglich die Abwandlung der „erstarrten Musik“ erwähnt) sei laut Schultz in den Heidelberger Vorlesungen über Ästhetik gefallen, die Görres 1807 und 1808 gehalten hat.⁹⁹ Da aber bereits 1803 in der *Neuen allgemeinen deutschen Bibliothek* der Begriff in schriftlicher Form auftauchte, kann Görres nicht erst 1807 der Urheber gewesen sein. Dass dieser Begriff bereits 1802 durch Görres „vorgebildet“, aber eben nicht ausgesprochen und veröffentlicht worden sei, ist für die Rezeptionsgeschichte der Metapher – da nicht verifizierbar – irrelevant.

Dass aber die „gefrorene Musik“ in der Auseinandersetzung zwischen den Heidelberger Romantikern (Görres, Arnim, Brentano) und ihren Gegnern in einer überspitzt polemischen Weise gebraucht und missbraucht wurde, kann nachgewiesen werden:

⁹⁸ Clemens Brentano, Gedicht: »An Schinkel« (1817) in: »Sämtliche Werke und Briefe«, Stuttgart/ Berlin/ Köln 1817, Band 3,1, Gedichte 1816 – 1817, S. 81–85.

⁹⁹ „Gesprochen wird hier [im Gedicht von Brentano, A.d.V.] von Brentanos Busenfreund Joseph Görres. Das Aperçu über die Baukunst fiel in seinen Heidelberger Vorlesungen über Ästhetik 1807 und 1808 und war schon vorgebildet worden durch seine ‚Aphorismen über die Kunst‘ 1802.“ Franz Schultz, »Zu Clemens Brentano«, in: »Euphorion« Heft 8, 1901, S. 336.

Das Stuttgarter *Morgenblatt*, dessen Autoren und Herausgeber dem Kreis um Brentano und Arnim feindlich gesinnt waren, brachten am 11. März 1808 eine Satire auf den an der Universität lehrenden Görres heraus, in der es unter anderem hieß:

*Schreiben eines Studierenden auf der Universität - - - an seinen Vater, den Baudirektor R. - - - zu B.
[...]*

Aber was halten Sie, lieber Vater! von der genialen Ansicht Ihres eigenen Kunstgewerbes, der Baukunst? - Sie ist nach meinem Lehrer nichts anders, als eine gefrorne Musik.¹⁰⁰

In einer verletzend polemisierenden Antwort, die sich gleichsam gegen die gesamte Fraktion der den Romantikern feindlich gesonnenen „Rationalisten“, in Gestalt des ‚Morgenblattes für die gebildeten Stände‘ und insbesondere seinem Mitarbeiter Johann Heinrich Voss richtet (den „Hundeliebhaber“, wie ihn Görres titulierte), die in dem Heidelberger Kreis um Görres eine „Verschwörung des Kryptokatholizismus“¹⁰¹ wittern, schreibt Görres im Mai-Heft 1808 der *Zeitung für Einsiedler* unter der Überschrift „Correspondenznachrichten aus Bädern und Brunnenorten“:¹⁰²

[...]

Hier soll guter Bescheid und Aufklärung folgen über die ganze Verwirrung. Zuerst ist es allerdings an dem, daß man hiesigen Ortes von gefrorner Musik einige Nachricht hat. Der gemeine unwissende Pöbel hier herum meynt, die Berge weit und breit seyen wirklich solche gefrorne himmlische Gesänge; wo guter Wein wächst und alles schön fruchtbar ist, da haben die Engel gesungen, wo aber rauhe wilde Klippen sind, da hat der Teufel hineingebrüllt. Sie beweisen es ihrer Meynung nach damit, die Berge steigen allmählig auf, das ist crescendo, sie fallen ab, decrescendo, sind sie kuppig das ist gestoßen, oder ineinandergezogen, geschleift; der Melibocus und Königsstuhl fortissimo, dann fort herunter zum piano und pianissimo unten in der Ebene; die Thäler aber sind Pausen, die Cultur ad Libitum und die Cadenz. Daraus folgt: die Erde ist mit lauter großen steinernen Noten bedeckt, die Flüsse sind die Rastrirung, in der Schweiz aber hat der Kapellmeister gestanden und den Text dirigirt und geschlagen. Es ist aber keineswegs ihre bloße dumme Meynung, die sie das weis macht, sie haben ein recht greifbares Argument; in der Nähe nämlich ist noch die ganze ehemalige pfälzische Kammermusik, in einem Spiegelpallast gestanden, als unverwüstliches Denkmal übrig. Wahrlich ein ganz herrlicher Anblick, den alle reisenden Fremden, die in hiesige Gegend kommen, durchaus nicht versäumen dürfen, am Abend mit Fackeln in das Eisschloß zu gehen; es brennt alles in den aller schönsten glühenden Farben, die Arien sind zu Regenbogen geworden, die Symphonien stehen in langen Säulengängen umher, und die gefangenen Töne seufzen in Flämmchen auf, die Tremulanten sind in Schweifungen verzittert, und die Mordanten haben die scharfen Winkel gegeben, oben hängen die Clarinettosolos wie Eiszapfen herunter, unten hat die Contrebasse brummend mit viereckten Crystalldecken den Pallast geplättet, die Violinen haben eine Spitzenlambrerie um die Säle gebildet, die Flöten zierliche hängende Eislustern zusammengezaubert, die Waldhörner haben schöne kühle Springbrunnen von steigenden weiß flammenden Schneesternen hervorgehockt, die Trompete fährt mit einem langen schießenden Strahle hindurch, wie lockerer Reif hängen die schmelzenden Adagios an den Wänden, in Nischen stehen Theon und Theone und halten Zwiesprache, und liebäugeln die Duette sich zu, und die vier Heymonskinder lärmen ein Quartett, und an den spiegelnden Wänden verhundertfacht sich alles, denn das Echo ist zum Glanz geworden. Und wenn die Bedienten die Fackeln an den Wänden ausklopfen, dann ist rechter Jubel und Herrlichkeit; wie verwünschte Prinzessinnen werden dann einige Töne erlöst, weil sie schmelzen in der fliegenden Hitze, und sie quicken auf, oder schreyen, schmachten, wüthen, je nachdem die befreyte Schöne von diesem oder jenem Temperamente gewesen. Neben dem Schlosse, aus aller erdenklichen Opern und Operetten gebaut, steht eine große Kirche aus nichts als geistlichen Motetten und Liedern zusammenmusiziert; der Kirchthurm eine einzige, schöne, große, himmelansteigende Hymne, und was mit Glocken drinn geläutert wird, muß wieder zu lauter Hagel werden, und der fällt den horchenden Leuten auf die Köpfe,

¹⁰⁰ »Morgenblatt für gebildete Stände« Nr. 61 vom 11. März 1808, zitiert aus: Franz Schultz, »Zu Clemens Brentano«, in: »Euphion« Heft 8, 1901, S. 336.

¹⁰¹ Vergl. Heribert Raab: »Joseph Görres« in: Benno von Wiese (Hrsg.), »Deutsche Dichter der Romantik«, Berlin 1983, S. 421.

¹⁰² Anmerkung: Es möge erlaubt sein, dieses recht umfangreiche Zitat aufzuführen, da diese Polemik – wie keine andere mir bekannte – den Gedankengang der Metapher in seiner Absurdität bildlich macht.

und weckt sie mit Gewalt zur Andacht. Die bürgerliche Baukunst ist auch viel exercirt worden, mit Sicilianos und Pastourellen und schottischen Dudelsacksballaden hat man schöne, kleine, ländliche anspruchslose Hütten gebaut, in denen die Unschuld sicher und bequem wohnen kann, und am Ende, der gegenwärtigen kriegerischen Zeitläufte wegen, das Ganze mit einer Mauer aus Janitscharenmusik umzäunt. Man ist jetzt nur noch im Begriffe, eine schöne große Brücke über den benachbarten Strom hinüber zu schlagen; eine Preisaufgabe wird gesetzt werden, zehn zusammenhängende bogenförmige Bravourarien zu componiren, und ein Geländer mit der Maultrommel dazu. Aber Eines ist die Schwierigkeit bey der ganzen Geschichte, wie's nämlich anzufangen ist, daß während die Brücke wie Stein und Bein zusammengefriert, nicht auch der unten laufende Strom mit gerinne, wodurch das Bauwerk unnütz werden würde. Dass ist noch schöner gemeinnütziger Vorschlag im Werke, man will nämlich, da noch immerfort bey jedem Concerte die Masse des Eises sich häuft, und am Ende ein Gletscher im Lande sich zu bilden droht, der Schupfen und Catarrhen und Erkältungen hervorbringen würde, einigermaßen für die Consumtion der Masse sorgen, und bey bevorstehender Sommerhitze einen kleinen Handel mit Gefrorenem anlegen. Aber Eines mögte bedenklich seyn, wovor wir alle guten, wohldenkenden Einsiedler gewarnt haben wollen. Es sind nämlich unter den Musikalien, die in dem Berge stehen, auch Schlachten von Fleurus und Posaunenstöße, und Belagerungen von Jericho, und das jüngste Gericht gewesen; und möge es leicht seyn, wie denn der Teufel oft sein böses Spiel treibt, daß dergleichen Eisstücke käuflich an gute Leute kämen, die sie nun auf guten Glauben hinunterschluckten, wenn es aber unten in der menschlichen Wärme geschmolzen wäre, dann würde die Bescherung losgehen, als ob tausend Teufel im Leibe rumorten und viele Donnerwetter und andere Ungebührlichkeiten; und die Eingeweide würden auseinander knallen, denn nicht immer hätten die Armen ein Stück Requiem zur Besänftigung bey der Hand, und sie würden elendiglichen Todes am der innern allzu riskanten und stürmischen Musik verbleichen. Aber den obgedachten Hunden sey das nicht gesagt, die Bestien können krepiren an der musikalischen Colik, und die Carthauschüsse in verkehrten Seufzern streichen lassen. [...] ¹⁰³

Dass trotz alledem Görres nicht der Initiator des Gedankengangs gewesen sein kann, wurde schon aus der Chronologie der Äußerungen vermutet. So revidiert der noch im Jahre 1901 so von der Autorenschaft Görres' überzeugte Franz Schultz bereits ein Jahr später seine Behauptung und nimmt nun – wie andere, die sich intensiver mit der Materie beschäftigt haben – an, dass Schelling der Urheber des Aphorismus sei. ¹⁰⁴

¹⁰³ Joseph Görres, »Correspondenznachrichten aus Bädern und Brunnenorten«, im Mai-Heft 1808 der »Zeitung für Einsiedler«, Repr. Stuttgart 1962, ohne Seitenangabe.

¹⁰⁴ „Diese Metapher, der Vergleich der Baukunst mit der Musik, der auch für Vischers Aesthetik (II, 189, 204) fruchtbar wurde und uns noch heute geläufig ist, hat seinen Ursprung und seine Geschichte in der Romantik [...] Görres hat in seinen Heidelberger Vorlesungen wie in der Einsiedlerzeitung den Gedanken ausgesponnen, die Baukunst sei erstarrte Musik. Aber obgleich Clemens Brentano in der an Schinkel gerichteten Widmung der »Viktoria« 1817 sagt [es folgt das Brentano-Zitat aus »An Schinkel«, A.d.V.] [...] so glaube ich jetzt doch nicht mehr, daß Görres das Diktum geprägt hat; vielleicht ist Schelling der summus autor.“ Franz Schultz, »Charakteristiken und Kritiken von J. Görres«, Köln 1902, Fußnote S. 28 f.

5. JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

Auch Goethe wird Teil der Rezeptionsgeschichte der berühmten Metapher. Seiner Autorität und Popularität ist es zu verdanken, dass die von ihm geprägten Synonyme „verstummte Tonkunst“ und „stumme Musik“ als Charakterisierung der Architektur Eingang in die Architektur-Musik-Debatte der Romantik gefunden haben.

Der Aphorismus „verstummte Tonkunst“ ist auf März 1827 datiert und wurde in der Sammlung „Sprüche in Prosa“ publiziert:

Ein edler Philosoph sprach von der Baukunst als einer erstarrten Musik und mußte dagegen manches Kopfschütteln gewahr werden. Wir glauben diesen schönen Gedanken nicht besser nochmals einzuführen, als wenn wir die Architektur eine verstummte Tonkunst nennen.¹⁰⁵

In dem Tagebucheintrag vom 7.4.1828 findet sich die Metapher der „stummen Musik“, die gleichlautend in dem Bericht über den zweiten römischen Aufenthalt veröffentlicht wurde:

[...] so wird man begreifen, wie sich Geist und Aug' entzücken müssen, wenn man ... diese vielfachen horizontalen und tausend verticalen Linien unterbrochen und geschmückt wie eine stumme Musik mit den Augen auffasst.¹⁰⁶

Schopenhauer vermutet, mit Bezug auf eine Textpassage in den Gesprächen mit Eckermann, dass Goethe der Autor der Gefrorenen-Musik-Metapher sei:

Das bloße Gefühl dieser Analogie hat das in den letzten 30 Jahren oft wiederholte kecke Witzwort hervorgerufen, daß Architektur gefrorene Musik sei. Der Ursprung desselben ist auf GOETHE zurückzuführen, da er, nach ECKERMANNNS Gesprächen, Bd. II, S. 88, gesagt hat: »Ich habe unter meinen Papieren ein Blatt gefunden, wo ich die Baukunst eine erstarrte Musik nenne: und wirklich hat es etwas: die Stimmung, die von der Baukunst ausgeht, kommt dem Effekt der Musik nahe.« Wahrscheinlich hat er viel früher jenes Witzwort in der Konversation fallen lassen, wo es denn bekanntlich nie an Leuten gefehlt hat, die was er so fallen ließ auflösen, um nachher damit geschmückt einher zu gehen.¹⁰⁷

Der Hinweis Schopenhauers, dass Goethe der Urheber der Metapher gewesen sein soll (obwohl hier nur von der „erstarrten Musik“ in einem Brief aus dem Jahre 1829 [!] die Rede ist), entbehrt jeder Logik. Zum einen müsste bei Goethe eine weitaus frühere Datierung zu finden sein, zum anderen spricht er selbst 1827 von einem „edlen Philosophen“, der den Begriff der „erstarrten Musik“ geprägt haben soll. Auch hier ist, wie im Weiteren noch genauer erläutert werden soll, mit großer Sicherheit Schelling gemeint.¹⁰⁸ Zu der gleichen Schlussfolgerung kommt auch der bereits erwähnte Erich Schmidt, der die Aussage Goethes kritisch überprüfte und schließlich statt auf Schlegel auf Schelling als Urheber der Metapher schloss.¹⁰⁹

¹⁰⁵ Johann Wolfgang von Goethe, »Maximen und Reflexionen«, hrsg. Max Hecker, 21. Band, Weimar 1907, S. 234.

¹⁰⁶ Johann Wolfgang von Goethe, »Maximen und Reflexionen«, hrsg. Max Hecker, 21. Band, Weimar 1907, S. 382.

¹⁰⁷ Arthur Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, Zürich 1988, Band II (von 1844), S. 528.

¹⁰⁸ Zum Nachweis, dass Goethe Schelling gemeint haben soll, siehe: Leonard L. Mackall, »Goethes ‚Edler Philosoph‘«, in: »Euphorion« Heft 11, 1904, S. 103–106; siehe auch: Eva Börsch-Supan, »Die Bedeutung der Musik im Werke Karl Friedrich Schinkels«, in: »Zeitschrift für Kunstgeschichte«, Bd. 34, 1971, S. 287 und Herbert von Einem, »Man denke sich den Orpheus«, in: »Goethe und das Licht, Vier Vorträge zum Goethe-Jahr«, München 1982, S. 91.

¹⁰⁹ »Für Goethe war weder F. Schlegel noch Görres ein edler Philosoph, wohl aber Schelling“. Erich Schmidt, im: »Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen«, Nr. 127, 1911, S. 378.

6. FRIEDRICH WILHELM JOSEPH SCHELLING / HENRY CRABB ROBINSON

Schelling hält 1802/3 Vorlesungen zur *Philosophie der Kunst* in Jena, in denen er – so zumindest laut den 1859 posthum veröffentlichten Manuskripten seiner Vorlesungen – die Architektur als „erstarrte Musik“ bezeichnet:

Der ursprünglichste Schematismus ist die Zahl, wo das Geformte, Besondere durch die Form oder das Allgemeine selbst symbolisirt wird. Was also in dem Gebiet des Schematismus liegt, ist der arithmetischen Bestimmung unterworfen in der Natur und Kunst, die Architektur, als die Musik der Plastik, folgt also nothwendig arithmetischen Verhältnissen, da sie aber die Musik im Raume, gleichsam die erstarrte Musik ist, so sind diese Verhältnisse zugleich geometrische Verhältnisse.¹¹⁰

Schelling rekapituliert den Gedanken wenig später in der Behandlung der Säulenordnung der Architektur:

Wenn die Architektur überhaupt die erstarrte Musik ist, ein Gedanke, der selbst den Dichtungen der Griechen nicht fremd war, wie schon aus dem bekannten Mythos von der Leyer des Amphion, der durch die Töne derselben die Steine bewegt habe sich zusammenfügen und die Mauern der Stadt Thebe zu bilden – wenn also überhaupt die Architektur eine concrete Musik ist, und auch die Alten sie so betrachteten, so ist es ganz insbesondere die am meisten rhythmische, die dorische oder altgriechische Architektur [...]¹¹¹

Dieser Wortlaut findet sich in dem im Nachlass Schellings befindlichen und 1859 durch seinen Sohn veröffentlichten Manuskript. Im Vorwort zu der gedruckten Ausgabe von 1859 erklärt der Herausgeber, der Sohn K. F. A. Schelling, dass das der Veröffentlichung zu Grunde gelegte Manuskript in Teilen nicht zur Zeit der Jenaer Vorlesung 1802 angefertigt wurde.¹¹² Diese Unsicherheit der genauen Zuweisung und der Umstand, dass hier lediglich das Synonym der „erstarrten Musik“ vorkommt, lassen die Genese der Gefrorenen-Musik-Metapher auf dem ersten Blick weiterhin im Dunkeln bleiben. Jedoch lassen sich klarere Hinweise finden, die auf die Herkunft der berühmt gewordenen Floskel bei Schelling hindeuten:

Unter den Zuhörern der Vorlesung über Ästhetik im Winter 1802/3 war Henry Crabb Robinson, ein später in London lebender Rechtsanwalt, der sich in den Jahren 1801 – 1805 in Jena aufhält und zu dieser Zeit Kontakt zu den wichtigsten Protagonisten der romantischen Schule hatte. In diesen Jahren war Jena Brennpunkt der entstehenden romantischen Bewegung. Schon in den Jahren 1799 und 1800 konstituierte sich der Kreis der später so titulierten „Jenaer Romantik“,¹¹³ der sich unter anderem aus den Schlegel-Brüdern (mit ihren Ehefrauen Dorothea und Caroline, die später Schelling heiratete), aus Ludwig Tieck (und seiner Frau Amelie) und eben auch aus Schelling zusammensetzte, der 1798 auf Empfehlung Goethes an die Universität zu Jena berufen wurde. Dieser lockere Kreis von Philosophen und Literaten wurde teils von dem Universitätsleben, teils von Treffen in Salons und Teilnahme am literarischen Leben genährt und zusammengehalten. In dieser besonderen,

¹¹⁰ Friedrich Wilhelm Schelling, »Philosophie der Kunst«, Nachdr. Darmstadt 1976, § 107, S. 220 [576]. Da das Originalmanuskript sowohl im Berliner Schellingarchiv als auch bei der »Kommission zur Herausgabe der Schriften von Schelling« in München nicht mehr aufzutreiben ist, konnte der Nachweis nur aus den posthum veröffentlichten Manuskripten erfolgen. Laut Aussage von Dr. Paul Ziche, Mitglied der Schelling-Kommission der Bayerische Akademie der Wissenschaften ist das Manuskript bereits lange vor den Kriegseinwirkungen 1944, als große Teile des Schellingnachlasses zerstört wurden, verlustig gegangen.

¹¹¹ Friedrich Wilhelm Schelling, »Philosophie der Kunst«, Nachdr. Darmstadt 1976, § 107, S. 237 [593].

¹¹² Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, »Philosophie der Kunst«, in: »Schellings Werke«, Münchner Jubiläumsdruck, 3. Hauptband, Schriften zur Identitätsphilosophie 1801 – 1806, München 1927, Vorwort S. XX.

¹¹³ Zu Zusammensetzung und Wirkungsgeschichte der „Jenaer Romantik“ siehe auch: Lothar Pikulik, »Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung«, München 1992, S. 68.

durch Kreativität und Aufbruchsstimmung durchsetzten Umgebung ist die Genese der Metapher zu suchen. Auch kann hier von einem Zeitrahmen der Entstehung der Metapher, der sich von 1799 bis 1802 erstreckt, ausgegangen werden.

Aus dem Tagebuch des bereits erwähnten Henry Crabb Robinson geht hervor, dass er Mitschriften der Schellingschen Vorlesungen von 1802/03 anfertigte¹¹⁴ und diese dem mit ihm befreundeten Gelehrten und Schriftsetzer Karl August Böttiger¹¹⁵ auslieh. Böttiger wiederum wurde vom Herzog von Weimar als Übersetzer und Sekretär der von Dezember 1803 bis März 1804 im weimarischen Exil lebenden französischen Schriftstellerin Anne Louise Germaine de Staël-Holstein eingesetzt. Frau von Staël, die im Wertherschen Haus in Weimar lebte und persönliche Beziehungen zu Goethe, Schiller und Wieland pflegte – sie hatte vor, eine umfassende Schrift über die deutsche Literatur zu verfassen¹¹⁶ –, und die sich gleichsam für die Naturphilosophie Schellings interessierte, kam somit indirekt über die Mitschrift Robinsons in Kontakt mit der Schellingschen Ästhetik. Böttiger stellte die Verbindung zwischen Frau v. Staël und Robinson in einem in Auszügen von Robinson in den Tagebüchern wiedergegeben Brief her:

*Frau v. Staël, von deren Lippen Geist und Honigrede fließt, wünscht, theuerster Herr und Freund, Ihre Bekanntschaft zu machen. Sie verlangt nach einer philosophischen Unterhaltung mit Ihnen und ist eben mit dem Notizen-Heft über Schelling's Aesthetik beschäftigt, welches ich durch Ihre Güte besitze. Sie hat in der That schon Einzelnes daraus mit bewundernswerthem Geschick übersetzt.*¹¹⁷

Zwischen Januar und März 1804¹¹⁸ fand ein Treffen zwischen Robinson, Frau de Staël und dem Herzog Karl August statt, in der Frau de Staël von Robinson wissen wollte, was Schel-

¹¹⁴ Diese Vorlesungsmitschrift ist 1976 in ihrem Wortlaut veröffentlicht worden (Ernst Behler. »Schellings Ästhetik in der Überlieferung von Henry Crabb Robinson«, in: »Philosophischen Jahrbuch« 83. Jahrgang 1976, 1. Halbband, S. 153 – 183). Die Notizen Robinsons zu den Jenaer Vorlesungen der »Philosophie der Kunst« betreffen die ersten Vorlesungen bis zur Malerei. Leider bricht die Mitschrift ausgerechnet unmittelbar vor der Behandlung der Architektur ab. Im gedruckten Text der Schellingschen Vorlesungen von 1859 wird mit der Behandlung der Architektur die Metapher der »erstarrten Musik« das erste Mal erwähnt.

Die Frage, ob Robinson diese Notizen nicht möglicherweise auch nach kursierenden Hörernachschriften anfertigen konnte, wie auch die Frage, ob Robinson diese anhand eines direkten Zugang zu den Originalmanuskripten Schellings erstellen können, ist für die Forschung heute nicht mehr zu klären. Siehe hierzu Ernst Behler. »Schellings Ästhetik in der Überlieferung von Henry Crabb Robinson«, a.a.O., S. 151.

¹¹⁵ Karl August Böttiger (1760 – 1835) durch Herders Vermittlung 1791 als Gymnasialdirektor und Oberkonsistorialrat nach Weimar berufen; war unter anderem auch Mitarbeiter des Londoner »Monthly Magazine«.

¹¹⁶ Der Einfluss von de Staël und die französische Frühromantik auf die romantische Bewegung in Deutschland kann kaum überschätzt werden. In einer bewusst politisch motivierten Haltung, die als Konsequenz aus der Auseinandersetzung mit den Lehren Baumgartens, Schillers und Schlegels zu verstehen ist, entwickelte de Staël ihren Kampf gegen den politisch instrumentalisierten napoleonischen Klassizismus. Dabei stand für sie die Idee einer Neuordnung der Gesellschaft nach den verloren geglaubten Grundsätzen der französischen Revolution im Vordergrund. In ihrem liberalen, freiheitlichen Geist bestimmte sie maßgebend auch die politische Orientierung der romantischen Bewegung – insbesondere auch der deutschen – für die kommenden Jahrzehnte. Zu der Bedeutung de Staëls für die deutsche Romantik siehe: Günter Stolzenberger, »Die romantische Opposition«, Lüneburg 1998, S. 103 ff.

¹¹⁷ Henry Crabb Robinson, »Ein Engländer über deutsches Geistesleben«, Weimar 1871, S. 252 f., siehe auch: Henry Crabb Robinson, »Diary, Reminiscences, and Correspondence«, London 1869, S. 173.

Alfred Götzte, der 1928 Dokumente und Briefe aus der »deutschen« Zeit Frau von Staëls zusammenstellte und kommentierte, beschreibt das Zusammenkommen de Staëls mit Robinson wie folgt: »Am Morgen des 28. Januar 1804 erschien im Wertherschen Hause ein junger Engländer, der sich Henry Crabb Robinson nannte, und begehrte die Baronin Staël zu sprechen. Der nicht mit Pariser Sitten Vertraute erstaunte nicht wenig, als er in das Schlafzimmer der Frau des Hauses geführt wurde, wo er sie ‚most decorously‘, wie er später meinte, auf dem Bette sitzend, die Nachthaube auf dem Kopfe, eifrig mit Schreiben beschäftigt fand. ‚It was by no means a captivating spectacle, but I had a very cordial reception, and two black eyes smiled benignantly on me.‘ So lernte Frau von Staël den Mann kennen, der sie in die philosophischen Gedankensysteme der Kant, Schelling und Fichte einführen sollte. Robinson, ein Freund von Wordsworth und einer der rührigsten Vorkämpfer deutscher Literatur in England, studierte als Frau von Staël in Weimar eintraf, seit 3 Jahren in Jena als Schüler Schellings deutsche Philosophie. Böttiger war vor längerer Zeit schon auf ihn aufmerksam geworden und hatte sich von ihm seine deutlich geschriebenen Kolleghefte über Schellingsche Ästhetik geben lassen. Als nun Frau von Staël auf der Suche nach einem Führer durch die deutsche Philosophie sich an Böttiger wandte, übergab er ihr die Robinsonschen Hefte. Mit Eifer übersetzte die Französin nun mit Beihilfe Constants die ersten zwanzig Paragraphen ins Französische. Aber ohne einen tüchtigen Interpreten kam man nicht aus. Böttiger mußte zunächst ab und zu einspringen. ‚Wollen Sie morgen‘, schrieb Frau von Staël einmal, ‚mit Herrn Constant und mir speisen? Wir sind unter uns; Sie erklären uns dann, was Sie uns von Robinson gegeben haben; ohne Sie werden wir niemals dahin gelangen, es zu begreifen.‘ Bald genügten Böttigers Dienste nicht mehr, und es war kein Wunder, daß Frau von Staël an die Hilfe Robinsons dachte. Böttiger mußte die Bekanntschaft vermitteln [...] So kam es zu dem oben geschilderten Besuch. Obwohl Robinson überzeugt war, daß kein Satz von ihm über deutsche Philosophie vor berufenen Richtern bestehen könne, meinte er doch, einer französischen Dame, und sei es auch Frau von Staël, von einigem Nutzen in solchen Dingen sein zu können. Frau von Staël schloß sich ihm schnell an. [...] Da sie fließend Englisch sprach, verstand sie Robinson besser als jeden Deutschen.‘ Alfred Götzte, »Ein fremder Gast – Frau von Staël in Deutschland (1803/04)«, Jena 1928, S. 92 f.

¹¹⁸ Leider gibt Robinson den genauen Zeitpunkt nicht an, es muß nach dem 28. Januar 1804, dem Datum des ersten Treffens mit Frau de Staël und vor dem 1. März 1804, dem Datum der Abreise de Staëls nach Berlin erfolgt sein. Anmerkung: laut René Wellek soll das erste Treffen Robinsons mit Frau Staël

ling mit dem Begriff der „gefrorenen Musik“ als Charakterisierung der Architektur meinte. Aus dieser Frage entwickelte sich ein kurzer, hitziger Disput zwischen den drei Personen:

My irregular recollection takes me back to the day when the Duke joined our party. She was very eloquent in her declamation, and chose as her topic an image which she afterwards in her book quoted with applause, but which, when I first mentioned it to her, she could not comprehend. Schelling, in his 'Methodology', calls Architecture 'frozen music'. This she vehemently abused as absurd, and challenged me to deny that she was right.¹¹⁹

Wichtiger als die Kontroverse an sich, erscheint die Tatsache, dass Robinson in seinen, in englischer Sprache verfassten Tagebuchaufzeichnungen ausdrücklich die Übersetzung „frozen music“ für Schellings „erstarrter Musik“ benutzt.

In der von ihm selbst übersetzten deutschen Ausgabe seiner Tagebücher findet sich nicht der von Schelling ursprünglich benutzte Begriff der „erstarrten Musik“, sondern er selbst benutzt auch hier den Begriff der „gefrorenen Musik“. Die deutsche Version des Tagebucheintrags – etwas weitergehend zitiert – lautet wie folgt:

Meine hin und her schweifende Erinnerung führt mich zu dem Tage zurück, als der Herzog zu unserer Gesellschaft eintrat. Frau v. Staël war sehr beredt in ihrer declamatorischen Weise und wählte zu ihrem Thema ein Bild, das sie später in ihrem Buche mit Beifall anbrachte, das sie aber, als ich es zuerst gegen sie erwähnte, nicht verstehen konnte. Schelling nennt in seiner „Methodologie“ die Architektur eine „Gefrorene Musik“. Dies tadelte sie heftig als eine Abgeschmacktheit und verlangte von mir, ihr Recht zu geben. Genöthigt, etwas zu sagen, flüchtete ich mich hinter ein Compliment: „Ich kann nicht leugnen, daß sie bewiesen haben - que votre esprit n'est pas gelé.“ - „Fort bien dit“, rief der Herzog aus; und sicher war jeder Ausweg besser, einer solchen Herausforderung zu entgehen, als sie aufzunehmen. Seitdem ist im Englischen eine Abhandlung über griechische Baukunst erschienen, die den bezeichneten Titel trägt: „Die Musik für's Auge.“¹²⁰

Dass hier fälschlicherweise von der „Methodologie“ (*Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*, gehalten 1802) und nicht von der *Philosophie der Kunst* die Rede ist, kann nur einer Verwechslung seitens Robinsons zuzuschreiben sein.¹²¹ Von Bedeutung ist jedoch, dass Robinson hier eindeutig von der „gefrorenen Musik“ spricht. Entweder ist der später in den Vorlesungen zur Ästhetik verwendete Begriff der „erstarrten Musik“ nicht der Ursprüngliche und wurde bei der Herausgabe und Redaktion entsprechend geändert,¹²² oder Robinson wurde selbst mehr oder weniger unfreiwillig zum Urheber des Synonyms der Metapher (auf diese Möglichkeit wird später noch eingegangen!).

Wenn man sich vergegenwärtigt, dass die Vorlesungen über die *Philosophie der Kunst* nie von Friedrich W. Schelling zur Veröffentlichung bestimmt gewesen, wiewohl sie bereits,

bereits am 22. Januar 1804 stattgefunden haben (siehe René Wellek, »Immanuel Kant in England«, Princeton 1931, S. 154). Ernst Behler vermutet den Zeitraum des Treffens zwischen 18.1. und 19.2. 1804 (Ernst Behler, »Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie 2«, Paderborn 1993, S. 64).

¹¹⁹ H.C. Robinson, »Diary, Reminiscences, and Correspondence«, London 1869, S. 179.

¹²⁰ Henry Crabb Robinson, »Ein Engländer über deutsches Geistesleben«, Weimar 1871, S. 260., siehe auch: Henry Crabb Robinson, »Diary, Reminiscences, and Correspondence«, London 1869, S. 179. Die erwähnte englischsprachige Abhandlung habe ich nicht finden können.

¹²¹ Die Metapher ist in der Methodologie nicht nachweisbar. Da Robinson beide Vorlesungsreihen gehört hatte, liegt es wohl nahe, dass »Die Philosophie der Kunst« gemeint gewesen ist. Zu ähnlichem Ergebnis kommt auch Leonard L. Mackall. Siehe »Goethes ‚Edler Philosoph‘«, in: »Euphorion« Heft 11, 1904, Fußnote S. 106: »Daß Robinson dabei Schlegels ‚Methodology‘ mit seiner ‚Aesthetics‘ verwechselt, ist nur ein unbedeutender Fehler seines ‚irregular recollection‘, denn er hatte beide Kollegien gehört“.

Des Weiteren ist zu bemerken, dass beide Vortragsreihen z. T. wörtliche Übereinstimmungen besitzen. Ihre zeitliche und gedankliche Nähe ist somit evident und kann entsprechend zusätzliche Verwechslungsgefahr bedeuten. Zu den Parallelen in gedanklicher Konzeption und Aufbau beider Vorlesungsreihen siehe: »Schellings Werke«, hrsg. von Manfred Schröter, München 1927, 3. Hauptband, Vorwort von K. F. A. Schelling, Seite XVI f., XIX.

¹²² Aufgrund des Verlustes des handschriftlichen Nachlasses Schellings, der in dem Keller der Universitätsbibliothek der Universität München eingelagert war und bei den Luftangriffen vom 11., 12. und 13. Juli 1944 zerstört wurde, wird diese Frage nicht mehr zu beantworten sein.

nicht erst durch Robinson in Nachschriften im Umlauf waren¹²³ und dass die Buchausgabe von 1859 mehrere Manuskripte mit einbezieht (sowohl die Jenaer als auch die Würzburger Vorlesungen), so erscheint die Hoffnung, den originalen Wortlaut Schellings rekonstruieren zu können, ziemlich aussichtslos. Erschwerend kommt noch hinzu, dass ausgerechnet der Teil zur Architektur in der zweiten wichtigen Quelle (den Vorlesungsnotizen Robinsons) fehlt.

Wie bereits erwähnt, ist möglicherweise der Begriff der „gefrorenen Musik“ der eigentlich originäre Begriff oder eine Ergänzung zum Pendant der „erstarrten Musik“ und ist in der Vorlesungsreihe oder in den Gesprächen von Schelling benutzt worden.¹²⁴

Aber auch hier gilt, wie bereits im Zusammenhang mit Schlegel, dass eine eindeutige Zuweisung nicht möglich ist. Doch scheinen mir die gefundenen Indizien eher für die Urheberschaft Schellings als für die aller anderen gehandelten Protagonisten zu sprechen.

Hierzu kann vor allem ein weiterer Protagonist der Jenaer Zeit einen möglichen Anhaltspunkt geben: der bereits erwähnte H. C. Robinson. Er könnte – wie schon angedeutet – demnach selbst zum Autor der Metapher geworden sein:

Der Begriff der „erstarrten Musik“ – wenn dies tatsächlich der von Schelling in den Vorlesungen benutzte Ausdruck gewesen sein sollte – lässt sich nur ausgesprochen sperrig mit „solidified music“ ins Englische übersetzen. Im englischen Original der *Diary, Reminiscences, and Correspondence* von Robinson findet sich hingegen – darauf wurde schon hingewiesen – die Wendung der „frozen music“, die möglicherweise für ihn die gefälligere und „elegantere“ englische Übertragung der Metapher der „erstarrten Musik“ war. Durch Robinsons in deutscher Sprache angefertigte Mitschrift der Schellingschen Vorlesungen, die weitläufig kursierte, galt er als kompetenter Vermittler und Gewährsmann der Schellingschen Ideen zur Kunst. Die Schellingsche Architekturmetapher wird in den unzähligen Gesprächen, die Robinson in Jena und auf seinen Reisen mit den unterschiedlichsten Personen¹²⁵ führte,

¹²³ „Je weniger aber er selbst an die Publikation seiner Aesthetik dachte, desto mehr scheint sie sich durch nachgeschriebene Hefte überall hin verbreitet zu haben, worüber eine Anmerkung in den Jahrbüchern der Medicin als Wissenschaft Bd. 2, Heft 2, S. 303 sich ausspricht.“ »Schellings Werke«, hrsg. von Manfred Schröter, München 1927, 3. Hauptband, Vorwort von K. F. A. Schelling, Seite XXI.

¹²⁴ Wie bereits erwähnt, sind wichtigen Teile, die unter anderem auch die Architektur betreffen, in den Mitschriften Robinsons nicht erhalten geblieben, bzw. wurden von ihm nicht festgehalten. Da es sehr wahrscheinlich ist, dass Frau von Staël auf den Begriff der „gefrorenen Musik“ aufgrund der Mitschriften Robinsons aufmerksam wurde, vermute ich eher den Verlust dieser Abschnitte. Dass die Architekturmetapher nicht erst in der Würzburger Lesung von 1804/05 von Schelling eingeführt wurde, erscheint nach all dem bisher Erwähnten offensichtlich. Ernst Behler schreibt – Bezug nehmend auf die denkwürdige Unterhaltung Robinsons mit de Staël – dazu: „Daß diese Teile in Robinsons Manuskript fehlen, heißt keineswegs, daß Schelling diese in Jena noch nicht vorgetragen hat, wie bereits aus der oben angeführten Sentenz über die Architektur als gefrorene Musik hervorgeht, die in dem gedruckten Text in dem Satz: ‚Wenn die Architektur überhaupt die erstarrte Musik ist ...‘ erscheint. [...] Vielmehr ist anzunehmen, daß Robinson beim ‚Ende der Malerei‘ die Nachschrift entweder abgebrochen hat, oder daß die folgenden Teile seiner Nachschrift verloren gegangen sind.“ (Ernst Behler, »Schellings Ästhetik in der Überlieferung von Henry Crabb Robinson«, in: »Philosophisches Jahrbuch. 83«, 1976, S. 153; der Originaltext des Manuskripts von Robinson ist a.a.O. auf den Seiten 153–183 veröffentlicht).

¹²⁵ Die Kontakte Robinsons zu wichtigen Zeitgenossen waren vielseitig und überaus aufschlussreich: So wurde Robinson, der – wie bereits erwähnt – die Schellingschen Vorlesungen über Ästhetik hörte, von diesem am 3.12.1802 zum Abendessen eingeladen. Eine, für einen Studenten ungewöhnliche Ehre, die sonst nur Professoren, persönliche Freunde und besondere Anhänger der Lehre Schellings erhielten (siehe Hertha Marquardt, »Henry Crabb-Robinson und seine deutschen Freunde«, Göttingen 1964, S. 129). Im April 1803 traf Robinson (siehe a.a.O., S. 135) in Berlin den Buchhändler und Verleger Nicolai, der unmittelbar nach dem Treffen mit Robinson in der 1803 von ihm herausgegebenen »Allgemeinen Deutschen Bibliothek« eine polemische Bemerkung zur Metapher der „gefrorenen Musik“ veröffentlichte. Ab März 1803 pflegte Robinson Kontakt zu Prof. Paulus (dessen Frau Karoline, die wiederum sehr gut mit Dorothea Schlegel befreundet war und wie dargestellt 1805 im Roman »Wilhelm Dümont« polemisch von der „erstarrten Symphonie“ sprach). Am 23.7.1803 lernte Robinson in Heidelberg Johann Heinrich Voss kennen (siehe a.a.O., S. 152 f.), den Homer-Übersetzer und Mitarbeiter des »Morgenblattes für die gebildeten Stände«, der verantwortlich für die polemische Bemerkung über die „gefrorene Musik“ in der Ausgabe Nr. 61 des Jahrganges 1808 zeichnete. Der hier veröffentlichte fiktive Brief eines Architekturstudenten an seinen Vater hatte einen durchaus realen Hintergrund: ein Sohn von Johann Heinrich Voss (Joh. Friedr. Boie, genannt Hans) studierte zeitgleich in Karlsruhe Architektur. Diesen wiederum lernte Robinson im September 1804 kennen (siehe a.a.O., S. 174). Im September 1804 traf Robinson in Heidelberg Clemens Brentano (siehe a.a.O., S. 173), der im Gedicht »An Schinkel« 1817 von der erstarrten Musik sprach. Neben der Bekanntschaft mit Goethe, wurde bereits auf die Verbindung mit Madame de Staël hingewiesen, für die er mehrere Kommentare und Erläuterungen zur deutschen Philosophie schrieb und der er Mitschriften der Schellingschen Vorlesungen gab (insgesamt sind 6 Treffen nachweisbar, hierzu: a.a.O. S. 157 – 159). Wenige Jahre nach diesen Treffen ließ Mme de Staël durch eine literarische Figur vor dem Petersdom die Musikmetapher aussprechen.

Es ist schon überaus bemerkenswert, dass annähernd alle wichtigen Protagonisten, die den Ausdruck der „gefrorenen Musik“ oder ein vergleichbares Synonym Anfang des 19. Jahrhunderts verwandten, vorher in Kontakt zu Robinson standen. Da aber, bis auf die bereits erwähnten Eintragungen in den

gefallen, aufgegriffen und weitergeleitet sein worden, so wie es im Falle Frau Staëls auch direkt nachweisbar ist.¹²⁶ Durch diese, meist in englischer Sprache gehaltenen Konversationen, könnte es zu einer späteren „Rück-Rückübersetzung“ der Metapher der „erstarrten Musik“ aus ihrem englischen Äquivalent „frozen music“ in die neu geschaffene Form der „gefrorenen Musik“ gekommen sein.

Bei besagter Frau de Staël findet sich auch eine unmittelbare literarische Verarbeitung der Metapher in dem 1807 veröffentlichten, aber bereits 1805, nur 2 Jahre nach dem Treffen mit Robinson nach einer Italienreise begonnenen Roman *Corinne*. In der deutschen Übersetzung, die bezeichnenderweise Dorothea Schlegel vornahm, findet sich die Musik-Architektur-Analogie bei der Beschreibung von St. Peter in Rom:

*Corinna unterbrach Oswalds Träumerei und sagte zu ihm: Sie haben gotische Kirchen in England und in Deutschland gesehen, und sie werden ohne Zweifel bemerkt haben, daß ihr Charakter keineswegs so heiter ist wie der dieser Kirche. [...] Michelangelo sagte, als er die Kuppel des Pantheons erblickte »Ich will sie in die Luft stellen«, und in der Tat ist St. Peters ein Tempel, der sich auf einer Kirche erhebt. In dem Eindruck, den das Innere dieses Gebäudes auf die Einbildungskraft macht, findet eine gewisse Vermählung des Altertums mit der christlichen Religion statt. Ich gehe oft hierher, um die Heiterkeit wiederzugewinnen, die meine Seele bisweilen verliert. Der Anblick eines solchen Gebäudes ist wie eine nie endende, festgehaltene Musik, die immer bereit ist, wohlthätig auf uns zu wirken, sooft wir uns nähern; und ohne Zweifel müssen wir die Geduld und den uneigennütigen Mut der Kirchenfürsten, welche hundertundfünfzig Jahre lang soviel Geld und soviel Arbeit auf die Vollendung des Gebäudes verwandt haben, an dem die, welche es erbauen, sich nichtmehr selbst zu erfreuen hoffen durften, mit unter die Ansprüche zählen, die unsere Nation auf Unsterblichkeit machen darf.*¹²⁷

De Staël verwendet hier – in der Person Corinnas – die durch Robinson vermittelte Schellingsche Metapher in einer geradezu neutralisierenden, französischen Übersetzung, die zwischen „erstarrt“ und „gefroren“ den eigenen Begriff „fixée“ („festgehalten“) entgegensetzt. Wenn man bedenkt, welche überaus wichtige und einflussreiche Rolle de Staël in Europa zu ihrer Zeit innehatte, wie sehr auch ihre Bücher nicht nur in Frankreich, Deutschland und England in vergleichsweise hohen Auflagen publiziert wurden, so kann die Bedeutung der Staëlschen Metapher auf die Rezeptionsgeschichte kaum unterschätzt werden. Die Rolle de Staëls für die Begriffsgeschichte der Metapher stellt ein Mosaikstein einer großen Anzahl von Personen und Bezügen dar, die mittel- oder unmittelbar mit der Person Robinson und seiner Rezeption der Schellingschen Vorlesungen aus dem Jahre 1802/03 in Jena verbunden ist.

So sehr auch die Herkunft des Begriffes der „gefrorenen Musik“ am Ende im Dunkeln bleibt, da sich weder die Autorenschaft, noch Ort und Zeitpunkt der Genese exakt bestimmen lässt, so sind doch einige Punkte als gesichert anzusehen:

Bereits 1803 wird der Wortlaut publiziert und zu diesem Zeitpunkt scheint der Aphorismus bereits Thema hitziger und polemischer Auseinandersetzung zu sein.

»Diary, Reminiscences, and Correspondence« keine weiteren gesicherten Hinweise zu finden sind, muß diese Version der Begriffsgenese eine reizvolle, aber schließlich nicht beweisbare Hypothese bleiben.

¹²⁶ Hierzu schreibt auch Alfred Götze: „Von Schelling imponierte ihr vor allem die Bezeichnung der Architektur als ‚erstarrte Musik‘; zwar diskutierte sie erst lange mit Robinson, bevor sie den Ausdruck gelten ließ, hob ihn aber später im Deutschlandbuch lobend hervor und verwendete ihn selbst in ihrem Roman »Corinna«, wo sie von der Peterskirche sagt, ihr Anblick sei ‚comme une musique continuelle et fixée‘.“ Alfred Götze, »Ein fremder Gast - Frau von Staël in Deutschland (1803/04)«, Jena 1928, S. 94.

¹²⁷ Anne Louise Germaine Staël-Holstein, »Corinna oder Italien« (1807), München 1979, S. 75 f.

Als geistiges Umfeld ist der Kreis der „Jenaer Romantik“ zu vermuten, der sich in der Wende zum 19. Jahrhundert aus den Gebrüdern Schlegel, Tieck und Schelling zusammensetzte und der zugleich Kontakt zu Goethe und de Staël und anderen Protagonisten der Zeit hatte. In diesem Umfeld muss der Begriff das erste Mal gefallen und später durch Goethe und de Staël bis über den deutschsprachigen Raum hinaus publiziert und damit bekannt gemacht worden sein. Auf die Tatsache, dass die Protagonisten im Jenaer Umfeld eng miteinander verflochten waren, wurde bereits hingewiesen. Als beispielhaft erscheint hier das Verhältnis Schellings zu August Wilhelm Schlegel. Als Schelling im Wintersemester 1802/03 in Jena seine Vorlesungen zur *Philosophie der Kunst* begann, stand er in besonders engen Kontakt zu August Wilhelm Schlegel, der bereits im Winter 1801/02 eine thematisch ähnliche Vorlesungsreihe *Über schöne Literatur und Kunst* in Berlin gehalten hatte. Das entsprechende Manuskript August Wilhelms war Schelling schon Anfang Oktober 1802 zugesandt worden und Teile desselben flossen in die Ausarbeitung der Jenaer Vorlesung ein.¹²⁸ Umgekehrt schickte Schelling Auszüge seines Manuskriptes zur Vorlesungsreihe an August Wilhelm Schlegel.¹²⁹ Beide Personen waren also über die jeweiligen Aktivitäten des Anderen unterrichtet und eingeweiht. Wenn also vielfach entweder Schelling oder Schlegel als die Autoren der Metapher bezeichnet wurden, so kann diese schwankende Zuordnung auch darin begründet sein, dass die jeweiligen Beiträge beider zu einer explizit „romantischen“ Kunstlehre nur schwer voneinander trennbar waren, zumal in einer Zeit, in der Schellings Manuskript zur *Philosophie der Kunst* noch gar nicht veröffentlicht worden war und nur durch Abschriften und mündlichen Überlieferungen kursierte.

Wenn die Autorenschaft der Metapher der „gefrorenen Musik“ also nicht mehr eindeutig zu klären ist, so kann doch festgehalten werden, dass Schelling im Rahmen seiner 1802/03 in Jena gehaltenen Vorlesung über die *Philosophie der Kunst* erstmals den synonymen Begriff der „erstarrten Musik“ geprägt hat. Die Abwandlung der Metapher zur „gefrorenen Musik“ könnte möglicherweise eher beiläufig in der sobald zunehmend polemisch werdenden Auseinandersetzung entstanden sein. Die Möglichkeit einer Rückübersetzung aus dem Englischen ins Deutsche durch Robinson, der den eleganteren Passus der „Frozen music“ der wörtlichen Übersetzung der Schellingschen Metapher vorgezogen haben könnte, kann als plausibelste Erklärung zur Genese der Metapher angesehen werden. Eine zweifelsfreie Klärung dieses Sachverhalts erscheint nach dem jetzigen Quellenstand jedoch unmöglich.

Was jedoch ausgeschlossen werden kann, ist, dass der Begriff auf die „Heidelberger Romantik“ zurückzuführen ist, wogegen schon allein zeitliche Gründe sprechen. Die Metapher wurde bereits 1803 publiziert, Görres' Heidelberger Vorlesungen, in denen die Metapher das

¹²⁸ Siehe Brief Schellings an A. W. Schlegel vom 3. September 1802 (Gustav Leopold Plitt, »Aus Schellings Leben«, Leipzig 1869, S. 398), in dem Schelling August Wilhelm um die Abschrift seines Manuskriptes bittet und der Brief vom 4. Oktober 1802 (a.a.O., S. 408 f.), wo er sich für das „unnennbare Vergnügen“ bedankt, das ihm die Lektüre des Manuskriptes bereitet. Der Brief endet in der Bekundung: „Einen Theil davon lasse ich wirklich ganz abschreiben, einen anderen lese ich mit der Feder in der Hand.“ Insbesondere der Teil zur Architektur fand Schellings besondere Aufmerksamkeit: „In Ihren Vorträgen über Kunstlehre habe ich vorzüglich die reinen und objectiven Züge bewundert, mit denen Sie so viele Ideen gleichsam in einer allgemein gültigen Form auch für die Reflexion ausgesprochen haben. Eine besonders hohe Ansicht weht aus allem, was Sie über Architektur sagen. – Da dieser Gegenstand immer für mich besonderes Interesse gehabt, und ich mich darüber gedacht, so freute ich mich sehr, in manchem Ihnen wenigstens aus der Ferne begegnet zu sein.“ (Brief Schellings an A. W. Schlegel vom 21. Oktober 1802, a.a.O. S. 427).

¹²⁹ So am 1. November 1802 die Einleitung (Gustav Leopold Plitt, »Aus Schellings Leben«, Leipzig 1869, S. 430), am 7. Januar 1803 die Vorlesung über Musik (a.a.O. S. 438) und am 21. Januar 1803 schließlich weitere Blätter ohne Angabe des Inhalts (a.a.O. S. 446).

erste mal erwähnt (bzw. vorgebildet) worden sein soll, wurden jedoch erst in den Jahren 1806 – 1808 gehalten.

Goethes Urheberschaft – wie von Schopenhauer behauptet – ist mit Sicherheit auszuschließen, obwohl Goethe, in seiner Nähe zu den Protagonisten der „Jenaer Romantik“ durchaus in den literarischen und philosophischen Konzeptionen der Jenaer Frühromantik involviert war. In den Zwanziger und Dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts wurde Goethe mit den Bemerkungen über das Verhältnis beider Künste in den „Sprüchen in Prosa“ jedoch selbst zu einer wichtigen Figur innerhalb der Rezeptionsgeschichte der „gefrorenen Musik“.

II ARCHITEKTUR UND MUSIK: DIE GESCHICHTE EINER WECHSELVOLLEN DAUERBEZIEHUNG

1. DIE ENTSTEHUNG DER WELT AUS KLANG: DIE FRÜHEN SCHÖPFUNGSMYTHEN

In allen mir bekannten Studien zum Thema wird der „Nullpunkt“ eines Musik- und Architekturvergleichs zeitlich und gedanklich bei Pythagoras und seiner ihm zugeschriebenen Entdeckung eines mathematischen Zusammenhangs von Musik und Geometrie gesetzt. Das erscheint insofern auch als sinnvoll, als sich mit Pythagoras eine erste ästhetisch wirksame Theorie von architektonischen und musikalischen Wirkungsgesetzen auftut, die bis zum heutigen Tage eine der Hauptachsen des Musik-Architekturdiskurses geblieben sind. Nur ist die „Entdeckung“ der pythagoreischen Wirkungsgesetze nicht aus einem gedanklichen Vakuum entstanden, sondern sie konnten sich auf einen aus Vorzeiten reflektierten, mythologischen Zusammenhang stützen, der eine Verbindung von hörbarem und sichtbarem Phänomen in den frühen Schöpfungsmythen konstituiert.

Die herausragende Rolle der Musik, insbesondere der musikalischen Harmonie im Prozess der Weltentstehung ist ein mythologischer „Allgemeinplatz“ und lässt sich in unterschiedlichsten Kulturen zurückverfolgen: Ob im Altägyptischen die singende Sonne, die die Welt im Schrei des Lichtes erschuf, ob in der Entstehung der Welt durch das siebenmalige Geräuscher des Gottes Thot,¹³⁰ oder der Mythos vom vedischen altindischen Schöpfergott Prayapati (auch als Prajapati bezeichnet), der selber nur als Hymnus existiert, und der die Welt durch Erstarrung der drei mystischen Silben, aus der Himmel, Meer und Erde hervorgingen, erschuf,¹³¹ all diesen Mythen ist ein Schöpfungsbild eigen, das musikalische Phänomene (ob als Klang, Harmonie oder unartikulierte als Schrei) in einen engen Zusammenhang bei der Entstehung der Welt stellt.

Anders als in der altchinesischen Mythologie, die Raum und Klang als Manifestationen eines gemeinsamen „Urphänomens“ begreift (hiervon wird unten noch die Rede sein), geht der brahmanische Schöpfungsmythos (*Tandya-Mahâ-Brahmana* VI, 5, 10–13) von einer Stufenabfolge der sinnlichen Manifestationen aus, an deren Anfangspunkt die Musik, bzw. die tonliche Harmonie steht. So ist aus der altindischen Mythologie für den Entstehungsprozess der Materie überliefert, dass die stoffliche Welt sich erst beim allmählichen „Verklingen“ des ursprünglichen Urtons zunehmend materialisiert hat und dabei entsprechend klangarm oder sogar klanglos geworden ist. Nichtsdestotrotz existiert keine Materie, die nicht, wenn auch in geringerem Maße, diese verborgen-verstummt akustische Qualität besäße. Diese allmähliche „Materialisierung“ des klanglichen Gedankens in die stoffliche Welt wird nach brahmanischer Überlieferung dadurch verdeutlicht, dass alle Materie durch ihr akustisches „Klingen“ (Geräusche und Töne, die durch Anschlagen oder durch Luftbewegung erzeugt werden) eine noch wahrnehmbare entfernte „Ahnung“ ihrer ursprünglichen Existenz offenbart. Als älteste Materie wurde der klingende Stein (vulkanischer Phonolith) betrachtet, aus dem in seinem

¹³⁰ Der altägyptische Mythos von Thot, von dem Diodor v. Sicilien (um 60 v. Chr.) schreibt:

„Er war der Erste, welcher die Stellung der Gestirne und die Harmonie und das Wesen der Töne beobachtete. Er erfand die Fechtkunst und lehrte die taktmäßige Bewegung und die Bildung des Körpers zu gefälligem Anstande.“ aus »Diodors von Sicilien historische Bibliothek«, Stuttgart 1931, 1. Buch, S. 31, zitiert aus Hermann Pfrogner, »Musik. Geschichte ihrer Deutung«, Freiburg und München 1954, S. 28.

¹³¹ Siehe auch: Marius Schneider, »Singende Steine«, Kassel 1955, S. 12 ff.

weiteren „Verstummen“ die Gestirne, die Tiere und schließlich auch die Menschen hervorgegangen sein sollen.¹³²

Hier findet sich ein früher Hinweis auf eine mehr als zufällige Verwandlung von Musik zu Stein als „Phasenübergang“, als zweiter „Aggregatzustand“ musikalischer Struktur.

Im Zusammenhang der Weltentstehung aus Musik erscheint erstmals der Gedanke einer Materialisierung der sichtbaren Welt aus dem klanglichen Phänomen, einer Erstarrung von musikalischen Harmonien in körperlichen Formen, die im weiteren Verlauf dieser Untersuchung noch des Weiteren auftauchen wird.¹³³

Aus dem bereits erwähnten Mythos von Prayapati stammt folgende Überlieferung:

Zwifach waren die Kinder des Prajapati, Götter und Dämonen. Von ihnen waren die schwächeren die Götter, die stärkeren die Dämonen (Brih. Up. I, 3, 1). Dies zeigt sich in der erbitterten Fehde, die nach Shatapatha Brahmana I, 7, 2, 22-24; III, 2, 1, 18-23 und 2, 4, 3-6 zwischen Göttern und Asuras [sc. Dämonen, AdF] mit wechselndem Glück geführt wurde, weil Vâc [übersetzt etwa Rede, Ruf, Stimme; AdF], die Fähigkeit zu sprechen, die ‚Natur eines Weibes‘ hat und – ebenso wie der Mond – bald auf der Seite der Götter stand, bald zur Partei der Asuras gehörte. Diese Asuras, welche die akustische Urwelt materialisieren, also ‚verholzen‘ und versteinern wollten, hatten 3 Schlösser gebaut: eines aus Eisen auf der Erde, eines aus Silber im Luftraum und ein goldenes im Himmel (Shat. Br. III, 4, 4, 1-5). Dies konnten die Götter nicht dulden.¹³⁴

Das Urphänomen, das noch die ungestörte Harmonie und Übereinstimmung in sich trägt, ist die klangliche Welt, aus der – hier als Werk der Dämonen – sich das Materialisierte als „Sündenfall“, als Einbruch des Chaos in die Welt darstellt. Diese Tendenz zur Materialisierung und „Versteinerung“ entwickelt sich in der Folge zum Kampf um das Organum des Klanglichen (Vâc, die Stimme), letztendlich um den Ausgleich zwischen Klang und Materie, welches sich in diesem Widerstreit zeigt.¹³⁵

Diesem und auch den anderen frühen Mythologien gemeinsam ist der Gedanke, dass es bei der Transformation des akustischen „Urbildes“ in ein stoffliches nicht um einen reinen Schöpfungsakt geht, sondern dass in diesem Entstehungsprozess der Materie eine Art „Be-seelung“ durch das transitive, geistige Element der Musik erfolgt, so dass jede Manifestation dieses Schöpfungsaktes in ihrem Innersten den ursprünglich musikalischen Harmoniegedanken in sich trägt.

Nachfolgendes Zitat aus dem enzyklopädischen Sammelwerk des chinesischen Gelehrten Lü Bu We († 237 v. Chr.), das die ältesten Aufzeichnungen altchinesischer Musiktheorie umfasst, zeugen für den Gedanken einer allumfassenden Harmonie, die Klang und Stoff vereint und die „Metasphäre“ der beiden phänomenologischen Manifestationen darstellt:

¹³² Siehe auch: Marius Schneider, »Singende Steine«, Kassel 1955, S. 14 f.

¹³³ Eine ganz ähnliche und stark von der altindischen Mythologie beeinflusste Vorstellung finden wir bei der von persischen Einflüssen bestimmten islamischen Weisheitsschule des Sufismus. In den neuzeitlichen Aufzeichnungen des Inayat Khan (1882–1927), die als Fixierung einer uralten Überlieferung gelten kann, findet sich eine Abwandlung dieser Mythologie vom Ursprung allen Seins, das durch Ton und Rhythmus entstanden ist:

„Die Schöpfung beginnt mit der Tätigkeit des Bewusstseins, die ‚Schwingungen‘ genannt werden mögen, und alle von ihrer ursprünglichen Quelle ausgehenden Schwingungen sind gleich, nur durch Ton und Rhythmus verschieden. ... Durch Anhäufung werden die Schwingungen hörbar, aber mit jedem Schritte gegen die Oberfläche nehmen sie zu und werden stofflicher. Der Ton gibt dem Bewußtsein einen Beweis seines Bestehens, obschon es in Wirklichkeit der tätige Teil des Bewußtseins selber ist, der zu Ton wird... Alle Dinge stammen aus Schwingungen und sind aus Schwingungen geformt, daher liegen in ihnen Töne, wie Funken im Feuerstein, verborgen, und jedes Atom des Weltalls bekennt mit seinem Laute: ‚Mein einziger Ursprung ist nur Laut, nur Ton!‘“. Inayat Khan. »Mystik von Laut und Ton«, S. 6 f., zitiert aus Friedrich Zipp, »Vom Urklang zur Weltharmonie«, Kassel 1985, S. 15.

¹³⁴ Aus dem im Nachlass von Schneider befindlichen Manuskript mit dem Titel ‚Kosmogonie‘ (vorliegendes Zitat stammt aus Band IV, S. 68 f.), das bisher nur in Teilen von Nicklaus veröffentlicht wurde. Zitiert aus: Hans Georg Nicklaus, »Die Maschine des Himmels«, München 1993, S. 184.

¹³⁵ Vergl. Hans Georg Nicklaus, »Die Maschine des Himmels«, München 1993, S. 185.

Das, woraus alle Wesen entstehen und ihren Ursprung haben, ist das große Eine; wodurch sie sich bilden und vollenden, ist die Zweiheit des Dunkeln und Lichten. Sobald die Keime sich zu regen beginnen, gerinnen sie zu einer Form. Die körperliche Gestalt ist innerhalb der Welt des Raumes, und alles Räumliche hat einen Laut. Der Ton entsteht aus der Harmonie. Die Harmonie entsteht aus der Übereinstimmung. Harmonie und Übereinstimmung sind die Wurzeln, aus denen die Musik, die die alten Könige festsetzten, entstand ...

Die Musik beruht auf der Harmonie zwischen Himmel und Erde, auf der Übereinstimmung des Trüben und Lichten.¹³⁶

Ein weiteres Beispiel aus der chinesischen Mythologie erwähnt Marius Schneider: Verwandt der berühmten Orpheus-Sage, wird hier vom Musiker Kuei berichtet, der vom Kaiser Schuan zum Leiter des Hoforchesters benannt wurde, um durch seine Musik das vom Chaos bedrohte Kaiserreich zu stabilisieren. Seine Musik war in der Lage, allen Wesen Harmonie und Ausgeglichenheit wiederzugeben:

Daß Kuei die Macht hatte, mit seinem Steinspiel die 100 Tiere zum Tanzen zu bewegen, zeigte seine Größe und Helligkeit, durch die es ihm gelang, in einer sich immer mehr versteinernen Welt, selbst die toten Steine zu rhythmischem Aufklingen zu bringen.¹³⁷

¹³⁶ »Frühling und Herbst des Lü Bu We«, Buch V, Kap. 2, S. 56 f., zitiert aus Hermann Pfrogner, »Musik. Geschichte ihrer Deutung«, Freiburg und München 1954, S. 25.

¹³⁷ Marius Schneider, Nachlass-Fragment ‚Kosmogonie‘, Band XI, 2. Teil, S. 93. Zitiert aus: Hans Georg Nicklaus, »Die Maschine des Himmels«, München 1993, S. 62.

2. ARCHITEKTUR AUS MUSIK: DIE AMPHION-SAGE

Einige der berühmtesten und bekanntesten „Übersetzungen“ dieses Mythos einer Beeinflussung der Materie durch Musik ist aus dem antiken Griechenland durch die Orpheus- und die Amphionsage überliefert.

Dem ursprünglich thrakischen Gott und später griechischer Sagengestalt Orpheus ist eine magische Kraft seiner Musik nachgesagt worden. Durch seinen Gesang und sein Kitharaspield ließ sich Hades, Gott der Unterwelt, erweichen, seine verstorbene Gemahlin Eurydike aus dem Totenreich freizugeben. Mittels seiner Musik konnte er Dinge bewegen und Mensch und Tier in einen hypnotischen Zustand versetzen. Bei einem Wettkampf mit Cheiron, dem heilkundigen Centauren, entwurzelte Orpheus durch seinen Gesang Bäume und verschob Steine. In Apollonios Rhodios Spätwerk *Orpheus, der Argonaut* (um 240 v. Chr., die Autorenschaft ist nicht zweifelsfrei zugewiesen) heißt es:

*Aber ich selbst, nach jenem die klingende Laute mir nehmend,
Strömt' aus der Kehle nunmehr den melodischen Gegengesang aus.
Erst das dunkle Lied, wie das uranfängliche Chaos
Sich in Naturen verlor, und der gränzende Himmel sie einschloß;
Dann der gebreiteten Erde Geburt, und die Tiefe des Meeres;
Auch den erhabensten, weisen und selbstvollendenden Eros,
Wie, was er alles gezeugt, sich sonderte andres von andrem;
Auch den verderblichen Kronos, und wie zum Donnerer Zeus dann
Kam die Königsmacht der unsterblichen seligen Götter.
Dann der jüngeren Götter Geburt und Sonderung sang ich;
Brimo's dann, der Giganten, und Bacchos' gräßliche Thaten;
Auch ohnmächtiger Menschen zerstreute Völkererzeugung
Pries mein Mund; und das enge Geklüft durchhallte die Stimme,
Weil die gewölbete Laut' eintönete süßes Gelispel.
Und es entflog zu den Spitzen der Berg' und den waldichten Thälern
Pelions, selbst durch der Höh'n Eichdickichte scholl der Gesang hin.
Und die entwurzelten Eichen im Anlauf drängten zum Vorhof,
Her auch krachten die Felsen, und reißendes Wild, von dem Wohllaut
Angelockt vor die Höhle, beharrt' in scheuer Verweilung;
Auch Raubvögel umkreisten die Rinderstallungen Cheirons
Mit hinlässiger Schwing', und vergaßen des eigenen Nestes.
Solches sah der Kentaur, und erstaunete, rasch vor Entzückung
Hand einschlagend in Hand, und er stampfte den Grund mit den Hufen.¹³⁸*

Bei Apollodores von Athen ist im Zusammenhang mit der Macht seiner Musik vermerkt: „... und Orpheus, der den Gesang zur Kithar ausübte, der durch Gesang Steine und Bäume in Bewe-

¹³⁸ »Hesiods Werke und Orpheus der Argonaut«, aus dem Griech. übersetzt von Joh. H. Voß, Wien 1817, S. 167, zitiert aus Hermann Pfrogner, »Musik. Geschichte ihrer Deutung«, Freiburg und München 1954, S.13.

gung setzte.“¹³⁹ Und auch bei Seneca finden wir einen entsprechenden Hinweis auf die geheimnisvolle Kraft seiner Musik: „Wälder und Vögel und Felsbrocken hatte er in Bewegung gesetzt“.¹⁴⁰

Als eine der bekanntesten Interpretationen des Orpheus-Mythos – wie im letzten Kapitel schon angedeutet – gilt die in *Sprüche aus Prosa* von Goethe überlieferte Textstelle, die die Auslegung des Musik- und Architektur-Zusammenhangs in der Orpheus-Sage für das Zeitalter der Romantik bestimmt:

Ein edler Philosoph sprach von der Baukunst als einer erstarrten Musik und mußte dagegen manches Kopfschütteln gewahr werden. Wir glauben diesen schönen Gedanken nicht besser nochmals einzuführen, als wenn wir die Architektur eine verstummte Musik nennen. Man denke sich Orpheus, der, als ihm ein großer wüster Bauplatz angewiesen war, sich weislich an den schicklichsten Ort niedersetzte und durch die belebenden Töne seiner Leier den geräumigen Marktplatz um sich her bildete. Die von kräftig gebietenden, freundlich lockenden Tönen schnell ergriffenen, aus ihrer massenhaften Ganzheit gerissenen Felssteine mußten, indem sie sich enthusiastisch herbeibewegten, sich kunst- und handwerksmäßig gestalten, um sich sodann in rhythmischen Schichten und Wänden gehörend hinzuordnen.¹⁴¹

Dieser direkte Musik- und Architekturbezug in der Orpheussage ist aus der Mythologie nicht bekannt. Es ist überliefert, dass Orpheus durch seine Musik in der Lage gewesen sei, belebte und unbelebte Materie zu beeinflussen, hingegen bleibt es einer anderen mythologischen Figur vorbehalten, Musik unmittelbar in Architektur zu transferieren:

Amphion, dem Erbauer der Stadt Theben und „zweitem“ Orpheus, sprach man die Kraft zu, durch sein Lyra-Spiel die unstrukturierte Materie in architektonische Gestalt umzuwandeln. Wobei, wie in dem nachfolgenden Zitat von Apollonios Rhodios schriftlich überliefert, die Gestaltwerdung der Materie durch Musik lediglich eine äußerst zweckbestimmte und wenig zu den Werken der Baukunst zugerechnete Baustruktur entstehen lässt:

Nun zogen Amphion und Zethos mit ihrer wiedergefundenen Mutter nach Theben, wo sie den schwachen Lykos vertrieben und selbst sich der Herrschaft bemächtigten. Da aber die Stadt, die unterhalb der alten von Kadmos erbauten Burg lag, noch keine Mauern hatte, so beschlossen die Brüder, sie mit einer solchen zu umgeben. Zethos brach gewaltige Felsblöcke aus den Bergen und schleppte sie zum Bau herbei; Amphion aber ließ sein Saitenspiel ertönen; siehe, da bewegten sich doppelt so große Blöcke ganz von selbst, folgten dem Klange der Musik und fügten sich selbst zusammen. So entstanden die berühmten Mauern von Theben; und weil Amphion die siebensaitige Leier erfunden hatte, bekam die Stadt ihm zu Ehren sieben Tore.¹⁴²

Das Wesen der Entstehung von gebauter Struktur durch Musik wird uns nicht verraten. Sind es musikalische Harmonien, deren „stoffliches Abbild“ die Stadtbefestigung entstehen lassen? Ist es das Wesen des Rhythmus als augenscheinliches Analogon zur architektonischen Struktur, das die Mauern „synthetisiert“, wie Goethes Gedanke einer Transformation „in rhythmischen Schichten und Wänden“ vermuten lässt? Oder scheint, physikalisch begründet, die Macht, bzw. Stärke des Tones die Steine gebrochen und geordnet zu haben?

Wenn „Klang der Musik“ als ein im Wesentlichen harmonisch-melodischer Musikbegriff verstanden wird, lässt dies die Schlussfolgerung zu, dass die musikalische Harmonie als Initiator dieser Transformation anzusehen ist. Dies verweist wiederum auf eine gegenseitige

¹³⁹ »Mythogr. Graeci«, ed. R. Wagner 14, hier zitiert aus Herbert Koch, »Vom Nachleben des Vitruvs«, Baden-Baden 1951, S. 71.

¹⁴⁰ »Herc. Furens« 572, hier zitiert aus Herbert Koch, »Vom Nachleben des Vitruvs«, Baden-Baden 1951, S. 71.

¹⁴¹ J. W. v. Goethe, »Maximen und Reflexionen«, nach der Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, ed. Ernst Beutler, Zürich 1949, IX: 641 f.

¹⁴² Apollonios Rhodios 1, 738 ff., zitiert aus <http://gutenberg.spiegel.de/schwab/sagen/sch371a.htm> verifiziert am 24.02.2004, vergleiche auch Herbert Koch, »Vom Nachleben des Vitruvs«, Baden-Baden 1951, S. 71 f.

Beeinflussung mit der pythagoreisch-platonischen Lehre, die Harmonie als Metaphysik der Zahl für musikalische Konsonanz wie für architektonische Proportion bestimmt, wie später im Text noch gezeigt werden soll.

In der Amphion-Sage schließt sich der Kreis der vom Schöpfungsmythos beschriebenen Korrelation von Materie und Klang. Hier ist es Amphion, dessen göttlich bestimmte Fähigkeiten den ursächlichen Zusammenhang von Klang und Materie manipulativ zu nutzen weiß. Wie in der Amphion-Sage, so hält die mythologische Überlieferung unzählige Referenzen für eine Beziehung von musikalischer und stofflicher Struktur bereit. Die Magie der Musik, ihre scheinbare Existenz in einer entstofflichten Gegenwelt schien von alters her dazu angetan, ein gemeinsames übergeordnetes Entstehungsprinzip zu vermuten, das direkt im Schöpfungsmythos beschrieben oder indirekt durch Heldenmythen wieder zum Vorschein kam und voraussichtlich zu den ältesten mythologischen Sujets überhaupt gehörte.

3. DIE ZAHLENLEHRE PYTHAGORAS´

Die bis dahin rein mythologischen Bezüge, die auf eine Verbindung der klanglichen und stofflichen Welt hindeuten, werden ab dem 6. vorchristlichen Jahrhundert in Griechenland auf eine rational begriffene, empirisch-wissenschaftliche Basis gestellt.

Pythagoras von Samos (ca. 580–496 v. Chr.) und seine Schüler bildeten in Süditalien eine religiöse Bruderschaft, die neben dem Glauben an Unsterblichkeit, Seelenwanderung und Wiedergeburt eine streng nach ethischen Grundsätzen geprägte Lebenshaltung befolgten. Neben Theologie wurden insbesondere die mathematischen, zahlbezogenen Wissenschaften Arithmetik, Geometrie, Harmonik (Musiktheorie) und Astronomie gepflegt.¹⁴³

Der Schule Pythagoras´ ist die Entdeckung mathematischer und astronomischer Lehrsätze und die Entdeckung einer Korrelation zwischen den Proportionen der verkürzten Saite am Monochord (einem einsaitigen, einer Zither ähnlichen Musikinstrument, dessen Ton durch einen verstellbaren Steg verändert werden kann) und den musikalischen Intervallverhältnissen zugeschrieben.¹⁴⁴ Laut der pythagoreischen Theorie entsprechen die einfachen Teilungsverhältnisse der angeschlagenen Saite (1:2, 2:3, 3:4) den harmonischen und reinen Konsonanten in der Musik (Oktave, Quinte, Quarte). So lassen sich die dem Ohr angenehm erscheinenden musikalischen Intervalle auch als sichtbare ganzzahlige, kommensurable¹⁴⁵ Proportionsverhältnisse der ersten vier Zahlen ausdrücken.

Die Folgerung scheint verlockend, diese bevorzugten „musikalischen Proportionen“ – vor anderen Proportionsverhältnissen – als Schönheitskriterium auch auf die bildenden Künste zu übertragen und damit ein übergeordnetes normativ-ästhetisches Prinzip aufzustellen. Ausgehend von der Entdeckung der musikalischen Konsonanzverhältnisse wurde dieses Prinzip – entsprechend ihrer geforderten Allgemeingültigkeit – auch für die sichtbar-bildlichen Phänomene hergeleitet. Die Übereinstimmung sichtbarer und hörbarer Phänomene und ihre Zugrundelegung auf einfache mathematische Beziehungen als „Urgrund“ ihrer Schönheit und Harmonie setzten die Fundamente einer rational-mathematischen, aber gleichwohl auch metaphysischen Verbindung zwischen Musik und den bildenden Künsten.

Anzumerken bleibt, dass nicht etwa die Musik und ihr immanentes System der Intervallstruktur Vorbild für Proportionssysteme der Bildenden Kunst wird, sondern dass Musik wie Bildende Kunst ihre Proportionssysteme aus dem Feld der Arithmetik, resp. als Zahlbeziehung erhalten. Nur weil die kleinen ganzzahligen Proportionen am klarsten in der Konsonanzlehre der Musik wahrnehmbar und als „schön“ verifizierbar sind, wurden die musikalisch-begründeten Zahlenbeziehungen auch auf andere Kunstgattungen, in denen keine eindeutige Bevorzugung bestimmter Proportionen physiologisch nachweisbar ist, übertragen.

In der Folge wird das Prinzip der Zahl, insbesondere das Wirkungsprinzip der ersten vier natürlichen Zahlen (das Tetrakty 1, 2, 3, 4, aus dem sich – nach damaliger Auffassung – alle

¹⁴³ Vergl. Friedrich Zipp, »Vom Urklang zur Weltharmonie«, Kassel 1985, S. 22 ff.

¹⁴⁴ Anzumerken ist hierbei, dass die Entdeckung der Korrelation musikalischer und mathematischer Phänomene vermutlich älteren, orientalischen Ursprungs ist. Durch die pythagoreische Schule wurde dieser Sachverhalt erstmals beschrieben und in seiner Gesetzmäßigkeit erkannt.

¹⁴⁵ Definition nach Euklid: kommensurabel nennt man „Größen, die von demselben Maß gemessen werden, und inkommensurabel solche, für die es kein gemeinsames Maß gibt“ (Euklid, »Elemente«, X Def. 1, zitiert aus Paul v. Naredi-Rainer, »Architektur und Harmonie«, Köln 1982, S. 150). In den weiteren Ausführungen werden mit kommensurablen Relationen grundsätzlich Verhältnisse mit ganzzahligen Nenner- und Teilerausdrücken verstanden (1:2, 2:3 usw.), als inkommensurable werden Verhältnisse bezeichnet, wo mindestens einer der relationalen Ausdrücke einem irrationalen Zahlenwert entspricht.

fünf Konsonanzverhältnisse der musikalischen Intervallstruktur ableiten lassen) zum Urprinzip aller Harmoniephänomene erklärt.¹⁴⁶

Von Pythagoras, dessen Schule sich als Geheimbund von der Öffentlichkeit zurückzog, sind keine geschriebenen Werke überliefert. Entsprechend schwierig scheint eine Einschätzung und glaubhafte Zuschreibung seiner Lehre außerhalb von Überformung durch Mythenbildung und Übertreibung. Eine frühe Zusammenfassung dieser pythagoreischen Theorie finden wir bei Philolaos (um 450 v. Chr.), der die Erklärung der Welt aus dem Wirken der Dualität von Begrenztem und Unbegrenztem, aus Gleichem und Ungleichem, bzw. aus den Prinzipien der Zahlen 1 und 2 erklärt. Dieser Dualismus von sich widersprechenden Kategorien führt – ganz der altchinesischen Mythologie entsprechend – nur deshalb zu einer „Einheit des Ganzen“, da als zusammenbindendes Wirkungsprinzip die Harmonie wirkt, deren Wirkungsweise aus der Musik abgeleitet werden kann:

[...]

4. Und in der Tat hat ja alles, was man erkennen kann, Zahl. Denn es ist nicht möglich, irgend etwas mit dem Gedanken zu erfassen oder zu erkennen ohne diese.

5. Die Zahl fürwahr hat zwei besondere Formen, Ungrades und Grades, und eine dritte aus beider Mischung entstandene, Grad-Ungrades. Jede der beiden Formen aber hat viele Gestalten, die jedes Ding selbst von sich aus anzeigt.

6. Mit Natur und Harmonie verhält es sich so: Das Wesen der Dinge, das ewig ist, und die Natur gar selbst erfordert göttliche und nicht menschliche Erkenntnis, wobei es freilich ganz unmöglich wäre, daß irgend etwas von den vorhandenen Dingen von uns auch nur erkannt würde, wenn nicht das Wesen der Dinge zugrunde läge, aus denen die Weltordnung zusammentrat, sowohl der grenzgebildenden wie der grenzenlosen. Da aber diese Prinzipien (1 und 2) als ungleiche und unverwandte zugrunde lagen, so wäre es offenbar unmöglich gewesen, mit ihnen eine Weltordnung zu begründen, wenn nicht Harmonie dazu gekommen wäre, auf welche Weise diese auch immer zustande kam. Das Gleiche und Verwandte bedurfte ja durchaus nicht der Harmonie, dagegen muß das Ungleiche und Unverwandte und ungleich Geordnete notwendigerweise durch eine solche Harmonie zusammengeschlossen sein, durch die sie imstande sind in einer Weltordnung niedergehalten zu werden.

Der Harmonie (Oktave 1: 2) Größe umfaßt die Quarte (3: 4) und Quinte (2: 3). Die Quinte ist aber um einen Ganzton (8: 9) größer als die Quarte. Denn von der Hypate (E) bis zur Mese (A) ist eine Quarte, von der Mese zur Nete (E') eine Quinte, von der Nete zur Triten (H, später Paramese) eine Quarte, von der Triten (H) zur Hypate (E) eine Quinte. Zwischen Triten (H) und Mese (A) liegt ein Ganzton. Die Quarte aber hat das Verhältnis 3: 4, die Quinte 2: 3, die Oktave 1: 2. So besteht die Oktave aus fünf Ganztönen und zwei Halbtönen, die Quinte aus drei Ganztönen und einem Halbton, die Quarte aus zwei Ganztönen und einem Halbton.¹⁴⁷

Die Pythagoreer werden zu Begründern der antiken Zahlenspekulation, in der Welt (Kosmos) und alle ihre sicht- und hörbaren Manifestationen auf die „Magie“ und Metaphysik der (einfachen) Zahlenbeziehungen zurückgeführt werden. Der „Harmoniebegriff“, der nicht nur als Schönheitsbegriff des Einzelobjekts verstanden wurde, sondern auch einen übergeordneten Gesamtzustand aller weltlichen und geistigen Dinge im Kosmos beschreibt, lässt sich auf quantifizierbare, mathematisch-empirisch erfassbare Zahlenverhältnisse zurückführen. Schon die etymologische Herkunft des griechischen Wortes für Harmonie, das sich aus dem

¹⁴⁶ Dass in den bildnerischen Künsten andere, inkommensurable Proportionsverhältnisse, wie z.B. der Goldene Schnitt, d.h. das Verhältnis von annähernd 1: 0,618, dem keine Entsprechung in der Intervallstruktur der Musik gegenübergestellt werden kann, eine ebenso dominante oder sogar entscheidendere Rolle spielen, wurde der Glaubwürdigkeit und Allgemeingültigkeit der eigenen Theorie gegenüber verschwiegen. Wenn auch Hans Kayser den Goldenen Schnitt als „eigentliches“ Terz-Sext-Verhältnis (1:0,625) zu erklären versucht (Hans Kayser, »Wissenschaft und Philosophie«, 1981, S. 31 f.) und damit wieder ein kommensurables Verhältnis konstruiert (5/8), bleibt der originäre Bestimmungsprozess ein geometrisch-inkommensurabler.

¹⁴⁷ »Die Fragmente der Vorsokratiker«, Übersetzung H. Diels, Berlin 1934, S. 406, zitiert aus Hermann Pfrogner, »Musik. Geschichte ihrer Deutung«, Freiburg und München 1954, S. 30 f.

Begriff „zusammenfügen“, „Fuge“ ableitet, verdeutlicht den visuellen, architektonischen und im weitesten Sinne kosmischen Zusammenhang als Bauprinzip der Welt.¹⁴⁸ Dabei bedeutet „Harmonie“ Auflösung der grundlegenden Gegensätze, der Urgegensätze in eine Synthese von Einheit in der Mannigfaltigkeit. Das sie konstituierende Grundverhältnis von 1 und 2, von Gleichheit und Ungleichheit, von Einheit und Vielfalt kann nur dann in eine Synthese überführt werden, wenn ihre kategoriale „Verschiedenheit“ und „Unverträglichkeit“ durch das Prinzip „Harmonie“ aufgelöst wird.¹⁴⁹ Musikalisch angewandt, begründet das Verhältnis von 1 zu 2 das Intervall der Oktave, ein für die musikalische Konsonanztheorie besonders herausgehobenes Verhältnis. In ihr kehrt der Grundton in seiner qualitativen Identität wieder zurück, wird scheinbar aus sich heraus neu begründet. Dieses, in dem Verhältnis der ersten beiden natürlichen Zahlen verborgene musikalische Phänomen, das sich bei der Anwendung auf die weiteren kleinen natürlichen Zahlen, entsprechend einer hierarchischen Abfolge der Konsonanzen fortsetzt (2:3 = Quinte, 3:4 = Quarte usw.), lässt ein göttliches Urprinzip vermuten, das sich als Grundprinzip in allen Dingen findet.

Entsprechend folgert Philolaos:

Denn erkenntnisspendend ist die Natur der Zahl und führend und lehrend für jeglichen in jeglichem, das ihm zweifelhaft oder unbekannt ist. Denn nichts von den Dingen wäre irgendwem klar, weder in ihrem Verhältnis zu sich noch zu einander, wenn die Zahl nicht wäre und ihr Wesen. Nun aber bringt diese innerhalb der Seele alle Dinge mit der Wahrnehmung in Einklang und macht sie dadurch erkennbar und einander entsprechend nach des ‚Zeigers‘ Natur, indem sie ihnen Leiblichkeit verleiht und die Verhältnisse der Dinge jegliches für sich scheidet, der grenzenlosen ebenso wie der grenzebildenden.

Du kannst aber nicht nur in den dämonischen und göttlichen Dingen die Natur der Zahl und ihre Kraft wirksam sehen, sondern auch überall in allen menschlichen Werken und Worten und auf dem Gebiet aller technischer Verrichtungen und auf dem der Musik.¹⁵⁰

Einen ersten überlieferten Beleg der aus der pythagoreischen Zahlentheorie abgeleiteten Proportionslehre finden wir bei Archytas v. Tarent (um 400–365 v. Chr.). Die hier vorgenommene Unterteilung der Proportionen in arithmetische, geometrische und harmonische Proportionalssysteme wird in der Folge essentieller Bestandteil der Architekturtheorie der Renaissance:

1. Treffliche Erkenntnisse scheinen mir die Mathematiker gewonnen zu haben, und es ist gar nicht sonderbar, daß sie über die Beschaffenheit der einzelnen Dinge richtig denken. Denn da sie über die Natur des Alls treffliche Erkenntnisse gewonnen haben, mußten sie auch für die Beschaffenheit der Dinge im einzelnen einen trefflichen Blick gewinnen. So haben sie uns denn auch über die Geschwindigkeit der Gestirne und über ihren Auf- und Untergang eine klare Einsicht überliefert und über Geometrie, Zahlen (Arithmetik) und Sphärik und nicht zum mindesten auch über Musik. Denn diese Wissenschaften scheinen verschwistert zu sein. Denn sie beschäftigen sich mit den beiden verwandtesten Urgestalten des Seienden (nämlich Zahl und Größe).

2. Es gibt aber drei Proportionen in der Musik: einmal die arithmetische, zweitens die geometrische, drittens die entgegengesetzte, sogenannte harmonische. Die arithmetische, wenn drei Zahlbegriffe analog folgende Differenz aufweisen: um wieviel der erste den zweiten übertrifft, um soviel übertrifft der zweite den dritten (3: 2: 1). Und bei dieser Analogie trifft es sich, daß das Verhältnis der

¹⁴⁸ Siehe Rudolf Schäfke, »Geschichte der Musikästhetik in Umrissen«, Berlin 1934, S. 24.

¹⁴⁹ »Die Fragmente der Vorsokratiker«, Übersetzung H. Diels, Berlin 1934, S. 406, zitiert aus: Hermann Pfrogner, »Musik. Geschichte ihrer Deutung«, Freiburg und München 1954, S. 30 f.

¹⁵⁰ »Die Fragmente der Vorsokratiker«, Übersetzung H. Diels, Berlin 1934, S. 411–412, zitiert aus Hermann Pfrogner, »Musik. Geschichte ihrer Deutung«, Freiburg und München 1954, S. 31. Vergl. auch: Wladislaw Tatarkiewicz, »Geschichte der Ästhetik«, Basel 1979, S. 106.

größeren Zahlbegriffe kleiner (2: 3 = Quinte), das der kleineren größer ist (1: 2 = Oktave). Die geometrische: wenn der erste Begriff zum zweiten, wie der zweite zum dritten sich verhält (4: 2: 1). Die größeren von ihnen haben das gleiche Verhältnis wie die geringeren (2: 4 = 1: 2 = Oktave). Die entgegengesetzte, sogenannte harmonische Proportion, wenn sich die Begriffe so verhalten: um den wievielten Teil der eigenen Größe der erste Begriff den zweiten übertrifft, um diesen Teil des dritten übertrifft der Mittelbegriff den dritten (6: 4: 3). Bei dieser Analogie ist das Verhältnis der größeren Begriffe größer (4: 6 = Quinte), das der kleineren kleiner (3: 4 = Quarte).¹⁵¹

Mit der Aufstellung dieser Proportionalsysteme werden Musik und Architektur nicht mehr allein durch ein „metaphysisches Zahlenprinzip“ zusammengehalten, sondern hier erscheint erstmals ein praktisch anwendbares Gestaltungsschema in Form von drei konstituierten Proportionsreihen, das durch seine mathematische Bestimmtheit und durch seine durch die Musiktheorie bestätigte „Weihe“ auch als Proportionsgesetz in der Architektur übernommen wird. Die Bestimmung „guter“ Proportion in der Architektur wird sich nun in den nächsten Jahrhunderten geradezu unreflektiert dieses Schematismus' bedienen.¹⁵² Dadurch, dass Maßverhältnisse metaphysisch begründbar und bewertbar wurden, wurde eine unvoreingenommene Diskussion über Proportionen in der Baukunst behindert und schließlich die Entwicklung einer nur den Anforderungen der Architektur empirisch begründeten Proportionstheorie auf lange Zeit verzögert. Wie schwer es sein wird, diese dogmatische Bestimmung in der Architektur in Frage zu stellen, beweist die Tatsache, das es bis ins 18. Jahrhundert dauern wird, bis es, als Folge des Disputs von Perrault und Blondel, zu einer Loslösung von der metaphysisch bestimmten Proportionstheorie kommen wird.

¹⁵¹ »Die Fragmente der Vorsokratiker«, Übersetzung H. Diels, Berlin 1934, S. 432, zitiert aus: Hermann Pfrogner, »Musik. Geschichte ihrer Deutung«, Freiburg und München 1954, S. 32.

¹⁵² In Albertis »De Re Aedificatoria« findet sich eine entsprechende Übernahme der Einteilung in arithmetischen, geometrischen und harmonischen Proportionen zur Bestimmung von Raumproportionen, bzw. zur Bestimmung von stadträumlichen Größenverhältnissen. Neu hinzu kommt bei Alberti eine Zuordnung der Proportionssysteme für bestimmte Bauaufgaben.

4. DER HARMONIEBEGRIFF PLATONS

Auch bei Platon (427–347 v. Chr.) findet sich ein Hinweis auf eine Verbindung zwischen Musik und bildender Kunst. Er stellt fest, dass alle hervorbringenden Künste (und auch die Handwerkskünste) durch die gleichen inneren Gesetze bestimmt werden, wie sie bei der Musik und insbesondere bei der musikalischen Rhythmik gelten. Die Rolle des Rhythmus in der Musik, ihre gliedernde und zyklisch-periodische Funktion lässt sich in jeder Tätigkeitsform des Menschen wieder finden und ist auch ein wesentliches Strukturmittel in den künstlerischen Ausdrucksformen des Menschen.

Auch zur Erkenntnis des Schönen, zur Schulung des eigenen ästhetischen Empfindens, scheint für Platon die Kenntnis der Musik für jeden unabdingbar:

Die Erziehung durch Musik ist darum die vorzüglichste, weil der Rhythmus und die Harmonie am meisten in das Innerste der Seele dringt und am stärksten sie erfaßt und Anstand bringt und anständig macht, wenn jemand darin richtig erzogen wird, - wo nicht, - ist, wie es sein soll, das Übersehene und von der Kunst oder der Natur nicht schön ausgeführte am schärfsten wahrnimmt und mit gerechtem Widerwillen vor diesem das Schöne lobt und mit Freuden es in seine Seele aufnimmt und daran sich nährt und schön und gut wird, dagegen das Häßliche mit Recht tadelt und haßt schon, wenn er jung ist, ehe er noch Vernunft zu fassen imstande ist, wenn aber diese kommt, sie willkommen heißt, indem er sie wegen seiner Verwandtschaft mit ihr am ehesten erkennt, wenn er so erzogen ist?

Mir erscheint es, erwiderte er, daß um deswillen die Erziehung in der Musik stattfindet.¹⁵³

Für Platon sind die nachahmenden Künste, indem sie die Urgesetze und –bedingungen der Welt nur als bereits zweifach transformierte Darstellung verarbeiten – das erste Mal als Manifestation der Urgesetze als sichtbare Welt, das zweite Mal als Verarbeitung und Reflexion dieser sichtbaren Welt im Kunstwerk – ein schwaches Abbild des ursprünglichen Reichs der Ideen. Nur dann, wenn ihre ursprünglichen, mathematisch bestimmten Bildungsgesetze von aller Überformung der sichtbaren Phänomene „freigelegt“ und offenbart werden, kann dieser ursprüngliche, metaphysische Bezug wiederhergestellt werden. Im Schöpfungsbericht des *Timaios* wird die Genese der Welt aus den Prinzipien der Mathematik, aus den Harmonien der Zahlbeziehungen beschrieben. Aus den Zahlenreihen 1, 2, 4, 8 und 1, 3, 9, 27, die die *Timaios*-Reihe bestimmen, finden sich sowohl die mathematischen Grundverhältnisse von Strecken, Flächen und Raumkörpern in der Geometrie, als auch die konsonanten Intervallverhältnisse in der Musik wieder. Indem in der mathematischen Gesetzlichkeit der *Timaios*-Reihe sowohl die Intervallstruktur als konstituierender Bestandteil der Musik wahrgenommen wird, als auch gleichsam die mathematischen Grundverhältnisse in der Geometrie erkennbar werden (die Platon durch die Definition der „platonischen Grundkörper“ an anderer Stelle weiter spezifiziert), kann aufgrund dieses inneren mathematischen Bezugs das bildlich-räumliche und das musikalische Kunstwerk eine Vermittlerfunktion erfüllen und über diese gemeinsame Bestimmung durch die Mathematik auf die Harmonie der „Weltseele“ als übergeordnetes, göttliches Prinzip verweisen.

Dabei genießt die Baukunst, da ihre Hervorbringung mittels Richtmaß und Lot stärker dem mathematischen Sujet verhaftet ist und eine höhere technische Genauigkeit bedingt, einen höheren Stellenwert als die Musik, deren technisch-mathematische Präzision in der Ausfüh-

¹⁵³ Platon, »Sämtliche Werke«, Berlin 1940, Bd. II, S. 102 f. (Staat), zitiert aus Hermann Pfrogner, »Musik. Geschichte ihrer Deutung«, Freiburg und München 1954, S. 36.

nung lediglich durch ein mehr oder weniger genaues „Treffen“ der Saiten bestimmt wird. Nicht ihre Ausdrucksmöglichkeit oder eine im modernen Sinne verstandene Autonomie des Künstlerischen bestimmt nach Platon die Bedeutung der einzelnen Kunstgattungen, sondern, inwiefern sie in der Lage sind, dem metaphysischen Prinzip der Zahlensymbolik auch durch Exaktheit ihrer Mittel nahe zu kommen.

Sokrates: [...] wenn jemand aus allen Künsten die Rechenkunst und die Meßkunst und die Waagekunst ausscheidet, so ist es, gerade heraus zu sagen, nur etwas Geringfügiges, was von einer jeden dann noch übrig bleibt.

Protarchos: Geringfügiges freilich.

Sokrates: Es bleibt wenigstens nach diesem nichts übrig als Abschätzen nach Gutdünken und Einübung der Sinne durch Erfahrung und Gewöhnung, indem man dazu nimmt, was nur die glückliche Mutmaßung vermag, welche viele auch eine Kunst nennen, die durch Anstrengung und Sorgfalt ihre Stärke erreicht.

Protarchos: Ganz notwendig ist es so, wie du sagst.

Sokrates: Ist nun nicht hiervon voll die Tonkunst, indem sie zuerst das Wohlklingende nicht nach Maß zusammenfügt, sondern nur wie man es durch Übung geschickt zu treffen weiß, und so auch der gesamte Teil von ihr, welcher die Kunst, die Instrumente zu schlagen, begreift, sucht das Maß, wie jegliche Saite bewegt werden soll, nur durch solche Versuche zu treffen; so daß viel Unsicheres in ihr eingemengt ist und wenig Festes.

Protarchos: Sehr richtig.

Sokrates: Und mit der Heilkunst und dem Ackerbau und der Kunst des Seefahrers und des Heerführers werden wir finden, daß es sich ebenso verhält.

Protarchos: Allerdings.

Sokrates: Die Baukunst aber, glaube ich, welche sich der meisten Maße und Werkzeuge bedient, wird durch das, was ihr so viele Genauigkeit sichert, auch kunstreicher als die meisten andern.

Protarchos: Wie das?

Sokrates: Sowohl wenn sie Schiffe baut als wenn sie Häuser auführt und auch in vielen andern Zweigen, welche in Holz arbeiten. Denn sie bedient sich da des Richtscheites, denke ich, und des Rundhobels und des Zirkels und der Schnur und noch eines anderen preiswürdigen Werkzeuges.

Protarchos: Das ist vollkommen richtig, o Sokrates, was du sagst.

Sokrates: Teilen wir also die genannten Künste zwiefach: in solche, welche der Tonkunst folgend in ihren Werken nur geringerer Genauigkeit fähig sind, und in solche, die der Baukunst folgend, größerer.¹⁵⁴

Die herausragende Position, die den beiden „abstrahierenden“, hervorbringenden Künsten Geometrie und Musik durch die pythagoreisch-platonische Lehre zukommt, und nach der sie erste Gestaltwerdungen der als göttlich begriffenen Mathematik sind, verfestigt sich im Laufe der Antike zum Allgemeinplatz. Auch die seitdem fundamentierte Trennung und Einordnung der Künste in nachahmende und hervorbringende Kunstgattungen, wobei die

¹⁵⁴ Platon, »Philebus«, in: »Werke«, Darmstadt 1972, 7. Band (Timaios, Kritias, Philebus), 55e–56c, S. 404–407.

Zu der Wertschätzung empirischer Exaktheit in den Künsten bei Platon und zu der besonderen Wertschätzung der Architektur vor der (praktischen) Musik als „exakte Wissenschaft“ siehe: Lukas Richter, »Zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles«, Berlin 1961, S. 81–88. Diese, auf den absoluten, metaphysischen Charakter bezogene Bevorzugung der „exakten“ Baukunst vor den anderen (hervorbringenden) „Künsten“ wird bei Platon an anderer Stelle, wo die ethisch-sittliche Wirkung der Künste als Bewertungsmaßstab herangezogen wird, wieder insofern relativiert, dass die Musik für Plato die stärksten positiven wie negativen Wirkungen haben kann, und sie deshalb mit besonderer Wichtigkeit und Vorsicht betrachtet werden muss. (Platon, »Die Gesetze«, in: »Sämtliche Werke«, Band II, übersetzt v. O. Apelt, Leipzig 1988, S. 669). Hier zeigt sich eine weitere, neben der metaphysisch-mathematischen Musikbestimmung vorherrschende Musikauffassung der Antike: die Ethoslehre, bzw. Affektenlehre. Die Bewegung der Töne galt als den „seelischen“ Bewegungen verwandt und konnte diese nachahmen und abbilden und letztendlich sogar hervorrufen. Diese, den Geist manipulierende Wirkung der Musik musste unbedingt kontrolliert und als politisches, die ethische Erziehung unterstützendes Mittel eingesetzt werden.

letzteren – aufgrund ihres metaphysischen Gehaltes – in der Hierarchie der Künste den anderen höher gestellt werden, ist zum kunstphilosophischen „Dogma“ bis in die Neuzeit erhalten geblieben.

Im Ausgang der Antike fasst Aristides Quintilianus (1.–2. Jhdt. n. Chr.) in seinem Werk *Von der Musik* nochmals die antike Musiklehre zusammen. Auch die Einordnung der Musik in das System der Kunstgattungen wird durch ihn – in der Tradition Pythagoras' – aus der Warte einer Vormachtstellung der Musik als einziger Kunstgattung, die wissenschaftliche Erkenntnis und ästhetischen Ausdruck in sich vereint, begriffen.¹⁵⁵ Über den Wert der Musik als Kunst und Wissenschaft resümiert Aristides:

Vielmehr war sie [die Musik] nicht nur an sich selbst hochgeachtet, sondern wurde auch als für die übrigen Wissensgebiete wertvoll, denen gegenüber sie fast den Rang von Anfang und Ende habe, übernatürlich verehrt.

Und gerade darin erblicke ich hauptsächlich den besonderen Wert dieser Kunst. Denn sie wird nicht wie die übrigen [Künste] dahin beurteilt, als bringe sie nur im Bereich einer einzigen Materie der Dinge und während eines kurzen Zeitabschnittes Vorteil. [...] Die Malerei nämlich und alle ähnlich gearbeteten [Bildenden] Künste, die am Schönen des Gesichts teilhaben, tragen wenig zum Nutzen bei und bringen, wenn sie einmal von allen gut verstanden worden sind, keinen in die Folgezeit hinein sich erstreckenden Fortschritt andersartiger, neuer Erkenntnis zur Entfaltung. [...]

Einzig die zuerst erwähnte [Tonkunst] erstreckt sich sozusagen durch den Bereich der gesamten Materie und reicht durch die gesamte Zeit hindurch [...]

Den ausgereiften Erwachsenen aber stellt sie die Natur der Zahlen und die Mannigfaltigkeiten der Proportionen dar. Die auf Grund dieser [Zahlen und Proportionen] in allen Körpern verborgenen Harmonien macht sie sichtbar und, was das Wichtigste ist Vollkommenste ist, bietet den Schlüssel zu der Erkenntnis, daß auch im Bereich der für alle Menschen schwer faßbaren Seele, sowohl des Einzelnen wie bereits des Universums, Verhältnisse sich bewähren.¹⁵⁶

Versucht man aus den bisherigen Kenntnissen einer musikbeeinflussten Proportionstheorie einen direkten Einfluss auf die antiken Bauten auszumachen, so fällt die Ausbeute mager aus. Da es – bis auf Vitruv – keine Überlieferungen zu theoretischen Bestimmungen der antiken Baukunst gibt, lassen sich Vermutungen zur Anwendung proportionaler Gestaltungsschemen lediglich empirisch aus dem erhaltenen Baubestand der Antike rekonstruieren. So versucht H. Kayser in seinem Paestum-Buch¹⁵⁷ nachzuweisen, dass musikalische Proportionen die Abmessungen des Tempels bestimmen. Aufgrund der Vielfalt optischer Korrekturen, von denen die Baumeister der Antike im großen Maße Gebrauch machten, aufgrund der vielen Krümmungen, die die Maßhaltigkeit schwer definieren, und der durch Jahrhunderte erfolgten Setzungen und Erosionen, nicht zu sprechen von den auch zu damaligen Zeiten unabdingbaren Maßtoleranzen bei der Bauausführung, lassen sich nur noch sehr eingeschränkte Aussagen zu den möglicherweise verwendeten Maßsystemen machen. Und ob aufgrund der großen Abweichungen tatsächlich musikalische Proportionen ange-

¹⁵⁵ „Sie ist also ‚Wissenschaft‘, in der sichere und unfehlbare Erkenntnis herrscht. Denn unter ihren Lehrgegenständen, seien sie nun verursachende, bewirkende Bestandteile oder vollendete Werkerggebnisse, läßt sie doch niemals eine Abwandlung oder Änderung zu. Eine ‚Kunst‘ können wir sie sicherlich auch mit gutem Grunde nennen. Denn sie ist ein System, das auf Wahrnehmungen, und zwar auf solchen, die zur Genauigkeit und Richtigkeit geübt sind, beruht.“ Aristides Quintilianus, »Von der Musik«, übersetzt von R. Schäfke, Berlin 1937, S. 166 f., zitiert aus Hermann Pfrogner, »Musik. Geschichte ihrer Deutung“, Freiburg und München 1954, S. 72.

¹⁵⁶ Aristides Quintilianus, »Von der Musik«, übersetzt von R. Schäfke, Berlin 1937, S. 159 f., zitiert aus Hermann Pfrogner, »Musik. Geschichte ihrer Deutung«, Freiburg und München 1954, S. 70.

¹⁵⁷ Hans Kayser, »Paestum; die Nomoi der drei altgriechischen Tempel zu Paestum«, Heidelberg 1958.

wandt wurden, oder ob sie auch durch andere Systeme sich zufällig ähnlich ergaben, ist heutzutage eine müßige Diskussion.¹⁵⁸

Eine weitere, durchaus indirekt begriffene Beeinflussung der Architektur von der Musiklehre der Antike soll in diesem Kurzüberblick nicht unerwähnt bleiben:

Die antike Modus-Lehre, die eine bestimmte Tonart und einen entsprechend definierten Ausdruckscharakter für den jeweiligen Anlass einer Musikdarbietung vorschrieb und damit eine „Angemessenheit“ des Musikstücks für die jeweilige Situation sicherstellen sollte, fand schon bald als architektonische Entsprechung ihren Einzug in die Architekturtheorie der Antike. So wurden bestimmte Stile obligatorisch für bestimmte Zwecke und Funktionen.¹⁵⁹ Diese Qualifizierung der Stilgattungen nach ihrem wirkungsästhetischen Prinzip und die daraus entwickelte Objektivierung für bestimmte Bauzwecke findet sich nicht nur später bei Vitruv,¹⁶⁰ sondern bleibt bis ins 19. Jahrhundert für alle eklektischen Stilströmungen verbindlich.

Bisher ließen sich Äußerungen zur Architektur nur sehr mittelbar aus vagen Übertragungen und Analogien herausstellen, da die Architektur im System der Künste einen lediglich untergeordneten Platz gefunden hatte. Das frühe, von Poseidonios (135–51 v. Chr.) entwickelte System der Unterscheidung der Künste in „freie Künste“ (*artes liberales*), welches die Wissenschaften und die (Theorie der) Musik umfasst, in „niedere Künste“ (*artes vulgares*), die alle Tätigkeiten beinhaltet, die mit physischer Anstrengung verbunden sind (in ihr ist auch die Architektur vertreten), in „unterhaltende Künste“ (*artes ludricae*), die die bildhaft-visuellen Künste Malerei und Skulptur vereinen und schließlich in die „didaktischen Künste“ (*artes pueriles*), die zur ethischen Erziehung des Menschen beitragen (Dichtung und praktisch ausgeübte Musik), baut auf ein schon durch Sokrates (*Memorabilia* III, 8 und 10) und später durch Platon in ihrer Unterscheidung verschärftes System der Trennung vom inneren Wesen einer „Kunst“ (inwiefern es in der Lage ist, absolute, dauerhafte Ideen darzustellen) von einem äußeren Gehalt (die mimetische, die Natur nachahmende Funktion) auf.¹⁶¹ Diese Trennung bedingt gleichsam eine hierarchische Klassifikation, in der die *artes liberales* den anderen „Künsten“ in ihrem philosophisch-metaphysischen Gehalt überlegen sind. Dass die Musik, unterschieden als mathematisch-theoretische Disziplin den freien Künsten und gleichsam in ihrer ausgeübten Funktion den didaktischen Künsten beigeordnet ist, zeigt ihre von allen anderen Künsten abgesetzte Doppelbestimmung. In ihrer philosophischen Wert-

¹⁵⁸ Inwiefern Proportionsverhältnisse von 1:2, 2:3 oder 3:4 tatsächlich dem Architekten als „musikalische Proportionen“ überhaupt bewusst werden, oder inwieweit kleine ganzzahlige Proportionsverhältnisse nicht so etwas wie ein Urtopos des Gestaltens überhaupt sind, die – ohne dabei an Musik zu denken – technisch am einfachsten zu realisieren und bei einer modularen Entwurfslogik auch selbstverständlich sind, dies sei bei den Versuchen, in Bauwerken realisierte musikalische Proportionssysteme nachzuweisen, kritisch angemerkt. Gesichert scheint, dass zumindest die Interkolumnien der frühen dorischen Tempel sich durch sogenannte „pythagoreische Dreiecke“ im Verhältnis von 3 : 4 : 5 bestimmen lassen, siehe dazu auch Götz Pochat, »Geschichte des Ästhetik und Kunsttheorie«, Köln 1986, S. 23.

¹⁵⁹ Siehe auch Götz Pochat, »Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie«, Köln 1986, S. 68: „der dorische Stil galt als passend für Tempel, die Zeus oder Ares geweiht waren, der ionische entsprach dem Charakter Heras oder Apollos, der reiche korinthische dem der Aphrodite, usw.“ Vitruv ordnet Tempel, die Minerva, Mars oder Herkules geweiht sind, dem dorischen Stil zu, Venus, Flora, Proserpina und den Quellnympfen geweihte Tempel dem korinthischen Stil und schließlich Juno, Diana, Bacchus und den übrigen Göttern dem ionischen Stil zu. (Marcus Vitruvius Pollio, »De Architectura Libri Decem – Zehn Bücher über Architektur« 4. Auflage, Darmstadt 1987, S. 40 f.).

¹⁶⁰ Ein begrifflicher Vergleich in den Aussagen zur Harmonielehre in der Musik und den Säulenordnungen in der Architektur kann dies verdeutlichen (siehe Marcus Vitruvius Pollio, »De Architectura Libri Decem – Zehn Bücher über Architektur« 4. Auflage, Darmstadt 1987, S. 217 und 171 f.). Hans-Joachim Fritz zieht einen Vergleich in Vitruvs Behandlung der Säulenabstände in der Architektur und der Tonhöhenabstände in der Musik (Hans-Joachim Fritz, »Virtus: Architekturtheorie und Machtpolitik in der römischen Antike«, Münster 1995, S. 60).

¹⁶¹ Siehe hierzu insb. Götz Pochat, »Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie«, Köln 1986, S. 54.

schätzung wird sie im modernen Sinne den Wissenschaften zugeordnet, jedoch in ihrer ethisch-didaktischen Wertschätzung als praktische Musik von ihrer theoretischen Bestimmung entschieden getrennt.

Unter dem Gesichtspunkt der Musik als Wissenschaft dürfte auch klar werden, warum die Musik eine so essentielle Rolle in den philosophischen Theorien der Antike spielt: die Intervallstruktur der Musik ist in ihrem Wesen Abbild der Weltstruktur, und dieser Aspekt der Musik ist von primärem Interesse in der antiken Ästhetik. Die eigentlichen musikalischen Formen, die musikalische Praxis ist nicht Teil dieser metaphysischen Spekulation und wird außer Acht gelassen. Dieser Widerspruch tritt denn auch zutage, wenn man die Hochschätzung der Musik als Wissenschaft und den erreichten Stand der Musikpraxis miteinander vergleicht. So weiß man, dass die Musik der Antike lediglich einstimmige, rezitatorische Formen kannte. Eine liedbegleitende, der Textaussage untergeordnete Rolle blieb der Musik vorbehalten. Die Mehrzahl aller Autoren, die Musik und Architektur vergleichen, werden bis in die Neuzeit stillschweigend diese erste, metaphysisch-philosophisch bestimmte Definition der Musik als Wissenschaft zur Grundlage nehmen.

Die Architektur wird nicht zu den *artes liberales* gezählt, wiewohl sie mit diesen in einem engen Erkenntniszusammenhang steht. Je nach Einordnung wird die Architektur den reinen „Handwerkskünsten“ wie bei Poseidonios oder den nicht-mimetischen produktiven¹⁶² wie bei Platon zugeordnet; in jedem Fall blieb der Baukunst die Anerkennung und Hochachtung einer *ars liberalis* verwehrt. Nur als Anwendungsbereich der Geometrie, die wie Platon fordert, „als die Kunst hervorleuchtet, diejenigen Zahlen, die sich von Natur unähnlich sind, durch Beziehung auf Flächen ähnlich zu machen“,¹⁶³ konnte die Baukunst bestehen.¹⁶⁴

In ihrer praktischen Bedeutung genoss die Architektur als angewandte Geometrie und Mathematik jedoch einen hohen Stellenwert. Sie verbindet Bedeutungsgehalt und Wirkungsprinzip in einer Form (im Gegensatz zur Musik, welche durch ihre musikalischen Formen die Zahlensymbolik der Intervallstruktur wieder zum sekundären Element macht), hingegen galt ihre wissenschaftliche Bedeutung bloß als sekundär (als Anwendungsgebiet der Geometrie).

¹⁶² Vergl. Götz Pochat, »Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie«, Köln 1986, S. 43.

¹⁶³ Platon, »Die Gesetze«, in: Sämtliche Werke, Berlin 1940, Bd. III, S. 691–692, hier zitiert nach Hermann Pfrogner, »Musik. Geschichte ihrer Deutung«, Freiburg und München 1954, S. 35.

¹⁶⁴ Einschränkend muss aber nochmals darauf aufmerksam gemacht werden, dass der antike Kunstbegriff, der durch die Wertschätzung der Ratio eher einer Einteilung in Wissenschaften als in Künsten entspricht, nicht mit dem modernen Kunstbegriff verwechselt werden darf.

5. DIE BEDEUTUNG DER MUSIK FÜR VITRUV

Unter dem Gesichtspunkt einer Revision der Bedeutung und Wertschätzung der Architektur als Wissenschaft ist Vitruvs (1. Jhdt. v. Chr.) Schrift *De Architectura Libri Decem* zu verstehen, das einzige aus der Antike überlieferte architekturtheoretische Werk. Vitruv erkennt an, dass *fabrica* (Handwerk) ein elementarer Bestandteil in der Ausbildung des Architekten ist, um sofort aber zu konstatieren, dass ohne *ratiocinatio*¹⁶⁵ (geistige Arbeit) eine „entsprechende Meisterschaft“ auf dem Felde der Architektur niemals erreicht werden kann. Alsdann listet Vitruv gleich im ersten Kapitel des ersten Buches die Kenntnisse auf, von denen der Architekt ein Grundwissen haben sollte: Neben Redegewandtheit und Ausdrucksfähigkeit sind vor allem Kenntnisse der Arithmetik und Geometrie, der Philosophie, der Rechtswissenschaft, der Geschichte, der Medizin, der Sternkunde und eben auch Kenntnisse der Musik vonnöten, um einen guten Architekten auszuzeichnen. Dass Vitruv ein geradezu „humanistisches“ Grundwissen für den Architekten fordert und ihn damit zum Universalgelehrten adelt, scheint unter dem vorher Gesagten verständlich, denn nun plötzlich subsumiert der Baukünstler alle in den *artes liberales*¹⁶⁶ versammelten Kenntnisse in einer Person.¹⁶⁷ Nur die Mathematiker, besonders begabte, über den Beruf des Architekten „herausgewachsene“ Gelehrte, die „sich leicht mit Fachleuten in diesen [übrigen] Wissenschaften in Streitgespräche einlassen [können], weil sie mit mehr Waffen der Wissenschaften ausgerüstet sind“ [1. Buch, 1. Kapitel, 17], stellt Vitruv in der Reputation noch über den Architekten, betont aber damit gleichzeitig, dass sie nach seiner Definition Kenntnisse der Architektur und damit des Wissens um die Gesetzmäßigkeiten der Baukunst bedürfen, um von hier aus in das antike „Heiligtum“ der mathematischen Wissenschaft einzutreten. In dieser Formulierung dreht sich der antike Gedanke einer sekundären Ableitung der Künste aus dem Wesen der Mathematik um. Kenntnis gewinnt der Mathematiker, wenn er die Bestimmungen der Baukunst und damit aller der Architektur dienenden Wissenschaften lernt und versteht.¹⁶⁸

Diesem hohen universellen Anspruch an die Kenntnisse des Architekten wird Vitruv in seinen eigenen Erläuterungen selber nur selten gerecht. Auch wenn er einschränkend von nur „mittelmäßigen“ eigenen Kenntnissen in den Wissenschaften spricht, überrascht es dennoch, wie wenig er die Zusammenhänge erkennt oder erkennen will, wenn er die Bedeutung der Nachbarwissenschaften und Nachbarkünste für die Architektur erläutert. So schreibt er im 8. Abschnitt des 3. Kapitels des 1. Buches, dass der Architekt „etwas von Musik verstehen [muss], damit er über die Theorie des Klanges und die mathematischen Verhältnisse der Töne Bescheid weiß“, um unverhofft pragmatisch zu folgern:

¹⁶⁵ Zum Begriff „ratiocinatio“ und seine Übersetzung und Deutung siehe Dorothea Lehner, »Architektur und Natur«, München 1987, S. 17 ff.

¹⁶⁶ Boethius, von dem folgend noch die Rede sein wird, unterteilt die *artes liberales* in zwei Gruppen, die Künste des Triviums (Grammatik, Rhetorik, Dialektik) und die Künste des Quadriviums (Musik, Arithmetik, Geometrie, Astronomie), diese Klassifikation ist in Ansätzen bereits bei Varro (116–27 v. Chr.) zu finden.

¹⁶⁷ Die Autorität, die Vitruv in der Architekturtheorie der Renaissance zweifellos genießt, ist unter anderem auch diesem Umstand zuzuschreiben. Alberti fasst die Kenntnisse des Architekten im 9. Kapitel seiner Schrift „De Re Aedificatoria“ ganz im Sinne Vitruvs zusammen, wenn er vom Architekten neben den wesentlichen Kenntnisfeldern Malerei und Mathematik auch Rechtswissenschaft, Sternkunde, Musik, Rhetorik, sodann statische und meteorologische Kenntnisse fordert. Im Unterschied zu Vitruv werden Philosophie und Historie nicht erwähnt (die medizinischen Kenntnisse finden sich spezifiziert als meteorologische bei Alberti wieder), wahlmöglich um insgesamt der Klassifikation der *artes liberales* (die Künste des Triviums und des Quadriviums) näher zu entsprechen. Dieser kosmopolitische Anspruch des Architekten, in der Renaissance zum allgemeingültigen „humanistischen“ Ideal modifiziert, findet sich bereits in Gänze bei Vitruv (siehe Kapitel: »Die Ausbildung des Baumeisters«, S. 23–37, Marcus Vitruvius Pollio, »De Architectura Libri Decem – Zehn Bücher über Architektur« 4. Auflage, Darmstadt 1987).

¹⁶⁸ Zu den geforderten Kenntnissen des Architekten in Vitruvs Werk, siehe auch Klaus Sallmann, »Bildungsvorgaben des Fachschriftstellers«, in: »Vitruv-Kolloquium«, Hrsg. Heiner Knell, Darmstadt 1984, S. 11 – 26, auch Heiner Knell, »Vitruvs Architekturtheorie«, Darmstadt 1985, S. 20 ff.

... und außerdem die Spannung bei Ballisten, Katapulten und Skorpionen richtig herstellen kann. An den Hauptbalken sind nämlich rechts und links Bohrungen in den Rahmen der Spannsehnenbündel, durch die mit Haspeln und Hebeln aus Därmen geflochtene Seile gespannt werden, die erst verkeilt und angebunden werden, wenn sie bestimmte, gleichmäßige Töne an das Ohr des Erbauers dringen lassen. Denn die beiden Biegelarme, die in diese Spannstränge eingeschlossen werden, müssen, wenn sie losgelassen werden, beide gleichmäßig und gleich stark einen Stoß hervorbringen. Wenn sie nicht den gleichen Ton hervorbringen, werden sie keine gerade Flugbahn des Geschosses zulassen.

9. Ferner werden in den Theatern eherne Gefäße, die in Nischen unter den Sitzreihen nach mathematischer Berechnung entsprechend der Verschiedenheit der Töne aufgestellt werden – die Griechen nennen sie *Echeia* (Schallgefäße) –, nach den musikalischen Akkorden (lat. *concentus* = Zusammenklang) angeordnet, verteilt im Theaterrund (nach Quarten, Quinten, Oktaven bis zur Doppeloktave), damit die Stimme des Schauspielers, wenn sie als übereinstimmender Klang in den verteilten Gefäßen durch Berührung anstößt, verstärkt unter Anschwellen klarer und angenehmer zu den Ohren der Zuschauer gelangt. Auch Wasserorgeln und diesen ähnliche Instrumente wird niemand ohne Kenntnis der in der Musik waltenden Gesetze bauen können.¹⁶⁹

Es scheint, dass bereits zu diesem Zeitpunkt die Grundgedanken der pythagoreischen Lehre zumindest für Vitruv in Vergessenheit geraten sind und dass das, was als „mathematische Verknüpfungen“ durch Vitruv geäußert wird, lediglich die Allgemeinplätze einer in ihrem Wesen nicht mehr verstandenen Überlieferung waren. Die Kenntnis der Musik zum Bau von Waffen und Wasserorgeln¹⁷⁰ und zur Bewältigung bauakustischer Anforderungen im Theaterbau lässt neben ihrer vordergründigen Plausibilität auch nicht mehr den geringsten metaphysischen Gehalt eines Wissens um die Gesetzmäßigkeit der Musik erahnen, der noch in den zeitgleich entstandenen Werken¹⁷¹ zur Kunstphilosophie vorherrscht.

Interessant ist es auch, Vitruv in der Darlegung der ästhetischen Grundbegriffe der Baukunst im 2. Kapitel des 1. Buches zu folgen, da zumindest hier eine ästhetische Bestimmung der Baukunst zu erwarten ist. Besonders der hier vorgestellte Begriff der *Eurythmia*¹⁷² lässt einen Nachklang des platonischen Harmoniegedankens vermuten. Nichtsdestotrotz begreift Vitruv Harmonie hier aber weniger als einen die Kunstgattungsgrenzen sprengenden Universalbegriff, sondern versteht ihn architekturenspezifisch im fast modern verstandenen Sinn als Kennzeichen von Eleganz („*anmutiges Aussehen*“).¹⁷³

Im 5. Buch, Kapitel 4,¹⁷⁴ zwischengeschoben durch Abschnitte zum Theaterbau, resümiert Vitruv den Kenntnisstand der Musiktheorie seiner Zeit. Im Vorfeld der weiteren Ausführungen weist er darauf hin, dass die Lehre von der Harmonik ein „*dunkler und schwieriger Wissenschaftszweig*“ sei, der, insbesondere wenn man der griechischen Sprache nicht besonders mächtig sei, schwer verständlich bliebe. Sodann folgt eine Kurzfassung der aristoxenischen Musiklehre,¹⁷⁵ in der die damals vorherrschenden drei Tongeschlechter mit ihren Intervallen, das zweioktavige System und die tetrachordale Struktur des Tonsystems im Zusammenhang

¹⁶⁹ Marcus Vitruvius Pollio, »De Architectura Libri Decem – Zehn Bücher über Architektur« 4. Auflage, Darmstadt 1987, S. 29.

¹⁷⁰ Vitruv teilt die Baukunst in drei Teilgebiete ein: Bauten, Uhrenbau und Maschinenbau (Marcus Vitruvius Pollio, »De Architectura Libri Decem – Zehn Bücher über Architektur« 4. Auflage, Darmstadt 1987, S. 43).

¹⁷¹ Es sei hier nur auf die im 1. Jahrhundert v. Chr. entstandenen Werke und Schriften von Philodemos von Gadara, Varro, Dionysios von Harlikarnass, Didymos hingewiesen, siehe auch: Carl Dahlhaus, »Neues Handbuch der Musikwissenschaft«, Laaber 1989, S. 263.

¹⁷² „Eurythmia ist das anmutige Aussehen und der in der Zusammensetzung der Glieder symmetrische Anblick. Sie wird erzielt, wenn die Glieder des Bauwerks in zusammenstimmendem Verhältnis von Höhe zur Breite und von Breite zu Länge stehen, überhaupt alle Teile der ihnen zukommenden Symmetrie entsprechen.“ Marcus Vitruvius Pollio, »De Architectura Libri Decem – Zehn Bücher über Architektur« 4. Auflage, Darmstadt 1987, S. 39.

¹⁷³ Vergl. Paul von Naredi-Rainer, »Architektur und Harmonie«, Köln 1982, S. 17.

¹⁷⁴ Marcus Vitruvius Pollio, »De Architectura Libri Decem – Zehn Bücher über Architektur« 4. Auflage, Darmstadt 1987, »Die Harmonielehre des Aristoxenos«, S. 215–221.

¹⁷⁵ Interessanterweise gilt Aristoxenos als früher Kritiker der pythagoreischen Lehre, er vertritt eine aristotelische Position, die dem Gehör die eigentliche Kompetenz zur Beurteilung von musikalischen Intervallverhältnissen zubilligt, und der sich damit gegen eine dogmatische, zahlensymbolisch bestimmte Konsonanzbewertung ausspricht. Siehe Enrico Fubini, »Geschichte der Musikästhetik«, Stuttgart 1997, S. 40 ff.

mit der Konsonanzlehre erläutert werden.¹⁷⁶ Erstaunlicherweise weist Vitruv im Rahmen dieser Erläuterung zur Konsonanzlehre der Musik nicht auf Verbindungen zur Proportionslehre in der Architektur hin.¹⁷⁷ Dies scheint umso erstaunlicher, als die antike pythagoreische Überlieferung diesen Zusammenhang von sicht- und hörbaren Verhältnissen zur Begründung eines metaphysischen „Überbaus“ aller Künste vielfach benutzt, und der in der Antike von zahlreichen Autoren zur Genüge in unzähligen Schriften wiederholt erwähnt wird.¹⁷⁸ Auf die antik begründeten mathematisch-metaphysischen Verbindungen zwischen sichtbaren und hörbaren Phänomenen wird im Musikkapitel Vitruvs nicht weiter verwiesen, möglicherweise, da ihm die musiktheoretischen Kenntnisse, die einen „tieferen“ Einstieg in den Zusammenhang geben würden, fehlen. Er selber erwähnt seine fehlenden musikalischen Kenntnisse in der Einleitung zum Kapitel über die Harmonielehre.

So stellt sich nachfolgend die Frage, warum Vitruv extra ein Kapitel zur Musiktheorie in seinem Architekturtraktat einfügt, wenn kaum Schlussfolgerungen und Bezüge zur Architektur erkennbar werden, wenn man von der „Anbringung von Schallgefäßen zur Erhöhung der Akustik des Theaters“ einmal absieht, wobei man sich auch dort fragen kann, warum es für ihre Auslegung derart fundierter Kenntnis der Musiktheorie bedarf.

Sieht er sich durch seine eigene Forderung einer Universalbildung des Architekten gezwungen, aus enzyklopädischen Gründen auch die Musik abzuhandeln?

Davon abgesehen, postuliert Vitruv in der Behandlung musikalischer Grundlagen in einem architekturtheoretischen Werk und in der – wenn auch nur angedeuteten – Verbindung der Musik mit der Architektur einen Zusammenhang, der im Zeitalter der Renaissance – mit Berufung auf seinen Traktat – eine ganze Reihe von Architekturtheoretikern nachhaltig beeinflussen wird.

¹⁷⁶ Vergl. auch: Barbara Münxelhaus, »Pythagoras musicus«, Bonn-Bad Godesberg 1976, S. 172.

¹⁷⁷ Vitruv begründet seine Proportionstheorie auf eine anthropomorphe, auf den Längenmaßstab und den Proportionsverhältnissen des Menschen aufbauende Theorie, eine besondere Bevorzugung „musikalischer“ Proportionen ist nicht nachzuweisen. (Die entsprechende Stelle bei Vitruv: Marcus Vitruvius Pollio, »De Architectura Libri Decem – Zehn Bücher über Architektur« 4. Auflage, Darmstadt 1987, S. 137 ff.) Zum architekturtheoretischen Anthropomorphismus bei Vitruv siehe auch: Marcus Frings, »Mensch und Mass«, Weimar 1998, S. 19 ff.

¹⁷⁸ Siehe auch: Julius Stenzel, »Zahl und Gestalt bei Platon und Aristoteles«, Leipzig & Berlin 1933, S. 40: „So tritt denn auch in der Fassung des Harmoniegedankens im Timaios die Gliederung der Zahlen nach uns bereits bekannten Motiven mit einer anderen Gedankenreihe verbunden auf, die sichtlich ihrerseits auf das gesamte arithmetische Denken der Griechen – mindestens für deren Theorie – bestimmend gewesen ist, mit der Akustik. In dem Gebiete der akustischen Wahrnehmung schien ja die Beziehung zur Anschauung und zählendem Denken unlöslich zu sein, was Leibniz später in die scharfe Formel kleidete: *musica est exercitium arithmeticae nescientis se numerare animi*, diese Auffassung beherrscht nicht nur die Akustik der Griechen, sondern ihre Theorie einer jeden Wahrnehmung von Gestaltetem überhaupt. Die Vorstellungen, die im Phaidon auf die Harmonie führen und dort zu keiner Bedeutung gelangten, werden im Philebos erweitert und in den Seinsbegriff überhaupt aufgenommen, nur das nach Maß und Zahl in seinen Bestandteilen Stimmende, das Gemessene und Angemessene, ist wirklich und sinnvoll.“

6. ZAHLENSYMBOLIK UND DER MUSIKALISCHE ZUSAMMENHANG IN DER GOTIK

Die platonisch-pythagoreische Lehre verliert auch in der Epoche des Mittelalters nichts an Bedeutung. Durch Boethius und Cassiodor werden die Ideen der Neuplatonik und Neupythagoreik in die mittelalterliche Kunstauffassung übertragen. Hier verschmilzt sie im Ausgang der Antike mit der neuerstandenen Ethoslehre der christlichen Scholastik zu einem Amalgam aus antiker Philosophie, jüdisch-kabbalistischer Lehre, christlich-abendländischer Tradition und nordeuropäischer Mythologie. Dadurch wird die schon durch die pythagoreische Lehre begründete Zahlenspekulation durch allerlei symbolische, mystische und allegorische Elemente¹⁷⁹ angereichert. Aber bereits das ausgehende Altertum fügt der platonisch-pythagoreischen Idee eines nach Zahlen geordneten Kosmos eine weitere ins Metaphysische tendierende Ausrichtung hinzu:

Durch Ancius Manlius Torquatus Severinus Boethius (etwa 475–524), einem eigentlich der Spätantike zugehörigen Mathematiker, der aber erst im Mittelalter zu der bestimmenden Autorität in Fragen der Mathematik und Musik wird, wird das Konzept einer über die eigentliche sinnliche Wahrnehmbarkeit hinausreichenden Definition der Musik durch ihre Einteilung in die drei Manifestationen *musica mundana*, *musica humana* und *musica instrumentalis* erweitert:

Es giebt nämlich drei Arten von Musik; und zwar ist die erste die Musik des Weltalls (musica mundana), die zweite aber die menschliche, die dritte aber die, welche auf gewissen Instrumenten ausgeübt wird, z.B. auf der Kithar, oder auf der Tibia, kurz auf allen Instrumenten, auf denen man eine Melodie spielen kann. Zuerst nun kann man die Musik des Weltalls an den Dingen am besten erkennen, welche man am Himmel selbst oder in der Zusammenfügung der Elemente oder in der Verschiedenheit der Zeiten wahrnimmt! Wie könnte es denn sonst geschehen, dass die Maschine des Himmels so schnell und in so schweigsamen Lauf bewegt wird? Obschon jener Ton zu unserem Ohr nicht gelangt – und dass es in dieser Weise geschieht, ist aus vielen Gründen nothwendig, – so wird dennoch nicht eine so unendlich schnelle Bewegung so grosser Körper überhaupt keine Töne hervorbringen, zumal da die Bahnen der Gestirne durch eine so grosse Harmonie verbunden sind, dass nichts so gesetzmässig Zusammengefügtes, nichts so Verschmolzenes erkannt werden kann [...]

Die menschliche Musik nun sieht Jeder ein, der in sich selbst einen Blick thut. Was ist es denn Anderes, was jene unkörperliche Lebhaftigkeit der Vernunft mit dem Körper vermischt, als eine gewisse Harmonie und Organisation, welche gleichsam eine einzige Consonanz von tiefen und hohen Stimmen bewirkt? Und was ist es denn Anderes, was die Theile der Seele unter einander verbindet, welche nach der Meinung des Aristoteles aus einer vernünftigen und unvernünftigen zusammengesetzt ist? Was ist es aber, was die Elemente des Körpers vermischt oder die Theile für sich durch eine vernünftige Verbindung zusammenhält? Auch darüber werde ich später sprechen. Die dritte Art von Musik ist die, von der man sagt, dass sie in gewissen Instrumenten bestehe. Diese wird ausgeübt entweder durch Anspannen, z.B. durch Saiten, oder durch Blasen, z.B. durch Blasinstrumente, oder durch die Instrumente, welche mit Gebrauch des Wassers bewegt werden, oder durch ein gewisses Schlagen, z.B. bei denen, welche in einem hohlen ehernen Gefässe mit dem Klöppel geschlagen werden, und daher werden auch verschiedene Töne hervorgebracht.¹⁸⁰

Die schon durch Platon im Timaios beschriebene „Harmonie der Weltseele“ findet nun nach Boethius als *musica mundana* Eingang in ein Lehrwerk der Musik und wird damit sozusagen „institutionalisiert“. Die Idee einer *musica humana*, einer durch „Musik“ mit dem menschlichen Körper verknüpften Seele, wird zur zweiten Musikkategorie, der sich abschließend die „eigentliche“ Instrumentalmusik als unterste Kategorie der Musik anschließt. Diese

¹⁷⁹ Siehe dazu auch: Hermann Abert, »Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen«, (Nachdr.) Tutzing 1964, S. 14 ff.

¹⁸⁰ Anicius M. T. S. Boethius, »Fünf Bücher über die Musik«, übersetzt v. O. Paul, (Nachdr.) Hildesheim 1973, Buch I, II. Kap, S. 7 f.

Klassifikation¹⁸¹ und metaphysische Überhebung der Musik wird, aufgrund der Tatsache, dass – wie schon erwähnt – die Schrift zur maßgeblichen musiktheoretischen Schrift des Mittelalters wird, zur Grundbestimmung für die mittelalterliche Musikphilosophie und in Teilen auch der Musiktheorie und -philosophie der Renaissance, wie insbesondere für Kepler. Boethius erweitert und präzisiert die rein pythagoreische Lehre von musikalisch-optischer Korrelation von Zahlenverhältnissen durch eine Gegenüberstellung von geometrischen Grundfiguren wie gleichseitiges Dreieck, Quadrat und Kreis mit den musikalischen Intervallverhältnissen der Musik (*De arithmetica* II 49). Bestimmt durch den alttestamentarischen Bibelspruch, „Du hast alles geordnet nach Maß, Zahl und Gewicht“ (*Weisheit Salomonis* XI 22), werden die Arithmetik und die Geometrie Ziel der theologischen Spekulation. Die Idee einer in den sichtbaren Erscheinungen begründeten göttlichen Ordnung, eine anagogische Auslegung der Form, gewinnt in der mittelalterlichen Kunstbetrachtung eine überragende Bedeutung. Innerhalb dieses Gedankengangs spielen Musik und Architektur als ganz besondere durch Zahlbeziehungen konstituierte Kunstgattungen eine herausragende Rolle im System der Künste des Mittelalters. Wieder wird – neben der kanonisierten pythagoreisch-platonischen – die alttestamentarische Überlieferung zum Bestimmungspunkt einer Musik-Architekturverbindung. So weist der Scholastiker Petrus Abaelard (1079–1142) darauf hin, dass der salomonische Tempel im Vorbild der mosaïschen Stiftshütte, die wiederum Gott Moses nach den Proportionen der Welt bauen ließ, nach musikalischen Harmonien entworfen wurde.¹⁸²

Um das durch die Antike adaptierte und den christlichen Bedingungen modifizierte Weltbild des Mittelalters zu verstehen, sei im Folgenden beispielhaft die Kenntnislehre Augustinus' erläutert:

Augustinus (354–430) übermittelt die Vorstellung, dass die Erkenntnis der Gesetze der geordneten Welt bedingende Voraussetzung für die Erkenntnis Gottes ist, und dass, um die Erkenntnis zu gewinnen, es unabdingbar ist, hinter den unmittelbaren sinnlichen Eindruck nach der eigentlichen *scientia* zu suchen, die für Augustinus nur durch die Mathematik erfolgen kann.

Gotteserkenntnis und mathematische Erkenntnis unterscheiden sich nur in ihrem Gegenstand; das Verfahren des Erkennens ist bei beiden gleich. Die Mathematik, dessen Verständnis bedingt, dass man den sinnlich-weltlichen Einflüssen „entrückt“ und sich „in sich selbst zurückkehrt“, wird damit zum Vehikel des Erfassens¹⁸³ der Gesetze der Welt als Vorstufe zur Gotteserkenntnis. Für die Kunst bedeutet dies, dass sie als Ausdruck des menschlichen Sehens nach Schönheit dem schönsten Prinzip der *infra rationem*, den Zahlen folgend, Ausdruck dieser *ratio perfecta* wird.¹⁸⁴ Nach Augustinus sind lediglich Hör- und Gesichtssinn in der Lage, diese *ratio* sinnlich zu erfassen und im gestalteten Menschenwerk zu erkennen, da bei den übrigen Sinnen der Schönheitsbegriff sich nicht außerhalb ihres Sinneseindrucks

¹⁸¹ Zum Musikbegriff des Mittelalters, siehe auch: Gerhard Pietzsch, »Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto«, Halle 1929, insb. zum Musikbegriff bei Boethius: S. 39ff.

¹⁸² Das angewandte Proportionsverhältnis des Tempels von Länge zu Breite zu Höhe beträgt 3 : 1 : 1,5, die die musikalischen Intervallverhältnisse Duodezime, Oktave und Quinte beinhalten, siehe hierzu besonders: Otto von Simson, »Die gotische Kathedrale«, Darmstadt 1968, S. 61. Der Gedankengang findet sich auch bei Paul v. Naredi-Rainer, »Musiktheorie und Architektur«, in: »Geschichte der Musiktheorie«, Hrsg. Frieder Zamminer, Darmstadt 1985, Band 1, S. 172 f.

¹⁸³ Vergl. auch: Heinz Edelstein, »Die Musikanschauung Augustins nach seiner Schrift ‚De musica‘«, Ohlau 1929, S. 51ff.

¹⁸⁴ Aurelius Augustinus, »Die Ordnung«, übersetzt von C. J. Perl, Paderborn 1947, II. 13, 38, 39, vergleiche auch: Hermann Krings, »Ordo. Philosophisch-historische Grundlegung einer abendländischen Idee«, Halle 1941, S. 98 f.

selbst rationalisieren ließe.¹⁸⁵ Anders ausgedrückt, unterscheidet Augustinus zwischen Sinnlichem,¹⁸⁶ welches unmittelbar gefällt und sinnlich Vermitteltem, was als Bedeutung dem Geist übertragen wird:

Auf dem letzten Gebiet, der Musik, erkannte die Vernunft sowohl in den Rhythmen als auch in der Gestaltung selbst die Herrschaft und uneingeschränkte Arbeit der Zahlen. Sie untersuchte sorgsamst ihre Art und ermittelte unter ihnen göttliche und ewige, mit deren Hilfe sie selbst ja alles zustande gebracht hatte. Und schon erkannte sie mit Bekümmernis, daß Glanz und Reinheit jener Zahlen durch den körperlichen Stoff der Töne verfälscht werden: denn nur was der Geist betrachtet, ist gegenwärtig und erweist sich als unsterblich; von der Art waren jene Zahlen. Der Ton aber verweht, weil er ein sinnlich Wahrnehmbares ist, in der vergänglichen Zeit und prägt sich nur der Erinnerung ein. Deshalb hat die Vernunft den Dichtern gern die Fabel zugestanden, daß die Musen Töchter Jupiters und der Erinnerung seien, weil doch die Sprößlinge ihren Erzeugern gleichen. Und deshalb wurde der Tonkunst, die am Sinn und am Geist Anteil hat, der Name Musik verliehen.

[...]

Von hier aus schritt die Vernunft weiter zu den Kräften der Augen, und während sie Erde und Himmel betrachtete, fühlte sie, daß ihr nur die Schönheit gefiel, und in der Schönheit die Formen, in den Formen die Maße und in den Maßen die Zahlen. Und sie prüfte in sich selbst, ob es Linien und Rundungen, Gestalten und Formen gab, die dem entsprachen, was der Geist in sich barg. Unter all dem, was den Augen zugänglich war, fand sie nur weithin Minderwertiges, das keinen Vergleich mit dem aushielt, was der Verstand erkannte. Auch das ward unterschieden und eingeteilt und einer Wissenschaft überantwortet, die sie Geometrie nannte.

[...]

In allen diesen Disziplinen begegnete ihr nur Zahlhaftes, und es offenbarte sich hier um so handgreiflicher, als sie es in ihrem eigenen Forschen und Erwägen als das Wahrhaftigste erkannte, während sie in den Bereichen der Gefühle nur Schatten und Spuren davon feststellen konnte. Da bäumte sie sich auf und wagte das Höchste: sie unternahm es, die Unsterblichkeit der Seele zu bestätigen. Sie erwog sorgfältig alles und ward sich ihrer ganzen großen Kraft bewußt, die sie einzig und allein den Zahlen dankte. Da überkam es sie wie ein Wunder, und es stieg die Vermutung in ihr auf, daß sie selbst vielleicht Zahl sei, mit der das All gezählt würde; und wenn dem nicht so wäre, so sei sie doch bereits dort, wohin sie gelangen wollte.¹⁸⁷

Dadurch, dass die Geometrie (in der Folge auch die Baukunst als Anwendungsgebiet) wie die Musik als Künste der beiden sinnlichen Kategorien des Sehens und Hörens in der Lage sind, diese übersinnlichen Ideen durch ihre Zahlbeziehungen darzustellen und dem Geist erfassbar zu machen,¹⁸⁸ eignen sich diese Kenntnisse zur Vorbereitung zur Beschäftigung mit den Fragen nach dem Ursprung aller Dinge, dem Wesen der Seele, nach Gott.¹⁸⁹ Hier begegnet uns der Gedanke einer vormals „übersinnlichen“ Einheit der Welt wieder, der sich in platonischer Nachfolge als Einheit in der „Idee“ der mathematischen Beziehung ausdrücken lässt. Musik und Architektur stehen hier – ganz im antiken Sinne – als „Kinder der Zahl“ unter dem rigiden mathematischen Erklärungszusammenhang, so dass das technische Strukturprinzip der beiden Künste ihre anderen Charakteristika dominiert. Vielleicht erklärt dies auch den merkwürdigen Widerspruch einer Hochachtung der Musik in den theoretischen Schriften seiner Zeit und der sehr eingeschränkt zugestandenen, nichtsdestotrotz in dieser Zeit sich enorm entwickelnden Ausdrucksmöglichkeiten im praktischen Musikschaffen. Somit ist die in vielerlei Hinsicht noch ganz in der Antike fußende Musikästhetik des

¹⁸⁵ Aurelius Augustinus, »Die Ordnung«, übersetzt von C. J. Perl, Paderborn 1947, II, 32, S. 67 f., siehe auch Heinz Edelstein, »Die Musikanschauung Augustins nach seiner Schrift ‚De musica‘«, Ohlau 1929, S. 55 f.

¹⁸⁶ Aurelius Augustinus, »Die Ordnung«, übersetzt von C. J. Perl, Paderborn 1947, II, 34, S. 69 f.

¹⁸⁷ Aurelius Augustinus, »Die Ordnung«, übersetzt von C. J. Perl, Paderborn 1947, II, 41–43, S. 74 ff.

¹⁸⁸ Siehe auch: Heinz Edelstein, »Die Musikanschauung Augustins nach seiner Schrift ‚De musica‘«, Ohlau 1929, S. 55 ff.

¹⁸⁹ Aurelius Augustinus, »Die Ordnung«, übersetzt von C. J. Perl, Paderborn 1947, II, 16, S. 51 f.

Mittelalters auch in dieser trennenden Prägung von Praxis und Theorie noch ganz der Antike verpflichtet.¹⁹⁰

War die Musik in der Antike aber noch ein öffentliches, alle Lebensbereiche durchströmendes Phänomen, und wurde somit ihre Deutung und philosophische Erklärung auf Alltäglichkeit und Kultus gleichsam vermittelt (und wie nach Platon im Staat zu einer öffentlichen, politisch-ethischen Angelegenheit erklärt), so gerät sie im Mittelalter unter den alleinigen Einfluss der christlichen Dogmatik. Unter dem Diktum der Kirche wird den Künsten ein ganz definierter und eingeschriebener Wirkungsbereich zugeordnet, der sich an den Erfordernissen des Kultus und der Liturgie zu orientieren hatte. Beiden Künsten, Architektur wie Musik, wird eine herausragende Rolle in der weltlichen und geistigen Vermittlungsfunktion des Christentums zuerkannt. Der einen, der Architektur, kommt die Rolle zu, durch sinnliche Überwältigung den Menschen in der metaphysischen Kraft des Glaubens zu bestärken, bzw. ihn zu überzeugen; die andere Kunstform, die Musik, wird als suggestives, auf einer anderen sinnlichen Ebene als die Architektur wirkendes transzendentes Mittel zu einem in den Ritus eingebundenen Kunstmittel.¹⁹¹ Dabei hat es die Musik bedeutend schwerer, sich vom Einfluss der Kirche zu emanzipieren. Im mittelalterlichen Verständnis wurde die Musik als Wissenschaft und weniger als Kunstform anerkannt. Ihre eigenen künstlerischen Ausdrucksmittel wurden auf Kosten einer zahlensymbolischen Auslegung der ihr zu Grunde gelegten Musiktheorie vernachlässigt. Der Gedanke, dass die Musik auf eine geheimnisvolle Art und Weise durch zahlensymbolische Bestimmung an der Ordnung der Welt teilhat und damit ganz direkt theologische Bereiche berührt, machte sie zu einer argwöhnisch durch die Kirche überwachten und kontrollierten Kunstform. Ihre Ausdrucksmittel und Fähigkeiten wurden willentlich begrenzt und die Selbständigkeit ihres Ausdrucks auf eine rein textbegleitende Funktion (Psalmodie, Hymnodie) reduziert.¹⁹²

Ungeachtet der wenigen überlieferten architekturtheoretischen Abhandlungen,¹⁹³ war die Durchdringung der Architektur durch mathematisch festgesetzte regelhafte Proportions-

¹⁹⁰ Auch schon bei Boethius wird der musiktheoretischen Beschäftigung ein weitaus höherer Stellenwert zugemessen als der praktischen Musikausübung und der schöpferischen Tätigkeit des Komponierens. Diese drei Definitionen des Musikers beschreibt Boethius im 34. Kapitel des 1. Buches (Anicius M. T. S. Boethius, »Fünf Bücher über die Musik«, übersetzt v. O. Paul, Hildesheim 1973, S. 36 f.), um zum Verhältnis von praktischer und theoretischer Musik zu folgern: „Denn es ist bedeutend wichtiger und erhabener, das zu wissen, was jeder praktische Künstler thut, als selber es zu machen. Denn die rein körperliche praktische Ausführung eines Kunstwerkes ist gleichsam nur ein dienender Sklave, die Wissenschaft aber befiehlt als Herrin, und wenn es die Hand nicht gerade so ausführt, wie es die Wissenschaft vorschreibt, so möchte wohl Alles vergeblich sein. Um wie viel vortrefflicher ist also die Kenntniss der Musik in Bezug auf Erkenntniss der Wissenschaft, als in Bezug auf praktische Ausführung? Gerade um so viel steht sie höher, als der Geist über dem Körper steht. [...]“

Der aber ist ein Musiker, welcher bei genauer Abwägung der Wissenschaft die Kenntniss des Musicirens nicht im Dienste praktischer Ausführung, sondern mit der Herrschaft der Forschung in sich aufnimmt. [...]

Es giebt also 3 Klassen, welche sich mit der Musik beschäftigen. Die eine beschäftigt sich mit Spielen von Instrumenten, die andere componirt Lieder, die dritte beurtheilt die Instrumentalleistungen und die Composition der Lieder.

Diejenigen nun der erstgenannten Klasse, also die sich mit Spielen der Instrumente beschäftigen [...] sind von einer tiefen Einsicht in die musikalische Wissenschaft weit entfernt, weil sie, so zu sagen, nur dienen und keine Wissenschaft in Anwendung bringen, sondern ganz und gar untheilhaftig aller Erforschung sind. Die zweite Klasse der Musiktreibenden ist die der Componisten, welche mehr durch einen natürlichen Instinct zur Verfestigung eines Liedes gelangt, als durch wissenschaftliche Forschung, weswegen auch diese Klasse von der Musik (nämlich als Wissenschaft betrachtet) zu trennen ist. Die dritte Klasse ist die, welche sichere Erfahrung der Urtheilskraft besitzt, so dass sie Rhythmus, Melodie und die ganze Composition abwägen kann. Diese Klasse nun, da sie sich ganz und gar mit wissenschaftlicher Erforschung beschäftigt, gehört eigentlich zur Musik.“

¹⁹¹ Wir werden später sehen, dass dieser überschwenglichen, sinnlichen Tendenz (die unter anderem durch die Lehren des Abt Suger von St. Denis vertreten wird) auch eine asketische Haltung gegenübergestellt werden kann, die sich aber den „manipulativen“ Ausdrucksmitteln beider Künste durchaus bewusst ist und sie ebenfalls zielsicher einzusetzen weiß.

¹⁹² Hier wird deutlich, wie stark die Musik noch ganz im Sinne der Antike begriffen wird als bestimmungstheoretisch bedeutende aber praktisch uneigständige Kunstform, die utilitaristische Funktionen einzunehmen hat. Begründet wurde diese Eingrenzung durch das der Musik eigentümliche bildlose und ungegenständliche Programm, das sich einer direkten Kontrolle und Beeinflussung entzieht. Um dieses sprachliche „Defizit“ der Musik zu kompensieren, wurde ihr der liturgische Text zur Seite gestellt, womit ein klar umrissener Aussagegehalt, unter dem sich die Musik einzuordnen hatte, formuliert wurde.

¹⁹³ Die Kenntnisse zur Proportionslehre, das architektonisch-technische Wissen wurde, da die Kenntnisse des Schreibens Privileg weniger war, in der Regel mündlich übermittelt. Eine weitere Theorie zur Erklärung der problematischen Quellenlage des Mittelalters findet sich bei Paulgerd Jesberg, »Vom Bauen zwischen Gesetz und Freiheit«, Braunschweig/Wiesbaden 1987, der mutmaßt (S. 56), dass jede schriftliche Fixierung der mathematischen und geometri-

systeme im Mittelalter außerordentlich groß. Da die schöpferische Autorität des Bauens nicht in der Hand eines institutionalisierten „Fachmannes“ lag, der Architekt als Berufsbegriff in der heutigen Form nicht existierte, wurden Bauplanung und Bauausführung noch nicht in dem heute bekannten Maße getrennt. Die formal-künstlerische Autorität des Baumeisters stand den überlieferten und etablierten „Entwurfsregeln“ hintan, das Künstlerische wurde dem Technischen und regelhaft Bestimmbaren untergeordnet. Entsprechend war die heute so selbstverständliche, die gesamte Baufigur in Einzelheiten bestimmende Rolle der Ausführungszeichnung im Mittelalter unbekannt; vielmehr wurde nach Festlegung der Randbedingungen aus den überlieferten geometrischen Hilfsprinzipien der Entwurf „abgeleitet“.¹⁹⁴ Inwieweit musikalische, d.h. kommensurable und nicht eher irrationale und inkommensurable Verhältnisse die Proportionsysteme des Mittelalters bestimmen, da die hauptsächlich benutzten Verfahren der Triangulatur und Quadratur in der Regel $\sqrt{\quad}$ -Relationen erzeugen, kann hier nicht abschließend beurteilt werden. Sicher scheint, dass beide Systeme, sowohl die, die auf irrationalen Verhältnissen basieren, als auch jene, die auf klaren ganzzahligen Relationen fußen, in der mittelalterlichen Baupraxis eingesetzt wurden.

Die Praxis der geometrischen Bestimmung von Aufriss- und Grundrissfiguren (wie zum Beispiel durch Triangulatur oder Quadratur) war Alltagspraxis der Dombauhütten und der in ihnen beschäftigten Meister und Handwerker und bedurfte keiner gesonderten schriftlichen Fixierung.¹⁹⁵

Die musikalischen Intervalle als bevorzugte Proportionsverhältnisse für Streckenteilungen und Seitenverhältnisse zeigen sich in den mittelalterlichen Bauten in der Makro- wie Mikrostruktur der Bauteile. Ein herausragendes Beispiel für durch musikalische Intervalle harmonisierte Architektur findet sich bei der 1130–1147 erbauten Abteikirche zu Fontenay. Hier lassen sich die musikalischen Konsonanzen Oktave, Quinte und Quarte als gebaute Proportionen in Grund- und Aufriss nachweisen.¹⁹⁶ Bernhard von Clairvaux, dem der Entwurf der Abteikirche zugeschrieben wird, ist ganz vom augustinischen Geist beeinflusst. Seine architektonische Auffassung und sein künstlerisches Dogma sind von reiner Disziplin und Reduktion der Mittel geprägt. Ganz besonders Architektur und Musik werden – ganz im platonischen Sinne – ethisch-moralisch in ihrem Einfluss auf den Menschen bewertet und von ih-

schen Gesetze die göttliche Autorität von ewigen, einmaligen Wahrheiten verletzt hätte, und die durch eine solche Profanisierung „erniedrigt“ worden wären.

¹⁹⁴ „Es gab ein gewisses Grundmaß, welches aber dann alsbald als Basis in ein proportionierendes Maßsystem aufgenommen worden ist. Und in der grundsätzlichen Anerkennung dieser Auffassung stimmen alle Untersuchungen (von Dehio, Knauth, Drach, Lund, Haase usw.) überein ... Man entwickelte auf Grund einer gegebenen Basislänge eben eine geometrische Grundfigur. Das ist die einzige Möglichkeit, um im natürlichen Maßsysteme Detailmaße und Proportionierungen zu erhalten, wenn die Maßangabe dazu durch Werkpläne nicht besteht. Die Übereinstimmung zwischen den Entwurfszeichnungen und der Bauplatzkonstruktion bestand darin, daß der Baumeister beim Zeichnen dasselbe Proportionierungsprinzip anwandte, wie er es mit seinen Leuten auf dem Platze nun eben in natürlicher Größe praktizierte. Das läßt sich den vom 13. Jahrhundert ab erhaltenen Zeichnungen entnehmen. Diese weisen teilweise noch die geometrisch-figuralen Konstruktionslinien auf und ergeben bei der Probe mit dem Zirkel geometrisch festgelegte Verhältnisse. Damit ist also die Übereinstimmung des geometrischen Konstruktionsprinzips für Zeichnung und Praxis gegeben. Es war ein und derselbe Vorgang, der sich auf der verschieden gewählten Basislänge aufbaute. Daraus erhellt aber auch, daß es sich für den mittelalterlichen Baumeister gar nicht darum handeln konnte, Maße aus Plänen auf die Baustelle zu übertragen, sondern nur darum, denselben Vorgang auf Grund der natürlichen Basislänge auf dem Platz zu entwickeln. Der Maßstab (sc. Zollstock) hatte also im wörtlichen Sinne eine untergeordnete Bedeutung, nämlich diejenige der Basisfestlegung.“ Aus Felix Durach, »Mittelalterliche Bauhütten und Geometrie«, Diss. Stuttgart 1928, zitiert aus Konrad Hecht, »Maß und Zahl der gotischen Baukunst«, Hildesheim und New York 1972, S. 49 f.

¹⁹⁵ Eines der wenigen erhaltenen Zeugnisse zum mathematisch-geometrischen Regelwerk des Mittelalters stammt von dem im Zisterzienserkloster Vaucelles ausgebildeten Baumeister Villard de Honnecourt. Honnecourt, der im Rahmen seiner wechselnden Tätigkeit für diverse kirchliche Bauherren durch allerlei Länder reiste, legte seinen technischen und künstlerischen Kenntnisstand in einem sogenannten „Bauhüttenbuch“ fest, das zwischen 1225 und 1235 geschrieben wurde. Einige dieser Zeichnungen, die figürliche Darstellungen und ihre aus geometrischen Konfigurationen ableitbaren Bestimmungen zeigen, fußen auf Kenntnisse musikalischer Proportionssysteme. Siehe hierzu insb. Hans Kayser, »Ein Harmonikaler Teilungskanon / Analyse einer geometrischen Figur im Bauhüttenbuch Villard de Honnecourt«, Zürich 1946, S. 16 f., auch Paulgerd Jesberg, »Vom Bauen zwischen Gesetz und Freiheit«, Braunschweig/Wiesbaden 1987, S. 48.

¹⁹⁶ Vergl. O. v. Simson, »Die gotische Kathedrale«, Darmstadt 1968, S. 66f.: „Für den zutiefst der augustinischen Tradition verpflichteten Bernhard mußten die ‚vollkommenen‘ Verhältnisse sich in den sichtbaren Proportionen ebenso deutlich dem Auge mitteilen wie in den Akkorden dem Ohr. So hat er, wie wir sehen werden, die metaphysische Würde jener Verhältnisse auch in wohlproportionierter Architektur bewundert und zur Anschauung gebracht“.

ren nicht wesensimmanenten Wirkungsbestandteilen „gereinigt“. In dieser asketischen Haltung kommen den beiden Künsten Architektur und Musik, begriffen als Künste des Geordneten und Regelmäßigen, eine herausragende Stellung und besondere Verantwortung zu. Dass in dieser Konsequenz beide Künste eine gegenseitige Durchdringung erfahren,¹⁹⁷ die Intervallstruktur als erstes konstitutionelles Prinzip der Musik zum Leitbild der Bildungsgesetze der baulichen Struktur und die formal-strukturellen Ordnungsprinzipien der Architektur zum Leitbild der Werkform des Musikstückes werden, erscheint in diesem Zusammenhang nur allzu verständlich. Die Idee, hinter jeder Erscheinung das Abbild des göttlichen Waltens zu erkennen, hinter der Oberflächlichkeit der Anmutung die prinzipielle Logik des göttlichen Willens zu sehen, intendiert auch eine Wertung der Kunstgattungen nach ihrem Ausdrucksgehalt,¹⁹⁸ inwieweit sie über diese Oberflächlichkeit hinausreichen, den inneren Gehalt darzustellen vermögen. Hier bleibt es besonders den nichtimitativen Künsten Musik und Architektur vorbehalten, diese grundlegenden Ideen zu übermitteln und die theologische Lehre zu unterstützen. Auch hier zeigt sich die bereits in der Antike bestimmte Unterscheidung der Kunstauffassung in eine asketisch-reduktionistische und eine sinnlich-orgiastische, wobei hier im Mittelalter Musik und Architektur – ihrer transzendenten Bedeutung entsprechend – nicht als Antipoden zu betrachten sind, sondern vielmehr den bildhaften und mimetischen Künsten (und gleichsam sinnlichen, wie es das Bildverbot der frühen christlichen Kirche intendierte) Malerei und Plastik gegenübergestellt werden.

¹⁹⁷ Interessant erscheint in diesem Zusammenhang, dass nach Sedlmayr (Hans Sedlmayr, »Die Entstehung der Kathedrale«, Zürich 1950, S. 284 ff.) diese Befreiung mit einer „Verräumlichung“ des Klangeindrucks der Musik verbunden ist. Die durch die Polyphonie ermöglichte Führung unterschiedlicher Ober- und Unterstimmen, gibt der Musik eine ungeahnte Plastizität und Tiefenwirkung, die sie im Verbund mit den entstehenden Kathedralen zu einem gesteigert-sinnlichen Gesamtbild verschmelzen lässt.

¹⁹⁸ Die kritische Haltung einer allzu bildhaften Darstellung und damit indirekt eine Kritik an den darstellenden Künsten Plastik und Malerei, vermittelt folgende Bemerkung Bernhards zur Bilderwelt der romanischen Plastik: „Aber welchen Zweck erfüllt diese lächerliche Monstrosität, diese merkwürdige ungestaltete Schönheit und die schöne Unnatur in den Klöstern vor den Augen der lesenden Mönche? ... Die Vielfalt der verschiedenen Formen ist so reich und seltsam, daß es offensichtlich mehr Vergnügen bereitet, sie anzuschauen, anstatt in den Büchern zu lesen und man lieber den ganzen Tag damit vertrödelt, alle diese Einzelheiten zu bewundern, als über das Gebot Gottes nachzudenken.“ (Zitiert aus Götz Pochat, »Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie«, Köln 1986, S. 137.)

7. DER „CONCINNITAS“-BEGRIFF ALBERTIS

Fehlte dem Mittelalter eine eindeutige theoretische Fixierung des vorher erwähnten Zusammenhangs der Zahlenbeziehung zwischen den beiden Künsten (sowohl seitens der Architekturtheorie als auch seitens der Musikphilosophie), so wird mit der Renaissance diese Lücke geschlossen. Eine neu rekapitulierte theoretische Fundierung der Kunstphilosophie auf Basis der Antike förderte auch eine systematische Neuinterpretation der platonisch-pythagoreischen Lehre. Ihren Nimbus als Geheimwissenschaft (wie schon durch Pythagoras und seinem Kreis der Schüler praktiziert) verliert sie vollends im Zeitalter der Renaissance. Was im Mittelalter geradezu mystisch-geheimnisvollen Charakter annahm (es sei hier auf die vieldeutigen Anspielungen im Bauhüttenbuch von Villard de Honnecourt verwiesen), wird rationalisiert und findet ihren Platz in einer verwissenschaftlichten Kunsttheorie. Der spekulative Urgrund der Theorie bleibt auch hier als aus der Antike übernommenes und durch sie autorisiertes Erbe normativ (es bleibt späteren Epochen vorbehalten, auch dies grundsätzlich in Frage zu stellen). Die Einbindung der antiken Ästhetik in die Kunstschriften dieser Zeit erfolgt aber mit zielgerichteter, die Belange der Kunstproduktion berücksichtigenden Pragmatik.

Für die Architektur bedeutet die pragmatische Übertragung pythagoreischer Grundsätze auf die Proportionslehre, dass die nicht oder nur unzureichend begründbaren irrationalen Verhältnisse (die bereits in der Antike erkannt, aber nicht weiter behandelt wurden, da sie dem zahlentheoretischen Gedankenkonzept widersprachen) für die Proportionstheorie der Renaissance zugunsten kommensurabler arithmetischer Verhältnisse zurückgedrängt werden.¹⁹⁹

War das formale Entwurfsprinzip der mittelalterlichen Kathedrale noch bestimmt von rationalen wie auch irrationalen mathematischen Bildungsgesetzen, die in ihrer Transformation die Gestalt des Bauwerks unendlich verfeinerten und komplizierten, so dass die ursprüngliche Regelmäßigkeit ihrer mathematischen Logik in der Erscheinung verschleiert blieb, so wird nun in der Architektur der Renaissance Volumen- und Flächenstruktur klar „euklidisch“ behandelt und ihre kommensurable Proportionalität offenbart. Die euklidische Geometrie, die ein begrenztes, mathematisch-physikalisch idealisiertes Raummodell simuliert, findet in der Architektur und Malerei der Renaissance ihre vortrefflichste Umsetzung. Die widerspruchsfreie Logik ihres zu Grunde gelegten Modells steht einem ebenso klar fundierten und ebenfalls kohärenten musiktheoretischen Modell gegenüber. Dass beiden Kunstgattungen der Begriff der Proportion wesensbestimmend zu Grunde gelegt werden kann, ermöglicht eine Gleichsetzung von Architektur und Musik innerhalb eines übergeordneten Denkmodells.

Die um 1450 geschriebene Abhandlung über Baukunst (*De re aedificatoria*) von Leon Battista Alberti (1404–1472), die aufbauend auf dem Traktat Vitruvs einen Überblick über die theoretischen und praktischen Kenntnisse des Bauens vermittelt, gibt in den theoretischen Erörterungen zu Proportion und Erscheinung in der Architektur wie auch in Anweisungen

¹⁹⁹ Vergl. hierzu Rudolf Wittkower, »Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus«, München 1969, Anhang S. 126:

„Es erscheint fast selbstverständlich, daß irrationale Proportionen die Renaissance-Künstler vor ein fast unlösbares Dilemma gestellt hätten. Denn die Stellung der Renaissance zur Proportion war bestimmt durch eine neue organische Naturanschauung, die ein empirisches Meßverfahren bedingte und sich bemühte zu beweisen, daß alles mit allem durch die Zahl zusammenhing. Ich glaube nicht zu weit zu gehen, wenn ich die Vergleichbarkeit der Maße als das Herzstück der Renaissance-Ästhetik betrachte.“

zu konkreten Fragen der Gestaltung vielerlei Hinweise auf die Musik und die in ihr wirkenden Gesetze.

Auch für Alberti bestimmen sich die Gesetze der Welt aus einem übergeordneten, zahlenmäßigen Schema, welches vom Menschen in vielfältiger Form in der Erscheinung der Dinge erkannt werden kann. Aufgabe des Künstlers ist es, dieses Gesetz der Beziehung zu erkennen und im künstlerischen Werk widerzuspiegeln.

Das Gesetz der Beziehungen entnimmt man am besten jenen Erscheinungen, worin sich die Natur von uns betrachten und bewundern läßt. Und tatsächlich bestätige ich immer wieder den Ausspruch des Pythagoras: Es ist vollkommen sicher, daß sich die Natur in allem immer gleich bleibt. So verhält es sich auch.²⁰⁰

Dieses Gesetz der Beziehungen begreift Alberti in der Tradition Pythagoras' als Gesetz der Zahl; das Befolgen dieses Gesetzes garantiert dem Künstler Wohlproportioniertheit und damit Harmonie des Kunstwerkes. Die Schönheit des künstlerischen Werkes sollte auf rational begründbaren Prinzipien beruhen, die der Künstler (bzw. Architekt) aus dem Studium der Natur und ihren Ordnungsprinzipien gewinnt und in Analogie dazu als Grundprinzip auf das Kunstwerk anwendet. Dabei werden die Erscheinungen der Natur nicht kritiklos idealisiert (Alberti erkennt an, dass es durchaus auch Hässliches in der Naturerscheinung gibt), sondern als bewusstes Feld der Schulung begriffen, die dem Künstler durch genaues Studium die Gesetzmäßigkeiten und das Unterscheidungskriterium für Schönheit erkennen lassen.²⁰¹ So wie es der Natur zukommt, sich in all ihren Erscheinungen dem Idealbild der Schönheit zu nähern, so bleibt es dem Künstler vorbehalten, nach den grundlegenden Kategorien der Schönheit, nämlich Zahl, Beziehung und Anordnung das Kunstwerk zu gestalten, um im Ideal Ebenmaß (*concinnitas*), d.h. eine Proportionalität und damit Harmonie aller Einzelteile nach vorgenannten Kriterien zu erreichen.

Die Schönheit ist eine Art Übereinstimmung und ein Zusammenklang der Teile zu einem Ganzen, das nach einer bestimmten Zahl, einer besonderen Beziehung und Anordnung ausgeführt wurde, wie es das Ebenmaß, das heißt das vollkommenste und oberste Naturgesetz fordert.²⁰²

In diesem Zusammenhang vergleicht Alberti die Schönheit der Architektur mittels musikalischer Begriffe als analoges Phänomen der *concinnitas*. In der Folge erklärt sich, warum auch in der Musik diese Bedingungen zutreffen müssen, um ein vollendetes Kunstwerk zu schaffen, da die Prinzipien der Schönheit der einzelnen Sinneswahrnehmung übergeordnet sind und somit zum idealen vollkommenen und höchsten Naturgesetz werden. Die Idee eines obersten Naturgesetzes legitimiert Alberti, zwischen akustischen und optischen Phänomenen Vergleiche und Analogien herzustellen:

Die Zahlen aber, welche bewirken, daß jenes Ebenmaß der Stimmen erreicht wird, das den Ohren so angenehm ist, sind dieselben, welche es zustande bringen, daß unsere Augen und unser Inneres mit wunderbarem Wohlgeföhle erfüllt werden. Von den Musikern also, welche diese Zahlen am besten kennen und außerdem daraus, worin die Natur uns einen besonders geeigneten und wertvollen Anhaltspunkt gewährt, wollen wir das Gesetz der Beziehung ableiten.²⁰³

²⁰⁰ Leon Battista Alberti, »De Re Aedificatoria – Zehn Bücher über die Baukunst«, Übersetz. Max Theurer, Wien und Leipzig 1912, 9. Buch, 5. Kapitel, S. 496.

²⁰¹ Siehe Leon Battista Alberti, »De Re Aedificatoria – Zehn Bücher über die Baukunst«, Übersetz. Max Theurer, Wien und Leipzig 1912, 9. Buch, 5. Kapitel

²⁰² Ebenda

²⁰³ Ebenda, S. 496 f.

Alberti behandelt den Zusammenhang von Architektur und Musik keineswegs abstrakt und übergeordnet analog. Die bevorzugten musikalischen Intervalle (die Relationen der ersten vier Zahlen) und ihre damit verbundenen konsonanten Verhältnisse empfiehlt Alberti bei der Festlegung von Flächenproportionen von Plätzen, Foren usw. und als Raumproportionen bei Senatsgebäuden, Aulen und dergleichen.²⁰⁴

Begriff Vitruv noch die Schönheit der Architektur als elegante Anmutung, die auf die künstlerische und individuelle Autorität des Baumeisters setzte, so begrenzt Alberti diese Freiheit des Künstlerischen, indem Proportionalität und Komposition des Gebäudes aus einem beschränkten Kanon von Möglichkeiten mit innerer Notwendigkeit (*necessitas*) entwickelt werden muss, wenn diese innere Übereinstimmung erreicht werden soll.²⁰⁵

Wenn man die Ausführungen zur Musiktheorie Albertis mit denen Vitruvs vergleicht, wird bewusst, welche unterschiedliche Rolle die Musik in der Begründung der eigenen Theorie spielt: Vitruv stellt seine Ausführungen, die einem Kurzüberblick der antiken Musiktheorie gleicht, in keinen direkten architekturenspezifischen Zusammenhang. Er gibt sie an, um in einigen – den Architekten betreffenden – Sonderfällen das nötige Grundwissen bereitzustellen. Die Ausführungen scheinen – wie oben schon einmal angemerkt – ansonsten ziemlich zusammenhanglos und eher enzyklopädisch bestimmt.

Anders hingegen Alberti. Er beschränkt seine musiktheoretischen Ausführungen auf die Erläuterung der Intervallstruktur der Musik und die erzeugenden proportionalen Relationen.²⁰⁶ Der direkte architektonische Zusammenhang wird sofort evident, wenn Alberti sie in der Folge als Hilfsmittel zur Bestimmung von Abmessungen und Proportionen einsetzt:

*All dieser Zahlen bedienen sich die Architekten aufs allergeeignetste: zu je zweien, wie bei der Anlage eines Forums, von Straßen und Plätzen unter freiem Himmel, bei welchem nur die zwei Durchmesser der Länge und Breite in Betracht kommen. Bei dreien verwendet man sie bei den öffentlichen Sitzen, bei der Anlage eines Senatsgebäudes, einer Aula u. dgl., wobei sie Länge und Breite miteinander vergleichen und fordern, daß zu beiden die Höhe in Einklang stehe. Hierüber habe ich zu sprechen.*²⁰⁷

²⁰⁴ „Dementsprechend führt Alberti die in der Tetraktys 4 : 3 : 2 : 1 enthaltenen Intervalle sowie den Ganzton 9 : 8 an und erweitert diese Verhältnisse durch die drei proportionalen Mittel im Sinne musikalischer Proportionen, wobei auch für die geometrische Teilung ein Beispiel mit rationalen Zahlen gewählt wird, dessen – unkanonische – Zusammensetzung aus zwei Quintverhältnissen zugleich zeigt, daß die aus den Zahlenverhältnissen gebaute Architektur nicht ‚als zum Erklingen‘ gedacht, sondern als selbstständiger Ausdruck des ‚obersten Gesetzes‘, parallel zur Musik, zu verstehen ist.“ Paul von Naredi-Rainer, »Musikalische Proportionen, Zahlenästhetik und Zahlensymbolik im architektonischen Werk L. B. Albertis«, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Graz, 12/1977, S. 81 – 213.

²⁰⁵ Sein Anspruch, dieses Gesetz in der architektonischen Gestaltung kenntlich zu machen, reicht bis in Fragen der Ornamentik hinein: „Vor allem aber möchte ich den Boden mit Linien und Figuren erfüllt sehen, die sich auf Musik und Geometrie beziehen, daß wir überall zur Geistesbildung angeregt werden.“ Leon Battista Alberti, »De Re Aedificatoria – Zehn Bücher über die Baukunst«, Übersetzt. Max Theurer, Wien und Leipzig 1912, 7. Buch, S. 382.

²⁰⁶ „Von den Tönen sind die einen tief, die andern hoch. Ein tiefer Ton erklingt von längerer Saite, hohe von kürzeren. Aus der Verschiedenheit dieser Töne erhält man verschiedene Harmonien, welche die Alten nach der wechselseitigen Vergleichung der zusammenklingenden Saiten in bestimmten Zahlen zusammenfaßten. Die Namen der Zusammenklänge sind folgende:

Diapente, was man anderthalb (sesquialtera),

Diatessaron, was man einundeindrittel (sesquitertia),

ferner Diapason, was man doppelt (dupla),

und Diapasondiapente, was man dreifach (tripla),

und Dysdiapason, was man vierfach (quadrupla) nennt. Diesen fügt man den ‚Ton‘ hinzu, der auch einundeinachtel (sesquioktav) heißt. Die so beschriebenen Zusammenklänge der Saiten stehen zu einander in folgendem Verhältnis:

Anderthalb heißt es nämlich deshalb, weil hier die größere Saite in ihrer Länge eine ganz kleinere und überdies noch den halben Teil der kleineren Saite enthält. Was man nämlich bei den Alten ‚sesqui‘ nannte, lege ich auf diese Weise aus. Bei Sesquialter gibt man daher der größeren Saite die Dreizahl, der kleineren die Zweizahl. Sesquitertia heißt es, wo die größere Saite die kleinere ganz und überdies noch den dritten Teil der kleineren enthält. Du wirst also der größeren die Zahl Vier, der kleineren Drei geben. In jenem Zusammenklänge aber, welcher Diapason heißt, wendet man Zahlen an, die sich aus dem Doppelten entsprechen, wie die Zweizahl der Einzahl und das Ganze seiner Hälfte. Bei Tripla (Dreifach) die Dreizahl wieder die Einzahl selbst, oder das Ganze seinem Drittel. Bei Quadrupla (Vierfach) wird aber die Vierzahl wieder ihrer Einzahl entsprechen, wie das Ganze seinem Viertel. Die musikalischen Zahlen selbst schließlich, um sie summarisch zu erwähnen, sind folgende: eins, zwei, drei, vier. Es gibt auch noch, wie ich sagte, den ‚Ton‘, bei welchem die größere Saite, mit der kleineren verglichen, dieselbe um den achten Teil der kleineren überragt.“ Leon Battista Alberti, »De Re Aedificatoria – Zehn Bücher über die Baukunst«, Übersetzt. Max Theurer, Wien und Leipzig 1912, 9. Buch, 5. Kapitel, S. 496–497.

²⁰⁷ Ebenda, S. 497.

Wenig später verweist Alberti indirekt wieder auf die Musiktheorie, als er über die durch Archytas v. Tarent bereits erwähnte Unterteilung der Proportionen in arithmetische, geometrische und harmonische Proportionalsysteme spricht. Alberti übernimmt diese Einteilung und bestimmt diese zu einem weiteren die Gestalt bestimmenden kanonischen Element in seiner Proportionstheorie:

Es gibt nämlich gewisse sehr bequeme Arten, drei Durchmesser einem Bauwerke anzupassen, die sowohl aus der Musik als auch aus der Geometrie und der Arithmetik abgeleitet werden, deren Kenntnis sehr nützlich ist. Diese nennen die Philosophen die mittleren (Proportionalen). Es gibt verschiedenelei und vielerlei Regeln hiefür. Doch gibt es vor allem bei den Gelehrten drei Arten, diese mittleren Proportionalen zu bestimmen, welche alle darauf hinauslaufen, daß nach Bestimmung der beiden äußeren Zahlen eine mittlere gesucht wird, welche zu jenen beiden in einem bestimmten Verhältnis steht. [Es folgt die Erläuterung der arithmetischen und der geometrischen mittleren Proportionalen, Adv]. [...]

Die dritte mittlere Proportionale, welche die musikalische heißt, ist etwas mühsamer als die arithmetische, kann jedoch in Zahlen aufs schönste ausgedrückt werden. [...]

Derart machen die Architekten mittels dieser mittleren Proportionalen die schönsten Entwürfe sowohl für das ganze Gebäude als für die Teile des Bauwerkes, was weiter zu verfolgen zu weit führen würde. Vor allem jedoch verwenden sie diese mittleren Proportionalen zur Bestimmung der Höhen.²⁰⁸

Diese Handlungsanweisungen sind als Empfehlungen zu verstehen, die den Gebäuden nicht per se ein harmonisches und stimmiges Bild der *concinntitas* geben, aber bei Berücksichtigung dieser Mittel Grundlage für „die schönsten Entwürfe“ sein können. Dass Alberti dabei zu unterscheiden weiß, was dieser Sache dienlich und was weniger relevant erscheint, verdeutlicht seine – mit einem Seitenhieb auf Vitruv – geäußerte Feststellung, dass für den Architekten Kenntnisse der Musik nur insofern von Nöten sind, als dass es gilt, das Geheimnis der Zahl und Proportion besser zu erkennen, aber nicht, „daß er ein Musiker deshalb sein müsse, weil in den Theatern die Schallgefäße aufgestellt werden.“²⁰⁹ Der Architekt soll wissen, dass, wenn er die harmonischen Regeln beherzigt, er entsprechend den Bedingungen der Musik ein harmonisches Kunstwerk schaffen kann. So schließt Alberti nicht aus, dass auch Architekten ohne musikalische Kenntnisse gute Architektur zustande bringen, wenn er auch abschließend feststellt: „Ich möchte ihn [den Architekten] nicht deshalb ohne Rednergabe oder mit Ohren haben, welche für Harmonien vollständig stumpf sind.“²¹⁰

Der Forderung, die Architektur als eine Wissenschaft zu verstehen – was dem neuerwachsenen Selbstbewusstsein des Architekten der Renaissance entspricht – und sie, indem man sie mit der „wissenschaftlichsten“ Kunst, der Musik, in Beziehung bringt, zu einer gleichberechtigten Kunstform aufsteigen lässt, bedingt für Alberti, ihr einen ähnlich technisch-kanonischen Unterbau hinzuzufügen, wie es bei der Musik existiert. Denn warum sollte in der Architektur, die ja auch dem obersten Naturgesetz unterworfen sein soll, die Nichtbeachtung der Regeln nicht auch unmittelbar das ästhetische Gefüge stören, wie die Nichtbeachtung der konsonanten Intervallordnung in der Musik ihren ästhetischen Genuss beeinträchtigt?

Durch Alberti wird erstmals explizit die Existenz und Bedeutung „musikalischer“ Harmonien für die Baukunst in einer architekturtheoretischen Schrift behauptet.

²⁰⁸ Ebenda, Neuntes Buch, 5. Kapitel, S. 502 f.

²⁰⁹ Ebenda, Neuntes Buch, 9. Kapitel, S. 518.

²¹⁰ Ebenda, Neuntes Buch, 9. Kapitel, S. 519.

75 Jahre nach Albertis Abhandlung über die Baukunst veröffentlicht Francesco Giorgi, ein Franziskaner-Mönch und Neuplatoniker, sein Buch über die Harmonie der Welt in drei Gesängen, *De harmonia mundi*.²¹¹ Hier rekapituliert Giorgi das Gedankengut der pythagoreisch-platonischen Lehre und verschmelzt es mit christlichen Strömungen. Das von Platon im *Timaios* hervorgehobene mystisch und musikalisch begründete Wesen bestimmter Zahlenreihen – die aus den 3er-Potenzen von 2 und 3 erzeugten Reihen 1, 2, 4, 8 und 1, 3, 9, 27 – wird hier direkt mittels der drei Dimensionen des Raumes in Analogie gesetzt:

*Alle Pythagoräer und Platoniker haben sichere Kunde, daß die Welt und die Seele zuerst durch Timaios von Lokri und später durch Plato nach gewissen Gesetzen und musikalischen Verhältnissen erklärt worden sind, entsprechend einem Heptachord aus sieben Saiten (limitibus), beginnend mit der Einheit, sich verdoppelnd zum Kubus von zwei (d.i. $2^3 = 8$) und sich verdreifachend zum Kubus von drei (d.i. $3^3 = 27$). Nach den Schriften des Pythagoras glaubte man, daß nach diesen Zahlen und Maßverhältnissen der Aufbau der Seele und der ganzen Welt geordnet und vervollkommen sei. Und aus den ungeraden Zahlen, welche das männliche Prinzip sind. Und aus den geraden Zahlen, welche das weibliche Prinzip sind – aus diesen Kräften in ihrem Zusammenwirken sei alles erzeugt. Aber in dem Kubus des einen und des anderen, so sagten sie, würde das Werk vollendet. Denn über die dritte Dimension in Länge, Breite und Tiefe kann niemand hinausgehen, und auch die Kraft des Schaffens und Ruhens ist in diesen Zahlen und Proportionen enthalten und alle Konsonanzen sind in ihnen versammelt.*²¹²

Als vermittelndes Glied zwischen den sichtbaren weltlichen und den unsichtbaren geistigen Erscheinungen steht nach Giorgi die Harmonie. Sie ist die beides zusammenhaltende Spange und Verbindung zwischen Mensch und Gott. Der Unzuverlässigkeit der menschlichen Sinne ist es laut Giorgi geschuldet, dass es dem Menschen nicht verdankt ist, Gott zu erreichen. Lediglich durch die Wissenschaften, insbesondere Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie, ist es möglich, das göttliche Wesen zu erkennen und für das Denken und Handeln des Menschen nutzbar zu machen.²¹³

Nach Entwürfen von Jacopo Sansovino wurde im Jahr 1534 der Grundstein zu einer neuen Kirche in Venedig gelegt. Im Fortgang der Arbeiten ergaben sich jedoch Meinungsverschiedenheiten zwischen Bauherr und Baumeister bezüglich der Proportionen der neuen Kirche, so dass in der Folge Francesco Giorgi als Sachverständiger hinzugezogen wurde. 10 Jahre nach Veröffentlichung seines oben genannten Traktats galt er als Autorität in Fragen der Proportion.²¹⁴ In seiner 1535 eingereichten Denkschrift zur Kirche San Francesco della Vigna beruft er sich wiederum auf Platons *Timaios* und auf die in ihr enthaltenen geometrischen Reihen, die gleichsam alle Relationen der musikalischen Konsonanten in sich enthalten und alle Bereiche des Mikro- und Makrokosmos, wie auch die menschliche Seele begründen. Giorgi erwähnt im Nachsatz die schon im Mittelalter durch Petrus Abaelard erfolgte Berufung auf die Bibel, um die Gültigkeit des pythagoreischen Harmoniebegriffs für die christliche Weltlehre zu bestimmen. Hier offenbart die mosaische Stiftshütte als Analogon zum Weltgebäude die göttliche Bestimmung des musikalischen Bezugs. Die mosaische Stiftskirche, die nach den gleichen Proportionen wie die im *Timaios* genannten geometrischen Reihen geschaffen sein soll, wird von Giorgi zum idealen Proportionsschema für die Ausbildung

²¹¹ »De harmonia mundi totius cantica tria«, veröffentlicht 1525, im Titel spielt Giorgi auf die boethianische Einteilung der Musik in „musica mundana“, „musica humana“ und „musica instrumentalis“ an.

²¹² »De harmonia mundi totius cantica tria«, fol. 81 verso, zitiert aus Rudolf Wittkower, »Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus«, München 1969, S. 85.

²¹³ Siehe auch Zöllner, Frank, Vitruvs Proportionsfigur, 1987, S. 173 f.

²¹⁴ Vergl. hierzu Rudolf Wittkower, »Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus«, München 1969, S. 83 ff.

von Fassade und Kirchenraum von San Francesco della Vigna, aufgrund der direkt von Gott autorisierten Proportionsverhältnisse:

Die Länge des Schiffes, die 27 sein soll, ist das Dreifache von 9, das ist eine Oktave und eine Quinte. Und diese geheimnisvolle Harmonie ist derart, daß Plato, als er im Timaios den wunderbaren Zusammenklang des Weltbaus und seiner Teile beschreiben wollte, dies zur Grundlage seiner Beschreibung wählte, dieselben Proportionen und Zahlen, soweit nötig, nach den gegebenen Regeln und Konsonanzen multiplizierend, bis er die ganze Welt und jedes ihrer Glieder und Teile einbegriffen hatte. Nun haben wir, begierig die Kirche zu erbauen, es für notwendig und für das Allerrichtigste gehalten, jener Ordnung zu folgen, deren Meister und Urheber Gott selbst ist, der größte Baumeister. Als Gott dem Moses die Gestalt und Proportion der Stiftshütte offenbaren wollte, die er zu errichten hatte, gab er ihm zum Vorbild das Weltgebäude und sprach (wie geschrieben steht in Exodus 25): ‚Und siehe zu, daß du es machest nach ihrem Bilde, das du auf dem Berge gesehen hast.‘ Mit diesem Bilde war, nach allen Exegeten, der Bau der Welt gemeint: Und mit Recht, denn es war notwendig, daß diese Städte vor allem seinem Weltall ähnlich sein sollten, nicht an Größe, denn dessen bedarf er nicht, noch an Pracht, sondern an Proportion, welche er nicht nur an den Stätten fordert, wo er auf Erden wohnt, sondern zuvörderst in uns Menschen, von denen Paulus, an die Korinther schreibend, sagt: ‚Ihr seid der Tempel des lebendigen Gottes.‘²¹⁵

Die Kirchenmusik hatte sich schon ab Mitte des 12. Jahrhunderts von den ihr aufgelegten Beschränkungen befreit und sich zunehmend als eigenständige praktische Kunstform emanzipiert. Die Entwicklung der Polyphonie, die Einführung chromatischer Zwischenstufen, die Ausweitung des Konsonanzbegriffs (Integration von Terz und Sext) führten ab dem 16. Jahrhundert dazu, dass der pythagoreische Konsonanzbegriff, der in erster Linie nur die Oktave, Quinte und Quarte in ihr System mit einbezog,²¹⁶ ihre Alleingültigkeit für die Musiktheorie verlor. Die Hinzuziehung der kleinen und großen Terz (5:6, 4:5), der kleinen und großen Sexte (5:8, 3:5), zusammen mit den zusammengesetzten Intervallen der kleinen Dezimen (5:12) und der Undezime (3:8) in den Bereich der Konsonanten, erfolgte erstmals 1529 in der *Musica Theoretica* von Ludovico Fogliano.²¹⁷ Im Gefolge hatte 1558 Gioseffo Zarlino in seiner Schrift *Institutioni Harmoniche* die Vielfalt der sich aus den Modi der Antike abgeleiteten Kirchentonarten auf die zwei Tongeschlechter Dur und Moll beschränkt. Hiermit konstituierte sich die moderne Musiktheorie, wie sie bis heute im Wesentlichen Gültigkeit behielt. Einer mystisch-spekulativen wurde eine klar auf die Praxis ausgerichtete und sehr pragmatisch bestimmte Musiktheorie gegenübergestellt.

Im Gegensatz zu den bildhaften Künsten, die sich auf ein rekonstruierbares Ideal der Antike berufen konnten, war es für die Musik nicht möglich, aus der Musikpraxis dieser Zeit, für die kaum Zeugnisse vorhanden waren, eine Wiedergeburt nachzuvollziehen. Sie war daher gezwungen, ganz im Gegensatz zu den anderen Künsten, sich aus sich selbst heraus zu erneuern und ihre eigenen ästhetischen Bestimmungen zu formulieren.²¹⁸ Mit diesem, im Laufe der Zeit sich verändernden, aus den Begrenzungen des Mittelalters herauswachsenden und

²¹⁵ »Denkschrift des Francesco Giorgi betreffend S. Francesco della Vigna«, in: Rudolf Wittkower, »Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus«, Übersetzung Wittkower, München 1969, Anhang S. 125 f.

Den einflussreichsten Rekonstruktionsversuch des salomonischen Tempels unternahm der spanische Jesuit Juan Bautista Villapando (1552–1608), der die harmonische Grundordnung des Tempels darstellt und die antiken Säulenordnungen aus dem durch Gott initiierten Gebäude ableitet. Siehe auch Dieter Golücke, »Die Proportionslehre des Johann Jakob Schübler«, Diss. 1974, S. 46 f.

²¹⁶ Es sind dies die 5 konsonanten Tonverhältnisse 2:1, 3:2, 4:3, 3:1 und 4:1, die sich aus der Bevorzugung der ersten 4 Zahlen ableiten lassen. Somit ergeben sich, außerhalb des Oktavenraums auch noch die Intervalle Duodezime und Doppeloktave, die aber lediglich Oktavdopplungen der Quinte und der Oktave sind.

²¹⁷ Vergl. Rudolf Wittkower, »Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus«, München 1969, S. 107.

²¹⁸ Vergl. Gerhard Nestler, »Geschichte der Musik«, Gütersloh 1962, S. 147.

emanzipierenden Wesen der Musik, beeinflusste und veränderte sie mittelbar auch den Proportionsbegriff in der Architektur.

8. DER „MUSIKALISCHE“ PROPORTIONSBEGRIFF BARBAROS UND DIE ANWENDUNG DURCH PALLADIO

In den ca. 1570 erschienenen, ganz der Baupraxis verschriebenen *Vier Büchern zur Architektur* des Architekten Andrea Palladio (1508–1580), findet sich kein Hinweis auf eine systematische Proportionstheorie.²¹⁹ Die illustrierten Abbildungen idealer Bauten vermitteln neben den technischen und formalen Lösungsansätzen der jeweiligen Entwurfsaufgabe proportionale und modulare Zusammenhänge, die sich empirisch aus dem Planbestand nachweisen lassen. Erst im 21. Kapitel des 1. Buches spricht Palladio Empfehlungen für Raumformen mit bestimmten dezidierten Verhältnissen aus.²²⁰ Seine Aufstellung der Grundrissformen gliedert sich wie folgt:

1. runde Grundrissformen (laut Palladio aber selten möglich)
2. quadratische Grundrisse
3. Raumverhältnisse von Quadratdiagonale zur Quadratlänge, entsp. 1,41: 1
4. Raumverhältnisse von 1: 1 1/3, entsp. 3:4
5. Raumverhältnisse von 1: 1 1/2, entsp. 2:3
6. Raumverhältnisse von 1: 1 2/3, entsp. 3:5
7. Raumverhältnisse von 1: 2

Bis auf das irrationale Seitenverhältnis Länge zur Diagonalen im Quadrat handelt es sich durchweg um kommensurable, „musikalische“ Proportionen. Wittkower weist darauf hin, dass die über die „klassisch“ pythagoreischen Proportionsverhältnisse von 1:2:3:4 hinausgehenden Raumabmessungen bei Palladio (insbesondere die in vielen Villenentwürfen von Palladio bevorzugten Relationen 4:5, 5:6 und 9:5, entsprechend der kleinen und großen Terz und der kleinen Septim und die oben erwähnte große Sexte 3:5) durch die moderne Musiktheorie bestimmt wurden, die diese Verhältnisse als konsonant erklärte.²²¹

So sehr man in Palladios *Vier Büchern zur Architektur* musiktheoretische Beeinflussung nur indirekt aus den Planvorlagen und den von ihm selbst benannten bevorzugten Raumformen „herauslesen“ kann und sich keine direkte Nennung dieses Bezugs in seinem Hauptwerk finden lässt, so bleibt die musikalische Beeinflussung in den Schriften Palladios jedoch nicht gänzlich unerwähnt. Für die neu erbaute Kathedrale von Brescia verfasste Palladio 1567 eine Denkschrift, in der er sich zu der metaphysischen Bedeutung der Proportionen wie folgt äußert:

*Die Proportionen der Stimmen sind Harmonien für das Ohr, diejenigen der räumlichen Maße für das Auge. Solche Harmonien geben uns ein Gefühl der Beglückung, aber niemand weiß warum, außer dem, der nach den Ursachen der Dinge forscht.*²²²

Diese in vielerlei Hinsicht in seinem Traktat nur durch gründliche Analyse der dargestellten Bauten feststellbaren Maßbezüge lassen zusammen mit dem eben erwähnten Zitat die Vermutung entstehen, Palladio wollte das Wissen um die proportionale Ordnung der Architek-

²¹⁹ Siehe auch: Rudolf Wittkower, »Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus«, München 1969, S. 87 f.

²²⁰ Andrea Palladio: »Die vier Bücher zur Architektur«, Zürich 1983, S. 84

²²¹ Wittkower stellt hierzu fest, „daß die Verhältnisse auf Grund der kleinen ganzen Zahlen der griechischen Tonleiter (1:2:3:4) keineswegs die einzigen sind, die in Palladios Bauentwürfen vorkommen. Er zeigte eine Vorliebe für Raumabmessungen von 18x30 oder 12x20, d.h. für eine Ratio 3:5. Es gibt auch Gebäude mit Verhältnissen von 4:5 und 5:6, und diese und ähnliche Verhältnisse treten nicht nur bei den Proportionen einzelner Räume auf, sondern auch in den Beziehungen der Räume zu einander ...“ Rudolf Wittkower, »Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus«, München 19, S. 107.

²²² Zitiert aus Rudolf Wittkower, »Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus«, München 1969, S. 92, Wittkower verweist in diesem Zusammenhang auf Magrini, »Memorie intorno Andrea Palladio«, 1845, Anhang S. 12.

tur nur dem Eingeweihten und wahrhaft Interessierten, der gelernt hat, „nach den Ursachen der Dinge“ zu forschen, zukommen lassen. Es finden sich im Traktat viele versteckte mathematische Bezüge, die die architektonischen Kompositionen mit- und untereinander verweben.

Einen zweiten mittelbaren Übertrag aus der musiktheoretischen Entwicklung seiner Zeit in die Architekturtheorie lässt sich in dem erweiterten Proportionalitätsbegriff finden. Im Gegensatz zur monodischen, d.h. einstimmigen Musik der Antike und des frühen Mittelalters, hatte sich die Musik seit dem 14. Jahrhundert als *Ars Nova* zu einer nunmehr fast ausschließlich mehrstimmigen Musik entwickelt. Die Differenzierung der Oberstimmen förderte zugleich eine rhythmische und harmonische Differenzierung, die abgeleitet aus der Mensuraltheorie (d.h. der Bestimmung der Dauerwerte der Töne durch die Notenform) auch schriftlich fixierbar wurde.²²³ Dieses „Geflecht“ individueller, in Stimmlage und rhythmischem Ausdruck differenzierter Stimmen, die durch die neue Musiktheorie zu einem Gesamtbild der polyphonen Komposition verschmolzen wurden, sprengte den herkömmlichen, auf die Konsonanz zweier Töne ausgelegten pythagoreischen Proportionsbegriff.

Der Humanist Daniele Barbaro (1514–1570), ein dem Renaissance-Ideal entsprechend umfassend in den Fächern Mathematik, Philosophie, Theologie und Geschichte unterrichteter Zeitgenosse Palladios (Palladio baute für ihn die Villa Maser), übersetzte Vitruvs *Zehn Bücher über die Architektur* (Erscheinungsdatum 1556) ins Italienische und versah diese mit umfangreichen Kommentaren.²²⁴ Die Architektur ist für Barbaro eine besonders nahe der platonischen „Idee“ verpflichtete Kunst, in der die Form des Bauwerks die auszudrückende Idee näher als bei allen anderen Künsten realisieren kann:²²⁵

*Der Künstler arbeitet zunächst mit seinem Verstande und empfängt im Geiste; dann formt er den Stoff zum Symbol nach seiner inneren Vorstellung. Dies gilt besonders von der Architektur.*²²⁶

Dabei kommt der Proportion die wesentliche Aufgabe zu, in der Architektur „den Stoff zum Symbol“ zu formen. Dass ausgerechnet Vitruv in seinem Traktat *Zehn Bücher über die Architektur* das Thema Proportion lediglich am Rande thematisiert wird, scheint Barbaro zuwiderzulaufen.

Dieses Fehlen einer eigenständigen Proportionstheorie bei Vitruv veranlasst Barbaro, die Wichtigkeit des Proportionsbegriffs für die Architekturtheorie näher zu bestimmen. Dass Barbaro dabei zwischen den Begriffen Proportion (*proportione*) und Proportionalität (*proportionalità*) zu unterscheiden weiß, indem er „Proportion“ als Verhältnismäßigkeit zweier Größen beschreibt und „Proportionalität“ als Verhältnismäßigkeit zweier Proportionsverhältnisse (*comparatione d'una proportione all'altra*) begreift, lässt eine Beeinflussung von der modernen Musiktheorie Zarlinos vermuten. Wie in der polyphonen Musik die Einzelstimme und ihre eigene Intervallstruktur erst im Zusammenhang mit der Gesamtführung aller Stimmen verständlich wird, anders ausgedrückt, die horizontale (zeitlich chronologische) Glie-

²²³ Siehe hierzu Gerhard Nestler, »Geschichte der Musik«, Gütersloh 1962, S. 106 ff.

²²⁴ Vergl. hierzu Rudolf Wittkower, »Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus«, München 1969, S. 57 f.

²²⁵ Siehe Rudolf Wittkower, »Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus«, München 1969, S. 58 f.

²²⁶ Barbaro, Daniele, »I dieci libri [...]«, I, i, 3, zitiert aus Rudolf Wittkower, »Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus«, München 1969, S. 58 f., Übersetzung vom Autor.

derung der Einzelstimmen einer vertikalen (harmonischen) Gliederung des simultanen Erklings aller Stimmen gegenübergestellt werden muss, so ist der Proportionalitätsbegriff Barbaros der Versuch, den revolutionären Neuerungen in der modernen Musiktheorie durch eine Erneuerung und Erweiterung in der Architekturtheorie zu folgen.

Durch den eingeführten Begriff der *Proportionalität* lassen sich alle im Bau vertretenen Relationen geradezu „symphonisch“ aufeinander beziehen, indem bestimmte Teiler als harmonische Ausgangsgrößen dem gesamten Gebäude unterstellt werden. Wittkower²²⁷ weist anhand der Villa Maser nach, wie mittels Teilungen der Zahl 12, welche vielmehr als Grundton des Baues gelten kann, die ganze Villa in ihrer proportionalen Struktur hergeleitet werden kann. Versteckt als harmonisches Mittel einer vorhandenen Relation, oder direkter nachvollziehbar als Teiler oder Produkt zweier Seitenverhältnisse – im ganzen Gebäude lässt sich die 12 als Schlüsselzahl der Proportion sichtbar oder in einem mathematischen Verhältnis als Grundzahl wieder finden.

Die überaus starke theoretische Fixierung der Proportionstheorie Barbaros aus musiktheoretischen Herleitungen bestätigt aufs Neue den Gedanken der Renaissance-Theoretiker, dass musikalische Prinzipien universelle Prinzipien sind und folglich absolute Gültigkeit haben.²²⁸ Die gehörte wie die gesehene Proportion referiert auf ein gemeinsames Grundphänomen; entsprechend legitimieren sich Vergleiche aus dem musikalischen Gebiet zur Begründung von sichtbaren Phänomenen.

So groß ist die Macht der Proportion, solchermaßen ihre Notwendigkeit und Nützlichkeit in den Dingen, daß niemand, weder mit dem Gehör noch mit dem Auge oder den anderen Sinnen, irgendeine Ergötzung erfahren kann als durch die Schicklichkeit, und die Verhältnismäßigkeit der vernünftigen Vorstellung (ragione), dort wo alles jene, das erfreut und gefällt nicht anders erfreut und gefällt, als es ein proportioniertes Maß und eine verhältnismäßige Mischung annimmt. Nicht eher gelangen die Stimmen und Töne mit Ergötzen und Wohlgefallen und durch das Gehör in das Gemüt, bevor sie in einem proportionalen Verhältnis von Zeit und Abstand zusammenklingen. Die schönen Erfindungen des Menschen haben desto mehr des Guten, je scharfsinniger sie proportioniert sind.²²⁹

Laut Zöllner²³⁰ sind die überaus reichhaltig mit musikalischen Analogiebegriffen gespickten architekturtheoretischen Ausführungen Barbaros auch ein Hinweis auf die Verbreitung und das Selbstverständnis des musiktheoretischen Diskurses seiner Zeit.²³¹ Da eine originäre architekturenspezifische Sprache zur Kennzeichnung von Proportionsverhältnissen in der Auseinandersetzung fehlt, greift Barbaro auf die verbreiteten musikalischen Terminologien zurück, um auf diesem Wege Architektur für breite Schichten kommunizierbar zu machen. Indem man von Quartan, Quinten und Oktaven in den Proportionen von Fassaden reden konnte, behauptete man a priori eine synästhetische Übertragung von architektonischer und musikalischer Proportion und übertrug unkritisch die ästhetischen Prinzipien der einen Kunst auf die andere. So selbstverständlich wurden musiktheoretische Phänomene auf Be-

²²⁷ Vergl. hierzu Rudolf Wittkower, »Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus«, München 1969, S. 109 f.

²²⁸ Siehe hierzu Frank Zöllner, »Vitruvs Proportionsfigur«, Hamburg 1987, S. 166, zu den musiktheoretischen Implikationen der Proportionstheorie Barbaros auch S. 161 f.

²²⁹ Daniele Barbaro, »I dieci libri [...]«, 1567, S. 97–98, zitiert aus Frank Zöllner, »Vitruvs Proportionsfigur«, Hamburg 1987, Übersetzung Zöllner, S. 163.

²³⁰ Vergl. Frank Zöllner, »Vitruvs Proportionsfigur«, Hamburg 1987, S. 162.

²³¹ Interessant hierzu der Verweis auf die kurze Einleitung in Vignolas »Regola delli cinque ordini di architettura« von 1562, in der Vignola den Bezug zur Musiktheorie lapidar und ohne diesen Zusammenhang weiter auszuführen wie folgt erklärt:

„In Anbetracht dessen, daß allen unseren Sinnen eine gewisse Proportion gefällt, während was außerhalb davon, mißfällt, wie die Musiker in ihrer Wissenschaft mit guten Gründen deutlich genug beweisen, habe ich mir vor einigen Jahren die Mühe genommen, die genannten fünf Ordnungen der Architektur auf eine kurze, leicht und schnell anwendbare Regel zurückzuführen.“ Iacomo Barozzio Vignola, »Regola Delli Cinque Ordini d'Architettura«, Rom 1607 [erste Auflage 1562], deutsche Übersetzung nach Georg Germann, »Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie«, Darmstadt 1993 (3. Aufl.), S. 118.

griffsbestimmungen anderer Kunstgattungen übertragen, dass ihnen mehr als spekulative, sondern faktisch wissenschaftliche Bedeutung zukam.

In diesem Zusammenhang sei auf die Lehren Johannes Keplers (1571-1630) hingewiesen. Ausgehend von der boethianischen Unterteilung der Musik in *musica mundana*, *musica humana* und *musica instrumentalis* versucht Kepler in seinem 1619 erschienenen Hauptwerk *Harmonices Mundi Libri V* die Idee der Sphärenharmonie wissenschaftlich zu verifizieren durch die Entdeckung, dass die sonnennächsten und sonnenfernsten Punkte der elliptischen Umlaufbahnen der Planeten sich zueinander wie konsonante Intervallproportionen verhielten. Außerdem identifiziert Kepler diese konsonanten Intervalle als Bestandteile des Dur-Dreiklangs.²³² Für einen empirisch-wissenschaftlich argumentierenden Wissenschaftler wie Kepler war es in seiner Zeit nicht ungewöhnlich, sich einer übergeordneten Weltidee zu versichern, in der sich die wissenschaftlich fundierte Erkenntnis einzufügen hatte. Die axiomatische Bedeutung der pythagoreisch-platonischen Lehre für die Zeit der Renaissance äußerte sich in einer umfassenden, alle Wissens- und Kunstgebiete betreffenden Vorstellung, dass das Einfache gleichsam das Ästhetische und Harmonische und somit Ausdruck der übergeordneten Wahrheit sei.²³³

²³² Siehe auch Friedrich Zipp, »Vom Urklang zur Weltharmonie«, Kassel 1985, S. 70 ff.

²³³ Vergl. E. J. Dijksterhuis, »Die Mechanisierung des Weltbildes«, Berlin – Göttingen 1956, S. 338.

9. DIE PSYCHOLOGISCHE ERKENNTNIS: ZUM DISPUT FRANÇOIS BLONDEL – CLAUDE PERRAULT

Auch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bleiben die Grundbegriffe der pythagoreisch-platonischen Anschauung für den architekturtheoretischen und musiktheoretischen Diskurs gültig. Die noch in der Renaissance ganz auf den metaphysischen Hintergrund bezogene Auslegung verliert aber in der Folge der neuen mathematisch-wissenschaftlichen Erkenntnisse und dem dadurch verursachten Paradigmenwechsel in der Naturbetrachtung an Gewicht und wird zugunsten einer rational-empirischen Einschätzung verdrängt.

René Ouyard, Musikdirektor an der Sainte Chapelle in Paris, vertritt in seinem 1697 erschienenen Buch *Architecture Harmonique, ou l'Application de la doctrine des proportions de la Musique à l'Architecture* – noch ganz im Sinne der pythagoreischen Sichtweise – die Idee einer engen Verbindung von Musik und Architektur aufgrund einer originär musikalisch bestimmten Zahlengesetzlichkeit. Auch bei ihm findet sich die Überzeugung, dass die Proportionen, die nicht als konsonante Intervalle dem Ohr angenehm erscheinen, auch in der Architektur keine ästhetische Relevanz erlangen.²³⁴ Dabei gilt für Ouyard – er schreibt aus der Position des Musiktheoretikers –, dass das Auge beim Erfassen von Harmonien weniger akkurat sei als das Ohr und sich demnach die Musik als sinnliches Phänomen über der Architektur positioniere.

Das eigentlich Neue der Theorie Ouyards findet sich in der Feststellung, dass, wie in der Musik, so auch in der Architektur der zeitliche Aspekt in der Perzeption von Musik und Architektur und der Beurteilung von Proportionen und harmonischen Strukturen eine wesentliche Rolle spiele. So werden in der Musik die Ausgewogenheit und Harmonie der Konsonanzen nur bei gleichzeitigem Erklingen vom Ohr berücksichtigt; zeitlich auseinander liegende Intervallproportionen können nicht simultan erfasst und beurteilt werden und sind demnach für den harmonischen Eindruck eines Musikstückes weniger relevant.²³⁵ Genauso verhielte es sich in der Architektur: Nur was der Betrachter gleichsam simultan an Proportionen auffassen könne, unterliege einer ästhetischen Gegenüberstellung und erzeugt ein stimmiges oder eben nichtstimmiges (Teil-)bild des Gebäudes. Das, was wie bei einem Musikstück nicht unmittelbar synchron aufzufassen sei (Gebäudeteile, die nicht direkt einsehbar sind), entziehe sich der bewertenden Auffassungsgabe des Betrachters.

Wie Dorothea Lehner²³⁶ feststellt, bedeutet diese wissenschaftlich-empirische Betrachtungsweise zum einen, dass der als Universalausdruck in der Renaissance verstandene Harmoniebegriff als normativer Proportionsbegriff nicht mehr dem ganzen Gebäude unterliegt, sondern nur die Formen betrifft, die dem Betrachter visuell zugänglich sind. Der Proportionsbegriff bei Ouyard wird pragmatisch ausgelegt. Zum anderen wird durch Ouyard erstmals der Zeitbegriff in die Architekturtheorie eingeführt und damit der Allgemeingültigkeit „ewiger“ Schönheitsgesetze in der Architektur die Relativität des subjektiven Empfindens entgegengesetzt. Auch wenn es in keiner Weise die eigentliche Intention Ouyards war, die zahlenmusikalischen Beziehungen zwischen Musik und Architektur anzuzweifeln, wurde durch

²³⁴ Siehe Wolfgang Dieter Brönner, »Blondel-Perrault, Zur Architekturtheorie des 17. Jahrhunderts in Frankreich«, Diss. Bonn 1972, S. 69 f.

²³⁵ R. Ouyard, »Architecture Harmonique ou Application de la Doctrine des Proportions de la Musique à l'Architecture«, Paris 1679, S. 9, in: Dorothea Lehner, »Architektur und Natur«, München 1987, S. 52.

²³⁶ Siehe Dorothea Lehner, »Architektur und Natur«, München 1987, S. 52–53.

die Berücksichtigung wahrnehmungspsychologischer Phänomene im Erfassen von Kunstwerken die vormals unverbrüchliche Gültigkeit universaler, metaphysisch begründeter Kriterien in Frage gestellt.

Um eine verbindliche, den Auffassungen des französischen Staates entsprechende Architekturlehre zu bestimmen und durch öffentliche Vorlesungen, Resolutionen und Stipendien den Architektennachwuchs zu unterrichten, wird 1671 von Colbert die *Académie Royale d'Architecture* in Paris gegründet. Sie ganz auf die Lehren Vitruvs und der italienischen Renaissancetheoretiker stützend, soll – bei Berücksichtigung geänderter Anforderungen an die Baukunst – eine normative Architekturästhetik formuliert und durch Veröffentlichungen zugänglich gemacht werden.

Im Jahre 1681 beschäftigt sich die Akademie mit der Frage, ob es für die Architektur – genauso wie für die Musik – ein festgelegtes, objektiv unveränderliches Prinzip der Schönheit gäbe, das unabhängig vom individuellen Geschmack Gültigkeit behielt. Unter Vorsitz von François Blondel (1617–1686), einem Ingenieur und Mathematiker, der durch die Errichtung der Porte Saint-Denis 1672 auch als Architekt hervortrat, äußert sich die Akademie wie folgt:

Obwohl es in der Architektur zahllose Dinge gibt, die bloß arbiträr sind und nur deshalb gefallen, weil sie von geachteten Leuten eingeführt worden sind, erscheint es der Akademie nichtdestoweniger sehr wahrscheinlich, daß es in der Baukunst eine bestimmte Anordnung, Zahl, Disposition, Größe und Proportion der Teile gibt, die jene harmonische Einheit hervorbringt, die man Schönheit nennt, und die uns gefällt und nicht weniger natürlich ist als die Zahl, die Disposition, die Anordnung und die Proportion der Töne, die jene harmonische Einheit hervorbringt, die uns in der Musik gefällt. Und daraus, daß wir keineswegs verpflichtet sind, diese musikalischen Proportionen zu kennen, um daran Geschmack zu finden, weil sie für unsere Wahrnehmung auch dann existieren, wenn wir sie nicht kennen, kann man vernünftigerweise nicht ableiten, daß wir in dem Maße, wie wir von den Proportionen in der Architektur keine volle Kenntnis haben, sie auch gar nicht schön finden können. Vielmehr ist die Akademie der Meinung, daß selbst die Dinge, die in der Baukunst nur arbiträr sind, bloß in dem Maße gefallen, in welchem sie in eine bestimmte Anordnung, eine bestimmte Figur, Zahl und Proportion einhalten.²³⁷

Die Unterteilung der ästhetischen Kategorien in der Architektur in feststehende, unveränderliche Grundwerte, die normativ sind und damit außerhalb des individuell-künstlerischen Ermessens liegen, und in Faktoren, die geschmacklich bedingt sind und damit den Zeitströmungen unterliegen, bedeutet eine Relativierung und Einschränkung des humanistischen, universalen Schönheitsideals der Renaissance, das dem individuellen Geschmack keine dezidierte Rolle in der ästhetischen Theorie beimisst. Dass hier aber nur eine zaghafte Aufweitung des Schönheitsbegriffs stattfindet, bezeugt die große und einflussreiche Rolle, die den normativen Faktoren im Prozess der ästhetischen Wertung weiterhin zugebilligt wird und die selbst die arbiträre Kategorie des Geschmacklichen erst zu einer ästhetischen Kategorie werden lässt.

Eine Weiterentwicklung der Thesen einer gesicherten und normativen Grundlage der Architektur, aufbauend auf den Resolutionen der Architekturakademie, findet sich in den an den eigenen Vorlesungen an der Architekturakademie orientierten fünfbandigen *Cours d'architecture* (1675–1683) von François Blondel. Auch hier wird abermals die Forderung

²³⁷ Bericht der Académie Royale d'Architecture vom 18.8.1681, zitiert aus: Werner Kambartel, »Symmetrie und Schoenheit«, München 1972, S. 80.

nach einer normativen Proportionslehre für die Architektur laut, die sich dem Zusammenhang von musikalischer und architektonischer Harmonie versichert. So lautet es bei Blondel in einer Abwandlung Albertis:

*Die Proportionen, die die Konsonanzen hervorbringen, aus denen man so schöne Akkorde bildet, sind dieselben, die in den Teilen der Architektur die Symmetrie hervorbringen, dank derer man Gebäude von so schönem Anblick errichtet.*²³⁸

Für die Musik wie für die Architektur erkennt Blondel das Gesetz der Konsonanz als bestimmendes Proportionsprinzip an. In einem Kapitel, das Blondel „Beweis, dass die Proportionen der Grund für die Schönheit in der Architektur sind und dass diese Schönheit in der Natur begründet liegt, ebenso wie die Schönheit der musikalischen Akkorde“²³⁹ betitelt und damit schon die Richtung seiner Argumentation offenbart, untersucht er die antiken Bauten anhand der Gesetzmäßigkeit der musikalischen Konsonanzlehre und versucht empirisch zu belegen, dass allen wohlgefälligen Gebäuden oftmals die gleichen musikalischen Proportionen zu Grunde gelegt werden können, wobei andererseits hässliche Bauwerke sich durch ein Missachten der Proportionsregeln auszeichnen.²⁴⁰ So unterscheidet Blondel zur Beurteilung eines architektonischen Werkes zwischen dem Vorhandensein der natürlichen Schönheit der guten Proportion und den gültigen geschmacklichen Normen, die für das Kunstwerk gelten. Dabei kommt dem geschmacklichen Aspekt – im Gegensatz zu der natürlichen Schönheit (*beautez naturelles*) – eine sekundäre Rolle zu. Die arbiträren Schönheitswerte müssen sich mit den normativen Werten verbinden, um letztendlich ein „Wohlgefallen“ beim Betrachter zu erzeugen.²⁴¹ Um seine Theorie zu stützen, beruft sich Blondel nicht mehr allein auf universelle, nicht weiter begründbare metaphysische Prinzipien, sondern versucht, anhand empirischer Forschung eine wissenschaftliche Begründung für die Dominanz eines musikalischen Proportionensystems zu finden. Wie weit aber bereits in Blondels Architekturtheorie wahrnehmungspsychologische Erkenntnisse ihren Platz gefunden haben, zeigt bereits die Tatsache, dass er auf Kosten eines absoluten Proportionsbegriffs Maßkorrekturen (*changement de proportion*) empfiehlt, die die perspektivischen Verkürzungen und Verzerrungen aus der Sicht des Betrachters ausgleichen sollen.²⁴² All diese Bestrebungen dienen aber letztlich dazu, die normative Gültigkeit der Proportionsgesetze und schließlich auch die Lehrbarkeit der Architektur (an die er als Direktor der Bauakademie essentiell interessiert sein musste) unter modernen erkenntnistheoretischen Gesichtspunkten sicherzustellen.

²³⁸ François Blondel, »Cours d'Architecture enseigné dans l'Académie Royale d'Architecture«, Paris 1683, Teil 5, S. 771, zitiert aus Werner Kambartel, »Symmetrie und Schoenheit«, München 1972, S. 81.

²³⁹ François Blondel, »Cours d'Architecture enseigné dans l'Académie Royale d'Architecture«, Paris 1683, Teil 5, S. 768, sinngemäß vom Verfasser nach Alberto Pérez-Gómez, »Architecture and the Crisis of Modern Science«, Cambridge/Mas. 1984, S. 45 übersetzt.

²⁴⁰ François Blondel, »Cours d'Architecture enseigné dans l'Académie Royale d'Architecture«, Paris 1683, Teil 5, S. 770 f., vergl. auch Werner Kambartel, »Symmetrie und Schoenheit«, München 1972, S. 82 und Alberto Pérez-Gómez, »Architecture and the Crisis of Modern Science«, Cambridge/Mas. 1984, S. 47.

²⁴¹ Selbst dann, wenn natürliche Schönheit und geschmacklicher Ausdruck zusammenkommen, bedarf es noch als drittes Element der Bildung des Kunstinteressierten, um den Genuß an der Kunst zu gewährleisten: „Da es mit Ausnahme der Musikverständigen wenige gibt, die an der Mehrstimmigkeit Gefallen finden, die doch nicht verfehlen kann, jenen Einklang und jenen Wohlklang zu erzeugen, die von selbst bewundert werden, so ist es auch nicht erstaunlich, daß es Leute gibt, denen die gotischen Bauten gefallen, weil sie sich daran gewöhnt haben, und daß es umgekehrt wenige gibt, die imstande wären, mit Genuß zu kosten, was es an Bewundernswertem in der harmonischen Mischung der zahlreichen Teile gibt, aus denen sich ein schönes Gebäude zusammensetzt und die sich in der Architektur zu schöner Wirkung vereinen.“ François Blondel: »Cours d'architecture enseigné dans l'Académie royale d'Architecture«, 2. erw. und verb. Ausgabe, Paris 1698 (Teil I 1675, Teil II-V 1683), II, S. 170, zitiert aus Georg Germann, »Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie«, Darmstadt 1993 (3. Aufl.), S. 187.

²⁴² Vergl. Wolfgang Dieter Bröner, »Blondel-Perrault. Zur Architekturtheorie des 17. Jahrhunderts in Frankreich«, Diss. Bonn 1972, S. 19 ff. Der Gedanke an eine optische Korrektur an den am Bauwerk angewandten Proportionen entsprechend subjektiven Betrachtungskriterien findet sich bereits bei Vitruv (insbesondere: Marcus Vitruvius Pollio, »De Architectura Libri Decem – Zehn Bücher über Architektur« 4. Auflage, Darmstadt 1987, S. 151 ff.).

Blondel fordert für die Architektur ein auf gesicherte Erfahrungswerte aufbauendes Regelwerk, wie es bereits für die Physik und die Musik existiert, das der Architektur eine beständige und sichere Grundlage (*principe stable & constant*) geben soll.²⁴³ Mathematik und Geometrie, deren Gesetze invariabel und allzeit gültig sind, versichern der Architektur ihren Wahrheitsgehalt und ihre Schönheit und geben ihr außerdem eine symbolische Funktion, die ihren Anspruch, Kunst zu sein, bestätigt.²⁴⁴

Der Physiologe Claude Perrault²⁴⁵ (1613–1688), der Bücher zur Medizin, zum Maschinenbau und zur Tiergeschichte veröffentlicht, ist – wie später auch Blondel – Mitglied der *Académie des Sciences*. Als Vertreter eines erkenntnistheoretischen Empirismus lehnt Perrault die Existenz angeborener Ideen in der Seele des neugeborenen Menschen ab, sondern glaubt vielmehr, dass der Mensch durch innere und äußere Erfahrung, die er im Laufe seines Lebens gewinnt, geformt und geprägt wird.²⁴⁶ Erst spät in seinem Leben wendete Perrault sich der Architektur und architekturtheoretischen Fragen zu. Der Bau der Louvre-Kolonnaden, für die er 1664 die Entwürfe liefert, stellt sein architektonisches Hauptwerk dar. Im Jahr 1673 erscheint seine Vitruv-Übersetzung, der 1683 eine eigene architekturtheoretische Betrachtung in Form einer Säulenordnung (*Ordonnance des cinq espèces de colonnes*) folgt. Im Gegensatz zu Blondel bestreitet Perrault die Existenz normativer Proportionsregeln. Architektonische Schönheit begriff Perrault als Produkt unserer Gewöhnung und des Zeitgeschmacks. Die normative Gültigkeit der Konsonanzgesetze in der Musik werden von ihm nicht angezweifelt, sie seien tatsächlich für die musikalische Schönheit immanent und eine *conditio sine qua non*. Aber für die Architektur gelten seiner Auffassung nach andere Bedingungen.

*Hier wird klar, welche Grundlage die Meinung derjenigen haben kann, die glauben, daß die Proportionen, die in der Architektur beachtet werden müssen, genau so bestimmt und unveränderlich sind wie die Proportionen, die die Schönheit und Harmonie der Akkorde in der Musik ausmachen. Die letzteren hängen tatsächlich nicht von uns, sondern von der Natur ab, durch die sie mit so genauen Bestimmungen ausgestattet sind, daß sie nicht verändert werden können, ohne auch die unsensibelsten Ohren zu schockieren. Denn wenn es so wäre, wie jene meinen, dann müßten die Bauwerke, die nicht diese wahren und natürlichen Proportionen haben, von denen man behauptet, daß sie unverzichtbar seien, von allen Leuten übereinstimmend verurteilt werden, zumindest aber von denen, die durch eine profunde Sachkenntnis zu solchem Urteil am meisten befähigt sind.*²⁴⁷

Das Intervallsystem, das in der Musik das musikalische Basismaterial definiert, konnte nach Perrault tatsächlich nur gefunden und nicht entwickelt werden, da dieses nicht vom Menschen, sondern „von der Natur abhängt“. Im Sinne eines in der Natur vorbestimmten Ausgangsmaterials von der Musik auf die Architektur zu schließen, lehnt Perrault mit dem Argument ab, dass eine verstimmte musikalische Konsonanz evident ist, hingegen eine „ver-

²⁴³ Siehe Georg Germann, »Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie«, Darmstadt 1993 (3. Aufl.), S. 187 f.

²⁴⁴ Vergl. Alberto Pérez-Gómez, »Architecture and the Crisis of Modern Science«, Cambridge/Mas., S. 45.

²⁴⁵ Dessen Bruder Charles Perrault zum Initiator der „Querelle des Anciens et des Modernes“ wurde, als er im späten 17. Jahrhundert in der Académie Française sein Gedicht »Das Zeitalter Ludwigs des Großen« vortrug. In diesem Gedicht behauptete Charles Perrault eine kulturelle und zivilisatorische Ebenbürtigkeit der eigenen Epoche mit der der römischen Antike. Damit wurde die Normativität der Antike ernsthaft in Frage gestellt, die bis dato im Begriff der „Klassik“ zum unerreichbaren kulturellen Höhepunkt stilisiert wurde. Eine heftige und polemische Auseinandersetzung von Gegnern und Befürwortern einer unkritischen Antikenrezeption folgte, in deren Konsequenz die Perrault-Anhänger eine eigenständige, von den normativen Zwängen der Antike befreite „neue Kunst“ einforderten, die sich statt auf universelle Kriterien auf relative Schönheitskriterien begründen ließ. In der Kunst der Romantik fand diese Forderung schließlich ihre praktische Realisierung. Vergl. hierzu: Günter Stolzenberger, »Die romantische Opposition«, Lüneburg 1998, S. 63 ff. und Paul Oskar Kristeller, »Das moderne System der Künste«, in: »P.O.K., Humanismus und Renaissance«, Bd. II, S. 164–206, insbesondere S. 185.

²⁴⁶ Siehe auch Hanno-Walter Kruff, »Geschichte der Architekturtheorie«, München 1995, S. 149 ff.

²⁴⁷ Vorwort »Ordonnance[...]«, p. III, zitiert aus Werner Kambartel, »Symmetrie und Schönheit«, München 1972, S. 82.

stimmte” Proportion in der Architektur in der Regel nicht bemerkt wird. Diese von Claude Perrault eingeführten Bestimmungen der empirischen Psychologie in die Kunsttheorie²⁴⁸ führen letztendlich zu einem Infragestellen aller normativen Schönheitswerte, solange diese sich nicht empirisch bestätigen lassen.

So bleibt als Vergleichsgebiet zwischen Architektur und Musik für Perrault nur die Werkform, das eigentliche individuelle Kunstwerk übrig, das entsprechend dem Geschmack, der Gewöhnung und der jeweiligen Sozialisation unterschiedlich ausgebildet sein kann und sich einem objektiven Urteil entzieht.

Um den Vergleich zwischen Musik und Architektur richtig zu stellen, darf man nicht einfach die Akkorde selbst in Betracht ziehen, sondern die Art und Weise, wie man diese Akkorde anwendet. Diese Anwendung ist bei verschiedenen Musikern und in den diversen Nationen verschieden, ebenso wie die architektonischen Proportionen es bei verschiedenen Autoren und in verschiedenen Bauwerken sind; denn so wenig es eine Anwendung der Akkorde gibt, die notwendig und unfehlbar besser ist als eine andere, noch Gründe, die beweisen könnten, daß die französische Musik besser sei als die italienische, ebensowenig gibt es Gründe, die beweisen könnten, daß ein Kapitell, das höher oder niedriger ist, notwendig und natürlich schöner sei als ein anderes. Hier verhält es sich anders als bei einer einfachen Konsonanz, wo man beweisen kann, daß eine Seite, die ein wenig mehr oder weniger mißt als die Hälfte der Länge einer anderen, mit dieser anderen eine unerträgliche Dissonanz erzeugt, weil die Proportion diesen Effekt bei den genannten Tönen natürlich und notwendig hat.²⁴⁹

Ohr und Auge sind grundverschiedene Sinnesorgane, und ihre jeweiligen physiologischen Wirkungsformen sind kategorisch. Nach Claude Perrault gefällt Musik und verursacht emotionale Wirkungen, obwohl die mathematische Begebenheit, die hinter den Intervallen steht, im Augenblick des Hörens nicht bewusst wird. Hier verhält es sich genau umgekehrt zum Sehen, wo eine Proportion tatsächlich sichtbar und ihr Teilungsverhältnis abschätzbar wird, aber darüber hinaus nur eine geringe emotionale Wirkung verursacht.²⁵⁰

Wo Perrault zwischen feststehenden (er bezeichnet diese als „positive Schönheit“, im Gegensatz zu der Bezeichnung „natürliche Schönheit“ bei Blondel) und relativen geschmacklichen Schönheitskriterien unterscheidet, orientiert er sich an Blondel. Zu den Aspekten einer arbiträren und damit relativen Schönheit in der Architektur gehören nach Perrault alle für die Proportionierung und die harmonische Gesamtwirkung verantwortlichen Schönheitsmerkmale, wie *Disposition* und *Arrangement*.²⁵¹

Die intuitive Auffassung, die sozusagen bei Umgehung der Ratio direkt ein Gefallen impliziert, bezeichnet Perrault als „positives” Schönheitsmerkmal. Diese sind tatsächlich überzeitlich und normativ. Für die Architektur läßt er nur die Begriffe *Solidité*, *Salubrité* und *Com-*

²⁴⁸ Siehe Wolfgang Dieter Brönner, »Blondel-Perrault. Zur Architekturtheorie des 17. Jahrhunderts in Frankreich«, Diss. Bonn 1972, S. 89.

²⁴⁹ Vorwort »Ordnance [...]«, p. IV, zitiert aus Werner Kambartel, »Symmetrie und Schoenheit«, München 1972, S. 82 f.

²⁵⁰ „Daher kann man nicht sagen, daß die Proportionen der Architektur dem Auge auf Grund einer unbekanntem Rationalität gefallen und daß sie ihre Wirkung allein aus sich heraus tun, ebenso wie die Akkorde der Musik auf das Ohr wirken, ungeachtet der Unkenntnis, die man in bezug auf die Rationalität der Konsonanzen hat. Die Kenntnis, die wir mittels des Ohrs von dem haben, das aus der Proportion zweier Saiten resultiert, in der die Harmonie besteht, ist vollkommen verschieden von der Kenntnis, die wir mittels des Auges von dem haben, das aus der Proportion der Teile resultiert, aus denen eine Säule besteht: Denn wenn der Geist durch die Vermittlung des Ohrs von dem berührt ist, das aus der Proportion zweier Saiten resultiert, ohne daß er diese Proportion kennt, dann ist es deshalb, weil das Ohr nicht fähig ist, ihm die Kenntnis dieser Proportion zu geben. Dagegen ist das Auge zwar fähig, die Proportion erkennen zu lassen, die wohlgefällig wirkt, ohne den Geist jedoch irgendeine Wirkung dieser Proportion fühlen zu lassen, die über die Kenntnis dieser Proportion hinausgeht. Die Konsequenz daraus ist, daß das, was dem Auge angenehm ist, es nicht wegen seiner Proportion ist, wenn das Auge sie nicht kennt, wie es meistens der Fall ist.“ Vorwort »Ordnance [...]«, p. IV, zitiert aus Werner Kambartel, »Symmetrie und Schoenheit«, München 1972, S. 84.

Es gibt also nach Perrault zwei Wahrnehmungskategorien in der Kunst, eine analytische, die der architektonisch-optischen Auffassung entspricht und die Kenntnis und „Erkenntnis“ vom Betrachter fordert, und eine intuitiv-subjektive, die der auditiven und musikalischen Perzeption entspricht und keine Vorkenntnisse vom Hörer fordert, dafür ihn aber direkt emotional anspricht. Die analytische Auffassung ist einem „arbiträren“ Schönheitsmerkmal zugeordnet, da sie – um auf den Betrachter zu wirken – außerhalb des Kunstwerkes liegende Begriffsbestimmungen benötigt, die dem Geschmack und den Zeitströmungen unterworfen sind.

²⁵¹ Siehe Wolfgang Dieter Brönner, »Blondel-Perrault. Zur Architekturtheorie des 17. Jahrhunderts in Frankreich«, Diss. Bonn 1972, S.79 f.

modité,²⁵² also im Wesentlichen außerästhetische Faktoren, die ausführungstechnische, materialtechnische und funktionelle Kriterien beschreiben, als „positive“ Schönheitswerte gelten. Als einzig ästhetisch relevanten Ausdruck zählt Perrault den modernen Begriff der Symmetrie zu den „positiven“ Werten in der Architektur.²⁵³

Dass Proportionen weiterhin für die Architektur eine ästhetische Relevanz haben, wird von Perrault nicht geleugnet. Nur die Festlegung, welche Proportionen schön seien, bzw. welche proportionalen Verhältnisse angewandt werden sollten, lässt sich nach Perrault nicht grundsätzlich entscheiden. Um hier zumindest Näherungen geben zu können und gleichsam den geschmacklichen Relativierungen gerecht werden zu können, empfiehlt Claude Perrault, die empirisch errechneten statistischen Durchschnittswerte aller Proportionsmaße einer Epoche zum Maßstab zu nehmen, um daraus Anhaltswerte zu gewinnen.²⁵⁴ Da in ihnen sowohl geschmackliche Faktoren (die laut Perrault bereits in der Antike zu einer weiten Streubreite der angewandten Proportionen führten), als auch vermeintlich „normative“ Faktoren (die im gleichen Maße letztlich relativen Ursprungs sind) zum Tragen kommen, bieten diese einen Fixpunkt innerhalb der durch Geschmack, Gewöhnung und Mode sich ständig ändernden Vorlieben.

Diese Unterscheidung zwischen „sichtbaren“ (gestalthaften) und „unsichtbaren“ (ideenhaften) Phänomenen, zwischen Perzeption und Intention im Kunstwerk, die bisher in der Kunsttheorie immer zu Gunsten des Letzteren entschieden wurde,²⁵⁵ findet durch Perrault die entscheidende Wendung: In seiner Kunsttheorie wird das Subjekt und seine perzeptiven Möglichkeiten zum Maßstab der Beurteilung eines Kunstwerkes, das metaphysische Element wird zu Gunsten einer psychologischen Betrachtungsweise zurückgedrängt.

Perraults Definition unterscheidet sich genau in diesen Punkten diametral von der Blondels. Indem Blondel zum Beispiel die Ausführungsqualität eines Bauwerkes als lediglich sekundäres Schönheitsmerkmal begreift, welches ein schlecht proportioniertes Gebäude nie ästhetisch „retten“ kann,²⁵⁶ umgekehrt die proportionale Ausgestaltung eines Gebäudes für ihn zum wichtigen „natürlichen“ Schönheitsmerkmal wird, sind in diesen Begriffsbestimmungen die wesentlichen Streitpunkte der beiden Kontrahenten definiert.

Beiden Positionen bleibt – unabhängig von allen kategorialen Differenzen – eine revolutionäre Neubestimmung des subjektiven Geschmacksbegriffs in der Kunsttheorie, die für die Kunstbetrachtung des 18. und 19. Jahrhunderts zu einer entscheidenden Bezugsgröße werden wird. Denn auch Blondel, dem im Vergleich die eher „anachronistische“ Kunstposition zufällt, bestreitet nicht die Existenz von arbiträren, durch Gewohnheit und Geschmack bestimmten Schönheitswerten in der Kunst, wenn er diese auch als nicht ästhetisch bestimmend erklärt.

²⁵² Vergl. Hanno-Walter Kruft, »Geschichte der Architekturtheorie«, München 1995, S. 150 f.

²⁵³ Perrault zählt diese positiven Schönheitsmerkmale wie folgt: auf: „richesse de la matière, grandeur, magnificence, delicatessse du travail, symmetrie“, aus Wolfgang Dieter Brönnner, »Blondel-Perrault. Zur Architekturtheorie des 17. Jahrhunderts in Frankreich«, Diss. Bonn 1972, S. 79.

²⁵⁴ Vergl. Dorothea Lehner, »Architektur und Natur«, München 1987, S. 58.

²⁵⁵ Siehe Claude Perrault, »Ordonnance for the five kinds of columns after the method of the ancients«, engl. Übersetzung v. Alberto Pérez-Gómez, Santa Monica 1993, S. 27.

²⁵⁶ „La beauté d'un bâtiment bien ordonné se fait sentir au travers de la confusion de la matière & du travail ... comme dans quelques ouvrages gotiques.“ François Blondel, »Cours d'Architecture«, Paris 1685, Teil 5, S. 774 f., zitiert aus Wolfgang Dieter Brönnner, »Blondel-Perrault. Zur Architekturtheorie des 17. Jahrhunderts in Frankreich«, Diss. Bonn 1972, S. 93.

Welche Rolle spielt bei dieser Auseinandersetzung der Musik-Vergleich? Definiert sich die ästhetische Wesensbestimmung der Architektur übereinstimmend mit der der Musik durch normative, proportionale Gesetzmäßigkeiten (Blondel), oder besteht in diesem Punkte keine Übereinstimmung mit der Musik, und es lassen sich lediglich geschmackliche Kriterien unterscheiden (Perrault)?

Frei nach Perrault liegt der Architektur keine mit der Musik vergleichbare normative Struktur zu Grunde, wie sie im Basismaterial der Intervalle und sekundär (bereits weniger normativ) durch die Tonleiterstruktur vorliegt. In der Architektur lassen sich als primäre Grundbedingungen für Schönheit das Beachten von Regelmäßigkeit und Symmetrie fordern, der Wert der Proportion für die architektonische Schönheit ist laut Perrault lediglich arbiträr. Was sich in ihr als „gute Proportion“ normativ überliefert hat, ist in Wirklichkeit durch Gewöhnung und Geschmack bestimmt und unterscheidet sich in einer richtigen Anwendung des Vergleichs mit der Musik ebenso wie die regionalen Besonderheiten in der Musikkultur. Die Begründung ergibt sich empirisch und im gleichen Maße psychologisch: Bereits geringste Verstimmungen, geringste Intonationsabweichungen in der Musik stören das Schönheitsempfinden auf das Größte, hingegen sind Abweichungen in der „guten“ Proportion in der Architektur für den Betrachter häufig gar nicht feststellbar. Die Proportionen haben insgesamt einen geringen Einfluss auf den ästhetischen Wert eines Gebäudes.

Im Zuge der weiteren Auseinandersetzung bezieht sich Perrault auf die unterschiedlichen Rezeptionsbedingungen von akustischen und optischen Phänomenen: Durch die immer durch perspektivische Verkürzungen und Verzerrungen von der idealisierten gezeichneten Parallelprojektion abweichenden optischen Wahrnehmung eines Gebäudes können Proportionen nie „rein“ erfasst werden, und diese rezeptive Besonderheit unseres Sehorgans unterscheidet sich schon so kategorial von der Auffassungsgabe des Hörorgans, welches den Ton – nur eingeschränkt durch die Wahrnehmungsgrenzen – qualitativ objektiv beurteilen kann, so dass sich ein direkter Vergleich beider Sinnesformen schon im „Vorfeld der Wahrnehmung“ verbietet. Die Wahrnehmung von optischen Proportionen ist demnach schon an sich „relativ“ und nicht absolut, was schon die Tatsache beweist, dass schon Vitruv optische Korrekturen empfiehlt, um diesen perspektivischen Verzerrungen des Netzhautbildes entgegenzutreten.

In den Thesen Claude Perraults löst sich das über Jahrhunderte etablierte Bild unzweifelhafter, universeller Schönheitskriterien in den Architekturproportionen auf. Im Gegensatz zur Renaissance, in der sich die unverbrüchliche Gültigkeit idealistischer Prinzipien, gleichsam in einer Art Gegenwelt der Idee zur bestehenden Welt der Anschauung äußerte, wird seit dem 17. Jahrhundert das Denken in ästhetischen Kategorien auf empirische Bedingungen bezogen.

Wie und was der Mensch sieht und hört, ist entscheidend und nicht das, was sich vermeintlich hinter der Anschaulichkeit der Dinge verbirgt. Dieser Paradigmenwechsel innerhalb des ästhetischen Denkens wirkt entscheidend auf den Musik-Architekturdiskurs der Folgezeit.

Eine der wichtigsten Brücken zwischen Musik und Architektur, die Verbindung über die normativen Gesetzmäßigkeiten, die beide Kunstgattungen verbindet, scheint unpasierbar geworden.

80 Jahre nach der Auseinandersetzung zwischen Blondel und Perrault wird durch Charles-Etienne Briseux (1660–1754) ein Versuch unternommen, die platonische Musik-Architektur-

beziehung wiederherzustellen. In seinem 1752 geschriebenen *Traité du beau essentiel dans les arts* versucht Briseux darzulegen, dass die harmonischen Proportionen ein allgemeingültiges Naturgesetz sind, das keinerlei Einschränkung seiner Gültigkeit – ob als auditives oder visuelles Phänomen wahrgenommen – zulässt.²⁵⁷ Auch Briseux sind die neuen psychologischen Kategorien nicht unbekannt, so unterscheidet er die Wirkung, die Musik und Architektur auf den Menschen ausüben, indem er der musikalischen Proportion ein direkteres und intensiveres Einwirken auf die Seele zuspricht als der architektonischen Proportion.²⁵⁸ Dass die „guten Proportionen“ keineswegs bei allen Menschen unzweifelhaft für schön erklärt werden, versucht Briseux damit zu erklären, dass ebenfalls das Verhältnis des Menschen zur Natur je nach Wissen und Disposition verschieden sein kann.²⁵⁹ Allen Versuchen der Integration von empirisch-psychologischen Aspekten in einer im Wesen platonischen Kunstästhetik zum Trotz, ist auch Briseux nicht in der Lage, der anhaltenden Abwertung normativer Prinzipien für die Architektur Einhalt zu gewähren. Seine eigene Lehre findet, ganz im Gegensatz zu den Positionen Perraults und Blondels achtzig Jahre vor ihm, kaum Gehör.²⁶⁰

²⁵⁷ Charles-Etienne Briseux, »Traité du beau essentiel dans les arts appliqué principalement à l'architecture, et démontré physiquement et par l'experiment«, Paris 1752, S. 36: „... quelle rélation y-a-t'il entre l'union des sons et celle des corps? L'arc en ciel nous en offre un exemple bien sensible; tout y est distingué, et cependant tout s'y réduit à un. Cet effet merveilleux provient, suivant les expériences du célèbre Newton, de ce que sept couleurs qu'on y remarque occupent des espaces qui sont entre-eux dans la même proportion que les intervalles des sept tons de la musique: tableau naturel, que le Créateur ...“, zitiert aus Dorothea Lehner, »Architektur und Natur, Zur Problematik des „Imitatio-Naturae-Ideals“ in der französischen Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts«, München 1987, Endnote S. 142.

²⁵⁸ Vergl. Werner Kambartel, »Symmetrie und Schoenheit«, München 1972, S. 87.

²⁵⁹ Siehe Hanno-Walter Kruft, »Geschichte der Architekturtheorie«, München 1995, S. 164 f.

²⁶⁰ Siehe Dorothea Lehner, »Architektur und Natur [...]«, München 1987, S. 64 f.

10. DIE MALEREI ALS NEUES LEITBILD: ZUR ARCHITEKTURTHEORIE VON ETIENNE-LOUIS BOULLÉE

Etienne-Louis Boullée (1728–1799), dessen Ruhm und Nachleben sich hauptsächlich durch seine nicht ausgeführten, unter dem Begriff der „Revolutionsarchitektur“ subsumierten „phantastischen“ Architekturentwürfe konstituiert, schrieb ganz in der Nachfolge der Architekturtraktate der Renaissance, in der Text und korrespondierendes Bild sich ergänzen, seinen *Essai sur l'art*.

Schon durch das dem Essay vorangestellte Motto „Ed io anche son pittore“ verrät Boullée seine Intention: Architektur wird nicht allein als funktionale und dem Nützlichkeitsgedanken untergeordnete Äußerung des Menschen verstanden, sondern der ihr immanente Bildgehalt, ihre Wirkungsästhetik steht im Mittelpunkt der Reflexion. Im Verbund mit der Malerei und der Poesie strebt die Architektur dem Erhabenen, dem Unendlichen zu, und es obliegt dem schöpferischen Architekten, es in seiner Meisterschaft und Begabung den anderen Künsten in ihren Wirkungsmöglichkeiten gleichzutun.²⁶¹ Boullées auf dem poetischen Wirkungsgehalt ausgerichtete Architekturauffassung entspricht auch ein neues Verständnis für die Proportion: Der Begriff der Proportion ist für Boullée nicht mehr – wie noch in der Antike – ein Begriff der Maßstäblichkeit, noch – wie in der Renaissance – ein Verhältniswert von Strecken- und Flächenbeziehungen. Nicht in ihrem arithmetischen Verhältnis, sondern in dem Wirkungszusammenhang von „Regelmäßigkeit“, „Symmetrie“ und „Vielfalt“, die in ihrem Zusammenspiel die „harmonische Erscheinung der Körper“ bestimmt, liegt nach Boullée die Bedeutung der Proportion für die Architektur.²⁶² Dadurch, dass Proportion, auf Kosten der für ihn weit wichtigeren Begriffe „Regelmäßigkeit“ und „Symmetrie“ zu einem Sekundärbegriff wird, relativiert Boullée die Bedeutung der Musik-Analogie für die Architekturtheorie. Jegliche Art der Zahlenspekulation ist ihm fremd. Obwohl er sich gegen Perrault (wie auch gegen Blondel) wendet, sind seine Argumente hinsichtlich der Ablehnung des Musik-Vergleiches im Wesentlichen mit denen Perraults verwandt.²⁶³ Auch Boullée trägt hauptsächlich wahrnehmungspsychologische Einwände gegen die Behauptung vor, die Proportion sei – wie in der Musik – das erste Gesetz in der Architektur:

Die Gesetze, die ganz eindeutig die Grundlagen einer Kunst bilden, erkennt man daran, daß es keine Möglichkeit gibt, von ihnen abzuweichen.

Man kann zum Beispiel in der Musik nur Harmonien schaffen, indem man den Gesetzen der Harmonielehre folgt. Es ist unmöglich, einen Akkord erklingen zu lassen, ohne der dafür vorgeschriebenen Abfolge der Töne zu gehorchen. Vergeblich würde man versuchen, eine Terz, eine Quarte oder eine Quinte zu komponieren ohne das jeweils dafür bestimmte Gesetz zu befolgen. Das gleiche gilt, wenn man sie zu einem großen, harmonischen Zusammenklang verbindet, sei es, weil diese Gesetze unserem Organismus analog sind, sei es, weil sie aus der Natur hervorgehen, wie wir aus den Tönen erkannt haben. Wir können uns nicht von diesen Gesetzen lösen, ohne unser Gehör zu beleidigen. Da-

²⁶¹ Vergl. Götz Pochat, »Geschichte des Ästhetik und Kunsttheorie«, Köln 1986, S. 422 f.

²⁶² Siehe Etienne-Louis Boullée, »Architektur – Abhandlung über die Kunst«, Übersetz. Hanna Böck, Zürich – München 1987, S. 56, vergleiche auch Hanno-Walter Kruft, »Geschichte der Architekturtheorie«, München 1995, S. 178 f.

²⁶³ Adolf Max Vogt stellt in seiner Einführung (Etienne-Louis Boullée, »Architektur – Abhandlung über die Kunst«, Übersetz. Hanna Böck, Zürich – München 1987, S. 34 f.), heraus, dass Boullée Perrault bei der Deutung des Begriffes „fantaisie“ falsch begriffen haben könnte. Die Anwendung des Begriffes „fantaisie“ auf die normative Bestimmung der Architektur konnte bei Perrault keineswegs so verstanden werden, die Architektur sei eine „phantastische“ Kunst, für die es kein gesichertes Regelwerk gäbe. Der Begriff „fantaisie“ bezog sich vielmehr auf die Frage nach der Existenz einer normativen Säulenproportion, die entsprechend Perraults Konzept der arbiträren Proportion abgelehnt werden musste. In den wesentlichen Fragen der normativen Gültigkeit von Proportionen stimmt Boullée durchaus mit Perrault überein.

mit ist bewiesen, daß die Harmonielehre das erste Gesetz ist, auf dem die Musik beruht, denn nur sie bietet uns die Möglichkeit, einen harmonischen Klang entstehen zu lassen.

Was ist nun das erste Gesetz, das die Prinzipien der Architektur begründet?

Stellen wir uns ein Bauwerk vor, bei dem die Proportionen nicht genau beachtet wurden; das wäre gewiß ein sehr großer Fehler, aber aus diesem Fehler ergäbe sich keine so große Beleidigung unseres Auges, daß wir seinen Anblick nicht mehr tragen könnten oder daß dieser Fehler auf unser Sehen eine ähnliche Wirkung hätte wie ein falscher Akkord auf unser Gehör.

[...]

Es ist nun leicht für den Leser vorauszusehen, daß das allererste Gesetz und dasjenige, welches die grundlegenden Prinzipien der Architektur begründet, aus der Regelmäßigkeit hervorgeht und daß ein Abweichen von der Symmetrie in dieser Kunst genauso unangebracht ist wie ein Nichtbefolgen der Harmonielehre in der Kunst der Musik.²⁶⁴

Der Zusammenhang beider Künste beruht nach Boullée auf der Existenz und Einhaltung kategorialer Prämissen, die laut Boullée eine *conditio sine qua non* in beiden Kunstgattungen darstellen. Aber im Gegensatz zur platonisch–pythagoreischen Überlieferung lehnt er eine darüber hinaus gehende Beziehung inhaltlicher, geschweige metaphysischer Art ab. Kein gemeinsames Gesetz bestimmt nach Boullée die Verbindung beider Künste, kein durch unterschiedliche sinnliche Manifestationen ausgedrücktes mathematisches Prinzip bildet die gemeinsame Grundlage. Folgerichtig erkennt Boullée, dass der Vergleich von Symmetrie in der Architektur mit den Gesetzen der Harmonielehre in der Musik tatsächlich die ganze Unglaublichkeit und Unsinnigkeit einer vermuteten Gemeinsamkeit von Musik und Architektur aufzeigt. So bricht Boullée denn auch endgültig mit dem über Jahrhunderte behaupteten Zusammenhang zwischen Musik und Architektur, indem er zum Streit zwischen Blondel und Perrault kategorisch festhält:

Sie waren ohne Zweifel begabte Architekten, obwohl sie eine falsche Anwendung der Prinzipien der Musik auf die Architektur machten. Sie haben nicht erkannt, daß diese Künste, die keinerlei Beziehung und keine Analogie untereinander verbindet, in ihren Prinzipien vollständig voneinander verschieden sein müssen.²⁶⁵

²⁶⁴ Etienne-Louis Boullée, »Architektur – Abhandlung über die Kunst«, Übersetz. Hanna Böck, Zürich – München 1987, S. 59 f.

²⁶⁵ Ebenda, S. 59.

11. ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Der Überblick zu den wesentlichen Positionen im Diskurs der beiden Künste verdeutlicht, wie sich der Schwerpunkt in der Auseinandersetzung mit der Zeit verlagert hat:

Mythologisch überliefert war der Gedanke einer Verbindung von Klang und Stoff im Zeitpunkt der Weltentstehung. Als ursprüngliche Manifestationen des Göttlichen entstand aus dem Klanglichen das Stoffliche. Geist (Musik) wurde zu Materie, vergleichbar eines Phasenübergangs in einen anderen Aggregatzustand. Das Entstehungsverhältnis von Materie aus Klang ist als Bestandteil vieler Schöpfungsmythen mit einer derart verblüffenden Übereinstimmung überliefert, dass hierbei von einem Urtopos der Menschheitsgeschichte ausgegangen werden kann.

Aus diesen frühen Schöpfungsmythen bestimmte sich auch die metaphysische Rolle, die die Mathematik als übergeordnetes Prinzip von architektonischer und musikalischer Proportion in der Folgezeit innehatte. Dass die Welt aus einem mathematisch begründeten Schöpfungsakt entstanden sein soll, das sich in den Gesetzen musikalischer und geometrischer Schönheit für den Menschen offenbart (wie in Platons *Timaios* festgehalten), etablierte die Vorstellung eines mathematischen Prinzips als normatives Schönheitskriterium für die Künste. Die schöne Proportion in der Architektur wie die wohlgefällige Konsonanz in der Musik wurden auf das gleiche wirkende Prinzip der Zahl zurückgeführt. Dieser Zusammenhang, der durch Pythagoras und seine Monochordexperimente für die Musik empirisch bestimmt und in der Folgezeit auch auf die Architektur übertragen wurde, konnte sich gleichzeitig auf ein rational-mathematisches wie auch auf ein irrational-mystisches Prinzip berufen und blieb aus dieser Doppelbestimmung heraus über so lange Zeit gegen Angriffe von logisch-wissenschaftlicher wie auch von religiös-kultischer Seite gefeit.

Bis weit in das Zeitalter der Renaissance hinein gründete im pythagoreisch-platonischen Zusammenhang der Anspruch der Architektur, zusammen mit der mit ihr verglichenen Musik, als Wissenschaft und als Kunstform verstanden und anerkannt zu werden. Erst in den Positionen der ausgehenden Renaissance kamen erste Zweifel auf: Indem dem empfindenden, wahrnehmenden Subjekt, indem allgemein den Perzeptionsbedingungen des Kunstwerkes ein höherer Wert als dem übergeordneten Ideenwert des Kunstwerks beigemessen wurde, erschienen die normativen Grund- und Glaubenssätze einer metaphysischen Kunsttheorie aus empirischer Erkenntnis in Frage gestellt. Der Musik wurde im Ausgang des 17. Jahrhunderts weiterhin eine Bestimmung auf überzeitliche, normative Gesetzmäßigkeiten zugebilligt, d.h. das Fundament der Musiktheorie gründete sich auf ein unumstößliches Regelwerk, das nie Grundlage einer Bestimmung von Seiten des Menschen war, sondern das vielmehr in der Natur allein begründet lag.²⁶⁶ In der Architektur jedoch wurde dieser Zusammenhang im Zuge eines erkenntnistheoretischen Empirismus bezweifelt. Hier trennten sich die Wege im Diskurs zwischen Musik und Architektur. Nachdem die zahlengesetzliche und metaphysische Verbindung eine nur noch untergeordnete Rolle im Diskurs der beiden Kunstgattungen spielte, konnte unvoreingenommen der Zusammenhang neu bestimmt werden. Dass dabei – auf Grund des von aller metaphysischen Spekulation bereinigten – antithetischen Charakters der beiden Künste nur wenig Gemeinsames gefunden wurde, führte dann schließlich im 18. Jahrhundert dazu, dass ein Zusammenhang zwischen Musik

²⁶⁶ Es wird bis in das 20. Jahrhundert dauern, bis auch in der Musik die normativen Grundsätze in Zweifel gestellt werden.

und Architektur grundsätzlich in Frage gestellt wurde. Hinzu kam, dass die Architektur sich den Künsten der Malerei und Poesie, den realitätsbezogenen und gleichzeitig wirkungsästhetisch dominanten Künsten ihrer Zeit zuwandte und sich damit deren ästhetischen Kategorien und Begriffen unterwarf.

Hier, in der Malerei und der Poesie, fand die Architektur einen wesentlichen Teil ihres Selbstverständnisses als Kunstform wieder: „Ausdruck“, „Erhabenheit“, „Verklärung“ wurden Teil des Vokabulars der Architekturtheorie. In diesen Begriffen zeichnete sich bereits die romantische Kunsttheorie in ihren Grundzügen ab. Das neu entdeckte Interesse an den Künsten Malerei und Poesie äußerte sich für die Architektur in der Entdeckung der eigenen Bildhaftigkeit ihres Ausdrucks und in ihrer semantischen Qualität. So wie die Begriffe des Malerischen und des Erhabenen Eingang in die Sprache der Architektur fanden und damit Malerei und Poesie zu neuen „Leitkünsten“ wurden (wie durch Boullée vielleicht am deutlichsten sichtbar wird), so verlor die Musik an Einfluss auf die Architektur, indem sie nun keine konstituierende Rolle mehr für die Proportionslehre und allgemein für die normative Bestimmung in der Baukunst innehatte.

Mit der Hinwendung zu anderen Künsten, wie es in der Architekturtheorie zu Ende des 17. Jahrhunderts geschah, endete nicht etwa der Architektur-Musikdiskurs, vielmehr verließ der Diskurs im Zeitraum vom Ende des 18. Jahrhundert bis zur Mitte des 19. Jahrhundert sein angestammtes Terrain, um eine wesentliche Neubestimmung durch die Kunstphilosophie zu erfahren. Was bis ins 17. Jahrhundert immer auch eine pragmatische, unmittelbar den Architekturprozess betreffende Auseinandersetzung mit der Musik in Theorie und Praxis war, erlebte im 19. Jahrhundert in den großen Systemtheorien des Idealismus und auch in den anschließenden psychologischen Kunsttheorien eine Verlagerung in einen gänzlich theoretischen Diskurs. Dieser Übergang in „fachfremde“ Disziplinen führte in der Konsequenz dazu, dass sowohl die Architekturtheorie und insbesondere die praktizierenden Architekten als auch die Musikästhetik und hier insbesondere die Musikpraxis an der Auseinandersetzung in der Kunstästhetik wenig oder gar nicht partizipierten.

III DAS VERHÄLTNISS VON ARCHITEKTUR UND MUSIK IN DER IDEALISTISCHEN ÄSTHETIK

1. DIE KUNSTSYSTEME DES 19. JAHRHUNDERTS

Das Zeitalter der Romantik

Diese Gewissheit eines durch apriorische Gesetzmäßigkeiten bestimmten Schönheitsbegriffs wurde erstmals im Zeitalter der Aufklärung in der empirischen Kunstauffassung, wie der Musik-Architektur-Diskurs Perraults im späten 17. Jahrhundert bereits zeigt, nachhaltig in Frage gestellt. Die Auflösung dieser metaphysischen Verbindung zwischen den Künsten war – wie die vielen Restitutionsversuche in der Folgezeit zeigen – ein für die Kunsttheorie schmerzhafter Prozess, da die einzelnen Kunstgattungen ihren übergeordneten metaphysischen Zusammenhang verloren und sich nun in den eigenen Diskursen ihren ganz profanen Aufgaben und Bedingungen stellen müssen. Gleichsam bedeutet dieser Paradigmenwechsel in der Kunsttheorie für die einzelnen Kunstgattungen jedoch auch die Chance, sich durch eine kritische und unvorbelastete Neudefinition zu bestimmen. Da die zwanghaften Beziehungen aufgelöst wurden, konnte nun der kritische und unvoreingenommene Diskurs innerhalb der Kunstgattungen stattfinden und jegliche bis dato als fundiert geltende Position neu hinterfragt und bestimmt werden. Insbesondere hat dieser Umschwung Auswirkung auf die Beziehung der beiden Kunstgattungen Architektur und Musik, die im besonderen Maße auf normative Bestimmungen von Zahlengesetzlichkeit und Proportion zurückgeführt wurden, und deren Beziehung bis dahin in ganz besonderer Form metaphysischer Natur gewesen war.

Der bis zur Aufklärung vorherrschend metaphysisch geprägte mathematisch-zahlen-symbolische Zusammenhang von Architektur und Musik verlor seine übermächtige Bedeutung. Stattdessen entwickelte sich in den neuen, subjektbezogenen Erklärungsmodellen der Kunstbetrachtung ein zweites Vergleichsmoment, das das Wesen des künstlerischen Ausdrucks, seinen Einfluss auf das seelische Empfinden zum Thema der Kunstbetrachtung machte. Das normative Begründungsmodell der Kunst, in dem die Zahl und ihre Ableitungen Proportion und Intervall objektive Schönheitskriterien sind, blieb auch über das Zeitalter der Romantik hinaus im Hintergrund wirksam, wie gleichzeitig auch die Kunsttheorie der Aufklärung – in ihrem Angriff gegen apriorische Bestimmungen von Schönheit – für die Bestimmung der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts nicht ohne Einfluss blieb. Mit der Kunsttheorie der Empiriker (insb. die englische Kunsttheorie der Aufklärung: Locke, Shaftesbury, Addison, Hutcheson, Burke, Hume) wurde die antinormative Tendenz in der spätidealistischen Kunsttheorie und vor allem in der psychologischen Kunsttheorie im Ausgang des 19. Jahrhunderts vorbereitet. Apriorische Erkenntnisse außerhalb der sinnlich wahrnehmbaren Welt erschienen den Empirikern als unmöglich, da auch die Kunst ganz im Diesseitigen des Kunstschönen verhaftet und nicht in der Lage ist, „Ideen“ unabhängig von der sinnlichen Erfahrung zu vermitteln. Diese aus der Empirie, d.h. aus der Erfahrung abgeleitete Kunsttheorie versuchte einen Kunstbegriff sowohl aus den „Variablen“ Geschmack, d.h. den zeitlichen Vorlieben und den tradierten Schönheitswerten zu synthetisieren. Das Gefühl und nicht mehr das metaphysische Prinzip wurde zur Beurteilungsinstanz in der Kunst. Nur das, was tatsächlich sinnlich erfahrbar ist – so die Vertreter der frühen englischen Erkenntnisthe-

orie²⁶⁷ – konnte zum Maßstab der Kunstbetrachtung werden und damit zur Bestimmung des eigentlich Schönen beitragen.

In Anlehnung an die sensualistische Kunsttheorie spiegelt auch die Romantik einer objektivierten Außenwelt eine gänzlich subjektive, durch Irrationalismus geprägte Innenwelt vor. Anstatt aber wie der Sensualismus empirisch vorzugehen und durch Beobachtung eine induktive Methode der Erkenntnis zu verfolgen, werden die rationalistischen Tendenzen der Aufklärung in den frühromantischen Theorien Wackenroders, Tiecks oder Friedrich Schlegels „subjektivistisch“ in Frage gestellt. Galt noch in der Zeit der Aufklärung – im Zuge einer rationalen Kunsttheorie –, dass die Kunst sich einer nicht empirisch-wissenschaftlich begründbaren Metaphysik entledigen müsse und sich nur aus objektiver Bestimmung herleiten dürfe, wird als Gegenbewegung im Zuge der romantischen Kunstauffassung das übersinnliche und transzendente Element in der Kunst wieder gestärkt. Was sich im mathematischen Modell pythagoreischer Herkunft nicht erklären lässt, nämlich der Einfluss von Kunst auf Stimmung und Gefühl im Subjekt, wird in der romantischen Epoche abseits aller mathematischen Spekulation zum Hauptforschungsgebiet der Ästhetik. Der Kunst kommt als Vermittlerin eines neuen, zutiefst subjektiv bestimmten Zugangs zur Welt eine besondere Rolle zu. Als Ausgangspunkt dieser romantischen Kunstbewegung sind die frühromantischen Schriftsteller der Jahre unmittelbar vor 1800 auszumachen, in deren schwärmerischen Aphorismen und Fragmenten synästhetische Wirkungen zwischen den unterschiedlichen Kunstgattungen beschrieben und damit auch für den Kunstbetrieb eingefordert werden, die erst später im romantischen Gesamtkunstwerk der Oper realisiert werden können. Doch zunächst spiegelt sich in den Äußerungen der frühromantischen Literatur die objektivierte Außenwelt in einer gänzlich subjektiven, durch Irrationalismus geprägten Innenwelt der Poesie wider. In den Betrachtungen Wackenroders, Tiecks oder Heines wird ganz bewusst kein Ausgleich zur Logik und mathematischen Gewissheit in der durch Wissenschaft und Technik bestimmten Außenwelt gesucht, vielmehr wird die Erscheinung der Kunst als Ausdruck der inneren Welt des empfindenden Subjekts verstanden, in der das Nicht-Rationale, das Unbegreifliche und das Nicht-Erfassbare ihre besondere Berücksichtigung finden.²⁶⁸ Dies zeigt sich auch darin, dass in den literarischen Äußerungen der Frühromantik keine rationalen Erklärungsmodelle für bestimmte ästhetische Wirkungen und Phänomene angeboten werden, vielmehr wird das undenkliche, mystische Element im Wesen der Kunst gestärkt. Hierin erklärt sich auch die neuerliche Hinwendung zur Religion, insbesondere zum Katholizismus, die viele Autoren der Romantik (wie Wackenroder oder Friedrich Schlegel) miteinander verbindet.

Aus dieser subjektiven und mystischen Tendenz entsteht eine besondere Art metaphysischer Kunstbetrachtung. Diese „neue“ Metaphysik der Kunst unterscheidet sich von der „symbolischen“ Metaphysik in der Kunstbetrachtung der vergangenen Zeiten durch den Umstand, dass ihr kein normativer Zug vorangestellt werden kann. Anstatt auf ein göttliches und

²⁶⁷ Insbesondere ist hier David Hume (1711–1776) zu nennen, der in seiner Schrift »A Treatise of Human Nature« (1739) und in seinen Folgeschriften »Inquiry into the Human Understanding« (1748) und »Inquiry into Moral« (1751) die Möglichkeit eines deduktiven Zugangs zur Welt generell bestritten hatte. Für Hume sind alle Begriffe und Vorstellungen das Produkt von Sinneswahrnehmungen. Siehe auch Götz Pochat, »Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie«, Köln 1986, S. 385 ff.

²⁶⁸ Als Quellen sind hier in Auswahl zu nennen: Wilhelm Heinrich Wackenroder »Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders«, Berlin 1797; Ludwig Tieck (mit H. W. Wackenroder) »Phantasien über Kunst«, Berlin 1799; Wilhelm Heine »Briefe an die Düsseldorfer Galerie 1776–1777« (Sämtl. Werke 8) Leipzig 1912/1914.

gleichsam einfaches mathematisches Urprinzip zu verweisen, werden im Rahmen einer Neukonstituierung des Gefühlsmoments in der Kunst Begriffe wie „Unendlichkeit“, „Naturmystik“ und eine große Anzahl metaphorischer Begriffe eingesetzt, die die systematische Logik des antiken bis klassizistischen Kunstbegriffs zu Gunsten einer subjektiv-mystischen Interpretation überwinden helfen sollen. Mit der Erforschung der Sprache des Gefühls wird ein Vordringen hinter das sinnliche Scheinen zum Ansichsein aller Dinge, auch und insbesondere der Kunst intendiert.

Die idealistische Kunstphilosophie

Vom sinnlichen Scheinen zum Ansichsein der Dinge: genau hier setzt wenig später die idealistische Philosophie ein. In der Hoffnung, die mystischen und letztlich ungreifbaren Ideen der Frühromantik wieder in ein Erklärungsmodell einzubetten, übernimmt die idealistische Ästhetik die Idee eines immanenten Zusammenhangs aller Kunstäußerungen, eine Idee, die die Vertreter der romantischen Literatur schon Ende des 18. Jahrhunderts propagieren. Was in der romantischen Literatur in Aphorismen und Fragmenten unsystematisch aufgearbeitet bleibt, wird im deutschen Idealismus systematische Logik: Erst in der Rückführbarkeit aller Kunstgattungen auf ein ihnen gemeinsames Kunstphänomen kann eine inhärente und übergeordnete Systemtheorie behauptet und bestimmt werden. Folgerichtig wird das System der Kunst bei den Protagonisten der idealistischen Philosophie zu einem Anwendungsbereich einer übergeordneten Theorie, aus der heraus sich gleichsam Ethik, Moral und Metaphysik und wie bei Schelling die Naturwissenschaften ableiten. Die Zurückführbarkeit aller Erscheinungen, auch die der Kunst auf ein Wirken des Absoluten hat auch für die einzelnen Kunstgattungen ihre Konsequenzen: Mit der Annahme einer gemeinsamen Quelle aller Künste kann die Auseinandersetzung zwischen den einzelnen Formen und Manifestationen der Kunst um Vormachtstellung und weitestgehende Näherung an diesen idealen Kunstbegriff beginnen.²⁶⁹ Einige Tendenzen der idealistischen Kunsttheorie – wie die Solgers oder auch Hegels – legen einen solchen Prozess der Wiederannäherung der Kunst an ein verloren geglaubtes Ideal ihrer Kunsttheorie zwingend zu Grunde.²⁷⁰

Der Glaube an einen gemeinsamen Urgrund aller Kunstäußerungen stellt die Kunstgattungen in ein vermeintlich enges Beziehungsnetz, das es im Kunstsystem zu erkennen und theoretisch auszuarbeiten gilt. In den idealistischen Konzeptionen werden auch die antiken und vorromantischen Erklärungsmodelle für die Kunst, soweit diese den Intentionen hilfreich erscheinen, miteinbezogen,²⁷¹ was dazu führt, dass sich irrationale wie rationale Ten-

²⁶⁹ Dieses Idealbild der idealistischen Kunsttheorie ist im Jenseitigen verortet und bleibt (unerreichbarer) Zielpunkt einer „diesseitigen“ Kunstentwicklung, wie dies im Beispiel der Kunsttheorie Solgers aufgezeigt werden kann. Bei Solger entspricht das Idealbild der Kunst einem paradiesischen Zustand vor dem Sündenfall; alle Kunstgattungen sind lediglich partiell in der Lage, diesen Urzustand der Kunst in ihren Möglichkeiten wiederzuspiegeln (hierzu später mehr).

²⁷⁰ Insbesondere die Hegelsche Kunsttheorie ist im Wesentlichen eine linear-historische „Vervollkommnungstheorie“ der Kunstgattungen von ihren rohen Anfängen (Architektur) zu ihren „geistigen“ Formen (Musik, Poesie). Hierzu später mehr.

²⁷¹ Als Beispiel soll hierzu die platonische Überlieferung gelten, die der Idealismus als tradierten Bestandteil in einigen Aspekten in die eigenen Theorien überführt. In den platonischen Ideen wird eine wichtige Basis einer wiedergewonnenen metaphysischen Kunsttheorie gesehen, aus der heraus die Kunst erst in die Nähe der Philosophie anzusiedeln ist. Dass insbesondere der Pythagoreismus sowohl für rationale, wie auch für irrationale Tendenzen in den Kunsttheorien des 19. und später auch im 20. Jahrhundert vereinnahmt wird, verwundert denn auch nicht, da in der antiken Zahlensymbolik neben einem erklärenden auch ein mystisches und irrationales Element besteht, das gut in die „neue“ Metaphysik integrierbar ist. Auch in der romantischen Kunsttheorie wird der Sachverhalt anerkannt, dass Proportion wie Intervallstruktur auf ein letztlich nicht erklärliches Phänomen zurückzuführen seien, dass aber gleichsam der künstlerische Ausdruck von diesen mathematischen Bedingungen streng geschieden werden muss. Das Spekulative der antiken Metaphysik wurde als „Randbemerkung“ der Kunstgeschichte in die romantische Kunsttheorie miteinbezogen, die normative Tendenz blieb jedoch weitgehend unberücksichtigt. Ausgeklammert bleibt somit der Anspruch, in den Gesetzmäßigkeiten der pythagoreischen Theorie so etwas wie Handlungsanweisungen zu sehen, nach denen sich das künstlerische Schaffen zu orientieren hat. Im Begriff des genialen, nicht nach objektiven Kriterien handelnden Künstlers tritt das göttliche Wirken des Absoluten im Kunstwerk in Erscheinung. Der Vorgang des künstlerischen Schaffens bleibt ein für die idealistische Kunsttheorie unergründliches Phänomen, für das eine ganze Reihe von Irrationalismen zur Deutung herhalten muss.

denzen in den ästhetischen Strömungen ab 1800 zu einem Amalgam von Systemen und Theorien verbinden, aus dem heraus sich auch die enorme Differenzierung und Ausrichtungsbreite, aber auch die grundsätzlichen Unterschiede und Widersprüche der einzelnen Modelle untereinander, ob nun von Schelling, Hegel oder Schopenhauer, erklären lassen.

Die Gesamtheit aller Künste

Das romantische Konzept einer Gemeinsamkeit aller Kunstformen verleugnet keineswegs die Eigenarten der einzelnen Kunstäußerungen. Jedoch wird – als eine Tendenz der idealistischen Ästhetik – versucht, das Spezifische jeder Kunstform als Teilmoment in allen anderen Kunstformen nachzuweisen. Den objektiven Unterschieden in den Künsten zum Trotz, das Konzept einer wirkungsästhetischen Bestimmung der Kunst, das erst in einem Zusammenkommen und Synthese aller Kunstgattungen den vollendeten Kunsta Ausdruck sieht, lässt die divergenten Kunstgattungen gemeinsam an einem „romantischen“ Kunstideal zusammenwirken:

... es ist eine nothwendige und natürliche Folge ihrer Vollendung, daß ohne Verrückung ihrer objektiven Grenzen, die verschiedenen Künste in ihrer Wirkung auf das Gemüth einander immer ähnlicher werden. Die Musik in ihrer höchsten Veredlung muß Gestalt werden und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken; die bildende Kunst in ihrer höchsten Vollendung muß Musik werden und uns durch unmittelbare sinnliche Gegenwart rühren; die Poesie in ihrer vollkommensten Ausbildung muß uns, wie die Tonkunst mächtig fassen, zugleich aber, wie die Plastik, mit ruhiger Klarheit umgeben. Darinn eben zeigt sich der vollkommene Styl in jeglicher Kunst, daß er die specifischen Schranken derselben zu entfernen weiß, ohne doch ihre specifischen Vorzüge mit aufzuheben, und durch eine weise Benutzung ihrer Eigenthümlichkeit ihr einen mehr allgemeinen Charakter ertheilt.²⁷²

Dieses von Schiller geforderte Überwinden der „spezifischen Schranken“ einer jeden Kunstgattung, ohne „ihre speziellen Vorzüge mit aufzugeben“, wird zu einer geradezu paradigmatischen Grundhaltung der romantischen Kunsttheorie. So entsteht aus dieser Forderung die Idee, das Spezifische jeder Kunstform als Teilmoment in allen anderen Kunstformen nachzuweisen. Einhergehend mit diesem theoretischen Modell eines „Zusammenklangs“ der Künste entwickeln sich in der Auseinandersetzung von Künstlern und Publikum diverse synästhetische Spekulationen zu modalen „Grenzüberschreitungen“ zwischen den Künsten. Ob im Klingen der Architektur oder im Farb- oder Formempfinden beim Hören von Musik, – die Grenzen der sinnlichen Ausdrucksmöglichkeiten der Kunstgattungen wurden nicht nur als aufgehoben erklärt,²⁷³ vielmehr scheint der modale Einflussbereich der Künste auch beim Publikum auf Kosten einer Totalität der Sinneswahrnehmung aufgehoben, wie der spätere Erfolg der Wagnerschen Oper verdeutlicht.

Zum einen führen die synästhetischen Experimente der Romantik zu Kunstsubjets, die die anerkannten Gattungsgrenzen überschreiten („symphonische Dichtung“, „malerische Architektur“), zum anderen wird durch sie die Idee des Gesamtkunstwerks vorbereitet, in der die wirkungsästhetischen Besonderheiten der Kunstgattungen durch Angleichung ihrer Ausdrucksmittel unter ein Gesamtbild zusammengeführt werden. So sind es nun keine Spekulationen zu einem mathematischen Überbau mehr, welche die Künste verbindet, vielmehr

²⁷² Friedrich Schiller, »Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen«, 22. Brief 1793/94, in »Schillers Werke, Nationalausgabe«, 20. Band (Philosophische Schriften), Weimar 1962, S. 381.

²⁷³ Als Beispiel sei hier auf die von den Gebrüder Schlegel herausgegebene Zeitschrift Schlegel »Das Athenaeum« verwiesen, in der in zahlreichen Beiträgen auf die Überwindung der gattungsspezifischen Grenzen der Künste eingegangen wird. (»Athenaeum. Eine Zeitschrift.« Nachdruck Berlin 1960)

werden die einzelnen Künste je als Teil eines „Gesamtkunstausdrucks“ verstanden, der jeder Kunstgattung ihr Besonderes und Einzigartiges lässt, ihr aber gleichzeitig erst im „Zusammenklang“ eine alle Sinne berauschende und den Kunsta Ausdruck vereinigende Wirkung zubilligt. Das Gesamtkunstwerk wird zum Idealfall eines Zusammenwirkens aller Künste, indem hier das Spezifische jeder beteiligten Kunstgattung zum Allgemeinen des Ausdrucksgehaltes des Gesamtkunstwerkes beitragen kann.²⁷⁴ Diese speziell in der romantischen Literatur propagierte, geradezu euphorische Haltung zu einer Zusammenfassung aller vereinzelt modalen Kunstäußerungen zu einem Gesamtausdruck, zu einer immens gesteigerten, emphatischen Wirkung findet ebenfalls mit einiger zeitlicher Verzögerung ihren theoretischen Überbau in den Kunsttheorien des deutschen Idealismus.

Architektur und Musik im System der Künste

Bereits in der frühen idealistischen Ästhetik Friedrich Wilhelm Schellings findet sich eine Klassifikation der Künste entsprechend ihres vermittelbaren Ausdrucksgehaltes. Diesem Klassifikationsschema ist nach Schelling noch kein explizites Wertesystem der einzelnen Künste zugeordnet; dies bleibt späteren Protagonisten vorbehalten. Dennoch muss anerkannt werden, dass bereits in Schellings System der Künste der für die idealistischen Konzeptionen so charakteristische Ansatz zu einer Hierarchie der Kunstgattungen verborgen liegt.

Das Konzept einer Hierarchisierung der Künste ist keine Erfindung des 19. Jahrhunderts. Dass jedoch im 19. Jahrhundert eine wahre Flut von „Gattungssystematiken“ entsteht, in denen die Künste akribisch genau und umfassend argumentativ gestützt in ein Stufenschema eingeordnet werden, ist unter anderem auf die bereits erwähnte Tatsache zurückzuführen, dass mit dem Verlust der normativen Bindungen die einzelnen Künste in eine direkte und vorbehaltlose „Konkurrenz“ zueinander gestellt werden. Je nach Intention und eigenen ästhetischen Prämissen der Autoren erhalten die Künste eine entsprechend negative oder positive Beurteilung.²⁷⁵ Die Tendenz der Zeit, die Künste einander gegenüberzustellen und zu bewerten, ihre Vorzüge und Unzulänglichkeiten gegeneinander auszuspielen und damit eine Reihenfolge der Künste zu konstruieren, führt zu Erscheinungen wie empirisch-statistischen Auswertungen, in denen belegt werden soll, welche Kunst denn unter den Schriftstellern und Kunsttheoretikern dieser Zeit welche Rangordnung erreiche, und welche Kunst die unangefochtene Spitzenstellung innerhalb des Kunstsystems erhalte.²⁷⁶

Dabei hat es die Architektur innerhalb der Kunstsysteme des 19. Jahrhunderts besonders schwer. Die Architektur als „mathematische“ und dem Nützlichkeitsgedanken verpflichtete

²⁷⁴ Das psychologische und wirkungsästhetische Moment im Gesamtkunstwerk, das durch Aktivierung aller Sinneswahrnehmungen einen Gesamteindruck erzeugt, der mehr ist als „die Summe seiner Teile“ der jeweiligen Einzelkünste, findet bei Ernst Kurth seine Begründung im besonderen „Ausdruckswillen“ der romantischen Epoche: „Denn die Idee des Gesamtkunstwerks, welche schon lange vor Wagner die Geister beschäftigte, beruht nicht in einem bloßen Zusammentreten von Dichtung, Tonkunst, Malerei und plastischer Darstellung aller Ausdrucksgebärden im Rahmen des Musikdramas, sondern in der Erfassung einer ursprünglichen Gesamtheit aller Künste. Ihr Aufgehen im Gesamtkunstwerk ist nicht Vielheit, Vereinigung, sondern Ureinheit. Denn der innerste dunkle Ursprung künstlerischen Schaffens ist das Erschwingen eines Ausdruckswillens, der weder Musik noch Dichtung, noch Bild oder Gebärdenkunst, noch Begriff, sondern eine dumpfe, umfassende Einheit stimmungshaften Empfindens, die sich in die Ausdruckssprache einzelner Künste erst zersplittert, indem sie sich aus dem tiefsten Ursprungsbereich an die Helle des Bewußtseins entfaltet; ein traumhaftes Gesamterleben, in dem die Einzelkünste noch in der Ursprungspannung gebunden liegen, und aus der es expansiv empordringt. Sie tritt als eine ferne und umfassend anklingende Grundstimmung ins Gefühl, ein Schauen, Hören und Wille zu unbegrenzter Ausdrucksbewegung zugleich.“ Ernst Kurth, »Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“«, Berlin 1923, S. 36.

²⁷⁵ Zur Problematik der Klassifikation der Künste in der Kunstphilosophie der Neuzeit siehe auch Konrad Schüttauf, »Die Kunst und die bildenden Künste«, Bonn 1984, S. 56 ff.

²⁷⁶ Heinrich Sahlender, »Die Bewertung der Musik im System der Künste«, Jena 1929.

Sahlender untersucht die Rangfolge der Künste innerhalb der ästhetischen Theorien der Romantik. Den ersten Platz belegt die Poesie (13 mal 1. Platz), gefolgt von der Musik (7 mal 1. Platz), mit Abstand an letzter Position befindet sich die Architektur (11 Nennungen als „Schlusslicht“ unter den Künsten).

Kunstform findet im System der Künste der Romantik, das in den Begriffen „Gefühl“ und „Stimmung“ eine klare Präferenz für die sinnlich-innerlichen Kunstgattungen formuliert, nur schwer ihren Platz. Zu sehr weist die Architektur den Mangel einer rein technischen, zahlhaft mathematischen Ausübung auf, womit die Architektur teils nur mit Vorbehalt überhaupt zu den „wirklichen“ Künsten gezählt werden kann. Wie später noch genauer gezeigt werden soll, haftet der Architektur aufgrund der Eigenschaften ihres Materials das Makel ihrer offensichtlichen Zweckbestimmung und ihrer geringen Darstellungsmöglichkeiten an, so dass sie als Kunstgattung nur schwer eine besondere Rolle in den Kunstsystemen des deutschen Idealismus spielen kann.

Nach Kant gilt der architektonische Kunstaussdruck als immanent künstlerisch, insofern die Architektur Begriffe von Dingen letztlich nur durch künstlerischen Ausdruck darzustellen vermag, wie umgekehrt die Musik für Kant eine reine Empfindungskunst ohne Begriffe und durch ihr transitorisches Spiel der Empfindungen mehr Genuss als Kultur ist. Diese Einschätzung ändert sich in den ästhetischen Konzeptionen des Idealismus fundamental.

Bereits Herder bezeichnet die Musik, zusammen mit der Poesie, als die umfangreichste und mannigfaltigste Kunstgattung. Die Baukunst hingegen, als früheste und beschränkste Kunstäußerung des Menschen, wird als Kunst ohne reines Ideal²⁷⁷ eingeschätzt und belegt für Herder damit den untersten Rang in der Abfolge der Künste.

Die absolute Überlegenheit der Musik im Reigen der Künste findet sich bei den romantischen Schriftstellern wie zum Beispiel bei E.T.A. Hoffmann, der die Musik als die romantischste aller Künste bezeichnet, und der vor allem folgert, dass das Romantische zur eigentlichen Aufgabe aller Künste werden müsse.²⁷⁸ Besonders bei Friedrich Schlegel und noch ausgeprägter bei August Wilhelm Schlegel ist die Bevorzugung der zeitlichen Künste Musik und Poesie vor den simultanen Künsten Plastik, Malerei und Architektur spürbar.²⁷⁹

In den Positionen der romantischen Kunsttheorie wird die Architektur am hinteren Ende innerhalb der Reihe der Künste angeordnet, die Musik hingegen an vorderer Stelle. Wenn nun Architektur und Musik trotz dieser inneren Unwertigkeit bevorzugt innerhalb der idealistischen Kunsttheorie miteinander verglichen werden, – wenn die „stärkste“ mit der „schwächsten“ Kunst in eine Beziehung zueinander gesetzt wird, müssen außerhalb der bereits erwähnten, auf die Antike zurückgehenden metaphysischen Begründungen, andere Vergleichsmomente existieren, die diese Gegenüberstellung legitimieren. Und tatsächlich finden sich in der idealistischen Kunsttheorie ganz neue und eigenständige Bezugspunkte einer Verbindung von Architektur und Musik, die über das Klischee einer platonisch-pythagoreischen Beziehung bereits in das Feld empirischer, psychologisch motivierter Kunsttheorie hinausreichen.

Zwischen Metaphysik, romantischer Gefühlstheorie und aufkommender Psychologie und den in ihnen liegenden grundsätzlichen Widersprüchen und „Zielkonflikten“ wird sich das Verhältnis beider Künste von neuem bestimmen. Die aufgezeigten Zusammenhänge von Architektur und Musik in der Kunsttheorie des 19. Jahrhundert haben einen essentiellen Er-

²⁷⁷ Johann Gottfried von Herder, »Sämtliche Werke«, Berlin 1880, Bd. 22, (Kalligone, 2. Theil) S. 132.

²⁷⁸ E.T.A. Hoffmann, »Dichtungen und Schriften, sowie Briefe und Tagebücher«, hrsg. v. Walter Harich, Weimar 1924, Bd. XII, S. 14, S. 28
Ähnliche Einschätzungen finden sich auch bei Tieck, Wackenroder und Novalis; bei Letzterem weniger in der Beurteilung der Musik selbst als in der Bedeutung des „Musikalischen“ für das Kunstschaffen.

²⁷⁹ Siehe insbesondere: August Wilhelm von Schlegel, »Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst«, in: »Kritische Ausgabe der Vorlesungen. Bd. 1, Vorlesungen über Ästhetik I«, hrsg. Ernst Behler, Paderborn 1989; zur Klassifikation der Künste bei A. W. Schlegel vor allem das Kapitel »Uebersicht und Eintheilung der schönen Künste«, S. 267–278, zur Bestimmung von Architektur und Musik: S. 305–321 (Architektur) und S. 366–381 (Musik).

kenntniswert für die Bestimmung der Architektur (wie umgekehrt auch für die Bestimmung der Musik), ungeachtet der Tatsache, dass das Verhältnis von Architektur und Musik innerhalb der einzelnen idealistischen Theorie immer eine beispielhafte, übergeordnete Funktion erfüllt und in vielen Fällen Teil eines Systems, einer expliziten Sichtweise der Welt ist. Denn um die eigenen Theorien und Systeme kohärent und glaubwürdig erscheinen zu lassen, werden von allen nachfolgend erwähnten Autoren Verzerrungen und Verkürzungen in der Beurteilung der beiden Künste in Kauf genommen. Stellvertretend, sozusagen im kleinen Maßstab in der Auseinandersetzung zwischen Architektur und Musik, wettstreiten die unterschiedlichen Systeme, die unterschiedlichen ästhetisch-philosophischen Auffassungen miteinander. Der Musik-Architektur-Vergleich wird Teil einer auch zunehmend polemisch werdenden Auseinandersetzung unter den Vertretern der idealistischen Ästhetik.

Versucht man die aufgeführten Fakten zur Kenntnis zu nehmen, unvoreingenommen aller Intentionen, die dem Vergleich meist zu Grunde liegen, so lassen sich wertvolle neue Aspekte zu einer Beziehungen zwischen den Künsten aufzeigen. Exemplarisch anhand der Konzeptionen Schellings, Solgers, Hegels, Vischers, Schopenhauers, Carrieres und Lotzes soll im Folgenden Licht in das Dunkel dieser wechselvollen Dauerbeziehung zwischen Architektur und Musik gebracht werden.

2. FRIEDRICH WILHELM SCHELLING – DIE MUSIK IN DER PLASTIK

Schellings²⁸⁰ besonderes Interesse für das Verhältnis von Architektur und Musik wurde bereits im Kapitel über die Entstehung der Metapher der „Gefrorenen Musik“ aufgezeigt. So geht die Urheberschaft der Metapher mit großer Sicherheit auf Schelling zurück, der in seiner Vorlesung zur *Philosophie der Kunst* bereits 1802/03 von der „erstarrten Musik“ sprach. Bei dieser Metapher handelt es sich um keine einmalige Äußerung zum Verhältnis dieser beiden Künste, vielmehr nehmen die Künste Architektur und Musik für Schellings Philosophie und Ästhetik eine geradezu paradigmatische Funktion ein.

Die Architektur interessiert ihn sehr,²⁸¹ aber auch die Musik spielt bei ihm eine besondere, sehr ambivalente Rolle, die dadurch gekennzeichnet ist, dass er sie einerseits innerhalb seines Systems als „Urkunst“ sehr schätzt, sie aber andererseits für ihn selbst keine besondere Rolle spielt.

„Die anorganische Kunstform oder die Musik in der Plastik ist die Architektur“. So überschreibt Schelling den 107. Paragraphen seiner *Philosophie der Kunst*.²⁸² Um diese eigenwillige Charakterisierung verstehen zu können, muss sein ästhetisches System, in welchem die beiden Künste als „reale“ Kunstphänomene eng beieinander stehen und dabei gleichzeitig unterschiedlichen Potenzen der Kunst angehören, in seinen Grundzügen erläutert werden.

Schelling versucht, die eigentümlich ambivalente Beziehung beider Künste von absoluter Gegensätzlichkeit im Feld der Phänomenologie und naher Verwandtschaft hinsichtlich mathematischer, struktureller Gesetzmäßigkeit mit Verweis auf ein Stufenmodell zu erklären. Innerhalb dieses Stufenmodells sind die verschiedenen Potenzen der Erkenntnis unterschiedlichen Manifestationen der Kunst zugeordnet. Als Ausgangspunkt dieses Modells dient ein dialektisches Prinzip, das in der Schellingschen Philosophie auf vielfacher Ebene zur Anwendung gelangt: das Unterscheidungsmodell von realem, idealem und einer Synthese von realem und idealem Prinzip.²⁸³ Diese Unterscheidung von Realem und Idealem, deren absolute Identität Gott und damit das Universum in toto ist, wird zum Ausgangsprinzip seiner Philosophie. Die gleiche Differenzierung von realer und idealer Erkenntnis findet sich auch in der Kunst.

Die Kunst selbst ist laut Schelling eine der möglichen drei Potenzen der Erkenntnis, neben der Form des Wissens (Objektivität) und des Handelns (Subjektivität). Die Übereinstimmung

²⁸⁰ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775–1854) erhielt bereits 1792 den Magister der Philosophie und promovierte drei Jahre später über ein theologisches Thema. 1798 wurde er auf Vermittlung Goethes an die Universität Jena berufen, dem sich 1803 eine Professur an der Universität Würzburg anschloss. 1806 wurde er Mitglied der Akademie der Wissenschaften in München. Er hielt von 1820–1827 Vorlesungen in Erlangen. Schelling wurde 1841 zum Nachfolger Hegels in Berlin berufen, mit dem er seit seiner Jugendzeit befreundet war. Zu Schellings Biographie siehe auch Bruno Jahn (Bearb.), »Biographische Enzyklopädie deutschsprachiger Philosophen« München 2001, S. 364 f.

²⁸¹ Hier sei noch einmal auf die Äußerung Schellings gegenüber August Wilhelm Schlegel hingewiesen, in der er auf das besondere Interesse für diese Kunst hinwies. Siehe Gustav Leopold Plitt, »Aus Schellings Leben«, Leipzig 1869, S. 427.

²⁸² Als eine wesentliche Abhandlung, die sich zu Entstehungszeiten mündlich und durch Abschriften überaus stark verbreitete und insgesamt einen erheblichen Einfluß auf die romantische Kunstphilosophie ausübte (und später posthum auch veröffentlicht wurde), ist Schellings in Jena 1802/3 erstmals gehaltene Vorlesungsreihe »Philosophie der Kunst« anzusehen. Sie ist eines der frühesten Dokumente zu einer Theorie der Kunst des beginnenden Idealismus, der noch die starke Prägung Kants anzumerken ist. Wie bereits erwähnt, wurde sie aus dem Nachlaß 1859 von seinem Sohn K. F. A. Schelling veröffentlicht.

Den Wert von Schellings »Philosophie der Kunst« als Initialzündung für den ästhetischen Diskurs der Neuzeit erkennt Walter Jaeschkes in seinem Beitrag »Ästhetische Revolution« (in: Walter Jaeschke (Hrsg.) »Früher Idealismus und Frühromantik: der Streit um die Grundlagen der Ästhetik«, Hamburg 1990, S. 1–11, hier insb. S. 7). In Schellings Frühwerk wird die noch junge Disziplin einer philosophischen Betrachtung der Kunst maßgeblich geformt und bestimmt, so dass nach Jaeschke selbst noch im Jahre 1800 die Möglichkeit einer philosophischen Betrachtung von Kunst aufgrund fehlender Prinzipien unmöglich war.

²⁸³ Statt real–ideal verwendet Schelling auch die für ihn synonymen Gegensatzpaare endlich–unendlich, objektiv–subjektiv, besonders–allgemein, Natur–Vernunft und Materie–Licht, um diesen Dualismus zu beschreiben.

von Objektivität und Subjektivität, somit von Wissen und Handeln sei charakteristisch für die Kunst. Er begreift die Schönheit als vollkommene Synthese (*Ineinsbildung*) von Realem und Idealem. Die Kunst selbst ist charakterisiert als Übereinstimmung der drei Potenzen Wahrheit, Güte und Schönheit. In der letzten Potenz, der Schönheit, in der das reale und ideale Element in einem dritten Prinzip zusammenfallen, wird die Identität des Endlichen mit dem Unendlichen, des Objektiven mit dem Subjektiven erreicht.

Die Struktur der Künste: Die „reale“ und „ideale“ Reihe

Das Verhältnis der Kunstgattungen ist in der ästhetischen Theorie Schellings durch eine Unterteilung in zwei Reihen gekennzeichnet, die auch wieder eine Binnengliederung innerhalb der Kunstgattung erzeugt: Er unterscheidet eine reale und ideale Reihe der Künste.²⁸⁴

Die Unterscheidung in reale und ideale Künste referiert auf die zwei grundlegenden Manifestationen des Absoluten für Schelling: sowohl die reale Welt (d.h. die physischen Manifestationen), als auch die ideale Welt (d.h. die allgemeinen Begriffe, die den Erscheinungen zu Grunde gelegt werden), sind die ursprünglichen Ausdrucksformen Gottes; diese beiden antagonistischen Formen sind gleichberechtigt. Denn sowohl die ideale als auch die reale Reihe fallen im Absoluten zur Einheit zusammen und sind damit lediglich unterschiedliche Manifestationen des Gleichen. Zwischen beiden Reihen kann folglich keine prinzipielle, sondern lediglich potenzielle Unterschiedlichkeit festgestellt werden.²⁸⁵ Was in der idealen Reihe im sprachlich vermittelten Gedanken seinen unmittelbaren, direkten Einfluss auf den Intellekt besitzt, wird umgekehrt in der realen Reihe durch Anschaulichkeit und direkte Präsenz wieder aufgewogen. In dieser Trennung wird in der bildenden Kunst der „absolute Erkenntnisakt“ über das dargestellte Objekt sinnlich vermittelt, wie in der redenden Kunst das symbolisch gefasste Wissen Gottes dem Geist in adäquater Sprache, aber mit gleichzeitiger Ausschaltung unmittelbarer sinnlicher Anschauung dargelegt wird.²⁸⁶

Der realen Reihe sind die bildenden Künste (einschließlich der Musik) zugeordnet (§. 72). Die ideale Reihe repräsentiert die poetischen Künste der Lyrik, Epik und Dramatik (§. 73, 74). In der Klassifikation der bildenden Künste wird die ungewöhnliche Zuordnung der Musik offensichtlich, was Schelling dadurch erklärt, dass die Musik, unmittelbar im Klangphänomen sinnlich verankert, Objekte hervorbringt und nicht – wie die Poesie – symbolhaft wirkt.²⁸⁷ Die

²⁸⁴ Vergl. auch Eduard von Mayer, »Schopenhauers Ästhetik und ihr Verhältnis zu den ästhetischen Lehren Kants und Schellings«, Diss. Halle/Saale 1897, S. 66 f.

²⁸⁵ Vergl. hierzu auch: Sigrid Giersberg, »Kunst und Reflexion. Die Stellung der Kunst in den Vernunftsystemen des Deutschen Idealismus«, Diss. Köln 1974, S. 128 f.

²⁸⁶ Friedrich Wilhelm Schelling, »Philosophie der Kunst«, Nachdr. Darmstadt 1976, § 73, § 74, S. 126–130 [482–486; die Seitenzahlen in eckigen Klammern beziehen sich auf die Originalausgabe v. 1859].

Schelling bezeichnet die Ausdrucksform der bildenden Kunst als „geronnenes Wort“ (Schelling, »Philosophie der Kunst«, a.a.O., S. 128 [484]), das sich von dem „lebendigen Wort“, „das Sprechen Gottes selbst“ unterscheidet. Hiermit definiert Schelling die wesentliche Grenzlinie zwischen idealer und realer Kunst.

Hinzuzufügen ist, dass Schelling auch in dieser Zuordnung keine Wertung aussprechen will. Er erwähnt ausdrücklich, dass, umso mehr die bildende Kunst sich von den Prinzipien der „idealen Kunst“ entfernt, sie gleichsam umso stärker und mächtiger als „reale“ Kunstform behaupten kann. „So ist die bildende Kunst nur das gestorbene Wort, aber doch auch Wort, doch auch Sprechen, und je vollkommener es stirbt – bis herauf zu dem auf den Lippen der Niobe versteinerten Laut, desto höher ist die bildende Kunst in ihrer Art, während dagegen auf der tieferen Stufe, in der Musik, das in den Tod eingegangene Lebendige – das ins Endliche gesprochene Wort – noch als Klang vernehmbar wird.“ (Schelling, »Philosophie der Kunst«, a.a.O., S. 128 [484])

²⁸⁷ Schelling übernimmt nicht die auf Kant zurückgehende terminologische Scheidung in redende Künste des freien Spiels der Einbildungskraft (Poesie), in bildende Künste des Ausdrucks für Ideen in der Sinnenanschauung und schließlich in Künste des schönen Spiels der Empfindungen (Musik, Farbenspiel). (Siehe Immanuel Kant, »Kritik der Urteilskraft«, in: »Kant's gesammelte Schriften«, Band V, § 51, Berlin 1908.) Somit sind für ihn nicht die Kategorien von Zeit und Raum, respektive von transitiver und synchroner Wirkung die Unterscheidungskategorien der einzelnen Kunstgattungen. Oberstes Kriterium ist vielmehr, inwieweit sich die Ausdrucksformen des Schematismus, der Allegorie oder der Symbolik bedienen. Der Musik wie den anderen bildenden Künsten wird das Prinzip der Anschaulichkeit zugeordnet, das sowohl schematisch, als auch allegorisch oder symbolisch sein kann, dabei jedoch immer „real“ wirkt: diese Künste besitzen nicht das Prinzip einer auslegbaren, verweisenden Symbolik wie die Sprache. (Zur Begründung und zur Konsequenz dieser Schellingschen Klassifikation der Künste, siehe Robert Zimmermann, »Schellings Philosophie der Kunst«, in: »Sitzungsberichte der Philosophisch-Historischen Klasse der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften«, Bd. 80, Jg. 1875, H. 1–4, S. 627–676, insbesondere S. 661–667).

Musik wird – wie auch die Plastik – zu einer, die Urbilder der wirklichen (realen) Welt reflektierenden Kunstform:

Die Philosophie stellt nicht die wirklichen Dinge, sondern ihre Urbilder dar, aber ebenso die Kunst, und dieselben Urbilder, von welchen nach den Beweisen der Philosophie diese (die wirklichen Dinge) nur unvollkommene Abdrücke sind, sind es, die in der Kunst selbst – als Urbilder – demnach in ihrer Vollkommenheit – objektiv werden, und in der reflektirten Welt selbst die Intellektualwelt darstellen. Um einige Beispiele zu geben, so ist die Musik nichts anderes als der urbildliche Rhythmus der Natur und des Universums selbst, der mittelst dieser Kunst in der abgebildeten Welt durchbricht. Die vollkommenen Formen, welche die Plastik hervorbringt, sind die objektiv dargestellten Urbilder der organischen Natur selbst.²⁸⁸

In Schellings System der Künste wird jede der beiden Kategorien der realen und idealen Reihe – in Anwendung des dialektischen Prinzips – wiederum dreiteilig in Realem, Idealem und einer Synthese beider untergliedert. Innerhalb der realen Reihe der (bildenden) Kunst ist die Musik selbst die reale Kunstform, ihre Formen sind die „*Formen der ewigen Dinge*“ im Realen, sie ist „*ursprünglich der ersten Dimension untergeordnet*“ (§. 77). Die Malerei, auch der realen Reihe zugehörig, drückt sich – obwohl dem Realen verhaftet – ideal aus; die Ideen transformiert sie zur idealen Anschauung der Dinge im Realen. Die Plastik, und mit ihr als Unterkategorie auch die Architektur, stellt „*das absolut Ideale und zugleich das absolut Reale*“ (§. 128) dar. Der Gegensatz zwischen Realem und Idealem scheint in ihr dialektisch aufgehoben.

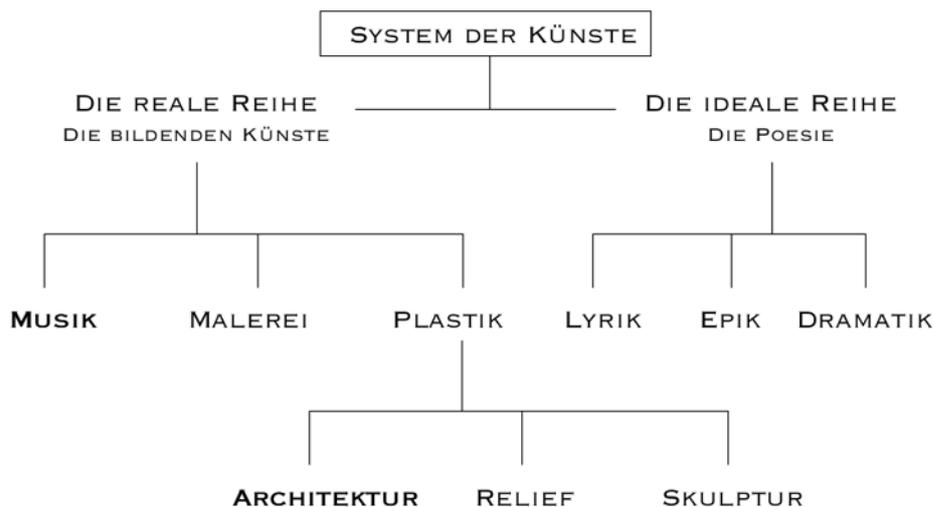


Abbildung 1: Das System der Künste bei Schelling

Für Schelling ist die Architektur keine selbständige Kunstgattung wie die Malerei oder Musik, sondern – wie erwähnt – eine Unterkategorie der Plastik.²⁸⁹ Diese Zuordnung nahmen bereits Kant²⁹⁰ und insbesondere August Wilhelm Schlegel vor, der die prosaische Redekunst und die Architektur als abgeleitete Künste definiert hat, da nur in diesen Künsten eine Zweckhaftigkeit nachzuweisen ist.²⁹¹ Es ist anzunehmen, dass Schelling diese Einteilung

Da er aufgrund dieser Bestimmung auch die Musik unter die realen Künste einordnet, bilden die drei Künste Musik, Malerei und Plastik die reale Reihe. Diese Künste vermögen die unterschiedlichsten Zustandsformen der Materie selbst darzustellen, wie sie sich eindimensional als Klang (Musik), zweidimensional als Farbigkeit und Helligkeit (Malerei) oder unmittelbar dreidimensional im körperlichen Stoff (Plastik) offenbaren.

²⁸⁸ Schelling, »Philosophie der Kunst«, a.a.O., S. 13 [369].

²⁸⁹ Siehe hierzu auch Robert Zimmermann, »Schellings Philosophie der Kunst«, in: Sitzungsberichte der Philosophisch-Historischen Klasse der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Bd. 80. Jg. 1875, H. 1–4, S. 661 ff.

²⁹⁰ Immanuel Kant, »Kritik der Urteilskraft«, in: »Kant's gesammelte Schriften«, Band V, Berlin 1908, S. 322.

²⁹¹ August Wilhelm von Schlegel, »Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst«, Berlin 1801/04, in: »Vorlesungen über Ästhetik I«, hrsg. v. Ernst Behler, Ferdinand Schöningh: Paderborn 1989, S. 274.

übernommen hat, da er bei der Abfassung seiner Vorlesung der *Philosophie der Kunst* in intensivem Kontakt zu August Wilhelm Schlegel stand. Hinzu kommt, dass die streng dreiteilige Struktur des dialektischen Prinzips für Schelling eine vierte Kategorie nicht zugelassen hätte. Möglicherweise auch deshalb hat sich Schelling für die Unterordnung der Architektur als Teil der Plastik entschieden.

Schelling wendet das dreiteilige Gliederungsschema, das die Künste gesamt und die einzelnen Reihen in sich aufgliedert, nun wiederum auch auf die Elemente der einzelnen Künste an. Die Musik wird in die drei Potenzen Rhythmus (als das reale Element), Harmonie (das ideale) und Melodie (die Synthese beider Prinzipien) unterteilt. Die Architektur hat als „reale“ Unterkategorie der Plastik ihre Parallele mit der „realen“ Kunst der Musik. Außerdem finden die drei Potenzen in der Musik in den drei Säulenordnungen der Architektur ihre Parallele (hierauf wird später noch genauer eingegangen).

In Schellings Kunstsystem sind die Musik wie die Architektur beide Teile der bildenden Künste. Im Gegensatz zur Architektur ist die Musik eine eigenständige Kunstgattung. Im dialektischen Prinzip von realer, idealer und real-idealer Kunst kommt der Musik die Position einer realen Kunst zu.²⁹² Sie ist gleichsam die erste Potenz in der Kunst, „in welcher die reale Einheit rein als solcher zur Potenz, zum Symbol wird ...“.²⁹³ In der Funktion der realen Einheit innerhalb der Kunst wird die Musik zur Grundlage und zum Fundament aller anderen Künste. Die Architektur, resp. die Plastik vermag als dritte Potenz nach der Malerei (diese ist in der Lage, die Idealität der Dinge darzustellen), „in der realen Form zugleich das Wesen und das Ideale der Dinge, danach überhaupt die höchste Indifferenz des Wesens und der Form“ auszudrücken.²⁹⁴ Da aber in der Binnenstruktur der Plastik wiederum in reale, ideale und zugleich real-ideale Gattung unterschieden wird und die Architektur innerhalb der Plastik die reale Potenz vertritt (wie das Basrelief ganz ideale Kunstgattung ist und die Skulptur wiederum absolute Übereinstimmung von real und ideal erreicht), so resultiert hieraus ein direkter Bezug zwischen der rein „realen“ Kunst – der Musik – mit der realen Kunstgattung innerhalb der Plastik – der Architektur. Dieser Zusammenhang wird in der gegenseitigen Charakterisierung von großer Bedeutung sein, versucht doch Schelling, sein dreiteiliges Gliederungsprinzip der Künste anhand der Gegenüberstellung von Architektur und Musik nachzuweisen.²⁹⁵

Schelling wird in der Folge den Einwand der Zweckmäßigkeit in der Architektur, der bei August Wilhelm Schelling noch zu einer Außenseiterstellung der Architektur führte, zu einem Positivum für diese Kunst verwandeln. Hierzu später mehr.

²⁹² Auch wenn es innerhalb des Schellingschen Kunstsystems die Orientierung wesentlich vereinfacht und Schelling selbst an vielen Stellen wertende Zusätze wie „höher“ und „niedriger“ verwendet, um die Zusammenhänge zu verdeutlichen, möchte Schelling sein System von Potenzen nicht als Wertmodell verstanden wissen: „In jeder der beiden Urformen der Kunst kehren notwendig alle Einheiten, die reale, die ideale und die, worin beide gleich sind, zurück. – Denn jede der beiden Urformen ist an sich absolut, jede die ganze Idee.“ (Schelling, »Philosophie der Kunst«, a.a.O., § 75, S. 130 f. [486 f.], zu der Einordnung der Künste bei Schelling auch: Bernhard Grunert, »Solgers Lehre vom Schönen in ihrem Verhältnis zur Kunstlehre der Aufklärung und der Romantik«, Marburg/Lahn 1960, S. 18). Trotz der Beteuerung Schellings, wertfrei ist sein Kunstsystem nicht angelegt, da zumindest in der dritten Potenz qualitativ etwas Neues entsteht, das die beiden vorangehenden Stufen auf „höherer“ Ebene auflöst.

²⁹³ Schelling, »Philosophie der Kunst«, a.a.O., § 77, S. 135 [491].

²⁹⁴ Schelling, »Philosophie der Kunst«, a.a.O., § 83, S. 214 [570].

²⁹⁵ Dieses strenge dreiteilige Prinzip von Potenzen, das auf die Kategorien des Realen und Idealen aufbaut, führt zu direkten Vergleichsmöglichkeiten innerhalb der Kunstgattungen. So sind der ersten Potenz der Materie die Künste Musik und Lyrik, der zweiten Potenz des Lichtes die Künste Malerei und Epos und schließlich der dritten Potenz des Organismus' die Künste Plastik und Drama zugeordnet. Da nach Schelling in jeder einzelnen Kunst wiederum das gesamte System und damit auch das Absolute selbst sich widerspiegelt, wird die übergeordnete Gliederung gleichsam zur Binnengliederung, in der in jeder Kunstgattung wiederum die drei Elemente des Realen, Idealen und der Indifferenz aus beidem vorherrschen. Und je nachdem, welches der drei Elemente vorherrscht, ergeben sich die Spezifika der einzelnen Kunstgattungen. Vergl. auch: Sigrid Giersberg, »Kunst und Reflexion. Die Stellung der Kunst in den Vernunftsystemen des Deutschen Idealismus«, Diss. Köln 1974, S. 129 f.

Das „Anorganische“ als gemeinsames Element von Architektur und Musik

Obwohl ein direkter Vergleich der Architektur mit der Musik, also einer Unterkategorie mit einer Hauptkategorie, für einen strengen Systematiker wie Schelling eigentlich unzulässig erscheinen müsste, finden sich bei ihm dennoch zahlreiche direkte Gegenüberstellungen von Architektur und Musik. In der wechselseitigen Bestimmung des „realen Elements“ auf verschiedenen Ebenen der Kunst ergibt sich für ihn die einmalige Möglichkeit, sein „System“ anhand eines „Fallbeispiels“ zu verifizieren. In seiner Definition von Kunst als Synthese von realem und idealem Element sind konkrete Anknüpfungspunkte zwischen den Künsten zu vermuten, da die verschiedenen Kunstgattungen lediglich Hervorhebungen eines der drei Prinzipien von Kunst darstellen. In jeder Kunstgattung ist gleichzeitig jedes andere Element, wenn auch in unterschiedlicher Gewichtung, nachweisbar.

Tatsächlich sieht Schelling zwischen Architektur und Musik im Begriff des *Anorganischen* (Schelling meint dies, wenn er von *Anorgischem* spricht) einen ersten, wichtigen gemeinsamen Bezug. Das Anorganische steht mit dem Organischen in einem unmittelbaren Entstehungszusammenhang. So wie im Tierreich die Bauten, Nester, Schalen und Gehäuse, obwohl anorganischer Natur, Hervorbringungen eines Organismus sind, so sind auch die Produkte des Menschen unmittelbarer Ausdruck eines Wechselverhältnisses von Mensch und Natur. Das Kunstschöne in der Architektur kann nur in einer gegenseitigen Beziehung von Bedürfnis und Formbildung entstehen. Die Synthese von Begriff (Geist) und Form (Bedürfnis) kennzeichnet die Architektur.

Fassen wir alle Verhältnisse zusammen, so ergibt sich von selbst das Gesetz, daß das Organische das Anorgische überall nur in der Identität oder in der Beziehung auf sich selbst producirt, und wenn wir die Anwendung auf den höheren Fall, die Produktion des Anorgischen durch menschliche Kunst, machen, daß das Anorgische, weil es an und für sich keine symbolische Bedeutung haben kann, sie in der Produktion durch menschliche Kunst, durch die Beziehung auf den Menschen und die Identität mit ihm erhalten muß, und daß also, da diese Beziehung und mögliche Identität, bei der Vollendung der menschlichen Natur in sich, nicht eine unmittelbare, körperliche, sondern nur eine mittelbare, durch den Begriff vermittelte Beziehung seyn kann, dass – aus diesen Gründen – die Plastik, inwiefern sie im Anorgischen producirt, etwas Aeußeres in der Beziehung auf den Menschen und sein Bedürfniß stehendes, und doch sowohl von ihm Unabhängiges als an sich Schönes produciren muß, und weil dieß nur in der Architektur der Fall seyn kann, so folgt, daß sie demnach Architektur seyn muß.

[...]

Daß Architektur = Musik, folgt vorerst nur aus dem gemeinsamen Begriff des Anorgischen. Denn die Musik ist allgemein die anorgische Kunstform.²⁹⁶

Die Architektur hat die Idee und das Wesen des Organischen durch das Anorganische (§. 111) auszudrücken; die Architektur als Kunstform kann auch nur insofern bestehen, als sie „Ausdruck von Ideen, Bild des Universums und des Absoluten wird“ (§. 107). Schelling unterscheidet hier zwischen Wesen und Form in der Kunst. Das Wesen der Kunst ist die Darstellung des Absoluten im Besonderen der Form. Für die Architektur bedeutet das, dass sie erst in der Übereinstimmung (*Indifferenz*) zwischen Wesen und Form (bestimmt durch Zweckmäßigkeit und Nützlichkeit) ihre Schönheit verborgen liegt (§. 107). Mit dieser Wendung gelingt es Schelling, die Architektur – trotz des Makels einer zweckbestimmten Ausübung – als Kunst zu erklären. Da die Architektur ihren Zweck und damit ihre Form nicht unmittelbar ausdrücken kann (dies ist dem Organischen vorbehalten), ist sie gezwungen, Ausdrucksfor-

²⁹⁶ Schelling, »Philosophie der Kunst«, a.a.O., § 107, S. 218 [574].

men des Organischen im Anorganischen mit Hilfe der Allegorie zu vermitteln.²⁹⁷ Allegorie, von Schelling als „Einbildung des Endlichen ins Unendliche“²⁹⁸ erläutert, bezieht sich wieder unmittelbar auf das dialektische Grundprinzip von real-ideal oder endlich-unendlich und stellt das vorherrschende Wesensprinzip der Kunst überhaupt dar.²⁹⁹ Die Architektur, die dadurch zur schönen Kunst wird, „indem sie zugleich von sich selbst unabhängig, gleichsam die Potenz und die freie Nachahmung von sich selbst wird“,³⁰⁰ gelangt damit zu einer vergleichsweise hohen Position innerhalb von Schellings Kunstsystem, wohingegen sie in anderen Kunstsystemen gerade wegen ihrer Bestimmung als zugleich „nützliche“ Kunst entsprechend gering geschätzt wird.³⁰¹

Im Begriff des Anorganischen stehen Architektur und Musik in einem direkten Zusammenhang. Hinsichtlich ihrer Immaterialität ist es der Musik aber nur möglich, Form darzustellen, da ihr die Möglichkeit fehlt, das Wesen als Allegorie auszudrücken.³⁰² Die Architektur ist im Gegensatz zur Musik in der Lage, das Anorganische als Ausdruck des Organischen auszulegen und kann dadurch das Reale auf einer gleichsam höheren Ebene, als dies die Musik vermag, widerspiegeln:

Die Musik, welcher die Architektur unter den Formen der Plastik entspricht, ist zwar davon freigesprochen, Gestalten darzustellen, weil sie das Universum in den Formen der ersten und reinsten Bewegung, abgesondert von dem Stoffe darstellt. Die Architektur ist aber eine Form der Plastik, und wenn sie Musik ist, so ist sie concrete Musik. Sie kann das Universum nicht bloß durch die Form, sie muß es in Wesen und Form zugleich darstellen.³⁰³

Künste des Schematismus: Architektur als „concrete Musik“

In der Abfolge vom Musikalischen über das Malerische zum Plastischen steht die Architektur in ihrem Ausdrucksvermögen der Musik vor. Dies stellt geradezu eine Umkehrung der dem

²⁹⁷ Schelling, »Philosophie der Kunst«, a.a.O., § 110, § 111, S. 224 ff. [580 ff.].

²⁹⁸ Schelling, »Philosophie der Kunst«, a.a.O., § 39, S. 73 [429].

²⁹⁹ Vergl. hierzu auch: Hermann Bauer, »Architektur als Kunst«, in: Hermann Bauer, et al. (Hrsg.) »Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert«, Berlin 1963, S. 143.

³⁰⁰ Schelling, »Philosophie der Kunst«, a.a.O., § 107, S. 222 [578]. Bereits 1795 hat Goethe in einem Aufsatz den Gedanken der „indirekten“ Nachahmung in der Architektur, der jedoch bei Schelling eine umfassendere und essentiellere Bedeutung erhält, formuliert: „Die Baukunst ist keine nachahmende Kunst, sondern eine Kunst für sich aber sie kann auf ihrer höchsten Stufe der Nachahmung nicht entbehren; sie überträgt die Eigenschaften eines Materials zum Schein auf das andere wie z. B. bei allen Säulenordnungen die Holzbaukunst nachgeahmt ist; sie überträgt die Eigenschaften eines Gebäudes aufs andere wie sie z.B. Säulen und Pilaster mit Mauern verbindet, sie tut es um mannigfaltig und reich zu werden und so schwer es hier vor den Künstler ist immer zu fühlen ob er das schickliche tue, so schwer ist es für den Kenner zu urteilen ob das schickliche getan sei.“, Johann Wolfgang von Goethe, »Baukunst (1795)« in: Goethe, »Sämtliche Werke und Epochen seines Schaffens«, Münchner Ausgabe, Band 4.2, S. 54, München/Wien 1986. Inwieweit Schelling direkt von Goethe beeinflusst wurde, zumal Goethes Aufsatz zu seinen Lebzeiten nicht veröffentlicht wurde, oder ob es sich um eine unabhängige, parallele Entwicklung handelt, ist von der Forschung noch nicht beantwortet worden. (Vergl. auch: Hermann Bauer, »Architektur als Kunst«, in: Hermann Bauer, et al. (Hrsg.) »Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert«, Berlin 1963, S. 143.)

³⁰¹ Oder wie es Hermann Bauer formuliert: „Mit diesem Satz [der Bestimmung der Architektur als unvollständige Kunst bei Hegel, A. d. V.] wird deutlich, zu welchen Konsequenzen die idealistische Ästhetik gelangen kann, wenn es ihr nicht, wie etwa bei Schelling, gelingt, aus der Not eine Tugend zu machen. Das Schema der Einteilung der Künste und das Bewußtsein von der Schwierigkeit, die Architektur als Kunst zu deklarieren, ist bei Hegel wie bei Schelling annähernd gleich. Der Symbolbegriff Hegels ist nicht so sehr verschieden von dem Schellings; wenn man jedoch die Herabsetzung der Architektur im System der Künste bei Hegel betrachtet, dann wird so richtig klar, welch genialer Ausweg aus dem Dilemma der Gedanke der Nachahmung ihrer selbst bei Schelling war.“ (Hermann Bauer, »Architektur als Kunst«, in: Hermann Bauer, Hrsg. et al. »Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert«, Berlin 1963, S. 153).

³⁰² Die Einschränkung, Musik könne nur die Form und nicht das Wesen der Welt darstellen, wird von Schelling nicht unmittelbar im transitorischen Charakter der Musik gesehen (im Gegensatz zu Kant, der die Möglichkeit der Musik, dass sie bleibende Ideen ausdrücke, mit dieser Begründung verwarf. Siehe: Immanuel Kant, »Kritik der Urteilskraft«, in: »Kant's gesammelte Schriften«, Band V, Berlin 1908, S. 329. Die Zuordnung der Musik als Ausdruck der zeitlichen Kategorie, die Zuordnung der „plastischen“ Künste als Kategorien des Raumes, um hieraus eine grundsätzliche Klassifikation abzuleiten, ist auch zur Zeit Schellings ein mächtiger und unwidersprochen anerkannter Topos in der Ästhetik. Die beiden Künste Architektur und Musik stehen in dieser Klassifikation von zeitlicher und räumlicher Anschauung an den jeweils äußersten Rändern, so dass ein Vergleich beider Künste auch als das „Insbesondere“ einer grundsätzlichen Scheidung von Künsten der zeitlichen Kategorie (Musik, Poesie, Tanz) und der räumlichen Kategorie (Architektur, Plastik, Malerei) gesehen werden kann. Diese Unterteilung läßt Schelling – wie bereits erwähnt – nicht gelten. In Abkehr von der scheinbar so plausiblen „Vergeistigungstheorie“ der Kunst, die aus den rohen Anfängen der Architektur zu den rein entmaterialisierten Künsten der Stimmung (Musik) eine Entwicklungslinie zieht, steht Schelling mit seiner umgekehrten Ordnung unter besonderem Erklärungsdruck (siehe: Schelling, »Philosophie der Kunst«, a.a.O., § 133, S. 272 f. [628 f.]). Sein Unterscheidungskriterium bleibt von phänomenologischen Zusammenhängen und den Kantschen apriorischen Kategorien weitgehend autonom.

³⁰³ Schelling, »Philosophie der Kunst«, a.a.O., § 107, S. 221 [577].

Prinzip der „Vergeistigung“ entsprechenden Klassifikation der Künste dar, wie sie später durch Hegel eingeführt wird.³⁰⁴ Die Architektur spricht vom „Wesen“ und von der „Form“, hingegen die Musik nur die Form beschreibt. In diesem Sinn ist die Idee der „concreten Musik“ als Bezeichnung der Architektur zu verstehen. „Konkret“ ist hier nicht als „profan“ oder „weltlich“ zu verstehen, im Gegensatz zu einer idealisierten allgemeingültigen Darstellung; vielmehr ist hier eine „Anreicherung“ des Realen (Musikalischen) mit dem Idealen (symbolische Darstellung der Idee) gemeint. Die Architektur „erstarrt“, gewinnt Wesen in der Form, wandelt das Zeitliche und Sukzessive der Musik in das räumliche Nebeneinander des Plastischen um, aber verliert dabei nichts von dem Darstellungsgehalt der ursprünglichen Musik. Hier ist eine Transformation der musikalischen „Arithmetik“ in eine geometrische gemeint. Der Musikvergleich versteht sich als ein Wechsel des „Aggregatzustands“ von musikalisch zu geometrisch, von zeitlich zu räumlich. Dieser Prozess des „Phasenübergangs“ in der Kunst von Musik zu Architektur findet noch gänzlich in der realen Potenz, in einem ersten und ursprünglichen Stadium, statt. Nach Schelling ist das Mathematisch-Zahlhafte als das schematische und reale Element die Verbindung zwischen den beiden Künsten. Hier findet sich der strukturelle Zusammenhang von Architektur und Musik. Die Arithmetik und die Geometrie, die jeweils diesem Transformationsvorgang zwischen Musik und Architektur strukturell zu Grunde gelegt werden können, gehören nicht dem Feld der symbolischen Wissenschaften (Philosophie) an. Sie sind lediglich Ausdruck des *Schematismus*³⁰⁵ als erste Potenz des Erkenntnisvollzugs.

Da die Architektur mit dem Begriff des Realen einen Anknüpfungspunkt mit der Musik besitzt, bleibt sie innerhalb einer Stufenabfolge der plastischen Künste, die vom Schematischen über das Allegorische bis hin zum Symbolischen reicht, genau wie die Musik dem Schematischen verhaftet und kann die letzte Stufe der „*eigentlichen Plastik*“ – von den „*geometrischen Verhältnissen am meisten unabhängig*“³⁰⁶ zu werden – nicht erreichen. Die geometrische Regelmäßigkeit wird zum Ausdruck des schematischen Prinzips in der Architektur:

*Der ursprünglichste Schematismus ist die Zahl, wo das Geformte, Besondere durch die Form oder das Allgemeine selbst symbolisirt wird. Was also in dem Gebiet des Schematismus liegt, ist der arithmetischen Bestimmung unterworfen in der Natur und Kunst, die Architektur, als die Musik der Plastik, folgt also nothwendig arithmetischen Verhältnissen, da sie aber die Musik im Raume, gleichsam die erstarrte Musik ist, so sind diese Verhältnisse zugleich geometrische Verhältnisse.*³⁰⁷

Die Architektur bleibt als Kunst der Verhältnisse erste Potenz der Plastik. In der dritten Potenz, in der Skulptur wird aus der „endlichen Idee des bloßen Verstandes“ eine „unendliche der Vernunft“. In diesem Übergang wird der Schematismus als geometrische Regelmäßigkeit zugunsten einer symbolischen Darstellung verdrängt (§. 126). Da aber die Architektur als Teil der Plastik dieser dritten Potenz des Symbolischen angehört, ergibt sich für die

³⁰⁴ Dessen sich bewusst, erklärt Schelling sein Verfahren, das zu einer völlig divergenten Einteilung kommt, wie folgt: „Es erhellt von selbst, daß die Kunst in dem Verhältniß, als sie real ist, also in dem Verhältniß, in welchem sie das Unendliche dem Endlichen einbildet, auch als real erscheine, dagegen daß sie im umgekehrten Verhältniß jener Umwandlung noch mehr oder weniger als ideal erscheine. So erscheint in der Musik die Einbildung des Idealen ins Reale noch als Akt, als ein Geschehen, nicht als ein Seyn, und als bloß relative Identität. In der Malerei hat sich das Ideale bereits zu Umriß und Gestalt zusammengezogen, aber noch ohne als Reales zu erscheinen; sie stellt bloß Vorbilder des Realen dar. Endlich in der Plastik ist das Unendliche ganz in das Endliche, das Leben in den Tod, der Geist in Materie verwandelt, aber eben deßwegen, und nur weil es ganz und absolut real ist, ist das plastische Werk auch wieder absolut ideal.“ Schelling, »Philosophie der Kunst«, a.a.O., S. 274 [630].

³⁰⁵ Schelling, »Philosophie der Kunst«, a.a.O., § 39, S. 55 [411].

³⁰⁶ Schelling, »Philosophie der Kunst«, a.a.O., § 107, S. 220 [576] auch: § 126, S. 265 [619].

³⁰⁷ Schelling, »Philosophie der Kunst«, a.a.O., § 107, S. 220 [576].

Architektur die groteske Situation, dass sie einerseits eine symbolische (weil plastische) Kunst ist, andererseits aber wesentlich durch Schematismus bestimmt wird.

Im Begriff des Schematismus sind Architektur und Musik durch ein grundlegendes (vorvernünftiges) Erkenntnisprinzip zusammengehalten. Die Metapher der „erstarrten Musik“ ist in diesem Sinne der Metapher des „geronnenen Wortes“³⁰⁸ vergleichbar, mit der Schelling das Ideale vom Realen trennt. Sie sind bereits vermittelter Gedanke Gottes, nicht mehr ursprünglicher Geist und sind – bezogen auf den Zusammenhang von Architektur und Musik – Ableitungen des Kosmischen, das die Musik als Ausdruck der ursprünglichen Bewegung im Universum darstellt. Beide Künste sind damit in ihrem Darstellungsgehalt durch das Mathematische geprägt, der ganz in den metaphysischen Bestimmungen von Überzeitlichkeit, Absolutheit, Unendlichkeit verhaftet ist. „Ausdruck von Ideen, Bild des Universums und des Absoluten“³⁰⁹ als Ausdruck der Architektur steht in Übereinstimmung mit dem Programminhalt der Musik als „vernommener Rhythmus und die Harmonie des sichtbaren Universums“³¹⁰ die eine verweist auf die räumliche Kategorie dieser Urbedingungen, die andere auf die zeitlich-zyklische.

Rhythmus als Strukturbegriff

Um die bildenden Künste, die ja auch die Musik in sich einschließen, als kategoriale Einheit zu erfassen, bestimmt Schelling konstituierende Prinzipien. Das reale Element in den bildenden Künsten ist – wie bereits erwähnt – die Musik. In ihrer Zeitlichkeit wird die Natur als *natura naturans* offenbar. Das reale Element der Musik wiederum, und damit das grundlegende Prinzip der gesamten realen Reihe der bildenden Kunst, ist der Rhythmus. In der bewussten und nicht zufälligen Sukzession³¹¹ definiert der Rhythmus ein Grundprinzip aller zeitlich-analogen Entwicklung in der Kunst und damit auch der räumlichen Sukzession. Im Rhythmus wird Zeit konstituiert. Das Transitorische des musikalischen Rhythmus unterscheidet sich vom rein zufällig „in der Zeit Geschehenen“ darin, dass es eben nicht geschieht, sondern in innerer Notwendigkeit einen bestimmten zeitlichen Ablauf generiert. Rhythmus ist für Schelling ein Ordnungs- und Gestaltungsbegriff, in dem jegliche mechanische Verrichtung des beseelten Individuums zyklisch strukturiert wird. Gleichzeitig schließt

³⁰⁸ „Aber die reale Welt ist nicht mehr das lebendige Wort, das Sprechen Gottes selbst, sondern nur das gesprochene – geronnene – Wort“. (Schelling, »Philosophie der Kunst«, a.a.O., S. 128 [484].)

³⁰⁹ Schelling, »Philosophie der Kunst«, a.a.O., § 107, S. 221 [577].

³¹⁰ „Die Formen der Musik sind Formen der ewigen Dinge, inwiefern sie von der realen Seite betrachtet werden. – Denn die reale Seite der ewigen Dinge ist die, von welcher das Unendliche ihrem Endlichen eingeboren ist. Aber diese selbe Einbildung des Unendlichen in das Endliche ist auch die Form der Musik, und da die Formen der Kunst überhaupt die Formen der Dinge an sich sind, so sind die Formen der Musik nothwendig Formen der Dinge an sich oder der Ideen ganz von ihrer realen Seite betrachtet. So dieß nun allgemein bewiesen ist, so gilt es auch von den besonderen Formen der Musik, von Rhythmus und Harmonie, nämlich daß sie Formen der ewigen Dinge ausdrücken, sofern diese ganz von der Seite ihrer Besonderheit betrachtet werden. Inwiefern dann ferner die ewigen Dinge oder die Ideen von der realen Seite in den Weltkörpern offenbar werden, so sind die Formen der Musik als Formen der real betrachteten Ideen auch Formen des Seyns und des Lebens der Weltkörper als solcher, demnach die Musik nichts anderes als der vernommene Rhythmus und die Harmonie des sichtbaren Universums selbst.“ (Schelling, »Philosophie der Kunst«, a.a.O., § 83, S. 145 [501]). Ganz im platonischen Sinne geht Schelling von dem Begriff der Idee aus, der hinter den Manifestationen der realen Welt als unwandelbares „Urbild“ steht. So „verbirgt“ sich hinter dem Phänomen der Musik die urbildliche, d.h. auf den Schöpfungsmythos bezogene Vorstellung der Genese der Welt nach musikalischen Prinzipien. In der Behandlung der Musik bei Schelling klingen deutliche Bezüge zum Keplerschen Pythagoreismus an, wenn Schelling die Musik in ihrer abstrakten, sujetlosen Darstellung zum Ausdruck der unbelebten, planetarischen Körper werden lässt. Dass ausgerechnet die zeitliche, transitorische Kunst der Musik die Gesetze der Ewigkeit, der Nicht-Zeitlichkeit ausdrückt, begründet Schelling in der Bestimmung des Klanges als das Gemeinsame (Indifferenz) zwischen der Einbildung des Unendlichen ins Endliche. Dieses Absolute, diese reine Form kann nur abgesondert vom Körper existieren. Somit bleibt für Schelling nur der Klang, der einerseits sowohl lebendig und existent, andererseits „eine bloße Dimension in der Zeit, nicht im Raume“ ist. (Schelling, »Philosophie der Kunst«, a.a.O., § 76, S. 132 ff. [488 ff.]).

³¹¹ „Allgemein nun angesehen ist Rhythmus überhaupt Verwandlung der an sich bedeutungslosen Succession in eine bedeutende. Die Succession rein als solche hat den Charakter der Zufälligkeit. Verwandlung des Zufälligen der Succession in Nothwendigkeit = Rhythmus, wodurch das Ganze nicht mehr der Zeit unterworfen ist, sondern sie in sich selbst hat. Artikulation der Musik ist Bildung in eine Reihe von Gliedern, so daß mehrere Töne zusammen wieder ein Glied ausmachen, welches nicht zufällig oder willkürlich von andern unterschieden ist“. Schelling, »Philosophie der Kunst«, a.a.O., § 79, S. 137 [493].

der Rhythmus eine ästhetische Komponente ein: ein Nichtbeachten des Rhythmus verursacht in der mechanisch-zyklischen Tätigkeit des Menschen ein negatives Empfinden.³¹²

Durch den Rhythmus wird die Musik zum Fundament aller Künste, indem dieser zum konstituierenden Element der Musik und gleichzeitig zu einem wichtigen Kunstmittel aller anderen Künste wird.³¹³ Dabei ist der Rhythmus mehr als nur ein Strukturmittel der Kunst. Nach Schelling drückt sich im Rhythmus das erkennende Subjekt aus, da sich erst im Gegenwärtigen des Vergangenen und im vorwegnehmenden Projizieren des Zukünftigen Selbstbewusstsein manifestieren kann.³¹⁴ Nur einem bewussten, reflektierenden Geist ist es möglich, das Vorher, das Jetzt und das Nachher aufeinander zu beziehen. Der künstlerische Ausdruck als Verschmelzung von Objektivität und Subjektivität reicht grundsätzlich aus dem zufällig Geschehenden heraus und reflektiert Selbstbewusstsein. Im Element des Rhythmus wird diese Vergeistigung offensichtlich: in ihr wird „Einheit in Mannigfaltigkeit“ dargestellt, sie ist das quantitative Element, für das das qualitative Element – in der Musik die Modulation – Voraussetzung ist. Im Rhythmusbegriff erkennt Schelling das „Herrschende“, das dominierende Wesensprinzip der Musik. Der Rhythmus steht als „Musik in der Musik“ allen anderen konstituierenden Elementen vor, er ist das musikalische Prinzip per se:

Man kann also sagen: der Rhythmus = erster Dimension, Modulation = zweiter, Melodie = dritter. [...] Wir können auch zum voraus ahnen, daß wenn die drei Grundformen oder Kategorien der Kunst Musik, Malerei und Plastik sind, der Rhythmus das Musikalische in der Musik, die Modulation das Malerische [...], die Melodie das Plastische. Es erhellt sich aber aus dem, was in dem vorhergehenden Satz bewiesen worden ist, von selbst, daß Rhythmus in der angegebenen Bedeutung (nämlich als die entgegengesetzte Einheit begreifend) und Melodie selbst wieder eins und dasselbe sind.

Zusatz. Der Rhythmus in der Absolutheit gedacht ist die ganze Musik, oder umgekehrt: die ganze Musik ist etc. – Denn dieser begreift alsdann die andere Einheit unmittelbar in sich und ist durch sich selbst Melodie, d. h. das Ganze.

Rhythmus ist überhaupt die herrschende Potenz in der Musik. Inwiefern nun das Ganze der Musik, demnach Rhythmus, Modulation und Melodie, gemeinschaftlich wieder dem Rhythmus untergeordnet, insofern ist rhythmische Musik.³¹⁵

Da sich in Schellings System die bildenden Künste im Sinne einer Stufenfolge von Potenzen aufeinander aufbauen, beginnend mit der ersten Potenz der Musik, der zweiten der Malerei und schließlich der dritten der Plastik, müssen zwangsläufig die Grundelemente der Musik (hierbei insbesondere der Rhythmus) in allen anderen Künsten der realen Reihe nachweisbar sein. Tatsächlich liegen auch der Architektur die konstituierenden Faktoren der Musik zu Grunde. So wie die Harmonie das vertikale, das räumliche Element in der Musik darstellt und in der Architektur entsprechend auf den Eindruck, auf das synchrone Erfassen von Proportion und Struktur verweist, so ist der Rhythmus das zeitliche Element, das den Ablauf strukturiert, ein Mittel, das gleichsam immanente Formkraft für die Musik besitzt. In der Architektur wird der Rhythmus zu einem ebenfalls gliedernden Kunstmittel, das die räumliche Sukzession ordnet:³¹⁶

³¹² Schelling, »Philosophie der Kunst«, a.a.O., § 79, S. 136 f. [492 f.].

³¹³ Vergl. Lorenz Dittmann, »Schellings Philosophie der bildenden Kunst«, in: »Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert«, Berlin 1963, S. 38–83, insb. S. 58.

³¹⁴ Schelling, »Philosophie der Kunst«, a.a.O., § 77, S. 135 [491], zum Rhythmusbegriff Schellings vergleiche auch Carl Dahlhaus, »Musik zur Sprache gebracht«, München – Kassel 1984, S. 142–143.

³¹⁵ Schelling, »Philosophie der Kunst«, a.a.O., § 82, S. 140 [496].

³¹⁶ Anzumerken ist, dass der architektonische Rhythmus gleichsam Zeitlichkeit impliziert, indem durch das strukturierte Nacheinander der Elemente eine Zeitachse als Betrachtungsabfolge gesetzt wird und das Plastische des Gesamteindrucks in das Choreographische der Abfolge übersetzt wird.

Das Rhythmische hierin einzusehen, müssen wir die Erklärung zurückrufen, daß es in einer periodischen Eintheilung des Gleichartigen besteht. In der Musik sind die Weiten Zeitentfernungen, in der Architektur Raumweiten. Die Zahl der Triglyphen ist abhängig von der Säulenweite, indem die beiden äußersten in einem Intercolumnium immer genau über eine Säule zu stehen kommen müssen. Die Glieder des Gesimses sind die verschiedenen größeren und kleineren Theile, woraus diese zusammengesetzt werden. Die Hauptforderung ist, daß sie rhythmisch geordnet seyen, d. h. daß die Menge und Verschiedenheit der Glieder weder das Auge verwirren, noch daß auf der anderen Seite in Ansehung der Form und Größe derselben zu große Einförmigkeit herrsche. Zwei Glieder derselben Art und Größe dürfen daher nicht unmittelbar unter oder über einander liegen, und das Ganze muß sich gewissermaßen wieder gruppiren, wie in der Musik auch aus schon zusammengesetzten rhythmischen Gliedern wieder größere gebildet werden.³¹⁷

Hier wird das systematische Vorgehen Schellings besonders deutlich: seine Klassifikation der Künste ignoriert die „landläufige“ Zuordnung von zeitlicher und räumlicher Kunst, um stattdessen überindividuelle Prinzipien als Ausgangspunkt einer Systematik zu wählen. Diese überindividuellen Prinzipien werden auf die unterschiedlichen Erscheinungsformen der Kunst angewandt und erlauben ein Inbeziehungsetzen ganz unterschiedlicher Ausdrucksformen der Kunst, wie es der Rhythmus als Prinzip der Musik für die Architektur beweist. Insbesondere in den Faktoren wie Struktur, Abwechslung, Monotonie, Gruppierung usw., die mit dem Rhythmusbegriff angesprochen werden, wird diese Vorgehensweise gut deutlich. Wie in der Musik wird der Rhythmus auch in der Architektur zu einem wichtigen Element, dessen Handhabung das Geschick erfordert, zwischen den Extremen von Chaos und Monotonie bewusst und überlegt bewusst eingesetzt zu werden.

Im Gegensatz zur Musik als „reale“ Kunst, wird für die Architektur als Kunst der Plastik ein anderes konstituierendes Prinzip zu Grunde gelegt, da in ihr sowohl Wesen und Form ihren Ausdruck finden. Schelling bestimmt den Begriff der Harmonie als wesentliches Element der Architektur. Auch in der Musik hat die Harmonie eine wichtige Funktion: Erst in der Verschmelzung von Rhythmus und Harmonie zur Melodie, die für Schelling die absolute „Einbildung des Unendlichen ins Endliche“ bedeutet, werden die musikalischen Potenzen zur Einheit zusammengefasst (§. 82). Was aber in der Musik Ziel, jedoch nicht eine herrschende Bedingung ist (in ihr ist dies nur der reale Anteil des Rhythmus), wird zum vorausgesetzten Prinzip in der Architektur. Insofern als der Rhythmus der herrschende Teil in der Musik ist und eine wichtige, aber nicht maßgebliche Rolle in der Architektur besitzt, wird – laut Schelling – die Harmonie als ideale Potenz, in der Wesen und Form in „dialektischer“ Übereinstimmung gebracht werden, zum Prinzip der Architektur:

Proportionen finden in der Architektur vorzüglich wegen der Anspielung auf den menschlichen Körper statt, dessen Schönheit eben darauf beruht. Die Architektur, welche in der Beobachtung des Rhythmus noch die hohe, strenge Form behält und auf Wahrheit geht, nähert sich also durch Beobachtung des harmonischen Theils der organischen Schönheit, und da sie in Ansehung dieser allegorisch seyn kann, so ist die Harmonie eigentlich der ideale Theil dieser Kunst. (Ueber die Harmonie in der Architektur ist vorzüglich Vitruvius zu lesen.) Die Architektur schließt sich auch dadurch ganz an die Musik an, so daß ein schönes Gebäude in der That nichts anderes als eine mit dem Aug empfundene Musik, ein nicht in der Zeit-, sondern in der Raumfolge aufgefaßtes (simultanes) Concert von Harmonien und harmonischen Verbindungen ist.

Zusatz 1. Die Harmonie ist der herrschende Theil der Architektur.–Denn sie ist ihrer Natur nach ideal und allegorisch, und nähert sich als Musik im Raum wieder der Malerei als der idealen Kunstform, und in dieser derjenigen Gattung, welche vorzugsweise auf Harmonie (nicht auf Zeichnung)

³¹⁷ Schelling, »Philosophie der Kunst«, a.a.O., § 115, S. 234 [590].

geht,—der Landschaft. Die Harmonie als die ideale Form ist also in ihr, die selbst ihrer Natur nach ideal ist, nothwendig die herrschende.³¹⁸

Die drei Einheiten der Musik und ihre Analogie zu den drei Säulenordnungen in der Architektur

Wie schon erwähnt, überträgt Schelling die drei Potenzen der Musik auf die drei Säulenordnungen in der Architektur. Um diese Analogien musikalischer Prinzipien in der Architektur zu belegen, ordnet Schelling die rhythmische Potenz der dorischen, die harmonische der ionischen und die melodische der korinthischen Säulenordnung zu. So glaubt Schelling in der dorischen Säulenordnung das Notwendige und Wesentliche als männliches Prinzip wieder zu finden, das im Wesentlichen durch Rhythmus bestimmt wird.

Die dorische Säulenordnung ist vorzugsweise die rhythmische. Der Rhythmus ist in der Musik die reale Form, das Wesentliche, das Nothwendige der Musik. So die dorische Ordnung, welche am meisten Nothwendigkeit, am wenigsten Zufälliges hat. Sie ist unter den drei Ordnungen die strenge, realistische, männliche und ohne Ausbildung nach der Breite. Bei ihr läßt sich daher auch der realistische Ursprung aus der Nachahmung der Baukunst als Kunst der Nothwendigkeit noch am meisten nachweisen.³¹⁹

Die Entstehung der dorischen Säulenordnung erläutert Schelling mit dem Hinweis auf die Urhütte. In der archaischen Grundform der (Holz-)Architektur bleiben die einzelnen Bauglieder ungeschmückt und in einfachster geometrischer Form. Ihre formale Reduktion, ihre Bestimmung durch Nützlichkeit lassen das Rhythmische als Kunstprinzip dieser Säulenordnung umso stärker zu Tage treten.³²⁰

In der ionischen Säulenordnung überwiegt durch die Ausgewogenheit ihrer Proportionen das weibliche Prinzip, das in Analogie zum Prinzip der Harmonie in der Musik steht (§. 117). Schelling bezieht den harmonischen Teil der Architektur auf die Proportionen oder Maßverhältnisse, die in ihr walten. Die Proportionen der ionischen Säule seien derart vollkommen, dass man beinahe eine göttliche Exegese annehmen könne.³²¹ In der ionischen Säulenordnung sei die „Musik im Raum“ verwirklicht; als harmonisches Element tritt in dieser Ordnung das ideale Element in der Architektur zu Tage.

In der korinthischen Säulenordnung wird die Vermittlung, bzw. Synthese von rhythmischem und harmonischem Prinzip als Analogie zur Melodie in der Musik erreicht. Auch hier zitiert Schelling wieder Vitruv, der das Prinzip der korinthischen Ordnung aus dem jungfräulichen Charakter ableitet.³²² Als „Anspielung auf die Formen der organischen Natur“, als Allegorie zum Organischen, erreicht diese Ordnung bereits die dialektische Verknüpfung des realen (rhythmischen) und des idealen (harmonischen) Elements, das den beiden vorausgehenden Säulenordnungen zum Prinzip wurde. Was in der Musik als Synthese von Rhythmus und

³¹⁸ Schelling, »Philosophie der Kunst«, a.a.O., § 117, S. 238 f. [594 f.].

³¹⁹ Schelling, »Philosophie der Kunst«, a.a.O., § 116 (im Original Schellings fälschlicherweise als §. 117 bezeichnet!), S. 235 [591]

Was in den weiteren Ausführungen Schellings verwundert und im Widerspruch zu dem Vorhergesagten steht, ist die Behauptung einer unmittelbaren Übertragbarkeit von musikalischen Proportionen auf die dorische Ordnung. Verweisend auf Vitruv erklärt Schelling, dass die Triglyphen der dorischen Säulenordnung nach dem Verhältnis „einer der schönsten Consonanzen, der Quinte“ gestaltet seien. (Schelling, »Philosophie der Kunst«, a.a.O., § 116, S. 238 [594]) Nach gängiger Einschätzung (wie im vorhergehenden Kapitel aufgezeigt) sind die unmittelbar aus der Musik abgeleiteten Proportionen Teil des harmonischen Prinzips und stehen damit nach Schelling als ideales Element dem realen des Rhythmus' nicht nahe, bzw. können nach der Schelling'schen Argumentation als nicht erreichbare Potenz der Idealität im Rhythmus nicht nachgewiesen werden. Hier erscheint es so, dass Schelling dankbar die Vitruvsche „Hilfe“ angenommen hat, um einen weiteren Nachweis zur Architektur–Musik–Beziehung aufzeigen zu können, ohne sich um die gewisse Widersprüchlichkeit, die in diesem Gedankengang angelegt ist, zu kümmern.

³²⁰ Schelling, »Philosophie der Kunst«, a.a.O., § 116 (im Original Schellings fälschlicherweise als §. 117 bezeichnet!), S. 235 f. [591 f.].

³²¹ Schelling, »Philosophie der Kunst«, a.a.O., § 117, S. 240 [596].

³²² Schelling, »Philosophie der Kunst«, a.a.O., § 118, S. 241 f. [597 f.].

Harmonie zur Melodie wird, wird analog in der korinthischen Ordnung zur Verschmelzung des männlichen (dorischen) und weiblichen (ionischen) Prinzips in ein Drittes, das Rhythmus und Harmonie vereint.³²³

Der Musikvergleich für die Architektur

Welche Schlussfolgerung ist aus Schellings Vergleich von Architektur und Musik zu ziehen? In der Einordnung von Architektur und Musik als Künste der ersten Potenz referieren beide auf Grundkräfte und Urbedingungen in der Natur. Als reale Künste ist ihnen ein strukturell-mathematischer Zusammenhang, der sich in den gemeinsamen Zahlbeziehungen ausdrückt, eigen.

Die Bestimmung beider Künste als anorganische Kunstformen, d.h. als Ausdruck der unbelebten Natur, ist unmittelbare Konsequenz ihres „realen“ Charakters, ebenso wie die besondere Bedeutung des Rhythmus eine Folge des *Schematismus* ist, der die realen Künste bestimmt.

Innerhalb des Systems der Potenzen der Kunst ist die Architektur Teil der Plastik, die über *Schematismus* und *Allegorie* hinaus geht und symbolische Darstellungsmöglichkeit besitzt und damit nur mittelbar mit der Musik vergleichbar ist. Die Architektur wird zur „concreten Musik“, indem sie die Prinzipien der Musik (Ausdruck der ersten Dimension) in ein Räumliches (dritte Dimension) übersetzt und damit Wesen und Form *erzeugt*, wo hingegen die Musik lediglich imstande ist, Form (als das Ursprüngliche, noch nicht mittels Allegorie oder Symbol zu Wesen Umgeformte) *darzustellen*. Wie die Musik innerhalb der bildenden Künste, verhält sich die Architektur innerhalb der plastischen Kunst. Um diese mittelbare Beziehung zwischen beiden Künste treffend zu beschreiben, benutzt Schelling die Metapher des Phasenübergangs und bezeichnet die Architektur als „erstarrte Musik“. Die latente Negativität des Begriffs der „erstarrten Musik“ täuscht: in der Architektur sind Attribute einer „realen Kunst“ bereits dialektisch überhöht. Die anorganische Ausdrucksform von Musik und Architektur unterscheidet sich in einem essentiellen Merkmal: was in der Musik noch Ausdruck unbeseelter Natur ist, wird in der Architektur zum Produkt des Organischen. Auch in diesem Fall gilt, dass die Architektur das Prinzip einer anorganischen Kunstproduktion auf einer anderen Potenz (nämlich als Hervorbringung des Organischen) nachvollzieht als die Musik. Schellings Musikbegriff, der in der Definition „Formen des Seyns und des Lebens der Weltkörper“ (§ 83) als Darstellungsinhalt der Musik kulminiert, ist neuplatonischen Ursprungs. So wie in der Antike die Musik vorwiegend als theoretisches Phänomen gesehen wurde – eine Traditionslinie, die bis in die Neuzeit zu den Planetengesetzen Keplers reicht – so klingt in den Bemerkungen Schellings zur Musik eine ganz verwandte Präferenz für die Musik als

³²³ Der Vergleich der Säulenordnungen mit den Tongeschlechtern in der Musik ist seit der Antike überliefert. In der Moduslehre wurde eine bestimmte Charaktereigenschaften einer ganz bestimmten Tonart, bzw. einem Tongeschlecht zugeordnet. Erstmals bei Vitruv werden diese musikalischen Modi als Charaktereigenschaften für die Architektur analogisiert. Der einzelnen Säulenordnung im Tempelbau wird ein bestimmter Charakter zugewiesen, der mit dem Charakter der geweihten Gottheit, für den dieser Tempel errichtet werden soll, korrespondiert. (Siehe: Marcus Vitruvius Pollio, »De Architectura Libri Decem – Zehn Bücher über Architektur« 4. Auflage, Darmstadt 1987, S. 40 f.)

Das Besondere an der Zuordnung Schellings ist nun, dass er in seiner Analogisierung von Säulenordnungen und musikalischen Phänomenen über diesen Charakterbegriff hinausgeht und eine Zuordnung von Rhythmus, Harmonie und Melodie zu den drei Säulenordnungen behauptet. In Berufung auf Vitruv, der jedoch in den Ordnungen Stimmungsbilder und Charaktereigenschaften, aber keine direkte musikalische Parallele behauptet (siehe Marcus Vitruvius Pollio, »De Architectura Libri Decem – Zehn Bücher über Architektur« 4. Auflage, Darmstadt 1987, S. 171 f.; die entsprechende Stelle für die Musik findet sich auf S. 217), konstruiert Schelling einen konkreten Zusammenhang zwischen Architektur und Musik. Dabei entstehen allerlei Unklarheiten und Widersprüche. Die Begriffe Rhythmus, Harmonie und Melodie sind konstituierende Grundelemente in der Musik, die keinem konkreten Gegenüber in der musikalischen Formenlehre entsprechen. Dies gilt auch für die Architektur, wie dies Schelling selbst in § 107 und § 115 ausführt. Die Übertragung der Begriffe Harmonie Rhythmus, Harmonie und Melodie auf konkrete Bauformen wie dorische, ionische und korinthische Säulenordnung schwächt die systematische Logik der Schellingschen Argumentation. Der Versuchung, sein eigenes triadisches Gedankengebäude durch Anwendung auf eine weitere (zufällig ?) dreiteilige Struktur der Säulenordnung zu verifizieren, scheint Schelling erlegen gewesen zu sein.

Ausdruck von mathematischer Gesetzmäßigkeit an.³²⁴ Die Metapher der „erstarren Musik“ ist nach Schelling Ausdruck dieser Verbindung von Musik, Kosmos und Architektur, die in den Keplerschen Gesetzen seinerzeit wissenschaftliche Fundierung erhielt. In der „erstarren Musik“ ist die Struktur des Weltalls, wie sie sich in den Gesetzen der Musik offenbart, im „Weltgebäude“ der Architektur übersetzt; da in der Architektur die kinetische, „reale“ Komponente nur in „idealer“ Potenz sich ausdrücken kann (als Produkt des Organischen), ist in der Architektur die Phänomenologie der kosmischen Struktur offensichtlich.³²⁵ Folglich wird die Architektur zur „erstarren Musik“.

In einem anderen Punkt zur Bestimmung der Architektur greift Schelling einen Aspekt auf, der die Architekturtheorie des 20. Jahrhundert maßgeblich bestimmen wird: Der in der Architektur inhärent verankerte Zweckbegriff als Schönheitsmerkmal. Als Abgrenzung zum Kunstgewerbe stellt Schelling fest, dass schöne Kunst nicht unmittelbar dem Zweck unterworfen sein kann.³²⁶ In der Konsequenz hieße das für die Architektur, dass sie keine oder nur eine unvollständige Kunst sein müsse (genau diese Argumentation werden wir später häufiger finden) und damit auch auf keinen Fall als eine höhere Potenz der Kunst der Musik vorangestellt werden dürfte. Da es für Schelling außer Frage steht, dass die Architektur schöne Kunst ist, löst er dieses Dilemma mit Hilfe der vorhergehenden systematischen Bestimmung der Architektur als anorganische Kunstform. Die Zweckmäßigkeit in der Architektur ist analog der Form als erster Potenz. Sie ist das Besondere in der architektonischen Form und steht in direkter Beziehung zum Bedürfnis.³²⁷ In einigen Fällen stimmt die Erscheinung der Architektur unmittelbar mit ihrer vom Bedürfnis geprägten Gestalt überein; in diesen Fällen ist tatsächlich Architektur keine schöne Kunst; ihre Gestaltqualität verharrt in der ersten Potenz.³²⁸ In den Fällen der Architektur als Kunst ist die architektonische Erscheinung Indifferenz von Form und Wesen, d.h. der Nützlichkeitsaspekt wird in der architektonischen Form aufgehoben und kann nur noch „in der Indifferenz mit dem Wesen betrachtet“³²⁹ werden. Im Gegensatz zu anderen Gebrauchsgegenständen des Menschen wird die architektonische Kunstform nicht unmittelbar durch den Nutzaspekt bestimmt, sondern erst in der Verschmelzung mit dem Wesen der Architektur (wie Schelling an anderer Stelle als „Ausdruck von Ideen, Bild des Universums und des Absoluten“ [§. 107] bezeichnet) definieren beide Elemente – Form und Wesen – in ihrer Synthese die architektonische Gestalt. Der Aspekt des Nützlichen für die architektonische Erscheinung lässt sich nicht mehr isolieren; im architektonischen Kunstwerk sind diese Aspekte untrennbar auf einer neuen Ebene verschmolzen (dritte Potenz).

Schelling bestimmt die Architektur als Kunst, in der Zweck und Symbol im architektonischen Kunstwerk untrennbar verbunden sind; dies ist meines Erachtens die große Architekturtheo-

³²⁴ Musik wird bei Schelling als kosmologisches Urprinzip im Sinne einer „Harmonie der Sphären“ und weniger als eine praktische Ausübung, bzw. Kunstform des Menschen verstanden. Die Wirkungsgesetze der Materie und damit die der kosmischen Urbedingungen sind musikalische. Die mathematische Gesetzmäßigkeit von Raum und Zeit im Universum ist analog den zu Grunde gelegten Gesetzen in Architektur und Musik. Der musizierende Mensch ahmt diese Urbeziehungen nach; er erfindet nicht die Musik, sondern ist lediglich in der Lage, diese zu entdecken und nachzuvollziehen. Die Musik ist bei Schelling nicht „Kunst der Empfindung“ wie in vielen anderen idealistischen Kunstsystemen, sondern eine objektive Äußerung auf mathematischer Basis (konsequent verliert Schelling zum „seelischen“ Ausdrucksvermögen der Musik kein Wort!). Entsprechend dieser Musikauffassung erfolgt die Einordnung der Musik als erste Potenz der Kunst.

In diesen Punkten stützt sich Schellings Ansicht zum Verhältnis von Architektur und Musik auf bekannte tradierte Modelle.

³²⁵ Eine ähnliche Hypothese stellt auch Jens Bisky auf (siehe Jens Bisky, »Poesie der Baukunst«, Weimar 2000, S. 301).

³²⁶ Schelling, »Philosophie der Kunst«, a.a.O., § 107, S. 219 f. [575 f.].

³²⁷ Schelling, »Philosophie der Kunst«, a.a.O., § 107, S. 219 [575].

³²⁸ Diese gleiche Einschränkung trifft für Schelling auch für Innenräume zu, so dass auch hier in seltenen Fällen die Maßstäbe des Künstlerischen angewandt werden können. (Schelling, »Philosophie der Kunst«, a.a.O., § 107, S. 220 [576]).

³²⁹ Schelling, »Philosophie der Kunst«, a.a.O., § 107, S. 219 [575].

retische Leistung Schellings. Der Schellingsche Gedankengang der Architektur als Kunst durch Nachahmung ihrer selbst³³⁰ ist eingebettet und systematisch gestützt durch den Vergleich mit der Musik, in der das Form-Erscheinung-Problem sich wiederum im Großen, in der Beziehung zwischen Musik und Architektur wieder findet. Hiermit schließt Schelling den Kreis, indem er auf den Unterschied zwischen anorganischer Kunstproduktion in der Architektur und der Musik hinweist und dabei feststellt, dass die Bildungen der Architektur Ausdruck der belebten Natur, Produkt eines Organismus' sind und in ihr das Mittel der Allegorie hinzutritt, das den Schematismus als Ausdrucksform verdrängt und sie damit doch – trotz aller Verwandtschaft mit der Musik – zu einer plastischen Kunst werden lässt,³³¹ wenn auch zu der „Musik der Plastik“.

³³⁰ Die systematische Erschließung des Problems behandelt Schelling im gesamten, für Schelling ungewöhnlich umfangreichen Paragraphen 107 (S. 216–224 [572–580]). Da hier nur die wesentlichsten Linien nachgezogen werden konnten, kann hier nur der Hinweis auf die brillante Architektonik der Schellingschen Gedanken im § 107 gegeben werden, die sich in Gänze nur im Original erschließt.

³³¹ Schelling, »Philosophie der Kunst«, a.a.O., § 107, S. 221 [577].

3. KARL WILHELM FERDINAND SOLGER – DIE RELIGIÖSEN KÜNSTE

Solger³³² hört 1801/02 in Jena Schellings Vorlesungen zur Kunst und wird damit unmittelbar mit dessen ästhetischer Auffassung konfrontiert. So verwundert es nicht, dass in Solgers eigenen ästhetischen Schriften der direkte Einfluss von Schellings *Philosophie der Kunst* spürbar ist. Auch mit Hegel, dessen ästhetische Theorie insbesondere zum Verhältnis von Architektur und Musik nachfolgend behandelt werden soll, hat Solger Kontakt. Er vermittelt ihm – selber seit 1811 Inhaber eines philosophischen Lehrstuhls – im Jahre 1818 in Berlin einen Lehrstuhl für Philosophie, den Hegel bis zu seinem Lebensende innehaben wird. Solger gilt als weiterer wichtiger Vertreter der idealistischen Philosophie und Kunstanschauung in Deutschland.

„Das eigentliche Wesen aber ist in beiden Künsten immer das Religiöse, und in beiden werden wir selbst mit in das Kunstwerk aufgenommen und in ein Element desselben verwandelt.“³³³ Architektur und Musik sind für Solger die Künste, in deren Versenkung der Rezipient etwas von dem erahnen kann, was sich im Absoluten oder in Gott findet. Dass Solgers Zuordnung von Architektur und Musik als religiöse Künste sowohl eine Stärkung des metaphysischen Elements in der Kunst bedeutet, als auch eine unvermutete psychologische Komponente für die Kunst eröffnet, soll im Folgenden aufgezeigt werden. Auch hier gilt, dass zum Verständnis des besonderen Verhältnisses von Architektur und Musik eine knappe grundsätzliche Bestimmung der Solgerschen Kunsttheorie vorausgeschickt werden muss, aus der heraus die besondere Situation, die beide Künste darin einnehmen, erst begreiflich wird.

Hauptthese und Ausgangspunkt seiner philosophischen und ästhetischen Abhandlungen³³⁴ (von einer in sich geschlossenen Theorie zu sprechen, verbietet sein früher und plötzlicher Tod) ist die Unterscheidung des Absoluten/Göttlichen in drei Kategorien nebeneinander stehender Erscheinungsformen, die sich als Religion, Kunst und Philosophie manifestieren. Zwischen der Idee des Wahren, vertreten durch die Philosophie, und der Idee des Guten, die sich in der Religion manifestiert, steht die Idee des Schönen, die Kunst, als Verbindungsglied.³³⁵ Im Gegensatz zur Philosophie, die über die Erscheinung der dinglichen Welt hinausgeht und in der sich das Wesen von der sinnlichen Erscheinung befreit, tritt in der Kunst ein

³³² Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780–1819) studierte von 1799 bis 1802 Jura in Halle und 1801 bis 1802 Philosophie in Jena (er besuchte unter anderem die Vorlesungen Schellings). 1804 studierte Solger in Berlin. Er promovierte 1808 in Jena; dem schloss sich 1809 die Habilitation an. Solger wurde anschließend Professor für Philosophie und klass. Philologie in Frankfurt/Oder. 1811 wurde er Professor für Philosophie und Mythologie in Berlin. Er setzte sich für Hegel als Nachfolger Fichtes ein. Seine wichtigsten ästhetischen Schriften sind: »Erwin« 2 Teile (1815) und die posthum 1829 erschienenen »Vorlesungen über Aesthetik«.

³³³ Karl Wilhelm Ferdinand Solger, »Vorlesungen über Ästhetik«, Leipzig 1829 (reprograf. Nachdruck 1980), S. 341 f.

³³⁴ Solgers zu Lebzeiten veröffentlichtes, kunstphilosophisches Hauptwerk ist die 1815 erschienene Abhandlung »Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst«, die, zusammen mit den 1829 von Wilhelm Ludwig Heyse veröffentlichten Mitschriften seiner 1819 kurz vor seinem Tode gehaltenen »Vorlesungen über Ästhetik«, die beiden wichtigsten Quellen zu Solgers ästhetischer Theorie sind.

³³⁵ Gilt noch bei Schelling, wie auch später bei Vischer das Betreiben, der Ästhetik erst einmal einen gesicherten Platz innerhalb der Philosophie zuzuweisen, sie somit in eine Systematik mit ethischen, moralischen und metaphysischen Begriffen zu stellen, so findet sich bei Solger in der Weiterführung der Schellingschen Gedanken ein erster umfassender Versuch, den Zusammenhang von Ästhetik und Kunst, von theoretischer Bestimmung und praktischer Ausführung in einer Kunstlehre in Einklang zu bringen. Solger kann, auf die Untersuchungen Schellings aufbauend, die grundsätzliche Frage, ob die Kunst Teil eines philosophischen Systems sei, als zweifelsfrei und entschieden voraussetzen und sich somit „pragmatischeren“ Fragestellungen zur Kunst widmen, die sich vor allem mit dem Was und dem Wie des künstlerischen Ausdrucks beschäftigen. Bernhard Grunert beschreibt die Leistung Solgers wie folgt: „Die Begriffe [der Ästhetik von Schelling bis Vischer, Adv] sind entweder zu weit gefaßt oder zu sehr eingeengt, um der eigentlichen Aufgabe der Ästhetik als der Wissenschaft und Lehre vom Schönen zu genügen. Dazu kommt oft der Mangel an einem echten Zusammenhang zwischen Kunst und Ästhetik. So scheint uns die Grundkonzeption Solgers der gelungenste Versuch, auf der Grundlage der allgemeinen Begriffe, die Schelling gegeben hat, zu einem eigentlichen ästhetischen Denken zu gelangen. Ohne so weit gehen zu wollen wie H. Hartmann – „Es gibt wenige Denker, bei denen alles so Hand und Fuß hat wie bei Solger“ – möchten wir sagen, daß Solger den tiefstgehenden Versuch einer Ästhetik geliefert hat, der – bei allen Mängeln – als Ausbau der Schelling’schen Gedanken leider zu Unrecht vergessen worden ist.“ Bernhard Grunert, »Solgers Lehre vom Schönen in ihrem Verhältnis zur Kunstlehre der Aufklärung und der Romantik« Marburg/Lahn 1960, S. 23.

anderes Prinzip zu Tage: hier wird das Wesen in anschaulich-sinnlicher Gestalt offenbart. Ist der „Materialisierungsprozess“ der Idee im Kunstwerk bereits abgeschlossen, so ist in der Religion die Idee des Guten nie in der einzelnen Erscheinung vollendet, wie auch in der Philosophie die Erscheinung lediglich Ausdruck und Wirkung der Idee ist.³³⁶

Die dreiteilige Klassifikation des Absoluten in ihren Zustandsformen der Philosophie, der Kunst und der Religion entwickelt sich aus einem dialektischen Prinzip des Allgemeinen und Besonderen. Hier liegt eine weitere Gemeinsamkeit zu der Schellingschen Auffassung, in der die einzelnen Manifestationen des Absoluten entweder aus dem Realen der Natur oder dem Idealen des Geistes abgeleitet werden. Aus dieser dualistischen Gegenüberstellung entwickeln sich nach Schelling unterschiedliche Entwicklungsreihen des Kunstschönen (Potenzen), die in einem dialektischen Prinzip miteinander verwoben sind. Für Solger werden diese Antagonismen (an anderer Stelle verwendet er auch die Begriffspaare Begriff – Vorstellung, Idee – Wirklichkeit, Göttliche – Irdische, Unendlichkeit – Endlichkeit, Objektivität – Subjektivität usw.) Teil eines Erklärungsmodells, um die Entstehung und Wirkung des Geistigen und Körperlichen in der Welt wechselseitig zu beschreiben.

Auf die weiteren Grundsätze der Solgerschen Kunsttheorie kann in diesem Rahmen nicht weiter eingegangen werden. Auf die entsprechenden Sekundärquellen, in denen der kunsttheoretische Zusammenhang in der Ästhetik Solgers genauer hinterleuchtet wird, soll hier lediglich hingewiesen werden.³³⁷

Entsprechend seiner dialektischen Betrachtungsweise, widerspricht Solger einer einseitigen Kunstauffassung, die, je nachdem, *„ob die Nachahmung der Natur, die Charakteristik die Hauptsache sey, oder das Ideal überwiegen, und das Einzelne nach allgemeinen Formen modificirt werden müsse,“*³³⁸ Schönheit nur aus der einen oder der anderen Perspektive erklären will. Stattdessen behauptet Solger, dass Schönheit für uns nur in einem Bereich erkannt und beurteilt werden könne, wo sowohl *„Begriff und besondere Vorstellung in Eins zusammenfallen und sich nur durch Beziehungen in Gegensätze spalten.“*³³⁹ Die Formen sind also nicht an sich schön, sondern nur insofern wir ein Walten der „göttlichen Idee“ in der Gestalt vernehmen können.³⁴⁰

Diese Feststellung, die schon für Schelling zu einem festen Topos der idealistischen Kunstphilosophie geworden ist, wird in der Beurteilung der beiden Künste Architektur und Musik besonders wichtig werden, da für Solger in beiden Künsten das Allgemeine der Idee im Besonderen der Form besonders trefflich zusammenfällt.

³³⁶ Vergl. auch Bernhard Grunert, »Solgers Lehre vom Schönen in ihrem Verhältnis zur Kunstlehre der Aufklärung und der Romantik« Marburg/Lahn 1960, S. 16 f.

³³⁷ Neben der bereits erwähnten Dissertation von Grunert (»Solgers Lehre vom Schönen in ihrem Verhältnis zur Kunstlehre der Aufklärung und der Romantik«, Marburg/Lahn 1960) sei insbesondere auf die Dissertationen von Hans Hartmann (»Kunst und Religion bei Wackenroder, Tieck und Solger«, Solingen 1916) und Paul Schulte (»Solgers Schönheitslehre im Zusammenhang des Deutschen Idealismus«, Kassel 2001) hingewiesen.

³³⁸ Karl Wilhelm Ferdinand Solger, »Vorlesungen über Ästhetik«, Leipzig 1829 (reprograf. Nachdruck 1980), S. 51 f.

³³⁹ Solger, »Vorlesungen über Ästhetik«, a.a.O., S. 52.

³⁴⁰ Den Widerspruch, dass Solger nur die objektiven Kriterien der Gestalt und Form als relevant für das ästhetische Urteil akzeptiert, hingegen das göttliche Wirken der Idee, das eigentliche Prinzip der Schönheit bei Solger in keine Beziehung zur Gestalt gebracht wurde, hatte bereits Lotze stützig gemacht: *„Weiter als seine Vorgänger ist daher Solger von der Meinung entfernt, Formen könnten an sich schön sein durch das, was sie als Formen sind; zwar den Ort der Schönheit sucht er stets in der Form, der Oberfläche, der Erscheinung, nie in einem dahinter liegenden Sinn oder Zweck, Begriff oder Urbild; aber doch ist ihm die Oberfläche schön nur durch die Gegenwart der göttlichen Thätigkeit in ihr, die sich ganz, ohne Rücksicht und ohne den Rest eines Unterschiedes der Erscheinung, in sie ergossen hat. Wie dies möglich sei, müsse man nicht fragen; dies eben sei die dem gemeinen Erkennen ganz unausmeßbare Natur der Gottheit, die nur die höhere Erkenntniß der Begeisterung schaue.“* Hermann Lotze, »Geschichte der Ästhetik in Deutschland«, Berlin 1868, S. 154.

Um diesen Zusammenhang genauer verstehen zu können, soll hier Solgers System der Künste kurz erläutert werden.

Das polare, durch Architektur und Musik bestimmte System der Künste

Solger teilt die Künste nicht nach ihrer äußeren Erscheinung ein. Das Einteilungsprinzip ist vielmehr das zugehörige Gesetz, das sich hinter den besonderen Erscheinungsformen manifestiert.³⁴¹ Aus diesem Gesichtspunkt heraus und in Anlehnung an das System Schellings unterscheidet er die Poesie, die unmittelbar den Gedanken ausdrücken kann von den übrigen Künsten. Im Unterschied aber zu Schelling setzt Solger die Musik mit der Poesie in eine Kategorie von zeitlichen Künsten und scheidet sie von den bildenden Künsten, die nun tatsächlich in einem physischen Medium „darstellend“ sind.

Gleichsam konträr zu Schelling bestimmt Solger die Stellung der Architektur im System der Künste. Sie wird eigenständig und steht neben der Plastik und der Malerei als dritte bildende Kunst.

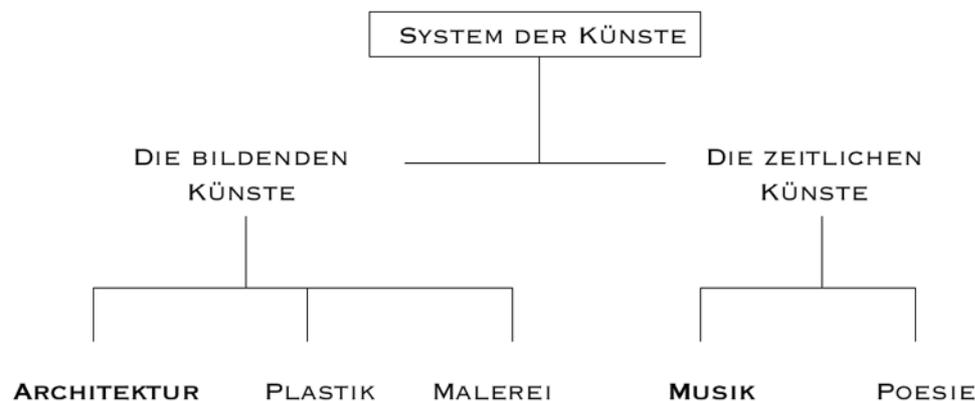


Abbildung 2: Das System der Künste bei Solger

So wie die Musik in der Reihe mit der Poesie eine besondere Rolle erfüllt, indem sie „*bloß äußeres Dasein*“ ist, ergo der Laut „*Urstoff der Sprache*“³⁴² und damit Grundform in ihrer Reihe wird, so bekleidet auch die Architektur auf dem Gebiet der körperlichen Künste insofern eine vergleichbare Position, als „*das Besondere für sie der körperliche Stoff ist, welcher sich der Wahrnehmung zur Aufnahme darbietet.*“³⁴³ Das Besondere in den anderen bildenden Künsten (Plastik und Malerei) wird sich immer dieser grundsätzlichen Bestimmung des Räumlichen versichern,³⁴⁴ das sich in ihrer konstituierenden Erscheinung in der Architektur zeigt.

Architektur und Musik sind auch für Solger phänomenologisch diametral entfernte Kunstgattungen,³⁴⁵ die auf einer höheren Betrachtungsebene in ihrem Verhältnis von Begriff und Form viele Gemeinsamkeiten aufweisen. In beiden Künsten finden sich essentielle und komplementäre Ausdrucksformen in Reinheit wieder, die ihr besonderes dialektisches Verhältnis begründen. Im Sinne einer dialektischen Betrachtungsweise der Philosophie und der Kunst ist das Verhältnis dieser beiden Künste für Solger ein hervorragendes Anschauungsobjekt für die Bestimmung der Kunst im Allgemeinen. Architektur und Musik stehen sich nach Solger

³⁴¹ Karl Wilhelm Ferdinand Solger, »Erwin«, Berlin 1815, Band II, S. 108.

³⁴² Solger, »Erwin«, a.a.O., Band II, S. 119.

³⁴³ Solger, »Erwin«, a.a.O., Band II, S. 119.

³⁴⁴ Solger, »Erwin«, a.a.O., Band II, S. 100, 102 f.

³⁴⁵ Solger, »Vorlesungen über Ästhetik«, a.a.O., S. 265 ff.

als Bestimmungspole innerhalb des Systems der Künste gegenüber, und ihre scheinbare Gegensätzlichkeit lässt sich auf einer höheren Betrachtungsebene, die nicht mehr ihre realen Wirkungsbedingungen, sondern ihre Erkenntnismöglichkeiten berücksichtigt, dialektisch auflösen.

In einem Brief an Friedrich von Raumer, in welchem er die Idee seines ästhetischen Hauptwerkes *Erwin* umreißt, erläutert Solger sein System der Künste: Des Idealzustandes einer göttlichen Harmonie durch den Sündenfall beraubt, kann der Mensch nur durch die Kunst eine partielle Wiederherstellung dieser ursprünglichen Schönheit erreichen. Dabei ist es jeder Kunstform nur eingeschränkt möglich, diese ehemals vollständige Schönheit zu vermitteln. Jeder Kunst stehen bestimmte, auf ihr Wesen begrenzte Ausdrucksmittel zur Verfügung, so dass jede Kunstgattung Schwächen und Stärken besitzt und erst alle Künste in ihrer Gesamtwirkung eine gewisse Annäherung an den idealen Urzustand göttlicher Schönheit erreichen. Was in den bildenden Künsten der Malerei und Skulptur wie auch in der Poesie eine komplexe Durchsetzung von Ideen ist, findet sich als kategoriale Anschauungsformen der Zeit und des Raums in den beiden Künsten Architektur und Musik.³⁴⁶

In den *Vorlesungen* greift Solger die Unterscheidung der Künste nach dem Kriterium von Idee und Erscheinung nochmals auf. In Plastik und Malerei wird die „Idee“ als eine Synthese von Stoff und Begriff dargestellt, wohingegen in Architektur und Musik die „Idee“ in einem Fall als Stoff, im anderen Fall als Begriff klar geschieden dargestellt wird. So wirkt in der einen Kunst, der Architektur, der Stoff ohne Darstellung eines spezifischen Begriffs als Körper schlechthin, in der Musik hingegen wirkt der allgemeine Begriff ohne Stoff, als Begriff schlechthin. So sind diese beiden Künste die beiden Bestimmungspole im Spektrum der Kunst, zwischen denen sich die Skulptur befindet, in der der Stoff zunehmend Begriff erlangt, und die Malerei gesetzt ist, in der der Begriff verstärkt Stofflichkeit erhält.³⁴⁷

In Solgers Bestimmung der beiden Künste klingt Kants Unterscheidung der zeitlichen und räumlichen Anschauung an, die sich jeweils als die vorherrschenden Prinzipien in den beiden Künsten manifestieren. Wir werden jedoch später sehen, dass diese Scheidung nicht absolut ist: Nach Solger wird auch für die transitorische Kunst der Musik eine Gestaltwerdung im Raum postuliert, wie in der Architektur das gedankliche, in seinem Dasein transitorische Element im Räumlichen verschmilzt. Somit entsteht auch in diesem spezifischen Moment eine besondere ambivalente Beziehung zwischen den beiden Künsten, die in all ihrer Erscheinung

³⁴⁶ „Im dritten Gespräche endlich wird offenbart, daß es für diesen Abfall der Schönheit aus dem göttlichen Wesen ein Sühnungsmittel giebt, wodurch sie auch auf Erden wieder hergestellt wird, nämlich die Kunst. Um sich nun durch alle jene Gegensätze, wodurch die Schönheit im vorigen vernichtet wurde, wieder hindurch zu leiten, und in ihnen selbst ihr wahres Wesen zu reinigen und darzustellen, muß sie sich in verschiedenen Richtungen spalten, welches eine Eintheilung der Künste giebt. Da wird denn gezeigt, [...] wie endlich das zeitliche Leben sich unmittelbar wieder zur reinen Idee emporschwingt und sich mit ihr durchdringt, indem der Stoff selbst unter dem Gesetze der reinen Formen der Anschauung, Raum und Zeit, sich auflöst in Architektur und Musik. Diese fünf wesentlichen Künste kann es nur geben, und was sonst noch als einzelne Kunst vorkommt, wird darunter subsummirt.“ Brief Solgers an Friedrich von Raumer, Berlin den 26. Oktober 1812, in: »Nachgelassene Schriften und Briefwechsel«, Band I, Leipzig 1826, S. 249 f.

³⁴⁷ „Dasjenige nun, was in der Plastik und Malerei Begriff und Körper verbindet, ist nichts anders, als die lebendige Wirksamkeit des künstlerischen Bewußtseins. Die Idee schließt sich in jenen Künsten ab; aber ihre Thätigkeit ist eine durchaus allgemeine und bleibt in der Mitte zwischen diesen abgeschlossenen Künsten wirksam. So entsteht wieder eine eigene Art der Kunst, in welcher das Bewußtsein als das Verbindende, Dritte hervortreten muß. Dies allgemeine Bewußtsein, nicht das eines bestimmten Stoffes, muß einem Stoff entgegenstehen, und daher in die Seiten des Allgemeinen und Besonderen zerfallen. Da aber das Bewußtsein ein thätiges ist, so kann darunter nicht ein abstracter Begriff auf der einen, und die Vorstellung von besonderen Dingen auf der andern Seite verstanden werden; sondern der Stoff, worauf sich das Bewußtsein bezieht, muß ein Stoff im Allgemeinen, d. i. Körper schlechthin, und der Begriff muß der Begriff schlechthin sein. So entstehen zwei Künste, von denen die eine bloße Körperlichkeit ohne individuellen Begriff hat, die andere den Begriff selbst ohne Stoff thätig zeigt, den einfachen Gedanken, der ohne Objektivität wirklich wird. Jene ist die Architectur, diese die Musik, in welcher der Laut als Thätigkeit gedacht, in der Zeit wirksam ist. Die Musik stellt den reinen Begriff dar und ist daher homogen der Malerei, in welcher der Begriff vorherrscht; die Architectur die reine Körperlichkeit, homogen der Sculptur, in welcher der äußere Stoff überwiegt.“ Solger, »Vorlesungen über Ästhetik«, a.a.O., S. 262 f.

grundverschieden, aber dadurch, dass diese Antagonismen sich gegenseitig bedingen, eigentümlich verwandt erscheinen.

[...] und doch schien die Musik vorher nicht mit der Poesie, sondern mit der Baukunst, der sie entgegengesetzt war, in demselben Gebiete zu liegen. Daran hindert auch nichts, versetzt' ich. Denn in beiden ist ein mannichfaltiges, von aller Einzelheit und organischen Vollendung entblößtes Dasein der Stoff der äußeren Erscheinung, der gleichwohl eben dadurch, daß er dem allgemeinen Gesetze des Erkennens vollkommen angemessen wird, und in dasselbe aufgeht, die Einheit des Allgemeinen und Besonderen, oder die Idee, zum wirklichen gegenwärtigen Leben bringt. Die eine von beiden schließt sich aber an die körperlichen Künste an, weil das Besondere für sie der körperliche Stoff ist, welcher sich der Wahrnehmung zur Aufnahme darbietet; die andere an die geistige, weil ihr Besonderes, der Laut, aus dem Inneren kommt, und die Selbstoffenbarung dieses Inneren ist, wodurch es erst wahrnehmbar wird.³⁴⁸

„Modification des Selbstbewußtseins im Allgemeinen“ – die „aktiven“ Künste

Aufgabe der Kunst ist nach Solger die Darstellung eines metaphysisch-göttlichen Programminhaltes. Zwei Verfahren, mit denen in der Kunst auf dieses Göttliche verwiesen werden kann, sind Symbol und Allegorie.³⁴⁹ Nach Solger gilt die Plastik als vorwiegend symbolische Kunst, die Malerei gilt als allegorische Kunst. Sowohl Architektur als auch Musik besitzen eine symbolische wie allegorische Komponente, die sie damit aber noch nicht in die Nähe von Malerei und Plastik bringt.³⁵⁰ In ihnen sind die beiden Prinzipien der Allegorie und des Symbols nicht konstituierend wie bei Malerei und Plastik, da die wesentliche Voraussetzung zur Darstellbarkeit von Symbol und Allegorie, die Objektivität (als Fähigkeit, konkrete Vorgänge, Dinge und Personen darzustellen), bei Architektur und Musik fehlt. Beide bleiben als Wirkungsformen allgemeiner und „adaptierbarer“ für das Subjekt, indem dem Subjekt innerhalb der abstrakten Darstellungsform von Architektur und Musik mehr „Spielraum“ für eine seelische Auslegung gegeben wird. Die Wirkungsqualität von Architektur und Musik bedingt die Miteinbeziehung und „aktive“ Teilhabe des Rezipienten:

Musik und Architectur wirken wesentlich verschieden von den andern Künsten, weil sie nicht das Object übergehen, sondern Modification des Selbstbewußtseins im Allgemeinen ausdrücken. Bei der Plastik und Malerei muß sich der Beschauer ganz in das Kunstwerk verlieren. In der Architectur und Musik muß er sich selbst zum Kunstwerk machen; sich hingeben, damit das Kunstwerk in sein empfängliches Gemüth aufgenommen werde und dieses mit dem Kunstwerke in Eins aufgehe. Bei der Architectur wird die Idee als das Allgemeine angesehen, worin sich das einzelne Bewußtsein verliert. Bei der Musik äußert sich umgekehrt die Idee des Individuum, wenn gleich als allgemeines Bewußtsein. Daher muß hier der Hörer in die individuelle Gemüthsstimmung eingehen, welche die Musik erzeugt hat, und daher rührt es, daß die Musik unsere ganze Seele momentan beherrscht. Die Architectur hingegen bewirkt, daß wir uns aus dem Momentanen entfernen und unsere Persönlichkeit in ein Universum des Göttlichen verlieren.³⁵¹

³⁴⁸ Solger, »Erwin«, a.a.O., Band II, S. 119 f.

³⁴⁹ Die zwei möglichen Erscheinungsformen des Schönen sind nach Solger „1) als der Moment, worin sich die Beziehungen erschöpfen (symbolisch); 2) als Entwicklung der Idee selbst (allegorisch).“ Solger, »Vorlesungen über Ästhetik«, a.a.O., S. 136.

³⁵⁰ Zur Bestimmung der Plastik als symbolische Kunstform, siehe: Solger, »Vorlesungen über Ästhetik«, a.a.O., S. 321 f.; zur Bestimmung der Malerei als allegorische Kunst, siehe: Solger, »Vorlesungen über Ästhetik«, a.a.O., S. 327f. Zur Charakterisierung von symbolischer und allegorischer Kunst bei Solger, siehe auch Bernhard Grunert, »Solgers Lehre vom Schönen in ihrem Verhältnis zur Kunstlehre der Aufklärung und der Romantik« Diss. Marburg/Lahn 1960, S. 94 ff. Paul Schulte dehnt die Solgersche Klassifikation auf die Künste Musik (Allegorie) und Architektur (Symbol) aus (»Solgers Schönheitslehre im Zusammenhang des Deutschen Idealismus«, Kassel 2001, S. 270 f.). Aus dem Text Solgers ist diese Behauptung Schultes nicht abzuleiten. Vielmehr befindet sich nach Solger die Architektur im Spannungsfeld zwischen Symbolik und Allegorie. Solger unterscheidet eine symbolische, sich der Plastik annähernde, antike Baukunst und eine allegorische, sich dem Wesen der Malerei verpflichtete, neuzeitliche Baukunst (Solger, »Vorlesungen über Ästhetik«, a.a.O., S. 336).

³⁵¹ Solger, »Vorlesungen über Ästhetik«, a.a.O., S. 266 f. In der Poesie vereinigen sich beide Prinzipien, die in Architektur und Musik geschieden waren. Sie ist für Solger demnach auch die universellste Kunst und steht – wie bei Schelling die Poesie als ideale Reihe – den anderen Künsten unvergleichbar gegenüber (ebd.).

Beide Künste involvieren den Rezipienten vollständig. Für Solger besteht in Architektur und Musik keine Möglichkeit, sich als neutraler, distanzierter „Beobachter“ zu verhalten, wie dies bei Plastik und Malerei möglich ist. In der Architektur, wie in der Musik werden wir physisch und psychisch derart miteinbezogen, dass wir zu einem Bestandteil des Kunstwerkes werden.³⁵² In dem psychologischen Moment der Rezeption beider Künste zeigt Solger eine empirische Tendenz, die später für Lotze wichtig werden wird. Lotze behauptet eine Kongruenz von physischen und psychischen Seinsbedingungen des Menschen mit architektonischen und musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten, um damit die unmittelbare Verständlichkeit und Eindringlichkeit von architektonischen und musikalischen Wirkungsprinzipien zu erklären. Entfernt davon, eine physiologische Wirkungsästhetik zu intendieren, lässt Solger bereits Merkmale einer psychologischen Kunstbetrachtung erkennen, die am Ende des 19. Jahrhunderts große Verbreitung erlangen wird.

„Die Architectur versetzt das Gemüth ganz nach außen; die Musik zieht die Mannigfaltigkeit des äußeren Lebens in das Innere des Gemüthes hinein.“³⁵³ Dieses Nach-Außen-Versetzen des Rezipienten im architektonischen Kunstwerk ist für Solger nicht nur eine zwangsläufige „Fokussierung“ auf ein äußeres Objekt, sondern vielmehr ein Vorgang der Erkenntnis, von Idee, welche im Raum vermittelt wird als „externe“ Kategorie unseres Bewusstseins gegenüber der grundsätzlich „internen“ der Zeit.³⁵⁴ So referiert der Gedanke im architektonischen Objekt – genauso wie in der musikalischen Komposition – auf eine eigene Bewusstseinsphäre, die einen hohen autonomen Wert in sich besitzt. Die Trennung von Seele und Leib, die Trennung von Innerlichkeit in den sprachlichen und musischen Künsten und von Äußerlichkeit in den bildenden Künsten, lässt Solger als qualitative Unterscheidung nicht gelten. Für ihn drückt sich der Geist in der äußeren Form des plastischen Kunstwerks in adäquater Weise aus, wie sich der Geist in der „Innerlichkeit“ der Poesie oder Musik ausdrückt. Auch in diesem Gedankengang ist die Nähe zu der Position Schellings sichtbar, der ebenfalls keine qualitative Unterscheidung zwischen der „idealen“ und „realen“ Reihe der Künste feststellen wollte. Das später von Hegel und vor allem von Schopenhauer ins Feld geführte Argument, die Architektur sei aufgrund ihrer Stofflichkeit nicht in der Lage, Geistiges in angemessenem

³⁵² An einer anderen Stelle präzisiert und erweitert Solger dieses wirkungsästhetische Argument. Neben der bereits genannten Scheidung beider Künste in eine überwiegend dem Stoff und der Form zugeneigten, die äquivalent mit den Kategorien des Räumlichen und Zeitlichen ist, postuliert Solger einen nach außen gerichteten Gemütsindruck bei der Architektur, wohingegen die Musik das Gemüt in ihre eigene, immanent innerliche Beziehung setzt. Ist die Seele im Vorgang der Rezeption von Architektur passiv, auf einen äußeren Begriff fixiert, so kehrt sich dies im Hören von Musik um. Hier ist die Seele direkt involviert: „Die Bestandteile der Kunst sondern sich in Architectur und Musik völlig von einander ab. In jener ist der Gegenstand bloßer Stoff und der Begriff besteht bloß in der Beziehung desselben. In der Musik tritt der Begriff als bloße Form, als freie einfache Thätigkeit auf, daher als Laut welcher die Zeit erfüllt, wie in der Architectur der Raum die Form des Begriffes ist. So wird jeder Bestandteil der Kunst für sich unabhängig und supplirt den andern. In der Architectur ist der Begriff mit dem Gegenstand so verknüpft, daß der Stoff für uns nichts ist, außer wenn wir ihn in die Beziehung auflösen. Der Stoff wird die Darstellung der unmittelbaren Gegenwart des Begriffes. In der Musik hingegen geht der Begriff selbst in Thätigkeit über. Dadurch werden wir in den künstlerischen Gegenstand hineingezogen; wir werden selbst Bestandtheil des Kunstwerkes und unser Gemüth wird darein verwandelt. Die Architectur versetzt das Gemüth ganz nach außen; die Musik zieht die Mannigfaltigkeit des äußeren Lebens in das Innere des Gemüthes hinein. Darin liegt die wesentliche Bedeutung dieser beiden Künste.“ Solger, »Vorlesungen über Ästhetik«, a.a.O., S. 334.

³⁵³ Solger, »Vorlesungen über Ästhetik«, a.a.O., S. 334.

³⁵⁴ Dies wird besonders deutlich in der kurzen Passage des »Erwins«, wo Solger die Unterscheidung von Form und Idee des Geistes in der Gegenüberstellung des Räumlichen und Zeitlichen in den beiden Künsten der Architektur und der Musik beschreibt:

„Die Zeit ist, sagt' ich darauf, ist aber doch, wie der Raum, auch etwas der Art, worin das Allgemeine im Erkennen mit dem Einzelnen und Besonderen verschmilzt, oder eben eine solche Form, wodurch das Einzelne in die Erkenntniß aufgenommen wird. Ist nun das, was hier aufgenommen wird, eben derselbe äußere Stoff, wie der im Raume?

Keinesweges, versetzt' er. Denn der Stoff ist in der Zeit immer nur, in so fern sich durch die Reihe der Vorstellungen von demselben unser einfaches Bewußtsein fortsetzt und gleichsam wiederholt.

Was kann es denn aber, fragt' ich, sonst für ein Stoff, oder was für Aeußeres und Besonderes sein? Muß es nicht ein Erkennen selbst sein, das sich als bloß Besonderes und Zeitliches ohne allgemeinen Begriff äußerlich und auf wahrnehmbare Weise offenbart?

Anders kann es nicht sein, versetzt' er. Auch ist es klar, daß sich die Seele auf diese Art als selbstthätig und doch wahrnehmbar durch den Laut äußert. [...] Jener Stoff der Baukunst ist, in so fern er bloß äußerlich erscheint, ganz ohne Seele; die Seele aber ist auch in der mannichfaltigen äußeren Erscheinung überall gegenwärtig; folglich wird sie, von dem Stoff entblößt, auch ihrerseits als bloß äußeres Dasein für sich leben müssen.“ Solger, »Erwin«, a.a.O., Band II, S. 118 f.

Ausdruck darzustellen, und umgekehrt, die Musik sei Kunst des Innerlichen und stünde abseits gestalthaft-räumlicher Kategorien,³⁵⁵ bestreitet Solger in seiner Konsequenz: es sei der in das Räumliche überführte Geist, bzw. Gedanke, der die Architektur zur Kunst werden lasse, wie auch in der Musik die wahrnehmbare Gestalt zum Leib des geistigen Ausdrucks werde:

Denn die Künste sind zwar der Tempel und die Wohnung der Gottheit, aber auch zugleich ihr vollkommener Leib, und also die unmittelbare und eigenthümliche Selbstoffenbarung ihres Wesens. Der Leib ist für die Poesie in der Seele selbst enthalten, und alles was körperliche Kunst genannt wird, ist in jener gegenwärtig als in seinem eigenen innersten Leben. Darum ist es nicht ein anderes, sondern dasselbe was in dieser Kunst das geistige Licht des Lebens, und in den körperlichen eben desselben Leib ist; ein Leib nämlich, der ganz Seele, und als solche körperlich da ist in der Bildhauerei, und der ganz als Seele sich selbst denkt und erkennt in der Malerei. Damit endlich solche Trennung, worin Seele und Leib einander nur gegenseitig enthalten, nicht dennoch beide von einander scheide, offenbart sich auch in der Baukunst der Leib für sich als vollkommener und gesetzmäßiger Gedanke, und in der Musik die reine, und in keinem Leib gefesselte Seele als ein äußeres wahrnehmbares Dasein. Wären also nicht alle zugleich, so würde die Poesie bloßer Gedanke sein, die Baukunst und Musik leere Verhältnisse ohne Inhalt. Nun aber ist in allen dasselbe und das Ganze.³⁵⁶

Wenn also der Gedanke, der in der Musik formbildend und bestimmend wirkt, nicht ebenso seine adäquate Übersetzung in der Architektur fände, wie der reine Gedanke im musikalischen Ausdruck geradezu architektonische Form gewinnt, könnten beide Künste nach Solger nicht sein. Erst gemeinsam entsteht Kunst, wo Geist und Form in Zusammenhang treten. Wesen ohne Gestalt ist in der Kunst nach Solger nicht denkbar; Form und Wesen können deshalb auch keine Bestimmungen sein, die sich gegenseitig ausspielen ließen. Die Musik ist aufgrund ihres transitorischen, dem Gedanklichen verwandten Charakters der Architektur nicht höhergestellt, denn auch dort, wo die Kunst wie in der Architektur ganz äußerlich wird, muss sie ihr Innerstes als Wesen herausstellen, um Kunst zu sein.

In der Analogie zur Seele, die in einem begrenzten, von der Unendlichkeit geschiedenen endlichen Raum Heimstätte findet und trotz dieser Begrenzung „den tiefsten Abgrund der Idee“ erlangt, so ist auch in der Architektur die räumliche Begrenztheit wie die Abgeschlossenheit eines Organismus aufzufassen, in der Wesen und Idee zur Einheit werden.³⁵⁷

³⁵⁵ Die Sichtweise, dass alleinig das räumliche Prinzip in der Architektur vorherrschend und die Musik sich komplementär als zeitliche Kunst ohne Räumlichkeitsaspekt definiere, wird in der physiologisch und psychologisch bestimmten Musikästhetik seit Ende des 19. Jahrhunderts vehement bestritten. So ist gerade für Richard Wallaschek (wie später auch für Ernst Kurth) das räumliche Prinzip in der Musik von überaus großer Wichtigkeit. Auch wenn meiner Meinung nach der wechselseitige Bezug von Zeitlichkeit und Räumlichkeit in den beiden Künsten bei Solger differenzierter dargestellt ist als bei Hegel, kritisiert Wallaschek gerade diesen Punkt der idealistischen Kunsttheorie Solgers: „Obgleich mehr an Schelling anschließend, so doch gerade in der Tonkunst mehr an die Hegelsche Schule erinnernd, ist die Ästhetik Solgers. Er beginnt in der Tonkunst mit deren Unterschied von der Architektur und gibt ihn dahin an, daß in der letzteren der Begriff sich rein von sich selbst absondere und in den Raum hineintrete, in der Musik aber der Begriff dennoch als solcher, daher nur in der Zeit existiere. Dieser Fehler zieht sich durch die ganze Hegelsche Schule hindurch. Wir könnten Musik gar nicht wahrnehmen, wenn sie nicht ebensogut in den Raum hineintreten würde wie die Architektur, wir könnten sie gar nicht Kunst nennen, wenn sie nicht wie diese eine Materie hätte, die ebenfalls geformt werden muß. Der einzige Unterschied ist der, das die Formen der Architektur das bleiben, wozu wir sie gemacht haben, die der Musik mit unsrer Thätigkeit wieder verschwinden. Allerdings beachten wir das Räumliche in der Musik nicht, in der Architektur das Zeitliche nicht, die Entwicklung ist in der ersteren zeitlich, in der letzteren räumlich, aber die räumliche Entwicklung geschieht ebensogut in der Zeit, als die zeitliche im Raum. Richard Wallaschek, »Aesthetik der Tonkunst«, Stuttgart 1886, S. 16 f.

³⁵⁶ Solger, »Erwin«, a.a.O., Band II, S. 125. Auch hier bei Solger klingt bereits die moderne Raumtheorie in der Musik an, die später durch Ernst Kurth zur Erklärung der psychologischen Qualität in der Musik entwickelt werden wird. Selbstverständlich sind die Intentionen, die diesen beiden Theorien vorausgehen, völlig unterschiedlicher Natur.

³⁵⁷ „So bildet die Baukunst scheinbar die äußere Wohnung der Gottheit, ist aber nur da in dem einfachen Gesetz der Erkenntnis, so daß die Kunst, wo sie ganz äußerlich wird, nur um so mehr das Innerste nach außen entfaltet. Darum stimmt auch das Innere der Seele, wie es, ebenfalls ganz abgesondert, außerhalb erscheint, vollkommen mit der Gesetzmäßigkeit des Gebäudes zusammen, kann sich frei als Musik wieder ablösen, und, sich durch die weite Kuppel des Gebäudes schwingend, das harmonische äußere Dasein wieder in den tiefsten Abgrund der Idee und des reinsten und stofflosesten Gedanken zurücktragen. Seht ihr nun nicht, wie in der Kunst Seele und Leib und selbst die scheinbar äußere Hülle ganz Eins und dasselbe sind, und auch in den Verhältnissen ihres Tempels die Seele als ihr eigenes Aeußeres lebt, keine der fünf Künste aber fehlen darf, wenn nicht die organische Einheit des Ganzen vernichtet werden soll?“ Solger, »Erwin«, a.a.O., Band II, S. 127.

Architektur und Musik als religiöse Künste

Mit der Forderung eines Zusammenspiels aller Künste im „Tempel“ der Baukunst wiederholt Solger die in der romantischen Kunsttheorie häufig postulierte Hinwendung zum Gesamtkunstwerk,³⁵⁸ durch das auch erst wieder eine Annäherung an den ursprünglichen Schönheitsbegriffs vor dem Sündenfall erreicht werden könne. In diesem universalen Kunstaussdruck einer Synthese der Einzelkünste kommt der Architektur eine besondere Rolle als „*äußere Wohnung der Gottheit*“ zu sein, zu der sich die anderen Kunstgattungen geradezu symbiotisch gruppieren. Dass hierbei die Architektur mehr als lediglich ein Behälter für die Kunst ist, wird durch die Analogie mit der Seele deutlich, die nach außen hin abgeschlossen erscheint, nach innen jedoch „*frei als Musik*“ schwingen kann. Angewandt auf die Architektur behauptet Solger, erst durch die Begrenzung des äußeren Raumes könne der Gedanke in der Architektur sich im Inneren wie Musik frei artikulieren. Dass Solger den Schwerpunkt der Architekturbetrachtung vom Äußerlichen hin zum Innenräumlichen verschiebt, lässt einerseits eine christlich überlieferte Präferenz des Kircheninneren als Kultraum bei ihm erkennen, andererseits wird dabei ein überaus moderner Ansatz in seiner Theorie deutlich, in der die Architektur vornehmlich als Raumkunst begriffen und dem Innenraum als Objekt spezifischer architektonischer Wirkung die entsprechende Bedeutung zuerkannt wird.

Architektur als Kunstform ist nach Solger Zeichenträger und Bedeutungsebene und verweist über das Feld des Bedürfnisses oder des Besonderen auch auf das Allgemeine, das unabhängig vom Besonderen der Form existiert, wie auch die sichtbare Welt nach Solger in ihrer besonderen Erscheinungsform ein existent gewordener Begriff des Göttlichen ist. Hinter dem Begriff der Natur wie hinter jedem Phänomen steht schließlich Gott als das Absolute, das allen Dingen und Erscheinungen vorangeht:

In der Architectur reißt sich der Gedanke von dem denkenden Vermögen los und wird einheimisch im Raume durch das Mittelglied, welches den Gedanken und sein Gesetz mit dem unorganischen Stoffe verbindet. Dieses ist das Verhältniß, das Schema der Einbildungskraft, welches den bloßen Stoff auf den Begriff des Raumes zurückführt. Darin liegt das große Geheimniß der Architectur, deren Entstehung man nicht von dem sinnlichen Bedürfnisse herleiten darf.

Der Mensch muß die höchste Einheit der Gedanken zugleich als Gesetz der räumlichen Weltordnung anerkennen. Die Architectur drückt daher nie den besonderen Zweck des Gebäudes allein aus, sondern den allgemeinen, den Gedanken zu verwirklichen. Sie hat mithin die universelle Bedeutung des Weltgebäudes selbst. Die äußere Gegenwart der Idee und deren Abschließung im Stoffe ist unmittelbar eins und dasselbe und kann nicht getrennt werden; das Besondere ist nichts außer dem allgemeinen Begriffe, welcher Begriff der Weltordnung ist. Die Bedeutung des Weltgebäudes aber liegt darin, daß der Begriff der Natur äußere Existenz erhalten hat.

Das Hauptziel der Architectur ist, ein in sich vollendetes harmonisches Ganze durch das Verhältniß zu bilden. Den Gegenstand dieser Kunst betreffend, so kann sie im Wesentlichen nur Beziehung auf die Gottheit haben. Daher geht sie einzig und allein von dem Bau der Tempel aus und ist an und für sich zu keinem andern Zwecke da.³⁵⁹

Der letzte Satz wirkt sich für die Bestimmung der Architektur schwerwiegend aus. Solger zeigt hier eine völlig andere Haltung als Schelling: in dem absoluten Idealismus wird Gott zum End- wie Ausgangspunkt der Kunst. Für die Architektur bedeutet das, dass sie nur dort zur Kunst werden kann, wo sie Tempel und Kirchen zur Bauaufgabe hat, resp. wo sie als religiöse Kunst ihre Bestimmung findet. Für Schelling war das architektonische Kunstwerk

³⁵⁸ Zur Neubestimmung des „antiken Gesamtkunstwerks“ als modern-christliche Kunst bei Solger siehe: Carl Dahlhaus, »Musik zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten«, München/Kassel 1984, S. 148 f.

³⁵⁹ Solger, »Vorlesungen über Ästhetik«, a.a.O., S. 334 f.

Produkt eines dialektischen Verhältnisses von Wesen (Ausdruck) und Form (Nutzung, Bedürfnis). Prinzipiell jede Bauaufgabe eignete sich für Schelling für eine künstlerische Übersetzung in Architektur. Diese Möglichkeit wird für Solger rigoros eingeschränkt: Nur wo die Funktion selbst bereits metaphysisch bestimmt ist, wie etwa zu Zwecken der Liturgie, ist die Architektur Kunst.

Eine ganz vergleichbare Situation findet sich in der Musik. Beide Künste, Architektur wie auch Musik, vermögen das Ewige und Göttliche auszudrücken, wenn auch in ganz verschiedenen Manifestationen. In der Musik, wird uns dieses Ewige unmittelbar als subjektiver Vorgang, an dem wir direkt teilhaben, vergegenwärtigt,³⁶⁰ wohingegen in der Architektur das äußerliche räumliche Objekt zum Träger des „göttlichen“ Ausdrucks wird. Hier findet sich wieder der Gegensatz von innerlich und äußerlich angesprochenem Subjekt, das zum wichtigen Unterscheidungsmerkmal von beiden Künsten wird:

So vermag die Musik uns selbst durch den Moment der Erscheinung in die Gegenwart des Ewigen zu versetzen, indem sie unsere Empfindung in die Einheit der lebendigen Idee auflöst. Die Baukunst macht das göttliche Wesen objectiv im Raume; die Musik löst unser eigenes Bewußtsein in die Wahrnehmung des Ewigen auf.³⁶¹

Die religiöse Zweckbestimmung der Architektur korrespondiert mit der der Musik. Die direkte Wirkung der Musik auf die Seele des Subjekts korrespondiert mit der physischen Einbeziehung des Menschen in der Architektur. So ist es gerade diese „Reinheit in der Idee“, die die beiden Künste Architektur und Musik zur Darstellung der Transzendenz des Göttlichen besonders qualifizieren. Solger bezeichnet sie demnach auch als „analoge Künste“, da sie das Wesen dieser Ursprünglichkeit des Göttlichen auszudrücken vermögen. Hinzu kommt, dass Architektur und Musik, als die reinsten Pole im Kunstsystem, von den Mischungen und Brechungen verschont bleiben, die sich zwangsläufig in den anderen Kunstgattungen finden lassen.

Es giebt in der Musik kein Zerfallen der Bestandtheile, wie in der Plastik und Malerei; die verschiedenen Arten der Musik sind nur besondere Abstufungen und Anwendungen der göttlichen Idee auf die Wirklichkeit. Der innerste Sinn dieser Kunst ist die Gegenwart der Gottheit und die Auflösung des Gemüthes in dieselbe, wovon die untergeordneten Arten nur Anwendungen sind. – Die beiden analogen Künste, Musik und Baukunst, gehen deswegen so ganz ins gemeine Leben über, weil der Begriff hier bloß der Form der Erkenntniß angehört, die sich auf die ganz besonderen Momente des Lebens anwenden läßt. Das eigentliche Wesen aber ist in beiden Künsten immer das Religiöse, und in beiden werden wir selbst mit in das Kunstwerk aufgenommen und in ein Element desselben verwandelt.³⁶²

So wie Solger religiöse Bauaufgaben von nicht-religiösen trennt und nur den ersten das Privileg einer künstlerischen Vermittlung zubilligt, so trennt er generell sakrale und profane Formen in der Musik. In ihrer „ernsten“ Form, der religiösen Musik, wie auch in der sakralen

³⁶⁰ „Ganz so, wie sich die Baukunst an das Bedürfnis anschließt, ohne daher zu stammen, verknüpft sich auch die Musik mit dem Wechsel der Lust und Unlust, der sich ganz verwandelt und versöhnt hat in der reinen und allgemeinen Einheit des Erkennens, die alle Besonderheit demselben vollkommenen Maaße unterwirft. Das Mittel der Verbindung zwischen dem Maaße und dem Gemessenen ist aber die Zeit, welche überhaupt nur die Beziehung des Begriffs auf das ganz einzelne und stets wechselnde Mannigfaltige möglich macht. In der Zeit ist der durch Empfindung unendlich veränderte Laut mit dem einfachen Gesetze der Erkenntnis Eins und dasselbe. Durch die Zeit kommt in ihn selbst eine regelmäßige Abstufung, wodurch er zum Tone wird, und zugleich das Gesetz, wodurch die wechselnden Töne in ein vollendetes Ganzes aufgenommen werden. Wo aber das höchste Gesetz der Einheit mit dem mannigfaltigen Dasein vollkommen Eins ist, da ist, wie wir es immer gefunden haben, die Gottheit gegenwärtig. So löst diese Kunst unser eigenes Dasein, als zeitlicher und empfindender Geschöpfe, in das göttliche Wesen auf, und keine der andren vermag so durch unseren gegenwärtigen Zustand zu bestimmen und zu erhöhen. Sie wirkt mit unwiderstehlicher und fast schonungsloser Gewalt; und wenn selbst die Baukunst nur dadurch unser Gemüth beherrscht, daß sie es an die Ordnung eines gesetzmäßigen, dasselbe ganz bestimmenden, aber doch noch äußeren Gegenstandes festbannt, so bemächtigt sich die Musik unseres eigenen gegenwärtigen, nicht von uns zu trennenden Bewußtseins, hält es uns vor, überführt uns gleichsam davon bis zu unserem eigenen Geständniß, und sichtet es endlich vor Gott, indem sie es zur vollständigen Aufnahme des göttlichen Gesetzes ohne allen Vorbehalt noch Ausflucht zubereitet.“ Solger, »Erwin«, a.a.O., Band II, S. 121 f.

³⁶¹ Solger, »Vorlesungen über Ästhetik«, a.a.O., S. 341.

³⁶² Solger, »Vorlesungen über Ästhetik«, a.a.O., S. 341 f.

Architektur, findet das metaphysische Element in beiden Künsten ihren besonderen Ausdruck. Dort, wo die Architektur das Prinzip des Bedürfnisses am stärksten abstreift und sich auf ihre grundsätzliche Aufgabe konzentriert, „das vollendete harmonische Ganze“ darzustellen, referiert sie unmittelbar auf „die universelle Bedeutung des Weltgebäudes“ und damit zwangsläufig auf das Göttliche. Je mehr der Nützlichkeitsaspekt die Architektur bestimmt, umso stärker verliert sie ihren Ausdruck als Darstellung des Ewigen und begibt sich in den Bereich des Profanen und Weltlichen, und umso mehr verliert sie ihren Wert als Kunst. Selbst in den Fällen, wo die Funktion der Architektur nicht religiös bestimmt ist, wird sie immer eine aus dem Göttlichen abgeleitete Idee widerspiegeln, die sich, je nach Aufgabe, als Idee des Schauspiels, des Staates usw. in Gebäuden manifestiert.³⁶³

Solger gibt eine grundsätzliche Bedingung an, aus der eine Unterscheidung von sakralen und profanen Formen in Architektur und Musik resultiert. In dem einen Fall geht die Form in der Idee auf, wohingegen im anderen Fall, in den „profanen“ Erscheinungsformen beider Künste, die Erscheinung von der Idee in die Realität übersetzt wurde. Je nachdem, ob die Wirklichkeit in der Idee oder die Idee in der Wirklichkeit aufgelöst werden, differenzieren sich beide Formen, die sakrale und die profane Form in der Architektur und Musik, unterschiedlich aus.³⁶⁴

Dieses „Aufgehen der Wirklichkeit in der Idee“ in der religiösen Kunst kann nur dadurch vollbracht werden, dass diesem Kunstaussdruck eine gewisse Sujetlosigkeit, also eine gewisse Abstraktheit im Ausdruck, vorausgesetzt werden muss. So sind es die nicht darstellerischen Künste Architektur und Musik, die diesen Prozess der Rückübersetzung von Form zu Wesen besonders vermögen. Indem sie sozusagen in einer abstrakten Sprache verharren und sich damit nicht der Wirklichkeit und ihren Sujets unterwerfen, bleiben Architektur und Musik dem „Unbegreifbaren“ der spirituellen Idee näher verbunden als die darstellenden Künste. In dieser Abkehr von der Wirklichkeit bleiben beide Künste autonom und entziehen sich der unmittelbaren Aneignung. So sind nach Solger diese beiden Künste auch allein wirklich selbständig und bilden den Ausgangspunkt einer neuzeitlichen, religiösen Kunst, der sich die anderen Kunstgattungen unterordnen.³⁶⁵

Dass dennoch die beiden Sphären komplett verschiedener Natur seien, auch wenn beide Künste auch immer wieder die jeweils komplementäre zu ihrem Ausdruck benötigten, wird Solger nicht müde zu betonen. Sie seien Korrelative, die jeweils ihren konsequentesten Ausdruck in den beiden Künsten gefunden hätten.

³⁶³ Auch hier gilt für Solger, dass die Ideen, die in der Architektur zum Ausdruck gebracht werden, nicht „von dem gemeinen Häuserbau“ ausgehen, sondern sich aus dem Tempelbau ableiten lassen. Für Solger kann eine allgemeine Idee nur aus der Idee der Gottheit und nie aus dem allgemeinen Bedürfnis resultieren. Vergl. hierzu Solger, »Vorlesungen über Ästhetik«, a.a.O., S. 335.

³⁶⁴ Anhand des Beispiels der Musik verdeutlicht dies Solger:

„Im Laute selbst an sich ist keine Mannigfaltigkeit, die äußerlich als Objekt betrachtet werden könnte. Diese Mannigfaltigkeit kann sich allein in der *Zeit* äußern; daher entfaltet sich der Begriff hier in der Zeit, wie in der Architectur im *Raume*. Doch hat der Laut als Ausdruck einer bestimmten Affection des Bewußtseins auch eine Qualität. Qualität und Quantität des Lautes müssen sich beide mit dem Begriffe verbinden durch das *Verhältniß* oder ein mathematisches Mittelglied, worin der reine Begriff in der Zeit auf bestimmte Weise modificirt wird. Durch die Beziehung auf dies Verhältniß wird der Laut zum *Ton*, worin Begriff und Stoff in einander übergehen. Der Ton ist der durch das Verhältniß qualitativ und quantitativ bestimmte Laut. Beide Bestimmungen müssen unter dem dritten mathematischen Mittelgliede vereinigt werden. Der Ton ist die eigentliche Erscheinung der Musik, welche nur durch eine Entwicklung in dem Verhältnisse der Zeit und der Qualität bestehen kann. Diese Entwicklung des reinen Bewußtseins in der Musik erscheint 1) als Aufgehen der Wirklichkeit in der Idee; 2) als Uebergang der Idee in der Wirklichkeit. Die erste Richtung begründet die religiöse Musik, die zweite die Musik, die zum Schmucke des Lebens gehört, ganz analog den in der Architectur verschiedenen Richtungen“. Solger, »Vorlesungen über Ästhetik«, a.a.O., S. 265 f.

³⁶⁵ „Die vier anderen Künste [alle außer der Poesie, die auch bei Solger eine Sonderrolle als umfassendste Kunst genießt, AdV] haben in unserer Welt die Aufgabe, die wirkliche Existenz in den Abgrund der Gottheit als in eine unmittelbare Gegenwart zurückzuführen und dienen daher besonders der Religion. Plastik und Malerei waren in der alten Kunst selbstständig; in der unsrigen sind sie es nicht, und es ist ein Grundirrtum, sie, dem Alterthum nachahmend, für selbstständig zu halten.“ Solger, »Vorlesungen über Ästhetik«, a.a.O., S. 345.

Die Zusammenführung der Künste in Architektur und Musik

Ein weiteres Argument ihrer nahen Verwandtschaft von Architektur und Musik deckt Solger in ihrer Beziehung zu den anderen Künsten auf: Die anderen Kunstgattungen wie Malerei und Plastik bedürfen im besonderen Maße der Hilfe und Unterstützung von Architektur und Musik für ihr Wirken. Die Musik diene den anderen Künsten als Verstärker und Bindeglied. Die Architektur sei – wie bereits angedeutet – Ort und Wirkungsstätte und in ihrem räumlichen Ausdruckselement wesentliches Additiv für die anderen Künste. In der besonderen Rolle als Wirkungsstätte der Künste bildet die Architektur einen wichtigen Kristallisationspunkt, aus dem heraus sich die Kunst entwickelt. Die Architektur ist nicht nur eigenständige Kunstgattung, sondern auch Ort und Bezugspunkt für die mit ihr verbundenen Gattungen, deren Wohl und Wehe von der Qualität der Architektur abhängen:

Die Architectur ist in der neueren Welt die umfassende Kunst für alle übrigen Künste. Die Plastik kann sich bei uns nicht so absondern, wie bei den Alten; sie ist immer Schmuck oder Ausfüllung der Architectur, und das einzelne Bild durch die Beziehung auf den Begriff des Ganzen mit demselben verbunden. [...]

Auch die Malerei schließt sich in der neueren Welt der Architectur an und muß als ein Bestandtheil in derselben aufgenommen werden. Ihre Bestimmung ist, in der perspectivischen Anordnung den Hintergrund zu bilden. Was die Architectur uns ahnen ließ, das tritt in der Malerei lebendig hervor. Bei dieser hohen Bedeutung der Architectur in der neueren Kunst müssen die andern Künste nothwendig immer kränkeln, so lange nicht die Architectur wieder hergestellt ist.³⁶⁶

Neben der Architektur erfüllt auch die Musik die besondere Rolle, die anderen Künste zusammenzuführen und zu erneuern, wenn auch weniger in der besonderen Funktion als Wirkungsstätte, sondern mehr in der Einflussnahme auf die Wirkung der anderen Künste. Ihr besonderer Einfluss auf das Gemüt ist es, welcher die besondere Stellung der Musik für die anderen Kunstgattungen bestimmt:

Die Musik ist aber gerade diejenige Kunst, welche am meisten geeignet ist, die verschiedenen Künste zur gemeinsamen Wirkung zu verbinden, und sie gleichsam in ein gemeinschaftliches Element aufzulösen.

Es scheint wohl so, sprach Anselm, wenn ich daran denke, wie uns, besonders in schönen Kirchen, die Verhältnisse des Gebäudes, und selbst die in den geweihten Gemälden dargestellten Handlungen durch die Musik erst belebt zu werden scheinen, so daß wir beim Anblick von diesem allen ohne die gottesdienstliche Musik, fast nur die Anstalten zum wirklichen, tätigen Gottesdienste vor uns zu haben glauben.³⁶⁷

In dem besonderen Einfluss auf das Gemüt wird die Musik zum Katalysator der anderen Künste, sogar für die so selbständige Architektur. Die besondere Rolle der Musik für Solger führt in der Folge zu einer direkten Gegenüberstellung mit der Poesie, deren Möglichkeiten sie im Begriff der Gemütswirkung sogar übersteigt.³⁶⁸ Dennoch ist die Musik für Solger keine autonome, von äußeren Einflüssen unabhängige Kunst. Die Charakterisierung der Musik als autonome Kunstäußerung, die für Hegel und vor allem für Schopenhauer zentrale Bedeutung bekommt, ist für Solger, der sowohl die Musik als auch die Architektur vorwiegend als christliche Kunst, d.h. als Kunst mit einem klar umrissenen Programminhalt definiert, unwesentlich. Wie für Augustinus sind die Möglichkeiten beider Künste innerhalb eines engen

³⁶⁶ Solger, »Vorlesungen über Ästhetik«, a.a.O., S. 339.

³⁶⁷ Solger, »Erwin«, a.a.O., Band II, S. 136.

³⁶⁸ „Sie übt die größte Wirkung aus und kann es in der Gegenwärtigkeit der Stimmung der Poesie zuvorthun. Ihre Wirkung besteht recht eigentlich darin, daß in der Empfindung eines jeden gegenwärtigen Augenblicks eine ganze Ewigkeit in unserem Gemüt hervortritt.“ Solger, »Erwin«, a.a.O., Band II, S. 137.

Begrenzungsrahmens einer dienenden Kunst definiert. Als religiöse Künste leisten sie viel, als eigenständige Künste (dort, wo sie aus sich heraus als profane Künste wirken) wenig. Für Solger sind Architektur und Musik im Zeitalter eines mystischen, neuen Religionsbezugs der Romantik die zeitgenössischen Künste, aus denen heraus sich die Entwicklung der Kunst offenbart:

Die Kunst wird nicht wieder erstehen, so lange man nicht einsieht, daß die ganz neuere Kunst auf der Religion beruht, diese aber sich wesentlich durch Architectur und Musik ausdrückt, und Malerei und Plastik nur in Beziehung auf jene Künste ihre Bedeutung haben. So knüpft sich die Kunst auch hier an die Offenbarung.³⁶⁹

Der Musikvergleich für die Architektur

Welche neuen Aspekte für die Bestimmung der Architektur sind für Solger in der Gegenüberstellung mit der Musik zu finden?

Grundsätzlich ist festzuhalten, dass für Solger die Musik wie die Architektur, die ja für Schelling als Unterkategorie der Plastik keine eigene Kunstgattung war, nicht nur gleichberechtigt im System der Künste auftreten, sondern zu den beiden wesentlichen Bestimmungen innerhalb seines Kunstsystems werden. Aus dem musikalischen und dem architektonischen Prinzip leitet Solger alle weiteren Kunstgattungen ab (mit Ausnahme der Poesie, die auch bei ihm eine Sonderposition innehat). Dies geht so weit, dass Solger die anderen bildenden Künste (Plastik und Malerei) als unselbständig betrachtet und ihre Entwicklung nur in direktem Bezug zu diesen beiden bestimmt.

Im Gegensatz zu Schelling versucht Solger gar nicht erst, phänomenologische Merkmale oder vermeintliche Übereinstimmungen durch übergeordnete Prinzipien (Rhythmus, Harmonie usw.) zwischen den beiden Künsten aufzudecken, sondern beschränkt sich gänzlich auf die zwischen ihnen herrschenden komplementären Beziehungen metaphysischer Natur. Er abstrahiert noch weiter von der Realität beider Künste auf Begrifflichkeiten, die auf das Absolute im Wesen der Künste hinweisen. Aus einer dialektischen Gegenüberstellung, die auf die Kategorien von Raum und Zeit zurückführen, leitet Solger eine besondere Form innerer Verwandtschaft auf einer „Metaebene“ ab. Ausgangspunkt der Vergleichbarkeit von Architektur und Musik ist ihr gemeinsamer autonomer und von der Wirklichkeit unabhängiger Sprachausdruck. Als Künste der „reinen Idee“ sind beide Künste viel stärker von der profanen Welt entrückt, als dies die anderen Künste je vermögen. In dieser idealisierten Beziehung zur Realität entwickeln beide Künste auch eine ganz besondere intensive Beziehung zum Rezipienten, den sie nun nicht nur in Bann schlagen, wie dies die Malerei und Plastik tut, sondern ihn Teil des Kunstaudrucks werden lassen, indem sie statt des Besonderen das Allgemeine als Seelenzustand vermitteln. Diese Wirkungsweise beider Künste zielt direkt und unmittelbar auf das menschliche Bewusstsein. So sind es für Solger diese besonderen Künste, die eine zeitlich, die andere räumlich, die den kategorialen Erscheinungsformen des Geistes entsprechen. Aus dieser an Kant erinnernden Argumentation³⁷⁰ entwickelt

³⁶⁹ Solger, »Vorlesungen über Ästhetik«, a.a.O., S. 345.

³⁷⁰ Hierzu ist auch der Vergleich zu den Unterscheidungskategorien von Schönheit durch Kant aufschlußreich. Im Sinne der Kategorie der freien Schönheit, im Unterschied zu der der anhängenden Schönheit, lassen sich beide Künste laut Lotze im Sinne des Solgerschen Modells begreifen: „Erinnert man sich an Kants Unterscheidung der freien Schönheit als bloßes Spiel mit Formen und der anhängenden Schönheit, die zugleich dem inhaltvollen Gattungsbegriff eines bestimmten Wesens entsprechen muß, so versteht man leichter als nach Solgers eigner Deduction, wie zu den bisher genannten Künsten, als zu Darstellungen der anhängenden Schönheit, noch Architectur und Musik als Künste der freien Schönheit hinzutreten: die erste arbeitet nach Solger in bloßer Körperlichkeit, ohne einen individuellen Begriff derselben schonen zu müssen, die andere zeigt den Begriff selbst ohne Stoff thätig, den einfachen Gedanken, der ohne Objectivität wirklich wird.“ Hermann Lotze, »Geschichte der Ästhetik in Deutschland«, Berlin 1868.

Solger eine im Ansatz bereits physiologische Bestimmung von Verwandtschaftsverhältnissen zwischen den beiden Künsten, indem er die unmittelbare Einbeziehung des Menschen als Kriterium einer besonderen Wirkungsästhetik bestimmt.

Aus dieser besonderen Wirkungsweise auf die menschliche Seele – und damit verbunden auf die überragende Stellung als Künste, die durch Einstimmung wirken – begründet Solger auch die Eignung beider Künste für sakrale Zwecke. Ganz in der Nachfolge der mittelalterlichen Überlieferung gesteht Solger beiden Künsten in ihrer Dienstbarkeit für die Kirche eine nur eingeschränkte Autonomie zu. Aus der Bestimmung der Architektur in der Religion leitet er den eigentlichen Zweck der Architektur als schöne Kunst im Kirchenbau ab.

Für die Architekturtheorie ist Solgers Beitrag überaus wichtig, weil in seiner Definition der Architektur ein Aspekt erstmals zu Tage tritt, der in der psychologisch bestimmten Einführungstheorie (unter anderem für Theodor Lipps und Heinrich Wölfflin) und in der Schmarsowschen Raumtheorie 50 Jahre später für eine Neubewertung der Architektur aktuell werden soll: das (subjektive) Raumerlebnis in der Architektur.

Auch wenn der abstrakte Idealismus Solgers in seinen Grundzügen scheinbar die größtmögliche Distanz zu einer empirischen Kunsttheorie aufweist, so wird – quasi als Nebenprodukt – ein psychologisches Moment in seiner Bestimmung von Architektur und Musik sichtbar. Auf der einen Seite stehen für Solger die Künste Malerei und Plastik, die mittels Allegorie und Symbol das Kunstschöne ausdrücken. Allegorie und Symbol sind Erkenntnisformen, in der die ausgedrückte „Idee“ in der Kunst idealisiert darstellbar ist. Dem gegenüber wirken die Künste Architektur und Musik als „reine Formen der Anschauung“ entweder im Stoff oder im Begriff. In den Künsten Architektur und Musik bezieht sich das Dargestellte nicht unmittelbar auf Erscheinungen in der Realität. Der Objektbezug ist hier verschleiert, so dass eine Verbindung zwischen Objekt und Subjekt erst im Rezipienten selbst aufgebaut werden muss, was durch ein „Einschwingen“, ein In-Sich-Versetzen mit dem architektonischen oder musikalischen Kunstwerk geschieht. Solger konstruiert ein Wirkungsmoment in Architektur und Musik, durch das der involvierte Betrachter/Zuhörer in toto Teil des Kunstwerks werden muss, um Architektur und Musik als Kunst erleben zu können. In dieser Erläuterung architektonischer und musikalischer Wirkung erhält die Kunsttheorie Solgers ein psychologisches Element. Für die Architekturtheorie bedeutet die psychologische Sichtweise auch eine Fokussierung auf den raumschaffenden, innenräumlichen Aspekt in der Architektur. Im Wesentlichen Unterschied zu Schelling, der nur der Außenform der Architektur einen künstlerisch relevanten Ausdruckscharakter zusprach, misst Solger dem aus dem unendlichen Kontinuum herausgestellten (Innen-)Raum in der Architektur die Bedeutung als Sujet des Künstlerischen zu, denn nur hier, in der Umfassung des Subjekts vermag die Architektur, *„daß wir uns aus dem Momentanen entfernen und unsere Persönlichkeit in ein Universum des Göttlichen verlieren.“*³⁷¹ Im Umschlossenwerden durch Architektur, das dem Phänomen in der Musik analog ist, entwickelt Solger bereits in Umrissen ein Erklärungsmodell für die Wirkungsweise der Kunst, das zum „Gegenspieler“ der idealistischen Kunsttheorie werden wird.

³⁷¹ Solger, »Vorlesungen über Ästhetik«, a.a.O., S. 267.

4. GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL – DIE MUSIK DER VERHÄLTNISSE

In Schellings Konzept der Klassifikation der Künste fanden wir die Musik als „reale“ Kunst den plastischen, „idealen“ Künsten, unter die auch die Architektur gezählt wird, insofern untergeordnet, als in der Dialektik von Realem und Idealem die Musik lediglich das Reale darzustellen imstande war. Daraus resultierte eine Klassifikation der Künste, in der dem Plastischen die bevorzugte Position innerhalb des Kunstsystems (die Poesie ausgenommen) zukam.

Für Solger hingegen standen beide Künste in einem polaren Spannungsverhältnis, aus dem sich die Gesamtheit der künstlerischen Betätigungen ableiten ließ. So galten diese beiden Künste als gleich starke, diametral ausgerichtete Pole, die in der Reinheit ihrer Sphäre den direktesten und unmittelbarsten Zugang zum menschlichen Bewusstsein erreichten.

Durch Hegel wird nun ein ganz anderes, völlig von den bisherigen Positionen abweichendes Vergleichsmoment eingeführt, das später geradezu stellvertretend für eine „idealistische“ Position werden wird. Auf die überragende und maßgebliche Stellung des Hegelschen Kunstsystems zu seiner Zeit ist es zurückzuführen, dass seine Sichtweise auf die Kunst eine überaus starke Verbreitung in den Kunsttheorien des 19. und 20. Jahrhunderts erhielt und damit auch das philosophische Verständnis der beiden Künste Architektur und Musik dauerhaft prägte.

„Ihre Schönheit [die der Architektur, AdV] besteht in dieser Zweckmäßigkeit selber, welche, von der unmittelbaren Vermischung mit dem Organischen, Geistigen, Symbolischen befreit, obschon sie dienend ist, dennoch eine in sich geschlossene Totalität zusammenfügt, die ihren einen Zweck klar durch alle ihre Formen hindurchscheinen läßt und in der Musik ihrer Verhältnisse das bloß Zweckmäßige zur Schönheit heraufgestaltet.“³⁷²

In diesem Satz steckt die Grundaussage Hegels zur Architektur. Die Zweckmäßigkeit als Schönheitskriterium der Architektur festzulegen, stellt eine entscheidende Umwidmung dar, indem eine nicht-ästhetische Kategorie zu einer (pseudo-)ästhetischen wird. Der Zweckbegriff in der Architektur verabsolutiert und verselbständigt sich in der Folge und erlangt im beginnenden 20. Jahrhundert die Qualität einer ästhetischen Kategorie. Auch wenn die spätere Fehlinterpretation des architektonischen Zweckbegriffs Hegel allein nicht anzulasten ist, so wird doch erstmals durch ihn dieser Topos als Teil einer philosophisch-ästhetischen Bestimmung der Baukunst in die Architekturtheorie eingeführt.³⁷³

Dass in dieser Einschätzung auch wieder die Musik eine überaus wichtige Rolle als Bezugspunkt und gleichzeitig Abgrenzung zur Architektur spielen wird, deutet sich im Hinweis auf die „Musik ihrer Verhältnisse“ an, mit dem Hegel den Zweckbegriff in der Architektur als Schönheitskriterium bestimmt. Um später auf diese Kernaussage Hegels zurückkommen zu können, ist es unabdingbar, den Gedankengang innerhalb seiner Kunsttheorie genauer zu bestimmen.

³⁷² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, »Ästhetik«, Berlin und Weimar 1976 (3. Aufl.), II, S. 50.

Im Folgenden beziehen sich alle Verweise auf: Hegel, »Ästhetik«, a.a.O. nach der zweiten Ausgabe Heinrich Gustav Hothos (1842) redigiert und mit einem ausführlichen Register versehen von Friedrich Bassenge, in 2 Bänden (I und II).

³⁷³ Klaus Dreyer vergleicht Hegels Bestimmung des Geistigen in der Architektur mit Henry van de Veldes „Credo“ von 1907, in der der Begriff des Funktionalismus in einer frühen modernen, architekturtheoretischen Konzeption formuliert wurde (Klaus Dreyer, »Semiotische Grundlagen der Architektur-ästhetik«, Diss. Stuttgart 1979, S. 143).

Hegel begreift die Ästhetik in seinen 1818 in Heidelberg gelesenen *Vorlesungen über Ästhetik* (1836 posthum herausgegeben) ähnlich wie Schelling als originär philosophisches Sujet. Seine Ausführungen zu den Künsten in ihrer spezifischen Funktion und Bedeutung sind im 3. Teil seiner Ästhetik festgehalten. Kunst ist nach Hegels Definition dadurch bestimmt, dass das Materiell-Sinnliche sich mit dem Geistigen verbindet und zu einer Einheit wird. Das Maß an Geistigkeit innerhalb des Kunstwerks bedingt das Maß an Schönheit, das ihm zukommt. Da das Geistige erst als Produkt des reflektierenden Individuums entsteht und erst dadurch als Zusätzliches dem Materiellen des Kunstwerks hinzugefügt werden kann, ist Kunst außerhalb der bewusst schaffenden Sphäre des Menschen nicht denkbar. Zweck aller Kunst ist nach Hegel die Darstellung der Wahrheit. Wahrheit ist definiert als „Teilhabe am Begriff“, welches den Dingen Wirklichkeit verleiht und in ihrer Übereinstimmung Schönheit erzeugt. Entsprechend ist die Sphäre der Kunst außerhalb der „wirklichen“ Welt im Modell einer idealisierten Gegenwelt situiert.

Die historische Entwicklung der Künste

In gewisser Übereinstimmung mit Schelling und dessen Gliederung der Künste in die Begriffspaare real und ideal gliedert Hegel die Kunst in eine objektive und eine subjektive Richtung.³⁷⁴ Überhaupt finden sich viele systematische Parallelen zu Schelling, zum Beispiel darin, dass Hegel die Musik mit den bildenden Künsten in eine Reihe einordnet, wie auch er die Poesie als die „finale“ Kunstäußerung betrachtet, in der sich alle Kunstbestimmungen in ihrer geistig sublimiertesten Form vereinen.

Ist jedoch die Gliederung der Künste für Schelling noch im Wesentlichen durch ein formales, schließlich auch äußerliches Prinzip wertfreier Natur gekennzeichnet,³⁷⁵ so gliedert Hegel die Künste nach der Gestalt und wertet sie nach dem Inhalt,³⁷⁶ den sie zu transportieren vermögen. Wobei der Begriff Inhalt in der Kunst auf einen metaphysischen Begriff im Kunstwerk verweist. Aus dem Grad der Verankerung von Geist in der sinnlichen Form des Kunstwerks generiert Hegel ein hierarchisches System der Künste: Die berühmte Definition des Kunstschönen als „*sinnliches Scheinen der Idee*“ impliziert die metaphysische Bestimmung der Kunst. Idee, verstanden als Einheit von Begriff und Realität, ist als dialektischer Prozess ausgewiesen und für Hegel immanent historisch. Aus dieser Idee heraus entwickelt er einen geschichtlich evolutionären Prozess der Vervollkommnung der Kunst, welcher in drei Etappen vom Symbolischen über das Klassische bis hin zum Romantischen verläuft:

Im Symbolischen, einer Urform der Kunst, verharrt die Kunst noch in der „*bloßen Andeutung der inneren Bedeutung*“³⁷⁷ und ist noch nicht in der Lage, Inhalt und Form in eine Identität zu bringen. Die symbolische Kunst steht noch außerhalb des dualistischen Zentrums der klassischen und romantischen Kunst, die die eigentlichen polaren Koordinaten des Hegel-

³⁷⁴ Siehe Hegel, »Ästhetik«, a.a.O., II, S. 17. Der wesentliche Unterschied zu Schelling ist bei Hegel, dass die Zuordnung von objektiv und subjektiv gattungsspezifisch ist. Den Früh-, Mittel- und Spätformen jeder einzelnen Kunstgattung ordnet Hegel die Attribute objektiv und subjektiv zu. Die symbolischen und klassischen Kunstformen wirken objektiv, die romantische Kunst als Spätform subjektiv. Hier zeigt sich wieder der historische Charakter der Hegelschen Kunstlehre.

³⁷⁵ Siehe auch Konrad Schüttauf, »Die Kunst und die bildenden Künste«, Bonn 1984, S. 57.

³⁷⁶ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O., I, S. 82: „Die Kunstformen sind deshalb nichts als die verschiedenen Verhältnisse von Inhalt und Gestalt, Verhältnisse, welche aus der Idee selbst hervorgehen und dadurch den wahren Einteilungsgrund dieser Sphäre geben.“

³⁷⁷ „Denn das Symbolische bringt es statt zur Identität des Inhalts und der Form nur zur Verwandtschaft beider und zur bloßen Andeutung der inneren Bedeutung in ihrer sich selbst und dem Gehalt, den sie ausdrücken soll, äußerlichen Erscheinung und gibt deshalb den Grundtypus für diejenige Kunst, welche das Objektive als solches, die Naturumgebung, zu einer schönen Kunstumschließung des Geistes heraufzuarbeiten und diesem Äußeren die innere Bedeutung des Geistigen andeutend einzubilden die Aufgabe erhält.“ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O., II, S.17.

schen Kunstsystems werden.³⁷⁸ Dieser Vorstufe der Kunst zugeordnet wird die Architektur, „... weil die Kunst in ihrem Beginn überhaupt für die Darstellung ihres geistigen Gehaltes weder das gemäße Material noch die entsprechenden Formen gefunden hat und sich deshalb in dem bloßen Suchen der wahren Angemessenheit und in der Äußerlichkeit von Inhalt und Darstellungsweise genügen muß“.³⁷⁹

Als vollendete Kunst im Sinne von Kunstschönheit versteht Hegel die klassische Kunst. In ihr wird, wie er beispielhaft anhand der antiken Skulptur zeigt,³⁸⁰ eine vollkommene Übereinstimmung von Begriff und Erscheinung und damit äußerste Wahrheit und damit auch Schönheit erreicht.

Als letzte Entwicklungsstufe ist die romantische Kunst zu verstehen. In ihr wird „das Prinzip der Subjektivität“³⁸¹ zu Inhalt und Form. Da vollkommene Schönheit bereits in der klassischen Entwicklungsstufe erreicht wurde, lässt Hegel die romantische Kunst als Kulminationspunkt des geistig-poetischen Prinzips³⁸² erscheinen. In ihr sind Malerei, Musik und Poesie zusammengeschlossen, die in dieser Abfolge wiederum eine progressive Zunahme an „Geistigkeit“ erkennen lassen.

Überhaupt sind die Begriffe des „Symbolischen, des „Klassischen“ und des „Romantischen“ nicht nur Grobklassifikationen innerhalb des Gesamtsystems der Kunst, sondern die gleiche Unterteilung findet sich ebenfalls in der Binnenstruktur der Künste (auch hier zeigt sich wieder eine auffällige Parallele zu dem dreiteiligen Gliederungsschema Schellings). So unterscheidet Hegel innerhalb der Kategorie der Architektur, die als Kunstgattung dem Symbolischen zugeordnet ist, in einer weiteren Untergliederung symbolische,³⁸³ klassische³⁸⁴ und romantische Architektur. Diesen jeweiligen internen Unterscheidungen ordnet er bestimmte Zeitepochen besonders zu (so ist die orientalische Architektur im Wesen symbolisch, die antike Architektur klassisch und die Architektur des Mittelalters romantisch).

³⁷⁸ Zur Dualität des Hegelschen Kunstsystems siehe: Konrad Schüttauf, »Die Kunst und die bildenden Künste«, Bonn 1984, S. 73–83.

³⁷⁹ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O., II, S. 17.

³⁸⁰ „... die Vollendung der Kunst erreichte gerade dadurch ihren Gipfel, daß sich das Geistige vollständig durch seine äußere Erscheinung hindurchzog, das Natürliche in dieser schönen Erscheinung idealisierte und zur gemäßen Realität des Geistes in seiner substantiellen Individualität selber machte. Dadurch ward die klassische Kunst die begriffsgemäße Darstellung des Ideals, die Vollendung des Reichs der Schönheit. Schöneres kann nicht sein und werden.“ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O., I, S. 498, zur Bestimmung der klassischen Skulptur in Hegels Kunsttheorie siehe auch Konstanze Peres, »Die Struktur der Kunst in Hegels Ästhetik«, o.O. 1983, S. 93.

³⁸¹ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O., II, S. 170.

³⁸² Siehe auch Konrad Schüttauf, »Die Kunst und die bildenden Künste«, Bonn 1984, S. 82.

³⁸³ In dieser historisch frühesten Form, in der symbolischen Architektur, drückt sich der „Geist“, da dies aufgrund der Unangemessenheit des Materials nicht anders möglich ist, in symbolischer, dafür aber selbständiger Darstellungsform aus. [Vergl. hierzu auch Heinz Paetzold, »Ästhetik des deutschen Idealismus«, Wiesbaden 1983, S. 276 ff.]

³⁸⁴ In der klassischen Architektur wird das Bauwerk in seiner primären Bestimmung zum zweckgerichteten Objekt. In diesem Verlust an eigenständigem geistigem Gehalt kann die Architektur Schönheit eben nur in den ihr sekundären Prinzipien „Regelmäßigkeit“ und „Quanta“ ausdrücken. Eigentlicher Inhalt der klassischen Architektur ist neben ihrer Beziehung zum Bedürfnis und Zweck Darstellung ihrer primären mechanischen Gesetzmäßigkeiten. Dies erlaubt Hegel den griechischen Tempel als Ausdruck der mechanischen Bestimmung des Tragens, Lastens und des Umschließens zu interpretieren. Vergl. hierzu auch Heinz Paetzold, »Ästhetik des deutschen Idealismus«, Wiesbaden 1983, S. 277 ff., 281.

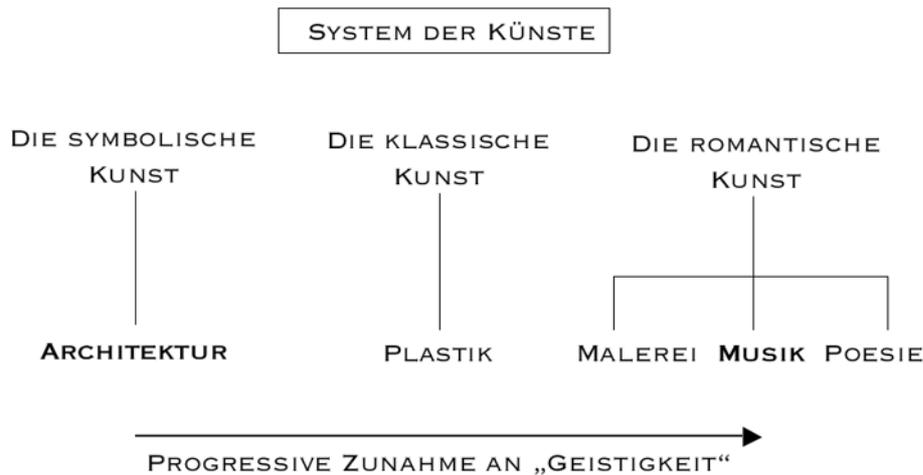


Abbildung 3: Das System der Künste bei Hegel

Diese kurze Einführung in den Kunstbegriff und die Klassifikation der Künste vorausgeschickt, soll im weiteren Verlauf der Zusammenhang von Architektur und Musik in der Ästhetik Hegels genauer dargestellt werden.

Als Vorausgriff können sechs verschiedene Vergleichsmomente, die den Zusammenhang von Architektur und Musik betreffen, in der Theorie Hegels ausgewiesen werden. Sie finden sich fast ausnahmslos im 3. Teil der *Ästhetik*, in welchem das System der einzelnen Künste thematisiert wird.³⁸⁵ Folgende Punkte der Verbindung beider Künste werden für Hegel wichtig:

- die zahlengesetzliche Verbindung (Intervall, Proportion)³⁸⁶
- die Qualität des Materials und ihre strukturellen Gesetzmäßigkeiten (Takt, Reihung)³⁸⁷
- der Widerspruch von innerem wie äußerem Gehalt beider Künste³⁸⁸
- die „Sujetlosigkeit“ beider Künste³⁸⁹
- die Gemeinsamkeit von selbständiger und unselbständiger Ausdrucksform³⁹⁰
- die Gemeinsamkeit in ihren spezifischen Auf- und Ausführungsbedingungen³⁹¹

Mathematik als Ausgangs- oder Endpunkt in der Entwicklung beider Künste

Die „feste Basis“ beider Künste, die Zahlengesetzlichkeit,³⁹² ist nach Hegel ein wesentlicher Faktor ihrer Bestimmung; für die Architektur ist sie nicht nur Grundlage und Fundament wie in der Musik, vielmehr ist sie das Moment an sich, das Schönheit konstituiert.

³⁸⁵ Die jeweiligen gegenseitigen Analogisierungen von Architektur und Musik finden sich sowohl im einleitenden allgemein gehaltenen Kapitel über die Künste, im Kapitel über die Architektur, als auch im entsprechenden Kapitel über die Musik. Insgesamt fällt jedoch auf, dass sowohl die meisten als auch die essentielleren Verweise im Rahmen der Behandlung der Musik auftreten. Für Hegel scheint es im Musikkapitel besonders wichtig, die bereits bei der Behandlung der Architektur aufgezeigten Bezüge zwischen den beiden Künsten viel genauer und kritischer zu behandeln und die Abgrenzung der Musik von der Architektur besonders pointiert herauszuarbeiten.

³⁸⁶ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O, I, S. 93, II, S. 50, 53, 265, 281.

³⁸⁷ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O, II, S. 285.

³⁸⁸ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O, II, S. 264.

³⁸⁹ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O, II, S. 264 f.

³⁹⁰ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O, II, S. 303.

³⁹¹ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O, II, S. 305.

³⁹² „In sich selbst hat die Musik als Gegensatz der Empfindung und Innerlichkeit, gleich der Architektur, ein verständiges Verhältnis der Quantität sowie die Grundlage einer festen Gesetzmäßigkeit der Töne in deren Zusammenstellung zur Folge.“ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O, I, S. 93
Anzumerken ist, dass bei Hegel beide Künste die Zahlenverhältnisse oder mathematischen Verhältnisse in einer transformierten Darstellungsweise einsetzen. In beiden Fällen bleibt die Zahl ein sekundäres, nicht dem ästhetischen Empfinden bewusst werdendes Kunstmittel, sondern erst durch „weitere Herausbildungen“ dieser Grundbedingungen werden beide zur „freien Kunst“.

Die Architektur als schöne Kunst geht nicht über diese Voraussetzung hinaus, sondern offenbart Schönheit in der Verfeinerung und „Beseelung“ innerhalb dieser Verhältnisse.

Friedrich von Schlegel hat die Architektur eine gefrorene Musik genannt, und in der Tat beruhen beide Künste auf einer Harmonie von Verhältnissen, die sich auf Zahlen zurückführen lassen und in ihren Grundzügen deswegen leicht auffaßbar sind. [...]

In allen diesen Beziehungen, in dem Verhältnis der Breite zur Länge und Höhe des Gebäudes, der Höhe der Säulen zu ihrer Dicke, der Abstände, Zahl der Säulen, Art und Mannigfaltigkeit oder Einfachheit der Verzierungen, Größe der vielen Leisten, Einfassungen usf., herrscht bei den Alten eine geheime Eurhythmie, welche der richtige Sinn der Griechen vornehmlich ausgefunden hat und wovon sie im einzelnen wohl hin und wieder abweichen, im ganzen aber die Grundverhältnisse beibehalten müssen, um nicht aus der Schönheit herauszutreten.³⁹³

Das quantitative Prinzip der Zahlenverbindung ist das „Objektive der Äußerlichkeit“, das von dem Geistigen oder „Subjektiven der Innerlichkeit“³⁹⁴ geschieden werden muss, an das die Architektur nicht heranreichen kann. Der Mangel an subjektivem Gehalt ist nach Hegel ein Grunddefizit der Architektur, der sie – als „unvollständigste Kunst“³⁹⁵ – im symbolischen Kunstausdruck beschränkt.

Anders nun die Musik. Sie überwindet diese Begrenzung und richtet über dem „Fundament“ der Zahlengesetzmäßigkeit ihr eigentliches Gebäude, ihr „inneres Leben“ auf. Im Sinne eines dialektischen Zusammenspiels von Freiheit und Gesetzmäßigkeit überwindet sie die Gegensätze „quantitativer Grundverhältnisse“ (die allein die Architektur als schöne Kunst bestimmen) und erreicht im Zusammenspiel mit dem Moment der „freien Innerlichkeit“, das primär den seelischen Gehalt der Musik ausmacht, ihre Bestimmung als wahre und freie Kunst. Freiheit und Gesetz als Momente in der Musik bilden erst in ihrer Vereinigung etwas explizit „Musikalisches“.³⁹⁶ Das Architektonische als das Rationale mit Vorherrschen des Gesetzhaften auf der einen Seite, das Poetisch-Gefühlte als das Irrational-Subjektive auf der anderen Seite sind die beiden Pole, zwischen denen sich die Musik ausgleichend bewegt. Erst in der gelungenen Übereinstimmung beider Prinzipien liegt das Wesen der Musik begründet.

³⁹³ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O, II, S. 53.

In der Benutzung des Wortes „Eurhythmie“ zeigt sich einerseits die unkritisch reflektierte Autorität Vitruvs in Fragen der Architekturtheorie und der schon „diffus“ gewordene Einfluss der pythagoreischen Lehre im 19. Jahrhundert. In Hegels Kapitel zur Architektur finden sich keine weiteren Hinweise zu dieser „geheimen Eurhythmie“ der Griechen. Und dass es sich hierbei mehr um eine Referenz an die antike Ästhetik als um eigene Überzeugung handelt, zeigt sich einige Seiten später. In der Behandlung der gotischen Baukunst legt Hegel eine kritische, mehr der empirischen Schule verpflichtete Haltung zur vermeintlichen Zahlensymbolik in der Architektur an den Tag: „In der Anzahl dieser Pfeiler und überhaupt in den Zahlenverhältnissen hat man viel *mystische* Bedeutung finden wollen. Allerdings ist zur Zeit der schönsten Blüte der gotischen Baukunst, zur Zeit z. B. des Kölner Dombaues, auf dergleichen Zahlensymbolik eine große Wichtigkeit gelegt worden, indem noch die trübere Ahnung des Vernünftigen leicht auf diese Äußerlichkeit fällt; doch werden die Kunstwerke der Architektur durch solcherlei immer mehr oder weniger willkürliche Spiele einer untergeordneten Symbolik weder von tieferer Bedeutung noch von erhöhter Schönheit, da ihr eigentlicher Sinn und Geist sich in ganz anderen Formen und Gestaltungen ausspricht als in der mystischen Bedeutung von Zahlenunterschieden. Man muß sich deshalb sehr hüten, in Aufsuchung solcher Bedeutungen nicht zu weit zu gehen, denn allzu gründlich sein und überall einen tieferen Sinn deuten wollen, macht ebensoviele Kleinlichkeit und ungründlich als die blinde Gelehrsamkeit, die auch an klar ausgesprochenen und dargestellten Tiefe, ohne sie zu fassen, vorübergeht.“ (Hegel, »Ästhetik«, a.a.O, II, S. 77 f.)

In der romantischen Architektur erlangt die Baukunst „höchste Partikularisation, Zerstreuung und Mannigfaltigkeit“ (Hegel, »Ästhetik«, a.a.O, II, S. 72), sie vermittelt „Erhebung über das Endliche“ (ebd.) und erreicht, trotz ihrer eigentlichen Bestimmung als symbolische Kunstform, einen „Eindruck einer feierlichen Erhabenheit, die über das verständig Begrenzte hinausstrebt und hinwegragt.“ (Hegel, »Ästhetik«, a.a.O, II, S. 73). Sie erreicht, auch wenn dies Hegel nicht explizit so bezeichnet, „Geistigkeit“ und inneren Gehalt. Es erscheint so, als dass Hegel der Architektur – auf dieser Stufe der „Vergeistigung“ – zubilligt, die eigentlich quantitativen Bestimmungen einer vordergründigen Zahlensymbolik zu überwinden und in einem „innerlich“ empfundenen Gesamteindruck aufzulösen. (Zum Widerspruch in der Beurteilung der Architektur durch Hegel siehe besonders: Konrad Schüttauf, »Die Kunst und die bildenden Künste«, Bonn 1984, S. 87 ff.)

³⁹⁴ Siehe Klaus Dreyer, »Semiotische Grundlagen der Architekturästhetik«, Stuttgart 1979, S. 133.

³⁹⁵ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O, II, S. 258.

³⁹⁶ Dieses Zusammenspiel der beiden Faktoren Verstand und Gefühl ist nach Hegel nicht nur Bestimmung der Musik, sondern Grundbestimmung des Schönen allgemein. So heißt es schon im ersten Teil der Ästhetik zum Begriff des Schönen in der Kunst: „Beides muß im schönen Objekte vorhanden sein: die durch den Begriff gesetzte *Notwendigkeit* im Zusammengehören der besonderen Seiten und der Schein ihrer *Freiheit* als für sich und *nicht nur* für die *Einheit* hervorgegangener Teile. Notwendigkeit als solche ist die Beziehung von Seiten, die ihrem Wesen nach so aneinandergelockt sind, daß mit der einen unmittelbar die andere gesetzt ist. Solche Notwendigkeit darf zwar in den schönen Objekten nicht fehlen, aber sie darf nicht in Form der Notwendigkeit selber hervortreten, sondern muß sich hinter dem Schein absichtloser Zufälligkeit verbergen. Denn sonst verlieren die besonderen Teile die Stellung, auch ihrer eigenen Wirklichkeit wegen dazusein, und erscheinen nur im Dienst ihrer ideellen Einheit, der sie abstrakt unterworfen sind.“ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O, I, S. 121.

In solcher Zurückführbarkeit auf bloße Quanta und deren verständige, äußerliche Bestimmtheit hat die Musik ihre vornehmlichste Verwandtschaft mit der Architektur, indem sie, wie diese, sich ihre Erfindungen auf der festen Basis und dem Gerüste von Proportionen aufbaut, die sich nicht an und für sich zu einer organischen freien Gliederung, in welcher mit der einen Bestimmtheit sogleich die übrigen gegeben sind, auseinanderbreitet und zu lebendiger Einheit zusammenschließt, sondern erst in den weiteren Herausbildungen, welche sie aus jenen Verhältnissen hervorgehen läßt, anfängt, zur freien Kunst zu werden. Bringt es nun die Architektur in dieser Befreiung nicht weiter als zu einer Harmonie der Formen und zu der charakteristischen Beseelung einer geheimen Eurhythmie, so schlägt sich dagegen die Musik, da sie das innerste subjektive freie Leben und Weben der Seele zu ihrem Inhalt hat, zu dem tiefsten Gegensatz dieser freien Innerlichkeit und jener quantitativen Grundverhältnisse auseinander. In diesem Gegensatze darf sie jedoch nicht stehenbleiben, sondern erhält die schwierige Aufgabe, ihn ebenso in sich aufzunehmen als zu überwinden, indem sie den freien Bewegungen des Gemütes, die sie ausdrückt, durch jene notwendigen Proportionen einen sicheren Grund und Boden gibt, auf dem sich dann aber das innere Leben in der durch solche Notwendigkeit erst gehaltvollen Freiheit hinbewegt und entwickelt.³⁹⁷

Diese „Herausbildungen“ aus den mathematischen Grundverhältnissen, diese dialektische Spannung von Ratio und Gefühl, von Äußerlichkeit und Innerlichkeit³⁹⁸ lässt die Musik zu einer insgesamt höheren Kunststufe als die Architektur werden, wo die „Unangemessenheit von Idee und Gestalt unüberwunden bestehen“³⁹⁹ bleibt. Die symbolische Kunst der Architektur ist die Kunst der „geistlosen Objektivität“⁴⁰⁰ und der „bloßen Äußerlichkeit der schweren Materie“,⁴⁰¹ entsprechend bleiben auch die primären Ausdrucksmittel der Äußerlichkeit wie Proportion und Regelmäßigkeit ihre einzigen ästhetischen Faktoren.

In der Nähe der Musik zur Architektur, vor allem in ihrer gemeinsamen Gründung durch Zahlenverhältnisse, besteht auch für die Musik die Gefahr, dass das ausgewogene Spannungsverhältnis von Freiheit und Gesetz gestört wird, je nachdem, ob sich das eine oder das andere Element im musikalischen Ausdruck „verselbständigt“, ob das Gefühlselement oder das architektonische Element hervortritt. Insbesondere bei der Verselbständigung des architektonischen Elements droht die Musik zur Technik zu werden und dabei ihren Charakter als Kunst zu verlieren:

Und so herrscht denn in der Musik ebenso sehr die tiefste Innigkeit und Seele als der strengste Verstand, so daß sie zwei Extreme in sich vereinigt, die sich leicht gegeneinander verselbständigen. In dieser Verselbständigung besonders erhält die Musik einen architektonischen Charakter, wenn sie sich, losgelöst von dem Ausdruck des Gemütes, für sich selber ein musikalisch-gesetzmaßiges Tongebäude erfindungsreich ausführt.⁴⁰²

Es gilt, diese Verselbständigung des Architektonischen im Sinne eines Aufhebens des polaren Gleichgewichts in der Musik zu vermeiden. Sonst herrschte in der Musik „bloße Verstandesanalyse, für welche im Kunstwerke nichts anderes vorhanden ist als die Geschicklichkeit eines virtuosen Machwerks“.⁴⁰³ Die Architektur wird für die Musik zur ständigen Mahnung, was passieren kann, wenn das Verstandeselement dem Gefühlselement vorherrscht und Kunst zu Technik wird.⁴⁰⁴

³⁹⁷ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O, II, S. 281.

³⁹⁸ Vergl. Adolf Nowak, »Hegels Musikästhetik«, Regensburg 1971, S. 71.

³⁹⁹ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O, I, S. 84.

⁴⁰⁰ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O, I, S. 89.

⁴⁰¹ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O, II, S. 185.

⁴⁰² Hegel, »Ästhetik«, a.a.O, II, S. 264.

⁴⁰³ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O, II, S. 276.

⁴⁰⁴ Die Bestimmung des Technischen als Kunstelement in der Architektur ist bei Hegel mitnichten ein Positivum für die Kunst. Der Technikbegriff wie auch der Zweckbegriff in der Hegelschen Bestimmung der Architektur ist ein defizitärer Begriff und entspringt dem Unvermögen der Architektur, keinen

Das jeweilige Material und ihr unterschiedliches Potenzial

Sind auch die mathematisch-zahlhaften Bezüge in der Musik und in der Architektur offensichtlich, so sind die Erscheinungsweisen in ihrem Materiellen grundverschieden, was wiederum auf die unterschiedliche Zuordnung als zeitliche und räumliche Ausdrucksform zurückzuführen ist.⁴⁰⁵ Die Freiheit der Musik offenbart sich in einer adäquaten Freiheit des Materials, wohingegen in der Architektur die Ausdrucksmöglichkeiten und ästhetischen Freiheitsgrade aufgrund des Materials wesentlich begrenzter sind:

In beiden Künsten geben zwar die quantitativen und näher die Maßverhältnisse die Grundlage ab, das Material jedoch, das diesen Verhältnissen gemäß geformt wird, steht sich direkt gegenüber. Die Architektur ergreift die schwere sinnliche Masse in deren ruhigem Nebeneinander und räumlichen äußeren Gestalt, die Musik dagegen die aus der räumlichen Materie sich freirende Tonsseele in den qualitativen Unterschieden des Klangs und in der fortströmenden zeitlichen Bewegung. Deshalb gehören auch die Werke beider Künste zweien ganz verschiedenen Sphären des Geistes an, indem die Baukunst ihre kolossalen Bildungen für die äußere Anschauung in symbolischen Formen dauernd hinsetzt, die schnell vorüberauschende Welt der Töne aber unmittelbar durch das Ohr in das Innere des Gemüts einzieht und die Seele zu sympathischen Empfindungen stimmt.⁴⁰⁶

Das Material der Architektur und die innewohnenden Ausdrucksmöglichkeiten sind schnell bestimmt:

Es ist die Erscheinung der „mechanischen schweren Masse“,⁴⁰⁷ der Charakter der „schweren Materie als drückender, lastender, tragender und getragener“,⁴⁰⁸ der das Material und indirekt auch das Ausdrucksvermögen der Architektur bestimmt. In scheinbarem absolutem Gegensatz zur Musik ist es der Architektur durch ihre materielle Objektivierung, ihre spezifische Maßstäblichkeit, generell ihre Maßgebundenheit, ihre Schwere und bedingte Standfestigkeit ihres Stoffes nicht vergönnt, dem Fluktuierenden des Geistigen, dem Ausdrucksmoment des Seelischen und dem Fragilen des Gefühlten ein Adäquates gegenüberzustellen.

In der Musik wird das Material, der Ton „aus seiner Befangenheit im Materiellen“⁴⁰⁹ losgelöst, was einem „Aufheben des räumlichen Zustands“⁴¹⁰ entspricht, worin „nicht mehr die ruhige materielle Gestalt, sondern die erste ideelle Seelenhaftigkeit zum Vorschein kommt.“⁴¹¹

Das vom Materiellen befreite „Material“ der Musik, das sich keinen äußeren Bestimmungen unterwerfen muss und in seiner Zeitlichkeit zum vollkommenen Ausdruck der „inneren Subjektivität“ wird, lässt den Ausdruck der Musik zur geheimnisvollen, direkt der Innerlich-

„geistigeren“ Kunstbegriff für sich okkupieren zu können. Dass ausgerechnet Technik und Zweck später in der modernen Architektur zu Schlüsselbegriffen mutieren, hätte Hegel als historische Bestätigung seiner Einschätzung der Architektur empfinden müssen.

⁴⁰⁵ Inhalt und Gestalt der einzelnen Kunstgattungen werden bei Hegel nicht unvoreingenommen und objektiv gegenübergestellt. Wenn Hegel die Künste danach einteilt, inwieweit sie in der Lage sind, Geistiges zu versinnlichen und Sinnliches zu vergeistigen, so ist schon in der Frage allein zu erkennen, dass diese Frage unmittelbar das Material der Künste betrifft und hierin bereits ein besonderes Augenmerk gesetzt wird. Obwohl Hegel eine Klassifikation der Künste nach dem Material und seinen Eigenschaften oder „nach ihrer ganz abstrakten Seite der Räumlichkeit und Zeitlichkeit“ (Hegel, »Ästhetik«, a.a.O., I, S. 94 f.) ablehnt (durchaus in Übereinstimmung mit Schelling), da sich das Geistige sowohl räumlicher wie zeitlicher Darstellungsform bedient, so sprechen die Schlußfolgerungen, die Hegel aus den Prämissen ableitet, eine andere Sprache: Wenn Hegel auch behauptet, sein System könne sich von einer äußerlich-formalen Bestimmung hinwegsetzen, so lassen sich viele Stellen aufführen, wo Hegel Aspekte des Materials und der Anschauungsform in der Beurteilung und Unterscheidung der Künste miteinbezieht. Im Zuge der Klassifikation der Architektur im System der Künste wird ihre spezifische Materialität und ihre daraus hervorgehenden Eigenschaften ein wesentlicher Aspekt in der abwertenden Beurteilung derselben; die Musik und ihre hervorgehobene Position im Kunstsystem ist ohne die grundsätzliche Präferenz der Anschauungsform der Zeitlichkeit vor der Räumlichkeit in Hegels Theorie nicht zu verstehen. Wahrheit ist als dialektisches Phänomen bedingend an Zeitlichkeit gebunden. Insofern stehen die Künste der Zeitlichkeit (Musik und Poesie) den räumlichen Künsten in diesem Punkte näher und verkörpern hiermit auch das höhere Prinzip. Vergl. auch: Konstanze Peres, »Die Struktur der Kunst in Hegels Ästhetik«, o. O. 1983, S. 91 f.

⁴⁰⁶ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O., II, S. 264 f.

⁴⁰⁷ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O., I, S. 89 f.

⁴⁰⁸ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O., II, S. 185.

⁴⁰⁹ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O., I, S. 93.

⁴¹⁰ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O., II, S. 261.

⁴¹¹ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O., II, ebd.

keit vorbehaltenen Mitteilung werden.⁴¹² So drückt sich auch hier, wie in der Doppelbestimmung der Musik bereits dargestellt, das immanent Geistige der Musik aus, das der Architektur unter anderem eben auch aufgrund ihrer Materialität verschlossen bleibt.

In diesem Zusammenhang muss die Genese des Tons in der Theorie Hegels kurz erläutert werden:

Die Raumkünste, allen voran die Architektur, schaffen konkrete Räume (Umhüllungen) in fester Materialität. Im Verlauf der voranschreitenden Künste Plastik und Malerei löst sich dieser Bezug zur Räumlichkeit und Materialität zunehmend auf, indem die Plastik nur das Äußere zum Bilde macht und die Malerei die projizierte Räumlichkeit auf lediglich zwei Dimensionen reduziert. Schließlich wird in der Musik die Räumlichkeit des Materials gänzlich aufgehoben, und der Ton als Material in der Musik wird gleichsam zum eindimensionalen Punkt, zum Zeitpunkt, der sich gleich wieder aufhebt.⁴¹³ Dieses Verhalten des Tones beschreibt Hegel als doppelte Negation, insofern alle äußere Räumlichkeit aufgehoben wird und außerdem das Material selbst, der Ton sich ständig in der Zeit negiert und vernichtet.⁴¹⁴ Als Negation der Äußerlichkeit und seiner Bestimmung in der Zeit kann die Musik Ausdruck des Geistes selbst und seiner eigenen innerzeitlichen Verhältnisse sein.⁴¹⁵

Hierin bedarf es aber einer Gliederung der Zeit, die, analog der menschlichen Selbsterfahrung Punkte der Sammlung und des „Insichzurückkehrens“ bestimmt, um im kontinuierlichen Zeitstrom vom reinen Ich zum Selbst zu gelangen. In der Musik bestimmen sich diese Einschnitte in ihrer eigenen strukturellen Logik der Zeitmasse und der gliedernden Strukturen. Formal finden sich auch hier Ähnlichkeiten mit der Architektur:

Eng verbunden mit der Idee ihrer Zahlenverbindung, die die ersten Ordnungskriterien des Materials (Proportion, Tonintervall) bestimmt, sind die strukturellen, den formalen Aufbau beider Künste betreffenden Kriterien vergleichbar. Neben der Eurhythmie ihrer gemeinsamen Zahlenverhältnisse sind dies die Prinzipien der Regelmäßigkeit und der Symmetrie, die Architektur und Musik verbinden. Die Architektur findet ihr Formenrepertoire im Wechselspiel mit den Naturgesetzen (Schwere), denen sie unterliegt, und zum anderen nach den Regeln von Wiederholung und Symmetrie:

*Dasselbe tut die Musik in ihrem Bereich, insofern sie einerseits unabhängig vom Ausdruck der Empfindung den harmonischen Gesetzen der Töne folgt, die auf quantitativen Verhältnissen beruhen, andererseits sowohl in der Wiederkehr des Taktes und Rhythmus als auch in weiteren Ausbildungen der Töne selbst vielfach den Formen der Regelmäßigkeit und Symmetrie anheimfällt.*⁴¹⁶

Für Hegel sind die Prinzipien der Regelmäßigkeit und Symmetrie „als bloße unlebendige Einheit des Verstandes“⁴¹⁷ rein äußerliche Faktoren, die in ihrer Konsequenz den „lebendigen“ Kunstausdruck des „idealen Kunstwerks“ zu „zerstören“ trachten. Das Prinzip der Regelmäßigkeit und der Symmetrie sei lediglich ein formales Mittel, das sich nicht verselbständigen

⁴¹² „Ihr [gemeint ist die Musik, AdV] Inhalt ist das an sich selbst Subjektive, und die Äußerung bringt es gleichfalls nicht zu einer räumlich *bleibenden* Objektivität, sondern zeigt durch ihr haltungsloses freies Verschweben, daß sie eine Mitteilung ist, die, statt für sich selbst einen Bestand zu haben, nur vom Inneren und Subjektiven getragen und nur für das subjektive Innere dasein soll. So ist der Ton wohl eine Äußerung und Äußerlichkeit, aber eine Äußerung, welche gerade dadurch, daß sie Äußerlichkeit ist, sogleich sich wieder verschwinden macht. Kaum hat das Ohr sie gefaßt, so ist sie verstummt; der Eindruck, der hier stattfinden soll, verinnerlicht sich sogleich; die Töne klingen nur in der tiefsten Seele nach, die in ihrer ideellen Subjektivität ergriffen und in Bewegung gebracht wird.“ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O., II, S. 262.

⁴¹³ Siehe Hegel, »Ästhetik«, a.a.O., II, S. 277, S. 283.

⁴¹⁴ Siehe Hegel, »Ästhetik«, a.a.O., II, S. 260 f., S. 283.

⁴¹⁵ Vergl. auch Heinz Paetzold, »Ästhetik des deutschen Idealismus«, Wiesbaden 1983, S. 320.

⁴¹⁶ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O., II, S. 264.

⁴¹⁷ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O., I, S. 243.

dürfe, sondern wie in der Musik zur „bloßen Grundlage heruntergesetzt“⁴¹⁸ werden müsse. Das Geistige soll in der Freiheit des Ausdrucks seine Bestimmung finden und dabei gewährleisten, dass „das Regelmäßige nicht etwa ganz aufgehoben“⁴¹⁹ wird. Wie in ihrer Zurückführbarkeit auf Zahlenverhältnisse, in der die Gesetzmäßigkeiten bereits im Formierungsprozess des Materials der beiden Künste wirksam werden, so ist auch in den Prinzipien der Regelmäßigkeit und Symmetrie das Gleichgewicht von Bestimmung und Freiheit entscheidend. Auch insofern unterscheiden sich wieder beide Künste, als in der Musik das Regelmäßige und Symmetrische eben nicht zur Monotonie werden darf, während die Architektur dieses Gesetzes der „leichten“ Erfassbarkeit bedarf, um den Betrachter nicht über das vermittelte geistige Potenzial in der Architektur hinaus über Gebühr zu beanspruchen:

Umgekehrt aber ist dies Mäßigen und Regeln des Ungeregelten und Maßlosen auch wieder die einzige Grundbestimmung, welche gewisse Künste dem Material ihrer Darstellung nach annehmen können. Dann ist die Regelmäßigkeit das allein in der Kunst ideale.

Ihre hauptsächlichste Anwendung findet sie von dieser Seite her in der Architektur, weil das architektonische Kunstwerk den Zweck hat, die äußere, in sich selbst unorganische Umgebung des Geistes künstlerisch zu gestalten. Bei ihr ist deshalb das Geradlinige, Rechtwinklige, Kreisförmige, die Gleichheit der Säulen, Bogen, Pfeiler, Wölbungen herrschend. Das Kunstwerk der Architektur nämlich ist nicht schlechthin für sich selbst Zweck, sondern eine Äußerlichkeit für ein anderes, dem es zum Schmuck, zum Lokal usw. dient. [...] In dieser Beziehung ist das Regelmäßige und Symmetrische als durchgreifendes Gesetz für die äußere Gestalt vorzugsweise zweckmäßig, indem der Verstand eine durchweg regelmäßige Gestalt leicht übersieht und sich nicht lange mit ihr zu beschäftigen genötigt ist.⁴²⁰

In diesem letzten Satz wird die ganze Konsequenz der Hegelschen Systematik deutlich: Das unselbständige und letztendlich unvollständige Architekturwerk kann nicht den Anspruch eines freien und wahren Kunstausdrucks genügen; in ihrer eigentlichen Definition als Kunstwerk ist die Architektur dahingehend bestimmt, je nachdem Gehäuse, Schatulle, neutraler Hintergrund oder Begleitung für „ein anderes“ zu werden. Der Verstand soll durch die einfach zu erfassende Regelhaftigkeit der architektonischen Form nicht über Gebühr in Beschlag genommen und zu keiner tiefer gehenden Reflexion des künstlerischen Gehalts veranlasst werden.

Dass Regelhaftigkeit in der Architektur gleichsam Bestimmung und Ziel, in der Musik bestenfalls Bestandteil und Voraussetzung für eine über dies hinausgehende geistige Bestimmung ist, erläutert Hegel im Zusammenhang mit dem Prinzip der gleichförmigen Reihung sich wiederholender Elemente in der Musik. Im Kapitel über die musikalischen Ausdrucksmittel begründet er die Existenz einer festen, gliedernden Zeitstruktur für die Musik. Denn erst, wenn in der ungegliederten Kontinuität der Töne Einschnitte entstünden, sich Struktur und Zeitbereiche definiere und als eigene Identitäten voneinander trennen ließen, werde ein Erinnern und Wiedererkennen ermöglicht.

In diesem Vorgang wird das musikalische Geschehen „von dem bloßen Außersichkommen und Verändern befreit“.⁴²¹ Diese Bedingtheit einer formalen gliedernden Struktur verbinde die Musik mit der Architektur:

⁴¹⁸ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O., I, ebd.

⁴¹⁹ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O., I, ebd.

⁴²⁰ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O., I, S. 242 f.

⁴²¹ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O., II, S. 284.

Diesem Prinzip zufolge besteht der Takt seiner einfachen Bestimmung nach nur darin, eine bestimmte Zeiteinheit als Maß und Regel sowohl für die markierte Unterbrechung der vorher ununterschiedenen Zeitfolge als auch für die ebenso willkürliche Dauer einzelner Töne, welche jetzt zu einer bestimmten Einheit zusammengefaßt werden, festzustellen und dieses Zeitmaß an abstrakter Gleichförmigkeit sich stets wieder erneuern zu lassen. Der Takt hat in dieser Rücksicht dasselbe Geschäft als die Regelmäßigkeit in der Architektur, wenn diese z. B. Säulen von gleicher Höhe und Dicke in denselben Abständen nebeneinanderstellt oder eine Reihe von Fenstern, die eine bestimmte Größe haben, nach dem Prinzip der Gleichheit regelt. Auch hier ist eine feste Bestimmtheit und die ganz gleichartige Wiederholung derselben vorhanden.⁴²²

Nur darf auch hier nicht der Unterschied zur Architektur verschwiegen werden: Der Takt in der Musik ist eine Idealisierung, welche (wie bereits weiter oben erwähnt) vom Geist gefordert wird, sich aber nicht in dieser „*abstrakten Identität*“⁴²³ in der Natur wieder findet. In Übereinstimmung mit Schellings Definition des Rhythmus als Manifestation von Selbstbewusstsein ist auch für Hegel das zeitliche Metrum der Musik ein Analogon zum Selbstbewusstsein des Subjekts.⁴²⁴ Neben der „*Einheit als Regel*“ bedarf es eines „*Vorhandenseins von Regellosem und Ungleichförmigem*“, da erst in der Verschränkung beider Prinzipien die Widersprüche dialektisch aufgelöst werden können. Die „*reine*“ Gleichförmigkeit in der Architektur kann diese produktive Spannung allein nicht erzeugen und dem Geist, dem Ich, in seiner Innerlichkeit nicht vermitteln.

Und genau dieser Bezug zur Innerlichkeit, zum Geist unterscheidet dieses Prinzip der Regulierung in der Musik von der in der Architektur:

Der Takt geht in betreff hierauf weit mehr vom Geiste allein aus als die regelmäßigen Größbestimmtheiten der Architektur, für welche sich eher noch in der Natur Analogien auffinden lassen.⁴²⁵

Das Form–Wesen–Problem in beiden Künsten

Als weiteres Analogon zwischen Architektur und Musik stellt Hegel einen in beiden Künsten konstatierten Bruch zwischen innerer Identität und äußerer Gestalt fest, der – wohl unterschiedlich manifest und qualitativ unterschieden – in seinem Wesen eine spezifische Besonderheit der beiden Künste darstellt. In der Architektur wie in der Musik existiert ein Widerspruch zwischen Darzustellendem und Dargestelltem; die Architektur erreicht aufgrund ihrer Beschränkung als symbolische Kunst eine Übereinstimmung von Wesen und Begriff nicht. Hier findet die „*Synthese*“ der Anschauung zur Empfindung erst im geistigen Inneren statt, die Architektur selbst vermag in ihrem eigenen, unvermittelten Ausdruck diese Übereinstimmung nicht zu erreichen. Hingegen „*überspringt*“ die Musik das Moment der Anschauung, um direkt in das Phänomen Empfindung einzuwirken und überlässt es der Phantasie, die entsprechenden Anschauungen aus dem musikalischen Eindruck zu synthetisieren:

Wenn nämlich in der Baukunst der Inhalt, der sich in architektonischen Formen ausdrücken soll, nicht wie in Werken der Skulptur und Malerei ganz in die Gestalt hereintritt, sondern von ihr als eine äußere Umgebung unterschieden bleibt, so ist auch in der Musik als eigentlich romantischer Kunst die klassische Identität des Inneren und seines äußerlichen Daseins in der ähnlichen, wenn auch umgekehrten Weise wieder aufgelöst, in welcher die Architektur als symbolische Darstellungsart jene Ein-

⁴²² Hegel, »Ästhetik«, a.a.O., II, S. 284 f.

⁴²³ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O., II, S. 285.

⁴²⁴ „Die Notwendigkeit bestimmter Zeitgrößen läßt sich daraus entwickeln, daß die Zeit mit dem einfachen Selbst, welches in den Tönen sein Inneres vernimmt und vernehmen soll, in dem engsten Zusammenhange steht, indem die Zeit als Äußerlichkeit dasselbe Prinzip in sich hat, welches sich im Ich als der abstrakten Grundlage alles Innerlichen und Geistigen betätigt. Ist es nun das einfache Selbst, das sich in der Musik als Inneres objektiv werden soll, so muß auch schon das allgemeine Element dieser Objektivität dem Prinzip jener Innerlichkeit gemäß behandelt sein. Das Ich jedoch ist nicht das unbestimmte Fortbestehen und die haltungslose Dauer, sondern wird erst zum Selbst als Sammlung und Rückkehr in sich.“ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O., II, S. 283.

⁴²⁵ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O., II, S. 285.

heit zu erreichen noch nicht imstande war. Denn das geistige Innere geht aus der bloßen Konzentration des Gemüts zu Anschauungen und Vorstellungen und deren durch die Phantasie ausgebildeten Formen fort, während die Musik mehr nur das Element der Empfindung auszudrücken befähigt bleibt und nun die für sich ausgesprochenen Vorstellungen des Geistes mit den melodischen Klängen der Empfindung umzieht, wie die Architektur auf ihrem Gebiet um die Bildsäule des Gottes in freilich starrer Weise die verständigen Formen ihrer Säulen, Mauern und Gebälke umherstellt.⁴²⁶

Der eine Prozess der Erkenntnis setzt wie im Fall der Architektur fortschreitendes Verfahren voraus, in dem aus dem symbolischen, abstrakten Gehalt der sinnliche Gehalt sozusagen als intellektuelle Leistung, erst gewonnen werden muss. In der Musik, die als romantische Kunst ebenfalls eine absolute Übereinstimmung von geistigem Inhalt und äußerer Gestalt nicht mehr erreicht (in dem sie in ihrem geistigen Gehalt sozusagen bereits „über das Ziel hinausschießt“), schließt ein retrospektives Verfahren des Veranschaulichens aus der Empfindung erst diese Lücke im Begreifen des Kunstwerks. Wenn auch beide Phänomene aus der Ungleichwertigkeit der beiden Künste völlig unterschiedliche Konsequenzen bedingen und damit die triadische Struktur des Hegelschen Kunstsystems widerspiegeln (die symbolische Kunst als Vorkunst, die klassische als perfekte Übereinstimmung von Inhalt und Form, die romantische, in der das geistig-poetische Prinzip auf Kosten dieser Übereinstimmung Oberhand gewinnt), stehen sich beide Künste, aus dem Begründungszusammenhang diagonal entfernt, in der grundlegenden Problematik aber durchaus vergleichbar gegenüber. Was in der Architektur aus einem Defizit des Geistigen folgt, nämlich absolute Übereinstimmung von Wesen und Form zu erreichen, resultiert in der Musik aus einem Überschuss desselben.

Das Fehlen eines Sujets

Eng mit diesem letzten Sachverhalt zusammenhängend, wenn nicht sogar direkt aus ihm hervorgehend, ist der nächste Punkt ihrer Verbindung: Sowohl Architektur wie auch Musik stellen ihre Dinge nach keinem realen Vorbild – weder aus dem Feld der Natur, geschweige denn aus dem des Menschen selbst – dar. Diesen Zusammenhang erläutert Hegel in einer kurzen und direkt an den vorangehenden Gedankengang anschließenden Bemerkung:

*Dadurch [gemeint ist die Auflösung der inneren Identität und der äußeren Erscheinung, AdV] wird nun der Ton und seine Figuration in einer ganz anderen Art ein erst durch die Kunst und den bloß künstlerischen Ausdruck gemachtes Element, als dies in der Malerei und Skulptur mit dem menschlichen Körper und dessen Stellung und Physiognomie der Fall ist. Auch in dieser Rücksicht kann die Musik näher mit der Architektur verglichen werden, welche ihre Formen nicht aus dem Vorhandenen, sondern aus der geistigen Erfindung hernimmt [...]*⁴²⁷

Die eine Kunst – die Architektur – ist *noch* nicht in der Lage, die Übereinstimmung von Wesen und Begriff zu erreichen und verharrt in der Symbolik, in der Andeutung. Die andere Kunst – die Musik – dringt bereits weiter in das Feld des Geistigen vor, mit der Konsequenz, dass sie ebenfalls diese Übereinstimmung nicht erreicht, indem sie das erste Stadium der Perzeption, die Phase der Anschauung „überspringen“ muss und damit direkt in das emotionale Zentrum einzudringen vermag. Beide Künste sind demnach außerstande (die eine wegen eines Zuwenig, die andere wegen eines Zuviel an Geistigkeit), wie es die im Kunstsystem „zentrale“, klassische Kunst vermag, aus der realen Welt, insbesondere im Bild des

⁴²⁶ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O., II, S. 264.

⁴²⁷ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O., II, S. 264.

Menschen – als die im höchsten Maße „für den Geist angemessene sinnliche Erscheinung“⁴²⁸ – ihre Anregungen und direkten Motive zu finden.⁴²⁹

Selbständige und unselbständige Formen

Die folgenden beiden Architektur-Musik-Analogien, die im weiteren Verlauf des 3. Teiles der *Ästhetik* von Hegel festgestellt werden, sind eher peripherer Natur, sollen aber auch nicht unerwähnt bleiben:

Bei der Erörterung der spezifischen Formen der Instrumental- und Vokalmusik in der Musik vergleicht Hegel die erste absolute, auf sich gestellte und die zweite subalterne, dienende Form der Musik mit der der selbständigen und unselbständigen Untergattung in der Architektur (die selbständige Form ist nach Hegel die symbolische Architektur, die unselbständige die klassische, „*indem sie die Skulptur von sich ausschließt und sich zu einem Gehäuse für andere, nicht unmittelbar selber architektonisch ausgedrückte Bedeutungen zu machen anfängt*“⁴³⁰). Dieser Verlust an Autonomie bei der Instrumentalmusik und der unselbständigen Architektur im Vergleich zu ihren selbständigen Formen ist – wieder mit Einschränkungen – untereinander vergleichbar:

*Das eine Mal kann, wie wir schon früher sahen, die Musik begleitend sein, wenn nämlich ihr geistiger Inhalt nicht nur in der abstrakten Innerlichkeit seiner Bedeutung oder als subjektive Empfindung ergriffen wird, sondern so in die musikalische Bewegung eingeht, wie er von der Vorstellung bereits ausgebildet und in Worte gefaßt worden ist. Das andere Mal dagegen reißt die Musik sich von solch einem für sich schon fertigen Inhalte los und verselbständigt sich in ihrem eigenen Felde, so daß sie entweder, wenn sie sich's mit irgendeinem bestimmten Gehalte noch überhaupt zu tun macht, denselben unmittelbar in Melodien und deren harmonische Durcharbeitung einsenkt oder sich auch durch das ganz unabhängige Klingen und Tönen als solches und die harmonische und melodische Figuration desselben zufriedenzustellen weiß. Obschon in einem ganz anderen Felde, kehrt dadurch ein ähnlicher Unterschied zurück, wie wir ihn innerhalb der Architektur als die selbständige und dienende Baukunst gesehen haben. Doch ist die begleitende Musik wesentlich freier und geht mit ihrem Inhalte in eine viel engere Einigung ein, als dies in der Architektur jemals der Fall sein kann.*⁴³¹

Wenn also Hegel die „absolute“, d.h. von Fremdbestimmung befreite Instrumentalmusik dahingehend unterscheidet, ob ihr noch ein Rest an sprachlicher Bindung (entsprechend einem Übersetzungsvorgang von real Darstellbarem „in Melodien und harmonischer Durcharbeitung“) bleibt, oder ob sie tatsächlich von jeglicher Bindung befreit ist,⁴³² so stellt sich für Hegel auch hier eine Analogie zur Architektur ein, die als Kunstgattung in ihrer selbständigen Form ebenfalls eine reine Ausprägung und einen vermittelnden Übergangsstil kennt. Wie wir bereits gesehen haben, besteht der wesentliche Unterschied der symbolischen zur klassischen Architektur⁴³³ darin, dass Letztere als Wesensbestimmung die „Dienstbarkeit für

⁴²⁸ Siehe Hegel, »Ästhetik«, a.a.O, I, S. 84 f.

⁴²⁹ „Die romantische Kunstform hebt die vollendete Einheit der Idee und ihrer Realität wieder auf und setzt sich selbst, wenn auch auf höhere Weise, in den Unterschied und Gegensatz beider Seiten zurück, der in der symbolischen Kunstform unüberwunden geblieben war. Die klassische Kunstform nämlich hat das Höchste erreicht, was die Versinnlichung der Kunst zu leisten vermag, und wenn an ihr etwas mangelhaft ist, so ist es nur die Kunst selber und die Beschränktheit der Kunstsphäre. Diese Beschränktheit ist darin zu setzen, daß die Kunst überhaupt das seinem Begriff nach unendliche konkrete Allgemeine, den Geist, in sinnlich konkreter Form zum Gegenstande macht und im Klassischen die vollendete Ineinsbildung des geistigen und des sinnlichen Daseins als Entsprechen beider hinstellt.“ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O, I, S. 85.

⁴³⁰ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O, II, S. 30, vergleiche auch II, S. 45 f.

⁴³¹ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O, II, S. 302 f.

⁴³² Vergl. Adolf Nowak, »Hegels Musikästhetik«, Regensburg 1971, S. 179 f.

⁴³³ Es muss in diesem Zusammenhang nochmals auf den abwertenden Symbolbegriff bei Hegel hingewiesen werden. Im Gegensatz zu Solger, der im Symbol und in der Allegorie die absoluten Ausdrucksmöglichkeiten in der Kunst sieht, ist das Symbol für Hegel die unterste Stufe der Erkenntnis. Auf die zweifelhafte Zuordnung von klassischen und romantischen Tendenzen im Rahmen einer nur symbolischen Architektur sei mit den Worten Hermann Bauers geantwortet: „Seine klassifizierende Gestaltung der Kunst in eine symbolische, klassische und romantische – eine zugleich historische Gliederung –, gibt auch das Gerüst für eine Entwicklungsgeschichte der Architektur. Gleichzeitig – und das ist entscheidend – wird die Architektur als eine symbolische

einen bestimmten Zweck“⁴³⁴ erlangt und somit ihre Selbständigkeit zugunsten einer Zweckbestimmung verliert. Und auch hier sieht Hegel eine Übergangsform zur klassischen, unselbständigen Architektur, die für ihn im Beispiel der ägyptischen Pyramiden zum Vorschein kommt. In dem Spannungsbogen von selbständigem, zugleich symbolischem Ausdruck und einer klaren Zweckbestimmung als Grabstätte findet sich in den Pyramiden „das Rechtwinklige noch nicht durch und durch herrschend wie bei dem eigentlichen Hause, sondern sie hat noch eine Bestimmung für sich, welche nicht der bloßen Zweckmäßigkeit dienstbar ist, und schließt sich daher in sich selber unmittelbar von der Basis an allmählich zur Spitze zusammen.“⁴³⁵

Die klassische Architektur, die sich von der selbständigen und ursprünglichen symbolischen Architektur dadurch unterscheidet, dass in ihr das Rechtwinklige, das Gerade vorherrscht, erreicht exemplarisch in den Säulenordnungen tatsächlich Sprachcharakter, im Gegensatz zur symbolischen Architektur, in der sich Wesen und Begriff der Architektur in freiem und unvorherbestimmtem Ausdruck äußert (wie Hegel unter anderem anhand der Obelisken, Sphinxen und ägyptischen Tempelanlagen nachweist). Der Sprachcharakter der Säulenordnung wird durch Einzelformen (Säule, Gebälk, Wand) mit quasi „sprachlichem“ Sinngehalt gebildet, die die Notwendigkeit und ihren Zweckbegriff aus einem tradierten Kanon heraus entwickeln. Hier – so ist zu schließen – verhält sich die unselbständige Architektur analog zur begleitenden Vokalmusik, in der „durch den Text für die Vorstellung bereits hingestellte Inhalte jene Seite der Innerlichkeit ausbildet.“⁴³⁶

Gemeinsamkeit und Unterscheidung in den Ausführungsbedingungen

Der letzte von Hegel aufgezeigte Zusammenhang der Künste Architektur und Musik betrifft ihre Entstehungsbedingungen, die je durch eine personelle, zeitlich-räumliche Trennung von Konzeption und Ausführung charakterisiert sind:

Der Bildhauer, der Maler konzipiert sein Werk und führt es auch vollständig aus; die ganze Kunsttätigkeit konzentriert sich auf ein und dasselbe Individuum, wodurch das innige Sichentsprechen von Erfindung und wirklicher Ausführung sehr gewinnt. Schlimmer dagegen hat es der Architekt, welcher der Vielgeschäftigkeit eines mannigfach verzweigten Handwerks bedarf, das er anderen Händen anvertrauen muß. Der Komponist nun hat sein Werk gleichfalls fremden Händen und Kehlen zu übergeben, doch mit dem Unterschiede, daß hier die Exekution, von seiten sowohl des Technischen als auch des inneren belebenden Geistes, selbst wieder eine künstlerische und nicht nur handwerksmäßige Tätigkeit fordert.⁴³⁷

Das Primat des Geistigen bestimmt auch hier wieder den Unterschied beider Künste. So zeigt sich im Aufführen von Musikwerken wiederum künstlerische Tätigkeit (auf die nähere künstlerische Bedeutung dieser interpretativen Leistung geht Hegel nicht weiter ein). Die Ausführung von architektonischen Werken jedoch ist nach Hegel als rein mechanische Tätigkeit von dem künstlerischen Gehalt der Konzeption eines architektonischen Werkes wesentlich geschieden.

Kunstform bezeichnet. Das bedeutet: Als eine Kunstform der untersten Stufe überhaupt. An dieser Tatsache ließe sich gut aufzeigen, wie einerseits historisch und andererseits ahistorisch klassifizierend Hegels Einteilung ist. So gibt es bei ihm schließlich eine romantische Architektur, die doch als Architektur überhaupt nur symbolisch ist.“ Hermann Bauer, »Architektur als Kunst« in: H. Bauer (Hrsg.) »Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert«, S. 133–171, Berlin 1963, hier S. 153.

⁴³⁴ Siehe Hegel, »Ästhetik«, a.a.O., II, S. 51 f.

⁴³⁵ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O., II, S. 45.

⁴³⁶ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O., II, S. 305.

⁴³⁷ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O., II, S. 305.

Der Musikvergleich für die Architektur

Hegels Bemerkungen zum Zusammenhang von Architektur und Musik sind substantiell: Einerseits bestimmt er ihre Verbindung aus den phänomenologischen, gestalthaften Prinzipien, wie sie in der Zahlengrundlage und dem Gliederungsprinzip aufgezeigt werden, andererseits werden die Analogien aus einer metaphysischen Position (inwiefern Kunst Ideen und Geist vermitteln kann) heraus wieder infrage gestellt. Hinter den formalen Ähnlichkeiten des mathematischen Prinzips stehen unüberbrückbare Gegensätze im geistigen Gehalt, die sich in der unterschiedlichen Bestimmung als Zeit- und Raumkünste und in der diametral unterschiedlichen materiellen Substanz widerspiegeln.

Die Objektivität der Architektur vermag lediglich einen symbolischen Ausdruck von Geist, ein Sichnäher an das Absolute zu erreichen; in der Musik wird das Innerlich-Subjektive im „Gerüst“ einer zahlhaft-objektiven Form dargestellt. In der Dialektik ihres Ausdrucks überwindet die Musik das rein Zahlhafte und Mathematische. Was die Künste Architektur und Musik verbindet, sind formale Aspekte und kein gemeinsamer substantieller Gehalt.

In der historischen Perspektive, die Hegel der Kunstentwicklung zu Grunde legt und die die Architektur als Frühform der Kunst der weit späteren der Musik vorausgehen lässt, sind die Wertungen klar gesetzt: die Architektur „muss“ der Musik in dem Bemühen, das Geistige zu vollkommenem Ausdruck zu bringen, zwangsläufig hinterherlaufen. Die Musik, als die entwicklungsgeschichtlich nachfolgende Kunst, ist in der Lage, den Ausdruckscharakter der mathematischen Gesetzmäßigkeit, welches sie mit der Architektur teilt, durch ihr inneres, emotional-geistiges Wesen zu überwinden.

In einem Punkt sind Architektur und Musik wiederum vergleichbar, wenn auch mit unterschiedlichster Konsequenz: Wenn auch beide Künste sujetlose, nicht aus dem Realen vermittelte Erscheinungen zum Ausdruck haben, so begründet sich diese vermeintliche Übereinstimmung aus polarer Gegensätzlichkeit. Was die Architektur *noch* nicht zum Einklang bringen kann, vermag die Musik *nicht mehr* zum Einklang zu bringen. Beide verfehlen die „ideale“ klassische Mitte, die durch die Skulptur definiert wird, in einem gleichen radialen, aber eben gegenüberliegenden Abstand. Die Musik nähert sich als romantische Kunst dem Ideal des Geistig-Poetischen und umkreist im gleichen Abstand die klassische Kunst der Plastik, wie die Architektur als symbolische Frühform dies auf der anderen Seite tut. Die Architektur ist damit aufgrund ihres Mangels an Geistigkeit gar nicht erst in der Lage, diese Übereinstimmung von Wesen und Form zu erreichen, wohingegen in der Musik der geistige Gehalt schon zu sehr überwiegt, um eine Ausgewogenheit zu erzielen.

Faktoren von Schönheit in der Architektur sind nach Hegel Zahlbeziehung, Gesetzmäßigkeit und andere formalen Schönheitskriterien (wie Symmetrie und Proportion). Schönheit als Übereinstimmung von Materiellem und Geistigem erreicht die Architektur in der Zweckmäßigkeit, die sich auf die vorgenannten Faktoren stützt:

Die Baukunst, wenn sie ihre eigentümliche begriffsgemäße Stellung erhält, dient in ihrem Werke einem Zweck und einer Bedeutung, die sie nicht in sich selbst hat. Sie wird eine unorganische Umgebung, ein den Gesetzen der Schwere nach geordnetes und gebautes Ganzes, dessen Formen dem streng Regelmäßigen, Geraden, Rechtwinkligen, Kreisförmigen, den Verhältnissen bestimmter Zahl und Anzahl, dem in sich selbst begrenzten Maß und der festen Gesetzmäßigkeit anheimfallen. Ihre Schönheit besteht in dieser Zweckmäßigkeit selber, welche, von der unmittelbaren Vermischung mit dem Organischen, Geistigen, Symbolischen befreit, obschon sie dienend ist, dennoch eine in sich geschlossene Totalität zusammenfügt, die ihren einen Zweck klar durch alle ihre Formen hindurch-

scheinen läßt und in der Musik ihrer Verhältnisse das bloß Zweckmäßige zur Schönheit heraufgestaltet.⁴³⁸

Die „Musik ihrer Verhältnisse“ offenbart, auf was Hegel im Rahmen des Schönheitsbegriffs in der Architektur anspricht: Schönheit in der Architektur beruht auf der Zweckmäßigkeit des Geordneten. Auf diese mannigfaltige Verflechtung des Zweckbegriffs in der Architektur bezieht sich der Musikvergleich, indem aus bewusster Abgrenzung zur Musik die mathematische Gesetzmäßigkeit und die geordnete Regelmäßigkeit zum Inhalt der Architektur bestimmt werden. In der symbolischen Kunstform der Architektur, die einen noch unerfüllten Ausgleich zwischen angestrebtem Ideal und sinnlicher Erscheinung erreicht, wird das Unorganische als Vorstufe des geistig durchdrungenen Organischen thematisiert. Das Unorganische findet seinen expliziten Ausdruck in der mathematischen Form. Der Gedanke der Zweckmäßigkeit durchdringt die Architektur in ihrer Beziehung zum Menschen, in der Funktion, wie auch in den Bedingungen ihrer Entstehung, durch die die Gesetzmäßigkeit des Geometrischen auch Grundlage ihrer eigenen Formgestalt wird. Diese Form „der festen Gesetzmäßigkeit“ wird in ihrer Maßbegrenzung und in ihrer absoluten Dimensionierung durch die statisch-konstruktiven Begrenzungen der Bauteile selbst und die „Gesetze der Schwere“ weiter eingeschränkt.⁴³⁹

Die Übereinstimmung in der Bedeutung des Hegelschen Zweckbegriffs für die Architektur mit den „funktionalistischen“ Grundsätzen der modernen Architektur, die sich in den Programmen des Bauhauses, der CIAM usw. artikulieren, ist augenfällig.⁴⁴⁰ Aus der Not einer Unzulänglichkeit der Architektur, wie es nach Hegel im Zweckbegriff intendiert ist, wird in späterer Zeit eine Tugend, ein neues Ideal für die Architektur.⁴⁴¹ Und wenn es überhaupt eine idealistische Architekturauffassung gibt, die weit über ihre Zeit hinaus mittelbar oder unmittelbar, zufällig oder bewusst Einfluss auf spätere Tendenzen der Architekturtheorie behielt, so ist dies die Hegelsche.⁴⁴² Die für Hegel latent negative Konnotation des Zweck-

⁴³⁸ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O, II, S. 50.

Claus Dreyer konfrontiert diese Aussagen Hegels mit denen Corbusiers, die den heroischen Duktus einer vom Zweckbegriff und Gesetzmäßigkeit geprägten Epoche charakterisieren: „Architektur ist das kunstvolle, korrekte und großartige Spiel der unter dem Licht versammelten Baukörper. Unsere Augen sind geschaffen, die Formen unter dem Licht zu sehen: Kegel, Kugel, Zylinder oder die Pyramiden sind die großen primären Formen, die das Licht klar offenbart; ihr Bild erscheint uns rein und greifbar, eindeutig. Deshalb sind sie schöne Formen, die allerschönsten“ (Le Corbusier, »Ausblick auf eine Architektur«, Gütersloh 1982, S. 38).

Zum Zweckbegriff in der Architektur vergleiche auch nachfolgende Stelle bei Hegel: „Die erste Frage nun bei einem Bauwerk dieser Art ist die Frage nach seinem Zweck und Bestimmung sowie nach den Umständen, unter denen es zu errichten ist. Diesen angemessen seine Konstruktion zu machen, auf Klima, Lage, landschaftliche Naturumgebung zu achten und in der zweckmäßigen Berücksichtigung aller dieser Punkte ein zugleich zu freier Einheit verbundenes Ganzes hervorzubringen: das ist die allgemeine Aufgabe, in deren vollständiger Erfüllung sich der Sinn und Geist des Baukünstlers zu zeigen hat.“ (Hegel, »Ästhetik«, a.a.O, II, S. 52).

⁴³⁹ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O, II, S. 87.

Die Abfälligkeit der Hegelschen Bestimmung der Architektur wird im Nachsatz deutlich, der unmittelbar der Sentenz zu der „Musik ihrer Verhältnisse“ folgt: „Ihrem eigentlichen Begriff aber entspricht die Architektur auf dieser Stufe, weil sie an und für sich das Geistige zu seinem gemäßen Dasein zu bringen nicht imstande ist und deshalb nur das Äußerliche und Geistlose zum Widerschein des Geistigen umzubilden vermag.“ Hegel, »Ästhetik«, a.a.O, II, S. 50 f.

⁴⁴⁰ Als eines unter vielen Beispielen stehe hier ein Zitat von Adolf Behne (1923): „Hatte man früher geglaubt, daß der Künstler sehr geschickt vorgehen müsse, um trotz des Zweckes einen guten Bau zu schaffen, so glaubte man jetzt, daß die Aussicht für das Entstehen eines guten Baues um so größer sei, je freier von Formvorstellungen sich der Architekt der Erfüllung des Zweckes hingebte – d.h. man sah den Bau wieder mehr als Werkzeug an.

An Stelle einer formalen Auffassung von Baukunst trat eine funktionale. [...] Jetzt ist jeder Bau ein Zweckbau – d.h. er wird von seiner Bestimmung, von seiner Funktion aus angegriffen.“ Adolf Behne, »Der moderne Zweckbau«, Berlin/Frankfurt/Wien 1964, S. 13.

⁴⁴¹ Bei Hegel leitet sich die Bestimmung der Architektur im System der Künste als auch die Entwicklungstendenz innerhalb der Architektur (symbolische, klassische und romantische Architektur) selbst als immanent historischer Prozess ab. Diese entwicklungsgeschichtlich-historische Perspektive bleibt im aufkommenden Funktionalismus unbeachtet.

Die Hegelsche These der „Auflösung der Kunst“ als ein Überflüssigwerden innerhalb einer historischen Entwicklung der Selbsterkenntnis des Geistes findet jedoch eine auffällige Parallele in den Tendenzen der zeitgenössischen Kunst. Die Negation des „klassischen“ Schönheitsbegriffs in der zeitgenössischen Malerei und Plastik kann als indirekte Bestätigung Hegels angesehen werden, dass die Kunst zugunsten philosophischer Erkenntnis ihr angestammtes Terrain verlässt.

⁴⁴² Neben der bereits erwähnten Dissertation von Klaus Dreyer (»Semiotische Grundlagen der Architekturästhetik«, Diss. Stuttgart 1979, hier vor allem S. 142–149, S. 171 f., S. 218 f.) ist mir keine Abhandlung bekannt, in der der Zusammenhang der Hegelschen Kunsttheorie mit den architekturtheoretischen Konzeptionen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts (insbesondere zum Zweckbegriff und Funktionalismus) untersucht worden wäre. Der Beitrag von Heinrich Dilly »Hegel und Schinkel« [in: Annemarie Gethmann-Siefert (Hrsg.), »Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik« Bonn 1986, S. 103–116] behandelt

begriffs für die Architektur wird jedoch gänzlich umgedeutet; der Zweckbegriff wird zum mächtigen Topos einer Neubestimmung, die die Kunst des 20. Jahrhunderts von ihren Fesseln zu befreien versucht.

die Entstehungs- und Planungsgeschichte des Alten Museums in Berlin aus der Sicht Hegels. Die Auseinandersetzung um die neue Bauaufgabe Museum, wie auch die Fragen nach einem neuen bürgerlichen Bildungsideal, stehen hierbei im Vordergrund, weniger die Implikationen, die Hegels Definition der klassischen Architektur im Zweckbegriff für Schinkel haben könnte.

5. FRIEDRICH THEODOR VISCHER – DIE KÜNSTE DES IDEALS

Als Rekapitulation und partielle Weiterführung von Hegels Lehre kann die Ästhetik Friedrich Theodor Vischers⁴⁴³ bezeichnet werden. Zum einen fällt auf, dass viele Kernpunkte in der Kunstlehre Vischers mit der von Hegel übereinstimmen,⁴⁴⁴ zum anderen geht Vischer in einigen Aspekten seiner Kunsttheorie über das Vorbilds Hegels weit hinaus, was sich speziell in der Einordnung und gegenseitigen Bestimmung der Künste bemerkbar macht.

In der Art und der Folge der Argumente, die den Zusammenhang beider Künste beschreiben, unterscheidet sich Vischers Systematik in keiner Weise von der Hegels. Auch hier wird primär die zahlengesetzliche Ordnung in der Musik und der Architektur verglichen, werden die strukturellen Zusammenhänge aufgezeigt, das nicht-darstellerische Programm erläutert, der besondere Ausdrucksgehalt der Musik scharf von der der Architektur geschieden, und es wird in diesem Zusammenhang auch die besondere Stofflichkeit und Materialität beider Künste verglichen und schließlich ebenso die Ausführungsbedingungen von Architektur und Musik in Analogie gesetzt. Jedoch treten in Vischers Ausführungen einige ganz eigene Gedankengänge hervor, die die Rolle und das Verhältnis der beiden Künste zueinander – trotz der enormen Dichte und Kürze des betreffenden Abschnitts – in einigen Punkten weit eigenständiger und differenzierter darstellen, als es der erste Blick vermuten lässt. Befreit von einem Absolutheitsanspruch einer allumfassenden Theorie, wie er noch für Hegel bestand, betrachtet Vischer insbesondere die spezifischen Möglichkeiten der Architektur gerade in der Gegenüberstellung mit der Musik wesentlich unvoreingenommener und ausgewogener. So wie Hegel klassifiziert auch Vischer die Künste entsprechend einem historischen Entwicklungsgang. Vischers Einordnung der Architektur als „Vorhalle“ der bildenden Kunst ist jedoch wertneutraler, und, wie wir sehen werden, Zeichen einer ganz besonderen Wertschätzung der Architektur, wohingegen Hegels Klassifikation der Architektur als „Vorkunst“ eine eindeutig negative Bestimmung ist. In der besonderen Rolle, die Vischer den beiden Künsten Architektur und Musik innerhalb seines Systems der Künste zubilligt, nähert sich Vischer in diesem Punkt eher Solger als Hegel an.

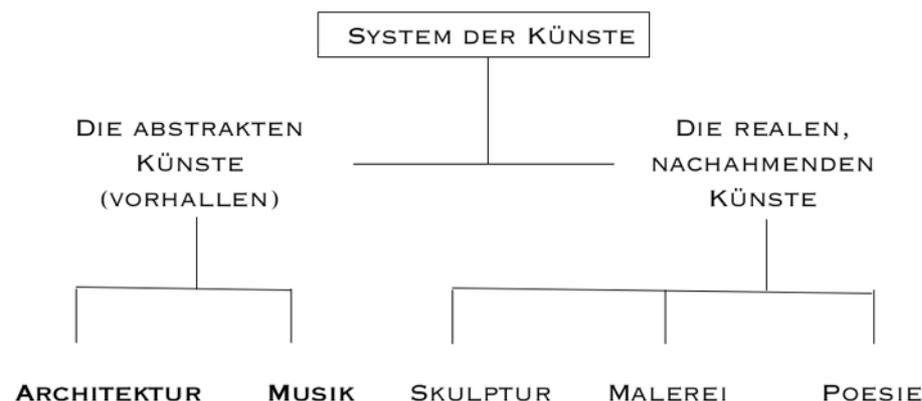


Abbildung 4: Das System der Künste bei Vischer

⁴⁴³ Friedrich Theodor Vischer (1807–1887) studierte Philosophie, Philologie und Theologie. Er erhielt 1855 eine Professur für Literaturgeschichte am Polytechnikum Zürich, wo er auch die Bekanntschaft mit Gottfried Semper machte. Vischer wirkte seit 1866 an der Universität Tübingen. In seinen ästhetischen Theorien versuchte Vischer eine Weiterführung und Vollendung der idealistischen Ästhetik nach dem Vorbild Hegels. Er gilt als der bedeutendste Ästhetiker des ausklingenden Idealismus. Wenige Jahre vor dem Abschluss seines ästhetischen Hauptwerkes (»Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen«) schwenkte Vischer zu einer empirisch-psychologischen Auffassung des Schönen um. Zu Vischer siehe auch Bruno Jahn (Bearb.), »Biographische Enzyklopädie deutschsprachiger Philosophen« München 2001, S. 434 f.

⁴⁴⁴ Zu der Verbindung der Ästhetik Vischers mit der Hegels siehe: Hermann Glockner, »Die Fortbildung der Hegelschen Gedanken in Fr. Th. Vischers Ästhetik«, Diss. Leipzig 1921.

Die besondere Bedeutung von Architektur und Musik für Vischer zeigt sich schon im ersten Band seiner sechsbändigen Ästhetik, in der er in einer kurzen Bemerkung das ganz besondere Verhältnis von Architektur und Musik wie folgt charakterisiert:

*Baukunst und Musik sind geheimnisvoll wahlverwandte Künste, deren Terminologie mit innerer Notwendigkeit in allen anderen Künsten angewandt wird, um deren Kompositionsverhältnisse zu bezeichnen (Bau, Struktur, Rhythmus, Harmonie usw.)*⁴⁴⁵

Mit dieser kurzen Feststellung⁴⁴⁶ markiert Vischer deutlich, welche besondere und herausgehobene Stellung er Architektur und Musik in seinem Kunstsystem zumisst.⁴⁴⁷ In Architektur und Musik findet sich die technisch-mathematische Basis aller Künste, und gleichzeitig – im Hinblick auf den Begriff der Harmonie – der Bezug auf die metaphysische Qualität der Kunst. Ganz ähnlich, den terminologischen Bezugspunkt und das synästhetische Verhältnis der beiden Künste näher bestimmend, äußert sich Vischer in der Vortragsammlung *Das Schöne und die Kunst* über den Zusammenhang der Kunstgattungen im Allgemeinen und den speziellen Bezug von Architektur und Musik im Besonderen:

Wie in allen Farben das eine Licht waltet, so verkörpert sich in allen Künsten doch bloß die eine Kunst; obwohl ihr Unterschied fix besteht, sind die miteinander doch ein Organismus und von demselben Lebensstrom durchdrungen.

*Nehmen Sie das einmal etwas näher! Sehen Sie hinein in das innere Verhältnis der aufgeführten Künste, so betrifft Sie eine merkwürdige tiefe Verwandtschaft von Architektur und Musik. Wer ein monumentales Gebäude formsinnig anschaut, der hat ein Gefühl, als fange es an zu klingen. Bekannt ist die Sage der alten Griechen, die Steine der Mauern von Theben haben sich von selbst zusammengefügt, angelockt vom Lyraspiel Amphions. Es ist etwas keck, aber wahr, wenn Wilhelm Schlegel die Baukunst eine gefrorene Musik nennt. Man könnte vielleicht auch sagen, die Musik sei eine aufgetaute Baukunst; aber das wäre zu spielend. Der Gegensatz beider Künste ist doch zu groß. Die eine steht starr im Raum, die andere schwebt unendlich wechselreich in der Luft. Und trotzdem sind sie eigentümlich verwandt.*⁴⁴⁸

Die Idee, dass sich alle Kunstgattungen letztlich auf eine einzige Universalkunst zurückführen und die Spezifika der einen Kunst genauso in allen anderen wieder finden ließe, ist – wie eingangs im Schillerschen Zitat angedeutet – eine Besonderheit und Charakteristikum der romantischen Kunsttheorie. Das ästhetische Werk Vischers ist ganz besonders von dieser Idee durchzogen. Der Gedanke, dass sich alle Kunstgattungen von einer Grundquelle ableiten lassen, bedingt, neben phänomenologischen Differenzen zwischen den Künsten, eine innere, metaphysische Übereinstimmung.

Ganz besonders zeigt sich das Verhältnis von metaphysischer Nähe und phänomenologischer Differenz im Vergleich der beiden Künste Architektur und Musik, deren gemeinsamer Ur-

⁴⁴⁵ Fr. Theodor Vischer, »Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen«, München 1922 (2. Aufl.), Bd. I, S. 188.

⁴⁴⁶ Ein Aphorismus, der weitreichende Folgen gehabt hat, wie wir später auch an Gottfried Semper sehen werden. Inwieweit dieser „Strukturgedanke“, der im formalen architektonischen oder musikalischen Werk immanent wird, nicht nur in der Kunstäußerung, sondern eigentlich in jeder Geistesäußerung Universalcharakter erhält – siehe z.B. der Begriff der „Architektonik“ bei Kant – kann hier nur angedeutet und nicht weiter vertieft werden.

⁴⁴⁷ Siehe hierzu auch die kurze Anmerkung zum herausgehobenen Verhältnis von Musik und Architektur in: Vischer, »Ästhetik ...«, a.a.O., Bd. III, S. 187 f.

⁴⁴⁸ Friedrich Theodor Vischer, »Das Schöne und die Kunst«, Stuttgart & Berlin 1907, S. 297.

Im Anschluss an diese Ausführungen zum Verhältnis von Architektur und Musik bestimmt Vischer noch einmal die besondere Bedeutung beider Künste für die anderen Kunstgattungen:

„Sodann bedenken Sie: von der Architektur werden Bilder herübergenommen in alle Künste. Wir brauchen gern den Ausdruck Bau, wir sagen: der Körper dieses Menschen ist schön gebaut, diese Landschaft, diese Gruppe baut sich harmonisch auf. Bau nennen wir nicht nur die Form und innere Ordnung eines Musikwerks, auch der Dichter ‚baut‘ seine Verse und Strophen, seine Kompositionen, seine Akte.

Etwas der Musik Verwandtes ist ferner nicht nur in der Architektur, sondern auch in den übrigen Künsten. Man sagt oft von einer Landschaft, sie sei musikalisch, von schön geformten Bergen, sie bewegen sich musikalisch, rhythmisch. Die griechischen Bildhauer nannten die Proportion der menschlichen Gestalt Rhythmos. Und in der Malerei, wie gerne und mit wieviel Grund sprechen wir da von Konsonanz und Dissonanz der Farben, die so sehr an Klänge erinnern! Wir gebrauchen den Ausdruck: Farbentöne, Farbenaccorde, wie wir andererseits in der Musik von Klangfarben reden. Es tragen sich die Begriffe von einer Kunst immer wiederum auf die andere über, und dieser Wechselbezug, dieser tiefe Zusammenhang beruht auf die Wahlverwandtschaft der Sinne.“ Friedrich Theodor Vischer, ebd., S. 297 f.

sprung bei aller äußerlichen Unterschiedlichkeit für Vischer evident ist. Dieser Widerspruch von Wesen und Erscheinung ist denn für Vischer das Charakteristische und Markante im Verhältnis beider Künste zueinander.

Architektur und Musik als „Vorhallen“ der Kunst

Im § 766 seiner *Ästhetik* rekapituliert Vischer die Stellung und Verbindung der beiden Künste im Kunstsystem, um eine genaue Erläuterung ihres spezifischen Zusammenhangs in einer umfangreichen Anmerkung zu konkretisieren. Der eigentliche Text im Kapitel des Paragraphen ist äußerst knapp und komprimiert. Geradezu stichwortartig resümiert Vischer den von Hegel formulierten Zusammenhang:

Im System der Künste steht die Musik in einer Beziehung tiefer Verwandtschaft bei tiefem Unterschiede mit der Baukunst. Wie diese ist sie eine Kunst der reinen Verhältnisse, wesentlich messend, zählend; ebendaher fällt auch bei ihr Erfindung und Ausführung auseinander; in derselben Stellung wie die Architektur als vorbereitende Urform vor die bildende Kunst, tritt sie vor die Dichtkunst, in tieferer Bedeutung erscheint sie als die mittlere Halle zwischen der bildenden Kunst und der Poesie, worin der Geist von der Zerstreuung im Räumlichen zu einer Wiederherstellung desselben in neuem Sinne sich sammelt. Dem Zeitverhältnis nach ist sie zwar die früheste Kunst, zu ihrer wahren Gestalt aber kann sie nur im Boden einer reifen und späten Bildung gedeihen.⁴⁴⁹

Wie für Hegel, so dominiert auch für Vischer eine historisch-entwicklungsgenetische Einordnung der Künste. Architektur und Musik sind als „Durchgangskünste“ definiert. Mit der Architektur wird die Reihe der bildenden Künste eingeleitet, während die Musik das fehlende Zwischenglied zwischen bildender Kunst und Poesie abgibt.⁴⁵⁰ Auffallend ist jedoch, dass trotz der Nähe zur Hegelschen Klassifikation die Künste im Wesentlichen wertfrei und vorurteilsfrei untersucht werden.

Takt und Reihung als verbindendes Strukturmerkmal

„Wesentlich messend und zählend“ bestimmen sich Architektur wie Musik als mathematisch-zahlhafte Künste. Dem pythagoreischen Zusammenhang zwischen Intervall und Proportion gewinnt Vischer selbst kein großes Interesse ab. Umso interessanter hingegen erscheinen ihm die Implikationen zum strukturellen Aufbau beider Künste. Rhythmus, Struktur und Gliederung, die Urtopoi der Kunst nach Vischer, werden zum bevorzugten, besonders evidenten Vergleichsmoment zwischen Architektur und Musik. Die Schönheit beider Künste fuße auf Verhältnissen, seien sie proportionaler oder tonlicher Natur.⁴⁵¹ Gleichsam bleiben

⁴⁴⁹ Vischer, »Ästhetik ...«, a.a.O., V. Band, S. 73.

⁴⁵⁰ „So steht die Musik als Vorhalle vor der Dichtkunst wie die Baukunst vor den beiden anderen bildenden Künsten. Allein sie hat zugleich die tiefste Beziehung rückwärts zu dieser ganzen Gruppe der objektiven Künste: diese klingen in ihr aus, der Stimmungssatem, der sich in der Baukunst kristallisiert hat, in Plastik und Malerei als warmer Lebenshauch aus der organischen Gestalt und den elementarischen Medien uns entgegenkommt, aber immer sich nicht befreien kann von seiner räumlichen Feßlung, hat Luft bekommen und strömt frei aus. Erscheint so von der einen Seite das Räumliche als eine Feßlung, so ist es gegenüber der idealen innigen Einfachheit des Gefühls ebensosehr Zerstreuung. Von ihr sammelt sich der Geist in der Kunst der empfindenden Phantasie, geht in sich auf seine Tiefen und diese Sammlung ist zugleich eben die Vorbereitung auf eine neue Form, worin die räumliche Welt raumlos, die sichtbare innerlich geschaut, daher unzerstreut, geistig zusammengehalten und bereichert mit unendlichem neuen Inhalt sich wieder entfalten soll. Nun erscheint also die Musik als die mittlere Halle im großen Gesamtbau der Künste, die Halle der inneren Sammlung, welche ebensosehr die Zusammenziehung eines Ausgebreiteten, als der Keim einer neuen Ausbreitung ist, und in dieser ihrer Stellung drückt sich eben das Wesen des Gefühls aus, wie wir es in der obigen Grundlegung bestimmt haben: als die lebendige Mitte des Geisteslebens“. Vischer, »Ästhetik ...«, a.a.O., Bd. V, S. 77 f.

⁴⁵¹ „Das Wägen und Messen, das im ästhetischen Eindrucke verhüllt, in der technischen Aufnahme ausdrücklich vorgenommen wird, ist nun, da die Erstreckungen auf Zahlen sich zurückführen, zugleich ein Zählen, ebenfalls dort ein verhülltes, hier ein ausdrückliches. Die Zahl ist ein Verhältnisbegriff und so erhellt überhaupt, daß das Ästhetische dieses Ganzen ein Wohlverhältnis ist: wir nennen es vorerst ohne weiter Erklärung einen Rhythmus der Verhältnisse. Hier liegt denn die eigentliche Schwierigkeit in der Erforschung des ästhetischen Geheimnisses der Baukunst. Wir werden außer ihr noch eine Kunst treffen, deren Schönheit in bloßen Verhältnissen ruht: die Musik. Fr. Schlegel hat tief und geistreich die Baukunst eine gefrorene Musik genannt. Wir werden auf dieses Wort zurückkommen, den Widerspruch aber gegen frühere Aufstellungen über die ästhetische Unzulänglichkeit abstrakt meßbarer Verhältnisse, der sich hier zu ergeben scheint, da ins Auge fassen, wo näher von den Formen die Rede sein wird, welche die architektonische Phantasie für ihre Aufgabe sucht.“ Vischer, »Ästhetik ...«, a.a.O., Bd. III, S. 319 f.

für ihn die Prinzipien der Schönheit in Architektur und Musik, da sie nicht durch bildliche und beschreibende Kategorien wie bei den anderen Künsten erklärbar sind, in der Unfassbarkeit und Abstraktheit der Zahlengesetze verborgen. Auch Vischer verweist auf den schon im Klassizismus ausgetragenen Konflikt zwischen normativer und empirischer Bestimmung von Schönheit. In dem Widerspruch, dass schöne Proportion oder angenehme Konsonanz wohl direkt ein ästhetisches Empfinden verursachen, die dahinter stehende mathematische Konstellation hingegen nicht bewusst erfasst werden kann,⁴⁵² lässt Vischer – ganz im Gegensatz zu Hegel – eine, der normativen Kunstauffassung gegenüber kritische Haltung annehmen. Er bezweifelt, dass tatsächlich allein die mathematische Grundlage für die Harmonie in beiden Künsten verantwortlich ist. Für Hegel, wie mit Einschränkung auch für Schelling, waren die Zahlenverhältnisse, auf die sich Architektur und Musik beziehen, lediglich rudimentäre Grundbedingungen für Schönheit und dem eigentlichen ästhetischen Begriff vorangestellt. Indem die mathematischen Verhältnisse für die Architektur als schönheitsbestimmend bezeichnet wurden (die Musik geht über diese Bestimmung hinaus und verbindet das rationale Element mit dem Subjektiven), konnte Hegel eine minderwertige Stellung der Architektur ableiten. Das Klassifikationssystem Hegels zeichnete sich dadurch aus, dass es die Kunstgattungen danach einordnete, inwieweit diese in der Lage sind, die schematischen, strukturellen Begriffe zu Gunsten von Geistigkeit und innerem Gehalt zu überwinden. Um innerhalb des Systems plausibel bleiben zu können, musste Hegel der Architektur eine weitergehende „Geistigkeit“ über das Zahlhaft-Mathematische hinaus versagen.

Im Gegensatz hierzu entzieht sich Vischer einem ausschließlich mathematisch bestimmten Wesensbegriff in der Architektur. Die Architektur kann Seelisches ausdrücken, sie drückt *„eine Ahnung des Absoluten als der weltbauenden Kraft [aus], aber nur sparsam kann sie dies Grundgefühl in unterschiedliche Stimmungstöne auseinanderlegen“*.⁴⁵³

Wo Hegel der Architektur vorhält, dass das Regelmäßige und Symmetrische in ihr *„vorzugsweise zweckmäßig“* sei, *„indem der Verstand eine durchweg regelmäßige Gestalt leicht übersieht und sich nicht lange mit ihr zu beschäftigen genötigt ist“*, die Architektur also in der Regelmäßigkeit eine adäquate Übereinstimmung von Gehalt und Idee findet, stellt Vischer fest, dass die Architektur, genau wie die Musik, dieser einseitigen Bestimmung fliehen kann, ja muss, um als Kunst verstanden zu werden:

Zwei Künste gibt es, die besonders streng messend: Architektur und Musik, sowie eine formelle Seite der Poesie: die Metrik. Man sagt ja: diese beiden Künste haben kein Vorbild in der Natur, sie ahnen keinen Körper direkt nach. Das können sie nicht, eben weil sie streng messend sind. Dennoch gilt von ihnen der ausgesprochene Satz: die Regel wird umspielt von der freien Bewegung; denn wären in ihnen Maße und Zahlen alles, so gäbe es bloß einen Stil, nur ein einziges Tonkunstwerk. Das freie

⁴⁵² Man vergleiche dies mit dem Gedanken Leibniz', die Musik sei eine Tätigkeit der rechnenden Seele, die nicht wüsste, dass sie rechnet.

⁴⁵³ Vischer, »Ästhetik ...«, a.a.O., Bd. V, S. 75.

An einer anderen Stelle wird Vischers Überwindung der Hegelschen Bestimmung der Architektur als rein formale, zahlhafte Kunst ohne Geistigkeit deutlich: „Dieser innere Schwung der Phantasie, der das Gebäude zur Schönheit erheben soll, kann sich nicht anders äußern als dadurch, daß er die zweite Seite der Abhängigkeit (§ 555, 1) selbst in ein ästhetisches Motiv verwandelt: die Schwere darf kein drückendes Gesetz mehr sein, sondern muß innerhalb ihrer selbst so überwunden werden, daß sie in einer reinen und satten Wechselwirkung sich auslebend fähig wird, ein Unendliches auszudrücken; eine Umbildung, welche der Grenze des Stoffes, der Linie, den Schein der Bewegung gibt und als *Rhythmus der Verhältnisse* das Ganze durchdringt. Die großen Wandlungen der Art dieser Bewegung des Starren und Schweren sind demgemäß nicht bloß strukturelle Ergebnisse, sondern ebensosehr Schöpfung der Phantasie. Dem idealen Überflusse des Schönen aber (§ 556) wird dieselbe namentlich in der Entwicklung eines besonderen Momentes Raum geben, das strukturell nicht notwendig fungiert, sondern jene Wechselwirkung frei ästhetisch charakterisiert und in einen rein anhängenden Schmuck ausläuft.“ (Vischer, »Ästhetik ...«, a.a.O., Bd. III, S. 217)

*Spiel mit der Regel, das ist der Geist, das innere Leben des erfindenden Architekten und Musikers. Dieser Geist hat neue Stile erfunden.*⁴⁵⁴

Trotz dieser ausgleichenden Position zur Architektur ist Vischers System der Künste – auf Grundlage einer von ihm behaupteten immanenten Vervollkommnungstendenz in der Kunst – hierarchisch bestimmt. Vischer übernimmt die Hegelschen Unterscheidungen wie symbolische, klassische und romantische Kunst (der er noch die weitere Kategorie der „modernen Kunst“ hinzustellen), um damit auch den Widerspruch zwischen Objektivität und Subjektivität als vorherrschendes Wirkungselement in den Künsten in seinem System auflösen zu können. Um die Architektur unter den anderen bildenden Künsten positionieren zu können, muss Vischer, der nicht allein das Mathematische zum Wesensmoment der Architektur erklärt, andere Charakteristika der Architektur untersuchen, um die unterschiedlichen Grade von Geistigkeit zu begründen. Hierzu dient ihm vor allem der Vergleich mit der Musik. So äußert sich Vischer zu den besonderen strukturellen Beziehungen zwischen Architektur und Musik, indem er Takt in der Musik und Reihung in der Architektur als wesensverwandte Phänomene begreift. Beide Begriffe verweisen auf den gattungsunspezifischen Überbegriff des Rhythmus:

*[...] das Quantitative als Takt offenbart sich analog in dem regelmäßig Wiederkehrenden der Säulenabstände, der teilenden Einrahmung durch umsäumende Glieder, das Qualitative, Höhe und Tiefe und die Bewegung der Melodie in den auf Grundlage fester Gesetze frei wechselnden Unterschieden der architektonischen Erstreckungen nach Höhe, Breite, Länge, der Rhythmus der Komposition in der Anordnung dieser Verhältnisse zu den großen Gegensätzen der struktiven Hauptglieder.*⁴⁵⁵

Gleichzeitig zeigen sich aber auch wesentliche Differenzen in der Bedeutung und Anwendung dieses strukturbildenden Mittels in beiden Künsten. Hier wird – und damit schließt sich Vischer im Wesentlichen an die dialektische Bestimmung der Musik Hegels an – das Prinzip des Taktes als Fundament der musikalischen Ordnung zu lediglich *einer* polaren Bestimmung der Musik, neben der Rolle der Melodie als eigentlicher musikalischer Inhalt und Ausdruck des Subjektiven. Wie Hegel, behauptet auch Vischer, dass der Rhythmus – die geordnete Abfolge – für die Architektur zum alleinigen ästhetischen Bildungsgesetz wird.⁴⁵⁶ Auch Hegel hat die Begrenztheit und Ausschließlichkeit des strukturbildenden Prinzips in der Architektur von der lediglich punktuellen und überdies viel weiter gehenden Bestimmung von Rhythmus und Struktur in der Musik geschieden. Die Begriffe Regelmäßigkeit und Symmetrie sind in der Architektur „wörtlich“ verstanden; ihre ideale Umsetzung versucht tatsächlich, Symmetrie und Regelmäßigkeit – neben aller unvermeidlichen Abweichung in der Bauausführung – „mathematisch“ ideal zu erfassen.⁴⁵⁷ In der Musik wird diese

⁴⁵⁴ Vischer, »Das Schöne und die Kunst«, a.a.O., S. 132 f.

⁴⁵⁵ Vischer, »Ästhetik ...«, a.a.O., Bd. V, S. 74.

⁴⁵⁶ „Im Rhythmus nun faßt sich schließlich das Geheimnis der architektonischen Schönheit zusammen.“ Vischer, »Ästhetik ...«, a.a.O., Bd. III, S. 276 und „[...] sie [die Musik, AdV] kennt so wie die Baukunst kein Gesetz der Regelmäßigkeit und Symmetrie; entspricht z.B. der Takt den Säulenabständen, so wagt ja zwischen seinen Einschnitten die Melodie frei in unendlichem Wechsel der zwischen sie eingegrenzten Töne, während in der Baukunst um die Säulenachsen, welche eigentlich die Takteilung darstellen, die ästhetische zwar als Säule sich ansammelt, aber in gleicher Wiederholung und mit leeren Zwischenräumen. Sucht man die Symmetrie in den parallel sich entsprechenden Wiederholungen gewisser Sätze in der musikalischen Komposition, so sind sich doch diese niemals abstrakt gleich, sondern unterscheiden sich wie Frage und Antwort, Einfaches und reich Entwickeltes, Sehnsucht und Befriedigung usw. Kurz, hier schwebt ein freier Geist zwischen den gleichen Ordnungen der Marksteine hin, dort sind die Marksteine die Sache selbst und es gilt nur, ihre strengen Massen aus der groben Kernform zur Schönheit umzubilden.“ Vischer, »Ästhetik ...«, a.a.O., Bd. V, S. 76.

⁴⁵⁷ „Die Baukunst aber bildet ja nicht das individuelle Spiel seiner Linien nach, sondern sie nimmt, wie dies in § 558 gezeigt ist, nur die allgemeinen Grundlagen, welche als verborgene Regeln alles Leben binden, gleichsam das Knochengerüste aus dem Fleische des Lebens oder aus dem wechselnden Geiste die zeitrechnenden Marken seiner Besinnung für sich heraus als das Element, worin sie idealisierend bildet und tiefe Bedeutung symbolisch niederlegt. Hier, in diesem Gebiete der abstrakten Linie, kann der Rhythmus nicht ein freies Spiel des Ungleichen beherrschen, sondern er muß sich vorerst ganz abstrakt so äußern, daß er das Ungleiche selbst gleich macht, d.h. daß solches, was von einem Mittelpunkte mehrzählig ausstrahlt, diesem zwar ungleich, aber untereinander gleich ist, und dies ist eben die Symmetrie.“, Bd. III, S. 271.

ideale Gestalt von Wiederholungen durch Artikulationsverfahren (Dynamik, Betonung, Tempo usw.) in ihrer Eindeutigkeit und Gleichheit aufgelöst. Dies ist nur die „durchscheinende“ Struktur, über die sich das geistige, dem Prinzip der Entwicklung verpflichtete Element äußert.⁴⁵⁸

Neben dieser begrenzten Analogie des Strukturbegriffs in beiden Künsten kann uneingeschränkt das harmonische Prinzip, die eurhythmische Übereinstimmung, als Analogon verstanden werden. Hier stimmt die ästhetische Wirkung der Harmonie in der Musik mit der in der Architektur überein, denn *„die Harmonie als gleichzeitiges Ertönen verschiedener Stimmen und Melodien sieht man klar sich ausbilden, wo der einfache antike Bau zur organisch geeinigten Gruppe wird im mehrschiffigen, kreuzförmigen Bau, dessen Wölbungen als reichere Akkorde die reicher gegliederte Mannigfaltigkeit zusammenfassen.“*⁴⁵⁹

Der horizontalen, zeitlichen Struktur in der Musik, die im Rhythmus und dem daraus abgeleiteten Prinzip der Reihung ihre architektonische Analogie findet, steht eine weitere Gemeinsamkeit gegenüber, die sich als vertikales, synchrones Prinzip offenbart: Vischer vergleicht den kontrapunktisch-harmonischen Aufbau der Musik, der eine Zusammenführung der Einzelstimmen zu einem akkordhaften Ganzen erlaubt, mit der Raumwirkung in der Architektur, wo sich ebenfalls Einzelformen zu einem geschlossenen Ganzen verbinden.⁴⁶⁰

Auch hier potenziert sich das Ausdrucksvermögen beider Künste, indem dem sukzessiven Element von Reihung und Takt das synchrone Element der Eurhythmie dialektisch hinzugefügt und der Gesamtausdruck in „reicher gegliederter Mannigfaltigkeit“ vermittelt wird. Der Harmoniebegriff in der Architektur wird für Vischer zum Merkmal einer über das Mathematische hinausgehenden Geistigkeit, die die Architektur zu vermitteln im Stand ist. Die Analogie mit der Musik unterstreicht diesen Zusammenhang.

Architektur und Musik als die abstrakten Künste

Als „Künste des Ideals“ besitzen Architektur und Musik nicht-darstellerischen, sujetlosen Ausdruckscharakter. Ihre Unfähigkeit, Dinge beschreiben und Vorgänge nachahmen zu können, geben Architektur und Musik die Möglichkeit, allgemeine Stimmungen, aber nie konkrete Empfindungen auszudrücken:

Das Merkwürdige ist jedoch eben die innige Verwandtschaft gerade bei der Härte dieses Unterschiedes. Dieselbe liegt nun vor Allem in dem Charakter der Allgemeinheit, der beide Künste von allen anderen als solchen unterscheidet, welche eine geschlossene Lebensgestalt, ein Inneres mit seinem individuellen Körper geben, wogegen jene nur ein allgemeines Medium durch das Netz abstrakter Ordnungen durchziehen. Da die feste Gestaltung im Sichtbaren oder innerlich Vorgestellten den Äther des Allgemeinen in einzelne, abgegrenzte Welten zersprengt, so sind Baukunst und Musik, wie wir es von der letzteren schon in § 764 ausgesprochen haben, in gewissem Sinne Künste des Ideals im engeren Sinne des Wortes, des reinen Aufschwungs an sich, der Idee, die noch nicht in die Gegensätze

⁴⁵⁸ Vergl. folgende Passagen: „Dieses Nebeneinander von Gebundenheit an das Symmetriegesetz und von Freiheit in seiner Anwendung ist tief begründet im Wesen der Musik als subjektiver, den Ausdruck immer wieder über die Form steller Kunst, sowie als Bewegung in der Zeit, die einerseits Maß und Gliederung wesentlich braucht, aber andererseits eben doch nur ein Maß und eine Gliederung *überhaupt*, nicht wie in der Architektur eine exakte, die Prüfung des messenden Auges aushaltende geometrische Gliederung [...]“ Vischer, »Ästhetik ...«, a.a.O., Bd. V, S. 185 f. und „... sie stellt zwar einer Kunst wie der Architektur gegenüber ‚den Ausdruck über die Form‘ (S. 185), d.h. über bestimmte, numerisch exakte Form, aber nicht über die Form überhaupt, sie ist desto mehr an die Gesetze der Idealität, des Maßes, der Unterordnung des Details unter das Ganze gebunden, je weniger sie der Hinstellung einer festen, anschaulichen Einzelgestalt fähig ist.“ Vischer, »Ästhetik ...«, a.a.O., Bd. V, S. 232.

⁴⁵⁹ Vischer, »Ästhetik ...«, a.a.O., Bd. V, S. 75.

⁴⁶⁰ Im Gegensatz zu der Gesamtwirkung eines geschlossenen vielgliedrigen Ganzen, das sich harmonisch übereinstimmend präsentiert, verhält es sich bei einer lediglich gereihten Struktur in der Wirkung reduzierter: „Bei Harmonie denken wir an etwas lebendig Bewegtes, Pulsierendes. Dadurch unterscheidet sich dieser umfassende Begriff von den anderen Formbegriffen (wie Regelmäßigkeit, Symmetrie etc.); und diese bekommen dadurch eine Korrektur, es zeigt sich, daß dahinter etwas Tiefes liegen muß. An einem nur regelmäßigen Gegenstand bleiben die Teile, für die wir irgend eine Ordnung forderten, sich ganz gleichgültig gegenüber. Die Säulen verstehen voneinander nichts.“ Vischer, »Das Schöne und die Kunst«, a.a.O., S. 131.

des Lebens sich versenkt. [...]

Die Natur der reinen Allgemeinheit in diesen Künsten liegt nun näher darin, daß sie Künste der bloßen Stimmung sind: Künste des Ideals in dem Sinne, daß sie die ideale Stimmung überhaupt darstellen. Es ist gezeigt worden, wie die Baukunst von dem Inhalt, der ihr Inneres in konkreter Form erfüllen soll, die Stimmungsseite ablöst und symbolisch andeutend für sich darstellt; ist sie dadurch, daß sie die Stimmung in der harten Materie kristallisiert, gefrorene Musik, so kann man die Musik, welche dieses Band löst, aufgetaute Baukunst nennen.⁴⁶¹

Aus der Begründung der Absolutheit und Idealität, die beide Künste von dem physischen Realitätsbezug in ihrer Darstellung entbinde, folgert Vischer, dass sowohl die Musik als auch die Architektur „Künste der bloßen Stimmung“ seien. In diesem Zusammenhang bezieht Vischer den Aphorismus von der „gefrorenen Musik“ nicht allein auf die mathematischen Grundverhältnisse, die beiden Künsten unterliegen, sondern vor allem auf den subjektiven Ausdrucksgehalt beider. Aus dem „Gefrieren“ des Ausdrucksgehalts in der räumlichen Struktur der Baukunst wird im Falle der Musik ein „Freiwerden“ von Ausdrucksgehalt als zeitliches Phänomen. Aus diesem Antagonismus von fest und flüchtig, von kristallin und flüssig vermag Vischer den Aphorismus der gefrorenen Musik umzukehren und die Musik als „aufgetaute Baukunst“ zu bezeichnen.⁴⁶²

Für Vischer erscheint die „reine Allgemeinheit“ im Ausdruck beider Künste dadurch unterstrichen, dass beide Künste nicht das reale Leben, sondern abstraktere Sujets behandeln. In einer wesentlich metaphysisch bestimmten Kategorie ist dies – und damit stellt sich Vischer ganz in die Tradition Schellings – die Darstellung kosmischer Urkräfte.⁴⁶³ Die Architektur ist der Musik im Darstellungsgehalt unterlegen, so dass sie lediglich überindividuelle Stimmungsbilder transportieren kann, wohingegen die Musik sowohl überindividuell-kosmische als auch individuell-seelische Stimmung auszudrücken vermag. Dieser Nachteil verkehrt sich für die Architektur aber auch zum Vorzug, da ihre Abstraktheit im Ausdruck, ihr überindividueller Anspruch ihr auch eine soziale Implikation und eine dezidiert gesellschaftspolitische Komponente gibt.⁴⁶⁴ Dennoch könne sie diesen politisch-gesellschaftlichen Zusammenhang lediglich „dunkel symbolisch“ andeuten. Aber auch in diesem Fall gilt, dass eine direkte, über das Symbolische hinausgehende, konkrete Aussage in der Architektur unmöglich sei. Aber auch im Fall der Musik, die über die abstrakte, symbolische Andeutung hin ins Subjektiv-Seelische hinausgeht, bliebe das direkt anschauliche Vorbild, das dem schaffenden Künstler zum thematischen Bezugspunkt wird, verschlossen.

⁴⁶¹ Vischer, »Ästhetik ...«, a.a.O., Bd. V, S. 74.

⁴⁶² In allen vorher beschriebenen Konzepten bezog sich die Metapher – wenn sie überhaupt erwähnt wurde – auf die mathematische Verbindung beider Künste. Erstmals bei Vischer wird die Stimmungsseite angesprochen, wenn von „gefroren“ oder „aufgetaut“ die Rede ist. Die potenzielle Gleichwertigkeit des Stimmungselements in Architektur und Musik lässt für Vischer auch den Rückschluss von der Architektur zur Musik zu. Auch die wechselseitige Auslegung der Metapher ist eine eigenständige Leistung Vischers und findet sich erst wieder in der psychologisch geführten Auseinandersetzung innerhalb der Musikästhetik zu Ende des Jahrhunderts.

⁴⁶³ Vischer spricht übereinstimmend bei beiden Künsten von weltbauenden Kräften, die in der Rezeption von Architektur und Musik geahnt werden können. Qualitativ vermag die Musik aus diesem distanziert Abstrakten, das lediglich die Architektur auszudrücken vermag, hinauszutreten. In diesem Aspekt unterscheiden sich letztlich die beiden Künste. Die Musik verlässt den Bereich der rein symbolischen Andeutung und greift in das Feld der individuell-subjektiven Beziehung über: „Diese Analogien ließen sich leicht vermehren, allein man darf nur nicht übersehen, wie der tiefe Unterschied der Grundform beider Künste sich gerade auch in der Seite der Verwandtschaft selbst geltend macht: die Musik als Kunst der fühlenden Subjektivität verhält sich zur Baukunst wie eine unendliche zu einer armen Welt; jene in ihrer höchsten, monumentalen Tätigkeit gibt zwar immer eine Ahnung des Absoluten als der weltbauenden Kraft, aber nur sparsam kann sie dies Grundgefühl in unterschiedliche Stimmungstöne auseinanderlegen, die ganze Geschichte der Baukunst befaßt sich in wenigen Hauptmodifikationen; die Musik erregt, wie wir gesehen, auch eine Ahnung des Sichtbaren und weltbauenden, räumlich ordnenden Weltkräfte, aber nur, um über diese Ahnung fortzuführen zu der höchst konkreten Einheit alles Lebens in der geistigen Unendlichkeit des menschlichen Innern, das in der warmen Gegenwart seiner vertieften Innigkeit nur eine ferne Reminiszenz der planetenbauenden Urtätigkeit der Weltkraft bewahrt.“ Vischer, »Ästhetik ...«, a.a.O., Bd. V, S. 75.

⁴⁶⁴ „Allerdings wird die Vorstellung eines idealen Weltbaues in der Baukunst zugleich dunkel symbolisches Bild eines idealen Baues der menschlichen Gesellschaft. Dies ethisch politische Element wirkt in der Musik entfernter herein als in der Architektur; die musikalischen Genien als Repräsentanten ihrer Zeit nach der politisch geschichtlichen Seite betrachten, hat etwas Schwieriges und verführt leicht zu gesuchtem Symbolisieren.“ Vischer, »Ästhetik ...«, a.a.O., Bd. V, S. 75.

Für die Kunstproduktion in beiden Künsten bedeutet dieser Sachverhalt eine weitere grundlegende Schwierigkeit. Da beiden Künsten der direkte Bezug zu einem realen Objekt fehlt, müssen andere Strategien hinzutreten, die die in den anderen Künsten vorhandene Vorbild- oder Modellvorlage als Realitätsbezug kompensieren. In der Architektur, deren Gestaltungen nicht-mimetische Schöpfungen sind, findet nach Vischer ein Ausweichen von der Abbildfunktion auf die Bereiche Zweck, Kontext, Stimmung und Idee statt.⁴⁶⁵ Das Konkrete, das Darstellende der mimetischen Künste gewinnt in Architektur und Musik lediglich vermittelt und symbolisiert durch andere Verstandeskategorien ihren Ausdruck.⁴⁶⁶

Vischer stellt eine weitere Übereinstimmung auch im Schaffensprozess beider Künste fest: Die Abstraktion des Ausdrucksgehalts in beiden Künsten korreliert mit der Abstraktion der Sprache ihres Zeichensystems. Beide Künste benötigen ein „vorgesaltetes“ Deskriptionsverfahren, das zwischen schöpferischer Tätigkeit und Ausführung vermittelt und sich analog in der Musik als Partitur, in der Architektur als Zeichnung, präsentiert:

Noch aber ist ein weiteres wesentliches Moment der Verwandtschaft hervorzuheben: das Auseinanderfallen der künstlerischen Schöpfung und der Ausführung. Sie hat ihren Grund ebenfalls in der mathematischen Natur der Kunstformen: wo immer das Ausdrucksmittel ein solches ist, das wesentlich gemessen und gezählt wird, da legt der Künstler sein inneres Bild zunächst nur in einem abstrakten Schema nieder; in der Musik mußte für diesen Zweck ein besonderes Zeichensystem erfunden werden; was der Komponist in diesem symbolischen Alphabet niederschreibt, entspricht dem Riß in der Baukunst, und dort wie hier kann nach diesem Schema das Kunstwerk von dem, der es nimmermehr erfunden hätte, aber die Technik erlernt hat, ausgeführt werden, weil er das ideal Gemessene, Gezählte in der Anordnung einer Masse, dem Anschlagen von Instrumenten nur nachzumessen, nachzuzählen hat.⁴⁶⁷

Vischer vermerkt mit Nachdruck, dass auch wesentliche Unterschiede zwischen Architektur- und Musikaufführung bestehen, die zum einen auf die ganz besondere zeitliche Bestimmung der Musik zurückgeführt werden können, zum anderen sich auf die besondere Stellung des Ausführenden in der Musik beziehen: Im Begriff der Auslegung, der Interpretation verberge sich ein wichtiges ästhetisches Moment in der Musik, wohingegen die Architektur eine präzise und interpretationsfreie Ausführung verlange.⁴⁶⁸

Hegel wies bereits darauf hin, dass die Musik, wie keine andere Kunst, die wiederholte Reproduktion verlangt, und dass bereits aus dieser Bedingung heraus die Aufführung von Musik einer wandelnden interpretativen Tätigkeit entsprechen muss, insofern aus dieser Reproduktion auch individuell-künstlerischer Gehalt erwachsen soll. Vischer ergänzt diesen Zusammenhang mit dem Hinweis, dass, im Gegensatz zur Architektur, die Musik als zeitliche

⁴⁶⁵ „Der ganz eigene Fall, in welchem sich die Künste, die kein bestimmtes Vorbild in der Natur haben, Baukunst und Tonkunst, gegenüber der jetzt entstandenen Forderung befinden, kann hier nicht weiter erörtert, sondern nur soviel vorläufig angedeutet werden, daß ihnen das wiederholte Anschauen der eigenen Objektivierung des Entwurfs in der Skizze und teilweise vorläufige Ausführung derselben, das wiederholte Vertiefen in Bauzweck, Umgebung, Idee und Stimmung des Ganzen die aufmerksamere Anschauung eines naturschönen Objekts ersetzen muß.“ Vischer, »Ästhetik ...«, a.a.O., Bd. III, S. 90.

⁴⁶⁶ Vischer spricht diesen Zusammenhang nur am Rande an, um sich möglicherweise mit den Konsequenzen einer derart transformierten Realitätsdarstellung in beiden Künsten nicht beschäftigen zu müssen. Im Begriff der Sujetlosigkeit von Architektur und Musik deutet sich an, dass diese mittelbare Übersetzung von Realität in Kunst eine nicht zu unterschätzende intellektuelle Leistung im künstlerischen Prozess von Architektur und Musik sein kann und dass damit die Präferenz der anderen (darstellenden) Künste gegenüber Architektur und Musik möglicherweise ungerechtfertigt erscheint.

⁴⁶⁷ Vischer, »Ästhetik ...«, a.a.O., Bd. V, S. 76.

⁴⁶⁸ „Der Unterschied tritt freilich auch hier wieder hervor, indem der musikalische Erfinder nicht wegen der Größe des Kampfes mit einem massenhaften Materials auf die eigene Ausführung verzichten muß wie der Baukünstler, sondern nur darum seine Erfindung zunächst in einem bloßen Zeichengerüste abbildet, weil sie ja dem Elemente der Zeit angehört, unbestimmt oft zum Leben gelangen soll und ihren bleibenden Bestand eben bloß in der Zeichenschrift hat. Der Erfinder muß natürlich auch Exekutor sein können, er exekutiert probeweise auch im Komponieren, aber ein Virtuose braucht er nicht zu sein. Ein weiterer, tieferer Unterschied ist nun der, daß in der Musik eine bloße mechanische Ausführung des Grundrisses bis auf einen gewissen Grad (denn ganz ohne Seele kann der Mensch nichts tun und die buchstäblich mechanische Musik der Drehorgel, Spieluhr usw. ist keine) zwar möglich ist, daß aber die echte Ausführung eine lebendige Reproduktion durch die eigene Empfindung sein muß, die nun sogar das Kunstwerk durch verschiedene Arten und Grade des Ausdrucks weiter individualisiert; wogegen die ausführenden Kräfte in der Baukunst rein mechanisch verfahren und selbst das unmittelbar wärmer Gefühlte des Ornaments so vorgezeichnet ist, daß kein noch so inniges Gefühl des Arbeiters davon oder dazu tun darf.“ Vischer, »Ästhetik ...«, a.a.O., Bd. V, S. 76 f.

Kunst nur in der notierten, materiellen Form des beschriebenen Papiers einen bleibenden Bestand erhält.

Der Musikvergleich für die Architektur

Vischer beginnt den Diskurs zu beiden Künsten mit dem Hinweis auf die Vorbild- und Fundamentfunktion von Architektur und Musik für die anderen Kunstgattungen. Nach Vischer bezeichnen die architektonischen und musikalischen Begriffe gleichsam die Grundverhältnisse der Kunst.

Gottfried Semper, der ebenso wie Vischer 1855 in Zürich eine Professur erhielt und mit ihm in Kontakt stand, formuliert wenige Jahre später, 1860, seine berühmte Sentenz zum Verhältnis beider Künste, aus der die Formulierung Vischers in abgewandelter Form herausklingt:

Aber dieser künstlerische Genuß des Naturschönen ist keineswegs die naiveste und ursprünglichste Manifestation des Kunsttriebes, vielmehr ist der Sinn dafür beim einfachen Naturmenschen unentwickelt, während es ihn schon erfreut, das Gesetz der bildnerischen Natur, wie es in der Realität durch die Regelmässigkeit periodischer Raumes- und Zeitfolgen hindurchblickt, im Kranze, in der Perlenschnur, im Schnörkel, im Reigentanz, in den rhythmischen Lauten, womit der Reigentanz begleitet wird, im Takte des Ruders, u. s. w. wiederzufinden. Diesen Anfängen sind die Musik und die Baukunst entwachsen, die beiden höchsten rein kosmischen (nicht imitativen) Künste, deren legislatorischen Rückhalt keine andre Kunst entbehren kann.⁴⁶⁹

Neben dem grundlegenden Hinweis auf die besondere und innige Beziehung zwischen den beiden Urkünsten (eine Beziehung, die Vischer in vielen Gelegenheiten betont), unterstreicht Vischer insbesondere die Aspekte im strukturellen Zusammenhang, in der Sujetlosigkeit, in der Abstraktheit und Objektivität, in den Aufführungsbedingungen beider Künste, wie auch die Gemeinsamkeiten in der symbolischen Zeichensprache, der sich beide Künste bedienen. Hier erweist er sich oftmals als kompetenter (speziell im Abschnitt über die Musik) und vor allem aufmerksamer als Hegel, der, prädestiniert durch die Rigorosität seines Systems, viele Aspekte des Zusammenhangs, die im Widerspruch zu seinem Klassifikationsmodell der Künste stünden, schlichtweg ignorieren musste.

Dennoch, essentiell Neues zum Verhältnis beider Künste findet sich bei Vischer nicht. Er übernimmt einerseits die konstituierende Position von Architektur und Musik im Kunstsystem Solgers und andererseits die hierarchische Struktur des genetischen Modells Hegels. Vischer ist letztendlich nicht in der Lage, die Widersprüchlichkeiten, die aus der Verschmelzung zweier unterschiedlicher Konzeptionen für die Bewertung der Architektur entstehen, aufzulösen.

⁴⁶⁹ Gottfried Semper, »Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten«, 1860–1863, 2. Auflage, München 1878, Band 1, Prolegomena, S. XXII.

6. ARTHUR SCHOPENHAUER – DIE ANTIPODEN DER KUNST

*In der von mir aufgestellten Reihe der Künste bilden Architektur und Musik die beiden äußersten Enden. Auch sind sie, ihrem innern Wesen, ihrer Kraft, dem Umfang ihrer Sphäre und ihrer Bedeutung nach, die heterogensten, ja, wahre Antipoden.*⁴⁷⁰

Die Gegensätzlichkeit von Architektur und Musik ist, wie sie sich nach Schopenhauer⁴⁷¹ im Begriff der „Antipoden“ andeutet, absolut. Die Tendenz für Hegel und Vischer, Architektur und Musik nach Kriterien von Wesen-Form-Bezügen in ein Wertungsschema einzuordnen, das der Architektur eine niedere, der Musik eine hohe Position einräumt, wird für Schopenhauer zu einer absoluten Scheidung. Aus der Gegenüberstellung beider Künste entwickelt sich für Schopenhauer kein dialektisches „Geben und Nehmen“ zwischen den beiden Künsten mehr, wie dies für Schelling und Solger noch kennzeichnend war. Vielmehr stützt sich die Abgrenzung der Musik von der Architektur auf eine Aufwertung der Musik für Schopenhauer, die – wie noch gezeigt werden soll – zu einer überragenden Sonderstellung führen wird und einer gleichzeitigen Abwertung der Architektur, die innerhalb seines platonischen Ideenbegriffs lediglich rudimentäre Qualitäten erreicht. Aus der herausgehobenen und unvergleichlichen Position der Musik ist ein Inbeziehungsetzen zu den anderen Künsten, zumal zur Architektur nicht mehr möglich, da die Musik als Metakunst nicht mehr mit den gleichen Kategorien der anderen Künste erfassbar und beschreibbar ist. Und selbst dort, wo für die Musik eine formale Beziehung mit den anderen Künsten möglich erscheint, sind die Zusammenhänge lediglich sekundärer Natur. Auch im Vergleich der Musik mit der Architektur sind ihre feststellbaren Analogien zweifelhafte, vage und sekundäre Beziehungen. Schon die aggressive Sprache, mit der Schopenhauer die Architekturmetapher der „gefrorenen Musik“ als „Witzwort“⁴⁷² abtut, und dabei Goethe (wissentlich?) zu Unrecht der Urheberschaft beschuldigt, zeugt für die Überzeugungskraft, mit der Schopenhauer seine These absoluter Gegensätzlichkeit beider Künste vertritt und zu verteidigen weiß. So müht sich Schopenhauer vielfach an unterschiedlichen Stellen, die Überlegenheitstheorie der Musik anhand des Architekturvergleichs zu begründen und liefert damit nebenbei interessante neue und originelle Aspekte für das Verhältnis beider Künste.

Die absolute Gegensätzlichkeit von Architektur und Musik beruht auf der Anwendung und Verifizierung der Grundbegriffe der Schopenhauerschen Philosophie auf die Kunst. Im Folgenden soll dieser Kerngedanke kurz erläutert werden, da ein Nachvollziehen der Schopenhauerschen Überlegung zum Verhältnis von Architektur und Musik ohne das Verständnis ihrer systematischen Verankerung in seiner Philosophie nur schwer möglich ist.

Zeitgleich mit den von Hegel in Heidelberg gehaltenen *Vorlesungen über Ästhetik* stellt Schopenhauer 1818 (bzw. 1819) im ersten Band der *Welt als Wille und Vorstellung* seinen Gedankengang zur Philosophie und zur Kunst vor. Trotz einer „existentialistischen“ und damit auch skeptischen Tendenz⁴⁷³ ist Schopenhauers gesamte Philosophie – und damit

⁴⁷⁰ Arthur Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, in: »Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden«, Zürich 1988, Band II, S. 527 f.

⁴⁷¹ Schopenhauer, Arthur (1788–1860) promovierte 1813 an der Universität Jena und verfasste bereits in frühen Jahren seine Hauptschrift »Welt als Wille und Vorstellung« (1814–1818, publiziert 1819; der zweite Teil erschien erst 1844). 1820 schloss sich seine Habilitation an der Berliner Universität an. Er stand Zeit seines Lebens im Schatten Hegels. Erst zum Ende seines Lebens gewann Schopenhauer als Philosoph öffentliche Anerkennung.

⁴⁷² Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O., Band II, S. 528.

⁴⁷³ In der Philosophie Schopenhauers, der hier als weiterer wichtiger Vertreter der idealistischen Philosophie aufgeführt wird, finden sich bereits deutlich pessimistische Züge, die auf den Umschwung in eine nihilistische Phase der nachidealistischen Ästhetik verweisen. Bei Vertretern dieser Richtung, wie Nietzsche, Kierkegaard oder Bloch ist der Glaube an ein zusammenhängendes Erklärungsmodell wie im ästhetischen Idealismus endgültig überwunden. Bei

auch seine Kunstphilosophie – vor allem Systemphilosophie, deren Überlegungen sich auf eine Grundidee und ein Erklärungsmodell stützen.

Zwei für die Philosophie Schopenhauers essentielle Begriffe – Wille und Vorstellung – sind im Vorfeld zu klären:

Im Begriff des Willens offenbart sich nach Schopenhauer das zielgerichtete Streben, der Selbsterhaltungstrieb, dem auch der Intellekt unterworfen ist. Das Wirkliche ist Bejahung des Willens zum Leben. Insofern kann alles in Raum und Zeit Erfahrene, d.h. die ganze reale Welt, reduziert werden auf eine Anschauung (Objekt) für ein Anschauendes (Subjekt), also auf den Begriff der Vorstellung.⁴⁷⁴ Diese Vorstellungen über die Welt sind durch die Gesetze der Kausalität miteinander verbunden und somit Ausdruck von Rationalität nach dem Satz vom zureichenden Grunde. Neben den Anschauungskategorien des Raumes und der Zeit ist der Satz vom Grunde (Kausalität) die einzige apriorisch vorweggenommene Erkenntnisbedingung.⁴⁷⁵ Intellekt und Wille hängen zwar zusammen, doch „Verfügungsgewalt“ kann der Intellekt über den Willen nicht erhalten. Im Gegenteil, „es gehorcht eigentlich der Intellekt dem Willen“,⁴⁷⁶ indem der Intellekt alles unternimmt, um die Objektivation des Willens, den eigenen Leib, zu schützen und zu erhalten.⁴⁷⁷ Der Wille ist im Wesen wertneutral, weder gut noch böse, lediglich seine Manifestationen können in ethischen Kategorien beurteilt werden. Dadurch, dass sich der Wille in individueller Gestalt in der Welt offenbart, werden Pluralitäten erzeugt und in Folge dessen konstituieren sich Missgunst und Hass als Quellen des Leidens.⁴⁷⁸

Der Mensch kann sich dieser Beherrschung durch den Willen nur zeitweise und nie gänzlich entziehen: er vermag es nur in der willenslosen Kontemplation, in der Erkenntnis, welche die Philosophie vermitteln kann, oder im ästhetischen Genuss.

In der schönen Kunst wird der Mensch zumindest zeitweise von seiner Bestimmung durch den Willen gelöst. In der ästhetischen Anschauung ist nicht der Wille und damit das darauf bezogene Wirken, sondern das absolute Sein, die bedingungslose Loslösung des Subjekts vom Willen, Voraussetzung.⁴⁷⁹ Diese Interesselosigkeit im Kunstgenuss, die bereits Kant als Bedingung voraussetzte, ist in der Schopenhauerschen Ästhetik absolut: weder im Positiven, als humanistisches Ideal der Weltverbesserung, noch im Negativen, als Einflussnahme weltlicher Kräfte, kann und darf der Wille in das Ästhetische hineintreten.⁴⁸⁰ Mit dieser Entrückung von der Realität wird im Kunstgenuss gleichzeitig das Wesen des Willens in seiner Erscheinung, somit das wahre Objekt der Erkenntnis, offenbar.⁴⁸¹ Eigentliches Objekt der ästhetischen Anschauung sind die Ideen, die im platonischen Sinne unveränderlichen Bestimmungen der Dinge an sich. Ganz in der Tradition Platons versteht Schopenhauer diese Ideen als unverrückbare, objektive Begriffe, die in den materiellen Dingen verborgen sind. Im Sinne des von Platon überlieferten Höhlengleichnisses (*Der Staat*, 7. Buch) sind hier die

Schopenhauer vereinen sich ästhetischer Idealismus und „Willensrealismus“ in eigentümlicher Weise. Zur Frage, wie Schopenhauer aus diesen gegensätzlichen Prämissen sein philosophisches System konstruieren konnte, siehe Eduard von Hartmann, »Die deutsche Aesthetik seit Kant«, Berlin 1886, S. 56.

⁴⁷⁴ Vergl. Arthur Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, Bd. I, § 1, S. 31 und § 27, S. 212 f., Leipzig 1859, Nachdruck der dritten, verbesserten und beträchtlich vermehrten Auflage, in: »Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden«, Zürich 1988.

⁴⁷⁵ Vergl. dazu: Katharina Eisenlohr, »Die Krise des Ästhetizismus«, Köln 1978, S. 153.

⁴⁷⁶ Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O., Bd. II, § 19, S. 259.

⁴⁷⁷ Siehe Katharina Eisenlohr, »Die Krise des Ästhetizismus«, Köln 1978, S. 162.

⁴⁷⁸ Vergl. Günther K. Lehmann, »Ästhetik der Utopie«, Stuttgart 1995, S. 20 f., ebenso Katharina Eisenlohr, »Die Krise des Ästhetizismus«, Köln 1978, S. 166.

⁴⁷⁹ Dazu Katharina Eisenlohr, »Die Krise des Ästhetizismus«, Köln 1978, S. 169.

⁴⁸⁰ Siehe Günther K. Lehmann, »Ästhetik der Utopie«, Stuttgart 1995, S. 30 ff.

⁴⁸¹ Siehe Fritz Sommerlad, »Darstellung und Kritik der ästhetischen Grundanschauungen Schopenhauers«, Diss. Giessen 1895, S. 7 f.

übergeordneten Ideen gemeint, die hinter dem Schatten der uns sinnlich erfahrbaren Phänomene walten. Diese Ideen sind erste und unmittelbare, „adäquate“ Objektivationen des Willens und stehen damit der Wahrheit und der Erkenntnis eine Stufe näher, als die durch Kausalität bestimmten Objektivationen des „gewöhnlichen Lebens“.

Das eigentliche Gefallen am ästhetischen Objekt geht zum einen von der Erkenntnis dieser Ideen und zum anderen vom subjektiven Moment des Selbstbewusstseins des Erkennenden, der Freude am willenlosen Erkennen, aus.⁴⁸²

Die einzelnen Künste werden für Schopenhauer – wie bereits für Hegel – danach beurteilt und klassifiziert, inwieweit und in welchem Grade sie die platonischen Ideen darzustellen vermögen.

In diesem Zusammenhang sei auch die Schopenhauersche Klassifikation der Künste erwähnt, die eher einer Aufteilung nach dem dargestellten Gegenstand entspricht, als einer nach der medialen Qualität des Kunstwerks:

Das System der Künste bei Schopenhauer beginnt mit der niedrigsten Objektivationsstufe der unorganischen Materie (schöne Baukunst, Wasserleitungskunst⁴⁸³), um von hier aus die nächst höhere Objektivationsstufe des Pflanzenreichs zu erreichen (schöne Gartenkunst, Landschaftsmalerei⁴⁸⁴). Die nächst höhere Objektivationsstufe in der Kunst repräsentiert die Darstellungsinhalten des Tierreichs (Tierplastik, Tiermalerei⁴⁸⁵), um schließlich in der höchsten Objektivationsstufe der Idee der Menschheit zu kulminieren (Historienmalerei, Skulptur, Schauspielkunst, Poesie⁴⁸⁶).

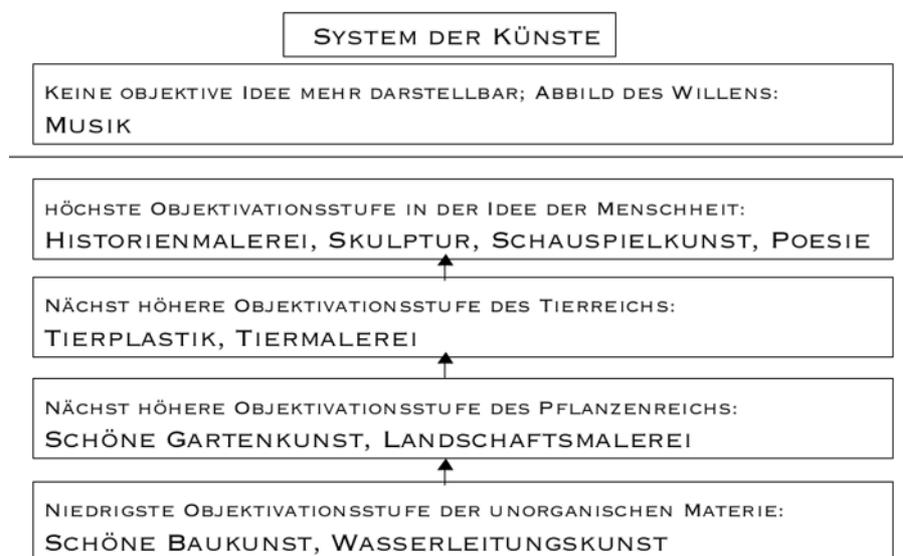


Abbildung 5: Das System der Künste bei Schopenhauer

Hierbei ist zu beachten, dass für Schopenhauer „bedeutend“ als Merkmal der Objektivationsstufe nicht gleichbedeutend mit „schön“ sein muss. Im Beispiel der „vegetabilischen Kunst“ wird das deutlich: Die Mittel der Gartenbaukunst als eine Objektivation des Pflanzenreichs sind begrenzt, demnach liegt ihre Schönheit weniger in dem Kunstobjekt als in

⁴⁸² Vergl. Fritz Sommerlad, »Darstellung und Kritik der ästhetischen Grundanschauungen Schopenhauers«, Diss. Giessen 1895, S. 13.

⁴⁸³ Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O, Band I, S. 283 f., 285 f.

⁴⁸⁴ Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O, Band I, S. 282 f.

⁴⁸⁵ Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O, Band I, S. 286, 293 f.

⁴⁸⁶ Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O, Band I, S. 295 ff., 329 ff.

ihrem Ausgangsmaterial („schöner“ ist nach dieser Bestimmung die Baukunst, obwohl einer niederen Objektivationsstufe zugehörend); „schön“, bzw. eigentliches Objekt der Kunst wird in dieser Objektivationsstufe vor allem die Landschaftsmalerei, in der der Maler zugleich ein „Mitempfinden“ und „Nachgefühl“ des Empfundnen übermittelt⁴⁸⁷.

Darstellung der platonischen Ideen im Fall der Architektur

Die Architektur drückt durch ihre „Ideen“ die Lebensbedingungen des Menschen in seinem Streben nach Selbsterhaltung aus.⁴⁸⁸ Für Schopenhauer wird die Architektur – bedingt durch ihre Materialität und Masse – zu einem Symbol des Daseinskampfes des dem Willen unterstellten Geschöpfes, welches Ausdruck in ihren statischen und konstruktiven Bedingungen findet.⁴⁸⁹ Als Vermittlerin platonischer Ideen gelingt es der Architektur lediglich, den archaischen, materiellen Kampf von Tragen und Lasten auszudrücken. Die „Idee“ der Architektur ist dadurch beschrieben, dass sie die niedrigsten Stufen der Objektivität des Willens, vor allem die Prinzipien der Schwere, Starrheit, Kohäsion und Härte zur Anschauung bringt. In der Dualität von Tragen und Lasten, in dem „Kampf“ der beiden Elemente Stütze und Balken, aufgelöst und versöhnt im architektonischen Werk, werden diese niedrigsten Stufen der Objektivität vermittelt. Damit thematisiert die Architektur – im Gegensatz zum Drama – das am stärksten im Diesseitigen verankerte Ideenprogramm aller Künste:

Das ästhetische Wohlgefallen beruht, wie im Text ausführlich dargethan, überall auf der Auffassung einer (Platonischen) Idee. Für die Architektur, allein als schöne Kunst betrachtet, sind die Ideen der untersten Naturstufen, also Schwere, Starrheit, Kohäsion das eigentliche Thema; nicht aber, wie man bisher annahm, bloß die regelmäßige Form, Proportion und Symmetrie, als welche ein rein Geometrisches, Eigenschaften des Raumes, nicht Ideen sind, und daher nicht das Thema einer schönen Kunst seyn können.⁴⁹⁰

Schopenhauer geht in der Bestimmung der ästhetischen Qualitäten der Architektur hinter die Erscheinungsqualitäten, die sich in der Form und damit abgeleitet als Proportion und Harmonie im Bauwerk darstellen, zurück, um eine „archaische“ physische Existenzform der Materie als Wesensbestimmung in der Architektur zu behaupten. Dadurch, dass in dieser „untersten Naturstufe“ der Darstellungsgehalt der Architektur begründet liegt und die Architektur dem Ideenprogramm der unorganischen Materie entspricht, wird auch die inferiore Position der Architektur im Schopenhauerschen System der Künste deutlich.⁴⁹¹

Im hierarchischen System der Kunstgattungen, in der die Architektur die unterste Stufe zugewiesen bekommt, erklärt Schopenhauer die mathematischen Zahlbeziehungen in der Architektur zum sekundären Prinzip, um die Möglichkeit einer Existenz einer außerhalb der Physis des Kunstwerks liegenden Erkenntnis zu relativieren. Und folglich sind es auch weniger die Zahlenverhältnisse, die Wesen und ästhetische Qualität bestimmen, sondern vielmehr

⁴⁸⁷ Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O, Band I, S. 293.

⁴⁸⁸ Siehe auch Götz Pochat, »Geschichte des Ästhetik und Kunsttheorie«, Köln 1986, S. 515.

⁴⁸⁹ „Wenn wir nun die BAUKUNST, bloß als schöne Kunst, abgesehen von ihrer Bestimmung zu nützlichen Zwecken, in welchen sie dem Willen, nicht der reinen Erkenntniß dient und also nicht mehr Kunst in unserm Sinne ist, betrachten; so können wir ihr keine andere Absicht unterlegen, als die, einige von jenen Ideen, welche die niedrigsten Stufen der Objektivität des Willens sind, zu deutlicher Anschaulichkeit zu bringen: nämlich Schwere, Kohäsion, Starrheit, Härte, diese allgemeinen Eigenschaften des Steines, diese ersten, einfachsten, dumpfsten Sichtbarkeiten des Willens, Grundbaßtöne der Natur; und dann neben ihnen das Licht, welches in vielen Stücken ein Gegensatz jener ist. Selbst auf dieser tiefen Stufe der Objektivität des Willens sehen wir schon sein Wesen sich in Zwietracht offenbaren: denn eigentlich ist der Kampf zwischen Schwere und Starrheit der alleinige ästhetische Stoff der schönen Architektur: ihn auf mannigfaltige Weise vollkommen deutlich hervortreten zu lassen, ist ihre Aufgabe. Sie löst solche, indem Sie jenen unverilgbaren Kräften den kürzesten Weg zu ihrer Befriedigung benimmt und sie durch einen Umweg hinhält, wodurch der Kampf verlängert und das unerschöpfliche Streben beider Kräfte auf mannigfaltige Weise sichtbar wird.“ Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O, Band I, S. 287 f.

⁴⁹⁰ Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O, Band II, S. 480 f.

⁴⁹¹ Siehe Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O, Band II, S. 529.

die „physischen“ Qualitäten der Erscheinung – Äußerungen der Kohäsion und Starrheit – die das ästhetische Potenzial der Architektur abgeben. Durch die Bestimmung der Architektur als Ausdruck von „Schwere, Starrheit, Kohäsion“ verliert das Prinzip der Harmonie im Vergleich zwischen Architektur und Musik an Bedeutung.⁴⁹²

Einem Widerstreben entgegengesetzter „Eigenschaften“ ihres Materials, nämlich gehalten und getragen zu werden, was „ihrer ursprünglichen Neigung überlassen, einen bloßen Klumpen“⁴⁹³ abgibt, ist der Grund dafür, dass die Architektur vorwiegend dynamisch wirkt.⁴⁹⁴ Dieses „Streben der Grundkräfte der Natur“ in der Architektur bedingt eine entsprechende Größe und Quantifizierung in dem Dargestellten. Architektonische Wirkung ist nach Schopenhauer unbedingt an die physische „maßstabsgerechte“ Existenz des Gebauten gebunden. Somit kann das verkleinerte Modell die architektonische Wirkung nicht vermitteln.⁴⁹⁵ Diese Argumentation erinnert an die Boullées, der ebenfalls Größe, Erhabenheit und allgemein die physischen Qualitäten den Bestimmungen von Proportion und Harmonie als architektonische Schönheitskriterien vorzog.

Der Wert der architektonischen Schönheit hängt im besonderen Maße vom Nicht-Darstellerischen der architektonischen Sprache ab. Da für Schopenhauer es einzig die untersten Objektivierungen sind, die die Architektur zu übermitteln weiß, und diese Objektivierungen einem rudimentären Erkenntnisprogramm der anorganischen Natur angehören, muss ihre Sprache zwangsläufig vorwiegend autonom und abstrakt bleiben. Aus der Abstraktion und Autonomie ihres Darstellungsgehaltes erwachsen der Architektur auch Vorteile:

Weil nun die Ideen, welche durch die Baukunst zur deutlichen Anschauung gebracht werden, die niedrigsten Stufen der Objektivität des Willens sind und folglich die objektive Bedeutsamkeit Dessen, was uns die Baukunst offenbart, verhältnismäßig gering ist; so wird der ästhetische Genuß beim Anblick eines schönen und günstig beleuchteten Gebäudes, nicht so sehr in der Auffassung der Idee, als in dem mit dieser Auffassung gesetzten subjektiven Korrelat derselben liegen, also überwiegend darin bestehen, daß an diesem Anblick der Beschauer von der Erkenntnisart des Individuums, die dem Willen dient und dem Satz vom Grunde nachgeht, losgerissen und emporgehoben wird zu der des reinen willensfreien Subjekts des Erkennens; also in der reinen, von allem Leiden des Wollens und der Individualität befreiten Kontemplation selbst. – In dieser Hinsicht ist der Gegensatz der Architektur und das andere Extrem in der Reihe der schönen Künste das Drama, welches die allerbedeutendsten Ideen zur Erkenntnis bringt, daher im ästhetischen Genuß desselben die objektive Seite durchaus überwiegend ist.⁴⁹⁶

Das geforderte „subjektive Korrelat“,⁴⁹⁷ das dem „geringen“ objektiven Gehalt der Architektur hinzugegestellt wird, wird für Schopenhauer zu einer „Hilfskonstruktion“, um die Wirkung der Architektur als Kunst plausibel erklären zu können. Eben weil, wie oben dargelegt, der

⁴⁹² Hermann Bauer schätzt die Rolle der Architektur bei Schopenhauer durchaus ambivalent für die Kunsttheorie ein. „Das Folgeschwere der Schopenhauerschen Theorie ist darin zu suchen, daß in ihr der Grund gelegt ist zu einer Lehre von der Eigengesetzlichkeit der Architektur. Positiv war die Wirkung zweifellos in der Distanzierung von der gerade im 18. Jahrhundert fröhliche Urstände feiernden geschmäckerischen Betonung des Primates von Proportionen, Symmetrie und ähnliche ‚Eigenschaften‘. Hier zerstört Schopenhauer eine zum Perpetuum mobile gewordene Tradition.“ Hermann Bauer, »Architektur als Kunst« in: H. Bauer (Hrsg., et al.) »Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert«, Berlin 1963, S. 148.

⁴⁹³ Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O, Band I, S. 288.

⁴⁹⁴ Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O, Band I, S. 289.

⁴⁹⁵ Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O, Band II, S. 480 f.

⁴⁹⁶ Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O, Band I, S. 289 f.

⁴⁹⁷ Dieses „subjektive Korrelat“ definiert Schopenhauer an anderer Stelle als „willenloses Erkennen“, durch das erst die „erkenntnißlose Natur“ im Subjekt des Stillebens oder in der gemalten Architektur durch innere Kontemplation des Betrachters zum Kunstausdruck wird. Es ist also nicht das dargestellte Objekt selbst, sondern „das Nachgefühl der tiefen Geistesruhe und des gänzlichen Schweigens des Willens“, das aus diesen Kunstwerken spricht. (Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O, Band I, S. 293).

vermittelte „objektive“ Ideengehalt der Architektur so gering ausfällt,⁴⁹⁸ muss ein Teil der ästhetischen Wirkung der Architektur in der Wechselwirkung mit dem Betrachter selbst entstehen. Auch hier zeigt sich wieder, dass die Ideen der Architektur am Bild des architektonischen Objektes gebunden sind und ihnen ein autonomer „Sinngelhalt“ fehlt. Schopenhauer stellt die Architektur mit Hilfe dieses Konstrukts wieder in den Rang einer „Freien Kunst“, nachdem sie diese Funktion in der Konsequenz seiner Argumentation bereits zu verlieren drohte. Wie sollte das „Spiel“ der konstruktiven Kräfte als ästhetisches „Programm“ der Architektur einen derart hohen Stellenwert erhalten können, um die Wirkung dieser Kunst zu erklären? Es muss also ein „Mehrwert“, der nicht im Objekt manifestiert ist, für die architektonische Wirkung gefordert werden, um die Architektur zu rehabilitieren. Damit liegt die ästhetische Qualität nicht primär im architektonischen Objekt, sondern wird erst durch ein aktives „Verarbeiten“ in der Reflexion im Betrachter erzeugt. In diesem Punkt, aber auch nur darin, steht die Architektur dem Drama nahe, das ebenso Schönheit (und für Schopenhauer damit Erkenntnis) nicht im Medium selbst (d.h. als gesprochenes oder geschriebenes Wort), sondern in der aktiven „geistigen“ Teilhabe des Rezipienten erzeugt. So ist auch die überaus große Bedeutung des Lichtes für die Architektur zu verstehen, da sie unmittelbar die Stimmung und damit ihre Wirkung beeinflusst.⁴⁹⁹ Indem Schopenhauer das Licht zum „Korrelat der Erkenntnisweise“ werden lässt, verweist er unmittelbar auf die geistige Transformation des Architektonischen als Schönheit im Betrachter. In dem „Weiterarbeiten“ am architektonischen Kunstwerk, in der Interpretation und künstlerischen Deutung, findet der Betrachter erst zu einer definierten Position zum architektonischen Objekt:

Die Baukunst hat von den bildenden Künsten und der Poesie das Unterscheidende, daß sie nicht ein Nachbild, sondern die Sache selbst giebt: nicht wiederholt sie, wie jene, die erkannte Idee, wodurch der Künstler dem Beschauer seine Augen leiht; sondern hier stellt der Künstler dem Beschauer bloß das Objekt zurecht, erleichtert ihm die Auffassung der Idee, dadurch daß er das wirkliche individuelle Objekt zum deutlichen und vollständigen Ausdruck seines Wesens bringt.⁵⁰⁰

In diesem einen Punkte gelangt die Architektur sogar über die Poesie hinaus, da der Erkenntnisvorgang hier vollends aus dem Blickwinkel des Künstlers/Dichters auf die Erkenntnisebene des Betrachters verlagert wird. Das architektonische Kunstwerk wird so zum Symbol und nicht zur Allegorie des Vermittelten, indem große Teile des architektonischen Empfindens durch Stimmung und Gefühl maßgeblich interpretierbar werden und kein dezidiertes Bildprogramm die Auffassung vorgibt. Es entsteht eine besondere Form der Kommunikation zwischen architektonischem Objekt und Subjekt.

⁴⁹⁸ „... deren Zweck [der Baukunst] als solcher die Verdeutlichung der Objektivation des Willens auf der niedrigsten Stufe seiner Sichtbarkeit ist, wo er sich als dumpfes, erkenntnißloses, gesetzmäßiges Streben der Masse zeigt und doch schon Selbstentzweiung und Kampf offenbart, nämlich zwischen Schwere und Starrheit...“, Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O., Band I, S. 338.

⁴⁹⁹ Schopenhauer verbindet die ästhetische Wirkung der Architektur mit sekundären Faktoren wie Licht und Wärme zu einem assoziativen Konglomerat, das den Betrachter zu einem kontemplativen Kunstgenuß überwältigt. (Diese sekundären Faktoren wie Licht und Wärme werden lediglich im ersten Teil des Werkes für die ästhetische Bestimmung der Architektur hinzugezogen, d.h. Schopenhauers Bestimmung der Architektur löst sich in der Folge von diesen tendenziell „positiven“ und „geistigen“ Begriffen in der Architektur.) So schreibt Schopenhauer:

„Eine ganz besondere Beziehung haben nun noch die Werke der Baukunst zum Lichte: sie gewinnen doppelte Schönheit im vollen Sonnenschein, den blauen Himmel zum Hintergrund, und zeigen wieder eine ganz andre Wirkung im Mondenschein [...] Indem nämlich das Licht von den großen, undurchsichtigen, scharf begränzten und mannigfach gestalteten Massen aufgefangen, gehemmt, zurückgeworfen wird, entfaltet es seine Natur und Eigenschaften am reinsten und deutlichsten, zum großen Genuß des Beschauers, da das Licht das erfreulichste der Dinge ist, als die Bedingung und das objektive Korrelat der vollkommensten anschaulichen Erkenntnisweise.“ (Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O., Band I, S. 290).

Die geniale Inkonsistenz Schopenhauers – wie von Hermann Bauer angemerkt (Hermann Bauer, »Architektur als Kunst. Von der Größe der idealistischen Architektur-Ästhetik und ihrem Verfall«, in: »Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert«, S. 133–171, hier: S. 159) –, in dem das scheinbar so strenge System seiner Kunstphilosophie durch Aufweichungen und Fortschreibungen in allerlei Widersprüchlichkeiten gerät, wird hier besonders gut deutlich. So wird auch Schopenhauer selbst wenig später erklären, dass auch diese „leise Aufforderung zum Verharren im reinen Erkennen“ nur „der schwächste Anhauch des Erhabenen am Schönen“ sei. (Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O., Band I, S. 274 f.)

⁵⁰⁰ Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O., Band I, S. 291.

Dieser Gedankengänge bleiben singulär und werden auch im zweiten Teil des Hauptwerkes (1844) nicht mehr wiederholt.⁵⁰¹ Vielmehr baut Schopenhauer die These der „untersten Objektivationsstufe des Geistes“ als Charakterisierung der Architektur weiter aus und belegt seine Argumentation durch den direkten Vergleich mit der Musik.⁵⁰²

Die absolute Stellung der Musik im System Schopenhauers

Die Bestimmung und Bewertung des vermittelten Ideengehaltes ist Schopenhauers Ausgangspunkt in der Beurteilung und in der Festlegung von Architektur und Musik im System der Künste. Anstatt wie im Sinne des platonischen Höhlengleichnisses immer nur den Schatten, das Äußerliche der Welt zu beschreiben, muss die Kunst die grundlegenden, hinter der Welt der Erscheinungen verborgen liegenden Begriffe vermitteln. In dieser metaphysischen Bestimmung der Künste nach dem Grade des „Entrücktseins“ von den Bedingungen der Wirklichkeit steht die Architektur der Musik weit nach. Allen Künsten außer der Musik bleibt es vorbehalten, das Verhältnis von Idee und Erscheinung unvollkommen, d.h. nur als „Spiegelung“ erfahrbar zu machen; nur die Musik steht vollkommen außerhalb dieser Beschränkung. Ihre Sprache ist absolut, sie ist Abbild des Willens, so wie die Welt selbst es ist.⁵⁰³ Finden sich bei der Architektur noch die Ideen der „Schwere“, „Starrheit“ und „Kohäsion“ als unterste Naturstufe thematisiert, ist in der Musik keine (objektive) Idee mehr darstellbar. Anstatt „Begriffe“ – objektive Abstraktionen von Ideen – auszudrücken, wird in der Musik die Subjektivität des Gefühlten zum Inhalt. Statt leerer „Allgemeinheit der Abstraktion“,⁵⁰⁴ vermittelt die Musik „alle möglichen Bestrebungen, Erregungen und Aeußerungen des Willens, alle jene Vorgänge im Innern des Menschen“,⁵⁰⁵ die als „*universalia ante rem*“,⁵⁰⁶ nicht mehr Abstrakta, sondern das „Herz der Dinge“ sind. Aber auch hier ist es das „Ansich“ des Ausdrucks und nicht das Individualisierte der Erscheinung, was die Musik vermittelt.⁵⁰⁷

⁵⁰¹ Schopenhauers Bemerkungen und Einschätzungen zur Architektur sind sehr ambivalent und nicht widerspruchsfrei. Die Bestimmung der Position der Architektur im Kunstsystem ist im Frühwerk Schopenhauers ausgeglichener. Noch im 1818 veröffentlichten ersten Teil seines Hauptwerkes räumt Schopenhauer der Architektur eine vergleichsweise hohe Position ein und stellt sie in einem Punkte – wie bereits ausgeführt – in die Nähe der Poesie.

Im zweiten Teil wird die Architektur als Kunst „der niedrigsten Stufe der Objektivität des Willens“ entsprechend gering geschätzt. Andererseits schränkt Schopenhauer seine Ausführungen zur Architektur im zweiten Band bereits im 2. Nachtragsband, Kapitel 35 (Arthur Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung, Ergänzungen zum Dritten Buch«, in: »Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden«, Zürich 1988, Band II, S. 483 f.) ein, indem er klarstellt, dass seine Ausführungen sich allein auf „den antiken Baustil und nicht den sogenannten gotischen“ Stil beziehen. Auf diese Einschränkung weist Schopenhauer in der Behandlung der Architektur in seinen beiden Hauptbänden jedoch mit keinem Wort hin. Eine solche stilistische Einschränkung – wenn sie bereits im Haupttext offen vorgenommen wäre – würde Schopenhauers Idee einer generalisierenden Beschreibung der Künste massiv zuwiderlaufen.

⁵⁰² Auch hier verschärft Schopenhauer im zweiten Teil die Auseinandersetzung mit der Architektur. Hieß es im ersten Teil noch: „außerdem bin ich der Meinung, daß die Baukunst, sowie Schwere und Starrheit, auch zugleich das diesem ganz entgegengesetzten Wesen des Lichtes zu offenbaren bestimmt ist (Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O., Band I, S. 290), so wird dieser Nachsatz im zweiten Teil unterdrückt und die Idee der Darstellung des Tragens und Lastens als alleinige ästhetische Bestimmung der Architektur behauptet.

⁵⁰³ „Die adäquate Objektivation des Willens sind die (Platonischen) Ideen; die Erkenntniß dieser durch Darstellung einzelner Dinge (denn solche sind die Kunstwerke selbst doch immer) anzuregen (welches nur unter einer diesem entsprechenden Veränderung im erkennenden Subjekt möglich ist), ist der Zweck aller andern Künste. Sie alle objektivieren also den Willen nur mittelbar, nämlich mittelst der Ideen: und da unsere Welt nichts Anderes ist, als die Erscheinung der Ideen in der Vielheit, mittelst Eingang in das principium individuationis (die Form der dem Individuo als solchem möglichen Erkenntniß); so ist die Musik, da sie die Ideen übergeht, auch von der erscheinenden Welt ganz unabhängig, ignoriert sie schlechthin, könnte gewissermaßen, auch wenn die Welt gar nicht wäre, doch bestehen: was von den andern Künsten sich nicht sagen läßt. Die Musik ist nämlich eine so UNMITTELBARE Objektivation und Abbild des ganzen WILLENS, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht. Die Musik ist also keineswegs, gleich den andern Künsten, das Abbild der Ideen, sondern ABBILD DES WILLENS SELBST, dessen Objektivität auch die Ideen sind: deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der andern Künste: denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen. Da es inzwischen der selbe Wille ist, der sich sowohl in den Ideen, als in der Musik, nur in jedem von Beiden auf ganz verschiedene Weise, objektiviert; so muß, zwar durchaus keine unmittelbare Aehnlichkeit, aber doch ein Parallelismus, eine Analogie seyn zwischen der Musik und zwischen den Ideen, deren Erscheinung in der Vielheit und Unvollkommenheit die sichtbare Welt ist.“ Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O., Band I, S. 340 f.

⁵⁰⁴ Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O., Band I, S. 347.

⁵⁰⁵ Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O., ebd.

⁵⁰⁶ Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O., Band I, S. 348.

⁵⁰⁷ „Sie [die Musik, Adv] drückt daher nicht diese oder jene einzelne und bestimmte Freude, diese oder jene Betrübniß, oder Schmerz, oder Entsetzen, oder Jubel, oder Lustigkeit, oder Gemüthsruhe aus: sondern DIE Freude, DIE Betrübniß, DEN Schmerz, DAS Entsetzen, DEN Jubel, DIE Lustigkeit, DIE Gemüthsruhe

Die architektonischen Zahlenverhältnisse sind für Schopenhauer nicht ästhetisch bestimmend. Wären sie es, so müsste der Architektur ein höherer geistiger Gehalt zugestanden werden, als Schopenhauer ihr als „niedere“ Kunstform zubilligt. Aus umgekehrten Grund ist auch das Zahlhafte der Musik lediglich ein sekundäres Kriterium ihrer Schönheit: In der Musik ist die Mathematik evident, dennoch ist die Wirkung der Musik ungleich tiefer und ernster, als es der vordergründige Zahlenzusammenhang vermuten lässt.⁵⁰⁸

Die formalen Gesichtspunkte einer Beziehung von Architektur und Musik

Durch Schopenhauer wird der Musik eine Sonderrolle beigemessen, die sie vergleichbar mit der Philosophie macht und, was die Allgemeinheit ihrer Begriffe betrifft, sogar in eine höhere Position bringt.⁵⁰⁹ So wie die Musik „zu allem Physischen der Welt das Metaphysische“⁵¹⁰ darstellt, wird sie unvergleichbar mit allen anderen Künsten, die umgekehrt nur „die Nachbildung, Wiederholung irgend einer Idee der Wesen in der Welt“⁵¹¹ auszudrücken vermögen. Damit wird klar, dass auch für Schopenhauer jede Gegenüberstellung mit einer anderen Kunstgattung sich immer nur auf die „äußere Form, keineswegs aber auf das innere Wesen“⁵¹² der Musik beziehen kann.

Aus dieser besonderen Voraussetzung ist der Vergleich der Musik mit der Architektur zu verstehen. Es ist das Kräfteressen zweier völlig ungleicher Kontrahenten.⁵¹³

Allein die Tatsache, dass beide Künste den ganz unterschiedlichen Kategorien von Raum und Zeit angehören, erscheint Schopenhauer wie als Bestätigung der These einer völligen Unvergleichbarkeit.⁵¹⁴ Hier nähert er sich erheblich Hegels Kunstauffassung an, in der der zeitlichen Kategorie eine ungleich höhere Affinität zum Geistlichen zugesprochen wird als der räumlichen. Bereits aus diesem Gesichtspunkt heraus hat Hegel die Architektur im System der Künste abgewertet. Im Gegensatz jedoch zu Hegel, der dem Material, d.h. der

SELBST, gewissermaßen *in abstracto*, das Wesentliche derselben, ohne alles Beiwerk, also auch ohne die Motive dazu.“ Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O., Band I, S. 345 f.

⁵⁰⁸ „Sie [die Musik, AdV] steht ganz abgesondert von allen andern. Wir erkennen in ihr nicht die Nachbildung, Wiederholung irgend einer Idee der Wesen in der Welt: dennoch ist sie eine so große und überaus herrliche Kunst, wirkt so mächtig auf das innerste des Menschen, wird dort so ganz und so tief von ihm verstanden, als eine ganz allgemeine Sprache, deren Deutlichkeit sogar die der anschaulichen Welt selbst übertrifft; daß wir gewiß mehr in ihr zu suchen haben, als ein exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi, wofür sie Leibniz ansprach und dennoch ganz Recht hatte, sofern er nur ihre unmittelbare und äußere Bedeutung, ihre Schale, betrachtete. Wäre sie jedoch nichts weiter, so müßte die Befriedigung, welche sie gewährt, der ähnlich seyn, die wir beim richtigen Aufgehen eines Rechnungsexempels empfinden, und könnte nicht jene innige Freude seyn, mit der wir das tiefste innere unseres Wesens zur Sprache gebracht sehen. Auf unserm Standpunkte daher, wo die ästhetische Wirkung unser Augenmerk ist, müssen wir ihr eine viel ernstere und tiefere, sich auf das innerste Wesen der Welt und unseres Selbst beziehende Bedeutung zuerkennen, in Hinsicht auf welche die Zahlenverhältnisse, in die sie sich auflösen läßt, sich nicht als das Bezeichnete, sondern selbst erst als Zeichen verhalten. Daß sie zur Welt, in irgend einem Sinne, sich wie Darstellung zum Dargestellten, wie Nachbild zum Vorbilde verhalten muß, können wir aus der Analogie mit den übrigen Künsten schließen, denen allen dieser Charakter eigen ist, und mit deren Wirkung auf uns die ihrige im Ganzen gleichartig, nur stärker, schneller, nothwendiger, unfehlbarer ist. Auch muß jene ihre nachbildliche Beziehung zur Welt eine sehr innige, unendlich wahre und richtig treffende seyn, weil sie von jedem augenblicklich verstanden wird und eine gewisse Unfehlbarkeit dadurch zu erkennen giebt, daß ihre Form sich auf ganz bestimmte, in Zahlen auszudrückende Regeln zurückführen läßt, von denen sie gar nicht abweichen kann, ohne gänzlich aufzuhören Musik zu seyn. – Dennoch liegt der Vergleichungspunkt zwischen der Musik und der Welt, die Hinsicht, in welcher jene zu dieser im Verhältniß der Nachahmung oder Wiederholung steht, sehr tief verborgen. Man hat die Musik zu allen Zeiten geübt, ohne hierüber sich Rechenschaft geben zu können: zufrieden, sie unmittelbar zu verstehen, thut man Verzicht auf ein abstraktes Begreifen dieses unmittelbaren Verstehens selbst.“ Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O., Band I, S. 339 f.

⁵⁰⁹ Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O., Band I, S. 349 f.; vergl. auch Enrico Fubini, »Geschichte der Musikästhetik«, Stuttgart 1997, S. 220 f.

⁵¹⁰ Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O., Band I, S. 347.

⁵¹¹ Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O., Band I, S. 339.

⁵¹² Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O., Band II, S. 529.

⁵¹³ „... erstreckt die [...] zurückgeführte Analogie der Musik mit der Baukunst sich demgemäß allein auf die äußere Form, keineswegs aber auf das innere Wesen beider Künste, als welches himmelweit verschieden ist: es wäre sogar lächerlich, die beschränkteste und schwächste aller Künste mit der ausgedehntesten und wirksamsten im Wesentlichen gleich stellen zu wollen.“ Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O., Band II, S. 529.

⁵¹⁴ „In der von mir aufgestellten Reihe der Künste bilden ARCHITEKTUR und MUSIK die beiden äußersten Enden. Auch sind sie, ihrem innern Wesen, ihrer Kraft, dem Umfang ihrer Sphäre und ihrer Bedeutung nach, die heterogensten, ja, wahre Antipoden: sogar auf die Form ihrer Erscheinung erstreckt sich dieser Gegensatz, indem die Architektur allein im RAUM ist, ohne irgend eine Beziehung auf die Zeit, die Musik allein in der ZEIT, ohne irgend eine Beziehung auf den Raum.“ Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O., Band II, S. 527.

„schweren sinnlichen Masse“ in der Architektur und der „freiringenden Tonseele in den qualitativen Unterschieden des Klangs“⁵¹⁵ in der Musik bereits Fähigkeit zur Darstellung von Ideen zugesprochen hat, sieht Schopenhauer die Vermittlung von Ideen nicht im Material per se, sondern lediglich in der Gestaltwerdung des Materials begründet.⁵¹⁶ Diese Bezüge, die die Gestalt von Architektur und Musik formal bestimmen, sind es denn auch, die beide als gemeinsames Fundament besitzen und für Schopenhauer überhaupt miteinander vergleichbar machen.

Ist also das Innerliche, das wahrhaft Geistige der Musik überhaupt nicht mit einer anderen Kunstform, schon gar nicht mit der schwächsten aller Künste, der Architektur, vergleichbar, so lässt sich für Schopenhauer ein Zusammenhang zwischen diesen beiden Künsten lediglich über phänomenologische Aspekte in beiden Künsten nachweisen: Rhythmus und Symmetrie seien in beiden Künsten das „Ord nende und Zusammenhaltende“. Als Übersetzungen von struktureller Gesetzmäßigkeit in die Kategorien Zeit und Raum versteht er beide Begriffe als synonym:

Der RHYTHMUS ist in der Zeit was im Raume die SYMMETRIE ist, nämlich Theilung in gleiche und einander entsprechende Theile, und zwar zunächst in größere, welche wieder in kleinere, jenen untergeordnete, zerfallen. In der von mir aufgestellten Reihe der Künste bilden ARCHITEKTUR und MUSIK die beiden äußersten Enden. Auch sind sie, ihrem innern Wesen, ihrer Kraft, dem Umfang ihrer Sphäre und ihrer Bedeutung nach, die heterogensten, ja, wahre Antipoden: sogar auf die Form ihrer Erscheinung erstreckt sich dieser Gegensatz, indem die Architektur allein im RAUM ist, ohne irgend eine Beziehung auf die Zeit, die Musik allein in der ZEIT, ohne irgend eine Beziehung auf den Raum. Hieraus nun entspringt ihre einzige Analogie, daß nämlich, wie in der Architektur die SYMMETRIE das Ord nende und Zusammenhaltende ist, so in der Musik der Rhythmus, wodurch auch hier sich bewährt, daß les extrêmes se touchent. Wie die letzten Bestandtheile eines Gebäudes die ganz gleichen Steine, so sind die eines Tonstückes die ganz gleichen Takte: diese werden jedoch noch durch Auf- und Niederschlag, oder überhaupt durch den Zahlenbruch, welcher die Taktart bezeichnet, in gleiche Theile getheilt, die man allenfalls den Dimensionen des Steines vergleichen mag.⁵¹⁷

Der von Schopenhauer verwendete Rhythmusbegriff ist dem Hegels und Vischers ähnlich: wie jene, so spricht auch Schopenhauer von dem quantitativen Element des Rhythmus in der Musik, mit dem das Qualitative der musikalischen Modulation zwangsläufig zusammenhängt. Sowohl Rhythmus als auch Modulation beruhen auf arithmetischen Verhältnissen der Zeit, die sich einerseits auf die Zeitdauer des Tones und andererseits auf die Frequenz des Tones beziehen lassen.⁵¹⁸ In einer dem Rhythmus analogen Beziehung stehen auch die Bestandteile eines Gebäudes. Sie sind die quantitativen Elemente analog den Takten in der Musik, aus denen sich das Werk der Baukunst zusammensetzt.

Zur Symmetrie in der Architektur findet Schopenhauer Analogien in der musikalischen Formenlehre, indem er behauptet, dass die musikalische Periode – in Übereinstimmung mit der (modernen) Symmetrie in der Architektur – in ihrem Wesen zweiteilig und „spiegelsymmetrisch“ ist, indem der musikalische Gedanke im ersten Teil zur Dominante hinstrebe, um

⁵¹⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, »Ästhetik«, Berlin und Weimar 1976 (3. Aufl.), II, S. 264 f.

⁵¹⁶ „Das Bild leitet uns mithin sogleich vom Individuo weg, auf die bloße Form. Schon dieses Absondern der Form von der Materie bringt solche der Idee um Vieles näher. Eine solche Absonderung aber ist jedes Bild; sei es Gemälde, oder Statue. Darum nun gehört diese Absonderung, diese Trennung von Form von der Materie, zum Charakter des ästhetischen Kunstwerks; eben weil dessen Zweck ist, uns zur Erkenntniß einer (Platonischen) IDEE zu bringen. Es ist also dem Kunstwerk WESENTLICH, die Form allein, ohne die Materie, zu geben, und zwar Dies offenbar und augenfällig zu thun.“ Arthur Schopenhauer, »Parerga und Paralipomena«, in: »Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden«, Zürich 1988, Band II, S. 369; vergl. auch Raymund Weyers, »Arthur Schopenhauers Philosophie der Musik«, Regensburg 1976, S. 135 f.

⁵¹⁷ Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O., Band II, S. 527 f.

⁵¹⁸ Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O., ebd.

sich im zweiten Teil wieder im Grundton zu finden.⁵¹⁹ Ähnliches geschehe in musikalischen Großformen,⁵²⁰ deren symmetrischer Aufbau in der Satzstruktur oder auch in Wiederholungsabschnitten innerhalb einer musikalischen Periode zu finden sei:

Wir sehn also das Tonstück, durch die symmetrische Eintheilung und abermalige Theilung, bis zu den Takten und deren Brüchen herab, bei durchgängiger Unter-, Ueber- und Neben- Ordnung seiner Glieder, gerade so zu einem Ganzen verbunden und abgeschlossen werden, wie das Bauwerk durch seine Symmetrie; nur daß bei diesem ausschließlich im Raume ist, was bei jenem ausschließlich in der Zeit.⁵²¹

Neben den Punkten einer formalen Verbindung (wie die Analogien von Rhythmus und Symmetrie) erkennt Schopenhauer noch weitere Anknüpfungs- und Verbindungspunkte der Architektur mit der Musik an, die jedoch ebenfalls ausschließlich sekundärer Natur sind. So wie jede Kunst – so auch Architektur und Musik – einen transzendenten Charakter offenbare (in der Architektur im Moment der innigen Kontemplation des Betrachters mit den in der Baukunst vermittelten Ideen, in der Musik im Verdeutlichen des innersten Wesens des Daseins als unmittelbare Gegenwelt zur Welt der Vorstellung), so sei der Nützlichkeitsgedanke in der Architektur wie die textbegleitende Funktion in der Musik für ihren jeweiligen Kunstausdruck sekundär und der Wirksamkeit ihres vermittelten metaphysischen Gehaltes sogar schädlich.⁵²² Für die Architektur ist damit eine eindeutige Trennung ihres Wesens als schöne Kunst und als Objekt der Nützlichkeit bestimmt. So wie der Konflikt von ästhetischer Vorstellung und Zweckgedanke für die Architektur in ihrer Bestimmung als Kunst problematisch sei, so sei auch jede Art von „Dienstbarkeit“ für die Musik gefährlich. Die Wirkung der Musik bedarf des von allen Nebeneindrücken gereinigten „*ungetheilten und unzerstreuten Geistes*“, um ihre „*unglaublich innige Sprache ganz zu verstehen.*“⁵²³ Schopenhauer gibt sich als Anhänger der Idee der „absoluten Musik“ zu erkennen, indem er lediglich in der Instrumentalmusik die Autonomie und geistige Tiefe der Musik gewahrt sieht. Als „unmittelbare Objektivation des Willens“ ist eine Vermischung der Inhalte der Musik mit den Ausdrucksmöglichkeiten einer anderen Kunstgattung logisch unsinnig, träfen doch in der Vokalmusik mittelbare und unmittelbare Darstellungsformen des Willens ohne Möglichkeit der Auflösung beziehungslos aufeinander.

Aus dem Argument der Autonomie beider Künste bestimmt Schopenhauer auch einen weiteren Zusammenhang: Architektur und Musik werden als apriorisch, durch geheime Gesetzmäßigkeiten bestimmte Kunstformen definiert. Laut Schopenhauer gibt es in ihnen einen

⁵¹⁹ Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O., Band II, S. 528.

⁵²⁰ Zur Symmetrieauffassung in der Musik bei Schopenhauer siehe Raymund Weyers, »Arthur Schopenhauers Philosophie der Musik«, Regensburg 1976, S. 117 f.

⁵²¹ Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O., ebd.

⁵²² „Nun aber das Verhältniß der Tonkunst zu dem ihr jedesmal aufgelegten bestimmten Aeußerlichen, wie Text, Aktion, Marsch, Tanz, geistliche, oder weltliche Feierlichkeit u. s. w. ist analog dem Verhältniß der Architektur als bloß schöner. d.h. auf rein ästhetische Zwecke gerichteter Kunst zu den wirklichen Bauwerken, die sie zu errichten hat, mit deren nützlichen, ihr selbst fremden Zwecken sie daher die ihr eigenen zu vereinigen suchen muß, indem sie diese unter den Bedingungen, die jene stellen, doch durchsetzt, und demnach einen Tempel, Palast, Zeughaus, Schauspielhaus u. s.w. so hervorbringt, daß es sowohl an sich schön, als auch seinem Zwecke angemessen sei und sogar diesen, durch seinen ästhetischen Charakter, selbst ankündige. In analoger also, wiewohl nicht eben so unvermeidlicher Dienstbarkeit steht die Musik zum Text, oder den sonstigen, ihr aufgelegten Realitäten. Sie muß zunächst dem Texte sich fügen, obwohl sie seiner keineswegs bedarf, ja, ohne ihn, sich viel freier bewegt: sie muß aber nicht nur jede Note seiner Wortlänge und seinem Wortsinn anpassen; sondern auch durchweg eine gewisse Homogenität mit ihm annehmen und ebenso auch den Charakter der übrigen, ihr etwan gesetzten, willkürlichen Zwecke tragen und demnach Kirchen-, Opern-, Militair-, Tanz-Musik u. dgl. m. seyn. Das Alles aber ist ihrem Wesen so fremd, wie der rein ästhetischen Baukunst die menschlichen Nützlichkeitszwecke, denen also Beide sich zu bequemen und ihre selbsteigenen den ihnen fremden Zwecken unterzuordnen haben. Der Baukunst ist Dies fast immer unvermeidlich; der Musik nicht also: sie bewegt sich frei im Concerte, in der Sonate und vor allem in der Symphonie, ihrem schönsten Tummelplatz, auf welchem sie ihre Saturnalien feiert.“ Arthur Schopenhauer, »Parerga und Paralipomena«, in: »Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden«, Zürich 1988, Band II, S. 378 f.

⁵²³ Arthur Schopenhauer, »Parerga und Paralipomena«, in: »Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden«, Zürich 1988, Band II, S. 380.

Rest an Eigengesetzlichkeit, aus der sich in gewisser Zwangsläufigkeit das Kunstwerk entwickelt:

Dann [wenn Baumstämme und menschliche Gestalt das Vorbild von Säulen seien, AdV] wäre die Form derselben für die Architektur eine rein zufällige, von Außen aufgenommene: eine solche aber könnte uns nicht, sobald wir sie in ihrem gehörigen Ebenmaaß erblicken, so harmonisch und befriedigend ansprechen; noch könnte andererseits jedes, selbst geringe Mißverhältniß derselben vom feinen und geübten Sinne sogleich unangenehm und störend, wie ein Mißton in der Musik, empfunden werden. Dies ist vielmehr nur dadurch möglich, daß, nach gegebenem Zweck und Mittel, alles Übrige im Wesentlichen a priori bestimmt ist, wie in der Musik, nach gegebener Melodie und Grundton, im Wesentlichen die ganze Harmonie. Und wie die Musik, so ist auch die Architektur überhaupt keine nachahmende Kunst; – obwohl Beide oft fälschlich dafür gehalten worden sind.⁵²⁴

Da die Architektur nach Schopenhauer als tektonische Kunst des Tragens und Lastens keiner Darstellung höherer, d.h. bildhafter Ideen fähig ist, ist sie auch der Nachahmung nicht fähig.⁵²⁵ Ebenso ist die Musik der Nachahmung nicht tauglich, da sie als „Parallelwelt“ zu der physischen, als „unmittelbare Objektivation des Willens“ nicht die konkrete Situation darzustellen vermag. Sie kann wohl emotionale Begriffe allgemeingültig beschreiben, aber eben nie die konkrete Situation.⁵²⁶ Im Vergleich mit der Architektur wird offensichtlich, dass sich die Musik durch ihre Unfähigkeit zur darstellenden Beschreibung auszeichnet, sie sich dadurch abhebt von der Erscheinungswelt der irdischen Unzulänglichkeiten. In der Architektur wird diese Unfähigkeit zu einem defizitären Merkmal. Wie sich aus dem Begriff der Nachahmung in Architektur und Musik eine völlig divergente Wertung der Architektur für Schopenhauer und Schelling ergibt, so ist auch die historische Perspektive für beide Künste in beiden Modellen unterschiedlich. Für Schopenhauer ist die Entwicklung der Architektur abgeschlossen. Dadurch, dass für Schopenhauer das Prinzip des Tragens und Lastens im griechischen Tempel seine überzeugendste Ausprägung gefunden hat, wird die antike Architektur zum Paradigma, das zeitlose Gültigkeit behält.⁵²⁷ Hingegen liegt im durch Schelling formulierten Prinzip der Nachahmung ihrer selbst ein fortwährendes Entwicklungspotenzial für die Architektur begründet. Und selbst im Hegelschen System, das der Architektur ebenfalls eine niedrigere Position innerhalb des Kunstsystems einräumt, liegt zumindest die Möglichkeit ihrer Vervollkommnung begründet, indem sich die Architektur aus der symbolischen Frühform über die klassische Hochform zur romantischen Spätform entwickelt, wobei für Hegel in der letzteren Form aber bereits die Unmöglichkeit einer geistigen Beherrschung des Materials offenkundig wird. Schopenhauers Prinzip der „Ideen der untersten Naturstufe“ negiert die Möglichkeit einer Entwicklung für die Architektur, da die in der Architektur einmal gefundene formale Übereinstimmung von Tragen und Lasten wie im antiken Tempelbau überzeitlich und keiner wesentlichen Modifikation fähig ist. Wie bereits aufgezeigt, sind für ihn die „klassischen“ Schönheitsmerkmale in der Architektur wie Proportion und

⁵²⁴ Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O., Band II, S. 480.

⁵²⁵ Dies deutete Schopenhauer ja anderer Stelle in der Unterscheidung der Architektur von den anderen bildenden Künsten und der Poesie an, als Schopenhauer erklärte, die Architektur gäbe kein „Nachbild, sondern die Sache selbst“ (Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O., Band I, S. 291).

⁵²⁶ Es sei nochmals verwiesen auf: Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O., Band I, S. 345 f.

⁵²⁷ „Das hier dargelegte alleinige Thema der Architektur, Stütze und Last, ist so sehr einfach, daß eben deshalb diese Kunst, soweit sie SCHÖNE Kunst ist (nicht aber sofern sie dem Nutzen dient), schon seit der besten Griechischen Zeit, im Wesentlichen vollendet und abgeschlossen, wenigstens keiner bedeutenden Bereicherung mehr fähig ist. Hingegen kann der moderne Architekt sich von den Regeln und Vorbildern der Alten nicht merklich entfernen, ohne eben schon auf dem Wege der Verschlechterung zu seyn. Ihm bleibt daher nichts übrig, als die von den Alten überlieferte Kunst anzuwenden und ihre Regeln, so weit es möglich ist, unter den Beschränkungen, welche das Bedürfniß, das Klima, das Zeitalter, und sein Land ihm unabweisbar aufliegen, durchzusetzen. Denn in dieser Kunst, wie auch in der Skulptur, fällt das Streben nach dem Ideal mit der Nachahmung der Alten zusammen.“ Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O., (Ergänzungen Drittes Buch, Kap. 35) Band II, S. 483.

harmonische Gliederung, die einer stilgeschichtlich-historischen Entwicklungstendenz unterliegen, sekundär und für das Wesen der Architektur als Kunst irrelevant.

Die Ansprüche an die Architektur richten sich allein an die konstruktiven Bedingungen und die Forderungen nach funktionaler Übereinstimmung, die damit zugleich auch die ahistorisch-zeitlosen Bedingungen der Architektur sind. Selbst wenn diese Bedingungen nur teilweise erfüllt werden, entwickelt sich das Gebäude vor dem Betrachter quasi von „selbst“, indem das Auge mittels Anschaulichkeit und Fasslichkeit als „Strategien“ des architektonischen Sehens die Widersprüche in der Gebäudeform aufzuheben versucht:

Die Formen in der Architektur werden, wie oben an der Säule gezeigt worden, zunächst durch den unmittelbaren, konstruktionellen Zweck jedes Theiles bestimmt. Soweit nun aber derselbe irgend etwas unbestimmt läßt, tritt, da die Architektur ihr Daseyn zunächst in unserer räumlichen Anschauung hat, und demnach an unser Vermögen a priori zu dieser sich wendet, das Gesetz der vollkommensten Anschaulichkeit, mithin auch der leichtesten Faßlichkeit, ein. Diese aber entsteht allemal durch die größte Regelmäßigkeit der Formen und Rationalität ihrer Verhältnisse.⁵²⁸

Wenn, so die Logik Schopenhauers, wie in der gotischen Architektur die klare „Fasslichkeit“ und konstruktive Logik nicht mehr oder nur eingeschränkt erkennbar wird, dann ist diese Stilrichtung im Gegensatz zur klassischen Architektur der Antike, die Höhepunkt und Endpunkt der Entwicklung schlechthin ist, als dekadenter Auswuchs zu betrachten.⁵²⁹

Der Musikvergleich für die Architektur

Fassen wir nun den Zusammenhang von Architektur und Musik im Kunstsystem Schopenhauers zusammen, so finden sich neben ihrer wesentlichen Unterschiedlichkeit hauptsächlich formale Aspekte, die beide Künste verbinden. Sowohl in Bezug auf ihren jeweiligen metaphysischen Gehalt, wie auch in ihrer ganz grundsätzlichen Stellung zur Welt und zum Willen unterscheiden sich beide Künste fundamental.

Für Schopenhauer ist die Architektur eine „vollständige“ Kunst, deren Autonomie der Sprache eine Besonderheit ist, die sie mit der Musik teilt. In der Autonomie, wie in den äußerlichen, die Form betreffenden Begriffen von Rhythmus und Symmetrie besitzen beide Künste einen gemeinsamen Bezugsrahmen.

Ist für Hegel die Musik lediglich Zwischenstufe zwischen den bildhaften Künsten und der „geisthaften“ Kunst der Poesie, findet die Musik in Schopenhauers Theorie eine unvergleichliche Sonderstellung. Wie kein anderer überhöht er die Musik und platziert sie abseits der anderen Künste als mögliche unmittelbare Objektivation des Willens schlechthin. Um diese Sonderrolle gebührend zu begründen, vergleicht er sie mit der „schwächsten“ Kunst, der Architektur. Als pointierte Abgrenzung der Musik werden pythagoreisch-platonische Schönheitskriterien in der Architektur als unwesentlich bezeichnet und stattdessen das ästhetische Vermögen der Architektur auf die Darstellung einfachster Prinzipien der Materie – tragen und getragen zu werden – reduziert. Um dabei nicht auch den Wert der Architektur als Kunst generell infrage zu stellen, konstruiert Schopenhauer eine kontemplative

⁵²⁸ Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O., Band II, S. 481.

⁵²⁹ In der Dualität der Erscheinungsformen der klassischen und gotischen Architektur entwickelt Schopenhauer eine weitere Musikanalogie. Die beiden Tongeschlechtern in der Musik, Dur und Moll stehen analog der klassischen und gotischen Form in der Architektur. Daraus resultiert ein letztes Vergleichsmoment zwischen den beiden Künsten bei Schopenhauer, das auch wieder nur formaler Natur ist und nicht das Wesen beider Künste betrifft.: „Wer nun aber schlechterdings die Gothische Baukunst als eine wesentliche und berechnete gelten lassen will, mag, wenn er zugleich Analogien liebt, sie den negativen Pol der Architektur, oder auch die Moll-Tonart derselben benennen.“ Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O., Band II, S. 486.

Betrachtersituation, in der der objektive, geringe Aussagegehalt der Baukunst durch subjektive Verinnerlichung „angereichert“ wird.

Die Frage, inwieweit Schopenhauer durch seine „tektonische“ Architekturbestimmung auf die Architekturentwicklung und den architekturtheoretischen Diskurs des 20. Jahrhunderts Einfluss hatte und damit zu einer Umwertung des Stilbegriffs in der Moderne beitrug, muss hier offen bleiben. Auffällig ist jedoch, dass ebenso wie der Zweckbegriff Hegels auch der Tektonikbegriff Schopenhauers (und der daraus abgeleitete ahistorische Charakter⁵³⁰ der Baukunst) für die Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts essentiell wurden, und dass sowohl der Zweckbegriff Hegels als auch der Tektonikbegriff Schopenhauers eine ursprünglich negative Konnotation für die Architektur besaßen. Das Prinzip der Architektur von Stützen und Lasten, das im Kampf zwischen Schwere und Starrheit als der „*alleinige ästhetische Stoff der schönen Architektur*“ beherrschend wird, weist auf die Tendenz zur Abstraktion in der Architektur des 20. Jahrhunderts hin. Auch das technische Paradigma der modernen Architektur wird offensichtlich, wenn in der Architektur nach Schopenhauer „*jenen unverfügbaren Kräften den kürzesten Weg zu ihrer Befriedigung*“ vorenthalten und „*das unerschöpfliche Streben beider Kräfte auf mannigfaltige Weise sichtbar wird*“⁵³¹. Dem Prinzip von Stützen und Lasten, das aus der unbelebten Natur abgeleitet wird und nur einen niederen und rohen Erkenntnisgewinn vermitteln kann, steht diametral die Möglichkeit der Musik gegenüber, den Willen in toto, das „*Herz der Dinge*“ widerspiegeln zu können.

Mit Schopenhauer kulminiert die Unterschiedlichkeit in beiden Künste in einem unauflösbaren, absoluten Gegensatz, in dem die eine Kunst dazu verdammt ist, die einfachsten physischen Bedingungen der unbelebten Materie darzustellen, wohingegen die andere Kunst zum Gegenmodell der physischen Wirklichkeit und ihren Gesetzen und Bedingungen erklärt wird. Ein größerer Gegensatz zwischen Architektur und Musik innerhalb eines Systems der Künste ist nicht vorstellbar.⁵³² Der Antagonismus ist so ausgeprägt, dass eine Weiterentwicklung dieses Ansatzes in der Folgezeit nicht möglich scheint. So entschärfen Carriere und Lotze diesen Gegensatz zwischen den beiden Künsten wieder und stellen neue Argumente und Thesen ihrer Beziehung auf. Dabei wird die Musik von der Bürde ihrer absoluten metaphysischen Rolle innerhalb der Kunst befreit, wie auch die Architektur von der Position des „Kellerkindes“ der Kunst wieder in eine zunehmend gleichberechtigte Stellung überführt wird.

⁵³⁰ Auf diese Tendenz in der beginnenden Moderne weist Fritz Schumacher bereits in seiner Dresdner Antrittsrede von 1901 hin: „Es giebt heutzutage eine bedeutende, und man kann getrost sagen, eine interessante Partei, welche trotzdem die historische Architektur-Überlieferung mit feindseligem Auge ansieht, und alle Architektur aufgefaßt wissen will aus dem naiven primitiven Instinkt des Künstlers heraus. – Sie will, daß der Schaffende sich seiner Aufgabe gegenüberstellt, man möchte sagen: à la Robinson; so, als sei er gleichsam zum ersten Male in der Welt berufen, das bauliche Bedürfnis, das in einer Aufgabe liegt, zu decken. Aus dieser naiven Anschauung heraus soll er seine Mittel und seine Formen entwickeln.“ Fritz Schumacher, »Das Bauschaffen der Jetztzeit und historische Überlieferung«, Leipzig 1901.

⁵³¹ Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, a.a.O, Band I, S. 287 f.

⁵³² Sigrid Giersberg spricht auch von den zwei vor-, bzw. untergeordneten Künsten der Architektur und der Musik, die beide im System der Künste Schopenhauers eine Außenseiterposition einnehmen, die eine im Stadium einer „Noch-Nicht-Kunst“ verharrend, die andere den „klassischen“ Bestimmungen als Kunst weit überragend. So verläßt die Musik bereits die Welt der Vorstellung, die den Künsten zu Eigen ist und verharrt in einer Position abseits des blinden Wollens und der Besonnenheit des Vorstellens im Reich des Bestimmungslosen, das sich im Gefühl dem Subjekt ermächtigt. (Sigrid Giersberg, »Kunst und Reflexion. Die Stellung der Kunst in den Vernunftsystemen des Deutschen Idealismus«, Diss. Köln 1974, S. 174). Der Klassifikation der Architektur als „Noch-Nicht-Kunst“ muss jedoch widersprochen werden. Auch wenn die Ideen in der Architektur der niedrigsten Stufe der Objektivität des Willens angehören, so ist es für Schopenhauer dennoch unbestritten, dass die Architektur eines metaphysischen Darstellungsgehaltes fähig und damit Kunst sein kann.

7. MORITZ CARRIÈRE – DIE SYNONYME DES SEINS

Durch Moritz Carrière⁵³³ finden die unterschiedlichen Theoreme des ästhetischen Idealismus zum Verhältnis von Architektur und Musik ihre Zusammenfassung und Verschmelzung in einer systematischen und verständlichen Form, wie überhaupt Carrière in seiner Kunsttheorie einen Ausgleich der unterschiedlichen Positionen des Idealismus mit zeitgenössischen Tendenzen einer psychologischen Kunstbetrachtung versucht.⁵³⁴ Wie sehr Carrière auf Argumente und Klassifikationsmuster der idealistischen Kunsttheorie in seiner 1859 erschienenen *Ästhetik*⁵³⁵ zurückgreift, wird durch die Vielzahl von Begriffen offensichtlich, die ihren Ursprung in den idealistischen Theorien Schellings und Hegels haben. Ansätze einer „neuen“ psychologischen Richtung in der Kunsttheorie treten dort in Erscheinung, wo er neben der Metaphysik (Ideen) auch die Physiologie (Sinne) in die Bestimmung der Kunst mit einbezieht.⁵³⁶ Dass es Carrière dabei um eine Versöhnung oder zumindest um einen Ausgleich zwischen idealistischer und einer dominanter werdenden wirkungsästhetischen Richtung in der Kunsttheorie geht, zeigt das Vorwort zur dritten Auflage seiner *Ästhetik*, in der er von „Idealrealismus“ als Charakterisierung seiner eigenen Position redet.⁵³⁷ Aus der unvoreingenommenen, kritischen Haltung zu den Theorien des ästhetischen Idealismus, denen er sich einerseits verpflichtet fühlt und die er andererseits mittels Einbeziehung von psychologischen Erkenntnissen weiterzuentwickeln trachtet, resultiert für ihn eine kritische Haltung zu den Bewertungsmodellen und Rangordnungen, die seit Hegel das idealistische System der Künste bestimmen. Von der Mehrheit der Nachfolger Hegels (wie Vischer oder Schasler), die die Künste – aufgrund eines starren gedanklichen Konzepts – entwicklungsgeschichtlich oder nach geistig-idealen Kategorien hierarchisch in ein Stufensystem gliedern, unterscheiden sich Carrière und einige seiner zeitgenössischen Kollegen durch eine strikte Ablehnung eines Stufensystems der Künste.⁵³⁸

Die Prinzipien von „Sein“ und „Werden“ als Architektur und Musik

Für Carrière sind die einzelnen Kunstgattungen mit ihrem jeweils spezifischen Ausdrucksvermögen die Mosaiksteine, aus denen sich die Kunst als Gesamtbild zusammensetzt. Im Organismus der Kunst seien letztlich alle Aspekte der Zeitlichkeit und Räumlichkeit in sich vereint. Was die eine Kunstgattung nicht darzustellen vermöge, gelänge der anderen, die

⁵³³ (Philipp) Moritz Carrière 1817–1895) promovierte 1838 in Berlin und schrieb seine Habilitation 1842 in Gießen. Ab 1887 war Carrière Universitätsprofessor für Ästhetik an der Universität München. Sein kunstphilosophisches Hauptwerk ist die in zwei Teilen 1859 und 1885 erschienene »Aesthetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung im Leben und in der Kunst«.

⁵³⁴ Hierzu sind insbesondere die Aussagen Eduard von Hartmanns zu Carrières Bedeutung für die Ästhetik zu beachten, in denen er Carrière das Verdienst zuspricht, „die Aufgabe einer eklektischen Summenziehung und Popularisierung der Leistungen des konkreten Idealismus und einer Durchführung desselben auf kunstgeschichtlichem Gebiete im Ganzen in verdienstlicher Weise“ gelöst zu haben. Eduard von Hartmann, »Die deutsche Aesthetik seit Kant«, Dritter Band Aesthetik. Berlin 1886, S. 248.

⁵³⁵ Alle folgenden Verweise beziehen sich auf: Moritz Carrière, »Aesthetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung im Leben und in der Kunst«, in: »Gesammelte Werke von Moritz Carrière«, Band 2, 2. Auflage Leipzig 1873, 3. Auflage Leipzig 1886; da die unterschiedlichen Bände nur in unterschiedlichen Auflagen zur Verfügung standen, wird beim Verweis auf die entsprechende Auflage (2. Aufl. oder 3. Aufl.) hingewiesen. Die erste Auflage datiert aus dem Jahr 1859.

⁵³⁶ Besonders interessant wirken Carrières Versuche, die im Wesentlichen idealistisch formulierten Grundsätze seiner Ästhetik durch Hinweise auf die Forschungen Helmholtz' und Fechners (!) zu stützen (Moritz Carrière, »Aesthetik«, in: »Gesammelte Werke«, Band 2, 3. Auflage Leipzig 1886, S. 5 f.)

⁵³⁷ „Die vorgetragene Kunstlehre bekennt den Idealrealismus. Sie sichert vor allem dem Gedanken und dem Geiste sein Recht, sie betont aber gleicherweise daß es im Schönen auf die Erscheinung ankommt, daß in der sinnenfälligen Natur selbst das Ewige und Ideale sich enthüllt. Es ist dabei nicht auf eine Vermittlung von widerstreitenden Lehren abgesehen, sondern auf ein volles Erfassen der Sache, die in ihrer eigenen Wesenheit zu verschiedenen Ansichten die Veranlassung bot; wenn wir sie gründlich und allseitig begreifen, so wird das Rechte und Fruchtbare der gegensätzlichen Behauptungen von selbst bewahrt und vereint.“ Moritz Carrière, »Aesthetik«, in: »Gesammelte Werke«, Band 2, 3. Auflage Leipzig 1886, S. VI.

⁵³⁸ „Unbedingt verneine ich mit Weiße daß der schaffende Genius einen volleren Idealgehalt in die eine oder die andere der Kunstformen lege, eine darum an Werth höher stehe als die andere. Jede Kunst hat ihre eigene Sphäre, in der es ihr keine andere gleichthut, geschweige zuvorthut, in jeder waltet der ganze Geist.“ Moritz Carrière, »Aesthetik«, in: »Gesammelte Werke«, Band 1, 2. Auflage Leipzig 1873, S. 589.

wiederum nicht die Möglichkeiten der ersteren kenne. Demnach kompensieren sich Potenzi-
 ziale und Einschränkungen in den Ausdrucksmöglichkeiten der Künste zu einem gegenseitigen
 Ausgleich.⁵³⁹

Auch wenn Carriere eine dezidierte Rangordnung der Künste ablehnt, so gibt es dennoch
 eine Gruppierung der Künste nach ihrem Ausdrucksgehalt. In dieser Ordnung der Künste
 bilden die Architektur, die Plastik und die Malerei die Gruppe der bildenden Künste, die in
 dieser Reihenfolge von der reinen Massenhaftigkeit der Architektur zu dem zunehmend
 subjektiveren Ausdruck der Malerei „dem Princip der Form in der organischen Gestalt einen in
 sich vollendeten und darum bleibenden Ausdruck gebe.“⁵⁴⁰ In der Beschränkung auf das Blei-
 bende, auf die Anschauung des Gegenwärtigen, das in der bildenden Kunst vorherrscht,
 muss eine andere Kunstgattung dem entgegen gesetzten Prinzip des Werdens und der
 Entwicklung folgen, um damit eine notwendige Ergänzung im Spektrum der Kunst zu
 werden: die Musik. Mit Hilfe ihrer Elemente des Rhythmus und der Harmonie stellt sie im
 musikalischen Gedanken, der Form und Gehalt untrennbar vereint, „das Ideal der Lebensbe-
 wegung [...] organisch und beseelt“ dar.⁵⁴¹ Als dritte Kategorie findet in der Poesie eine Verei-
 nigung des Dauernden der bildenden Kunst mit dem Werdenden der Musik statt. Die Zu-
 sammenführung des musischen und des bildnerischen Prinzips erfolgt nicht formal-äußer-
 lich wie etwa in der Oper sondern im Fall der Poesie im Reich der Vorstellung.⁵⁴²

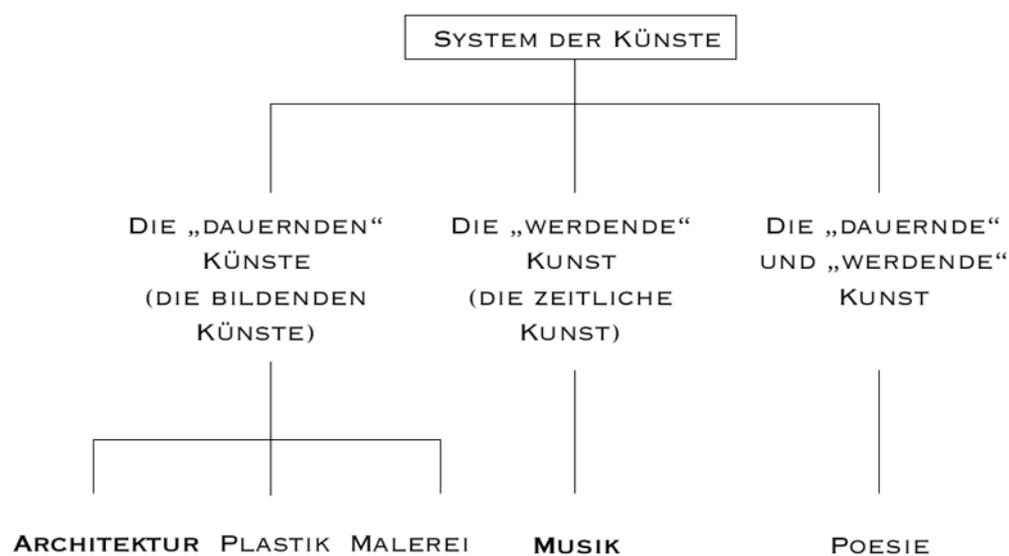


Abbildung 6: Das System der Künste bei Carriere

Carrieres Kunstsystem weist in der Unterscheidung von bildender Kunst, Musik und Poesie
 eine vergleichbare Struktur auf wie die Systeme Hegels und Vischers. Auch in Carrieres
 Kunstsystem bilden die beiden, scheinbar so polar gegensätzlichen Künste der Architektur
 und der Musik einen besonderen, dialektisch bestimmten Zusammenhang. Indem er sich auf
 die berühmte Metapher der „gefrorenen Musik“ beruft, zählt Carriere die Argumente einer
 Verbindung der beiden Künste auf:

⁵³⁹ Siehe Moritz Carriere, »Aesthetik«, in: »Gesammelte Werke«, Band 2, 3. Auflage Leipzig 1886, S. V.

⁵⁴⁰ Moritz Carriere, »Aesthetik«, in: »Gesammelte Werke«, Band 2, 3. Auflage Leipzig 1886, S. 331.

⁵⁴¹ Moritz Carriere, »Aesthetik«, in: »Gesammelte Werke«, Band 2, 3. Auflage Leipzig 1886, S. 334 f.

⁵⁴² Moritz Carriere, »Aesthetik«, in: »Gesammelte Werke«, Band 2, 3. Auflage Leipzig 1886, S. 489 ff.

Man hat die Architektur schon oft mit der Musik verglichen, Friedrich Schlegel hat sie eine gefrorene Musik genannt, ein Haupt Gesichtspunkt aber, der so bedeutend ist daß man darauf eine Eintheilung aller Künste gründen könnte, wird dabei nicht hervorgehoben, und derselbe ist wieder die Ursache der eigenthümlichen Schwierigkeit in der Besprechung der Architektur. Sie und die Musik haben nämlich weder in der Natur ein bestimmtes Vorbild, das sie nachahmen oder dem sie sich doch, das Bedeutende desselben hervorhebend, anschließen könnten [...]

Die Architektur [...] besitzt zum Ausdruck der Gemüthsstimmungen und Ideen nur jene ursprünglichsten, ganz universellen Kräfte aller Materie, die Schwere und die Ausdehnung, auf denen alle Körperlichkeit beruht. Die Musik kann im Steigen und Fallen, Anschwellen und Verhallen der Töne wol die allgemeine Form des Auf- und Abwogens der Gefühle, nicht aber die besondere Empfindung selbst in ihrer eigenthümlichen Lage darstellen; sie kann, um es mit einem Bilde der Mathematik zu erläutern, nur die Buchstabenformel für das Gemüthsleben aussprechen, und muß es dem Hörer überlassen nach eigener Weise die bestimmten Zahlen dafür zu setzen.⁵⁴³

Im Begriff der Sujetlosigkeit beider Künste findet sich ein bekanntes Kriterium wieder, das sich wie ein roter Faden durch den Diskurs zu beiden Künsten spinnt. So originell, wie Carriere es verlauten lässt, ist seine Feststellung deshalb nicht. Auch die Bestimmung der Architektur als Darstellung der Grundkräfte der Materie haben wir schon bei Schelling und Schopenhauer sehen können. Die Auffassung, dass es der Architektur „nur“ möglich sei, die einfachsten, niedrigsten Stufen der Objektivität des Willens als Lasten und Tragens auszudrücken, übernimmt Carriere von Schopenhauer (ohne dieses aber wertend zu kommentieren) mit dem Hinweis auf die „universellen Kräfte aller Körperlichkeit“ in der Architektur. Genauso erklärt er – auch hier stützt er sich auf Schopenhauer –, dass die in der Musik ausgedrückten Gefühle nur einem allgemeinen Gemütsausdruck und nie einer konkreten Situation entsprechen können. Auf Hegel wiederum gründet die Feststellung, dass die Musik die Phase der unmittelbaren Anschauung „überspringen“ muss, um im Vorgang des „aktiven“ Reflektierens direkt in das emotionale Zentrum des Hörers eindringen zu können. Die Gegenstandslosigkeit in Architektur und Musik bezieht sich nach Carriere auf die Urbestimmung beider Künste: künstlerischer Ausdruck der Grundkategorien von „Werden“ und „Sein“ zu vermitteln. Aus dieser übergeordneten Rolle beider Künste als einerseits zeitliche Begleiterin, als Synonym des Werdens, und andererseits als beständige Kulisse des Menschen und räumliche Begleiterin,⁵⁴⁴ als Synonym des Seins, erwächst beiden Künsten das Attribut einer „großen“ und „weiten“ Kunst.

Carrieres metaphysische Begründung von Architektur und Musik als „ausgedehnte“, als die Sinne umschließende Kunst ist an die Bestimmung des überlieferten Pythagoreismus in seiner antiken und neuzeitlichen Form gebunden. Sowohl die zeitlichen Gesetze in der

⁵⁴³ Moritz Carriere, »Aesthetik«, in: »Gesammelte Werke«, Band 2, 3. Auflage Leipzig 1886, S. 9.

Es fällt auf, wie sehr Carriere von den Terminologien der idealistischen Schule beeinflusst ist. Schelling sprach von dem „urbildlichen Rhythmus der Natur“, der in der Musik zu vernehmen sei und von dem „objektiv dargestellten Urbildern der organischen Natur“, welche die Plastik hervorbringt. Bei Carriere, d.h. 50 Jahre nach den Schellingschen Vorlesungen, wird dieser Gedanke ganz ähnlich formuliert, in einem Nachsatz jedoch mit einem wahrnehmungspsychologischen Akzent versehen:

„Die bildende Kunst gibt uns die bleibende Gestalt, das dauernde Resultat innerer Bildungskraft, die Vollendung des Seins, und in ihm die Schönheit, indem sie in der Mannigfaltigkeit des Wechsels die innere Einheit bewahrt und jene dadurch ordnet und zu einem in sich geschlossenen und befriedigenden Ganzen macht. Wir vernehmen in der Musik die Bewegung des gestaltlos gestaltenden Lebensgrundes, während die bildende Kunst uns zeigt wie er Gestalt gewonnen hat, weshalb sie das Vollendete, von den Schlacken der Endlichkeit gereinigt, als ein Unvergängliches dem Zeitstrom entreißt; die Musik dagegen stellt die Schönheit des Werdens, den Gestaltungsproceß selbst als einen organischen und wohlgefälligen dar. Die Musik gibt so wenig feste sichtbare Formen als der bildenden Kunst eine fortschreitende Bewegung möglich war; sie verkündet vielmehr nur den Rhythmus der Bewegung, den Gang der Entwicklung, nur das innere Wogen, Treiben und Drängen der bildenden Lebenskräfte in ihrer Entfaltung, in ihrem Ringen nach Gestaltung, und erfreut uns mit der Harmonie die sich fortwährend aus dieser rastlosen Wechselwirkung immer neu entbindet, indem sie die Gegensätze löst und das Vergehende in das Entstehende so hinüberleitet daß wir die durch den Wandel selbst sich entwickelnde Einheit erkennen.“ Moritz Carriere, »Aesthetik«, in: »Gesammelte Werke«, Band 2, 3. Auflage Leipzig 1886, S. 331 f.

⁵⁴⁴ „Die Tongebilde sind aber nun nicht ruhende Massen, ihre Verhältnisse nicht die eines passiven Daseins, sondern sie werden als active dynamische Erscheinungen appercipirt, es sind Formen und Verhältnisse der Bewegung die wir wahrnehmen. In der bildenden Kunst sind es nur die in Wahrheit ruhenden Formen in einem Moment des fortschreitenden Lebens, in der Musik dringen die wirklichen Bewegungen in unsere Nerven, in unsere Seele hinein.“ Moritz Carriere, »Aesthetik«, in: »Gesammelte Werke«, Band 2, 3. Auflage Leipzig 1886, S. 348 f.

Musik als auch die räumlichen Urbedingungen in der Architektur sind für Carriere Ausdruck der Zahl.⁵⁴⁵ Mit dem Verweis auf die erzieherische Wirkung der Musik in der Ethoslehre Platons und auf die Planetengesetze bei Kepler als abgeleitete Wirkungen der Zahl begründet Carriere die Sonderstellung von Architektur und Musik.

Gerade weil Baukunst und Instrumentalmusik für sich nicht zur Darstellung bestimmter und besonderer Gedanken und Dinge fortgehen, sind sie an die mathematische Gesetzmäßigkeit der allgemeinen Naturordnung gewiesen, und wenn auch hier nach dem Begriff des Beharrens die Architektur zunächst das Bild des Kosmos, der sichtbaren Welt, die Instrumentalmusik nach dem Begriff des Werdens das Bild der Geschichte und der Gemüthsentwicklung gibt, so prägt doch auch im Bau der Organismus des staatlichen Lebens und Volksgeistes sich ab und wird in der Musik die Harmonie der Sphären kund. Hier wie dort geht die Kunst ins Große, Weite, wirkt durch Massenhaftigkeit, ist selbst das Werk vieler Hände, geht über das individuelle Fühlen und Wollen hinaus und verkündet Leid und Lust, Ahnung und Strebenziel einer Welt. Hier wie dort schmiegt die Kunst den Zwecken des Lebens sich an, wenn sie bauend das Wohnhaus errichtet, wenn sie spielend den Schritt und Tanz regelnd begleitet, aber zugleich erhebt sie sich über die irdische Bedürftigkeit und diese mit sich in den Aether der freien Schönheit.⁵⁴⁶

Nach Carriere konstituiert sich Schönheit in der Architektur und der Musik nicht allein durch Befolgen der pythagoreischen Regeln. Es bedarf des genialischen Moments, ohne das auch hier kein schöpferisches Kunstwerk entstehen kann:

Endlich nannte ich das Verhältniß der Kräfte oder der zu einem Ganzen verbundenen Linien ein mathematisch bestimmbares; das heißt es gilt auch hier das Wort der Schrift, daß alles nach Zahl, Maß und Gewicht geordnet ist; aber man würde irren, wenn man glaubte durch Berechnen und geometrische Constructionen das Kunstwerk hervorbringen zu können. Es ist hier wie bei der Musik. Auch da lassen sich die Schwingungen und Schwingungsverhältnisse sowol der nacheinander folgenden Töne in der Melodie als der gleichzeitig erklingenden in der Harmonie durch Zahlen ausdrücken, und dem Wohlgefälligen der Consonanz entspricht eine leicht faßliche Proportion dieser Zahlen. Wenn man demnach auch ein Volkslied so gut wie eine Symphonie berechnen kann, errechnen, durch Verstandesoperationen finden lassen sie sich nicht, da waltet die Phantasie und die göttliche Eingebung.⁵⁴⁷

Auch für Carriere suchen die beiden Künste Architektur und Musik die Verbindung mit den anderen Kunstgattungen, sei es als Ort und Hintergrund ihres Wirkens, sei es als Bereicherung und Erweiterung des eigenen Ausdrucksvermögens. Die gedankliche Nähe zu Vischers Bestimmung von Architektur und Musik als Vorhallen der anderen Künste drängt sich in der Carriereschen Positionsbestimmung auf:

Wie die Architektur den anderen bildenden Künsten die Stätte bereitet und, wie wir sehen werden, durch sie ihr eigenes Werk individueller bezeichnet, so schließt die Musik sich gern an die Poesie an um der Klarheit und Bestimmtheit des Wortes nun die allgemeine Empfindungsbasis zu gesellen oder jene aus dieser zu näherer Bezeichnung hervorklingen zu lassen.⁵⁴⁸

⁵⁴⁵ Diese Zahlbeziehungen, die Musik und Architektur miteinander teilen, erläutert Carriere in bester pythagoreischer Tradition: „Wie die einfachen Zahlenverhältnisse von 1:2 in den Schwingungen der Octave, von 2:3 in denen der Quinte, von 4:5 in denen der Terz schon von Pythagoras gefunden und danach in der Formel 4:5:6:8 die Proportion des Duraccords aufgestellt wurde, so hat man auch in dem Verhältniß der Länge, Breite, Höhe eines Gebäudes, sowie in dem Verhältniß einzelner Theile zum Ganzen nach bestimmten Zahlen gesucht, und gefunden daß bei denen welche den gewaltigsten und befriedigsten Eindruck machen ebenfalls solche Zahlen zu Grunde liegen, gewöhnlich mit kleinen Abweichungen, die entweder das Augenmaß nicht unterscheidet, oder die von der Perspective verlangt werden, mitunter auch zu ihrer Unterstützung dienen.“ Moritz Carriere, »Aesthetik«, in: »Gesammelte Werke«, Band 2, 3. Auflage Leipzig 1886, S. 16.

⁵⁴⁶ Moritz Carriere, »Aesthetik«, in: »Gesammelte Werke«, Band 2, 3. Auflage Leipzig 1886, S. 442 f.

In dem Doppelwesen beider Künste, metaphysisch bestimmt zu sein, dabei gleichzeitig auch in ihren profanen Formen dem Leben zu dienen, um im Alltäglichen versteckt, die Idee des Schönen zu offenbaren, liegt eine weitere Gemeinsamkeit der beiden, sowohl sakrale wie profane Formen produzierenden Künste.

⁵⁴⁷ Moritz Carriere, »Aesthetik«, in: »Gesammelte Werke«, Band 2, 3. Auflage Leipzig 1886, S. 15.

⁵⁴⁸ Moritz Carriere, »Aesthetik«, in: »Gesammelte Werke«, Band 2, 3. Auflage Leipzig 1886, S. 10.

An anderer Stelle konkretisiert Carriere die Rolle von Architektur und Musik als Wirkungsstätte der anderen Künste: „Hier wird in der Bewältigung und Idealisierung des Anorganischen der Darstellung des Organischen eine Stätte bereitet, in der Architektur für Plastik und Malerei, in der Musik für die Poesie,

Künste des allgemeinen Stimmungsausdrucks

Vischer hat die Architektur mit dem Hinweis auf die Metapher der „gefrorenen Musik“ als Kunst der „bloßen Stimmung“ bezeichnet, da in der Architektur das musikalische Stimmungselement in einem Momentausdruck „gefriert“ und zur bleibenden Form wird. Dem Betrachter wird der seelische Gehalt symbolisch angedeutet, wohingegen in der Musik dieser Vorgang umgekehrt wird, indem aus einer symbolischen Darstellungsform, wie sie in der notierten Musik vorliegt, das Seelische unmittelbar wieder zu einem unbeständigen, zeitlichen Phänomen wird. Deshalb spricht Vischer auch von der Musik als „aufgetauter Baukunst“. Carriere bezieht sich auf Vischer, wenn er von dem „allgemeinem Stimmungsausdruck“ redet, der beiden Künsten gemein sei; die geniale Konsequenz Vischers, zur Erklärung der besonderen Wirkung beider Künste einen spezifischen Symbolbegriff einzufordern, übersieht Carriere jedoch:

Hier gilt das bekannte Wort daß die Architektur eine fest gewordene Musik sei; denn hier in der Instrumentalmusik haben wir den Zusammenklang rhythmisch bewegter Kräfte zu einem unsichtbaren Bau. Hier sind es nicht einzelne Erscheinungen, sondern die Grundkräfte des Seins, die in der Architektur im Gleichgewicht des Beruhens, in der Instrumentalmusik im Flusse der Bewegung dargestellt werden; hier ist es der allgemeine Stimmungsausdruck der erzielt wird, einmal durch eine Harmonie der Linien oder Ausdehnungen, das anderemal von Bewegungen oder Klängen; hier kommt es nicht auf das Stoffliche als solches, sondern auf die Erfüllung des Raumes oder der Zeit an.⁵⁴⁹

In der Charakterisierung der Architektur und der Musik als Darstellung der „Grundkräfte des Seins“ wird die Nähe zum Idealismus, insbesondere zu Schelling, offensichtlich. Und auch die metaphysische Bevorzugung der (Instrumental-)Musik im Schopenhauerschen Kunstsystem klingt an, wenn Carriere der Musik die Möglichkeit zuordnet, ein „Weltbild in Tönen“⁵⁵⁰ darstellen zu können.

Soweit finden sich in Carrieres Theorie bereits bekannte Aspekte eines Verwandtschaftsverhältnisses zwischen Architektur und Musik wieder, die im Wesentlichen einer zusammenfassenden Darstellung der Erkenntnisse seiner Vorgänger entsprechen. In einigen Fällen löst sich Carriere von seinen Vorbildern und fügt den bekannten Argumenten eigene, neue Aspekte hinzu.

Der Antagonismus der beiden Künste, der sich durch die Zeithaftigkeit der einen und die Raumhaftigkeit der anderen Kunst offenbart, lässt sich laut Carriere auf das Wechselspiel von Aktivität und Passivität zurückführen. Aus dem Begriffspaar aktiv-passiv entwickelt Carriere einen weiteren Antagonismus, der die Gegensätzlichkeit und gleichzeitige Bedingt-

wenn eine Ouvertüre die Basis bildet auf welcher ein dramatischer Verlauf von Thaten, Empfindungen und Gedanken sich erhebt.“ (Moritz Carriere, »Aesthetik«, in: »Gesammelte Werke«, Band 2, 3. Auflage Leipzig 1886, S. 442).

⁵⁴⁹ Moritz Carriere, »Aesthetik«, in: »Gesammelte Werke«, Band 2, 3. Auflage Leipzig 1886, S. 442.

An einer früheren Stelle findet sich bereits dieser Zusammenhang. Wie Architektur Raum erzeugt und es dabei keine Rolle spielt, mit welchem Material diese Raumbildung erfolgt, so ist es auch in der Musik gleichgültig, mit welchem Material in der Musik die Zeitlichkeit des Klanges entsteht. Der „allgemeine Stimmungsausdruck“ in beiden Künsten resultiert in Harmonien, die auf Ausdehnungen und Bewegungen fußen:

„Die Architektur und die Musik also geben einen allgemeinen Stimmungsausdruck. Jene stellt eine Harmonie von Linien oder Ausdehnungen, diese von Bewegungen und Klängen dar; jener kommt es zunächst nicht auf den Stoff als solchen, sondern nur auf seine raumerfüllende Masse an; dieser gilt der Klang zunächst als zeitfüllend, abgesehen davon ob der Körper, der die Luft in Schwingungen setzt, Holz oder Metall, oder ein organisch lebendiges Gebilde ist.“ Moritz Carriere, »Aesthetik«, in: »Gesammelte Werke«, Band 2, 3. Auflage Leipzig 1886, S. 10.

⁵⁵⁰ „Die Vollendung der Instrumentalmusik ist die Symphonie. Sie gibt ein Weltbild in Tönen, sie gibt jeder Stimme ihr Recht und ihre Rolle, sie läßt sie miteinander streiten, einander verstärken, ihre Melodien verflechten und im Gang nach dem gemeinsamen in der eigenen Lebensentwicklung alle zugleich das eine Ganze verwirklichen, das in mehreren gesonderten Grundstimmungen so durchgeführt wird daß die innere Einheit in ihnen enthalten und entfaltet erscheint. [...] Auch hier gewahren wir wie in der Architektur ein naturwüchsiges Werden.“ Moritz Carriere, »Aesthetik«, in: »Gesammelte Werke«, Band 2, 3. Auflage Leipzig 1886, S. 457.

Auch wenn die Nähe zur Schopenhauerschen Bestimmung der Musik deutlich hervortritt, geht Carriere jedoch nicht so weit, der Musik eine einzigartige Position innerhalb der Kunst zuzugestehen. Dies würde auch der betonten Gleichwertigkeit der Künste zuwiderlaufen und damit einen doch zu offensichtlichen Rückfall in eine dogmatisch-idealistische Haltung bedeuten.

heit von Architektur und Musik beweisen soll: So ordnet Carriere der Musik als aktive Erscheinung, aus dem das Schaffende und Entstehende sich speist, das Kriterium der Subjektivität zu. Der passiven Daseinsform der Architektur als objektive Kunstform, die nicht das Schöpferische als Prozess darstellt, sondern vielmehr im materialisierten Objekt allgemeine Begriffe in einem abgeschlossenen Vorgang zur Anschauung bringt, teilt er das Kriterium der Objektivität zu.⁵⁵¹ Im Gegensatz zur Musik, die aus dem kreativen Schöpfungsprozess des Einzelnen entsteht und sich einer Verallgemeinerung und Objektivierung entzieht, bedarf die Architektur der überindividuellen Bestimmung; sie ist dem Zeitgeist und der geschmacklichen Kontrolle der Gemeinschaft unterworfen und lässt dem persönlichen Ausdruck weniger Raum.

Die Architektur ist eine vorzugsweise objective Kunst; ihre großen Werke sind nicht das Erzeugniß eines Einzelnen, sondern eine Gesamthat des ganzen Volks, und wie Tausende von Händen zu ihrer Vollendung mitwirken, so müssen sie auch das diesen allen Gemeinsame, nicht das Absonderliche einer bestimmten Individualität ausprägen; sie geben ein Bild des Volksgeistes, dem der persönliche sich unterordnet und einfügt.

[...]

Die Musik nun ist eine durchaus subjective Kunst; sie verlangt die Ausbildung des Gemüthslebens in seiner Innerlichkeit, die Harmonisirung des Selbstgefühls im persönlichen Geiste. Die Subjectivität in ihrer unendlichen Bedeutung mußte erst erkannt und zum Ende und Ausgangspunkte der verschiedenen Daseinssphären gemacht sein, ehe die Musik sich selbstständig entwickeln konnte.⁵⁵²

In der Architektur kann sich das Individuelle nicht frei Ausdruck verschaffen. Ihre Formen sind Konventionen unterworfen, die sich überindividuell definieren und deren Entwicklung den gesellschaftlichen Konsens benötigen. Im Gegensatz zur Musik, die immer den subjektiv-individuellen Bezugspunkt einnimmt, leitet sich für die Architektur, der kollektiven Kunst, nach Carriere eine gesellschaftspolitische Rolle ab.

Der Musikvergleich für die Architektur

Es lässt sich feststellen, dass sich in Carrieres *Ästhetik* weitaus weniger neue Gedanken finden, weder im Sinne einer Weiterführung des idealistischen Konzepts, noch in der Aufnahme erkenntnistheoretischer Ansichten, als er im Vorwort zu versprechen vorgibt. Dies gilt auch für die Beschreibung der einzelnen Kunstarten im 2. Band seiner *Ästhetik*. Der Zusammenhang der beiden Kunstgattungen Musik und Architektur wird im Wesentlichen aus der Sichtweise idealistischer und metaphysischer Kunsttheorie rekapituliert. Dennoch sind die Ausführungen, die Carriere dem Zusammenhang der beiden Kunstgattungen widmet, mehr als nur eine Zusammenfassung überkommener Theorien. In den Begriffspaaren Aktivität–Passivität und Subjektivität–Objektivität entwickelt er – trotz der auffälligen Nähe zur Verwendung dieser Begriffspaare durch Hegel – ein ganz eigenes Vergleichsfeld, aus dem er

⁵⁵¹ Diesem Gegensatz von Objektivität und Subjektivität in den Künsten Architektur und Musik kann gleichwohl auch ein zeitliches Moment zugeordnet werden. Dem objektiven Ausdruck, welcher in der Antike vorherrscht, steht ein subjektives Ausdrucksempfinden der Romantik gegenüber. Diese teleologische Sichtweise der Künste, die den objektiven Frühformen die subjektiven Spätformen gegenüberstellt, findet sich bereits bei Hegel. Mit den gleichen Begriffen – objektiv für die symbolische und klassische Kunstform und subjektiv für die romantische Kunstform – begründete Hegel sein Entwicklungsmodell der Kunst. Auch auf Hegel gründet die zeitliche Zuordnung der Architektur als früheste zur Blüte gereiften Kunst und der Musik als Spätkunst, die erst in der abendländischen Kultur ihre Meisterwerke schuf. Gleichlautend stellt Carriere hierzu fest: „Wenden wir nach diesen erläuternden Einzelheiten nochmals unseren Blick auf die Musik in ihrem Verhältniß zur Architektur, so tritt in der Geschichte beider Künste das eigenthümliche Widerspiel ein daß die Architektur am frühesten, die Musik am spätesten ihre eigentlich künstlerische Ausbildung erhalten haben.“ Moritz Carriere, »Aesthetik«, in: »Gesammelte Werke«, Band 2, 3. Auflage Leipzig 1886, S. 18.

⁵⁵² Moritz Carriere, »Aesthetik«, in: »Gesammelte Werke«, Band 2, 3. Auflage Leipzig 1886, S. 18.

Vergl. auch hierzu: „Die Architektur bringt nicht das Individuelle, subjectiv persönliche, sondern allgemeine Kräfte und Gesetze zur Darstellung. [...] Das Persönliche ist in der Architektur untergeordnet, der Baumeister dem Volksgeist, den Forderungen des Cultus, der nationalen Sitte, wie im Bauwerk die Einzelglieder dem Maß und der Macht des Ganzen.“ Moritz Carriere, »Aesthetik«, in: »Gesammelte Werke«, Band 2, 3. Auflage Leipzig 1886, S. 74.

neue Beziehungspunkte im Verhältnis von Musik und Architektur aufzeigt. Insbesondere die gesellschaftliche Bedeutung der Architektur als kollektive Kunst wird in der Gegenüberstellung mit der Musik als neuer Aspekt ihrer Bestimmung eingeführt. Ist die Musik individueller Ausdruck, so kann und darf die Architektur nie das Subjektive in den Vordergrund stellen, wenn sie den besonderen Verpflichtungen einer „öffentlichen“, mit Funktion und Nutzen verbundenen Kunst gerecht werden soll.

Carrieres gelingt es, den Diskurs zu beiden Künsten umfassend aufzuarbeiten und mit eigenen Akzenten zu versehen. Durch Carriere wird das teilweise heterogene Material zum Verhältnis beider Künste im Idealismus in einen im Wesentlichen widerspruchsfreien Zusammenhang gestellt.

8. HERMANN LOTZE – DIE KÜNSTE DER „EINFÜHLUNG“

Hermann Lotze ist genauso wie Carriere noch stark vom Idealismus der spekulativen Philosophie geprägt und gilt als später Vertreter der idealistischen Ästhetik, wenn auch bei ihm bereits Tendenzen einer psychologischen Kunstrichtung feststellbar sind.⁵⁵³ Jedoch ist Lotze im wesentlich stärkeren Maß als Carriere durch seine Ausbildung und Tätigkeit als Arzt von der Psychologie und Physiologie beeinflusst. Gewohnt, als Mediziner empirisch, auf Erfahrung und Beobachtung basierend, zu denken und den Menschen in den Mittelpunkt aller Aufmerksamkeit zu stellen, macht er diese Überzeugungen auch in seinem philosophischen Denken, insbesondere in seinen ästhetischen Abhandlungen,⁵⁵⁴ sichtbar. Die physiologisch-psychologischen Erkenntnisse sind nach Lotze weder in den älteren idealistischen Theorien, noch in den Theorien seines eigenen Lehrers, dem Hegelianer Ch. H. Weiße, ausreichend berücksichtigt worden.⁵⁵⁵ Daraus leitet Lotze die Intention ab, die subjektiv-psychologischen Grundlagen des Schönen in eine metaphysisch orientierte Kunsttheorie einfließen zu lassen, indem er die Merkmale einer psychologischen Sichtweise, die den ausgeübten Reiz des künstlerischen Objektes auf den Geist und die verursachende Gefühle in den Mittelpunkt der Untersuchung rückt, mit den idealistischen Überlieferungen von überindividuellen, apriorischen Prinzipien des Kunstschönen in ein Gesamtmodell synthetisiert.⁵⁵⁶

Für Lotze sind es vor allem zwei Prinzipien, deren Zusammenwirken den ästhetischen Eindruck erzeugen: zum einen bedingt der Kunsteindruck absolute Subjektivität, d.h. dem Subjekt erscheint ein Gegenstand als schön, wenn der Aspekt der Annehmlichkeit (als niedere Stufe der Schönheit) herrscht. Diesem Prinzip gemäß empfinden wir etwas als schön, indem wir uns an das Glück und das damit verbundene Gefühl erinnern und damit das Schöne als psychologisches Phänomen wahrnehmen. Das Prinzip der absoluten Subjektivität im Kunstschönen beruht auf Assoziationen, die im Subjekt durch den Kunstgenuss angeregt werden und auf Ideen als absolute Werte rekurren.⁵⁵⁷ Die Empfindungen beim Hören von Musik und in der Wahrnehmung von Architektur, die in beiden Fällen nicht auf Vorbildliches zurückzuführen sind, bezeichnet Lotze als symbolisch. In dieser Symbolik assoziieren wir übergeordnete (platonische) Ideen, die im architektonischen oder im musikalischen

⁵⁵³ (Rudolph) Hermann Lotze (1817 –1881) studierte in Leipzig Medizin und Philosophie. 1839 erfolgte seine Habilitation an der Leipziger Universität. 1844 wurde er Nachfolger Herbarths an der Universität Göttingens. Ab 1881 bis zu seinem Tode lebte Lotze für kurze Zeit in Berlin. Götz Pochat bezeichnet Hermann Lotze als letzten Vertreter des deutschen Idealismus (Götz Pochat, »Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie«, Köln 1986, S. 574).

⁵⁵⁴ Hierbei sind in absteigender Reihenfolge folgende Schriften, in denen insbesondere zum Verhältnis von Musik und Architektur Stellung bezogen wird, besonders zu nennen:

- Hermann Lotze, »Über die Bedingungen der Kunstschönheit«, erstmals 1847 veröffentlicht in: Göttinger Studien 1847, 2. Abteilung, S. 73–150
- Hermann Lotze, »Über den Begriff der Schönheit«, erstmals 1845 veröffentlicht in: Göttinger Studien 1845, 2. Abteilung, S. 67–125, beide Schriften werden nachfolgend zitiert aus: »Kleine Schriften« (3 Bde.), Leipzig 1886
- Hermann Lotze, »Geschichte der Ästhetik in Deutschland«, Berlin 1868
- Hermann Lotze, »Der Zusammenhang der Dinge«, (Auszug aus dem dritten Buches des dritten Bandes des »Mikrokosmos« von 1856–64) Berlin 1913

⁵⁵⁵ Siehe Max Wentscher, »Fechner und Lotze«, München 1925, S. 152.

⁵⁵⁶ In den eigenen Worten Lotzes klingt das wie folgt:

„Jeder schöne Gegenstand muss zunächst durch sinnliche Empfindungen sich in das Innere des Geistes einführen, und wenn einige Künste weniger von dem unmittelbaren sinnlichen Eindrücke abhängen als andere, so vereinigen sie mittelbar nur um so mannigfaltigere Sinnesvorstellungen von einer reichen inneren Bilderwelt der Erinnerung. Die Forderungen indessen, die unsere körperlichen Sinne an die Schönheit eines Kunstwerks stellen möchten, pflegen in unserer Zeit eben so ungehört übergangen zu werden, als früher einseitige Ansichten mit Unrecht das Wesen der Schönheit in eine Fähigkeit der Gegenstände setzten, dem Spiel unserer Sinnestätigkeiten angemessene Gelegenheit zu üübendem Selbstgenuss zu geben.“ Hermann Lotze, »Über die Bedingungen der Kunstschönheit« (1847); in: »Kleine Schriften«, Leipzig 1886, 2. Band, S. 208.

⁵⁵⁷ Lotze erläutert dies in der »Geschichte der Ästhetik in Deutschland« (S. 268 f.) anhand des Wohlgefallens konsonanter Intervalle: Diese wirken deshalb angenehm und lassen ein ästhetisches Urteil zu, indem sie Verhältnissformen einer übergeordneten Idee sind. Dieses Angenehme ist laut Lotze nicht reiner »Nervenkitzel«, also nur unter Gesichtspunkten des Gefallens zu bewerten, sondern die Konsonanzen referieren auf etwas besonders Wertvolles, wohingegen der Eindruck des Wohlgefallen konsonanter Intervalle lediglich ein Begleitmoment ist.

Kunstwerk vermittelt werden. In dem Begriff der Idee findet sich das metaphysische Moment des Kunstschönen, das auf objektive Kriterien wie Sittlichkeit, Prinzipien des Guten usw. verweist.⁵⁵⁸

Gewiss also kann die Musik weder ein bestimmtes Element der Sittlichkeit, noch ein concretes Ereigniss oder einen besonderen Gegenstand darstellen; sie gibt statt ihrer aller nur Figuren von Tönen, aber sie trägt auf diese Figuren den Gefühlswerth über, den für uns der Inhalt hat, an welchen sie erinnern, und nur durch diese Symbolik erscheint sie schön. [...]

*Die Aufgabe der Specialästhetik einzelner Künste würde es sein, zu zeigen, wie in den verschiedenen Weisen sich doch überall diese Figuren wiederfinden, an welche sich neben dem Werthe des erkennbaren Gedankeninhaltes die Schönheit der Kunstwerke knüpft. Die Musik dürfte mit der Architektur allein vielleicht in Bezug auf die Ergiebigkeit der hierher gehörigen Betrachtungen wetteifern können [...]*⁵⁵⁹

Lotze findet im Vergleich der beiden Künste Musik und Architektur ein besonders reiches Feld von Zusammenhängen und Analogien, die den Inhalt und das Wesen beider Künste, die physiologische Verbindung und schließlich auch die formalen Ähnlichkeiten betreffen. Gleichzeitig benennt Lotze die Punkte und Momente, nach denen sich die beiden Künste wesentlich unterscheiden. Im letzten Feld der Differenzen finden sich die wertenden Bezüge des Idealismus, in denen die vermeintlich „rohe“ Architektur von der „geistigen“ Musik unterschieden wird. Die Zusammenhänge zwischen Architektur und Musik im Sinne einer psychologischen Verbindung stellt die Wesensverwandtschaft in beiden Künsten heraus, wohingegen die metaphysische Verbindung – in der Nachfolge Hegels – unmittelbar die Unterschiedlichkeit thematisiert.

Musik und Architektur – die beiden formalen und unmittelbar verständlichen Künste

Um die Auseinandersetzung Lotzes mit den beiden Kunstgattungen zu eröffnen, sei hier eine erste Einteilung beider Künste bei ihm vorgestellt: In einer Rezension zu einer ästhetischen Abhandlung des Philosophen Johann Heinrich Koosen setzt sich Lotze kritisch mit dem dort vorgeschlagenen System der Künste auseinander. Lotze beanstandet Koosens Klassifikation der Künste in klassische, empirische und formale Gattungen, um festzustellen, dass lediglich zwei Künste eine unmittelbare Beziehung zueinander aufweisen und dadurch eine Kategorie bilden:

*Die formale Kunst begreift als bildende die Architektur, als redende die Musik. Beide gestalten einen noch formlosen Stoff, ohne ein Muster der Nachahmung, einen Typus ihrer Gebilde in der wirklichen Natur zu finden; sie tragen in freier Phantasie die Formverhältnisse der Schönheit auf diese füsamen Stoffe über. Da sie aber nicht durch empirische Beziehungen oder sinnliche Reize wirken, stehen sie der classischen Kunst näher. Ausser dieser Verbindung von Musik und Baukunst, die sowohl aus diesem als aus andern Gründen allerdings schon längst anerkannt ist, können wir in der Systematik der Künste keine natürliche Gruppierung sehen ...*⁵⁶⁰

⁵⁵⁸ Siehe Hermann Lotze, »Geschichte der Ästhetik in Deutschland«, Berlin 1868, S. 101 f.; vergleiche auch Julius Roehr, »Kritische Untersuchungen über Lotzes Ästhetik«, Diss. Halle 1890, S. 14, S. 17 f. und S. 42 f.

⁵⁵⁹ Hermann Lotze, »Rezension von E. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen« 1855, in: »Kleine Schriften«, Leipzig 1886, 3. Band, S. 214 f.

⁵⁶⁰ Hermann Lotze, »Recension von Joh. Heinr. Koosen, Propädeutik der Kunst« 1848, in: »Kleine Schriften«, Leipzig 1886, 2. Band, S. 364.

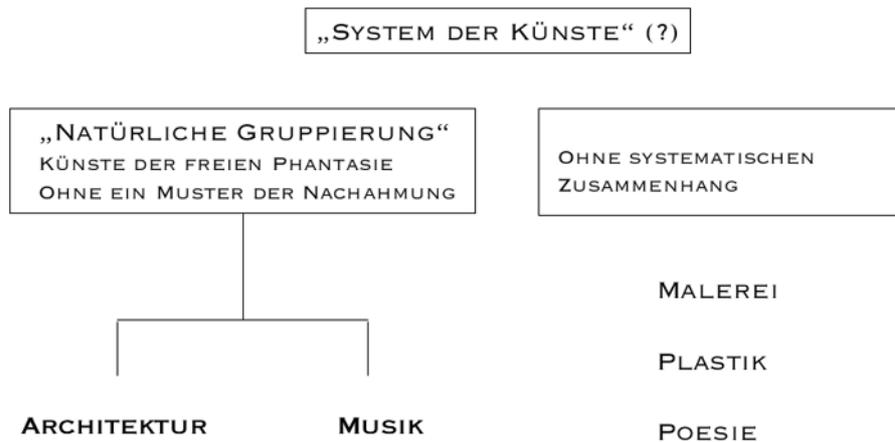


Abbildung 7: Das System der Künste bei Lotze

Dem Zusammenhang von Architektur und Musik als autonome Künste stellt Lotze nun neue, physiologisch-psychologisch bestimmte Beziehungen gegenüber, die – in der Art, wie wir musikalische und räumliche Phänomene wahrnehmen – ein großes Feld weiterer Gemeinsamkeiten offenbaren.⁵⁶¹ So ist die Wirkungsqualität von Architektur und Musik durch physiologische Vorgänge, die einen wesentlichen Anteil der Erfahrungswelt des Menschen bestimmen, erklärbar. So wie der Mensch in der Welt der Gefühle auf eine ganz eigene, unmittelbar verständliche Ausdrucksweise zurückgreift, so findet er sich in der Welt der Musik unmittelbar zurecht. Die Sphäre des Räumlichen erfasst der Mensch ebenfalls instinktiv, da er sich aufgrund seiner eigenen Körperhaftigkeit unmittelbar in der räumlich-architektonische Umgebung „einfühlt“. Der Mensch „versteh“ das architektonische Repertoire als Teil seiner physiologischen Erfahrung. Dies intensive Hineinversetzen des anschauenden/hörenden Subjekts in das Angesehene/Gehörte charakterisiert nach Lotze unser Verhältnis zu den beiden Künsten Architektur und Musik. Hinzu kommt, dass sich in der Räumlichkeit der Architektur und der Zeitlichkeit der Musik die kategorialen Begrifflichkeiten von Raum und Zeit widerspiegeln:

In den Verschlingungen der Klänge findet jeder sein Gemüth wieder und überschaut seine Bewegungen. Schwerlich geschähe dies, triebe nicht eine Vorherbestimmung unserer leiblichen Einrichtung uns an, durch Laute unsern Gefühlen einen an sich unnützen äussern Ausdruck zu geben. Mit den Klängen und ihrem Wechsel verknüpft sich so die Erinnerung an Uebergänge in Grösse und Art der Strebungen und Gefühle, durch die getrieben wir dieselben Laute bilden würden. Ja selbst das Andenken an das Mass und die Anspannung leiblicher Thätigkeit in der Hervorbringung der Töne lehrt uns in diesen selbst, und ihrer Höhe und Tiefe eine Andeutung grösserer und geringerer Kraft, muthigeren und nachlassenderen Strebens zu suchen. Die räumlichen Verhältnisse der Baukunst, ihre strebenden Pfeiler und die breitgelagerten Lasten über ihnen würden uns nur halb verständlich sein, wenn wir nicht selbst eine bewegende Kraft besässen, und in der Erinnerung an gefühlte Lasten und Widerstände auch die Grösse, den Werth und das schlummernde Selbstgefühl jener Kräfte zu schätzen wüssten, die sich in dem gegenseitigen Tragen und Getragenwerden des Bauwerks aussprechen.⁵⁶²

Nach Lotze stehen die physiologischen und psychologischen Grundbedingungen des menschlichen Seins in Analogie zu den architektonischen und musikalischen Wirkungsmo-

⁵⁶¹ Die von Lotze nachfolgend aufgeführten physiologischen Zusammenhänge zwischen Architektur und Musik stehen eigentlich im Widerspruch zu der eingangs formulierten Feststellung, dass beide Künste „nicht durch empirische Beziehungen oder sinnliche Reize wirken“. Wenn beide Künste nicht sinnlich wirken, so dürften eigentlich auch sinnliche (physiologische) Kriterien zwischen beiden Künsten gar nicht vorhanden sein.

⁵⁶² Hermann Lotze, »Über den Begriff der Schönheit« (1845), in: »Kleine Schriften«, Leipzig 1886, 1. Band, S. 300 f.

menten.⁵⁶³ Damit das Subjekt sich im architektonischen oder musikalischen Kunstwerk „verlieren“ könne, müsse in beiden Künsten der Ausdruck abstrakt und unkonkret bleiben. Wie es Schopenhauer für die Musik feststellte, bedinge die „Aneignungsfähigkeit“ des dargebotenen Materials in beiden Künsten, dass die vermittelten Anschauungen in Architektur und Musik nie beschreibend oder gegenständlicher Natur sein können. Nur allgemeine Zustände ließen sich in den beiden Künsten ausdrücken. In der Wirkung von Architektur und Musik seien unbewusste, assoziative Prozesse im Spiel, die in der Verschmelzung mit den metaphysischen Ideen in der Kunst den ästhetischen Eindruck in beiden Künsten erzeugen.⁵⁶⁴

Mit den „elementaren Formen des Schönen“ und den „ewigen Gesetze“ als Ideengehalt der Kunst finden sich die idealistischen Elemente in Lotzes Theorie wieder. In beiden Künsten tritt das Ideale real zu Tage, manifestiert sich das Mannigfaltige der Anschauung in der idealen Form. So sind es laut Lotze insbesondere die beiden Künste Architektur und Musik, die die Idee des Räumlichen und des Zeitlichen für uns am prägnantesten übermitteln.⁵⁶⁵

Die Idealisierung von Naturvorgängen in beiden Künsten

Nach Lotze wird in der Kunst das Dargestellte, sei es mittelbar oder unmittelbar einer realen Situation nachempfunden, durch Idealisierung nachgezeichnet. Dieses Prinzip der Idealisierung gilt vor allem für Architektur und Musik, wobei bei der Musik das Material selbst bereits Idealisierung eines rohen Ausgangsstoffes ist. Ist das Tonsystem der Musik eine Setzung, eine Systematisierung durch den Menschen, so sind die Formen der Architektur ebenfalls Idealisierungen von Zustandsformen der unbelebten Natur, die so in der Natur nicht vorkommen:

Alle Künste folgen diesem Triebe des Idealisirens. Die Musik scheint es nur weniger zu thun, weil wir das ganze Tonreich, mit dem sie wirkt, als ein gegebenes Material der Wahrnehmung zu betrachten pflegen; mit Unrecht, denn eben die ganze musikalisch gegliederte Tonwelt selbst ist das große Ergebniß einer Idealisierung; weder reine Töne, noch genaue Intervalle führt uns die Natur häufig vor; sie sind Gebilde, zu denen erst die menschliche Phantasie den wahrgenommenen Empfindungsgehalt verklärt, Formen, nach denen dieser sich als nach seiner Wahrheit zu sehnen schien, ohne sie

⁵⁶³ Dieser Gedankengang, welcher die physiologischen Bedingungen in den Vordergrund einer ästhetischen Beurteilung der Architektur stellt, wird in der psychologischen Kunsttheorie der Folgezeit zu einem Grundtopos. Besonders interessant erscheint hier die Dissertation von Heinrich Wölfflin, in der er 1886 diesen Sachverhalt mit der gleichen Gegenüberstellung der Musik und der Architektur begründet:

„Die Vergleichung mit der Musik soll es uns zeigen [sc. die Bestätigung durch die Erfahrung]. Dort haben wir ja das gleiche Verhältnis. Das Ohr ist das perzipierende Organ, aus der Analyse der Gehörsvorgänge aber könnte der Stimmungsgehalt niemals begriffen werden. Um die Theorie des musikalischen Ausdrucks zu verstehen, ist es nötig, die *eigene Hervorbringung der Töne*, die Bedeutung und Verwendung *unseres Stimmittel* zu beobachten.

Hätten wir nicht die Fähigkeit, selbst in Tönen Gemütsbewegungen auszudrücken, wir könnten nie und nimmer die Bedeutung fremder Töne verstehen. Man versteht nur, was man selbst kann.

So müssen wir auch hier sagen: *Körperliche Formen können charakteristisch sein nur dadurch, daß wir selbst einen Körper besitzen*. Wären wir bloß optisch auffassende Wesen, so müßte uns eine ästhetische Beurteilung der Körperwelt stets versagt bleiben. Als Menschen aber mit einem Leibe, der uns kennen lehrt, was Schwere, Kontraktion, Kraft usw. ist, sammeln wir an uns die Erfahrungen, die uns erst die Zustände fremder Gestalten mitzuempfinden befähigen. – Warum wundert sich niemand, daß der Stein zur Erde fällt, warum scheint uns das so ganz natürlich? Wir haben nicht die Spur eines Vernunftgrundes für den Vorgang, in unserer Selbsterfahrung liegt allein die Erklärung. Wir haben Lasten getragen und erfahren, wenn wir der niederziehenden Schwere des eigenen Körpers keine Kraft mehr entgegensetzen konnten, und darum wissen wir das stolze Glück einer Säule zu schätzen und begreifen den Drang alles Stoffes, am Boden formlos sich auszubreiten.“ Heinrich Wölfflin, »Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur« (1886), in: »Kleine Schriften«, Basel 1946, S. 14 f. Wölfflin bezeichnet Lotze als einen Pionier der physiologisch-psychologischen Raumtheorie (ebd. S. 17 f.).

⁵⁶⁴ „Die elementaren Formen des Schönen sind mir Analogieen der allgemeinen Verhältnisse, die alles Gute zu seiner Verwirklichung voraussetzt; spielt das Mannigfaltige der Anschauung, obgleich ihm keine sittliche Verpflichtung obliegt, dennoch in diesen idealen Formen, so füllt es uns mit verehrungsvollem Wohlgefallen durch den Schein einer Welt, in welcher die ewigen Gesetze des Seinsollenden zu Fleisch und Blut der Erscheinungen geworden sind, und das Ideale zugleich als reale Kraft die Fülle der Erscheinungen hervortreibt, ihrer selbst froh, durch äußere Zwecke und Aufgaben unbelästigt, von keinem ihnen fremden Mechanismus zurückgehalten. Weit ab liegt von dieser Ansicht jeder Versuch, eine Schönheit räumlicher Gestalt oder des zeitlichen Rhythmus zum Ausdruck eines bestimmten Gedankens oder zum Symbol eines bestimmten Vorgangs zu mißbrauchen; dieses Schöne deutet durch sich selbst nie auf einen einzelnen geformten Bestandtheil der wirklichen Welt hin, sondern nur den Werth der allgemeinen Verhältnisse, die in ihrer Formung herrschen sollen, stellt es in einem freien Gebilde dar, das an keine einzelne Wirklichkeit ausschließlich, aber gleichzeitig an unzählige erinnert.“ Hermann Lotze, »Geschichte der Ästhetik in Deutschland«, Berlin 1868, S. 234 f.

⁵⁶⁵ Lotzes Unterscheidung der „niederer Sinne“ (Geruch, Geschmack), bei denen er physiologische Vorgänge des Erkennens in den Vordergrund stellt, von den „höheren Sinnen“ (Gesicht- und Gehörsinn), in denen im großen Maße Assoziation und Deutung vorliegt, unterstreicht seine ambivalente, auch dem Idealismus verpflichtete Position. Vergl. auch Julius Roehr, »Kritische Untersuchungen über Lotzes Ästhetik«, Diss. Halle 1890, S. 23.

außerhalb des Geistes erreichen zu können. Unterstützung und Druck wirkt in den Massen der Außenwelt überall; aber erst die architectonische Phantasie bringt in dem scharfen Gegensatz gradliniger Träger von senkrechter und der Lasten von horizontaler Richtung oder in den bestimmten Curvenformen der Gewölbe diesen Gedanken der Wechselwirkung zu dem klassischen Ausdruck, der in der Natur selbst stets durch fremdartige Nebenumstände erstickt wird.⁵⁶⁶

Im Ausdruck der allgemeinen Gesetze des Werdens und Geschehens erscheinen diese überindividuellen Ideen in den beiden Künsten vermittelt. In der Musik bleibt neben allem spezifisch Musikalischen das Gesetz der Zeit präsent, so wie in der Architektur das physikalische Gesetz der Gravitation bestimmend ist. In der Schilderung der allgemeinen Gesetze in Architektur und Musik unterscheidet Lotze jedoch den Autonomiegrad, die Möglichkeit der Mittel ihrer Darstellung:

Versuchen wir diese Forderung steter Erinnerung an allgemeine Gesetze, die gleichgiltig über aller einzelnen Entwicklung schweben, auch an die Werke der Baukunst zu stellen. In dem Flusse der Töne liess sich leicht die periodische Wiederkehr der Zeitabschnitte als etwas von aller bestimmten Gestalt der Melodie unabhängiges herausfühlen, aber die räumlich gestalteten Massen der Baukunst scheinen das allgemeine Gesetz der Schwere zwar in sich zu tragen, aber nie unabhängig von ihrer bestimmten Gestalt im Einzelnen darzustellen. Nun ist auch ohne Zweifel richtig, dass ein Bauwerk sich zu einer Musik wie ein einzelner organischer Bildungstrieb, der seine völlige Entwicklung erlangt hat, zu einem umfassende Weltlaufe verhält.⁵⁶⁷

In Lotzes Beurteilung klingt die Behauptung Schopenhauers, die Architektur könne nur die „untersten Naturkräfte“ darstellen an. Im Unterschied zu Schopenhauer aber ist für Lotze das „allgemeine Gesetz der Schwere“ in der Architektur lediglich ein Teilaspekt ihres metaphysischen Inhalts.

Bei aller Wertschätzung für die Architektur, ist letztlich auch Lotze der idealistischen Position einer Hierarchisierung der Künste verpflichtet. Zwischen Gravitation und Zeit als unmittelbar verknüpfte Begriffe offenbare sich das Prinzip einer unterschiedlichen Wertigkeit von Architektur und Musik. Hier deute sich abermals das „alte“ Problem der Architektur an, dass diese – im Gegensatz zur Musik – nicht abgelöst von der physischen Gestalt in Erscheinung treten könne wie die Musik. Die Architektur könne lediglich allegorisch darstellen, wohingegen sich die Musik in der Sprache der Gefühle unmittelbar ausdrücke. Die musikalischen Ausdrucksmittel seien autonomer, und, da die Musik Entwicklung darstellen könne, sei sie in diesem Punkte der Architektur weit überlegen, die nur eine Momentaufnahme, gewissermaßen das Ergebnis eines Prozesses festhalte.

Die räumliche Analogie in der Musik

Die Ausführungen Lotzes zum Verhältnis beider Künste sind bis hier idealistisch geprägt gewesen, wenn auch, wie im Fall der unmittelbaren Verständlichkeit von musikalischem und architektonischem Ausdruck, ein starkes physiologisches Element zur Erklärung vorausgesetzt werden musste. Das folgende Argument, das Lotze zur Klärung des Musikbegriffs entwickelt, ist gänzlich psychologischer Natur. Die Bedeutung der räumlichen Analogie zum Verständnis musikalischer Begriffe ist nach Lotze in der musikalischen Terminologie immanent. Die räumliche Anschauung liefert unmittelbare und primäre Erkenntnis, die auch unabhängig vom realen Objekt verständlich ist. Allein schon in den Begriffen „hoch“ oder „tief“ (als Begriffe der räumlichen Anschauung) verfügen wir über ein – durch unsere eigene

⁵⁶⁶ Hermann Lotze, »Geschichte der Ästhetik in Deutschland«, Berlin 1868, S. 450 f.

⁵⁶⁷ Hermann Lotze, »Über die Bedingungen der Kunstschönheit« (1847), in: »Kleine Schriften«, Leipzig 1886, 2. Band, S. 223 f.

Körperhaftigkeit geprägtes – Analogiemodell, mit dem wir auch abstrakte (der direkten sinnlichen Perzeption verschlossene Phänomene) verstehen können. Dies zeigt sich auch darin, dass dem rationalen Tonmodell der Musik die räumliche Analogie zur Seite gestellt wird, um das Verstehen und wortwörtliche Begreifen des Tonsystems anschaulich zu machen. Ist das räumliche Erklärungsmodell des Tonsystems auch von außen hinzugekommen und weist keinen unmittelbaren Bezug zum tonlichen Phänomen auf, so verlangt doch unsere Einbildungskraft einen bildlichen Ausdruck für das mathematisch-rationale System, das der Musik zu Grunde gelegt wird:

Wir können eine Vielheit des Unräumlichen wohl denken, aber wir stellen sie nie vor, ohne das das Viele an verschiedene Orte eines mitvorgestellten Raumes zu verteilen; jede Einheit verdeutlichen wir durch räumliche Grenzlinien, durch die sie von anderen abgeschlossen wird; keine Verschiedenheit und keinen Gegensatz, keinen Grad der Verwandtschaft stellen wir vor, ohne durch Bilder verschiedener räumlicher Lage, Gestalt, Richtung und Entfernung den abstrakt gemeinten Inhalt dieser Begriffe uns zu anschaulicher Erscheinung zu bringen. Und auch diese Worte, wie Inhalt, Gegensatz, Vorstellung, sowie unzählige sprachliche Bezeichnungen von Beziehungen verraten etymologisch ganz deutlich, daß selbst sie, denen der Fortschritt der Bildung nach und nach ihre abstrakte Bedeutung abgewöhnt hat, ursprünglich doch dem Kreise räumlicher Anschauungen entsprungen sind. [...] Die Gliederung der Tonwelt oder die der mathematischen Wahrheit kann zur Erläuterung dieses Verhaltens dienen. Ohne die räumlichen Bilder der Höhe, der Tiefe, der Intervalle werden uns die Beziehungen der Töne nicht klar im Denken, obwohl wir im Empfinden uns ihrer bloß quantitativen Natur bewußt sind; die mathematischen Wahrheiten oder die Verhältnisse der reinen Zahlen fassen wir, da sie kein sinnliches Bild zusammensetzen, leichter als das, was sie wirklich sind, als Systeme von Gliedern, deren höchst mannigfach abgestufte wechselseitige Abhängigkeit durchaus abstrakter Natur ist und der räumlichen Verbildlichung weder zu ihrem Bestehen bedarf noch ausnahmslos eine solche zuläßt.⁵⁶⁸

Dass es räumliche Kriterien sind, die die Musik bildhaft beschreibbar machen, und dass das Vokabular, welches dem architektonischen Kunstwerk eigen ist, in einer Art synästhetischer Übertragung auch für die Musik genutzt werden kann, verbindet die beiden Künste über formale Aspekte hinaus und lässt die eine Kunst (in ihrer Terminologie) quasi zum „Dolmetscher“ der anderen werden. Die abstrakt-mathematischen Mechanismen, die in der Musik herrschen, werden erst sinnlich erfassbar, dadurch, dass wir sie als räumliche Phänomene dem Geist zugänglich machen. In Ernst Kurths *Musikpsychologie* von 1931 – wie im Schlusskapitel noch gezeigt werden soll – wird der Raumbegriff als psychologisches Moment in der Musik eine neue und wesentliche Rolle spielen, aus der eine „moderne Parallele“⁵⁶⁹ zwischen Architektur und Musik entstehen wird, in der nicht mehr die Architektur in der Musikanalogie, sondern die Musik in der Architekturanalogie ihre Definition findet.⁵⁷⁰ Lotzes Verdienst ist es, bereits 1864, viele Jahre bevor von der Musikpsychologie als Disziplin überhaupt geredet werden konnte, diesen psychologischen Zusammenhang von Raum und Klang erkannt und in seinen Wesenszügen umrissen zu haben.

Die Prinzipien struktureller Logik: Begrenzung, Wiederholung, Fundament

Neben metaphysischen und wirkungsästhetischen Gemeinsamkeiten lassen sich nach Lotze auch formale, d.h. äußerliche Prinzipien einer Verwandtschaft beider Künste finden. Zum einen zählt Lotze hierzu das Element der Begrenzung, das den Gedanken in beiden Künsten

⁵⁶⁸ Hermann Lotze, »Der Zusammenhang der Dinge« (Auszüge aus dem »Mikrokosmos« von 1856–64), Berlin 1913, S. 50 f.

⁵⁶⁹ Rudolf Schäfke, »Geschichte der Musikästhetik in Umrissen«, Berlin 1934, S. 434.

⁵⁷⁰ Der Zusammenhang mit Ernst Kurths musikpsychologischen Forschungen zum Thema Raum und Musik wird im Schlusskapitel näher untersucht werden.

in eine knappe, auf das Wesentliche reduzierte Form bringt, hierbei unterstützt durch das Prinzip einer strukturellen Logik, die die Teile zusammenhält, zum anderen das gemeinsame Element der Wiederholung, das diesen Künsten so wesentlich ist:

Der Eindruck, den alles Ebenmäßig-begrenzte im Gegensatz hässlicher Verwirrung der Umriss macht, bedeutet uns überhaupt nur die Thatsache, dass der unentschiedne, nirgend von selbst sich abschliessende Stoff durch die höhere Gewalt des Gedankens in zusammenhaltende, scharfkantige Begrenzung gegossen ist, und nur so weit, als das Regelmässige nicht bloss im Begriff zu erfassen ist, sondern sich auch dem Anblick als entsprechend Ebenmässiges zeigt, wird es überhaupt erst die Lust des Schönen erwecken. Dann aber um so mehr, je vielfacher die Theile sind, über die sich beherrschend dieselbe Gestalt ebenmässiger Verbindung erstreckt, und so wie die Schönheit eines einfachen scharfgezeichneten Vielecks durch die eine Gruppe sich verschlingender Vielecke überboten wird, so steigert und befestigt auch die Baukunst und die Kunst der Klänge den einmal gewonnenen Eindruck durch die immer reicher, immer tiefer in sich gegliederte, in sich selbst unendlich theilbare Wiederholung desselben Satzes oder des Schmuckwerks, das zuerst einzelne Theile des Gebäude verzieren, dann zur belebenden Seele des Ganzen wird.⁵⁷¹

Das Mittel der Regelmäßigkeit ist in beiden Künsten beherrschendes formales Mittel. Lotze vermeidet den Begriff Repetition, da die ordnende Struktur in Architektur und Musik mehr als nur eine „mechanische“ Addition von Einzelementen ist. Das Zusammenfügen der wiederholten Elemente, musikalischen Formen oder Bauglieder zu einer „belebenden Seele des Ganzen“ weist bereits auf eine Synthese von Gleichförmigkeit und individueller Form hin, die eher dem Harmonie- als dem Rhythmusbegriff verwandt sein dürfte.

Lotze bestimmt ein weiteres formales, strukturbildendes Element in beiden Künsten: da sowohl in der Architektur, als auch in der Musik „thematische“ Brüche und Übergänge vorherrschen (in der Musik im Übergang zu anderen Tonarten, in der Architektur im Übergang von Trag- in Stützglieder), so müssen in beiden Künsten vermittelnde Zwischenelemente entwickelt werden, die diese Übergänge harmonisch werden lassen. Das Melodische in der Architektur ist nach Lotze die Vereinigung der Wirkungsprinzipien von Harmonie (Vermittlung der Übergänge) mit Wiederholung. Diese Zusammenführung widerstreitender Elemente gelingt der Architektur besser als der Musik, die Architektur erreicht eine „Ausdehnung der Melodie“.⁵⁷²

An anderer Stelle kehrt Lotze diesen Vorteil in der Architektur wieder um. Die Musik ist zur Modulation in der Lage, zu einer inhärenten Entwicklung, sie kann widersprechende Charakterzüge darstellen. Analog dem Drama sind ihr Spannung, Konflikt und Katharsis als Ausdrucksmittel eigen. Die Musik ist – verglichen mit der Architektur – auch für Lotze die „geistigere“ Kunst. Die Unfähigkeit der Architektur, Entwicklung darstellen zu können, reicht ihr entschieden zum Nachteil. Sie kann dem Lebendigen der Musik nichts Gleichwertiges entgegensetzen und bleibt ein lediglich stummes Behältnis, wohingegen die Musik Streben, Auseinandersetzung, Entfremdung und Zusammenkommen als Elemente sozialen Lebens darstellen kann. Der unvollständige Ausdrucksgehalt der Architektur führt im Vergleich zur Musik zu einer unterlegenen Position in Lotzes System der Künste.

⁵⁷¹ Hermann Lotze, »Über den Begriff der Schönheit« (1845), in: »Kleine Schriften«, Leipzig 1886, 1. Band, S. 322 f.

⁵⁷² »Fragen wir nun noch, um unserer dritten Forderung [Einfachheit, Gleichartigkeit und Wahrheit der äußeren Gestalt, AdV] zu genügen, nach den Gesetzen der Verbindung dieser Stilelemente zu einem Ganzen, so sind diese weit weniger von dem Plane des Ganzen unabhängig als die Entwicklungsweisen der Melodien, und wir können über sie kurz sein. Wie die Uebergänge aus einem harmonischen System in das andere, so verlangen auch die von einer Form zur andern vermittelnden Zwischenstufen, und auf vielfältige, oft sehr sinnvolle Weise hat die Kunst aus der quadratischen Grundfläche des Fusses die Rundung der Säule, oder durch das Mittelglied polygoner Entwicklung kuppelförmige Schlüsse der Gebäude entstehen lassen. Neben dieser Motivierung gewinnt aber die Architektur noch durch Zusammenstellungen und Wiederholungen des Gleichartigen eine Ausdehnung der Melodie, die der Musik versagt ist.« Hermann Lotze, »Über die Bedingungen der Kunstschönheit« (1847); in: »Kleine Schriften«, Leipzig 1886, 2. Band, S. 245 f.

Hinzu kommt, dass die einzelnen Teile in der Architektur nie zu einem wirklich organischen Ganzen zusammengeführt werden können, da sie nach Lotze immer formale Konstrukte bleiben, denen ein innerer, zusammenwirkender oder auch geistiger Halt fehlt. Das Prinzip der Repetition in der Architektur, das Lotze 1845 noch im Vergleich mit der Musik zum Kunstprinzip erhebt, beurteilt Lotze zwei Jahre später deutlich negativ, indem er den architektonischen Rhythmus zur stumpfsinnigen monotonen Wiederholung werden lässt, da in ihr keine Steigerung oder Entwicklung im Sinne des Lebendigen möglich sei.⁵⁷³

In der wirkungsästhetischen Beurteilung Lotzes ist der architektonische „Rhythmus“ gegenüber der Musik im Vorteil, da dieser als Ausdruckselement zu einer „*Ausdehnung der Melodie*“ führt, „*die der Musik versagt ist*“. Metaphysisch beurteilt, d.h. in der Fähigkeit, übergeordnete Ideen als Prozesse geistiger Entwicklung darzustellen, wird der Rhythmus in der Architektur – im Gegensatz zum Rhythmus in der Musik – zu einem „*teilnahmslosen Gesetz der Regelmässigkeit*“. Im Rhythmusbegriff Lotzes wird der Konflikt zweier widerstreitender Kunstauffassungen, der idealistischen und der psychologischen, geradezu exemplarisch deutlich.⁵⁷⁴

Neben dieser von Lotze sehr ambivalent diskutierten Möglichkeit rhythmischer und harmonischer Übereinstimmung beider Künste, gibt es ein unzweifelhaftes Analogon: Lotze erkennt sowohl in der Architektur als auch in der Musik eine vertikale Schichtung, die eine Zunahme des Ausdrucksgehaltes in Abhängigkeit von der Entfernung zum „Fundament“ bedeutet. Dieses Fundament, das in der Musik durch den Generalbass gebildet wird und sich in der Architektur im Bauteil des Sockels manifestiert, bildet die notwendige Grundlage für eine aufbauende Entfaltung und Unabhängigkeit des „Melodischen“ beider Künste:

Der Fortschritt endlich in der Entwicklung der Melodie müsste im Bauwerk in seiner Höhenrichtung gesucht werden, in der jeder höhere Theil sein entwickelndes Motiv in dem unterlagerten finden soll. [...] Die untern Theile des Gebäudes selbst sind nur der passende Ort für die Ablagerung der grossen und schmucklosen Massen, aus denen sich die Mannigfaltigkeit der strebenden Bautheile mit um so grösserem Reichthume des Schmuckwerks erhebt, je mehr die Zerfällung in vielfältige Theile ihnen diese Lust individueller Entwicklung gestattet. Man kann ähnlich wie von der musikalischen Melodie, behaupten, dass Menge und Gestalt der Ornamente in den untern Theilen überall nur den Zweck fester und sicherer Zeichnung der Hauptentwicklungstrieb haben darf, und dass jede Anwendung fehlerhaft ist, die hier schon eine Feinheit und Mannigfaltigkeit des Schmuckes sich erlaubt, die weder durch die nackten Fundamente des Baues begründet, noch durch die weitere Entwicklung nach oben überboten werden kann.⁵⁷⁵

Der „Überbau“ ist der Ort der individuellen Entwicklung in Architektur und Musik. Der Sockel in der Architektur ist analog dem Grundbass in der Musik. Erst ihre starre und regel-

⁵⁷³ „Aber das vollendetste Bild des Lebens ist jene Weise zerstreuter Anfänge und ihrer Zusammendrängung, die anerkennt, dass keine endliche Erscheinung der Quell der Entfaltung für das sein kann, das für die Kunst die Welt bedeutet, dass vielmehr von den verschiedensten Seiten her ursprünglich strebende Kräfte sich begegnen, zuerst fremdartig, staunend über einander und sich bekämpfend, dann im Laufe der Entwicklung die innere Verwandtschaft ihres Wesens erkennend, und zu der Verherrlichung eines gemeinsamen Zieles in endlicher Durchdringung sich verschmelzend. Die Fülle ursprünglich lebendiger Mannigfaltigkeit hat die Kunst hier zusammengefasst, indem sie allzu verwegene Strebungen in feste Zusammenwirkung band.

Die Säulen eines Tempels hat nicht ihr inwohnender Gestaltungstrieb in die gerade Linie einer Reihe gestellt, ein theilnahmsloses Gesetz der Regelmässigkeit tyrannisirt sie vielmehr. Je einfacher und je symmetrischer der Grundriss eines Gebäudes ist, je deutlicher der Parallelismus seiner Seiten hervortritt, je gleichmässiger die Höhenausdehnung der Theile ist, desto weniger können wir in solchen Anordnungen ein quellendes inneres Leben, eine gestaltende Idee sehen; wir finden vielmehr ein Form, die wie die des Krystalles nur einem allgemeinen Gesetz der Anlagerung jedes Theils an jedem andern folgt, aber keine, deren letzte Umrisse sich deutlich als ein organisirtes und abgeschlossenes Ganzes erwiesen.“ Hermann Lotze, »Über die Bedingungen der Kunstschönheit« (1847), in: »Kleine Schriften«, Leipzig 1886, 2. Band, S. 257.

⁵⁷⁴ Siehe hierzu Eduard von Hartmann, »Die deutsche Aesthetik seit Kant«, Berlin 1886, S. 104, wobei Hartmanns generelle Einschätzung Lotzes als „*principloser Eklektiker*“ (S. 107) entschieden widersprochen werden muss. Die Rückzugsgefechte des überzeugten Idealisten und Hegelianers Hartmann gegen die Einflüsse der empirischen Theorie sind in seiner Polemik allerorten spürbar. Zur Architekturbestimmung Hartmanns und insbesondere zur Interpretation der Schellingschen und Schopenhauerschen Architekturtheorie bei Hartmann, siehe Hermann Bauer, »Architektur als Kunst« in: H. Bauer (Hrsg., et al.) »Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert«, Berlin 1963, S. 156–160.

⁵⁷⁵ Hermann Lotze, »Über die Bedingungen der Kunstschönheit« (1847), in: »Kleine Schriften«, Leipzig 1886, 2. Band, S. 247 f.

mäßige Struktur ermöglicht die melodische Entfaltung, ob in der Diskantstimme der Musik oder in der Säulenordnung der Architektur.

Es lassen sich also zwei Vergleichsebenen des Räumlichen in der Musik ausmachen: zum einen ist dies die Terminologie des Räumlichen, die das Tonsystem für die Anschauung verständlich macht, aber lediglich eine Analogie zum Tonsystem darstellt; zum anderen existiert tatsächlich ein räumliches Ordnungsprinzip in beiden Künsten. In der Architektur ist dies die Gravitation, die eine vertikale Schichtung und Differenzierung der einzelnen Elemente nach konstruktiv-statischen Gesichtspunkten erlaubt und in der Folge auch zu einem ästhetischen Prinzip von Verfeinerung und Auflösung wird, in der Musik ist dies die Harmonielehre mit ihrer funktionalen Unterscheidung der einzelnen Stimmlagen, womit erst eine vertikale Differenzierung, eine Unterscheidung von Melodie und Begleitung, ermöglicht wird. Wie bei der Sprachanalogie ist es auch hier die Musik, die die „architektonische Übereinstimmung“ sucht. Die der Architektur immanente Bedingung der Schwerkraft, die erst vertikale „Verfeinerung“ und Entwicklung ermöglicht, wird anschauliches Analogon zur Harmonielehre, die in der Musik die gleiche ordnende Funktion übernimmt.

Die unterschiedlichen Freiheitsgrade in Musik und Architektur

Neben all den Analogien und Gemeinsamkeiten, die sich aufzeigen lassen, sind in vielen Vergleichsfeldern, die auf den ersten Blick viele Übereinstimmungen zeigen, auch gravierende Unterschiede auszumachen. So ist das traditionelle Feld der Zahlenverbindung in beiden Künsten für Lotze weniger evident. Hier übernimmt Lotze Schopenhauers Position, der diesen Zusammenhang insofern als sekundär ansieht, als für die Architektur nicht Proportion, Symmetrie die bestimmenden ästhetischen Kriterien seien, sondern vielmehr Masse, Starrheit und Schwere. Auch spielten nach Schopenhauer Größe und Maßstäblichkeit eine besondere Rolle als herausragendes Schönheitskriterium für die Architektur. Diesen Argumentationszug übernimmt Lotze, vermischt ihn mit der Kritik der Empiriker an der Allgemeingültigkeit von architektonischen Proportionen, um wie Schopenhauer nochmals auf die physischen Grundbedingungen der Architektur als gleichsam ästhetisches Merkmal hinzuweisen:

Die Baukunst entbehrt viele der Hilfsmittel, welche der Musik zu Gebot stehn, und selbst diejenigen, die sie besitzt, kann sie nicht nach allen Seiten hin erschöpfend benutzen. Zwar man sollte meinen, dass eine Kunst, die in drei Ausdehnungen des Raums alle möglichen Grössenverhältnisse darstellen kann, an ihnen überreiche Mittel besitzen müsste, um die Mannigfaltigkeit der Musik nachzuahmen. Allein Grössen, so wichtig sie auch hier sind, bedeuten in der Architektur doch nichts an sich selbst. Sie kommen nur in Betracht als Masse der strebenden Kräfte, die im Bauwerk walten, und was als Zahlenverhältnisse an sich vielleicht einfach, harmonisch, oder von regelmässiger Mannigfaltigkeit ist, kann trotz dem als architektonisches Verhältniss nüchtern, leblos und unbedeutend sein. [...] Wer daher nach psychologischen Ansichten musikalische und architektonische Verhältnisse vergleichen und etwa Dicke des Säulenfusses, Höhe und Verjüngung nach einfachen Zahlen abmessen wollte, würde sich sehr über die Natur seines Gegenstandes täuschen, dessen Massverhältnisse verwickelter sind. [...]

Man darf den Stoff in der Architektur nie als blosses Substrat der Ausdehnung, man muss ihn vielmehr als Masse betrachten, und nur die in dieser schlummernden Kräfte sind die Mittel, mit welchem die Baukunst schöne Wirkungen erzielt. Der Musik nun sind ihre Stoffe, die Töne in ihrer ganzen Gesetzmäßigkeit gegeben, die Architektur hat die ihrigen aus der Natur mit der Wahl und Um-sicht zu entlehnen, und sie wird zu künstlerischer Benutzung nicht alles aufnehmen dürfen, was sonst für die mechanische Ausführung ihrer Werke passend sein würde. Baukunst beginnt erst da,

wo der Gegensatz zwischen Trägern und Lasten in irgend einer Weise deutlich die belebende Seele des Ganzen ausmacht, und für diesen Ausdruck müssen die Stoffe gewählt werden.⁵⁷⁶

Die Musik ist in der Verwendung ihrer Mittel weitgehend frei, wohingegen die Architektur in zweifacher Hinsicht eingeschränkt wird: ihr sind einerseits die mechanischen Grundbedingungen der Ausführbarkeit eine Fessel, zum anderen ist sie selbst innerhalb dieser technischen Bedingungen weiter eingeschränkt, indem ihr nur das gestattet ist, was den Ausdruck des Gegensatzes von Tragen und Lasten bestmöglich in Übereinstimmung bringt.

Da Material und Art der Umsetzung in der Baukunst für das ästhetische Verständnis nicht die gleiche Autonomie besitzen wie in der Musik (in der Baukunst wird der Werkstoff und die Konstruktionsart wichtiger Teil des ästhetischen Ausdrucks), so verbinden und bedingen sich Entwurf und Ausführung in der Architektur weitaus stärker. Ist die Architektur bereits in der Auswahl ihrer Mittel eingeschränkter als die Musik, so gilt dies auch für die Freiheit des Gesamtausdrucks:

Der Architektur steht mithin in ihren Materialien keine so grosse Mannigfaltigkeit der Elemente zu Gebot, wie der Musik in ihren Tönen. Auch die harmonischen Grundverhältnisse, die sie zur Ausführung ihrer Gedanken benutzt, sind beschränkter. Wir müssen sie in jenen ursprünglichen Lebenstrieben der Massen suchen, durch welche sie auf bestimmte eigenthümliche Weise, und zwar auf eine überall in dem Ganzen eines Werkes festgehaltene, ihre Bestimmung erfüllen, also in den Stilelementen, die sich in der Verknüpfungsweise zwischen Träger und Last zeigen.⁵⁷⁷

Der Musikvergleich für die Architektur

Mit Lotze wird der tradierte, im Wesen platonisch bestimmte Zusammenhang beider Künste durch physiologische Aspekte vervollständigt. Sind auch weiterhin die Begriffe der idealistischen Kunsttheorie präsent, so werden zusätzlich neue Zusammenhänge, die die beiden Künste als Ausdruck kategorialer Daseinserfahrung des Menschen (Gefühle, Raumempfinden) definieren, in den Vergleich mit einbezogen. Nicht mehr allein die objektiven Werte in der Architektur (Proportionen, Ansichten, Längenabmessungen) sind Mittelpunkt der Untersuchung, vielmehr wird die Architektur als Raumkunst, der räumliche Eindruck als ästhetisches Erlebnis betrachtet. Abseits ihres rein formalen Feldes der Zahlbeziehungen wird auch die Musik als physiologisches Phänomen untersucht. In dem Maße, wie sie in der Lage ist, Gefühle und Stimmungen hervorzurufen, bringt Lotze diese „Gefühlswerte“ mit denen der räumlichen Vorstellung in Beziehung. Um zu erklären, wie denn in beiden Künsten ein ästhetischer Gehalt übermittelt werden kann, da in beiden Künsten kein unmittelbar verständlicher Inhalt wie in der Malerei oder Poesie zur Anschauung gebracht wird, vermutet Lotze im musikalischen oder architektonischen Eindruck ein Erinnern oder – in Anlehnung an die spätere Theorie Fechners – eine Form von Assoziation, die aber, und hier unterscheidet er sich von Fechners Theorie, mit einem ethischem Wert des „sittlich Guten“ verbunden wird.⁵⁷⁸ Die von Theodor Lipps und Heinrich Wölfflin Ende des 19. Jahrhunderts begründete „Einfühlungstheorie“, in der die ästhetische Wirksamkeit bestimmter räumlicher und zeitlicher Phänomene auf physiologische Vorgänge zurückgeführt wird, findet bei Lotze bereits Mitte des Jahrhunderts seine erste Formulierung.

⁵⁷⁶ Hermann Lotze, »Über die Bedingungen der Kunstschönheit« (1847), in: »Kleine Schriften«, Leipzig 1886, 2. Band, S. 237 f.

⁵⁷⁷ Hermann Lotze, »Über die Bedingungen der Kunstschönheit« (1847), in: »Kleine Schriften«, Leipzig 1886, 2. Band, S. 240.

⁵⁷⁸ Siehe Gustav Theodor Fechner, »Vorschule der Aesthetik« Leipzig 1876, Nachdruck Hildesheim, New York 1978, zur Abgrenzung Fechners von Lotze insbesondere S. 29 f.

Dass hierbei räumliches Empfinden und musikalischer Gefühlsausdruck auf grundlegende physiologische Bedingungen zurückgeführt und in Zusammenhang gebracht werden können, ist der Sichtweise eines Philosophen, der gleichsam als Arzt Ideales und Reales im Kunstschönen zu entdecken sucht, zu verdanken. In der Argumentation Lotzes zum Zusammenhang der beiden Künste fällt auf, dass die abstraktere, der realen Anschauung entferntere Musik in weitaus stärkerem Maße des „Räumlichen“ bedarf, sei es im Rückgriff auf räumliche Terminologien oder in der Tatsache, dass es tatsächlich Momente von Räumlichkeit in der Musik gibt, als die Architektur des „Zeitlichen“. Hier dreht sich das gewohnte Abhängigkeitsverhältnis der Architektur von der Musik um, da noch im Idealismus die Musik zum unerreichbaren Vorbild für die Architektur bestimmt wurde. Nun sind es die Aspekte des Räumlichen, die die Musik mit heranzieht, um sich ihres eigenen Wesens bewusst zu werden. Sie sind nicht wirklich notwendig, vielmehr von außen hinzugefügten Konstruktionen, dennoch helfen sie der Anschauung zum Verständnis. Im Feld der harmonischen Struktur der Musik existieren direkte Beziehungen zu den Raumverhältnissen in der Architektur.

Durch Lotze wird der Zusammenhang von Musik und Raum wie der von Architektur und Zeit als ein wesentliches, unbeachtet gebliebenes Phänomen im Vergleich beider Künste in die moderne Kunsttheorie eingebracht. Dieser neue und äußerst fruchtbare Aspekt wird 35 Jahre später in der Musikpsychologie von Ernst Kurth seine Fortsetzung und Vertiefung finden.

IV ZUSAMMENFASSUNG UND SYNTHESE

1. ARCHITEKTUR UND MUSIK IN DEN UNTERSCHIEDLICHEN KUNSTMODELLEN

Die ästhetischen Theorien des deutschen Idealismus – in der Spannweite von Schelling über Hegel bis zu Schopenhauer und schließlich bis hin zu den spätidealistischen Ansätzen von Lotze – bilden ein divergentes und nicht widerspruchsfreies Erscheinungsbild: Allen Theorien gemein ist die Bestimmung der Rolle der Kunst als Sujet der Erkenntnis. Als Produkt menschlicher Reflektion stellt die Kunst einen wichtigen Schritt des Menschen auf dem Wege zur Erkenntnis des Absoluten dar. Sowohl für Schelling, Hegel und insbesondere auch für Schopenhauer ist der Kunst diese besondere Rolle, womit sie auch erst zum Objekt philosophischer Spekulation werden konnte, zugestanden.

Sehr verschieden jedoch ist in den einzelnen Konzeptionen die Aufgabe der Kunst im Erkenntnisprozess hin zum Absoluten formuliert. Für Schelling ist die Kunst eine von drei Möglichkeiten der Erkenntnis (neben Wissen und Handeln). Aus der Analyse der Kunst (resp. der Künste) lässt sich ebenso ein Erklärungsmodell der Welt ableiten, wie es auch im ursprünglichen Metier der Philosophie möglich ist. Ganz ähnlich, nur begrenzt auf die Musik, behauptet auch Schopenhauer eine potenzielle Gleichsetzung philosophischer und ästhetischer Erkenntnis.

Anders nun die Hegelsche Konzeption: Hier bildet die Kunst im Allgemeinen und die Ausdrucksmöglichkeiten der einzelnen Künste im Besonderen Zwischenstationen des Geistes auf dem Weg zur absoluten Erkenntnis. So wie die Kunst selber lediglich „Durchgangsstation“ des Geistes ist, so erfüllen auch die einzelnen Kunstgattungen zeitlich determinierte, vorübergehende Funktionen als Erkenntnisobjekte. Das „Hinaufschwingen“ des Geistes zur Erkenntnis bedingt nach einer Phase der zunehmenden „Vergeistigung“ der Kunstgattungen die Abkehr von der Kunst als Erkenntnisprinzip, da schließlich nur in der Philosophie eine adäquate geistige Auseinandersetzung für den Menschen möglich ist.

Analog zu den beiden verschiedenen Positionen der Rolle der Kunst als philosophisches Objekt ist es in einem Fall möglich, durch Architektur und Musik zum Verständnis des Absoluten zu gelangen, im anderen Fall sind Architektur und Musik lediglich temporäre Übereinstimmungen des menschlichen Erkenntnisvermögens und dokumentieren damit einen bestimmten Stand in der Entwicklung des menschlichen Bewusstseins. In dem letzten Fall steht die Musik als geistige Spätform in der Kunst der „rohen“ und archaischen Architektur unversöhnlich gegenüber. Werden im ersten Modell die Gemeinsamkeiten zwischen beiden Künsten herausgestellt, so bilden im zweiten Modell die Unterschiede das Hauptaugenmerk im Vergleich der Künste.

Beide Betrachtungsperspektiven sind bedeutsam, vermag doch erst in der Synthese beider Standpunkte eine Antwort auf die Frage nach der Qualität des Zusammenhangs beider Künste gegeben werden.

Im Folgenden soll abschließend der Versuch unternommen werden, die aufgezeigten Positionen systematisch zu ordnen, die Konsequenzen für die beiden Künste aufzuzeigen und die Bedeutung der einzelnen Diskurse für die Entwicklung einer Theorie der Architektur und der Musik im 20. Jahrhundert zu bestimmen.

Das Organismusmodell der Künste

Der mythologisch geprägte Urkonflikt von Sein und Werden, der sich in den beiden kosmischen Modellen einer beständigen Wiederkehr zyklischer Abläufe und einer zielgerichteten Entwicklung von Materie und Geist zum Absoluten bestimmt, findet im 19. Jahrhundert sein Gegenüber in der Organismustheorie Schellings und im teleologischen Modell Hegels.⁵⁷⁹ Der grundsätzliche Konflikt zwischen diesen beiden Modellen wird stellvertretend im kleinen Maßstab im Architektur-Musik-Verhältnis deutlich, wo bereits in der Frage nach einer Ebenbürtigkeit oder nach einer Höherstellung der einen vor der anderen Kunstgattung eine eher auf Schelling oder auf Hegel sich berufende Position deutlich wird.

In dem auf Heraklit gründenden zyklischen Modell der Welt wird eine „ewige Wiederkehr“ von Entstehungs- und Untergangszyklen als Beschreibungsmodell der Welt beschworen.⁵⁸⁰ Aus der Übertragung dieses Modells auf die Kunst resultiert ein Phasenmodell der einzelnen Kunstgattungen, ein „Planetensystem der Künste“, in dessen Zentrum sich ein im Absoluten verankerter Idealbegriff von Kunst befindet. Die einzelnen Künste umkreisen dieses ideale Zentrum – um in der Metapher zu bleiben – aufgrund ihrer elliptischen Bahn in unterschiedlichen Abständen und in unterschiedlichen Umlaufgeschwindigkeiten. In einem unentwegten Durchschreiten dieser Bahn fällt in der zeitlichen Entwicklung mal der einen, mal der anderen Kunst zu, eine besondere Übereinstimmung in ihrer Zeit zu erreichen.

Dialektisch bedingen die Künste in diesem Modell einander; es sind somit unterschiedlich gewichtete Aspekte des Kunstschönen, die sich in den einzelnen Gattungen finden, und deren zeitliches Überwiegen durch die entsprechende Gegenbewegung hin zu einer ihr „diametralen“ Kunstgattung stetig aufgehoben wird. Eine ganz besondere Form dialektischer Beziehung pflegen Architektur und Musik, indem ihnen einerseits größte phänomenologische Differenz und gleichzeitig größte Wesensnähe zugesprochen wird. Hierbei bilden die beiden Künste Architektur und Musik – im sprichwörtlichen Sinne der Metapher der „gefrorenen Musik“ – Aggregatzustände der Kunst, zwischen deren äußeren Polen die Kunst „oszilliert“. In jedem „Phasenübergang“ der Kunst ergibt sich ein zeitweiliges Überwiegen des musikalischen oder des architektonischen Elements in der Kunst. Gleichsam stehen in diesem Modell die Begriffe des „Architektonischen“ und des „Musikalischen“ für überindividuelle Topoi in der Kunst, die als gesetzliches, strukturbildendes Merkmal auf der einen Seite und als emotionales, ausdrucksbestimmendes Merkmal auf der anderen Seite die beiden Bestimmungspole der Kunst überhaupt definieren. In Architektur und Musik werden diese Grundphänomene exemplifiziert und terminologisch definiert; ihre eigentliche Bestimmung leitet sich jedoch aus einer übergeordneten Ebene ab.

Architektur und Musik sind demnach integrale Wesensbestandteile aller Künste, die nur in der unterschiedlichen „Zusammensetzung“, sozusagen im Mischungsverhältnis, differieren und entweder eine stärker plastische oder eine stärker musikalische Ausdrucksform schaffen. In der Konsequenz sind die Künste im Organismusmodell nicht wirklich autonome Phäno-

⁵⁷⁹ Beide Modelle stehen grundsätzlich im Widerspruch einer empirisch-wissenschaftlichen Sichtweise der Welt, in der Unveränderlichkeit und Immergültigkeit als wissenschaftliche Paradigmen begriffen werden. Oder wie August Wilhelm Schlegel 1802 (Vorlesungen in Berlin, veröffentlicht 1808) formuliert: „Die tote und empirische Ansicht von der Welt ist, daß die äußeren Dinge ‚sind‘; die philosophische, daß Alles in ewigem Werden, in einer unaufhörlichen Schöpfung begriffen ist“ (August Wilhelm Schlegel, »Ueber das Verhältniß der schönen Kunst zur Natur«, in: »Sämmtliche Werke«, herausgegeben von Eduard Böcking, Leipzig 1846, 9. Band, S. 305).

Als bewusste Opposition zur modernen Naturwissenschaft und ihren empirischen Verfahren wird in der romantischen Bewegung der pantheistische Gedanke einer beseelten und aus sich heraus immerfort gestaltenden Natur herausgestellt. (Vergl. auch: Günter Stolzenberger, »Die romantische Opposition«, Lüneburg 1998, S. 24 f.)

⁵⁸⁰ Zu Heraklits Zyklusmodell siehe auch: Wilhelm Nestle, »Vom Mythos zum Logos« 2. Auflage, Stuttgart 1975, S. 96 ff.

mene mit eigenen Entstehungs- und Wirkungsgesetzen, vielmehr besitzen die Künste eine gemeinsame „genetische Struktur“, die phänomenologisch unterschiedlich sein kann, und die sich in ihrer augenblicklichen Morphologie als Architektur, Plastik, Malerei oder Musik unterscheidet. Konsequenz dieser polaren Bestimmung der Künste aus dem architektonischen und musikalischen Prinzip ist, dass die zu Grunde gelegten Prinzipien – Struktur und Ausdruck – nicht qualitativ geschieden werden. Vertritt die Architektur den objektiv-formalen Aspekt in der Kunst, so ist dieser Gesichtspunkt der Kunst nicht von dem subjektiv-emotionalen Aspekt, der stellvertretend in der Musik offenbar wird, zu trennen, geschweige sind sie gegeneinander aufzuwiegen. Gleichzeitig bedingt dieser Grundgedanke, dass auch in der Architektur Musikalisches wie in der Musik Architektonisches vorherrscht, und dass erst in der Kombination beider Elemente Kunst entstehen kann.

Die Organismustheorie wurde durch Schelling in die ästhetische Diskussion des 19. Jahrhunderts eingeführt. Obwohl es auch im Konzept Schellings durchaus Wertungen und Ordnungen gibt, haben diese Klassifikationen einen persönlichen und nicht systematischen Charakter. Das Vorherrschen des einen oder des anderen Elements entspricht dem Überwiegen des realen oder idealen Prinzips, aus dem sich die Vielfalt der Künste entwickelt. Für Schelling macht sich die unlösbare Verflechtung der Kunstgattungen untereinander dadurch kenntlich, dass in jeder Kunstgattung die Terminologie der anderen Kunstgattungen verwendet wird, um bestimmte Merkmale der Kunst zu bestimmen (Schelling spricht unter anderem von der „Musik in der Plastik“). Hinzu kommt, dass konstituierende Prinzipien der einen Kunst (wie zum Beispiel der Rhythmus als Musik der Musik) in allen Künsten wirksam werden und damit in verschiedener Manifestation (im Rhythmus als Zeit- und Raumgestalt) vorkommen (die Architektur als Musik der Plastik ist wiederum unmittelbar „rhythmische Kunst“). Durch diese gemeinsamen konstituierenden Prinzipien sind die Künste eng miteinander verbunden.

Auch das Kunstsystem Solgers fällt unter die Kategorie einer organischen Struktur der Künste. Die einzelnen Kunstgattungen sind nach Solger durch ihre eigenen Ausdrucksmöglichkeiten in der Lage, einen Teil der ursprünglichen Wirkungstotalität einer vorzeitlichen Urkunst, die mit dem Sündenfall verloren ging, zu erlangen. Nach Solger bildet jede Kunst ihre eigene Teilsphäre dieser ursprünglichen göttlichen Harmonie. Als Künste des Subjekts bilden Architektur und Musik das notwendige Gegengewicht zu den objektiven, darstellerischen Künsten Plastik und Malerei, die als diametrale Achse den beiden anderen Künsten gegenübergestellt sind. Aus dem besonderen Einfluss auf das Seelische wird auch ihre metaphysische Bedeutung als religiöse Künste abgeleitet.

Das teleologische Modell der Künste

Dem organischen Kunstbegriff nach Schelling ist das teleologische Modell, in dem die Vorherbestimmbarkeit aller Dinge postuliert wird, entgegengestellt. In diesem linearen Modell streben alle Manifestationen des Absoluten in der realen Welt wieder auf eine Auflösung und Wiedereinswerdung im Absoluten hin, d.h. alle Bewegung ist zielgerichtet und löst sich in allerletzter Konsequenz von den Unzulänglichkeiten der Materie und des realen Daseins, um wieder reine Idee, absoluter Geist zu werden.⁵⁸¹ Im Gegensatz zu der zyklischen

⁵⁸¹ Somit ist auch dieses lineare Modell im Ansatz zyklisch bestimmt. Dem Ursprung aus Gott heraus entwickelt sich die Welt in zunehmender Selbstorganisation von den „rohen Anfängen“ über die Selbsterkenntnis zur Erkenntnis des Absoluten, um damit in Gott aufzugehen.

Charakteristik im Organismusmodell wird im teleologischen Ansatz ein Anfangs- und ein Endpunkt der Entwicklung definiert, wobei im Endpunkt ein nachweisbares „Mehr“ an Gehalt des Anfangspunktes festgestellt wird und somit diese lineare, zielgerichtete Bewegung niemals in eine zyklische, oszillierende umspringen kann.

Für die Kunsttheorie liegt in diesem Modell der scheinbar so plausible Gedanke zu Grunde, dass das architektonische und das musikalische Element in der Kunst gleichsam insofern eine Entwicklungstendenz der Kunst implizieren, als sich die Kunst aus dem überwiegend formal Bestimmten, was sich im Nutzen und Zweck einer Sache ausdrückt, zum überwiegend geistig Bestimmten und Zweckfreien fortentwickelt.

In dem zielgerichteten Modell einer Evolution der Kunst werden die Kunstgattungen qualitativ geschieden. Im Sinne einer Vergleichs-genetik beginnt die Kunst sich von einfachen, symbolischen und noch sehr den Notwendigkeiten des Alltags verpflichteten Kunstgattungen hin zu autonomen, ganz dem Geistigen untergeordneten Kunstgattungen zu entwickeln, die hiermit auch das Räumliche, das Materiegebundene überwinden. Bei der Beurteilung der Künste nach ihrem Vermögen, das Geistige in adäquate Darstellung zu bringen, stehen Architektur und Musik einander als konträre Kunstformen gegenüber. So kommt der Architektur in dieser Auffassung von Kunst als evolutionärem, sich ständig weiterentwickelndem Prozess die unterste, zeitlich älteste Position zu, die Musik bildet in diesem Schema die zuletzt zu voller Blüte gekommene Gattung, sie steht damit an vorderer Stelle.⁵⁸² Dieser evolutionäre Prozess kann auch als ein Weg der Kunstentwicklung vom Äußerlichen hin zum Innerlichen verstanden werden, wobei jedem Zeitalter eine Kunstgattung entsprechend ihrem zivilisatorischen und geistigen Stand zugeordnet werden kann.

Im teleologischen System sind die beiden Künste Architektur und Musik klar hierarchisch voneinander getrennt. So finden sich in der Musik zwangsläufig bestimmte strukturelle Begriffe aus der Architektur, aus der sie – vom Gesichtspunkt der zunehmenden Vergeistigung der Kunst her – hervorgegangen sind, umgekehrt aber lassen sich in der Architektur keine eigenständigen Merkmale der Musik wieder finden, da die Musik zeitlich und entwicklungsgeschichtlich in diesem Modell nachfolgt. Um die Idee der Metapher der „gefrorenen Musik“ weiterzuführen, ist das Gefrieren der Architektur ein Vorgang des Verkümmerns und, um in dem zeitlichen Determinismus des linearen Modells zu bleiben, das „Auftauen“ der Musik ein Hinzugewinnen von Qualität auf dem Weg zum Geist. Dialektisch betrachtet verhält sich hier die Architektur zur Musik wie die Thesis zur Synthesis, indem die Musik als Synthesis den in der Architektur als Thesis enthaltenden Widerspruch von Geist und Material auf höherer Ebene bereits aufgelöst hat. D.h., der in der Dialektik eigentlich gar nicht zulässige Vergleich von Prinzip und Metaprinzip kann nur sekundäre Aspekte berücksichtigen. In den entsprechenden Theorien wird dies auch ausdrücklich betont, indem von den lediglich strukturellen Merkmalen als untere Vergleichsebene die Rede ist, in denen sich beide Künste gleichen. Auch hier wird ein Vorherrschen der beiden Prinzipien der Musik und der Architektur in der Kunst behauptet. Im Unterschied aber zum Organismusmodell der Kunst ist hier der architektonische Begriff in den Künsten ein wohl notwendiger, aber zugleich früher und durch das geistige Element später wieder zurückgedrängter Schritt in der Entwicklung der Kunst.

⁵⁸² Auch wenn i.d.R. die Poesie als reiner Erkenntnisvorgang noch vor der Musik an erste Position gestellt wird, steht die Musik nach dieser Theorie, indem sie das Stoffliche abstreift, dem Geistigen bedeutend näher als die Architektur, deren Aussagegehalt sich auf die strukturellen, „statischen“ Bedingungen beschränkt und damit am wenigsten auf geisthafte, übergeordnete Ideen verweist.

Hinter dem Primat des Geistes in der Kunstbetrachtung steht die Präferenz des Transitorischen als Analogie des Denkens gegenüber dem Statischen als Analogie des Seien- den/Unveränderlichen. Der Vorgang des Bildens und Werdens, der sich im musikalischen Verlauf direkt als dynamischer Prozess vermittelt, kann nur eingeschränkt und nur im momenthaften Augenblick der architektonischen Form dargestellt werden. Zugleich ist die Beschränkung auf das der Architektur zur Verfügung stehende Material und die Bedingungen naturwissenschaftlicher Gesetzmäßigkeit eine weitere Restriktion, die die Architektur in ihrem Ausdrucksvermögen gegenüber der „stofflosen“ Musik weiter einschränkt.

Die Idee einer zielgerichteten Entwicklungsdynamik in der Kunst wurde durch Hegel in die Kunstästhetik des Idealismus eingeführt. Das „sinnliche Scheinen der Idee“, das Hegel in allen Manifestation der Kunst zu entdecken forderte, implizierte eine Wertung der Künste nach ihren Ausdrucksfähigkeiten und den ihnen gegebenen Möglichkeiten einer Darstellung von Geisthaftem. Die historische Entwicklung der Kunst, die sich aus ihren rohen Anfängen (Architektur) mit geringer „Sprachfähigkeit“ in eine sublimierte, geistige Form (Musik, Poesie) entwickelt hat, bedeutet für Hegel eine zeitlich endliche Bedeutung der Kunst für den auf dem Weg zum Absoluten befindlichen Geist. Lediglich in und mit der Philosophie wird der letzte Schritt zur absoluten Erkenntnis möglich sein.

Einzuwenden ist hierbei, dass in dieser von Hegel vertretenen Theorie die Kunst eine immanente Tendenz zur „Selbstvernichtung“ besitzt, indem auf längere Sicht die Kunst als Gegenstand intellektueller Auseinandersetzung schließlich überflüssig wird. Abgesehen davon, wie plausibel eine lineare Abfolge von Hauptperioden bestimmter Kunstgattungen sei (inwieweit die Architektur tatsächlich als früheste Kunst ihren „Zenit“ längst überschritten haben soll), so ist die behauptete Zeitlichkeit und letztendliche Überwindung der Kunst eine zweifelhafte Hypothese, die in der Behauptung einer steten und zunehmenden Vergeistigung der Materie einem unangefochtenen Primat des Geistes vor anderen Manifestationen der Welt das Wort redet. Ob die Kunst tatsächlich in den Maßstäben der Geistigkeit gewertet und klassifiziert werden kann, ob sie nicht in ihren Mitteln und Möglichkeiten dadurch maßlos überfordert wird, kann aus der Perspektive des 21. Jahrhunderts zu Recht bestritten werden.

Die geforderte metaphysische Rolle des Kunstgegenstandes, mehr als nur ein schönes Objekt zu sein, sondern immer auf etwas außerhalb des Kunstschönen Liegendes zu verweisen, somit neben Vergnügen auch Erkenntnis zu vermitteln, ist ein Grundpfeiler der Kunstbetrachtung durch alle Zeiten. Aber erst im Zeitalter des Deutschen Idealismus wird dieser Gedanke derart bestimmend, dass bezeichnenderweise fast ausschließlich metierfremde Philosophen und nicht die sie eigentlich betreffenden Künste an dieser Auseinandersetzung beteiligt sind. In der Forderung für die Kunst, ein Äquivalent zur Erkenntniskraft der Philosophie zu sein, wird eine entscheidende Grundthese des Idealismus berührt, die – sollte sie ernsthaft bestritten werden – das gesamte ästhetische System des deutschen Idealismus zum Wanken bringen konnte, wie die wirkungsästhetischen, empirischen Strömungen des späten 19. Jahrhunderts belegen.

Diesem Prinzip, die Kunst nach ihrem geistigen Gehalt entwicklungs-genetisch zu betrachten, fühlen sich viele Nachfolger Hegels verpflichtet, so dass ein großer Teil der aufgezeigten

Positionen der idealistischen Ästhetik teleologische Modelle sind.⁵⁸³ In unserem Fall können unmittelbar die Systeme Vischers, Carrières und in ihrer generellen Systematik auch die Theorie Lotzes als teleologische Modelle in Hegels Nachfolge begriffen werden. Schopenhauers Theorie, in der keine Entwicklungsdynamik der Kunst zu erkennen ist, bildet einen Sonderfall. Nach Schopenhauer trennen sich die Kunstgattungen in Musik und die übrigen Künste, die von der ersten nicht mehr – wie für Hegel – graduell, sondern vielmehr potenziell geschieden sind. Wo für Hegel in der Poesie das Ende eines Erkenntnisweges der Kunst erreicht ist und nur noch die Philosophie darüber hinaus gelangen kann, ist für Schopenhauer die Musik ein Äquivalent zur Philosophie. In der Gegenüberstellung mit der Philosophie bestimmt sich auch der besondere metaphysische Gehalt der Musik. Die Musik auf der einen Seite und die restlichen Künste auf der anderen Seite sind die Protagonisten eines besonderen dialektischen Stufenmodells, in der jeglicher Zusammenhang zwischen beiden Parteien immer nur den Gegensatz von Wesen und Erscheinung reflektiert. Eine unvoreingenommene, gleichberechtigte Gegenüberstellung der Musik mit einer anderen Kunst erscheint Schopenhauer nicht mehr möglich.

Der Architektur-Musik-Vergleich im Organismusmodell der Kunst

Entsprechend den jeweiligen zu Grunde gelegten Modellen ergeben sich ganz unterschiedliche Konsequenzen in der Beurteilung der beiden Künste Architektur und Musik. Im Organismusmodell spielen die Zahlbeziehungen, die Abstraktion und insbesondere die Sujetlosigkeit von Architektur und Musik eine entscheidende Rolle. Aus diesen Argumenten leitet sich das Verständnis von Architektur und Musik als „kosmische“ Künste ab. In den Konzepten von Schelling und Solger erwächst den beiden „kosmischen“ Künsten eine fundamentale Rolle innerhalb des Kunstsystems zu, indem beide Künste Grundphänomene der Welt reflektieren und in ihren Sphären eine Vermittlerrolle für die anderen Kunstgattungen darstellen. Gleichzeitig bilden Architektur und Musik die Umgebung für die anderen Künste, indem die anderen Gattungen in ihnen zusammengeführt werden oder eine Wirkungssteigerung erfahren. Nach Solger werden Architektur und Musik durch ihre besondere Rolle als subjektive, als innerlich „adaptierbare“ Künste zu religiös-metaphysischen Künsten, die über das Diesseitige, welches die anderen Gattungen darzustellen vermögen, weit hinausreichen. Im Organismusmodell der Kunst erhalten Architektur und Musik eine besondere Wertschätzung als autonome, nicht-darstellerische und abstrakte Künste. Dass beide Künste die Wirklichkeit nicht nachahmen, sondern vielmehr eine eigene autonome Sprache entwickelt haben, bestärken Schelling und Solger als Protagonisten der spekulativen idealistischen Philosophie darin, Architektur und Musik als besondere, zutiefst metaphysische Künste zu begreifen.

⁵⁸³ Dass die Ideen Hegels sehr bald geläufig und in anderen kulturellen Sphären Verbreitung fanden, stellt die nachfolgende Passage eines Artikels Heinrich Heines dar, in dem er die Idee einer Stufenfolge der Kunst entsprechend ihrer Vergeistigung von ihm 1841 wie folgt erläutert: „Mit der allmählichen Vergeistigung des Menschengeschlechtes halten auch die Künste ebenmäßig Schritt. In der frühesten Periode mußte notwendigerweise die Architektur allein hervorgehen, die unbewußte rohe Größe massenhaft verherrlichen, wie wir's zum Beispiel sehen bei den Egyptiern. Späterhin erblicken wir bei den Griechen die Blütezeit der Bildhauerkunst, und diese bekundet schon eine äußerste Bewältigung der Materie: Der Geist meißelte eine ahnende Sinnlichkeit in den Stein. Aber der Geist fand dennoch den Stein viel zu hart für seine steigende Offenbarungsbedürfnisse, und er wählte die Farbe, den bunten Schatten, um eine verklarte und dämmernde Welt des Liebens und Leidens darzustellen. Da entstand die große Periode der Malerei, die am Ende des Mittelalters sich glänzend entfaltete. Mit der Ausbildung des Bewußtseinslebens schwindet bei den Menschen alle plastische Begabung, am Ende erlischt sogar der Farbensinn, der noch immer an bestimmte Zeichnung gebunden ist, und die gesteigerte Spiritualität, das abstrakte Gedankentum greift nach Klängen und Tönen, um eine lallende Überschwenglichkeit auszudrücken, die vielleicht nichts anderes ist als die Auflösung der ganzen materiellen Welt: Die Musik ist vielleicht das letzte Wort der Kunst, wie der Tod das letzte Wort des Lebens ist.“ Heinrich Heine, »Zeitungsberichte über Musik und Malerei«, 1841, zitiert aus: Franzsepp Würtenberger, »Malerei und Musik«, Frankfurt/Bern 1979, S. 17 f.

Der Architektur-Musik-Vergleich im teleologischen Kunstmodell

Ganz anders ist nun die Stellung von Architektur und Musik im teleologischen Modell. Hier sind die unterschiedlichen Kunstformen qualitative Zwischenstationen des Geistes auf dem Wege zur Selbsterkenntnis. Die Architektur, als erste Station des Geistes auf dem Gebiet der Kunst, ist genetisch die Frühkunst, die mit allerlei Unzulänglichkeiten und Makeln in ihrem Erkenntnisvermögen zu kämpfen hat. Ihr geistiges Potenzial ist wesentlich eingeschränkt, so dass sie in einigen Konzeptionen dieser Schule nur mit Einschränkung überhaupt als Kunst definiert wird.

Im Gegensatz zur Architektur besitzt die Musik ein überaus reiches geistiges Potenzial, das sie auf Grund des Überwiegens von Ausdruckgehalt – wie dies Hegel konstatiert – schon in eine bedenkliche Nähe zur Philosophie bringt. Als dekadente „Endkunst“ deutet die Musik bereits die Überwindung der Kunst als Medium der Erkenntnis an. Für Schopenhauer durchbricht die Musik diese Schranke vollends und wird zu einem philosophischen Sujet. Sie wird zum Gegenmodell der Welt, zur *universalia ante rem*, dessen schlussendliche Erklärung ihrer Begriffe und Gesetze absolute Erkenntnis bringen würde.

Diesem Konzept entsprechend sind alle Bezugsebenen zwischen Architektur und Musik sekundärer Natur. Die Zahlbeziehungen, die in beiden Künsten walten, sind in einem Fall Endpunkt künstlerischen Gehaltes (Architektur), im anderen lediglich Grundlage (Musik), aus der heraus sich ihr geistig-subjektiver Ausdruck erhebt. Dies zeigt sich bereits in ihren unterschiedlichen Materialeigenschaften, die im Falle der Architektur starr und beschränkt, in der Musik jedoch flexibel und ungebunden sind. Hieraus resultiert auch ihr unterschiedlicher Darstellungsinhalt, der sich in der Architektur auf die einfachsten tektonischen Begriffe beschränkt, wozu hingegen in der Musik das ganze Spektrum emotionaler Äußerung zählt. Erschwerend für die Bewertung der Architektur als Kunst kommt hinzu, dass ihre Produkte konkrete Zwecke erfüllen und sie damit den Makel einer unmittelbar in der profanen Wirklichkeit verankerten Bestimmung besitzt. Schlussendlich zeigt sich im teleologischen Modell Hegels bereits im Hinblick auf die Aufführungsbedingungen beider Künste die ganze Ungleichwertigkeit: So wie in der Musik Aufführung immer Interpretation und verinnerlichte geistige Teilnahme am Kunstwerk bedingt, so stellt sich in der Architektur die Ausführung als rein mechanisch-handwerkliche Tätigkeit dar, die frei von jeglicher Interpretation zu leisten ist.

Die Chronologie der Entwicklung

In den frühen Konzeptionen Schellings und Solgers werden die Künste als organisch zusammenhängend erklärt. Ein Bewertungsschema der Künste (trotz ausgesprochener Präferenz für die eine oder andere Kunst) ist diesen Konzeptionen nicht immanent. Doch schon bald gelangt mit Hegel das teleologische Modell der Kunst zur Popularität. Mit der Ausbreitung eines entwicklungsgeschichtlichen Modells für die Kunst verliert die Architektur gegenüber der Musik an Wertschätzung. Mit Schopenhauer ist der vorläufige Endpunkt in dieser Entwicklung erreicht: nur mittels psycho-ästhetischer Konstrukte, in denen eine „Anreicherung“ von Geistigem im Subjekt des Betrachters behauptet wird, kann das objektiv geringwertige architektonische Objekt den Anspruch eines Kunstwerkes erreichen. Nur durch diesen Aufwertungsvorgang, der im Subjekt und nicht implizit im Material begründet ist,

verbleibt nach Schopenhauer die Architektur im Kreis der schönen Künste. Umgekehrt wird die Musik zur Metakunst, der keine andere Gattung nahe kommen kann.

Mit Lotze, d.h. am Ende des 19. Jahrhunderts, wird der Übergang zur psychologischen Ästhetik offensichtlich. Obwohl der Hegelschen Auffassung einer Stufenordnung der Kunst nahe stehend, finden sich in der Theorie Lotzes unvermutet ganz neue Argumente einer Verbindung von Architektur und Musik auf Grund physiologischer Erkenntnisse. Die Argumente zum Verhältnis zwischen Architektur und Musik erfahren hier eine fruchtbare Bereicherung. Auf der einen Seite ist Lotze noch ganz seinen idealistischen Vorläufern verpflichtet, wenn er die Beschränktheit des architektonischen Materials und die geistige Unvollkommenheit des architektonischen Ausdrucks bemängelt und damit die Architektur als ungeistigen Vertreter der Kunst brandmarkt.⁵⁸⁴ Auf der anderen Seite, hinsichtlich einer psychologischen Sichtweise auf die Kunst, überwindet Lotze die bekannten Klischees und stellt für Architektur und Musik einen neuen Bezugsrahmen her, indem die Unmittelbarkeit in der architektonischen Wirkung als korrespondierend mit der der Musik bezeichnet wird. Die subjektiv-emotionale Wirkungskraft in Architektur und Musik resultiert nach Lotze auf assoziativen Prozessen, die als Teil unserer physiologischen Daseinserfahrung unmittelbar verständlich sind. Architektur und Musik treten als Idealisierungen von Naturvorgängen in ihren Kunstwerken dem Subjekt dergestalt gegenüber, dass sie – in der Terminologie einer späteren psychologischen Kunsttheorie Lipps und Wölfflins – als „Einfühlung“, als unmittelbares emotionales „Verstehen“ begreiflich werden. Diese besondere Form unmittelbarer Assoziation ist es, die in Architektur und Musik als physischer und psychischer Ausdruck im Menschen erzeugt wird.

In der (früh-)physiologischen Position Lotzes wird die beginnende Auflösungserscheinung der idealistischen Ästhetik deutlich, die bereits für Schopenhauer im Gegenüber von Idealismus und Pessimismus zu erkennen war, und die sich in der letztendlichen Unvereinbarkeit von Metaphysik und Psychologie zeigt. Anhand der Veränderung im Denken über das Verhältnis von Architektur und Musik von Schelling bis Lotze kann geradezu beispielhaft der Paradigmenwechsel in der Kunstästhetik, der sich mit dem Aufkommen einer psychologischen Ausrichtung der Ästhetik andeutet, aufgezeigt werden. Lotzes Versuch stellt einen der wenigen, aber letztlich gescheiterten Versuche innerhalb der idealistischen Ästhetik dar, eine Synthese von metaphysischen Bestimmungen und neuen erkenntnistheoretischen Zusammenhängen zu suchen. Zu unversöhnlich stehen sich beide Tendenzen in der Ästhetik gegenüber, dass eine Synthese möglich wäre.

Die Auseinandersetzung zwischen den beiden Künsten in der idealistischen Philosophie und Ästhetik, die um 1800 begann und um ca. 1850 ihr Ende fand, kann als vorerst historisch letzter Versuch angesehen werden, die Künste in einem „großen“ gedanklichen System zusammenzufassen. Erstaunlicherweise nahmen die sie unmittelbar betreffenden Diskurse der Musikästhetik und der Architekturtheorie diese Auseinandersetzung der idealistischen Kunstphilosophie erst spät und nur am Rande wahr. Dabei wurden häufig auch nur die geläufigen Schlagworte und Metaphern, die den Diskurs begleiteten, unreflektiert in die

⁵⁸⁴ In idealistischer Tradition bestimmt Lotze die Architekturposition im Vergleich mit der Musik als schwächere und ungeistigere Kunst. Es sei noch einmal auf die entsprechende Passage hingewiesen: Hermann Lotze, »Über die Bedingungen der Kunstschönheit« (1847), in: »Kleine Schriften«, Leipzig 1886, 2. Band, S. 240.

eigene Argumentation übernommen. Eine wirkliche Auseinandersetzung zwischen Vertretern der beiden Disziplinen fand aber nicht statt.

Mit dem Ende der großen Systemphilosophie im ausgehenden 19. Jahrhundert endet auch der Versuch, Architektur und Musik in eine direkte Beziehung zu bringen. Ab diesem Zeitpunkt führen die Kunstgattungen endgültig ihre eigenen Diskurse. Die Protagonisten auf beiden Seiten – auf der Seite der Architekturtheorie wie auf der Seite der Musikästhetik – wagen nur gelegentlich den „Blick“ über ihre Grenzen hinaus zu der benachbarten Kunstgattung. Die Versuche, das Wesen der Kunst entweder als ein Zusammenwirken einzelner Kunstgattungen zu definieren, in denen sich jeweils Merkmale der einen Kunst in der anderen wieder finden lassen, oder als eine prozesshafte, historische Entwicklung im Sinne einer teleologischen Sichtweise, ist mit dem Ende der idealistischen Systemphilosophien auch in den zeitgleichen ästhetischen, nicht der Disziplin der Philosophie angehörenden Theorien zu Ende gegangen. Das große, alles zusammenhaltende Erklärungsmodell brach mit dem Aufkommen der physiologisch-psychologischen Erklärungsmodelle der Kunst endgültig zusammen. Die neu entstehende Musikästhetik beschäftigt sich mit den konkreten, spezifisch musikalischen Fragestellungen. Auch in der Architektur wird – wie im Beispiel der Raumtheorie Schmarsows – eine spezifisch architekturtheoretische Diskussion eröffnet, in der die Fragen und Antworten aus den Bedingungen und Voraussetzungen der eigenen Kunstgattung artikuliert werden. In den „Selbstgesprächen“ innerhalb der einzelnen Diskurse finden sich immer wieder einzelne Metaphern und Aphorismen, die auf die Zeit der Kunstsysteme verweisen, die wieder eine Ahnung von der einst behaupteten Verbindung der Künste untereinander erkennen lassen; nur, mehr als Schlagworte und unreflektierte Verweise sind diese nicht.

2. DIE KONSEQUENZEN DES MUSIKVERGLEICHS FÜR DIE ARCHITEKTUR

Auf der Schwelle von einer klassizistischen zu einer modernen Kunsttheorie vermischen sich tradierte, auf die Kunsttheorie der Antike bis zur Neuzeit zurückzuführende Argumente wie auch neue psychologische Aspekte in der idealistischen Kunsttheorie. Die Gesichtspunkte einer pythagoreisch-platonischen Theorie, in der im weitesten Sinne Zahl und Harmonie als schönheitskonstituierende Faktoren dem Vergleich beider Künste zu Grunde gelegt sind, bilden die überlieferten, klassizistischen Elemente in der Kunsttheorie des Idealismus'. Die von Kant formulierte Erkenntnis, dass ein Wissen außerhalb der sinnlichen Wahrnehmung nicht möglich sei, lenkte den Fokus einer neuen Richtung wirkungsästhetischer Kunsttheorie vom Objekt des Kunstwerks auf das Subjekt des Wahrnehmenden. Diese Ansätze finden sich in nuce bereits bei einigen Protagonisten der idealistischen Kunsttheorie, die mit diesen Ansätzen eine Synthese von realem und idealem Kunstelement anstreben.

Aus dem Dilemma der Architektur, einerseits ideale Darstellung des Weltgebäudes zu sein und andererseits der ganz realen und trivialen Bestimmung einer Nutzform gerecht zu werden, entwickelte sich im Idealismus ein ambivalentes Bild von der Architektur: einerseits ist sie wie die Musik eine kosmische und damit metaphysische Kunst. Andererseits ist die Architektur im Gegensatz zur Musik in ihrer Funktion als Gebrauchsgegenstand ganz im Hier und Jetzt verankert. Ihr Material ist physisch, ihre Zwecke sind real, ihre Ausdrucksmöglichkeiten sind entsprechend beschränkt.

Im Spannungsfeld zwischen Metaphysik und Utilitarismus haben sich im deutschen Idealismus Ansätze für eine Neubestimmung der Architektur entwickelt, die die architekturtheoretischen Konzeptionen des 20. Jahrhunderts maßgeblich beeinflussen werden. Im Wesentlichen sind hier drei Gesichtspunkte zu nennen, die für die Architekturtheorie der nachfolgenden Jahrzehnte große Bedeutung erhalten werden.

Der Nützlichkeitsaspekt als Schönheitskriterium

Im Hegelschen Modell stützte sich der Antagonismus von Architektur und Musik unter anderem auf den Begriff der Verankerung in der Realität. Der Musik, die durch ihre Stofflosigkeit und, damit verbunden, durch ihre besonderen Freiheitsgrade im Ausdruck die diesseitigen Bedingungen weit hinter sich lassen konnte, stellte sich für Hegel die Architektur entgegen, die auf Grund ihrer Funktionsbestimmung, ihres schweren Materials und ihrer Verortung im Wesentlichen im Diesseitigen begründet schien. Aus diesen Aspekten generierte Hegel einen Funktionsbegriff für die Architektur, der architektonische Schönheit in Übereinstimmung mit den in der Architektur herrschenden statischen und konstruktiven Gesetzen erklärte.

Ganz anders intendiert definiert auch Schelling den Nützlichkeitsaspekt in der Architektur als schönheits-konstituierendes Prinzip. Als „Nachahmung ihrer selbst“ wird unlösbar der Ausdruck der Zweckbestimmung im architektonischen Kunstwerk verschmolzen. Nach Schelling ist nur dort die Architektur wahrhaft Kunstobjekt, wo die Verschmelzung von Form und Wesen auf einer neuen Ebene stattfindet und als dritte Potenz von Zweck und Form sichtbar wird. Was für Hegel Ausdruck einer defizitären Bestimmung ist, wird für Schelling eine unabdingbare Voraussetzung für Schönheit in der Architektur.

In der Architekturtheorie der Moderne wird der Zweckgedanke in der Architektur, der in völlig unterschiedlicher Konsequenz für Hegel und Schelling so bestimmend wurde, zum

Schlüsselbegriff. Nun ist es *gerade* die Zweckmäßigkeit, die die Architektur zu ihrer eigenen Bestimmung heranzieht und aus der heraus sie zum Vorbild auch der anderen Kunstgattungen wird. In unmittelbarer Nähe zur Schellingschen Definition wird der Zweckbegriff zum integralen Schönheitsmerkmal der Architektur. Im Vergleich mit und in der Unterscheidung von der Musik, die offensichtlich diese Form der Nützlichkeit nicht kennt, bildet sich dieses Kriterium für die Architektur als bevorzugtes Wesensmerkmal heraus. Die Idee einer durch den Zweck bestimmten Architekturauffassung wird Anfang des 20. Jahrhunderts ungeahnte Popularität erreichen und dabei nicht nur die Architektur selbst, sondern auch die Bestimmung der anderen Kunstgattungen beeinflussen.⁵⁸⁵

Das Prinzip der Tektonik

Als zweites Bestimmungsmerkmal der Architektur, das sich ebenfalls aus einer Abgrenzungsstrategie gegenüber der Musik entwickelt, ist die Charakterisierung der Architektur als tektonische Kunst durch Schopenhauer zu sehen. Im Gegensatz zu den umfangreichen Ausdrucksmöglichkeiten der Musik sieht Schopenhauer in der Architektur lediglich die Möglichkeit der Darstellung von Tragen und Getragenwerden und den mit ihnen verbundenen physischen Begriffen wie Starre, Schwere und Kohäsion. Indem Schopenhauer die „klassischen“ Schönheitsmerkmale der Architektur – Proportion und harmonische Ausgewogenheit – als lediglich sekundär betrachtet und stattdessen die Architektur bezogen auf ihren ästhetischen Ausdruck auf ihre einfachsten physischen Bestimmungen reduziert, löst er sie vollends von einem über Jahrhunderte fest verankerten und normativ gewordenen vitruvianischen Architekturbegriff. Das tektonische Prinzip, das sich in der Architektur laut Schopenhauer ästhetisch manifestiert, wird ebenso wie der Zweckbegriff zu einem Topos der frühen Architekturtheorie der Moderne.⁵⁸⁶ Aus der Idee eines physisch bestimmten Raumverständnisses heraus, werden um 1900 August Schmarsow und andere Vertreter einer psychologisch dominierten Schule einen Raumbegriff bestimmen, in dem ein für die bildenden Künste neuartiger Rhythmusbegriff den Antagonismus von zeitlicher und räumlicher Wirkungsweise in der Kunst in Frage stellt.⁵⁸⁷ Im Begriff des Rhythmus nach Schmarsow wird der Zusammenhang beider Künste auf physiologischer Basis neu aufgenommen, der bereits durch Schelling in seinen Grundzügen einer gemeinsamen räumlich-zeitlichen strukturellen Basis formuliert wurde. Der raumgestaltende, in der Einbeziehung des Subjektes dynamische Aspekt in der Architektur der Moderne ist ohne die Vorbereitung durch die spätidealistische Theorie nicht denkbar.⁵⁸⁸

⁵⁸⁵ Auch die zeitgleich zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelte Reihentechnik in der Musik fußt auf diesem grundlegenden Paradigmenwechsel: In der Reihe als Nukleus einer musikalischen Entwicklung, die durch einfachste mathematische Operationen des Ausgangsmaterials generiert wird, wird eine veränderte Musikauffassung deutlich, die in Abkehr von einer emotionalen Komponente in der Musik die wissenschaftlich-rationalistische (und damit auch vermeintlich architektonische) Seite der Musik als wesentlich begreift.

⁵⁸⁶ Bei Eduard von Hartmann wird die Tektonik in der Baukunst zu einem dynamischen Moment. Aus der Schopenhauerschen Bestimmung von Lasten und Tragen entwickelt Hartmann den Ansatz eines transitiven Momentes in der Architektur, aus dem ein neuer, aus den Erkenntnissen der Naturwissenschaft abgeleiteter Dynamikbegriff entspringt. Die Ästhetik Hartmanns (von 1887) steht exemplarisch für die Weiterentwicklung der Schopenhauerschen Kunsttheorie in der frühen Moderne zu einer Neubestimmung der Architektur als Raumkunst. (Siehe Eduard von Hartmann, »Philosophie des Schönen«, 2. Auflage, Berlin 1924, S. 575 ff.)

⁵⁸⁷ Zu den Schriften, die das Problem des Rhythmus' für die Architektur behandeln, siehe vor allem die Schriften August Schmarsows:

»Das Wesen der architektonischen Schöpfung«, Leipzig 1894

»Ueber den Wert der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde«, 1896

»Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten«, Leipzig 1903

»Grundbegriffe der Kunstwissenschaft«, Leipzig & Berlin 1905

»Rhythmus in menschlichen Raumgebilden«, in: »Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft«, Bd. 14, 1920, S. 171–187

»Zur Lehre vom Rhythmus«, in: »Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft«, Bd. 16, 1922, S. 109–118.

⁵⁸⁸ Wie weit die Vorstellung einer rhythmisch definierten Tektonik auch für die Protagonisten der Moderne Eingang gefunden hat, verdeutlicht nachfolgende Bemerkung Walter Gropius von 1935: »Die Urelemente des Raumes sind: Zahl und Bewegung. Durch die Zahl allein unterscheidet der Mensch die

Architektur als Tempel der Künste

Schließlich lässt sich ein weiterer Aspekt der idealistischen Kunsttheorie ausmachen, der in der Moderne besonderes Gewicht erhalten wird: Der Gedanke eines Zusammenschlusses der Künste unter dem Dach der Architektur. Die Idee der gotischen Bauhütte, in der Künstler unterschiedlichster Gattungen vereint am Bau der Kathedrale zusammenarbeiten, liegt – wenn auch unausgesprochen – der Solgerschen Architekturkonzeption einer Vermittlerfunktion als religiöse Kunst zu Grunde. Nach Solger bildet die Architektur den Hintergrund und Ausgangspunkt einer neuen Kunstentwicklung, in der die unterschiedlichen Gattungen auf ein Ziel – die Religion – hin zusammengeführt werden.

1916 formuliert Walter Gropius die Rolle der Architektur in auffälliger Übereinstimmung mit Solger als Kunst, deren Aufgabe es vorrangig ist, die unterschiedlichen Künste wieder auf ein gemeinsames Ziel zu vereinen.⁵⁸⁹ Lediglich der religiös-metaphysische Aspekt bei Solger weicht in den frühen Architekturkonzeptionen des 20. Jahrhunderts einem sozialistisch-säkularen, wenn auch mystisch verklärtem Zusammenhang. Wie für Solger so auch für Gropius bleibt die Bedeutung der Architektur letztlich in ihrer sinnstiftenden Funktion als „Kathedrale der Künste“ verankert, einerlei, ob religiös oder quasi-religiös begründet.

Das Zeitphänomen in der Architektur

Der Vergleich der Architektur mit der Musik in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts bedeutet für die Architekturtheorie nicht nur eine Weiterführung und Präzisierung historisch überlieferter Zusammenhänge, sondern eröffnet auch ganz neue Zusammenhänge. Die originäre Leistung des idealistischen Architektur-Musik-Diskurses für die Architekturtheorie ist in der Einführung eines spezifisch architektonischen Zeitbegriffs zu sehen. Aus der Mitbeziehung des Subjektes und seinen zeitlich-sukzessiven Rezeptionsbedingungen erwächst der Architektur eine neue Rolle als zeitlich aufgefasste Raumkunst, sie wird zur „Raumgestalterin“. Ihre Schönheitskriterien sind nicht mehr allein auf Grund ihrer Funktion, Bildträger im Sinne einer Fassadenkunst zu sein, beschränkt.

1893 formuliert der Bildhauer und Kunsttheoretiker Adolf Hildebrand in seiner Schrift *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst* zwei Möglichkeiten der architektonischen Rezeption, die im gleichen Maße die Unterschiede der klassizistischen und der psychologischen Kunstanschauung repräsentieren: in der „Gesichtsvorstellung“, die einem „Fernbild“⁵⁹⁰ entspricht, zeigt sich das architektonische Objekt als Gesamtbild, d.h. die dritte Dimension ist in der zweidimensionalen Bildfläche aufgehoben. Die Prinzipien von Harmonie und Proportion, die die metaphysisch bestimmte Architekturtheorie über Jahrhunderte bestimmte, können hier, da das architektonische Objekt in seiner Gesamterscheinung, wenn auch zweidimensio-

Dinge, begreift und ordnet mit ihr die stoffliche Welt. Erst durch die Teilbarkeit löst sich das Ding vom Urstoff ab und gewinnt eigene Form. Die Körper leben nicht durch sich selbst, sondern durch ihren Gedanken, ihre alleinige Bestimmung ist es, ihn zu tragen und festzuhalten. Die Kraft, die wir Bewegung nennen, ordnet die Zahlen. Beides, Zahl und Bewegung, ist eine Vorstellung unseres endlichen Gehirns, das den Begriff des Unendlichen nicht zu fassen vermag.“ (Walter Gropius, »Die neue Architektur und das Bauhaus. Grundzüge und Entwicklung einer Konzeption«, Neuausgabe Mainz 1965, S. 35.

⁵⁸⁹ Walter Gropius schreibt in seinen »Vorschlägen zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk«: „[...] es könnte eine ähnlich glückliche Arbeitsgemeinschaft wiedererstehen, wie sie vorbildlich die mittelalterlichen ‚Hütten‘ besaßen, in denen sich zahlreiche artverwandte Werkkünstler – Architekten, Bildhauer und Handwerker aller Grade – zusammenfanden und aus einem gleichgearteten Geist heraus den ihnen gemeinsamen Aufgaben ihr selbständiges Teilwerk bescheiden einzufügen verstanden aus Ehrfurcht vor der Einheit einer gemeinsamen Idee [...] Mit der Wiederbelebung jener erprobten Arbeitsweise, die sich der neuen Welt entsprechend anpassen wird, muß das Ausdrucksbild unserer modernen Lebensäußerungen an Einheitlichkeit gewinnen, um sich schließlich wieder in kommenden Tagen zu einem neuen Stile zu verdichten.“ (Zitiert aus: Hanno-Walter Kruft, »Geschichte der Architekturtheorie«, München 1995, S. 443)

⁵⁹⁰ Adolf Hildebrand, »Das Problem der Form in der bildenden Kunst«, 3. Auflage, Strassburg 1901, S. 21.

nal, auf die Fassadenansichten beschränkt ist, Gültigkeit finden.⁵⁹¹ Jedoch wird das architektonische Objekt als räumliches Objekt erst in der „Bewegungsvorstellung“⁵⁹² erfahrbar, die als „Nahbild“ die Einzelercheinungen des Bewegungsaktes zum Gesamteindruck verbindet. Im Gegensatz zur „Einheitsauffassung“ des Fernbildes, das einen objektiveren Zugang zum Objekt gestattet, ist die Verbindung der im Nahbild aufgenommenen geometrischen Bilder zu einem dreidimensionalen Gesamtbild nur unzureichend objektivierbar, da hier psychologische und physiologische Bedingungen in das Rezeptionsgeschehen eingreifen und sich die Raumvorstellung aus einem unendlich komplexen Erfahrungsaustausch von Gesichtsvorstellungen (Momentbilder) und Bewegungsvorstellung konstituiert.⁵⁹³ Die Idee einer „Tiefenvorstellung“ des architektonischen Objekts resultiert aus einer Standortveränderung des Subjekts,⁵⁹⁴ die unabdingbar zeitlicher Natur ist. Deshalb ist nach Hildebrand die Raumvorstellung ein im Zeitlichen verlaufender Prozess, architektonischer Raum ein „orientierter“, richtunggebundener Bewegungsraum,⁵⁹⁵ dem viele Wesensmerkmale musikalischer Wirkungsform wie Entwicklung, Übergang, Modulation usw. entsprechen.

August Schmarsow führt diesen Gedankengang Hildebrands in seiner Schrift *Das Wesen der architektonischen Schöpfung* weiter. Nicht mehr die (gestaltete) Oberfläche, nicht mehr die gebaute Substanz in der Architektur wird zum primären Merkmal des architektonischen Interesses, vielmehr definiert der erlebbare Zwischenraum, der erst mit der Komponente aktiver Teilnahme des Subjektes erfahrbar wird, den wesentlichen Bestandteil der architektonischen Wirkungsform.

*Ist die aufgeschichtete Masse zweckvoll behauener Steine, wolgefügter Balken und sicher gespannter Wölbungen das architektonische Kunstwerk, oder entsteht dies nur in jedem Augenblick, wo die ästhetische Betrachtung des Menschen beginnt, sich in das Ganze hineinzusetzen und mit reiner freier Anschauung alle Teile verstehend und genießend zu durchdringen?
Sowie wir in diesem schauenden Genuß die Hauptsache erblicken, eine Aufführung, die gleich der musikalischen beliebig wiederholt werden kann, so sinkt das technische Gerüst, der ganze Aufwand an massigem Material zu einer sekundären Bedeutung herab.*⁵⁹⁶

An anderer Stelle präzisiert Schmarsow den Charakter des inneren Nacherlebens des architektonischen Raumes. Aus dem Nebeneinander der Bauteile und Raumfragmente wird ein Nacheinander der räumlichen Wirkungsform. Dieses Nacherleben architektonischer Komposition in der Sukzession einer vorgegebenen Bewegungsachse als Abfolge von Räumen und Raumwirkungen stellt sich Schmarsow als analoges Phänomen zur Rezeption von Musik dar.⁵⁹⁷

⁵⁹¹ Im Fernbild entsteht so etwas wie eine idealisierte Darstellung, insofern das architektonische Objekt durch seine große Ferne zum Betrachter annähernd orthogonal projiziert wird. Die Proportionen und Maßverhältnisse innerhalb des Gebäudes werden mit geringer perspektivischer Verzerrung – annähernd wie auf der Zeichnung dargestellt – wahrgenommen. (Die grundsätzliche Problematik, dass die optische Wahrnehmung auf eine gekrümmte Fläche der Netzhaut des Auges erfolgt und damit physiologisch nie eine „plane“, weitgehend objektive Darstellung möglich ist, sei hier dahingestellt.)

⁵⁹² Adolf Hildebrand, »Das Problem der Form in der bildenden Kunst«, 3. Auflage, Strassburg 1901, S. 18 ff.

⁵⁹³ Adolf Hildebrand, »Das Problem der Form in der bildenden Kunst«, 3. Auflage, Strassburg 1901, S. 24 f.

⁵⁹⁴ Adolf Hildebrand, »Das Problem der Form in der bildenden Kunst«, 3. Auflage, Strassburg 1901, S. 23 f., 61 ff.

⁵⁹⁵ Adolf Hildebrand, »Das Problem der Form in der bildenden Kunst«, 3. Auflage, Strassburg 1901, S. 112 f.

⁵⁹⁶ August Schmarsow, »Das Wesen der architektonischen Schöpfung«, Leipzig 1894, S. 150.

⁵⁹⁷ „Ein noch so kompliziertes Ganze, wie unser heutiges Haus oder die gotische Kathedrale, befriedigt uns lediglich durch den erreichten Einklang zwischen den Gefühlen des Ich und den Gesetzen des All. Wir erleben in ihnen, von Raum zu Raum weiterschreitend, von den äußersten Verzweigungen bis zum Hauptpunkt vordringend, die Übersicht über ein System von Zwecken, die sinnvolle, überall durchgeführte und verständlich uns anmutende Organisation am Verhältnis aller Glieder zum Rumpfe, aller Werkzeuge zum Haupte, und genießen die Raumkomposition bei diesem innern Nacherleben im Vollzug des zeitlichen Verlaufes, wie die Aufführung eines Dramas, einer Trilogie gar, oder einer symphonischen Dichtung. Wir lösen im Nacheinander auf, was im Nebeneinander besteht. Und eben an diesem festen Bestande, dem ruhigen Beharren der Masse, des Körpers und der Raumform bricht sich die warm empfindende Beseelung.“ (August Schmarsow, »Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten«, Leipzig 1903, S. 106)

Beide Konzeptionen – sowohl die Hildebrands als auch die Schmarsows – haben ihre gedanklichen Vorläufer in den idealistischen Theorien Schellings, Solgers und Lotzes. Die Schellingsche Analogie von Zeitweiten in der Musik und Raumweiten in der Architektur, bedeutete eine erste Bestimmung der Architektur als Zeitkunst, indem die architektonische Struktur erst in einem Vorgang der Bewegung, des Voranschreitens sich offenbart. Solger schließt sich Schelling an, indem er für die Architektur ein aktives „Miteinbezogensein“ des Subjektes für die Architektur annimmt, das, im Gegensatz zur passiven Rezeption in Malerei und Skulptur, im Hildebrandschen Sinne nicht allein als „Fernbild“ aufgefasst werden kann. Die Konzeption eines „Bewegungsraumes“ in der Architektur, die Objekt und Subjekt in eine unabdingbare Beziehung setzt, klingt in Solgers teilweise psychologisch argumentierender Architekturtheorie bereits an. Doch erst durch Lotze wird das Raum-Zeit-Kriterium in beiden Künsten umfassend neu bewertet, indem eine psychologisch-physiologische Komponente die vormals scharf umrissenen Grenzen von Zeit- und Raumkunst gegenseitig aufhebt. Musik bedingt Raum, so wie Architektur Zeit bedingt, nicht nur im Rezeptionsphänomen, sondern nach Lotze auch als Wesensbestandteil beider Künste.

Rhythmik als architektonisches Prinzip

Schmarsows Konzept einer linearen Richtungsachse in der Architektur, die wie in der Musik eine Beliebigkeit in der Abfolge der Eindrücke unterbindet und damit Sukzession als gerichtete Zeitlichkeit für die Rezeption von Architektur behauptet, ist Ausdruck eines gewandelten Rhythmusbegriffs in der Kunst. Der Rhythmus ist nicht mehr allein ein musikalischer Topos, sondern er wird zum generellen Kunstprinzip erklärt. Hinzu kommt ein neuer Aspekt in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts: der architektonische Rhythmus wird nicht nur als ein serielles, eine Abfolge generierendes Prinzip verstanden, sondern gleichzeitig auch als ein dynamisches Merkmal, welches die Choreographie der räumlichen Abfolge bestimmt. Diesem Gedankengang folgend unterscheidet Schmarsow einen „statischen“ von einem „dynamischen“ Rhythmus in der Architektur. Im „statischen Rhythmus“ der Architektur – gemeint ist eine Art architektonische Symmetrie – herrscht ein rein räumliches Verhältnis vor, wohingegen im „dynamischen Rhythmus“ Zeitlichkeit und Räumlichkeit zusammenwirken und einen vorbestimmten Ablauf der Architekturrezeption ermöglichen.

Auf dem Gebiet des Physischen ist der statische Rhythmus eine Form der Symmetrie: er ist also rein räumlich. – Der dynamische Rhythmus ist ein gemischtes Phänomen: räumlich und zeitlich zugleich. Aber soweit er räumliches Phänomen ist, unterscheidet er sich von der Symmetrie und vom rein statischen Rhythmus insofern: Symmetrie und statischer Rhythmus können sich in allen Dimensionen des Raumes verwirklichen; der dynamische Rhythmus dagegen vermag sich, wenigstens für den Geist, und welcher Art von Bewegung – geradlinig, krummlinig oder spiralisches – er auch entspringe, nicht anders zu verwirklichen, als in derjenigen Dimension, in der auch die Dauer verläuft, d.h. nach der linearen Richtungsaxe des Raumes, deren zeitliches Äquivalent die Folge oder Reihe ist.“⁵⁹⁸

Im Rhythmusbegriff Schmarsows wird eine geänderte Auffassung zum Wesen der Architektur offenkundig. Aus ihr resultiert die Vorstellung der Architektur als Raumkunst, in der das architektonische Objekt in einem kontinuierlichen Prozess architektonischer Erkenntnis gewissermaßen die Bühne für das Subjekt hergibt. Nicht mehr das, was sich in Form und Material im Bauwerk darstellt, wird primär zum Träger architektonischen Inhalts, sondern vielmehr das, was zwischen den materiellen Begrenzungen als innen- oder außenräumliche

⁵⁹⁸ August Schmarsow, »Zur Lehre vom Rhythmus«, in: »Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Bd. 16, 1922, S. 109–118, hier S. 111.

Raumvolumina „übrig bleibt“ und im Sinne rhythmischer und choreografischer Wirkung geordnet und zusammengebracht wird. Im Durchschreiten „abgesteckter“ Raumvolumina⁵⁹⁹ wird architektonische Kunst als rhythmische Kunst erlebbar. Dies setzt den permanenten Ortswechsel des Betrachters voraus. Nicht die Begriffe Symmetrie und Proportion sind nunmehr die bestimmenden Topoi in der Architektur, vielmehr erscheinen nun die quasi musikalisch besetzten Begriffe Reihung und Entwicklung als bestimmende Kriterien „rhythmischer Baukunst“.

In den Theorien Schmarsows zur Architektur als Raumkunst verlagert sich der Schwerpunkt künstlerischer Bewertung architektonischer Form aus dem Festen, Greifbaren und Sichtbaren hin zu einer übersinnlichen Welt ephemerer Qualitäten. Wie bereits aufgezeigt, ist der Gedanke einer Auflösung fester architektonischer Form in eine zeitlich dynamische Wirkungsform bereits in den frühen Äußerungen August Wilhelm Schlegels zu finden.

Vor allem aber Schelling überträgt den Rhythmusbegriff, der bis dato musikalisch bestimmt war, auf andere Kunstarten, vor allem auf die Architektur. In der Gleichsetzung von „Zeitweiten in der Musik“ mit „Raumweiten in der Architektur“⁶⁰⁰ ist ein erster Schritt unternommen, Architektur als zeitliches Phänomen zu begreifen. Schließlich wird in den Theorien Lotzes der architektonische Rhythmus bereits als physiologisches Phänomen begriffen und damit das erkennende Subjekt in den Vordergrund der architektonischen Betrachtung gestellt. Mit Lotzes weit in die psychologische Auseinandersetzung des späten 19. Jahrhunderts vorgreifenden Bestimmung der Architektur als Kunst der Raumempfindung wird das Tor einer erkenntnistheoretischen Bestimmung der Architektur weit aufgestoßen.

⁵⁹⁹ Wobei wie bei Semper auch bei Schmarsow die Beschaffenheit dieser architektonischen Raumbegrenzung keine primäre Rolle spielt und auch eine symbolische Andeutung von Raum ausreicht, um Ort architektonisch zu spezifizieren.

⁶⁰⁰ Schelling, Philosophie der Kunst, §115.

3. DIE KONSEQUENZEN DES ARCHITEKTURVERGLEICHS FÜR DIE MUSIK

Der Vergleich mit der Architektur in den kunstphilosophischen Strömungen des deutschen Idealismus hatte für die Musik zwei ganz unterschiedliche neue Betrachtungsperspektiven hervorgebracht. Als Extrem auf der einen Seite steht der metaphysisch überhöhte Musikbegriff Schopenhauers, aus dem sich eine Unvergleichbarkeit der Musik mit den anderen Künsten ableitet. Obwohl in der tradierten Vorstellung einer metaphysischen Kunsttheorie die Architektur auch eine „kosmische“ Kunst ist, als sie die Idee des „Weltgebäudes“ reflektiert, stellt Schopenhauer wie auch Hegel die Musik der Architektur weit voran. Die Musik als seelisches Ausdrucksäquivalent kommt der neu gestellten Aufgabe der Kunst, ein notwendiges Korrektiv zu den menschlichen Lebensbedingungen zu sein, näher als die Architektur.

Wenn man jedoch die Theorien Solgers oder Lotzes berücksichtigt, relativiert sich diese einseitige Präferenz der Musik im deutschen Idealismus. Für Solger resultiert der kategoriale und wechselseitig definierte Zusammenhang von Zeit und Raum in beiden Künsten in einem wirkungsästhetischen Totalitätseindruck. Dies geschieht dadurch, dass nach Solger der Rezipient sich im musikalischen oder architektonischen Kunstwerk – im Gegensatz zu den anderen Künsten – sinnlich „verliert“ und damit ein Teil des Kunstwerkes wird. Aus diesem „Umschlossensein“ resultiert für Solger die Wirksamkeit und unmittelbare Nähe beider Künste.

Einen weiteren Schritt geht Lotze in seiner physio-psychologischen Musikbestimmung. Die Musik erhält als „unmittelbar verständliche“ Kunst eine ähnliche Bedeutung wie die Architektur, da die Wirkungsqualitäten beider Künste auf physiologische Grundtatsachen zurückgeführt werden können. Soweit decken sich Lotzes und Solgers Ansatz. Lotze stellt jedoch, im Gegensatz zu Solger, die Eindeutigkeit einer Zuordnung von Raum und Zeit als Kategorien von Architektur und Musik in Frage. Er bezweifelt nicht, dass Musik in der Zeit wirkt und die Architektur raumimmanent ist. Zur Erklärung der psychologischen Wirkung von Musik bestimmt er jedoch einen vielschichtigen Raumbegriff, der im Hörer in der zeitlichen Struktur als psychologisches Moment eingewoben ist. Räumlichkeit in der Musik wird insofern zu einem primären Faktor, als in ihr ein „gravitatives“ Zentrum der Harmonie wirkt, das ein Oben und ein Unten, allgemein gesprochen eine räumliche Lokalisierung der Töne und Tonbewegungen, bedingt. Darüber hinaus wird der musikalische Raumbegriff zu einer terminologischen Hilfe, um Gesetze und Beziehung in der Musik für uns verständlich zu machen, da den musikalischen Sachverhalten die entsprechende Begriffsebene in unserer physischen Welt fehlt.

Der autonome Charakter der (Instrumental-)musik

Die Architektur verzichtet auf die unmittelbar die Realität beschreibende Darstellung; ihre Sprache ist autonom, weil das Bildprogramm der Architektur keinen nachahmenden Realitätsbezug besitzt. So wie die Vokalmusik erst durch den Text einen konkreten Realitätsbezug erhält, so erhält auch die Architektur erst in der Verwendung von Kunstelementen benachbarter Disziplinen (plastischer Schmuck und Ornament) einen unmittelbar die Wirklichkeit reflektierenden Zusammenhang. Doch wie in der Musik der Text, so ist auch das schmückende Bildprogramm der Architektur ein hinzugefügtes Element, das lediglich einen konstruierten und willkürlichen Zusammenhang zwischen den autonom-abstrakten „Inhalten“ der Architektur und den beschreibenden Programmen der Begleitdisziplinen herstellt.

In der romantischen Kunsttheorie – sowohl in der Frühromantik für Wackenroder und Tieck wie auch später für Schopenhauer – gilt die Sprache der Musik als geheimnisvoll und eigen-gesetzlich. In der Musik vermittelte sich eine Botschaft in einer ganz eigenen, unmissver-ständlichen Sprache, die weit abgerückt von den Alltäglichkeiten der physischen Welt eine Gegen- und Idealwelt projizierte.⁶⁰¹ In der Affektenlehre des 18. Jahrhunderts blieb umge-kehrt die Musik stark mit den psychischen Zusammenhängen im menschlichen Sein ver-knüpft. Die Musik wurde zum Spiegelbild eines spezifisch menschlichen Ausdrucksvermö-gens. In der romantischen Musikästhetik gilt es, den Begriff der Nachahmung in der Musik – Musik als Darstellung von menschlichen Affekten – wieder zu lösen und die Musik als ei-genständig autonome Äußerung des Geistes zu begreifen, die unabhängig vom menschl-ichen Denken und Fühlen einen eigenständigen, spezifisch musikalischen Aussagegehalt generiert. Die Unterscheidung von Vokal- und Instrumentalmusik, bis dahin lediglich eine Frage verschiedener musikalischer Formkategorien, wird in der Musikästhetik des 19. Jahr-hunderts zu einem zentralen Bestimmungsmoment. In der Kategorie der Instrumentalmusik wird die „wahre“, „absolute“ Musik von der unselbständigen Form der Vokalmusik, in der die Musik durch Hinzufügen von Text in ihrer Autorität entmündigt wird, geschieden. Die gleiche Trennungslinie wird bei den Anhängern einer Autonomieästhetik auch zwischen der Instrumentalmusik und Programmmusik gesehen. In der Programmmusik – so deren Ein-schätzung – wird der autonome Darstellungsgehalt der Musik durch gegenständliche Asso-ziation im Sinne eines zu Grunde gelegten außermusikalischen Bedeutungsprogramms ge-stört. Aus dem Gesichtspunkt der Autonomieästhetik wird die eigenständige Sprachfähigkeit der Musik durch außermusikalische Programminhalte, die der Musik „übergestülpt“ werden, geschwächt.

In Bezug auf die Charaktereigenschaften einer autonomen und spezifischen Sprachform wurden die beiden Künste Architektur und Musik seit Frühzeiten in Beziehung zueinander gesetzt. Doch erst im 19. Jahrhundert erhält der Autonomiegedanke in der Musik eine be-sonders große Bedeutung, was sich in der Propagierung einer reinen, text- und programm-freien Musik ausdrückt. In der Befreiung der Musik von allen außermusikalischen Elementen wird sie – wie E. T. A. Hoffmann in einem frühen Aufsatz über Beethoven vermerkt – wahr-haft zur romantischen Kunst,⁶⁰² ein Gedanke, der sich in der Folgezeit in unzähligen musik-ästhetischen Konzeptionen wieder finden lässt.

Der Ausgangspunkt einer autonomen Musikästhetik, in der die Musik (als einzige Kunst neben der Architektur) aus dem Realitätsbezug und damit auch aus einem gegenständlichen

⁶⁰¹ Als Beispiel unter vielen: „[...] so schließ ich mein Auge zu vor all dem Kriege der Welt, – und ziehe mich still in das Land der Musik, als in das Land des Glaubens, zurück, wo alle unsre Zweifel und unsre Leiden sich in ein tönendes Meer verlieren, – wo wir alles Gekrächze der Menschen vergessen, wo kein Wort- und Sprachengeschnatter, kein Gewirr von Buchstaben und monströser Hieroglyphenschrift uns schwindlig macht, sondern alle Angst unsers Herzens durch leise Berührung auf einmal geheilt wird.“ (Wilhelm Heinrich Wackenroder »Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst« [Hamburg 1799] in: W. H. Wackenroder »Werke und Briefe«, Heidelberg 1967, S. 204)

„Ja diese Töne [der Instrumente, AdV], die die Kunst auf wunderbare Weise entdeckt hat, und sie auf den verschiedenen Wegen sucht, sind von einer durchaus verschiedenen Natur, sie ahmen nicht nach, sie verschönern nicht, sondern sie sind eine abgesonderte Welt für sich selbst. Sie sind gleichsam ein neues Licht, eine neue Sonne, eine neue Erde, die im Licht auf unserer Erde entstanden ist.“ (W. H. Wackenroder, ebd. S. 245)

⁶⁰² „Sollte, wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, nicht immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hilfe, jede Beimischung einer andern Kunst (der Poesie) verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen dieser Kunst rein ausspricht? – Sie ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein rein romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf. – Orpheus' Lyra öffnete die Tore des Orkus. Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben.“ (»Beethovens Instrumentalmusik« in: E.T.A. Hoffmann, »Musikalische Novellen und Aufsätze« Leipzig 1919, S. 41).

Bildprogramm gelöst wurde, lässt sich auf Schopenhauer zurückführen.⁶⁰³ In der Gegenwelttheorie der metaphysischen Musikbestimmung Schopenhauers ist die Musik von allen Verknüpfungen der Realität geschieden. Die Musik selbst wird zu einer möglichen Erscheinungsform des Absoluten. Trotz aller Unterschiede zwischen Architektur und Musik, die aus der metaphysischen Ungleichgewichtung resultiert, ist im Konzept der autonomen Sprachfähigkeit eine Klammer zwischen beiden Künsten gefunden.⁶⁰⁴

Berufend auf Schopenhauer, wird der Vergleich mit der Architektur von den Protagonisten einer musikalischen Autonomieästhetik häufig eingesetzt, wenn begründet werden soll, warum die Musik sich eines Darstellungsauftrages entziehen muss. So wie die Architektur dort rein und absolut wirkt, wo sie von allen „Fremdbestimmungen“ gelöst wurde, so wird auch für die Musik in jeder „Einmischung“ von Außen eine Gefährdung gesehen. Die Musik wie auch die Architektur verlieren durch Applikation gegenständlicher Bildprogramme aus den anderen Künsten ihre besondere Wirkungsqualität.⁶⁰⁵

Der Raumbegriff in der Musik

1931 erscheint Ernst Kurths⁶⁰⁶ *Musikpsychologie*, ein Kompendium einer umfangreichen musikpsychologischen und musikwissenschaftlichen Forschungstätigkeit. In diesem Buch versucht Kurth eine kohärente Theorie musikalischer Wirkungsästhetik zu begründen, die in der Kernaussage mündet, dass es in der Musik, wie in der physischen Welt Kraft-, Raum- und Materieerscheinungen gibt, die die Wirkungsästhetik der Musik wesentlich bestimmen. Für Kurth steht nicht mehr der Einheitsgedanke der Musik, ihr Werkcharakter im Vordergrund, vielmehr wird die Musik als Ansammlung einzelner dynamischer Momente begriffen, die in ihrem unendlichen „Auseinanderstreben“ durch formale Gesetze und Bindungen zusammengehalten werden müssen.⁶⁰⁷ Das Zusammenhalten solch disparater Kräfte begreift Kurth als architektonische Komponente der Musik.

Neben den Phänomenen Kraft und Materie ist es vor allem der Raumbegriff, den Kurth in die musikpsychologische Diskussion einbringt. Der Gedanke von der Musik als Raumkunst, der, wie schon angedeutet, seine Vorbereitung in der spätidealistischen Kunsttheorie Lotzes

⁶⁰³ Siehe hierzu: Carl Dahlhaus, »Die Idee der absoluten Musik«, Kassel 1987, S. 37 f.

⁶⁰⁴ Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, in: »Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden«, Zürich 1988, Band II, S. 480.

⁶⁰⁵ Einige ausgewählte Beispiele mögen dies verdeutlichen:

In seiner berühmten Schrift »Vom Musikalisch-Schönen« behauptet Eduard Hanslick, die Musik sei gänzlich von darstellerischen Aufgaben frei, in ihren „tönend bewegten Formen“ drückt sich bereits ihr Inhalt als spezifisch musikalischer Topos aus. Diese Besonderheit unterscheidet die Musik von allen anderen Künsten. Lediglich mit der Architektur steht sie in ihrem autonomen Sprachgehalt in Analogie. (Eduard Hanslick, »Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst«, (Unveränderter reprographischer Nachdruck der 1. Auflage, Leipzig 1854) Darmstadt 1991, S. 90 f.) Ottokar Hostinsky stellt fest, dass in der Musik wie in der Architektur die Zusätze anderer Kunstgattungen sich nie zu einem organischen Ganzen verbinden lassen. Lediglich als Sujet für andere Künste – wie in der malerischen Architekturdarstellung – kann die Architektur in eine direkte Beziehung zu anderen Künsten gesetzt werden. (Ottokar Hostinsky, »Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkt der formalen Ästhetik«, Leipzig 1877, S. 82 f.)

Nach Olga Stieglitz ist die vermeintliche Zweckbestimmung in der Architektur nicht antagonistisch zur Musik, die tatsächlich von jedem Zweckgedanken frei ist. In der Architektur ist Zweckgedanke und Schönheitsbegriff abgekoppelt und unabhängig, wie es sich schon im (architektonischen) Stilbegriff zeigt, der ebenfalls keine Implikation auf den Zweck in der Architektur hat. Architektur wie Musik sind autonome Äußerungen, die keiner Analogisierung aus der wirklichen Welt bedürfen. So fragt man – nach Stieglitz – weder in der Architektur noch in der Musik, was sie jeweils bedeuten möge. (Olga Stieglitz, »Einführung in die Musikästhetik«, Stuttgart und Berlin 1912, S. 17 f.)

⁶⁰⁶ Ernst Kurth (1886 – 1946), Schweizer Musikwissenschaftler, war zeitweise Schüler Guido Adlers an der Universität Wien. Seine musikästhetischen Überlegungen waren maßgeblich vom Willensbegriff in der Philosophie Schopenhauers und dem Begriff des „Unbewussten“ in der Philosophie Eduard von Hartmanns beeinflusst. Weitere Anregungen fand Kurth in der „energetischen“ Philosophie Wilhelm Ostwalds und in den Untersuchungen zur Phänomenologie bei Wilhelm Dilthey.

Wichtige Schriften Kurths sind:

- »Grundlagen des linearen Kontrapunkts«, Berlin 1917
- »Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“«, Berlin 1920
- »Bruckner«, Berlin 1925
- »Musikpsychologie«, Berlin 1931

⁶⁰⁷ Vergl. hierzu auch: Helga de la Motte-Haber, »Musik und Bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur«, Laaber 1990, S. 24

findet, ist für den Architektur-Musik-Diskurs so überaus anregend und fruchtbar (und außerhalb der Musikwissenschaft auch weitgehend unbekannt), dass es sich lohnt, ihn in Kürze darzustellen.⁶⁰⁸

Es gibt nach Ernst Kurth drei Raumbegriffe in der Gehörwelt:

1. den Gehörraum:⁶⁰⁹ Hierbei handelt es sich um die durch das Ohr vermittelte räumliche Orientierung. Sie schafft nur ein unvollkommenes Abbild des „objektiven“, physikalischen Raumes, da die Leistung des Gehörs für eine exakte räumliche Lokalisation im Vergleich zum Auge gering ausgeprägt ist und sich das Ohr leichter täuschen lässt. Der Gehörraum hat mit dem „inneren Raumaufbau des musikalischen Hörens“,⁶¹⁰ wie er in den folgenden Raumbegriffen bestimmt wird, gar nichts gemein. Er ist der reale, durch Musikdarbietung umschlossene Raum.

2. den Tonraum: Der Tonraum ist ein undeutliches dreidimensionales Ordnungsschema in der Musik, das nur bedingte Übereinstimmung mit den drei geometrischen Dimensionen aufweist. So nimmt die Deutlichkeit des Raumgefühls in der Musik kontinuierlich von der Höhen- und Breiten- zur Tiefendimension ab,⁶¹¹ d.h. die Tonhöhe scheint weitgehend analog der Höhenbestimmung in der visuellen Welt.⁶¹² Die Breitendimension in der geometrischen Welt findet nur eingeschränkt ihre Analogie in der Musik, da Tonlinien sich nicht seitlich, sondern zeitlich bewegen.⁶¹³ Die Möglichkeit einer Bewegungsumkehr in der Breitendimension der Musik fehlt vollständig. Somit ist ein Zurückwenden wie im äußeren Raum in der Musik nicht möglich. Die Tiefendimension als letzte, dritte Dimension findet in der

⁶⁰⁸ Für die Musikpsychologie Kurths gilt das Gleiche wie für die Architekturtheorie Schmarsows: auch bei Kurth sind Vorläufer auszumachen, die entscheidende Zusammenhänge zwischen Musik und Raum aus psychologischer Sichtweise aufgezeigt haben.

Bereits 1883 beschreibt Karl Stumpf die Raumvorstellung in der Musik als notwendige Koordinierungsleistung des Subjekts:

„Dass gleichwol im übertragenen Sinne räumliche Prädicate vorzugsweise auf Töne angewandt werden, hat offenbar seinen Grund darin, dass die hervorstechendsten Eigentümlichkeiten der Raumvorstellung, die strenge und durchgängige Reihenbildung der Orte, die Continuität und Unendlichkeit, das Hinzubringen eines ‚Standpunctes‘ sich bei Tönen wiederfinden, wenn das letztere nicht etwa blosser Folge ist. Auch die Unendlichkeit möglicher Gebilde (wobei die mangelnde Mehrheit der Dimensionen bei den Tönen durch die Polyphonie ausgeglichen wird) und die vorzügliche Fülle und Intensität der Phantasievorstellungen bei Individuen, die überhaupt für eines dieser Gebiete veranlagt sind, zeichnet beide gemeinsam aus. [Karl Stumpf, »Tonpsychologie«, Leipzig 1883, 1. Bd., S. 190]

Die wechselseitige Bestimmung von Raum und Zeit in der Architektur und der Musik wird bereits 1900 von Hugo Riemann thematisiert, indem er die klassische Kategorisierung von Zeit- und Raumkünsten aus psychologischen Gesichtspunkten für nichtig erklärt:

„Aber die gänzliche Ausscheidung aller räumlichen Vorstellungen ist doch auch der scheinbar absolut zeitlichen Kunst, der Musik, nicht möglich. Ich verweise einstweilen nur auf die ganz entschieden den Raumvorstellungen zum mindesten verwandten Begriffe des Hinauf und Herunter der einfachen Melodie, des Zusammen und Auseinander der Polyphonie, der weiten und engen Lage der Harmonie, überhaupt des Oben und Unten. Selbst eine dritte Dimension ist der Musik nicht fremd; das Vordringen und Zurückgehen sind auch ohne Hereinziehung von sekundären Assoziationen und absichtlicher Charakteristik der Musik unentbehrliche ästhetische Werte.

So erweist sich der Versuch, nach diesen Kategorien die Künste streng zu scheiden, als hinfällig und resultatlos; denn auch die räumliche Disposition der Architektur und Malerei ist ohne das Hineinspielen von Vorstellungen zeitlichen Verlaufs lebens- und ausdruckslos. Letzten Endes stellt sich daher heraus, daß alle Künste der Kombination von Raum- und Zeitvorstellungen für die Entwicklung ihrer Bildungen bedürfen; selbst die starre Ruhe der Architektur existiert nur für den phantasielosen Beschauer ohne jeden Kunstsinne, und die Festhaltung eines Moments in der Malerei und Plastik ist ebenso nur für den unkünstlerischen Beobachter wirklich, für den Phantasiebegabten existiert sie nicht einmal dem Scheine nach; in der Musik aber wird selbst der mittelmäßige Durchschnittshörer nicht etwa ein ruheloses Weitergehen finden, sondern einen mannigfaltigen Wechsel von behaglichem Ausbreiten und ruhigem Verharren mit allerlei abgestuften Bewegungsformen erkennen.“ (Hugo Riemann, »Die Elemente der musikalischen Ästhetik«, Berlin&Stuttgart 1900, S. 11)

⁶⁰⁹ Die Terminologien „Gehörraum“, „Tonraum“ und „Musikraum“ sind nicht originär von Kurth geprägt. Albert Wellek (»Musikpsychologie und Musikästhetik«, Frankfurt/Main 1963, Anhang S. 295–334) belegt die Kurthschen Raumkategorien in der Musik mit diesen eigenen Begriffen. Statt „Gehörraum“ spricht Kurth vom „äußeren Raum“ in der Musik (Ernst Kurth, »Musikpsychologie«, Berlin 1931, S. 128), den Tonraum bezeichnet Kurth mit „Raumvorstellung“ (Ernst Kurth, ebd., S. 116 f.) und schließlich ist der „Musikraum“ bei Kurth als „Raum der inneren Gehörwelt“ bezeichnet (Ernst Kurth, ebd., S. 134). An einer Stelle verwendet Kurth die Bezeichnungen „tonpsychologisches“ und „musikpsychologisches Raumphänomen“ zur Unterscheidung der beiden letztgenannten Raumphänomene in der Musik (Ernst Kurth, ebd., S. 134). Die Terminologie Kurths ist jedoch nicht stringent durchgeführt, so dass im Folgenden der begrifflichen Klarheit wegen weiterhin die Begriffe „Gehörraum“, „Tonraum“ und „Musikraum“ verwendet werden sollen.

⁶¹⁰ Ernst Kurth, »Musikpsychologie«, Berlin 1931, S. 128 f.

⁶¹¹ Ernst Kurth, »Musikpsychologie«, Berlin 1931, S. 119 ff.

⁶¹² Ernst Kurth, »Musikpsychologie«, Berlin 1931, S. 121.

⁶¹³ Ernst Kurth, »Musikpsychologie«, Berlin 1931, S. 121 f.

Musik keine Analogie mehr.⁶¹⁴ Laut Kurth lassen sich Hintergrund-Vordergrund-Wirkungen in der Musik durchaus vorstellen, und in einigen Fällen musikalischer Kontrastierung glaubt man eine räumliche Tiefe in der Musik auch wahrzunehmen, jedoch sei dies lediglich eine scheinbare Übereinstimmung mit physikalisch-sichtbaren Phänomenen. Tiefenwirkung in der Musik, d.h. das musikalische Dynamikmoment als Stärkeschattierung entstehe nur indirekt, durch Verknüpfung mit äußeren Vorstellungen, sie sei lediglich assoziative Raumvorstellung.⁶¹⁵ Auch bestreitet Kurth, dass die musikalische Harmonie einer dritten Dimension in der Geometrie analog sei, da der musikalische Akkord, dem noch am ehesten „räumliche Tiefe“ zugesprochen werden kann, nicht die gleiche Bedeutung einer neuen Dimension hat wie in der Melodie die Tonhöhe als Höhendimension und ihr zeitlicher Verlauf als Breitendimension. Höchstens im Sinne eines verstärkten Masseneindrucks gewinnt der Akkord dreidimensionale Vorstellung, die wiederum assoziativ ist (der Materieeindruck in der Musik ist nach Kurth ein dunkel ins Unbewusste eingelagertes Phänomen).⁶¹⁶

Zusammenfassend ist der Tonraum für Kurth dadurch gekennzeichnet, dass er „einrichtlich“, nicht umkehrbar⁶¹⁷ und unlösbar mit dem Bewegungsmoment in der Musik verbunden ist. Erst die musikalische „Bewegung“, d.h. die Tonhöhenänderung im musikalischen Verlauf fördert einen räumlichen Eindruck. Ein weiteres Merkmal des Tonraums besteht im nicht-visuellen Charakter, womit gemeint ist, dass die Undeutlichkeit des musikalischen Raumes unterhalb einer sinnlich-klaaren Anschauung bleibt.

3. den Musikraum: dieser dritte, musikpsychologisch wirksame Raumbegriff wird von Kurth als der eigentliche, reine „Gefühlsraum“ in der Musik beschrieben, der erst im Hörer entsteht. In diesem dritten, übergeordneten Raume greifen die anderen Arten musikalischer Raumhaftigkeit zu komplexer Gesamtwirkung ineinander.⁶¹⁸ Im Musikraum entsteht im Subjekt aus der Innendynamik der Musik ein spezifisch psychologisch begründeter Raumeindruck: „der Raum der inneren Gehörswelt“. Im (psychologischen) Musikraum liegt der Gefühlsausdruck in der Musik begründet. Dass dieser spezifisch musikalische Raumeindruck im Subjekt nicht weiter beschrieben werden kann, ist zugleich ein besonderes Merkmal dieses Phänomens. Jeder Versuch, diese Erscheinung durch klarere Anschauung zu beschreiben, führt zwangsläufig zur Zerstörung dieses Raumeindrucks, resp. Gefühlsausdrucks in der Musik.

Grundsätzlich kann das Raumphänomen in der Musik nach Kurth wie folgt charakterisiert werden:

Raum-, Kraft- und Materieanalogien in der Musik sind Erscheinungen einer Zwischenschicht zwischen unterbewussten Vorgängen im Subjekt und der physikalischen Klangwelt.⁶¹⁹ Die Musik ist Trägerin eines „autogenen“, in ihr allein gegründeten Raumbegriffs. Vom Gehör-raum über den Tonraum zum Musikraum, d.h. im Prozess zunehmender psychologischer Reflexion, lösen sich die Analogien der musikalischen Raumgesetze mit denen der sichtbaren

⁶¹⁴ Ernst Kurth, »Musikpsychologie«, Berlin 1931, S. 122 f.

⁶¹⁵ Ernst Kurth, »Musikpsychologie«, Berlin 1931, S. 124.

⁶¹⁶ Ernst Kurth, »Musikpsychologie«, Berlin 1931, S. 126.

⁶¹⁷ Siehe hierzu auch: Albert Wellek: »Musikpsychologie und Musikästhetik«, Frankfurt/Main 1963, S. 334.

⁶¹⁸ Kurth, Ernst, »Musikpsychologie«, Berlin 1931, S. 134 f., vergleiche auch Albert Wellek: »Musikpsychologie und Musikästhetik«, Frankfurt/Main 1963, S. 334.

⁶¹⁹ Ernst Kurth, »Musikpsychologie«, Berlin 1931, S. 76 f.

Welt zunehmend auf. Das musikalische Raumgefühl stellt lediglich eine Analogie zum anschaulichen Raum dar; die Musik hat ihre eigene, innere Geometrie und ihren eigenen Gesetze.

In der Musik wird die Zeit als räumliche Dimension wahrgenommen, da die psychologisch empfundene Zeit eine „Verräumlichungstendenz“ in sich trägt.⁶²⁰ Diese „Verräumlichungstendenz“ verstärkt sich, wenn man über den Einzelton hinausgeht, d.h. die Raumpfindung ist unlösbar mit der musikalischen Bewegungsrichtung verknüpft: Erst die Bewegung in der Zeit lässt den räumlichen Eindruck in der Musik entstehen.

Dieser Raumeindruck entsteht durch ein Bewegungsnachbild, das den zeitlichen Ablauf der Musik im Subjekt in ein simultanes Bild umwandelt und damit das musikalische Werk als „Ganzes“, als räumliche Einheit erscheinen lässt.⁶²¹ Die musikalischen Raumbegriffe in der Musik wirken hier zusammen und erzeugen die Vorstellung eines Musikstücks als abgeschlossene Werkeinheit. Die Metapher der „gefrorenen Musik“ kann hier als Vorgang der Gestaltwerdung von kontinuierlicher, musikalischer Struktur begriffen werden.

Was bereits Lotze Mitte des 19. Jahrhunderts in seiner Bemerkung zur räumlichen Analogie in der Musik andeutete, wird für Kurth zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einer neuen Fundierung einer psychologisch bestimmten Musikästhetik: Die Möglichkeit der Musik, Gefühle, Erregungen und andere emotionale Ausdrucksformen zu reflektieren, beruht auf einem dynamischen Moment der Musik, durch welches Erscheinungen von Kraft-, Masse- und Raumpfinden im Subjekt freigesetzt werden. In der musikalischen Komposition wird dieses Zusammenspiel energetischer Momente organisiert und kontrolliert. Die „architektonische“ Struktur der musikalischen Komposition bildet das notwendige Gegengewicht zu den „expansiven“, „energetischen“ Kräften, die als dynamische Erscheinungen der Musik inhärent sind. Das Schopenhauersche Verdikt für die Architektur, nur die unmittelbar physischen Bedingungen ihres Seins ausdrücken zu können, wird nun in abgewandelter Form auch für die Musik gültig: Die expansiven Formkräfte der Musik müssen in ein stabiles

⁶²⁰ Vergl. auch: Albert Wellek, »Musikpsychologie und Musikästhetik«, Frankfurt/Main 1963, S. 325.

⁶²¹ Vergl. Ernst Kurth, »Musikpsychologie«, Berlin 1931, S. 251 f. Kurth erklärt, dass der gewonnene Einheitsgedanke im musikalischen Kunstwerk eine Negation ihres zeitlichen Verlaufs darstellt. Auch der räumliche Eindruck ist ein nur scheinbarer, da im Einheitscharakter der Musik sich Bewegung und Bewegungsbild vereinen.

Die Erklärung des Phänomens der Vorstellung eines geschlossenen, „architektonischen“ Werkcharakters einer musikalischen Komposition – obwohl sich in der Musik nur ein zeitlicher Strom von Ereignissen manifestiert – ist nicht nur für Kurth ein besonderes musikpsychologisches Forschungsanliegen.

Der Werkcharakter in der Musik wird gleichsam zum Ausgangspunkt eines Vergleiches mit der Architektur, um die einseitige Gültigkeit von Zeit- und Raumbegriffen in den Künsten generell in Frage zu stellen. 1953 bemerkt dazu Hans Joachim Moser in einer Fußnote seiner »Musikästhetik« mit Blick auf die Raumtheorie Schmarsows:

„Der Kunstgelehrte August Schmarsow hat [...] darauf hingewiesen, daß selbst die Architektur größtenteils im zeitlichen Nacheinander des schweifenden Betrachterauges, durch das Wandern im Raum erfaßt wird. Umgekehrt stellt auch die musikalische Komposition größtenteils ein Raumkunstwerk dar: sie ist nicht nur als Graphik mit persönlichen Merkmalen im Notenbild gehalten, so daß sie vom sachkundigen Leser auch als ein Neben- und Übereinander erlebt werden kann; sondern geschulte und von Natur dafür besonders veranlagte Hörer vermögen oft sogar aus erstem Erklingen von Musik in erstaunlichem Umfang ‚Architektur‘ zu erfassen, d. h. das Nacheinander als Gleichzeitigkeit zu sehen [...] In hochgespannten Augenblicken künstlerischer Empfängnis sieht der begnadete Schaffende gelegentlich das Ganze eines zu schreibenden Tonwerks vor dem innern Blick in allen Teilen gleichzeitig nebeneinander. So kann man nicht nur, nach einem bekannten Wort, die Architektur als ‚gefrorene Musik‘, sondern auch die Musik als ‚verflüssigte Architektur‘ bezeichnen. Ob die Tonwerke näher bei Dichtung oder bei bildender Kunst stehen oder nur ganz auf musikhafte Gesamtlagen beruhen, hängt von ihrer zeitstilistischen Artung wie vom einzelnen geistigen Standpunkt des betr. Urhebers ab.“ (Hans Joachim Moser, »Musikästhetik«, Berlin 1953, S. 20)

Das Erfassen eines musikalischen oder architektonischen „Einheitsbildes“ in beiden Künsten geht ganz unterschiedlich vonstatten, als dass in der Musik erst im Nachhinein das Gesamtbild entsteht, wohingegen in der Architektur erst ein grober Gesamteindruck vorherrscht, der durch „Detailbilder“ ergänzt wird. Zu diesem Sachverhalt nimmt Jacques Handschin 1948 in seiner Schrift »Der Toncharakter« Stellung:

„Selbstverständlich impliziert der Begriff der musikalischen Form, sofern wir diese als ‚Überblickbarkeit‘ nehmen, eine gewisse Berührung, vielleicht sogar eine Anlehnung an das Optische; und innerhalb beider Bereiche, des optischen wie des akustischen, dürfte, sofern es sich um deutlich wahrnehmbare Quantitäten und die Beziehung zwischen solchen handelt, nicht die Proportion, sondern nur jene allgemeine ‚Proportioniertheit‘ in Frage kommen. Indessen sei nicht übersehen, dass die musikalische Form der Form im Sichtbaren gegenüber doch in hohem Masse ein Ding seiner Art ist. Im Optischen sehen wir die Gesamtform unmittelbar, sogar als erstes, und erst in zweiter Linie das Detail; im Akustischen dagegen ‚sehen‘ wir zuerst das in jedem Moment Gegenwärtige, und dann erst ‚gelangen‘ wir zur eigentlichen Form. Gleichzeitig tritt aber in der musikalischen Form das Moment des Quantitativen (also auch jene ‚Proportioniertheit‘) überhaupt weniger ausgeprägt in die Erscheinung; dafür fühlen wir hier mehr die ‚innere Bezogenheit‘.“ (Jacques Handschin, »Der Toncharakter«, Zürich 1948, S. 399 f.)

Gleichgewicht überführt werden, ähnlich wie es Schopenhauer als Aufgabe der Architektur begreift, die zunächst ungeordnete Masse in eine stabile Ordnung von Tragen und Getragenwerden zu überführen.⁶²²

Mit Ernst Kurth erhält der Zusammenhang von Architektur und Musik eine neue Perspektive. Der Diskurs zwischen Architektur und Musik wird auf einer „Metaebene“ fortgesetzt, in der vom Besonderen zweier Kunstgattungen auf das Allgemeine zweier grundlegender Prinzipien – Räumlichkeit und Zeitlichkeit – abstrahiert wird.⁶²³ Wie Hildebrand und Schmarsow in der Begründung einer psychologischen Architekturtheorie das Prinzip von Zeitlichkeit in der Architektur neu definieren, so entwickelt Kurth einen Raum- und Massebegriff in der Musik, der über die Landläufigkeit akustischer Beziehungen in der Musik weit hinausgeht. Schmarsow und Kurth entwickeln eine psychologisch begründete Wirkungstheorie für die beiden jeweiligen Künste.

⁶²² Ernst Kurth, »Musikpsychologie«, Berlin 1931, S. 230, 273 f.

⁶²³ Kurth benutzt gelegentlich Begriffe wie „Architektonik“ und spricht von „architektonischen Prinzipien“ in der Musik; im Allgemeinen behandelt Kurth jedoch übergeordnete Kriterien, die im Wesentlichen gattungsspezifisch sind. Dem Klischee einer Verbindung von Musik und Architektur als Mathematik-analogie, wie sie sich in den überlieferten Metaphern darstellt, steht Kurth kritisch gegenüber. Dem dynamischen Formbegriff in der Kurthschen Musiktheorie kann kein „statisches“ Modell eines deterministischen Modells gerecht werden. Entsprechend äußert sich Kurth:

„... die Hauptsache zu sehen als in den äußeren Umrissen, die selbst nur Fingerzeige für jenes andere sind und auf die eine allzubillige Betrachtungsweise ihr bequemes Schwergewicht legt; daß die äußeren Umrisse etwas durchaus wesentliches und niemals etwa als nebensächlich zu übersehen sind, ist damit auch gegeben, aber ihr Rätsel eröffnet und löst sich überhaupt nur, wenn man beim formgestaltenden Leben einsetzt (sonst ist es überhaupt kein Problem, sondern äußerliches, mechanisches Nachziehen). Das formgestaltende Leben aber ist aus der Zeitseele heraus Veränderungen unterworfen. Musik ist nicht nach einem oft variierten Wort ‚tönende Architektur‘ sondern bauender Wille.“

In einer Fußnote zu diesem Satz ergänzt Kurth: „Friedrich Schlegel hatte die Architektur als eine gefrorene Musik bezeichnet. Dies nun zurückzudrehen, Tonkunst als ‚flüssig‘ oder selbst etwa luftig gewordene Baustruktur zu bezeichnen, ist das gleiche, als wollte man das Leben im Menschen als beweglich gewordenen Skelett definieren.“ (Ernst Kurth, »Bruckner«, Berlin 1925, Nachdruck Hildesheim 1971, S. 235)

4. DAS VERHÄLTNIS VON ARCHITEKTUR UND MUSIK HEUTE

Die Frage nach einer aktuellen Bedeutung des Architektur-Musik-Zusammenhangs für den aktuellen Diskurs lässt Ernüchterung aufkommen. In den letzten Jahrzehnten ist es still geworden in der Auseinandersetzung um die beiden Künste Architektur und Musik, zumal im theoretischen Diskurs beider Künste. Im Zuge einer „Emanzipation“ der Künste in der Moderne ist auch das Band einer vermeintlichen oder nachweislichen Verbindung zwischen den Künsten durchtrennt. Aus ästhetisch-philosophischer Sicht wurde diese Tendenz durch die Abkehr von umfassenden Systemtheorien, in denen Zusammenhänge und Beziehungen weniger aus Einsicht als aus Zwang heraus entwickelt wurden, verstärkt. Empirie statt Spekulation bestimmt den Zusammenhang der Künste, der sich, statt aus metaphysischer, zunehmend aus psychologischer Erkenntnis entwickelt und damit die Eigengesetzlichkeit der Künste als spezifische Wirkungsformen noch weiter verstärkt. Dennoch bleibt, wie es in den Theorien Schmarsows und Kurths zu Beginn des 20. Jahrhunderts anklingt, ein Vergleichsmoment zwischen den Künsten erhalten, das sich nicht mehr im Besonderen architektonischer oder musikalischer Begriffe bestimmt, sondern vielmehr das Allgemeine, das die beiden Künste als Raum- und Zeitkunst miteinander verband, zum Bezugspunkt macht. Wenn auch „Architektur“ und „Musik“ als jeweilige Gegenspieler nicht mehr direkt genannt werden, so sind doch deren beherrschende Prinzipien einer wechselseitigen Bestimmung unterzogen.

In der zeitgenössischen Architekturtheorie nimmt der Bezug auf die Musik lediglich einen untergeordneten Stellenwert ein. Der Diskurs der Architektur mit der Musik hat sich von der Ebene der Theorie in die Ebene der praktischen Auseinandersetzung bewegt.

Im Zuge einer „Medialisierung“ der Architektur, die sich durch Ausschöpfen computergestützter Technologien im Entwurf und neuer digitaler Verbreitungsmethoden und Darstellungsmöglichkeiten auszeichnet, ist in der Architektur der Zusammenhang zwischen der eigenen Disziplin und den anderen Künsten auf eine neue Grundlage gestellt worden. Hintergrund dieses neuen Interesses zwischen den Künsten ist die Tatsache, dass aufgrund technologischer Möglichkeiten die ehemals festen Grenzen der einzelnen Künste zunehmend aufgelöst erscheinen. Fassaden als übergroße Bildträger, skulptural wirkende Bauglieder und applizierte Literaturfragmente erlauben tatsächlich Assoziationen zu einem im romantischen Sinne die Kunstgrenzen sprengenden Gesamtkunstwerk. Auffällig erscheint jedoch, dass neben Malerei, Skulptur und selbst Poesie die Musik selten einbezogen wird, vermutlich, weil sich ihre mediale Präsenz so gar nicht in eine visuell dominierte Umgebung der Architektur einbeziehen lässt. Als akustisches „Hintergrundphänomen“ bleibt die Musik ein „Hinzugestelltes“, das in der Gesamtstruktur des medial Umgesetzten zu beliebig wirken muss, um integral miteinbezogen zu werden. Einer ganz eigenen Sinneswelt angehörig, erscheint die Musik vor einem zu direkten Zugriff der bildhaften Künste gewappnet.

Dennoch werden – wenn auch auf sekundärem Wege – musikalische Zusammenhänge und Begriffe in praktischer Umsetzung auf die Architektur reflektiert. Zu nennen sind hier die Versuche, musikalische Prinzipien der zeitlichen Entwicklung (Modulation) und Begriffe musikalischer Dynamik in den Gebäudeentwurf zu übertragen. Insbesondere und sicher

nicht ganz zufällig finden sich vor allem in der Bauaufgabe des Konzertsaales Ansätze einer Übertragung dieser musikalischen Phänomene auf die Architektur.⁶²⁴

Auffällig – wie übrigens bei allen zeitgenössischen Tendenzen in der Architektur – ist auch hier, dass eine fundierte theoretische Auseinandersetzung um den Musikvergleich fehlt. Bestenfalls durch Schlagworte und Metaphern wird ein geistiges Umfeld beschrieben, aus dem sich die praktischen Lösungsansätze erklären lassen sollen.⁶²⁵ In den meisten Fällen reduziert sich hier der intellektuelle Anspruch auf eine Übertragung phänomenologischer Qualitäten von der einen auf die andere Kunst. Ein synästhetisches Spiel der Übertragung von Gehörtem auf räumlich-architektonische Struktur, wie es auch schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den Konzepten der expressionistischen Architektur anklang (verwiesen sei hier auf die „Gläserne Kette“ mit Taut und Finsterlin als bekannte Protagonisten),⁶²⁶ scheint

⁶²⁴ So sind unter den zeitgenössischen Projekten für Konzertsäle insbesondere die Entwürfe für eine Konzerthalle von Luxemburg vom Architekten Portzamparc, der Entwurf für das Haus für Musik und Musiktheater in Graz vom Architekten Ben van Berkel, die Konzerthalle in Sarajevo vom Architekturbüro Urban Future Organisation und das Experience Music Project in Seattle des Architekten Frank Gehry zu nennen, in denen zeitliche, auf Entwicklungsgesetze der Musik beruhende Formprinzipien in der Außengestalt des Gebäudes und in der Choreographie der Erschließung eine versuchte architektonische Übertragung finden.

In dem Projekt von Daniel Libeskind (Philharmonie Bremen „Musicon“) und einem anderen von Frank Gehry (Experience Music Project in Seattle) wird der Aspekt der musikalischen Dynamik zur entwerflichen Strategie, um der Großform eines Museums, bzw. einer Philharmonie ein formales Bild zu geben. Hier verhält sich die Architektur tatsächlich in der Bedeutung der Metapher der „gefrorenen Musik“ als in Materie festgehaltenes musikalisches Moment. Musik als ein gesellschaftliches Schauspiel, als ein Kollektivereignis, das sich als visuell erfahrbare Bild im Stadtraum artikuliert, ist Konzept für das Konzerthaus für Porto vom Büro OMA/Rem Koolhaas. Hier tritt die Funktion der Musik aus dem abgeschirmt-isolierten Bereich einer „Black-Box“ im Inneren des Gebäudes in eine unmittelbar nach außen präsente Sichtbarkeit.

Schließlich lebt auch im Entwurf für die drei Auditorien in Rom von Renzo Piano der kollektive Gedanke musikalischer Aufführung in der Großform eines Amphitheaters, um das sich die einzelnen Baukörper gruppieren auf. Als weitere Bezugsebene reflektiert die Architektur der Auditorien die visuell-haptischen Gestaltqualitäten von Streichinstrumenten, was sich in der Formgebung der Außenhülle und im verwendeten Material und Farbigkeit der Baumaterialien zeigt.

Im Wesentlichen lassen sich viele dieser „musikalischen“ Prinzipien in der zeitgenössischen Konzertsaalarchitektur bereits bei Hans Scharouns 1964 fertig gestellter Philharmonie in Berlin nachweisen. Was aber noch in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts eine singuläre Lösung bleiben musste, ist heute dank neuer Fertigungsprozesse und dank Computerunterstützung mit durchaus vertretbarem Mehraufwand realisierbar. Viele der genannten Projekte wären noch vor wenigen Jahren unrealisierbar gewesen.

Einen Überblick aktueller Tendenzen der Konzerthausarchitektur und der zu Grunde gelegten Musikzusammenhänge vermittelt ein Artikel des Verfassers (Khaled Saleh Pascha, »Musik als Bauaufgabe in der zeitgenössischen Architektur«, in: Positionen, Beiträge zur Neuen Musik 02/2003, S. 2–7).

⁶²⁵ Darüber hinaus behauptet Libeskind ein generelles Unvermögen, dem Phänomen Musik in der Architektur gerecht werden zu können:

„Das Verhältnis zwischen Musik und Architektur ist sehr tief und vielschichtig, weil es sehr schwer vorstellbar ist. Und da es so schwer vorstellbar ist, glauben viele, daß es gar nicht oder nur in konzeptioneller Hinsicht existiere. Ich denke jedoch, daß das Verhältnis zwischen diesen beiden Disziplinen weder rein konzeptionell noch rein praktisch ist.“ (Daniel Libeskind, »Chamberworks«, in: »Architecture Music«, Hrsg. Roland Ritter, Graz 1997, S. 28). Für Libeskind wird die Musik zum „Mysterium“ und damit auch das Verhältnis zur Architektur mehrschichtig und geheimnisvoll. Einen Teil seiner Faszination verliert diese besondere Beziehung zweier Künste, wenn eine allzu umfangreiche theoretische Durchdringung des Problems Licht in das Dunkel zu suchen trachtet (ebd., S. 39).

⁶²⁶ Als dichterisches Manifest einer Synästhesie musikalischer Momente in Architektur soll nachfolgend ein Beispiel von Ludwig Berger aus dem »Frühlicht«, einer von Bruno Taut herausgegebenen Zeitschrift wiedergegeben werden:

«Architektur» – – ?

Viel mischt sich Fremdes in die breiten Klänge!

Kommt's wirklich auf «Tatsächlichkeiten» an –?

Daß Wand aus Stein und Holz (– «Material» –) und Mauerwerk zum Bau geschichtet ist –?

Die «Apparat-Funktion» –?

Wach auf zur «Wurzel»!

Die Wurzel kann im Sehnsuchtsboden keimen

Aus einem Strahlenkubus (Steinern Wort!)

Zum Himmel strömend – aufgereckter Zeiger

Gebet der Hände – (stumm zum Dichterbau –!)

Dom-Atem-Flut in blaue Paradiese.

Architektur –? hell schwingt das steile Lied:

«Vertical» – aus Hals und Stengelschlünden!

«Vertical» ins Licht emporgeschaut!

«Vertical» – du Zehn-Posaunen-Laut!

Seelenwunsch, im Sonnenhof zu münden –!

(drum der Weg – – das Spiegelspiel:

Kraft von Kraft umklammert – jäh ans Ziel – – !)

«Imaginär» – ein Klang im Sternenmund

«Vertical» – Turmwerk auf Dichtergrund!

(...)

So das Lied – «Fassaden-Klang» –

einmal «steil» und einmal «breit-entlang»

(Dichter- und Maler-Architekt!)

Musiker schläfst Du? Bist Du versteckt?

auch am Ende des 20. Jahrhunderts die Auseinandersetzung der (praktizierenden) Architektur mit der Musik zu kennzeichnen. Im Gegensatz jedoch zu den 20er Jahren und den damals herrschenden eingeschränkten finanziellen und technischen Möglichkeiten, erscheint heute eine zumindest partielle praktische Überprüfung der entworfenen „Musikmetaphern“ möglich. Der visionär-utopische und vor allem auch politische Charakter, der in den Texten, Skizzen, Modellen und Aquarellen der expressionistischen Bewegung im 20. Jahrhundert noch zum Vorschein kam, ist jedoch einem kalkuliert ökonomisch orientierten Verwertungsinteresse einer kleinen Zahl von Stararchitekten und Bauherren gewichen, die in der Architektur vor allem ein modisches Lifestyle-Produkt sehen.

Im Zuge eines ebenfalls anwendungsbezogen-pragmatisch orientierten Ansatzes findet der Architektur-Diskurs in der Musik – neben einigen verstreuten Versuchen, die räumlichen Parameter in einer musikalischen Komposition zu determinieren – vor allem auf dem Feld der „Klangkunst“ statt. Mit dem Begriff „Klangkunst“ ist ein integraler Kunstbegriff im Grenzbereich von Musik, Architektur und Performancekunst gemeint. So wie in einigen Ansätzen in der Architektur, gattungsfremde Kunstsujets in das architektonische Objekt zu integrieren, so ist auch in diesem musikalischen Metier die einst so klar umrissene Grenze der einzelnen Kunstgattungen aufgehoben. Jedoch im Gegensatz zur Architektur, in der die Musik als akustisches Ereignis nicht selbst mit einbezogen wird, ist im Topos der Klangkunst der architektonische Raum ein integraler Bestandteil des Kunstwerkes, indem entweder eine vorgefundene architektonische Situation Ausgangspunkt einer Intervention wird, oder eine spezifische räumliche Situation entworfen wird, in der die künstlerische Intervention stattfindet.

Als Einschränkung für die Bedeutung der Klangkunst im Diskurs zwischen Architektur und Musik muss jedoch festgehalten werden, dass diese Kunstform bereits im Grenzbereich der Musik liegt – zumindest aus dem Blickwinkel komponierter und determinierter Musikproduktion⁶²⁷ – und dass die Klangkunst auch innerhalb einer „natürlichen“ Schnittmenge von Architektur und Musik angesiedelt ist, der Akustik. Unabgänglich von der Frage, ob Klangkunst als Sujet ein Teilbereich der „ernsten Musik“ sei oder als eigenständige Kunstform aufzufassen ist (die Grenzen sind hier schwimmend), ist ihre spezifische Nähe in der Schnittfläche zwischen Architektur und Musik Ausdruck eines Interesses der „Institution

Wo das «Dritte» kommt: der Raum
(nicht mehr breite gelagerte Erde – nicht mehr hoch sich reckender Baum!)
Wo «Aufrecht» sich und «Waagrecht» sich verschlingen
(Stamm und Geäst vom Sturm der Winde durchnäßt!)
Im «Innern» – wo die Proportionen klingen –
Wo die Gewölbe auf ins Dunkel schweben,
wo sich Wände steil vom Boden heben,
das runde Maß durch Kraft und Widerstand –
Und über das Ganze der Bogen der Hand –

«Architektur»?

Brich Schalen = Wort entzwei!

Denn das Wesen – das Wesen! strömt im «Dreierlei» – –

Ludwig Berger «Copernicus» in: Bruno Taut, »Frühlicht 1920–1922. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens« (Bauwelt Fundamente, Nr. 8), Berlin, Frankfurt/M 1963, S. 179 f.

⁶²⁷ Festzuhalten ist, dass auch hier im Bereich der „ernsten Musik“ eine spezifische Auseinandersetzung mit Architektur und Raum stattgefunden hat und teilweise immer noch stattfindet. Für das späte 20. Jahrhundert sind insbesondere Kompositionen von Luigi Nono und Karlheinz Stockhausen zu nennen, in denen Raum und Musik füreinander und in Wechselwirkung kompositorisch behandelt werden. Ganz besonders beim Komponisten Iannis Xenakis, der als Architekt zeitweise auch im Büro Le Corbusiers arbeitete, ist die enge Verknüpfung und Berücksichtigung musikalischer und architektonischer Parameter in seinen Kompositionen spürbar, sei es einerseits, dass mathematische Algorithmen zum Ausgangspunkt architektonischer und musikalischer Strukturen werden (wie in den Hüllflächenexperimenten beim Brüsseler Pavillon und ihrer musikalischen Übersetzung in der Komposition „Metastassis“) oder andererseits der architektonische Raum als akustisches Phänomen bewusst in die Komposition miteinbezogen wird.

Musik“ an einer unmittelbaren Auseinandersetzung mit Architektur. Doch darf nicht übersehen werden, dass die Klangkunst als vermeintlich „junge“, avantgardistische Kunstform eine praktische Weiterführung eines Diskurses von Klang und Raum ist, der spätestens seit Vitruv ein Urtopos der Architektur (und wenn man so will, auch der Musik) ist. Viele aktuelle, im Klangkunstwerk aufgeworfene Fragestellungen (der Zusammenhang von Bewegung und Raum, das Subjekt als integrierter Teil des Kunstwerkes usw.) stellen sich bei genauer Betrachtung als fundamentale und die beiden Künste ständig begleitende Grundfragen von Architektur und Musik heraus.

Auch wenn der Diskurs zu beiden Künsten heute mehr praktischer als theoretischer Natur ist, so hat doch die Faszination für einen mehr als zufälligen Zusammenhang zwischen beiden Künsten keineswegs nachgelassen. So sehr auch phänomenologische Differenzen zwischen Architektur und Musik augenscheinlich sind, die inneren Zusammenhänge zwischen beiden sind es ebenso. Die komplementäre Struktur ihrer Beziehung macht es einerseits einfach, nur die Differenzen zu betrachten, wie es umgekehrt auch dazu verleitet, nur die Verbindungen in Betracht zu ziehen. Im kritischen Blick erschließt sich das Wesen ihrer Beziehung.

Paul Valéry lässt im fiktiven Dialog *Eupalinos* Sokrates von der Totalität des menschlichen Seins und Fühlens sprechen, die paradigmatisch zwei Künste zu reflektieren im Stande sind:

Es gibt also zwei Künste, die den Menschen in den Menschen einschließen, oder vielmehr die das Wesen einschließen in sein Werk und die Seele einschließen in seine Handlungen und in die Ergebnisse seiner Handlungen. So wie unser Körper einstmals völlig eingeschlossen war in die Schöpfung seines Auges und ganz umgeben von dem, was er sah. Durch zwei Künste umgibt er sich also auf verschiedene Arten mit Gesetzen und inneren Willensakten, die sich in dem einen oder anderen Stoff darstellen, im Stein oder in der Luft.⁶²⁸

Architektur und Musik.

⁶²⁸ Paul Valéry, »Eupalinos oder Der Architekt«, Frankfurt a.M. 1973, S. 97 f.

QUELLEN

PRIMÄRLITERATUR

- ABEL, Adolf: Vom Wesen des Raumes in der Baukunst. München: Callwey 1952
- ADLER, Guido: Der Stil in der Musik. Leipzig: Breitkopf & Haertel 1911
- ADLER, Leo: Regelmäßigkeit und Gesetzmäßigkeit in der Architektur. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 14, 1920, S. 284–288, 1920
- ADLER, Leo: Vom Wesen der Baukunst: Die Baukunst als Ereignis und Erscheinung. Leipzig: Asia Major 1926
- ADORNO, Theodor W.: Die Kunst und die Künste. Berlin: Akademie der Künste 1967
- AGRIPPA, Heinrich Cornelius: Magische Werke. (Geheime Wissenschaften Bd. 10–14), 3. Auflage o. O.: Barsdorf 1916
- ALBERTI, Leon Battista: De Re Aedificatoria – Zehn Bücher über die Baukunst. Wien und Leipzig: Hugo Heller 1912
- ALBERTI, Leon Battista: L'Architettura. Milano: Edizioni il Polifilo 1989
- AMBROS, August Wilhelm: Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst. Leipzig: H. Matthes 1855
- ANSCHÜTZ, Georg: Abriss der Musikästhetik, Unveränderter Reprint 1976, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1930
- ARCHYTAS VON TARENT (u.a.), Diels, Hermann (Übers.), Kranz, Walter (Hrsg.): Die Fragmente der Vorsokratiker. 9. Auflage, Berlin: Weidmann 1960
- ARNHEIM, Rudolf: Die Dynamik der architektonischen Form. Köln: DuMont 1980
- AUGUSTINUS, Aurelius: Der freie Wille (De libero arbitrio) / Von der wahren Religion (De vera religione), (Antike und Christentum: Die Bibliothek der Alten Welt; Augustinus: Theologische Frühschriften; lateinisch/deutsch) Zürich, Stuttgart: Artemis 1962
- AUGUSTINUS, Aurelius: Die Ordnung. (Augustinus: Werke in deutscher Sprache Abt. 1) Paderborn: Schöningh 1962
- AUGUSTINUS, Musik: Über die Musik [De Musica]. (Augustinus: Werke in deutscher Sprache Abt. 1) Paderborn: Schöningh 1962
- BARTNING, Otto; Bredow, Jürgen (Hrsg.); Lerch, Helmut (Hrsg.): Materialien zum Werk des Architekten Otto Bartning. Darmstadt: Verlag Das Beispiel 1983
- BEHNE, Adolf: Die Wiederkehr der Kunst. (Nachdruck der Ausgabe Berlin 1919) Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint 1973
- BENZ, Richard: Die Stunde der deutschen Musik. Jena: Diederichs 1922
- BERLAGE, Hendrik Petrus: Grundlagen und Entwicklung der Architektur. Berlin: Bard 1908
- BERLIOZ, Hector: Euphonia. Die musikalische Stadt. Coburg: Synästhesie Verlag 1998
- BLOCH, Ernst: Über das mathematische und dialektische Wesen der Musik. In: Zur Philosophie der Musik (Bibliothek Suhrkamp 398; erstmals in: Philosophische Aufsätze, Bd. 10, Frankfurt a. M. 1969) Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974
- BLOCH, Ernst: Überschreitung und intensitätsreichste Menschwelt in der Musik. In: Bloch: Zur Philosophie der Musik (Bibliothek Suhrkamp 398. erstmals in: Das Prinzip Hoffnung, Bd. 5, Frankfurt a. M. 1959) Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974
- BOETHIUS, Anicius Manlius Torquatus Severinus: Fünf Bücher über die Musik. (Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1872) Hildesheim: Georg Olms Verlag 1973

- BOULLÉE, Etienne-Louis; Wyss, Beat (Hrsg.): Architektur – Abhandlung über die Kunst. Zürich, München: Artemis 1987
- BRENTANO, Clemens: Gedicht: An Schinkel (1817). In: Sämtliche Werke und Briefe. Stuttgart, Berlin, Köln: Kohlhammer 1999, Band 3, 1, Gedichte 1816–1817, S. 81–85
- BUSONI, Ferruccio: Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst. Berlin: C. Schmidt & Co 1907
- BUSONI, Ferruccio: Von der Einheit der Musik. (Max Hesses Handbücher Bd. 76) Berlin: M. Hesse 1922
- CARRIERE, Moritz, Schmidkunz, Hans: Materialismus und Aesthetik. In: Materialismus, hrsg. v. Hans Schmidkunz; No. 1. Stuttgart: C. Krabbe 1892
- CARRIERE, Moritz: Aesthetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung im Leben und in der Kunst. In: Gesammelte Werke von Moritz Carriere, 3. Auflage, Leipzig: F. A. Brockhaus 1886, Band 2
- CARRIERE, Moritz: Geschmack und Gewissen. (Deutsche Bücherei, 1) Breslau: Schottländer 1882
- CARRIERE, Moritz: Wechselbeziehungen deutscher und italienischer Kunst (Deutsche Bücherei 16) Breslau: Schottländer 1882
- COLE, Yolanda: Frozen music: the origin and development of the synesthetic concept in art, In: *Precis* No. 6, 1987, S. 170–181
- DESSOIR, Max: Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in den Grundzügen dargestellt. 2. Auflage, Stuttgart: F. Enke 1923
- DOESBURG, Theo van: Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst (Bauhausbücher 6) München: Bauhaus-Verlag 1926
- EICHHORN, Albert: Der akustische Maasstab fuer die Projectbearbeitung grosser Innenraeume in seiner Beziehung zu den musikalischen Harmonien. Berlin: Schuster & Bufe 1899
- EICHHORN, Albert: Die Akustik grosser Raeume nach altgriechischer Theorie. 3. Auflage, Berlin: Ernst & Korn 1888
- FECHNER, Gustav Theodor: Vorschule der Aesthetik. Hildesheim: Georg Olms Verlag 1978
- FECHNER, Gustav Theodor: Zur experimentellen Aesthetik, (Abhandlung d. K. S. Gesellsch. d. Wissensch. XIV., Nachdruck d. Ausg. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1925) Hildesheim: Georg Olms Verlag 1978
- FICINO, Marsilio; Benesch, Dieter (Bearb.): De triplici vita. (Ed. des Codex palatinus Germanicus 730 u. 452; zugl.: Heidelberg, Diss. 1976; Europäische Hochschulschriften; Reihe 1, 207) Frankfurt a. M., Bern: P. Lang 1976
- FISCHER, Theodor: Gegenwartsfragen kuenstlerischer Kultur. (Hrsg. vom Theodor-Fischer-Haus in München) München-Pasing: Filser 1947
- FISCHER, Theodor: Vom Wirken und Werten, (Geistiges München 4) München: Drei-Fichten-Verlag 1946
- FISCHER, Theodor: Zur Analogie optischer und akustischer Sinnesreize. In: *Forschungen und Fortschritte*, 14. Jg. 1938, S. 13
- FISCHER, Theodor: Zwei Vorträge über Proportionen. 2. Auflage, München: Oldenbourg 1956
- FRECKMANN, Karl: Proportionen in der Architektur. München: Callwey 1965
- FREY, Dagobert: Bausteine zu einer Philosophie der Kunst. Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft 1976
- FREY, Dagobert: Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie. Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft 1992
- FREY, Dagobert: Wesensbestimmung der Architektur. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 19, 1925, S. 64–77

- GERBER, Gustav: Die Sprache der Kunst. 3. Auflage, Hildesheim: Georg Olms Verlag 1961
- GHYKA, Matila Costiescu: Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts. (La Pensée contemporaine; Sect. 1,2) 3. Auflage, Paris: Gallimard 1927
- GHYKA, Matila Costiescu: Frozen music. In: Horizon 8, Nr. 45 (1943), S. 187–194
- GOETHE, Johann Wolfgang von: Maximen und Reflexionen. (Goethes Werke, 21. Band) Weimar: Verlag der Goethe-Gesellschaft 1907
- GOETHE, Johann Wolfgang von: Tag- und Jahreshefte 1804. (Goethes Werke, 35. Band, S. 168–174) Weimar: Verlag Hermann Böhlau 1892
- GOETHE, Johann Wolfgang von; Biedermann, Flodoard Frhr. v. (Hrsg.): Goethes Gespräche. 2. Auflage Leipzig: Biedermann 1911
- GÖRRES, Joseph;: Correspondenznachrichten aus Bädern und Brunnenorten. In: Zeitung für Einsiedler Mai-Heft 1808, S. 90–96
- GROCHEO, Johannes de; Rohloff, Ernst (Hrsg.): Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio (Grocheo). Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1972
- GROPIUS, Walter: Die neue Architektur und das Bauhaus. (Grundzüge und Entwicklung einer Konzeption). Mainz und Berlin: Kupferberg 1965
- GRUNOW, Gertrud; Nierendorf, Karl (Hrsg.): Der Aufbau der lebendigen Form durch Farbe, Ton, Raum. In: Staatliches Bauhaus in Weimar 1919–23. Weimar-München: Bauhausverlag 1923
- GRUNSKY, Karl: Musikästhetik. (Sammlung Goeschen; 344) Leipzig: G. J. Göschen'sche Verlagshandlung 1907
- HALM, August: Harmonielehre. (Sammlung Goeschen 120) Leipzig: Walter de Gunter 1920
- HANSLICK, Eduard: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. (Bibliothek klassischer Texte. Unveränderter reprograf. Nachdruck der 1. Auflage, Leipzig 1854) Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991
- HÄRING, Hugo; Lauterbach, Heinrich (Hrsg.); Joedicke, Jürgen (Hrsg.): Hugo Häring. Schriften, Entwürfe, Bauten. (Dokumente der Modernen Architektur 4. Beiträge zur Interpretation und Dokumentation der Baukunst) Stuttgart und Bern: Karl Krämer 1965
- HARTMANN, Eduard von: Philosophie des Schönen. 2. Auflage, Berlin: Wegweiser-Verlag 1924
- HAUPTMANN, Moritz: Die Natur der Harmonik und Metrik. Zur Theorie der Musik. 2. Auflage, Leipzig: Breitkopf & Haertel 1873
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: Ästhetik. (Nach der zweiten Ausgabe von 1842 von H. G. Hotho, redigiert und mit einem Register versehen von F. Bassenge, in 2 Bänden) 3. Auflage, Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag 1955
- HEINE, Heinrich: Zeitungsberichte über Musik und Malerei, Frankfurt a. M.: Insel-Verlag 1964
- HEINSE, Wilhelm: Briefe an die Düsseldorfer Galerie 1776–1777. In: Sämtl. Werke 8, Leipzig: Insel-Verlag 1912/1914
- HELMHOLTZ, Hermann: Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik. Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn 1895
- HELMHOLTZ, Hermann; Hertz, Heinrich: Raum und Kraft. Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft 1931
- HILDEBRAND, Adolf: Das Problem der Form in der bildenden Kunst. 3. Auflage, Strassburg: Heitz & Mündel 1901
- HOEBER, Fritz: Das Musikalische in der Architektur. In: Der Sturm Nr. 180/181, (4. Oktober 1913) S. 108–110
- HOEBER, Fritz: Orientierende Vorstudien zur Systematik der Architekturproportionen auf historischer Grundlage. Frankfurt a. M.: Kunz & Gabel 1906

- HOFFMANN, E. T. A.: Beethovens Instrumentalmusik. In: Hoffmann: Musikalische Novellen und Aufsätze. Regensburg 1919
- HOFFMANN, E. T. A.: Schriften zur Musik. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1979
- HOSTINSKY, Ottokar: Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkt der formalen Ästhetik. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1877
- HUBER, Kurt: Musikästhetik. Ettal: Buch-Kunstverlag 1954
- JODL, Friedrich: Lehrbuch der Psychologie. Stuttgart, Berlin: Cotta 1896
- KANDINSKY, Wassily: Über die abstrakte Bühnensynthese. In: Nierendorf, K.: Staatliches Bauhaus in Weimar 1919–23. Weimar, München: Bauhausverlag 1923, S. 142–144
- KANT, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. (Kant's gesammelte Schriften, Band V, S. 165–547) Berlin: Georg Reimer 1908
- KAYSER, Hans: Abhandlungen zur Ektypik Harmonikaler Wertformen. Zürich, Leipzig: Max Niehans Verlag 1938
- KAYSER, Hans: Akróasis / Die Lehre von der Harmonik der Welt. Basel: Schwabe 1946
- KAYSER, Hans: Der hörende Mensch / Elemente eines akustischen Weltbildes. Berlin: Verlag Lambert Schneider 1932
- KAYSER, Hans: Die Form der Geige. (Harmonikale Studien, Heft 2) Zürich: Occident Verlag 1947
- KAYSER, Hans: Die Harmonie der Welt. (Beiträge zu harmonikalen Grundfragen 1) Wien: Lafite 1968
- KAYSER, Hans: Ein Harmonikaler Teilungskanon / Analyse einer geometrischen Figur im Bauhüttenbuch Villard de Honnecourt. (Harmonikale Studien, Heft 1) Zürich: Occident Verlag 1946
- KAYSER, Hans: Grundriss eines Systems der Harmonikalen Wertformen. Zürich, Leipzig: Niehans Verlag 1938
- KAYSER, Hans: Lehrbuch der Harmonik. Zürich: Occident Verlag 1950
- KAYSER, Hans: Paestum. Die Nomoi der drei altgriechischen Tempel zu Paestum. Heidelberg: Lambert Schneider Verlag 1958
- KAYSER, Hans: Wissenschaft und Philosophie. Bern: Kreis der Freunde um Hans Kayser 1981
- KAYSER, Hans; Schwabe, Julius (Hrsg.): Bevor die Engel sangen. (Sammlung Klosterberg; Neue Folge) Basel: Benno Schwabe 1953
- KEMPER, Karl: Der Bau. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben 1974
- KLOPFER, Paul: Die beiden Grundlagen des Raumschaffens. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft (1926), Bd. 20. S. 311–317 f.
- KÖSTLIN, Heinrich Adolf: Aesthetik. Tübingen: H. Laupp'schen Buchhandlung 1869
- KÖSTLIN, Heinrich Adolf: Die Tonkunst. Einführung in die Aesthetik der Musik. Stuttgart: Engelhorn 1897
- KURTH, Ernst: Bruckner. (Nachdruck der Ausgabe Max Hesses Verlag Berlin 1925) Hildesheim: Georg Olms Verlag 1971
- KURTH, Ernst: Musikpsychologie. Berlin: Max Hesses Verlag 1931
- KURTH, Ernst: Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“. 2. Auflage, Berlin: Max Hesses Verlag 1923
- LE CORBUSIER: Der Modulor 2. Das Wort haben die Benützer. 2. Auflage, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1979
- LE CORBUSIER: Der Modulor. Darstellung eines in Architektur und Technik allgemein anwendbaren harmonischen Maßes im menschlichen Maßstab. 4. Auflage, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1980

- LESSING, Gotthold Ephraim: Laokoon oder ueber die Grenzen der Malerei und Poesie. (insel taschenbuch 1048) Frankfurt a. M.: Insel-Verlag 1988
- LIBESKIND, Daniel: Chamberworks. In: Ritter, R. (Red.): Architecture Music. (HDA, Dokumente zur Architektur 8) Graz: Haus der Architektur 1997, S. 28–45
- LOMAZZO, Gian Paolo: Idea del Tempio della Pittura. Milano: Appresso Paolo Gottardo Pontio 1590
- LOMAZZO, Gian Paolo: Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura. Roma: Presso Saverio Del-Monte 1844
- LOTZE, Hermann: Der Zusammenhang der Dinge. (Deutsche Bibliothek 38, Auszüge aus Mikrokosmos) Berlin: Deutsche Bibliothek 1913
- LOTZE, Hermann: Geschichte der Ästhetik in Deutschland. (Geschichte der Wissenschaften in Deutschland. Neuere Zeit Bd. 7) München: Cotta 1868
- LOTZE, Hermann: Grundzuege der Aesthetik. (Schriften zur Kunsttheorie 6) Berlin: Alexander-Verlag 1990
- LOTZE, Hermann: Lotzes Mikrokosmos. (Bücher der Weisheit und Schönheit, hrsg. von J. E. F. v. Grotthuss,). Stuttgart: Greiner und Pfeiffer 1908
- LOTZE, Hermann: Über den Begriff der Schönheit. In: Lotze, H.: Kleine Schriften. Leipzig: Verlag S. Hirzel 1886, Band 1, S. 291 ff.
- LOTZE, Hermann: Über die Bedingungen der Kunstschönheit. In: Lotze, H.: Kleine Schriften. Leipzig: Verlag S. Hirzel 1886, Band 2, S. 205 ff.
- MEISENHEIMER, Wolfgang: Architektur, Musik, Tanz, szenische Künste. Denkgebäude – Entwerfen unter drei philosophischen Aspekten. (Rote Reihe 21) Düsseldorf: Dokumentationsstelle des FB Architektur 1996
- MENDELSON, Erich: Das Problem einer neuen Baukunst (1919). Dynamik und Funktion (1923). In: Erich Mendelsohn, das Gesamtschaffen des Architekten. Skizzen, Entwürfe, Bauten. (Reprint der Erstaussgabe Berlin 1930, Rudolf Mosse Buchverlag) Braunschweig/Wiesbaden: Friedr. Vieweg & Sohn 1988
- MENDELSON, Erich: Harmonische und kontrapunktische Führung in der Architektur. In: (Neue) Baukunst, 1. Jahrgang, 1925, Nr. 7, S. 179
- MENDELSON, Erich; Beyer, Oskar (Hrsg.); Grote, Christian (Hrsg.): Briefe eines Architekten. München: Prestel 1961
- MONDRIAN, Piet: Neue Gestaltung. (Bauhausbuch 5) München: Langen 1925
- MOSER, Hans Joachim: Musikästhetik. (Sammlung Göschen Band 344) Berlin: Walter de Gruyter & Co 1953
- MUSICA ENCHIRIADIS. In: Monatshefte für Musikgeschichte; hrg. von der Gesellsch. f. Musikforschung, VII, Jg. 1875, S. 16–18
- NÄGELI, Hans Georg: Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung des Dilletanten. Stuttgart, Tübingen: Cotta 1826
- NIETZSCHE, Friedrich: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. In: Nietzsche, F.: Werke. München, Wien: Carl Hanser Verlag 1981, Band 1, S. 18–110
- PALLADIO, Andrea: Die vier Bücher zur Architektur. Zürich: Artemis-Verlag 1983
- PAULUS, Karoline: Wilhelm Dümont. Ein einfacher Roman von Eleutherie Holberg. Lübeck: Bohn 1805
- PERRAULT, Claude: Ordonnance for the five kinds of columns after the method of the ancients. Santa Monica: Getty Center for the History of Art 1993
- PINDER, Wilhelm: Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas. Berlin: Frankfurter Verl.-Anstalt 1926

- PLATON: Platon im Kontext. Sämtliche Werke auf CD-ROM. Berlin: InfoSoftWare, 1998 [basierend auf: Platons Ausgewählte Werke. (Klassiker des Altertums. Erste Reihe) München: Verlag Georg Müller 1919]
- PLATON: Der Staat, Philebus, Die Gesetze. In: Platon: Sämtliche Werke (Übersetzung von O. Apelt; Philosoph. Bibliothek Bde. 159, 160; Reclams Universal-Bibliothek 769). Stuttgart: Reclam 1988
- PLUTARCHUS: La gloria di Atene. In: Italo Gallo: Corpus Plutarchi moralium / Plutarchus. Napoli: D'Auria 1992
- QUINTILIANUS, Aristides: De Musica – Von der Musik. Berlin: Hesse 1937
- RIEHL, W. H.: Musikalische Architektonik. In: Riehl, W. H.: Kulturstudien aus drei Jahrhunderten. 7. Auflage, Stuttgart und Berlin: J. B. Cottasche Buchhandlung 1910
- RIEMANN, Hugo: Die Elemente der musikalischen Ästhetik. Berlin, Stuttgart: W. Speman 1900
- ROBINSON, Henry Crabb; Sadler, Thomas (Hrsg.): Diary, Reminiscences, and Correspondence. London: Macmillan and Co. 1869
- SCHEERBART, Paul; Ikelaar, Leo (Hrsg.): Paul Scheerbarts Briefe von 1913–1914 an Gottfried Heinersdorff, Bruno Taut und Herwarth Walden. (Kölner Arbeiten zur Jahrhundertwende. Hrsg. von Michael Matthias Schardt, Band 10; Literatur- und Medienwissenschaft Band 44) Paderborn: Igel 1996
- SCHEFFLER, Karl: Das Melodische in der Baukunst. In: (Neue) Baukunst, 1. Jahrgang 1925, S. 170–173
- SCHEFFLER, Karl: Der Architekt. (Die Gesellschaft, Bd. 10) Frankfurt a. M.: Ruetten & Loening 1907
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph: Philosophie der Kunst. In: Schelling, F. W. J.: Schellings Werke (Münchner Jubiläumsdruck, 3. Hauptband, Schriften zur Identitätsphilosophie 1801–1806) München: Beck und Oldenbourg 1927
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph: Philosophie der Kunst. In: Schelling, F. W. J.: Sämtliche Werke. Band 1/5 (unveränderter reprograf. Nachdruck von 1859) Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph; Robinson, Henry Crabb; Behler, Ernst (Hrsg.): Schellings Ästhetik in der Überlieferung von Henry Crabb Robinson. In: Philosophisches Jahrbuch. (Freiburg, München: Karl Alber 1976) 83. Jahrgang, 1. Halbband, S. 133–153 (Kommentar und Einleitung), S. 153–183 (Originaltext)
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph; Sziborsky, Lucia (Hrsg.): Über das Verhältnis der bildenden Kunst zur Natur. (Philosophische Bibliothek Band 344). Hamburg: Felix Meiner 1983
- SCHILLER, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Schiller, F.: Schillers Werke. Nationalausgabe, 20. Band (Philosophische Schriften) Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 1962
- SCHINKEL, Karl Friedrich; Wolzogen, A. v. (Hrsg.): Aus Schinkels Nachlaß, Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen. Berlin: Verlag der Königlichen Geheimen Ober-Hofbuchdruckerei (R. Decker) 1862–63
- SCHLEGEL, August Wilhelm von, u.a.: Athenaeum. Eine Zeitschrift. Berlin: Rütten&Loening 1960
- SCHLEGEL, August Wilhelm von: Die Gemälde. In: Schlegel, A. W. v.; Böcking, E. (Hrsg.): Sämtliche Werke (9. Band, reprograf. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1846) Hildesheim: Georg Olms Verlag 1971
- SCHLEGEL, August Wilhelm von: Gedichte. In: Schlegel, A. W. v.; Böcking, E. (Hrsg.): Sämtliche Werke. (Band 1, reprograf. Nachdruck der 3. Ausgabe Leipzig 1846) Hildesheim: Georg Olms Verlag 1971

- SCHLEGEL, August Wilhelm von: Ueber das Verhältniß der schönen Kunst zur Natur. In: Schlegel, A. W. v.; Böcking, E. (Hrsg.): Sämmtliche Werke (9. Band, reprograf. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1846) Hildesheim: Georg Olms Verlag 1971
- SCHLEGEL, August Wilhelm von: Vorlesungen über philosophische Kunstlehre. In: Schlegel, A. W. v.; Behler, E. (Hrsg.); Lohner, E. (Hrsg.): Vorlesungen über Ästhetik. (Kritische Ausgabe der Vorlesungen / August Wilhelm Schlegel, Bd. 1) Paderborn: Ferdinand Schöningh 1989
- SCHLEGEL, August Wilhelm von: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. In: Schlegel, A. W. v.; Behler, E. (Hrsg.); Lohner, E. (Hrsg.): Vorlesungen über Ästhetik. (Kritische Ausgabe der Vorlesungen / August Wilhelm Schlegel, Bd. 1) Paderborn: Ferdinand Schöningh 1989
- SCHLEGEL, August Wilhelm von; Dorothea von Schlegel: Briefe von Dorothea und Friedrich Schlegel an die Familie Paulus. (Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts Bd. 146 = Folge 3, 26, Reprint 1968) Nendeln/Liechtenstein: Kraus 1968
- SCHLEGEL, August Wilhelm von; Minor, Jakob (Hrsg.): Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. (Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts Bde. 17–19. Kraus Reprint) Nendeln/Liechtenstein: Kraus 1968
- SCHLEGEL, Dorothea von; Raich, J. M. (Hrsg.): Briefwechsel. Mainz: Franz Kirchheim 1881
- SCHLEGEL, Friedrich von: Athenäum Fragmente, Philosophische Fragmente. In: Schlegel, F. v.; Behler, E. (Hrsg.): Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (Band 2) München, Paderborn, Wien: Thomas Verlag 1967
- SCHLEGEL, Friedrich von: Gemälde alter Meister. In: Eichner, Hans (Hrsg.): Europa. Eine Zeitschrift. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1984, S. 108–157
- SCHLEGEL, Friedrich von; Eichner, Hans (Hrsg.): Gespräche über die Poesie (Athenaeum) (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. 2. 1967; Sammlung Metzler 70 = Abt. G, Reihe a) Stuttgart: Metzler 1968
- SCHLEGEL, Friedrich von; Eichner, Hans (Hrsg.): Literarische Notizen 1797–1801 (Ullstein Materialien 35070) Frankfurt a. M., Berlin, Wien: Ullstein 1980
- SCHLEGEL, Friedrich von; Rasch, Wolfdietrich (Hrsg.): Dichtungen und Aufsätze. Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft 1984,
- SCHMARSOW, August: Das Wesen der architektonischen Schöpfung. Leipzig: K. W. Hiersemann 1894
- SCHMARSOW, August: Rhythmus in menschlichen Raumgebilden. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 14, 1920, S. 171–187
- SCHMARSOW, August: Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten. Leipzig: B. G. Teubner 1903
- SCHMARSOW, August: Zur Frage des Malerischen. Sein Grundbegriff und seine Entwicklung. (Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste 1) Leipzig: S. Hirzel 1896
- SCHMARSOW, August: Zur Lehre vom Rhythmus. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 16, 1922, S. 109–118
- SCHOPENHAUER, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. (Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden, Band I/II. Nachdruck der dritten, verbesserten und beträchtlich vermehrten Auflage Leipzig 1858) Zürich: Haffmans Verlag 1988
- SCHOPENHAUER, Arthur: Parerga und Paralipomena. (Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden, Band IV/V. Nachdruck der Erstausgabe Berlin 1851) Zürich: Haffmans Verlag 1988
- SCHOPENHAUER, Arthur; Spierling, Volker (Hrsg.): Metaphysik des Schönen. (Textgrundlage: Arthur Schopenhauers handschriftlicher Nachlaß. Philosophische Vorlesungen) München: R. Piper 1985
- SCHUMACHER, Fritz: Das Bauliche Gestalten. (Unveränderter Nachdruck: Handbuch der Architektur, IV. Teil, I. Halbband, 4. Auflage, Leipzig 1926) Basel, Berlin, Boston: Birkhäuser 1991
- SCHUMACHER, Fritz: Das Bauschaffen der Jetztzeit und historische Überlieferung. Leipzig: Diederichs 1901

- SCHUMACHER, Fritz: Der Geist der Baukunst. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1938
- SCHUMACHER, Fritz: Die Sprache der Kunst. Stuttgart, Berlin: Deutsche Verlagsanstalt 1942
- SCHUMACHER, Fritz; Thiersch, August: Architektonische Komposition (Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebaeude. Halbbd. 1) Leipzig: Gebhardt 1926
- SEMPER, Gottfried: Bemerkungen zu des M. Vitruvius Pollio zehn Büchern der Baukunst. In: Semper, G.: Kleine Schriften. Berlin, Stuttgart: H. Spemann 1884, S. 191–212,
- SEMPER, Gottfried: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. 2. Auflage München: Friedrich Bruckmann 1878
- SMITH, Peter F.: Architektur und Ästhetik. Wahrnehmung und Wertung der heutigen Baukunst. Stuttgart: Julius Hoffmann 1981
- SOLGER, Karl Wilhelm Ferdinand: Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst. Berlin: Realschulbuchhandlung 1815
- SOLGER, Karl Wilhelm Ferdinand: Philosophische Gespräche. Berlin: Maurersche Buchhandlung 1817
- SOLGER, Karl Wilhelm Ferdinand: Solger's nachgelassene Schriften und Briefwechsel. Leipzig: Brockhaus 1826
- SOLGER, Karl Wilhelm Ferdinand: Vorlesungen über Ästhetik. (Unveränderter reprograf. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1829) Darmstadt: Wissensch. Buchgesellschaft 1980
- SÖRGE, Herman: Architektur und Musik im System der Künste. In: (Neue) Baukunst, 1. Jahrgang 1925, Nr. 7, S. 155–159
- SÖRGE, Herman: Architektur-Ästhetik. 2. Auflage, München: Piloty & Loehle 1918
- SÖRGE, Herman: Die einfachsten Grundelemente musikalischer und architektonischer Wirkungen. In: (Neue) Baukunst, 1. Jahrgang 1925, Nr. 7, S. 174
- SÖRGE, Herman: Die Urbestandteile und Potenzen in Architektur und Musik. In: (Neue) Baukunst, 1. Jahrgang 1925, Nr. 7, S. 163
- SÖRGE, Herman: Theorie der Baukunst. München: Piloty & Loehle 1918
- STAËL-HOLSTEIN, Anne Louise Germaine: Über Deutschland. Frankfurt a. M.: Insel-Verlag 1985
- STAËL-HOLSTEIN, Anne Louise Germaine; Kappler, Arno (Hrsg.): Corinna oder Italien. München: Winkler Verlag 1979
- STEINER, Rudolf: Das Wesen des Musikalischen und das Tonerlebnis im Menschen. Dornach: Rudolf Steiner Verlag 1991
- STEINER, Rudolf: Der Baugedanke des Goetheanum. 2. Auflage, Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben 1958
- STEINITZER, Max: Psychologische Wirkungen der musikalischen Formen. München: Riedel 1885
- STIEGLITZ, Olga: Einführung in die Musikästhetik. Stuttgart und Berlin: J. G. Cotta'sche Buchhandlung 1912
- STOLTENBERG, Hans Lorenz: Reine Farbkunst in Raum und Zeit und ihr Verhältnis zur Tonkunst. 2. Auflage Leipzig: Unesma 1937
- STÖSSEL, Rudolf: Harmonikale Faszination. Die kleinen ganzen Zahlen in Geometrie, Musik, Architektur, Kristallographie. (Schriften über Harmonik 7) Bern: Kreis der Freunde von Hans Kayser 1982
- STUDER, André M., Kayser, Hans: Kriterien einer integralen Architektur. Werk und Transzendenz. Von der Idee zur Gestalt, (Schriften über Harmonik 10) Bern: Kreis der Freunde von Hans Kayser 1984
- STUDER, André M.: Geistige Gestaltungsprinzipien und Sinn der Anwendung der Harmonik in der Architektur. (Schriften über Harmonik 3) Bern: Kreis der Freunde von Hans Kayser 1977

- STUMPF, Karl: Tonpsychologie. Leipzig: S. Hirzel 1883
- SWIECIANOWSKI: Musikalische Skala in der Welt. Berlin: Stuhr 1877
- TAUT, Bruno: Architekturlehre. Grundlagen, Theorie und Kritik aus der Sicht eines sozialistischen Architekten. (Analysen zum Planen und Bauen 8) Hamburg, Westberlin: VSA 1977
- TAUT, Bruno: Der Weltbaumeister. Architekturschauspiel für symphonische Musik. (Reprint der Ausgabe Hagen 1920) Berlin: Gebr. Mann 1999
- TAUT, Bruno: Frühlicht 1920–1922. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens. (Bauwelt Fundamente Nr. 8) Berlin, Frankfurt/M.: Ullstein 1963
- THIERSCH, August: Die Proportionen in der Architektur. In: Durm, Josef (Hrsg.): Handbuch der Architektur (Band IV, 1, Die architektonische Composition) Darmstadt: Diehl 1883
- ULLMANN, Ernst: Die Lehre von den Proportionen. Dresden: Verlag der Kunst 1961
- VERGANI, Gianmarco: The Question of Unification and the Musicalization of Art. In: *Precis*, No. 6, Spring 1987, S. 164–169
- VISCHER, Fr. Theodor: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. 2. Auflage München: Meyer & Jessen 1922
- VISCHER, Fr. Theodor: Das Schöne und die Kunst. 3. Auflage, Stuttgart, Berlin: Cotta 1907
- VITRUVIUS POLLIO, Marcus: De Architectura Libri Decem – Zehn Bücher über Architektur. 4. Auflage, Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft 1987
- VITRUVIUS POLLIO, Marcus: Zehn Bücher über Architektur. 3. Auflage, Baden Baden: Valentin Koerner 1974
- WACKENRODER, Wilhelm Heinrich: Herzenergieungen eines kunstliebenden Klosterbruders. (Universal-Bibliothek Nr. 7860) Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1955
- WACKENRODER, Wilhelm Heinrich: Werke und Briefe. Heidelberg: Schneider 1967
- WALLASCHEK, Richard: Aesthetik der Tonkunst. Stuttgart: Kohlhammer 1886
- WEDEPOHL, Edgar: Eumetria. Das Glück der Proportionen. Essen: Richard Bacht 1967
- WEIDLE, Karl: Bauformen in der Musik. (Veröffentlichungen des Musik-Instituts der Universität Tübingen. Heft 3) Stuttgart: C.L. Schultheiß-Musikverlag 1925
- WEYL, Hermann: Symmetrie. Basel, Stuttgart: Birkhäuser 1955
- WHYTE, Ian Boyd (Hrsg.); Schneider, Romana (Hrsg.): Die Briefe der Gläsernen Kette. Berlin: Ernst & Sohn 1986
- WILKENS, Michael: Architektur als Komposition. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser 2000
- WIORA, Walter: Natur der Musik? Unnatur heutiger Musik? Die Natur der Musik als Problem der Wissenschaft. (Musikalische Zeitfragen 10) Kassel, Basel: Bärenreiter 1962
- WÖLFFLIN, Heinrich: Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. In: Wölfflin, H.: Kleine Schriften (1886–1933). Basel: Schwabe 1946, 1886
- XENAKIS, Iannis: Musique et architecture. (Collection Syntheses contemporaines) 2. Auflage, Tournai: Casterman 1976
- ZIMMERMANN, Robert: Aesthetik. (Nachdruck der Ausgabe Wien 1858) Hildesheim: Georg Olms Verlag 1973
- ZUCKER, Paul: Der Begriff der Zeit in der Architektur. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Bd. 44, 1924, S. 237–245
- ZUCKER, Paul: Kontinuität und Diskontinuität. Grenzprobleme der Architektur und Plastik. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 15, 1921, S. 305–317
- ZUCKER, Paul: Subjektivismus in der Architektur. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 19, 1925, S. 78–88

SEKUNDÄRLITERATUR

- ABERT, Hermann: Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen. (Unveränderter Nachdruck der Ausgabe 1905) Tutzing: Schneider 1964
- ADAM, Max: Schellings Jenaer-Würzburger Vorlesungen über „Philosophie der Kunst“. Erlangen Phil. Diss. 1907, Leipzig: Quelle & Meyer 1907
- ALLESCH, Christian G.: Geschichte der psychologischen Ästhetik. Göttingen, Toronto, Zürich: Verlag für Psychologie 1987
- ARCHITECTURE AND MUSIC. In: *Builder* 29, March 1871, S. 197–198, auch in: *Church-Builders*, No 39 (1871), S. 103–107
- ASMUTH, Christoph; Scholtz, Gunter; Stammkötter, Franz-Bernhard (Hrsg.): Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang. Frankfurt/M., New York: Campus Verlag 1999
- AUERBACH, Felix: Tonkunst und bildende Kunst vom Standpunkte des Naturforschers. Parallelen und Kontraste. Jena: G. Fischer 1924
- BALTENSPERGER, André: Iannis Xenakis und die stochastische Mathematik. Komposition im Spannungsfeld von Architektur und Mathematik. (Publikationen der schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft Ser. 2; Vol. 36) Bern, Stuttgart, Wien: Paul Haupt 1996
- BALTZ, Karl von: Rudolf Steiners musikalische Impulse. 2. Auflage, Dornach: Goetheanum 1981
- BANDMANN, Günter: Melancholie und Musik. (Wiss. Abhandlungen d. Arbeitsgem. f. Forschung d. Landes Nordrhein-Westfalen 12) Köln-Opladen: Westdeutscher Verlag 1960
- BAUER, Hermann: Architektur als Kunst. Von der Größe der idealistischen Architektur-Ästhetik und ihrem Verfall. In: *Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert*, S. 133–171, Berlin: De Gruyter 1963
- BAUM, Caspar: Musik und Architektur. Über das ungeklärte Verhältnis zwischen Musik und Architektur. In: *DB. Deutsche Bauzeitung/1989*, Nr. 5, S. 58–60
- BECKER, Oskar: Das mathematische Denken der Antike. (Studienhefte zur Altertumswissenschaft) Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1957
- BECKER, Oskar: Zur Geschichte der griechischen Mathematik. (Wege der Forschung 33) Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1965
- BEHLER, Ernst: Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie. Paderborn: Schöningh 1993
- BEHLER, Ernst: Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie 2. Paderborn: Schöningh 1993
- BEINROTH, Fritz: Musikästhetik von der Sphärenharmonie bis zur musikalischen Hermeneutik. 2. Auflage. Aachen: Shaker 1996
- BESENBECK, Alfred: Kunstanschauung und Kunstlehre August Wilhelm Schlegels. (Germanische Studien 87) Berlin: Ebering 1930
- BIENZ, Peter: Le Corbusier und die Musik. (Bauwelt Fundamente 120) Wiesbaden: Vieweg 1998
- BIMBERG, Siegfried; Kaden, Werner; Lippold, Eberhard: Handbuch der Musikästhetik. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1979
- BINAS, Susanne; Seiffarth, Carsten: Singuhr – Hörgalerie in Parochial. Saarbrücken: Pfau 1998
- BINDEL, Ernst: Die Zahlengrundlagen der Musik im Wandel der Zeiten. (Zur Sprache der Tonarten und der Tongeschlechter, Band 3), Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben 1985
- BISKY, Jens: Poesie der Baukunst. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 2000
- BORCHMEYER, Dieter: Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung. Stuttgart: Reclam 1982

- BÖRSCH-SUPAN, Eva: Die Bedeutung der Musik im Werke Karl Friedrich Schinkels. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 34 (1971), S. 257–295
- BRAUNFELS, Sigrid: Vom Mikrokosmos zum Meter: Der vermessene Mensch. Anthropometrie in Kunst und Wissenschaft. Gräfelfing vor München: Heinz Moos Verlagsgesellschaft 1973
- BRIGHT, Michael: Cities built to music. Columbus: Ohio State/ University Press 1984
- BRÖNNER, Wolfgang Dieter: Blondel–Perrault. Zur Architekturtheorie des 17. Jahrhunderts in Frankreich. Diss., Univ. Bonn, Phil. F. 1972
- BRUCHHAUS, Gundolf: Proportionen und Harmonie. Maß und Zahl in der Architektur. In: Kauhsen, Bruno (Hrsg.): Architektur-Zusammenhänge. Festschrift für Gottfried Böhm. München 1990, S. 79–99
- BÜCHMANN, Georg (Hrsg.); Robert-Tornow, Walter (Bearb.); Ippel, Eduard (Bearb.): Geflügelte Worte. Der Zitatenschatz des deutschen Volkes. 22. Auflage, Berlin: Haude & Spener 1905
- BURBACH, Hermann-Josef: Studien zur Musikanschauung des Thomas von Aquin. (Kölner Beiträge zur Musikforschung Band XXXIV) Regensburg: Gustav Bosse 1966
- BURGER, Fritz: Vitruv und die Renaissance. In: Repertorium für Kunstwissenschaft XXXII, 1909, S. 199–218
- BURKERT, Walter: Weisheit und Wissenschaft. Studien zu Pythagoras, Philolaos und Platon. (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 10; zugleich Phil. Hab.) Nürnberg: Carl 1962
- CAPEL, J. M.: Music and Architecture. In: Fortnightly Review 8 (1867): S. 703–710
- CASSIRER, Kurt: Die ästhetischen Hauptbegriffe der französischen Architektur-Theoretiker von 1650 – 1780. Berlin Phil. Diss. 1909
- CHAILLEY, Jacques: Harmonie und Kontrapunkt. (Editions Rencontre), Lausanne, Zürich: Ex Libris 1967
- DAHLHAUS, Carl: Die Idee der absoluten Musik. (dtv Wissenschaftliche Reihe Nr. 4310) München, Kassel: dtv 1987
- DAHLHAUS, Carl: Grundlagen der Musikgeschichte. Köln: Musikverlag Hans Gerig 1977
- DAHLHAUS, Carl: Klassische und romantische Musikästhetik. Laaber: Laaber-Verlag 1988
- DAHLHAUS, Carl: Musik und Zahl. Zur Geschichtlichkeit eines metaphysischen Prinzips. In: DAIDALOS; Nr. 17, 1985; S. 17–25
- DAHLHAUS, Carl: Musikästhetik. Köln: Musikverlag Hans Gerig 1967
- DAHLHAUS, Carl: Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Laaber: Laaber-Verlag 1989
- DAHLHAUS, Carl: Tiefenstruktur, Musik, Baukunst. Berlin: TU Berlin, Univ.-Bibloth., Abt. Publikationen 1987
- DAHLHAUS, Carl: Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späten 19. Jahrhunderts. (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Hrsg. von Carl Dahlhaus und Rudolf Stephan. Band 7) München: Katzbichler 1974
- DAHLHAUS, Carl; Apfel, Ernst: Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik. (Musikwissenschaftliche Schriften 1) München: Katzbichler 1974
- DAHLHAUS, Carl; Zimmermann, Michael: Musik zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten (Dtv Wissenschaftliche Reihe Nr. 4421) München, Kassel: dtv 1984
- DAI, Aaron: Architecture and Music: A romantic divorce.
<http://www.daap.uc.edu/~openspace/dai/frame1.html> 1993
- DICKREITER, Michael: Der Musiktheoretiker Johannes Kepler. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. hrsg. von Reinhold Hammerstein. Band 5.) Bern: A. Francke 1973
- DITTMANN, Lorenz: Schellings Philosophie der bildenden Kunst. In: Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert. Berlin: De Gruyter 1963, S. 38–83

- DOBAL, Johannes: Die bildenden Künste in Johann Georg Sulzers Ästhetik. (Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur 308) Wintherthur: Stadtbibliothek 1978
- DREYER, Klaus: Semiotische Grundlagen der Architekturästhetik. Diss. Stuttgart, Univ. Fak. Philosophie 1979
- DROST, Willy: Die Lehre vom Rhythmus in der heutigen Ästhetik der bildenden Künste. (zugleich Diss. Leipzig phil. Fak. 1919) Leipzig-Gautzsch: Merkur 1919
- ECO, Umberto: Kunst und Schönheit im Mittelalter. 5. Auflage, München: dtv 2000
- EDELSTEIN, Heinz: Die Musikanschauung Augustins nach seiner Schrift 'De musica'. (Zugleich Phil. Diss. Freiburg i. B. 1929) Ohlau in Schles.: Eschenhagen 1929
- EHRlich, Heinrich: Die Musikästhetik in ihrer Entwicklung von Kant bis auf die Gegenwart. Leipzig: F. E. C. Leuckhart 1882
- EINEM, Herbert von: »Man denke sich den Orpheus«. In: Staiger, Emil (Hrsg.): Goethe und das Licht. Vier Vorträge zum Goethe-Jahr 1982. München: Bayerische Akademie d. Schönen Künste 1982
- EINEM, Herbert von: Goethe-Studien. (Collectanea Artis Historiae, Band 1) München: Wilhelm Fink Verlag 1972
- EINSTEIN, Alfred: Die Romantik in der Musik. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler / Carl Ernst Poeschel 1992
- EISENLOHR, Katharina: Die Krise des Ästhetizismus. Diss. Köln, Univ. Philos. Fak. 1978
- FEINSTEIN, Diego Horacio: Palladio und das Problem der musikalischen Proportionen in der Architektur. In: Freiburger Universitätsblätter, Nr. 99, 1988, S. 39–52
- FELLNER, Stefan: Numerus Sonorus. Diss. TU Berlin, FB Arch. 1993
- FEURICH, Hans-Jürgen: Stilparallelen der Künste im Musikunterricht. (Musik im Diskurs, Band 3) Regensburg: Bosse 1988
- FISCHER, Theodor; Wolf, Gustav: Goethes Verhältnis zur Baukunst. München: Rinn 1948
- FORSSMAN, Erik: Palladios Lehrgebäude. (Stockholm Studies in History of Art 9) Stockholm: Almqvist & Wiksell 1965
- FORSTER, Kurt W.; Locher, Huber: Theorie der Praxis. Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste. Berlin: Akademie Verlag 1999
- FRINGS, Marcus: Mensch und Mass. Anthropomorphe Elemente in der Architekturtheorie des Quattrocento. (Zugl.: Diss. Darmstadt. Techn. Hochschule 1995) Weimar: VDG 1998
- FRITZ, Hans-Joachim: Virtuv. Architekturtheorie und Machtpolitik in der römischen Antike. (Oktogon Studien zu Architektur und Städtebau; 15) Münster Lit Verlag 1995
- FUBINI, Enrico: Geschichte der Musikästhetik. 3. Auflage, Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1997
- GATZ, Felix M.: Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen. Stuttgart: Ferdinand Enke 1929
- GAUDIG, Hugo: Die Grundprincipien der Ästhetik Schopenhauers. Phil. Diss. Halle 1883
- GAWOLL, Jürgen: Idealismus mit Folgen: die Epochenschwelle um 1800 in Kunst und Geisteswissenschaft. München: Fink 1994
- GEORGIADES, Thrasybulos: Nennen und Erklingen. Die Zeit als Logos. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1985
- GERMANN, Georg: Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie. (Die Kunstwissenschaft) Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1980
- GETHMANN-SIEFERT, Annemarie: Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik. (Hegel-Studien) Bonn Bouvier 1986

- GIBELIN, Jean: L'esthétique de Schelling et l'Allemagne de Madame de Staël. (Bibliothèque de la revue de littérature comparée 96; Reimpr. de l'ed. Paris 1934) Genève: Slatkine 1975
- GIERSBERG, Sigrid: Kunst und Reflexion. Die Stellung der Kunst in den Vernunftsystemen des Deutschen Idealismus. Diss. Köln Philosoph. Fak. Uni Köln 1974
- GLOCKNER, Hermann: Die Fortbildung der Hegelschen Gedanken in Fr. Th. Vischers Ästhetik. Leipzig: Radelli & Hille 1921
- GODWIN, Edward William: Frozen Music. In: Architect, 5 February 1876, S. 76–77
- GOLÜCKE, Dieter: Die Proportionslehre des Johann Jakob Schübler. Diss. FU Berlin, FB Kunstwissenschaft 1974
- GÖTZE, Alfred: Ein fremder Gast – Frau von Staël in Deutschland (1803/04). Jena: Frommann 1928
- GRAF, Max: Geschichte und Geist der modernen Musik. (Sammlung die Universität 40) Stuttgart, Wien: Humboldt-Verlag 1953
- GRAVENHORST, Tobias: Proportion und Allegorie in der Musik des Hochbarock. (Europ. Hochschulschriften Reihe 36, Musikwissenschaft 138, Zugl. Diss. Freiburg 1994) Frankfurt a.M., Berlin: Lang 1995
- GROHMANN, Will: Bildende Kunst und Architektur. (Zwischen den beiden Kriegen- Band 3) Berlin: Suhrkamp 1953
- GROMANN, Markus: Musik als Entwurfsgrundlage für Architektur? (Vertiefungsarbeit und Diplom, schriftlicher Teil WS 2000/2001, Universität Stuttgart, Inst. f. Darstellen und Gestalten Lehrstuhl I, Dr. Ing. Erwin Herzberger) Stuttgart 2001
- GROOS, Karl: Der Aufbau der Systeme. Leipzig: Felix Meiner 1923
- GRUNERT, Bernhard: Solgers Lehre vom Schönen in ihrem Verhältnis zur Kunstlehre der Aufklärung und der Romantik. Diss. Phil. Marburg/Lahn, Philipps-Universität Marburg/Lahn 1960
- GRUSON, Anja: Kosmische Rhythmen als strukturbildendes Element der Mysterienbauten. Dornach: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag 1982
- GÜNTHER, Hubertus: Deutsche Architekturtheorie zwischen Gotik und Renaissance. Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft 1988
- HAASE, Rudolf: Harmonics in Architecture. In: Abacus, Vol. 2, 1980, S. 92–112
- HAASE, Rudolf: Neue Forschungen über Pythagoras. In: Freiburger Universitätsblätter, Nr.99, 1988, S. 401–420
- HAASE, Rudolf: Paul Hindemiths harmonikale Quellen – sein Briefwechsel mit Hans Kayser. (Beiträge zur harmonikalen Grundlagenforschung Heft 5) Wien: Lafite 1973
- HAENI, Susanne: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. (Ausstellungskatalog) Frankfurt a. M. 1983
- HAGENMAIER, Otto; Hartlaub, G. F.: Der Goldene Schnitt. Ein Harmoniegesetz und seine Anwendung. (Forum Imaginum 7) 6. Auflage, Heidelberg: Augustus Verlag 1990
- HARBURGER, Walter: Musikalische Geometrie. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft, IX. Jahrgang, 1929, 4. Heft, S. 194–202
- HARTMANN, Eduard von: Die deutsche Aesthetik seit Kant. (Eduard von Hartmann's Ausgewählte Werke - Wohlfeile Ausgabe - Dritter Band Aesthetik. Erster historisch-kritischer Theil) Berlin: Carl Duncker's Verlag 1886
- HARTMANN, Hans: Kunst und Religion bei Wackenroder, Tieck und Solger. Diss. Erlangen Friedr.-Alexanders-Univ. Erlangen 1916
- HAUSKELLER, Michael: Was ist Kunst? (Becksche Reihe 1254) München: C. H. Beck 1998
- HECHT, Konrad: Maß und Zahl in der gotischen Baukunst. (2. Nachdruck der Ausgabe Göttingen 1969–72. 3 Teile in 1 Band) Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag 1997

- HOCHSCHULE DER KÜNSTE (Hrsg.): Komposition Konstruktion. (Ein interdisziplinäres Projekt an der Hochschule der Künste Berlin zwischen dem Institut für Baukunst und Bautechnik der Fakultät Gestaltung in Kooperation mit dem Institut für Neue Musik der Fakultät Musik; Ausstellungskatalog mit CD) Berlin: HdK 2000
- HUCH, Ricarda: Ausbreitung und Verfall der Romantik. (Die Romantik, zweiter Band) 2. Auflage, Leipzig: H. Haessel 1908
- IRAOLA, Aguirre de: Verhältnisse zwischen Architektur und Musik. In: Wohnbauforschung in Österreich. wbfö, Jg. 27 (1982), Nr. 1/2, S. 7–11
- JAESCHKE, Walter (Hrsg.): Früher Idealismus und Frühromantik: der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (mit Quellenband) Hamburg: Felix Meiner 1990
- JESBERG, Paulgerd: Harmonikale Proportionen. In: Deutsche Bauzeitschrift, 9/1977, S. 1193–99
- JESBERG, Paulgerd: Vom Bauen zwischen Gesetz und Freiheit. Braunschweig, Wiesbaden: Friedrich Vieweg & Sohn 1987
- JIANG, Yimin: Große Musik ist tonlos. (Zugl.: Bayreuth, Univ., Diss., 1994) Frankfurt/M, Berlin: Lang 1995
- JOEDECKE, Jürgen: Raum und Form in der Architektur. Stuttgart: Karl Krämer 1985
- JUNECKE, Hans: Die wohlbemessene Ordnung. Pythagoreische Proportionen in der Architektur. Berlin: Verl. d. Beeken 1982
- KAMBARTEL, Werner, Perrault, Claude: Symmetrie und Schoenheit. Zur Krise der normativen Proportionslehre in der Architekturtheorie Claude Perraults. (Theorie u. Geschichte d. Literatur u. d. schönen Künste Bd. 20) München: Fink 1972
- KAUFMANN, Emil: Die Architekturtheorie der französischen Klassik und des Klassizismus. In: Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. 44, 1924, S. 197 ff.
- KEIN, Otto: Das Apollinische und Dionysische bei Nietzsche und Schelling. (Neue deutsche Forschungen. Abt. Philosophie. Bd. 6) Berlin: Junker&Dünnhaupt 1935
- KEPES, Gyorgy: Structure in art and in science. (Vision + Value Series) New York: Braziller 1965
- KERENYI, Karl: Pythagoras und Orpheus. Aufsätze zur Geschichte der Antike und des Christentums. Zürich: Rhein-Verlag 1950
- KIELHOLZ, Jürg: Wilhelm Heinrich Wackenroder – Schriften über die Musik. (Europäische Hochschulschriften Reihe I, Deutsche Literatur und Germanistik, Bd. 57) Bern, Frankfurt/M.: Lang 1972
- KLINKHAMMER, Heide: Magie – Architektur. In: Bauwelt 87. Jahrgang, 16. Februar 1996, Heft 7, S. 314–319
- KLUCKHOHN, Paul: Das Ideengut der deutschen Romantik. 3. Auflage, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1953
- KNELL, Heiner (Hrsg.): Vitruv-Kolloquium. (Schriften des Deutschen Archäologen-Verbandes, Bd. VIII, auch THD Schriftenreihe Wissenschaft und Technik 22) Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft 1984
- KNELL, Heiner: Vitruvs Architekturtheorie. Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft 1985
- KOCH, Herbert: Vom Nachleben des Vitruvs. (Deutsche Beiträge zur Altertumswissenschaft Heft 1) Baden-Baden: Verlag für Kunst und Wissenschaft 1951
- KOLK, Dieter: Harmonikale Proportionen in der griechischen Architektur. In: ANTAIOS 8/1967, S. 458–472
- KRINGS, Hermann: Ordo. Philosophisch-historische Grundlegung einer abendländischen Idee. (Philosophie u. Geisteswiss. Buchreihe 9. Zugleich Diss. München) Halle: Max Niemeyer Verlag 1941
- KRISTELLER, Paul Oskar: Das moderne System der Künste. In: Humanismus und Renaissance. (Humanistische Bibliothek 1) München: Fink 1976, Bd. II, S. 164–206

- KRUFT, Hanno-Walter: Geschichte der Architekturtheorie. München: C.H. Beck 1995
- KRUFT, Hanno-Walter: Goethe und die Architektur. In: Pantheon (Internationale Jahreszeitschrift für Kunst) 1982, Heft 4/5, S. 282ff.
- KULTERMANN, Udo: Kleine Geschichte der Kunsttheorie. Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft 1987
- KÜTTNER, Karl Gottlob: Vermischte Nachrichten und Bemerkungen. In: Neuen allgemeinen deutschen Bibliothek, 1803, 78. Band, 1. Stück, S. 206–207
- LANDESGEMEINSCHAFT MUSIK NORDRHEIN-WESTFALEN: Musik – Rhythmik – Architektur. (Resonanzen '80, 15. Rundbrief der Landesmusikgemeinschaft Musik Nordrhein-Westfalen) Remscheid 1980
- LEHMANN, Günther K.: Ästhetik der Utopie. Stuttgart: Neske 1995
- LEHNER, Dorothea: Architektur und Natur. Zur Problematik des „Imitatio-Naturae-Ideals“ in der französischen Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts. München: Mäander Verlag 1987
- LEISINGER, Ulrich: Leibniz-Reflexe in der deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts. (Pommersfelder Beiträge Bd. 7) Würzburg: Königshausen & Neumann 1994
- LÖFFELHOLZ, Frank; Höllerer, Walter; LaMotte, Manfred: movens. Dokumente und Analysen zur Dichtung, bildenden Kunst, Musik, Architektur. Wiesbaden: Limes-Verlag 1960
- LOHMANN, J., A. Giannarás: Musiké und Logos. Aufsätze zur griechischen Philosophie und Musiktheorie. Stuttgart: Musikwiss. Verl. Ges. 1970
- LORENZ, Karl: Musik – Rhythmik – Architektur. (Resonanzen 80, Rundbrief der Landesmusikgemeinschaft Musik Nordrhein-Westfalen e.V. 15) Remscheid 1980
- MACKALL, Leonard L.: Goethes „Edler Philosoph“. In: Euphorion, 1904, Heft 11, S. 103–106
- MALDONADO, Tomás: Architettura e musica. In: Casabella: 10/1981, v. 45, Nr. 473, S. 9–56
- MARQUARDT, Hertha: Henry Crabb-Robinson und seine deutschen Freunde. (Palaestra. Untersuchungen aus der deutschen und englischen Philologie und Literaturgeschichte, Band 237) Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1964
- MARTIN, Elizabeth (Hrsg.): Architecture as a translation of music. (Pamphlet architecture 16) New York: Princeton Architectural Press 1994
- MAUR, Karin von: Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. (Pegasus-Reihe, gekürzte Ausgabe des Ausstellungskatalogs, ohne Fremdbeiträge!) München: Prestel 1999
- MAYER, Eduard von: Schopenhauers Ästhetik und ihr Verhältnis zu den ästhetischen Lehren Kants und Schellings. (Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte 9) Halle a.S.: Max Niemeyer Verlag 1897
- MAZZOLA, Guerino: Geometrie der Töne. Elemente der musikalischen Musiktheorie. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser 1990
- MEISENHEIMER, Wolfgang: Der Raum in der Architektur. Strukturen, Gestalten, Begriffe. Diss. Aachen 1964
- MELLENTHIN, Horst: Das Proportionsproblem in der Architekturanschauung Frankreich, 18. Jahrhundert. Hildesheim: Georg Olms Verlag 1995
- MENNINGER, Karl: Mathematik und Kunst. (Kleine Vandenhoeck-Reihe 78) Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1959
- MEUMANN, Ernst, Wundt: Untersuchungen zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus. (Philosophische Studien, Band 10) Leipzig: W. Engelmann 1894
- MEYER, Rudolf Walter;: Das Zeitproblem in der Musik. In: Fischer, Kurt von (Hrsg.): Das Zeitproblem im 20. Jahrhundert. (Sammlung Dalp 96) Bern und München: Francke 1964, S. 296–317

- MINOR, Joseph (Jakob?): Ein Capitel über deutsche Sprache. In: Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien, 47. Jahrgang, 1896, S. 585
- MITTENZWEI, Johannes: Das Musikalische in der Literatur. Halle (Saale): Verlag Sprache und Literatur 1962
- MOOS, Paul: Moderne Musikästhetik in Deutschland. Berlin/Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger 1902
- MORAWSKA-BÜNGELER, Marietta: Musik und Raum. (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt; Band 30) Mainz: Schott 1989
- MOSER, Hans Joachim; Frankl, Paul: Die Stilverwandtschaft zwischen der Musik und den andern Künsten. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 19, 1925, S. 425–439
- MÖSSEL, Ernst: Die Proportionen in Antike und Mittelalter / Urformen des Raumes als Grundlage der Formgestaltung. München: Beck 1931
- MOTTE-HABER, Helga de la: Die Bedeutung der Zahlen als Grundlage musikalischer Poetik. In: Maur, Karin von (Hrsg.): Magie der Zahl in der Kunst des 20. Jahrhunderts. (Ausstellungskatalog, Staatsgalerie Stuttgart vom 1.2. bis 19.5.97) Stuttgart 1997
- MOTTE-HABER, Helga de la: Iannis Xenakis – Musikalische Architektur und architekturelle Musik. In: Musica, 1996, Jg. 50, Nr. 3, S. 177–184
- MOTTE-HABER, Helga de la: Musik und Bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur. Laaber: Laaber-Verl. 1990
- MOTTE-HABER, Helga de la: Musik und Natur. Musikanschauung und musikalische Poetik. Laaber: Laaber-Verlag 2000
- MOTTE-HABER, Helga de la: Psychologie und Musiktheorie. (Schriftenreihe zur Musikpädagogik) Frankfurt a. M.: Moritz Diesterweg 1976
- MÜNXELHAUS, Barbara: Pythagoras musicus. Zur Rezeption der pythagoreischen Musiktheorie als quadrivaler Wissenschaft im lateinischen Mittelalter. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik XIX) Bonn-Bad Godesberg: Verlag für Systematische Musikwissenschaft 1976
- MUNKEPUNKE: Gefrorene Musik. Berlin: Kranich Verlag 1943
- MUTHESIUS, Ehrenfried: Die Funktion der Musik in der abendländischen Kunst. In: Dtsch. Vierteljahrzeitsch. f. Literaturwissensch. und Geistesgesch.; 3. Jahrg. 1925, Heft 3, S. 387ff.
- NAREDI-RAINER, Paul von: Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst. Köln: Dumont-Verlag 1982
- NAREDI-RAINER, Paul von: Der akustische Maßstab – 2 Schriften von Albert Eichhorn. In: Deutsche Architekten- und Ingenieurszeitschrift, Nr. 11/12, 1977, S. 22–26
- NAREDI-RAINER, Paul von: Maßeinheit und Zahlenbedeutung in der Architektur. In: Witthöft, Harald (Hrg.): Die historische Metrologie in den Wissenschaften, 1995, S. 75–95
- NAREDI-RAINER, Paul von: Musikalische Proportionen, Zahlenästhetik und Zahlensymbolik im architektonischen Werk L. B. Albertis. In: Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Graz, 12/1977, S. 81–213
- NAREDI-RAINER, Paul von: Musiktheorie und Architektur. In: Zaminer, Friedrich (Hrsg.): Geschichte der Musiktheorie, Band 1, Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie. Darmstadt 1985, S. 149–174
- NESTLE, Wilhelm: Vom Mythos zum Logos. 2. Auflage, Stuttgart: Alfred Kröner 1975
- NESTLER, Gerhard: Geschichte der Musik. Gütersloh: Bertelsmann 1962
- NEUDECKER, G.: Geschichte der deutschen Ästhetik seit Kant. Würzburg: Stahel'schen Buch- und Kunsthandlung 1878

- NEUMAIER, W.: Was ist ein Tonsystem? (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart IX) Frankfurt a.M., Bern, New York: Peter Lang 1986
- NEUMEYER, Fritz: Der Klang der Steine. Nietzsches Architekturen. Berlin: Gebrüder Mann 2001
- NEUMEYER, Fritz: Quellentexte zur Architekturtheorie. Berlin, London, New York: Prestel Verlag 2002
- NICKLAUS, Hans Georg: Die Maschine des Himmels. München: Fink 1993
- NOWAK, Adolf: Hegels Musikästhetik. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 25) Regensburg: Gustav-Bosse-Verlag 1971
- OECHSLIN, Werner: Musik und Harmonie: Universalien der Architektur. Versuche der Annäherung. In: DAIDALOS; Nr. 17, 1985 (Sept.), S. 58–73
- OHELSCHLÄGER, Sonja: Rudolf Steiner (1861–1925). Das architektonische Werk. Petersberg: Imhof 1999
- PAETZOLD, Heinz: Ästhetik des deutschen Idealismus. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1983
- PANOFSKY, Erwin: Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung. In: Monatshefte für Kunstwissenschaft, XIV, 1921, S. 188–219
- PANZA, Pierluigi: Leon Battista Alberti. Filosofia e teoria dell' arte. Milano: Edizioni Angelo Guerini e Associati 1994
- PEHNT, Wolfgang: Die Architektur des Expressionismus. Stuttgart: Hatje 1973
- PEHNT, Wolfgang: Verstumme Tonkunst. Musik und Architektur in der neueren Architekturgeschichte. In: Maur, Karin von (Hrsg.): Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. (Ausstellungskatalog Staatsgalerie Stuttgart 6.7. – 22.9.1985) München: Prestel 1985
- PERES, Konstanze: Die Struktur der Kunst in Hegels Ästhetik. (Abhandlungen zur Philosophie, Psychologie und Pädagogik 178, zugleich Diss. München 1982) Bonn: Bouvier 1983
- PÉREZ-GÓMEZ, Alberto: Architecture and the Crisis of Modern Science. 2. Auflage, Cambridge Mass.: MIT Press 1984
- PETER, Klaus (Hrsg.): Romantikforschung seit 1945. (Neue Wissenschaftliche Bibliothek 93, Literaturwissenschaft) Königstein/Ts.: Anton Hain Meisenheim 1980
- PETRILLI, Amedeo: Acustica e architettura. Spazio, suono, armonia in Le Corbusier. Venezia: Marsilio Editori 2001
- PFROGNER, Hermann: Musik. Geschichte ihrer Deutung. (Orbis academicus 1, 4) Freiburg, München: Alber 1954
- PHILIPP, Klaus Jan: Um 1800. Architekturtheorie und Architekturkritik in Deutschland zwischen 1790 und 1810. Stuttgart/London: Edition Axel Menges 1997
- PIETSCH, Roland: Zum Verhältnis von Philosophie und Architektur. Schellings philosophische Deutung der Architektur und Säulenordnung. In: Arcus, (1986), Nr. 6, S. 255–260
- PIETZSCH, Gerhard: Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto. (Studien zur Geschichte der Musiktheorie im Mittelalter 1; Nachdr. der Ausgabe Halle 1929) Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft 1968
- PIKULIK, Lothar: Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung. (Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte. Hrsg. von Wilfried Barner und Gunter E. Grimm) München: C. H. Beck 1992
- PIRCKMAYER, Georg: Struktur und Proportion. (Veröffentlichung des Instituts für Musiksoziologie und musikpädagogische Forschung, Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Wien) Wien, München: Döblinger 1970
- PISELLI, Francesco: Materialität und Immaterialität. In: Ritter, R. (Red.): Architecture Music. (HDA, Dokumente zur Architektur 8) Graz: Haus der Architektur 1997, S. 92–115
- PLITT, Gustav Leopold: Aus Schellings Leben. Leipzig: G. Hirzel 1870

- POCHAT, Götz: Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft. (DuMont Taschenbücher 134) Köln: DuMont 1983
- POCHAT, Götz: Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Köln: DuMont Buchverlag 1986
- POSENER, Julius: Otto Bartning. (Anmerkungen zur Zeit 22) Berlin: Akademie der Künste 1983
- PRESAS I PUIG, Albert: Praktische Geometrie und Kosmologie am Beispiel der Architektur. (Algorismus, Heft 27. Studien zur Geschichte der Mathematik und der Naturwissenschaften, hrsg. v. Menso Folkerts. Zugleich Diss. TU Berlin 1998) München 1998
- RANDALL, Helen Whitcomb; Home, Henry: The critical theory of Lord Kames. (Smith College studies in modern languages 22, 1/4) Northampton/Mass.: Dep. of Modern Languages of Smith College 1940/41
- RICHTER, Lukas: Zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles, (Dt. Akad. d. Wiss. zu Berlin. Schriften d. Sektion f. Altertumswissenschaft 23) Berlin: Akademie-Verl. 1961
- RIEMANN, Hugo: Geschichte der Musiktheorie im 9. – 19. Jahrhundert. (Unveränd. reprograf. Nachdruck der 2. Auflage Berlin 1921) Hildesheim: Georg Olms Verlag 1961
- ROBINSON, Henry Crabb; Eitner, Karl (Hrsg.): Ein Engländer über deutsches Geistesleben. Weimar: Hermann Böhlau 1871
- ROEHR, Julius: Kritische Untersuchungen über Lotzes Ästhetik. Phil. Diss. Halle 1890
- RÖSLER, Hans-Peter: Die Musiktheorie von Ernst Kurth und ihr psychologischer Hintergrund. (Zugl. Hamburg Univ. Diss. 1997) Hamburg: Verl. an der Lottbek 1998
- ROWE, Colin: Die Mathematik der idealen Villa und andere Essays. Basel, Berlin, Boston: Birkhäuser 1998
- RÜDIGER, Wolfgang: Musik und Wirklichkeit bei E.T.A. Hoffmann. (Musikwissenschaftl. Studien; Bd. 12; zugl.: Freiburg/Breisgau, Univ. Diss., 1989) Pfaffenweiler: Centaurus-Verl.-Ges. 1989
- SACK, Manfred: Gebaute Musik, klingende Architektur. In: Der Architekt, (1994), Nr. 12, S. 676–678
- SACK, Manfred: Über die geheimnisvolle Verwandtschaft von Musik und Architektur. In: Ritter, R. (Red.): Architecture Music. (HDA, Dokumente zur Architektur 8) Graz: Haus der Architektur 1997, S. 12–27
- SAHLENDER, Heinrich: Die Bewertung der Musik im System der Künste. Eine historisch-systematische Untersuchung. (Zugleich Phil. Diss. Jena) Jena: Mitteldt. Verl. 1929
- SALBER, Daniel: System und Kunst. Diss. Phil. Fakultät. der RWTH Aachen, Aachen 1984
- SALEH PASCHA, Khaled: Musik als Bauaufgabe in der zeitgenössischen Architektur. In: Positionen. Beiträge zur Neuen Musik, 02/2003, S. 2–7
- SCHÄFKE, Rudolf: Geschichte der Musikästhetik in Umrissen. Berlin: Hesse 1934
- SCHANZE, Helmut: Romantik und Aufklärung. (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, Bd. 27) 2. Auflage, Nürnberg: Hans Carl 1976
- SCHMIDT, Erich: Die Baukunst erstarrte Musik. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 127, 1911, S. 378
- SCHMIDT-GÖRG, Joseph: Musik der Gotik. Bonn: Götz Schwippert 1946
- SCHMIERER, Elisabeth; Fontaine, Susanne; Grünzweig, Werner (Hrsg.): Töne, Farben, Formen. Laaber: Laaber-Verlag 1995
- SCHNEIDER, Marius: Singende Steine. (Musikwissenschaftliche Arbeiten 15) Kassel-Wilhelmshöhe: Bärenreiter 1958
- SCHNITZLER, Günter (Hrsg.): Musik und Zahl. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik 17) Bonn-Bad Godesberg: Verl. für systemat. Musikwiss. 1976
- SCHOLTZ, Gunter: Schleiermachers Musikphilosophie. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1981

- SCHRÖDER, Eberhardt: *Mathematik im Reich der Töne*. (Deutsch-Taschenbücher Band 48) 2. Auflage, Frankfurt a. M.: Harri Deutsch 1990
- SCHUBERT, Otto: *Gesetz der Baukunst*. Leipzig: Seemann 1954
- SCHULTE, Paul: *Solgers Schönheitslehre im Zusammenhang des Deutschen Idealismus*. Diss. Univ. Gesamthochschule Kassel 2001
- SCHULTZ, Franz: *Charakteristiken und Kritiken von J. Görres*. (Dritte Vereinsschrift für 1902. Zweite Folge) Köln: J.P. Bachem 1902
- SCHULTZ, Franz: *Zu Clemens Brentano*. In: *Euphorion* 1901, Heft 8, S. 330–337
- SCHULTZ, W.: *Die Harmonie der Baukunst. Nachweisung der Proportionalität in den Bauwerken des griechischen Alterthums*. Hannover: C. Manz 1891
- SCHULZ, Walter: *Die Vollendung des Deutschen Idealismus in der Spätphilosophie Schellings*. Pfullingen: Günther Neske 1975
- SCHULZE, Werner: *Rudolf Haase – Festschrift*. A-Eisenstadt: Elfriede Rötzer Verlag 1980
- SCHÜMMER, Franz: *Die Entwicklung des Geschmacksbegriff in der Philosophie des 17. und 18. Jahrhunderts*. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 1/1955, S. 120–141
- SCHÜTTAUF, Konrad: *Die Kunst und die bildenden Künste*. (Abhandlungen zur Philosophie, Psychologie und Pädagogik 186. Zugl. Bonn, Diss, 1983) Bonn: Bouvier 1984
- SCHWABE, Julius: *Arithmetische Tetraktys, Lambdoma und Pythagoras*. In: *Freiburger Universitätsblätter*, Nr.99, 1988, S. 421 ff.
- SCHWARZ, Ulrich: *Architektur als Verhältnis*. In: *Baumeister*, Jg. 93 (1996), Nr. 8, S. 48–50
- SEDLMAYR, Hans: *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich: Atlantis-Verlag 1950
- SEDLMAYR, Hans: *Die Revolution der modernen Kunst*. Köln: DuMont Buchverlag 1985
- SEEGY, Friedrich: *Wirklichkeit und Erscheinung*. Diss. TH Charlottenburg 1937
- SERAUSKY, Walter: *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*. (Universitäts-Archiv. 17) Münster: Helios-Verl. 1929
- SIMSON, Otto von: *Die gotische Kathedrale*. Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft 1968
- SOMMERLAD, Fritz: *Darstellung und Kritik der ästhetischen Grundanschauungen Schopenhauers*. Phil. Diss. Giessen 1895
- STEGE, Fritz: *Musik – Magie – Mystik*. Remagen: Otto Reichl 1961
- STEIN, Heinrich von: *Die Entstehung der Neueren Ästhetik*. (Reprogr. Nachdr. d. Ausg. Stuttgart 1886) Hildesheim: Georg Olms Verlag 1964
- STEINKRÜGER, August: *Die Ästhetik der Musik bei Schelling und Hegel*. Phil. Diss. Bonn 1927
- STENZEL, Julius: *Zahl und Gestalt bei Platon und Aristoteles*. 2. Auflage, Leipzig & Berlin: Teubner 1933
- STEUDE, Wolfram: *Aneignung durch Verwandlung. Aufsätze zur deutschen Musik und Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts*. (Dresdner Studien zur Musikwissenschaft Bd. 1) Laaber: Laaber-Verlag 1998
- STOLZENBERGER, Günter: *Die romantische Opposition*. (Kritische Studien 11), Lüneburg: zu Klampen 1998
- STRACK, Friedrich: *Evolution des Geistes: Jena um 1800*. (Deutscher Idealismus 17) Stuttgart: Klett-Cotta 1994
- STUMPF, Karl: *Die Anfänge der Musik*. (Nachdr. Der Ausgabe Leipzig 1911) Hildesheim: Georg Olms Verlag 1979
- TADDAY, Ulrich: *Das schöne Unendliche*. Stuttgart: Metzler 1999

- TATARKIEWICZ, Wladislaw: Geschichte der Ästhetik. Basel: Schwabe 1979
- THIMUS, Albert Frhr. v.: Die Harmonikale Symbolik des Alterthums. Hildesheim: Georg Olms Verlag 1972
- TIEDEMANN, Dieterich: Griechenlands erste Philosophen oder Leben und Systeme des Orpheus, Pherecydes, Thales und Pythagoras. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich 1780
- TIGLER, Peter: Die Architekturtheorie des Filarete. (Neue Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte 5) Berlin: de Gruyter 1963
- TRACHTENBERG, M.: Architecture and music reunited: A new reading of Guillaume Dufay's Nuper Rosarum Flores and the Cathedral of Florence. In: Renaissance Quarterly, Fall 2001; 54 (3), S. 740–775
- VALÉRY, Paul: »Amphion«, Geschichte eines musikalischen Dramas. In: Über Kunst (Band 53 der Bibliothek Suhrkamp), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1959
- VALÉRY, Paul: Eupalinos oder Der Architekt. (Bibliothek Suhrkamp Bd. 370) Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973
- VOGT, Adolf Max: Boullées Newton-Denkmal. (Geschichte und Theorie der Architektur 3) Basel, Stuttgart: Birkhäuser 1969
- VOLHARD, Ewald: Zwischen Hegel und Nietzsche: Der Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer. Frankfurt a. M.: Klostermann 1932
- VORETZSCH, Adalbert: Maß, Zahl und Klang. In: Festschrift Karl Oettinger zum 60. Geburtstag (Erlanger Forschungen, Reihe A, Bd. 20) Erlangen: Universitätsbund Erlangen-Nürnberg 1967, S. 449–464
- WAGNER, Friedrich Chr.: Bemerkungen über Architektur und Musik. In: Meisenheimer, W. (Hrsg.): Bewegung, Nutzung, Änderung, Alterung. Zeitstrukturen in der Architektur (Seminar zur Fragen der Architektur-Theorie) Düsseldorf 1978
- WAGNER, Gustav Friedrich: Schopenhauer-Register. 2. Auflage, Stuttgart-Bad Cannstatt: Fr. Frommann Verlag 1960
- WALTON, Alexander: Architecture and Music. Cambridge: W. Heffer & Sons Ltd. 1934
- WALZEL, Oskar: Wechselseitige Erhellung der Künste. (Schriften der Kantgesellschaft Nr. 15) Berlin: Reuther&Reichard 1917
- WELLEK, Albert: Musikpsychologie und Musikästhetik. Frankfurt/Main: Akademische Verlags Gesellschaft 1963
- WELLEK, René: Immanuel Kant in England. Princeton: Univ. Press, 1931
- WELLESZ, Egon: Der Beginn des Barocks in der Musik. In: Zeitschrift für Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft, Band XIII, 1919, S. 56 ff.
- WENTSCHER, Max: Fechner und Lotze. (Geschichte der Philosophie in Einzeldarstellungen, Abt. VIII. Die Philosophie der neueren Zeit II. Band 36) München: Ernst Reinhardt 1925
- WEYERS, Raymund: Arthur Schopenhauers Philosophie der Musik. (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band 88) Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1976
- WIEDEMANN, Josef: Musik und Architektur. In: Detail 5/1986, S. 413–418
- WIESE, Benno von (Hrsg.): Deutsche Dichter der Romantik. 2. Auflage, Berlin: Erich Schmidt 1983
- WILLEMEIT, Thomas: „O Wort, du Wort, das mir fehlt!“ Musik und Architektur bei Daniel Libeskind. In: Archithese, 1998, Jg. 28, Nr. 5, S. 18–25
- WITTKOWER, Rudolf: Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1969
- WOLFF, Odilo: Tempelmaße. Das Gesetz der Proportion in den antiken und altchristlichen Sakralbauten. Wien: Schroll 1912

- WÜRTEMBERGER, Franzsepp: Malerei und Musik. Frankfurt, Frankfurt a. M., Bern: Lang 1979
- ZIMMERMANN, Robert: Schellings Philosophie der Kunst. In: Sitzungsberichte der Philosophisch-Historischen Klasse der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Bd. 80. Jg. 1875, H. 1–4, S. 627–676
- ZIPP, Friedrich: Vom Urklang zur Weltharmonie. Kassel: Merseburger 1985
- ZÖLLNER, Frank: Vitruvs Proportionsfigur. (Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft 14, zugleich Diss. Hamburg 1987) Worms. Werner 1987
- ZOLTAI, Dénes: Ethos und Affekt. Geschichte der philosophischen Musikästhetik von den Anfängen bis zu Hegel. Berlin: Akademie Verlag 1970
- ZUK, Radoslav: Eine Stunde Musik. In: Baumeister, 1995, Jg. 92, Nr. 6, S. 49–52

