

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

1. Etappen der philosophischen Musiktheorie

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

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

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

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

⁷ *Platon*, Phaidon 61a 3f.

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

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

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

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

⁹ Ebd. 401.

¹⁰ Vgl. *ders.*, *Timaios* 47c–e.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²³ Scholtz, Musik (wie Anm. 5), 250f.

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁹ Ebd.

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

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

³² Vgl. ebd.

³³ Ebd.

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

³⁵ Ebd. 513.