

Eine Untersuchung zu Hegels Auffassung der modernen Musik

Jeong-Im KWON

In meinen bisherigen Forschungen zu Hegels Ästhetik, die sich besonders auf die neuen Quellen zu Hegels Ästhetik, nämlich die Nachschriften zu seinen vier Berliner Ästhetikvorlesungen, gründen, wurden von der „symbolischen Kunstform“ ausgehend bereits einige wichtige Konzeptionen Hegels wie das Ideal, die Allegorie, das Nicht-mehr-Schöne, die Prosa und das Erhabene untersucht.¹ Seit neuestem wurden darüber hinaus Hegels Bestimmung der Musik im Allgemeinen und deren aktuelle Bedeutung behandelt.² Daran anknüpfend wird in der vorliegenden Arbeit Hegels Auffassung der modernen Musik vor allem durch die Analyse der dafür wesentlichen Begriffe, nämlich „Subjektivität“ bzw. „Empfindung“, „Instrumentalmusik“ und „Dissonanz“, auf der Grundlage der neuen Quellen zu Hegels Ästhetik im Vergleich mit der gedruckten Fassung der *Ästhetik* herausgearbeitet.

Im Folgenden wird besonders hervorgehoben, dass sich Hegels Bestimmung der Musik als Kunst der „Subjektivität“ bzw. „Empfindung“ von der romantischen Gefühlsmusik unterscheidet und dass seine Auffassung der „Instrumentalmusik“ als eine andere mögliche Form der Musik in der Moderne unter Bezug auf seine These vom Ende der Kunst zu verstehen ist. Abschließend wird dann gezeigt, dass „Dissonanz“, das Nicht-mehr-Schöne in der Musik, nicht anders als das moderne Ideal zu deuten ist. Durch die Analyse dieser drei Punkte kann man erstens Hegels grundlegende Bestimmung der Musik gewinnen, und zweitens wird man erkennen, dass es in Hegels Darstellung der Musik nicht um die auf die Schönheit oder den großen religiösen Inhalt gerichtete Bewertung der musikalischen Werke und ihrer Formen, sondern um die Erörterung der möglichen Form und Bedeutung der Musik in der modernen Zeit geht.

¹ Jeong-Im Kwon, *Die Metamorphosen der „symbolischen Kunstform“*. Zur Rehabilitierung der ästhetischen Argumente Hegels, in: *Phänomen versus System. Zum Verhältnis von philosophischer Systematik und Kunsturteil in Hegels Berliner Ästhetik oder Philosophie der Kunst*, hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert, Bonn 1992 (*Hegel-Studien*. Beiheft 34), S. 41-90; *Das moderne Ideal. Die Bedeutung der Hegelschen Ästhetik in der Gegenwart*, in: *Kulturpolitik und Kunstgeschichte. Perspektiven der Hegelschen Ästhetik*, hrsg. von A. Gethmann-Siefert und B. Collenberg-Plotnikov (Sonderheft des Jahrgangs 2005 der *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*), Hamburg 2005, S. 3-22; *Untersuchung zur postmodernen Kontinuität und Gegenwärtigkeit der modernen ästhetischen Diskussion um die Allegorie*, in: *Journal of Aesthetics and Science of Art* [美學·藝術學研究, hrsg. von der Koreanischen Gesellschaft für Ästhetik und Kunstwissenschaft, Seoul]. 26 (Dez. 2007), S. 263-300; *Zum Entstehungsprinzip des modernen dissonanten Schönen (des Häßlichen)*, gegründet auf Hegels Begriff des ‚Kunstschönen‘, in: *Journal of Aesthetics and Science of Art*. 27 (Juni 2008), S. 5-38; *Hegels Lehre von der Symbolik und ihre Bedeutung für die Gegenwart*, in: *Journal of the Faculty of Letters. The University of Tokyo. Aesthetics*, vol. 33 (2008), 2009, S. 63-78; *Untersuchung zu Hegels Begriff der „Prosa“ und ihrer Bedeutung*, in: *Hegel-Studien [Hegel Yoengu]*, hrsg. von der Koreanischen Gesellschaft für Hegel-Forschung, Seoul]. 28 (Dez. 2010), S. 165-205; *Untersuchung zum Hegelschen Ursprung des gegenwärtigen Begriffs des Erhabenen*, in: *Journal of Aesthetics and Science of Art*. 35 (Juni 2012), S. 192-235.

² J.-I. Kwon, *Hegels Bestimmung der Musik und ihre Bedeutung für die Gegenwart*, in: *Journal of Aesthetics and Science of Art* [美學·藝術學研究]. 29 (Juni 2009), S. 27-61.

1. Ausgangspunkt der Untersuchung von Hegels Darstellung der Musik

Hegel hat sich seit seiner Frankfurter Zeit häufig mit Musik befasst, und seine Musikerlebnisse waren in der Berliner Zeit sehr zahlreich.³ Dennoch hat er in den Berliner Ästhetikvorlesungen seine musikalischen Kenntnisse und seine Meinungen zu der gehörten Musik nicht öffentlich geäußert. Man hat vermutet, Hegel habe kein Zutrauen zu seinen musikalischen Fachkenntnissen gehabt - anders als im Hinblick auf die bildenden Künste und die Poesie, mit denen er sich von der frühen Zeit an viel beschäftigte. Daher sei die Musik in den Ästhetikvorlesungen in geringerem Umfang als die anderen Künste und nicht durchweg systematisch behandelt worden. Auch seien die von Hegel bevorzugten Musikwerke andere gewesen als die nach damals herrschender Meinung großen Meisterwerke. Deswegen notierte Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler in seiner Mitschrift von Hegels Ästhetikvorlesung von 1826, dass „Hegel kein Musikverständiger ist“.⁴ Demgegenüber versuchte Heinrich Gustav Hotho, der Herausgeber von Hegels *Ästhetik*, in der gedruckten *Ästhetik* seinen Lehrer Hegel als „Musikkenner“ zu zeigen, und fügte mehrere auf seinen eigenen Kenntnissen beruhende detaillierte, aber von Hegels eigener Auffassung abweichende Ausführungen in die *Ästhetik* ein.⁵

In den Berliner Ästhetikvorlesungen bestimmt Hegel die Musik als Tonkunst ziemlich simpel, ohne auf die historische Entwicklung der Musik einzugehen. Er beschreibt das Prinzip der Musik (die Subjektivität), ihre drei Elemente (Takt, Ton, Melodie) und anschließend drei Arten der Ausübung von Musik (begleitende Musik, selbständige Musik bzw. Instrumentalmusik und das freie Sichergehen im Singen). Diese knappen, aber wesentlichen Punkte sind in der von Hotho herausgegebenen *Ästhetik* in drei Abschnitte (1. Allgemeiner Charakter der Musik, 2. Besondere Bestimmtheit der musikalischen Ausdrucksmittel, 3. Verhältnis der musikalischen Ausdrucksmittel) systematisch eingeteilt und ausführlicher gefasst worden. Vergleicht man beide Fassungen oberflächlich, so scheint es keinen großen Unterschied zu geben.⁶ Aber in der gedruckten *Ästhetik* liegt der Schwerpunkt anders als in den Vorlesungen einerseits auf der schönen Harmonie, da „die Harmonie“ in einem

³ Hegel berichtet bereits in der Frankfurter Zeit (1797-1800) von seiner Freude an der Musik und der Begeisterung über Mozarts *Zauberflöte* und *Don Juan* (vgl. *Briefe von und an Hegel*, 4 Bde., hrsg. von Johannes Hoffmeister und Friedhelm Nicolin, Hamburg 1969-1981, Bd. 1, S. 52; vgl. auch Karl Rosenkranz, *Hegels Leben*, Berlin 1844, S. 83 u. 347). In der Heidelberger Zeit besuchte er eifrig die Singakademie Thibauts. Zudem machte er während der Studienreise von 1824 in Wien viele Erfahrungen mit der Musik (Friedrich Hogemann, *Musik und Hauskonzerte*, in: *Hegel in Berlin. Preußische Kulturpolitik und idealistische Ästhetik*, zum 150. Todestag des Philosophen. Ausstellungskatalog, hrsg. von Otto Pöggeler, Berlin 1981, S. 239-245).

⁴ G. W. F. Hegel, *Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*, hrsg. von A. Gethmann-Siefert und Bernadette Collenberg-Plotnikov unter Mitarbeit von Francesca Iannelli und Karsten Berr, München 2004, Ms. 366 (im Folgenden: *Kehler 1826* mit der Manuskriptseitenzahl).

⁵ Vgl. A. Gethmann-Siefert, *Das „moderne“ Gesamtkunstwerk: die Oper*, in: *Phänomen versus System* (a. a. O.), S. 165-230, bes. S. 167 u. 175.

⁶ Im Unterschied dazu behauptet Y. Espiña, dass es keine Diskrepanz zwischen der gedruckten *Ästhetik* und den Vorlesungen gebe. Doch das scheint nicht zu ihrer folgenden Äußerung zu passen: „Ich konnte mit Überraschung feststellen, daß der Abschnitt über die Musik in den Nachschriften oft nur wenige Seiten einnimmt, während in der Edition der *Ästhetik* von Hotho fast hundert Seiten der Musik gewidmet sind“ (Yolanda Espiña, *Kunst als Grenze: Die Musik bei Hegel*, in: *Jahrbuch für Hegelforschung*, Bd. 3 [1997], S. 103-133, S. 103, Anm. 1]). Somit wird in ihrer Arbeit insbesondere die Wichtigkeit der Harmonie hervorgehoben.

selbständigen Abschnitt⁷ behandelt wird, und andererseits auf dem Inhalt, insbesondere dem religiösen. Diese Tatsache erklärt sich, wie bereits durch zahlreiche Forschungen zu Hegels Ästhetik auf der Grundlage der Nachschriften erwiesen wurde,⁸ dadurch, dass Hotho seine eigenen Meinungen in die gedruckte *Ästhetik* eingebracht hat.

Hothos Absicht bei der Druckaufbereitung der Hegelschen *Ästhetik* hat zwei Seiten, die auch für seine editorische Bearbeitung des Kapitels über die Musik maßgeblich sind. Erstens möchte er die schöne Harmonie von Inhalt und Form hervorheben, indem er die Schönheit als das einzige Ideal versteht, wogegen Hegel die vom Schönen bis zum Hässlichen variierende Realisierung des Ideals als „Existenz der Idee“ in der Geschichte im Auge hat.⁹ Im Kapitel über die Musik in der *Ästhetik* betont Hotho daher „die Harmonie“, indem er diese unter einem eigenen Punkt abhandelt.¹⁰ Aber dadurch gerät er in dieselbe Schwierigkeit wie bei seiner Bearbeitung des Kapitels über die Malerei: Einerseits muss er Hegels These vom Ende der Kunst, die der dialektischen Entwicklung der Kunst in der Geschichte entgegensteht, Rechnung tragen, bezieht sie aber vornehmlich auf das Ende der Schönheit bzw. der schönen Harmonie der klassischen Kunst, während es bei Hegel um die Unmöglichkeit der Vermittlung einer substantiellen Allgemeinheit geht.¹¹ Andererseits müsste Hotho die dialektische Struktur der *Ästhetik* auch innerhalb der Musik herstellen und dafür auf den großen (religiösen) Inhalt den Schwerpunkt legen, wie er es bei der christlichen Malerei getan hat.¹² Und gleichzeitig ist in der *Ästhetik* „Instrumentalmusik“ nur als Musik der „vollen Befreiung“ vom Text bzw. Inhalt positiv dargestellt, offenbar weil Hotho in der Entwicklung zur modernen selbständigen Musik, nämlich der Instrumentalmusik, die dialektische Struktur auch innerhalb der Musik als Bestandteils der Kunst bewahren wollte. In den Ästhetikvorlesungen betont Hegel aber nicht den

⁷ In den letzten beiden Vorlesungen von 1826 und 1828/29 wird die Darstellung der Musik in Takt, Ton und Melodie eingeteilt. Aber in der ersten beiden Vorlesungen von 1820/21 und 1823 ist die Harmonie das zweite Element der Musik (a. Takt, b. Harmonie, c. Melodie, [d. Rhythmus]). Auffällig ist insbesondere, dass in den Marginalien der Nachschrift zur Vorlesung von 1823, die Hotho selber vorgenommen hat, „Harmonie“ als eigenständiger Abschnitt konzipiert wird, und diese Gliederung wird später in die gedruckte *Ästhetik* aufgenommen.

⁸ Vgl. zahlreiche Arbeiten von A. Gethmann-Siefert und ihren ehemaligen Mitarbeitern am Hegel-Archiv und an der FernUniversität in Hagen.

⁹ A. Gethmann-Siefert, *Hegels Bestimmung der Kunst. Überlegungen zum Spektrum möglicher Kunstgestaltung vom Schönen bis zum Hässlichen*, in: *Hegel-Studien [Hegel Yoengu]*. 10 (Jan. 2002), ins Koreanische übers. von J.-I. Kwon, S. 46-76, bes. S. 50.

¹⁰ Vergleicht man die gedruckte *Ästhetik* mit den Vorlesungen (besonders von 1826), so wird hier die Musik nach der kurzen Einleitung in das Wesen der Musik als Kunst der „abstrakten Innerlichkeit“ in die Abschnitte über „Takt“, „Ton“, „Instrumentalmusik“ und „Melodie“ gegliedert. Im Unterschied dazu wird sie in der gedruckten *Ästhetik* in a. „Zeitmaß, Takt, Rhythmus“, b. „die Harmonie“ und c. „die Melodie“ eingeteilt, wobei die Funktion der „Harmonie“ betont wird. Hier zitiert nach G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik. III. Werke 15*. Auf der Grundlage der *Werke* von 1832 bis 1845 neuedierte Ausgabe, hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986 (im Folgenden: *Ästh.* mit der Seitenzahl).

¹¹ In der gedruckten *Ästhetik* wird unterstrichen, dass die „schönen Tage der griechischen Kunst wie die goldene Zeit des späteren Mittelalters vorüber“ sind (*Ästh.* Bd. 13, S. 24) und dass in „allen diesen Beziehungen“ „diese Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes“ ist und bleibt (a. a. O., S. 25). Damit wird betont, dass „die schöne Kunst“ durch den Gedanken und die Reflexion „überflügelt“ wurde (a. a. O., S. 24).

¹² Dazu vgl. A. Gethmann-Siefert, *Ist die Kunst tot und zu Ende? Überlegungen zu Hegels Ästhetik*, Erlangen/Jena 1994.

Aspekt der „Befreiung“ der Instrumentalmusik, sondern knüpft die „Vollkommenheit“ der Instrumentalmusik lediglich daran, dass in dieser Musik „Übergänge in allen möglichen Dissonanzen [geschaffen]“ werden (*Kehler 1826*, Ms. 372) und sie insofern „selbständig“ ist. Im Unterschied dazu erscheint in der gedruckten *Ästhetik* „Dissonanz“ nur als vorübergehendes Moment der Harmonie.

Außerdem fühlt sich Hotho berufen, „Hegels Kunstbegeisterung, insbesondere seine Musikästhetik, der Nachwelt zu übermitteln, zum Zweck der adäquaten Präsentation ‚Hegelscher‘ Gedanken, wobei er als vorsichtiger ‚Schönheitsoperator‘ im wahrsten Sinne des Wortes agiert“.¹³ Daher bezieht sich Hotho in der gedruckten *Ästhetik* auf die großen Musikwerke Mozarts und Bachs, besonders die *Matthäus-Passion*, von denen aber in den Vorlesungen keine Rede ist.¹⁴ Diese Eingriffe und die dadurch entstandene Diskrepanz der gedruckten *Ästhetik* von den Vorlesungen erzeugen das Missverständnis, Hegel habe sich vor allem für die große Kunst begeistert und dieser Begeisterung Ausdruck zu geben sei das hauptsächliche Anliegen seiner Ästhetik, und führen zu Irritation beim Verstehen von Hegels Bestimmung der modernen Musik.

In der vorliegenden Arbeit wird daher versucht, diejenigen Punkte, die für das Verstehen von Hegels Auffassung der modernen Musik wesentlich sind, auf der Grundlage der neuen Quellen zu analysieren und ihre wahre Bedeutung zu erläutern. Dabei geht es um Hegel Darstellung der „Subjektivität“ bzw. „Empfindung“, der „Instrumentalmusik“ und der „Dissonanz“, die zwar in der bisherigen, sich auf die gedruckte *Ästhetik* berufenden Forschung auch behandelt, aber entweder unkorrekt oder unter Zweifel an ihrer Authentizität interpretiert wurde. Im Folgenden werden also durch die Analyse der neuen Quellen die bisherigen Interpretationen sowie die Vermutungen über Hegels Bestimmung der modernen Musik teils korrigiert, teils bestätigt.

2. Hegels Bestimmung der Musik als Kunst der Subjektivität

Hegels Überlegungen über die Musik sind wie seine Vorlesungen über die Philosophie der Kunst selbst bis zur letzten Ästhetikvorlesung nicht abgeschlossen, sondern befinden sich bis zu seinem Tod in einem Prozess. So werden seine musikalischen Ausführungen in den vier Berliner Ästhetikvorlesungen jeweils erweitert und zum Teil modifiziert. Während die erste Vorlesung von 1820/21 die grundlegende Darstellung der Elemente der Musik, ihres Inhalts und ihrer Form enthält, wird in der zweiten von 1823 die Subjektivität als Prinzip der Musik ausführlich erörtert. Die nähere Bestimmung der Subjektivität, die in der Musik ausgedrückt wird, grenzt Hegels Auffassung der Musik von der Gefühlsmusik der Romantiker¹⁵ ab.

Die Subjektivität in den Ästhetikvorlesungen ist auch ein wichtiger Begriff in Hegels Logik. Es gibt nach Hegel zwei Arten der Subjektivität: einmal die natürliche, unmittelbare, abstrakte Subjektivität, die die primäre Stufe des Bewusstseins kennzeichnet.¹⁶ Diese Subjektivität wird

¹³ A. Gethmann-Siefert, *Das „moderne“ Gesamtkunstwerk: die Oper*, S. 177.

¹⁴ Näheres unten, Anm. 28.

¹⁵ Vertretend ist W. H. Wackenroder zu nennen (W. H. Wackenroder, *Werke und Briefe*, hrsg. von L. Schneider, Heidelberg 1967, S. 220). Vgl. dazu auch C. Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber: Laaber-Verlag 1988.

¹⁶ Vgl. G. W. F. Hegel, *Enzyklopädie des philosophischen Wissens (1830)*, hrsg. von E. Moldenhauer und K. M. Michel, Frankfurt a. M. 1986, S. 64.

logisch als negativ betrachtet. Zum andern wird mit Subjektivität der sich wissende Begriff bezeichnet, also die am höchsten entwickelte Subjektivität, die sich vom Zustand der Substanz befreit hat und für sich seiend ist. Die Subjektivität im letzteren Sinne ist das Prinzip der romantischen Kunst, also der Malerei, Musik und Poesie. Sie wird in der Ästhetikvorlesung von 1823 als „die absolute Innerlichkeit“, die „die sich als unendlich wissende Subjektivität“ ist,¹⁷ näher bestimmt.

In der Malerei ist der sich innerlich entwickelnde Geist „Subjektivität als für-sich-seiend“ (*Hotho 1823*, Ms. 231), und diese „für-sich-seiende Subjektivität“, die zugleich „die in sich gegangene Subjektivität“ ist, ist „formelle Identität“, „wodurch das Besondere frei wird“. Da „die freie Subjektivität“ sich „in alles Besondere einlassen“ kann, ist der Kreis der Malerei „unendlich ausgedehnt“. Und die „Besonderheit, das Vorüberfliehende der Charaktere, alles dieses“ wird in der Malerei behandelt (*Hotho 1823*, Ms. 232). Stattdessen tritt die Kunst in der Musik ganz auf die subjektive Seite. In der Musik ist der Sinn des Gehörs das Elementare. Der Geist, der durch diesen Sinn erscheint, ist „die abstrakteste Innerlichkeit, die ganz objektlose Objektivität, die ganz subjektive Objektivität“. Diese Objektivität erklärt Hegel als „unser ganz leeres Ich, die Selbstigkeit ohne weiteren Inhalt“ (*Hotho 1823*, Ms. 245). Die Eigentümlichkeit der Musik, die diese Subjektivität als Prinzip und Inhalt hat, liegt nun darin, dass der Unterschied zwischen der Innerlichkeit des Ichs und der äußerlichen, räumlichen Objektivität verschwunden ist. Auf diese Weise wird in der Musik die „innerste Subjektivität“ selbst angesprochen und in Bewegung gesetzt.

Diese innerste Subjektivität, die „die abstrakte Innerlichkeit des selbstischen Ichs“ ist, bestimmt sich in der Musik sodann als „die Empfindung“. Hegel definiert die Empfindung, auf der die Musik beruht, als „die zunächst sich erweiternde Subjektivität“ und „das Ich, das in dieser Abstraktion Bestimmtheiten erhält“ (*Hotho 1823*, Ms. 247). Die Empfindung ist aber nicht der Inhalt selbst, sondern „die Form, daß ich einen Inhalt in Beziehung auf meine Subjektivität bringe“. Die Empfindung wird damit als „das Umkleidende des Inhalts, insofern er bezogen wird auf meine Subjektivität“ bezeichnet. In der Musik geht es also darum, „nicht den Gehalt für sich, sondern nur einen empfundenen auszudrücken“ (*Hotho 1823*, Ms. 247). Daher hat die Musik nicht das bloße Ich zum Zweck, sondern „die Empfindungen auszudrücken“. Dafür muss der abstrakte Ton zum Bestimmten fortgehen.

Im Unterschied dazu wird die Musik in der gedruckten *Ästhetik* als „Kunst des Gemüts“ bezeichnet, was in den Ästhetikvorlesungen für die grundlegende Bestimmung der Musik selten gebraucht wird.¹⁸ Zudem wird die Musik als diejenige Kunst, „welche sich unmittelbar an das Gemüt selber wendet“, bestimmt (*Ästh.* S. 135). Die Wörter Gemüt und Empfindung sind freilich synonym, daher gibt es scheinbar keine Probleme beim Verständnis von Hegels Bestimmung der Musik, wenn diese Wörter ohne Unterschied gebraucht werden. Aber genauer betrachtet unterscheiden sich ihre Bedeutungen, denn „Gemüt“ meint in der gedruckten *Ästhetik* „das seelisch fühlende Herz“, während

¹⁷ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Berlin 1823. Nachgeschrieben von H. G. Hotho, hrsg. von A. Gethmann-Siefert, Hamburg 1998, Ms. 166 (im Folgenden: *Hotho 1823* mit der Manuskriptseitenzahl).

¹⁸ Vgl. A. Gethmann-Siefert, *Das „moderne“ Gesamtkunstwerk: die Oper*, S. 198 f. (Anm. 26): „Durchwegs erscheint die Musik als die Kunst des tiefen Gefühls und der echten Empfindung und wird als solche begeistert apostrophiert, wonach man in Hegels Berliner Vorlesungen vergeblich sucht.“

in den Vorlesungen bei der Bestimmung der Musik als Ausdruck der Empfindung „die Wahrnehmung durch den Gehörsinn“, also die Form des Gemütsinhalts, im Mittelpunkt steht.¹⁹

Das Gemüt ist in der gedruckten *Ästhetik* zugleich der Wirkungsgegenstand der Musik: Es sei „die eigentümliche Wirkung“, „welche die Musik im Unterschied der übrigen Künste auf das Gemüt ausübt“ (*Ästh.* S. 137). Im gleichen Sinne wird die „Macht“ genannt, „mit welcher die Musik hauptsächlich auf das Gemüt als solches einwirkt“. Aber in den Vorlesungen heißt es nur, dass die Musik im Wesentlichen auf die Empfindung wirkt.²⁰ Zwar wird auch in der gedruckten *Ästhetik* die Empfindung im Kapitel über die Musik erwähnt, aber das steht nicht im Zusammenhang mit der wesentlichen Bestimmung der Musik, sondern wird für die Erklärung der „Bestimmtheit der Gemütsindrücke“ im Wirkungsprozess der Musik gebraucht (*Ästh.* S.146). Somit wird in der gedruckten *Ästhetik* der Eindruck erweckt, dass der Sinn der Musik in der Erhebung bzw. Vertiefung des Gemüts liege.²¹ Und das führt dazu, dass Hegels Musikästhetik als Theorie der romantischen Gefühlsmusik verstanden wird.²²

Mit der Bestimmung der Musik als Ausdruck der Empfindung oder des Gefühls setzt sich Heinz Heimsoeth auseinander. Seine Studie zu *Hegels Philosophie der Musik* hat zwar die gedruckte *Ästhetik* als Grundlage, aber er identifiziert einige Probleme des Textes, indem er Hegels Bestimmung der Musik zu präzisieren versucht. Heimsoeth weist zunächst darauf hin, dass Hegel die Musik als Kunst der Empfindung und des Gefühls bestimmt. Er hält dabei im Grunde die Empfindung und das Gefühl für identisch und unterscheidet lediglich drei Bedeutungen der Empfindung in Hegels Philosophie: erstens „Einfachheit“ und „Unmittelbarkeit“ der Subjektivität, zweitens „unmittelbare

¹⁹ In Hegels Zeit wurden die Wörter „Empfindung“ und „Gefühl“ sowie „Gemüt“ üblicherweise synonym gebraucht. Aber bei Hegel gibt es einen Bedeutungsunterschied: „Empfindung“ ist, was sich unmittelbar auf den Gegenstand bezieht und die Affekte von außen aufgenommen hat. Im Unterschied dazu bezieht sich „Gefühl“ oder „Gemüt“ nicht unmittelbar auf den Gegenstand, sondern ist ein durch einen Sinn in uns evozierter subjektiver Eindruck, wodurch kein Gegenstand erkannt wird. Für Hegel gelten Malerei sowie Musik als Künste, die Empfindungen ausdrücken, und die Musik im Besonderen als die Kunst, die die Empfindung zum Gegenstand hat.

²⁰ Daneben heißt es auch, dass der Inhalt der Musik „die Bewegung des Herzens und dessen Gemüts“ ist (*Philosophie der Kunst. 1826. Von der Pfordten*. Ms. Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin; G. W. F. Hegel, *Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826*, hrsg. von A. Gethmann-Siefert, J.-I. Kwon und Karsten Berr, Frankfurt am Main 2005, Ms. 79a, S. 220 [im Folgenden: *Pfordten 1826* mit der Manuskriptseitenzahl]).

²¹ „Denn die Musik hat nicht mit dem Inneren als solchem, sondern mit dem erfüllten Inneren zu tun, dessen bestimmter Inhalt mit der Bestimmtheit der Empfindung aufs engste verbunden ist, so daß nun nach Maßgabe des verschiedenen Gehalts auch wesentlich eine Unterschiedenheit des Ausdrucks wird hervortreten müssen. Ebenso geht das Gemüt [...] zu einer Tiefe der Besonderung heraus [...]“ (*Ästh.* S. 200).

²² Vgl. dazu H. Frömbgen, *Hegel und die musikalische Romantik*, in: *Die Musik*. XXI [1929], S. 650-657. Auch J. Kuhlenkamp versteht die Musik bei Hegel als „das Medium, in dem sich Bewegungen des Gemüts, Gefühle ausdrücken“, und als „Ausdruck von Gefühlen“. Er sieht somit Hegels Musiktheorie als „entwickelte Form einer Ausdruckstheorie der Musik“ (Jens Kuhlenkamp, *Musik bei Kant und Hegel*, in: *Hegel-Studien*, 22 [1987], S. 143-163, hier S. 146). Auf der anderen Seite versucht Kuhlenkamp jedoch durch die verschiedenen Bestimmungen des Begriffs der Empfindung, die eine andere Bestimmung der abstrakten Innerlichkeit ist, in der *Enzyklopädie* (§ 399-402) zu beweisen, dass der Inhalt der Musik nicht abstrakt sein muss, sondern konkret sein kann (a. a. O., S. 156 ff.) und dass sich Hegels Bestimmung der Musik von der Musik der Romantiker unterscheidet.

Einzelheit“ des Inneren und drittens „die innerste Sphäre der Innerlichkeit“.²³ Letztere sei nun wesentlich für Hegels Bestimmung der Musik, und er betont somit, dass es laut Hegel bei der Musik weder um den Ausdruck des Künstlergefühls noch um die Erregung des Hörergefühls, sondern nur um den Ausdruck der subjektiven Innerlichkeit geht.

Doch Heimsoeths Ausführungen können sich nicht unmittelbar auf den Text der gedruckten *Ästhetik* stützen, sondern beruhen auf seiner eigenen Interpretation. In einer Formulierung wie der folgenden zeigt sich sein Unbehagen an der gedruckten *Ästhetik*: „Daß Hegel zugleich die spezifische Gefühls- und Gemütswirkung der Musik betont in eindrücklichen Formulierungen, sei nur nebenbei erwähnt. Merkwürdig ist, wie leicht in Schriften der Musikästhetik Thesen von der Musik als Darstellung und Ausdruck von Gefühlen und Gemütsbewegungen verschwimmen mit der Feststellung (oder Bekämpfung) einer Gefühlsresonanz beim Hörer oder der durch Musik erfolgenden Erregung der Gefühle.“²⁴ Er äußert auch zum Thema der Musikwirkung in der gedruckten *Ästhetik* seine Skepsis: „Zum Thema der Musikwirkung gehören Stellen wie diese: Musik dringt ‚mit ihren Bewegungen unmittelbar in den inneren Sitz aller Bewegungen der Seele ein‘ [...]. Das sind Beschreibungen, die nicht unmittelbar spezifisch sind für Hegels Theorie, wenn sie auch darin anklingen.“²⁵ Heimsoeth möchte vielmehr Hegels Bestimmung der Musik mit dem System von Hegels Philosophie des Geistes in Einklang bringen und unterscheidet sie von der romantischen Gefühlsmusik, insbesondere von Schopenhauers Definition der Musik. Seine Äußerung, dass „Hegels gelegentliche Schilderung von Musikstücken und ihrer Wirkung“ „faktisch weit entfernt von allem ästhetisch-musikalischen Subjektivismus, vom Sich-Auflösen und Versinken des Vernehmenden im flutenden Tonmeer“ sind,²⁶ zeigt eine andere Bedeutung von Hegels Bestimmung der Musik als in der gedruckten *Ästhetik*, und Heimsoeths Deutung kann folglich auf der Grundlage der neuen Quellen zu Hegels Philosophie der Musik durchaus bestätigt werden.

3. Instrumentalmusik und die Theorie vom Ende der Kunst

Während Hegel in der *Ästhetik*vorlesung von 1823 die Subjektivität und die Empfindung im Bereich der Musik ausführlich behandelt, finden sich in den Vorlesungen von 1826 und von 1828/29, wenn auch nicht durchweg systematisch, detaillierte Erörterungen über Instrumentalmusik und Dissonanz, die in den ersten beiden Vorlesungen von 1820/21 und von 1823 nur kurz erwähnt wurden. Vorab

²³ Heinz Heimsoeth, *Hegels Philosophie der Musik*, in: *Hegel-Studien*, 2 (1963), S. 161-201, hier S. 172 f. (Dabei bezieht er sich auf *Ein Hegelsches Fragment zur Philosophie des Geistes*, hrsg. von F. Nicolin, in: *Hegel-Studien*, 1 [1961], S. 9-48.)

²⁴ H. Heimsoeth, *Hegels Philosophie der Musik*, S. 167. Heimsoeth unterscheidet mit Recht Hegels Konzeption der Musik von der Schopenhauers, für den die Musik der beste Bereich der Befreiung der Seele ist. Auch differenziert er dabei den Terminus „romantisch“ von dessen dichterischer Schilderung etwa bei E. T. A. Hoffmann, wo sich „romantisch“ auf „geistige Vorgänge, Formcharaktere und Gestalten des 19. Jahrhunderts“ bezieht (H. Heimsoeth, a. a. O., S. 181).

²⁵ A. a. O., 167. Zudem behauptet er: „Man kann Hegels Musikästhetik nur dann richtig in ihren Formulierungen, Begriffsprägungen verstehen und nach Intentionen und Einsicht würdigen, wenn man sich in die Perspektive dieses Phasenwesens von gestuften Sinnfunktionen hineindenkt und von da her das für uns Nachvollziehbare und etwas Überzeugende seiner Aussage aufsucht“ (a. a. O., S. 166).

²⁶ A. a. O., S. 168.

kann man zusammenfassend sagen, dass Hegel diese Form der Musik ambivalent beurteilt. Einerseits wertet er die Instrumentalmusik ab, indem er die begleitende Musik als „vorzüglichst“ bezeichnet. Andererseits sieht er jedoch in der selbständigen Instrumentalmusik eine andere mögliche Form der Musik, nämlich die reine Musik, und erwägt deren Bedeutung für die Moderne. Bisher ist umstritten, ob Hegel die begleitende Musik vorgezogen und damit die selbständige Instrumentalmusik nur als Ausdruck des „Niedergangs“ der Musik bestimmt hat oder ob er die Instrumentalmusik als eine notwendige Form der Musik betrachtet hat und, wenn ja, welche Bedeutung er ihr zugemessen hat.

In der gedruckten *Ästhetik* wird die begleitende Instrumentalmusik als übereinstimmend mit dem Wesen der Musik charakterisiert, das darin bestehe, „sich mit dem Sinn der ausgesprochenen Worte, der Situation, Handlung usf. zu erfüllen und aus dieser inneren Beseelung heraus sodann einen seelenvollen Ausdruck zu finden und musikalisch auszubilden“ (*Ästh.* S. 196). Damit wird betont, dass Text und Inhalt gleichermaßen wichtig sind,²⁷ und die Beschaffenheit des Textes wird der Prüfstein für die großartigen Musikwerke.²⁸ Daher fordert Hegel, dass ein guter Text gemacht werden und „der Inhalt in sich selbst wahrhafte Gediegenheit“ haben müsse (*Ästh.* S. 205). In diesem Zusammenhang werden dann besonders ein religiöser Inhalt und somit die Kirchenmusik als würdig bezeichnet. Sowohl protestantische als auch katholische Musik seien dabei in der Lage, religiöse Substantialität zu vermitteln. In der gedruckten *Ästhetik* wird als Beispiel Bachs *Matthäus-Passion* gelobt. In den *Ästhetik*vorlesungen findet sich eine Erwähnung dieses Werks allerdings nicht, und Karl Friedrich Zelter berichtet sogar, dass Hegel die Aufführung der *Matthäus-Passion* erst am 21. März 1829 nach seiner letzten *Ästhetik*vorlesung im Wintersemester 1828/29 gehört und eher skeptisch beurteilt hat.²⁹

Was nun Hegels Bestimmung der selbständigen Instrumentalmusik angeht, so wird sie - anders als normalerweise vermutet und im Widerspruch zur Betonung ihrer begleitenden Rolle - in der gedruckten *Ästhetik* zugleich als „reine Musik“ im Sinne „der vollen Befreiung von dem Text“ positiv charakterisiert. Der Grund dafür dürfte in der Absicht Hothos zu finden sein, auch innerhalb der Musik in Hegels *Ästhetik* eine systematische Struktur dialektischer Entwicklung aufzubauen. Die selbständige Instrumentalmusik wird in der gedruckten *Ästhetik* nämlich als diejenige Musik geschätzt, in der die Subjektivität

²⁷ *Ästh.* S. 205: „Erstens müssen wir auf die Beschaffenheit des Textes [...] einen Blick werfen, da sich der bestimmte Inhalt der Worte jetzt für die Musik und deren Ausdruck als von wesentlicher Wichtigkeit erwiesen hat.“

²⁸ Ebd.: „Den großartigen Musikwerken liegt [...] ein vortrefflicher Text zugrunde, den sich die Komponisten mit wahrhaftem Ernst ausgewählt oder selber gebildet haben.“

²⁹ Zelter klagt gegenüber Goethe (vom 22. März 1829) über Hegels skeptische Bemerkung zur *Matthäus-Passion*: „Dieser Hegel nun sagt, das sei keine rechte Musik; man sei jetzt weitergekommen, wiewohl lange noch nicht aufs Rechte“ (*Hegel in Berichten seiner Zeitgenossen*, hrsg. von Günter Nicolin, Hamburg 1970, Nr. 591). Im Gegenteil liebte Hegel das Banale in der Kunst und die Oper, besonders die Rossinis, der damals keine große Reputation genoss (vgl. hierzu A. Gethmann-Siefert, *Das „moderne“ Gesamtkunstwerk: die Oper*, S. 172, 176, 181). Laut David Friedrich Strauß hat Hegel Rossinis *Barbier von Sevilla* Mozarts *Hochzeit des Figaro* vorgezogen (vgl. *Hegel in Berichten seiner Zeitgenossen*, Nr. 705). Zu Zelters Bericht und Hegels Einstellung zu Bachs *Matthäuspassion* vgl. auch C. Dahlhaus, *Hegel und die Musik seiner Zeit*, in: *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*, hrsg. von O. Pöggeler und A. Gethmann-Siefert (*Hegel-Studien*. Beiheft 22), Bonn 1983, S. 333-350, bes. S. 347 ff.

„zu ihrem vollen Recht“ komme. In ihr werde die dialektisch am weitesten entwickelte Subjektivität realisiert, die für ihr „volles Recht“ „sich von einem gegebenen Text losmachen“ muss und „sich ihren Inhalt, den Gang und die Art des Ausdrucks, die Einheit und Entfaltung ihres Werkes, die Durchführung eines Hauptgedankens und episodische Einschaltung und Verzweigung anderer usf. rein aus sich selbst entnehmen“ muss. Um die selbständige Instrumentalmusik herauszustellen, wird nun die begleitende Musik im Gegensatz dazu als musikalisch unrein bezeichnet. Denn sie habe „das, was sie ausdrücken soll, außerhalb ihrer“ und beziehe sich „auf etwas, was nicht ihr als Musik, sondern einer fremden Kunst, der Poesie, angehört“ (*Ästh.* S. 214).³⁰ Außerdem wird in der gedruckten *Ästhetik*, um die Bedeutung der selbständigen Instrumentalmusik hervorzuheben, die Tätigkeit des wahren Komponisten so beschrieben, dass er „beiden Seiten, dem Ausdruck eines freilich unbestimmteren Inhalts und der musikalischen Struktur, auch in der Instrumentalmusik die gleiche Aufmerksamkeit widmet“ (*Ästh.* S. 217).

In den Ästhetikvorlesungen geht es demgegenüber weder um eine Bewertung oder Kritik der jeweiligen Musikformen, also der begleitenden und der selbständigen Instrumentalmusik, noch um die dialektisch systematisierte Strukturierung der Abschnitte über die Musik. Sondern Hegel stellt die Eigenschaften der beiden Musikarten dar und schätzt ihre Bedeutung ein. Die der Instrumentalmusik findet Hegel, auch wenn er sie persönlich nicht bevorzugt, besonders in der modernen Zeit, wo die Musik notwendigerweise selbständiger wird.

Bereits in der ersten Vorlesung von 1820/21 unterscheidet Hegel zwei Seiten der Musik je nach den Eigenschaften des „Tönens“: „Einerseits fallen die Verhältnisse in das Tönen selbst, andererseits fällt das Geistige als Inhalt in das Tönen“.³¹ Damit zeigt Hegel zwei Möglichkeiten der Musik: Sie kann einmal „den Inhalt dieser Geistigkeit ausdrücken“ und zum anderen „sich ganz für sich isolieren, Tönen für sich seyn“, nämlich „begleitend“ oder „mehr für sich“. Das heißt folglich nicht, dass die Musik immer „begleitend“ sein muss. In Musik, die „sich nicht von der Begleitung losgerißen hat“, ist vielmehr „gewißermaßen Deklamation das erste Moment“ und „der Gedanke“ „noch die Hauptsache“ und „das Bestimmende“ (*Ascheberg 1820/21*, Ms. 223). Aber Hegel weist zugleich darauf hin, dass die Poesie zurücktreten muss, wenn die Musik „selbständiger hervortritt“, und dass dabei das Gleichgewicht von Selbständigkeit und Text bewahrt werden muss. In dieser Hinsicht seien z. B. Schillers Gedichte, die ein eigenes Gewicht haben und in denen der Gedanke

³⁰ Aber zugleich wird auch gezeigt, dass die „vollständige Freiheit“ von der Bestimmtheit des Wortes schon „innerhalb der begleitenden Musik selbst“ beginnt. Dafür wird die Oper, insbesondere die italienische, angeführt (*Ästh.* S. 215). In anderem Kontext und in anderem Sinne wird die Oper in den Vorlesungen erwähnt, nämlich im Zusammenhang mit dem „Deklamatorischen“ in der Musik: „Die Vermischungen von [P]rosaische[m] und [M]usikalische[m] in den Operetten Vaudevilles sind verstandlos. In der Oper sind wir aus Prosa gezogen und in höhere Kunstwelt gesetzt“ (G. W. F. Hegel, *Aesthetik nach Prof. Hegel im Winter Semester 1828/29. Libelt*, Ms.-Blatt, Bibliotheka Jagiellonska, Krakau, Bl. 140a [im Folgenden: *Libelt 1828/29* mit Blattzahl]).

³¹ G. W. F. Hegel, *Vorlesung über Ästhetik. Berlin 1820/21. Eine Nachschrift. I. Textband*, hrsg. von Helmut Schneider, Frankfurt a. M. 1995, Ms. 223 (im Folgenden: *Ascheberg 1820/21* mit der Manuskriptseitenzahl).

vorherrscht, zur musikalischen Begleitung wenig geeignet. Auch weil die deutsche Sprache wegen ihrer Härte oft nur schwer deutlich vorzutragen ist, stellt Hegel fest, dass bei den Deutschen „der sehr sonderbare Contrast“ stattfindet, „dass man ein Interesse für den Inhalt, den Text zeigt, dass aber dies Interesse oft gar nicht befriedigt wird“ (ebd.). Hingegen sieht er bei den Italienern, dass sie „die Musik sich mehr für sich ergehen“ lassen, und als Komponisten, die den musikalischen Ausdruck und das Erfassen des Sinnes vorzüglich umgesetzt haben, nennt er Mozart, Gluck und Händel (*Ascheberg 1820/21*, Ms. 224). Es geht hier also nicht um den Inhalt selbst, sondern um die Empfindung, die abstrakte Subjektivität, wo noch kein Unterschied zwischen Subjektivem und Objektivem besteht. Daher hält er „beschreibende, erzählende Musik“, in der „der Widerspruch mehr oder weniger zum Vorschein“ kommen wird, für „ein[en] Mißgriff“ (*Ascheberg 1820/21*, Ms. 224 f). Zu bemerken ist hier also, dass Hegel im Gegensatz zur Betonung des Inhalts und somit des Textes in der gedruckten *Ästhetik* die spezifischen Bestandteile der jeweiligen Musik aufzeigt.

Anschließend an die Äußerung über die Empfindung, deren Entfaltung „ein Mannigfaltiges von einzelnen Tönen“ sei, vergleicht Hegel die Musik mit der Architektur. Die Musik ist, wie erwähnt, zwar die Kunst der „Subjektivität“, aber mit „Zahlenverhältnissen“ hat sie ebenso wie die Architektur zu tun, und das gilt auch für die Äußerlichkeit der „Verstandesverhältnisse“. Hegel bestimmt dadurch „die Kunst der Musik als freie Kunst“, denn sie tritt aus dem Gerüst dieser Verstandesverhältnisse heraus (*Ascheberg 1820/21*, Ms. 225). So könnte man vermuten, dass die Instrumentalmusik in dieser Hinsicht als beste Verkörperung der freien Kunst auftritt. Dennoch wird sie als Musik nur für den Kenner bestimmt, da sie keine Vorstellung ausdrücke und „an die abstracte Empfindung, an jenes Hin- und Herbewegen als solches gewiesen“ sei und es in dieser Musik um den „Reflex des allgemeinen Zustimmens und Nichtzustimmens“ gehe (*Ascheberg 1820/21*, MS. 228). Aber die Kennerschaft wird andererseits nicht nur kritisch beurteilt, sondern die Musik für Kenner gewährleiste vielmehr die Befreiung der Seele von dem praktischen Interesse „durch das freie Verweilen in dem Vernehmen seiner selbst“³² und die „Beschaffenheit der Musik“, „ein ganz unbestimmter Ausdruck der Empfindung zu seyn“. Hierbei wird auf die andere Funktion³³ der Musik für Kenner bzw. der Instrumentalmusik hingewiesen, die anders als die übliche Musik nicht nur „handwerkmäßig getrieben werden kann“ (ebd.).

In der Vorlesung von 1823 wird die „selbständige Musik“ zunächst kurz mit der menschlichen Stimme verglichen. Diese bestimmt Hegel als den „vollkommensten Ton“ und sieht in ihr die Vereinigung von Blasen- und Saiteninstrument, wie in der Hauptfarbe die Gesamtwirkung aller Farben³⁴ zu finden ist. Instrumente sind demgegenüber „nur abstrakte Seiten“ (*Hocho 1823*, Ms. 248). Auch im Vergleich mit der begleitenden Musik wird die selbständige Musik spezifiziert. In

³² Dieser Aspekt wird als „das Höhere der Kunst“ dargestellt (*Ascheberg 1820/21*, Ms. 227). Diese Konzeption der Befreiung von dem praktischen Interesse in der Kunst ist im Rahmen der theoretischen Bildung zu verstehen, die Hegel in den Nürnberger Schriften angelegt und in den Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte zur Konzeption der „formellen Bildung“ weiter entwickelt hat.

³³ Siehe Näheres dazu am Ende dieses Kapitels.

³⁴ Vgl. dazu Bernadette Collenberg, *Hegels Konzeption des Kolorits in den Berliner Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, in: *Phänomen versus System* (a. a. O.), S. 91-111.

dieser Vorlesung ist für Hegel die Musik überhaupt „zuerst begleitend“. Daher gilt „das Begleitende von Zeichen der Vorstellung, von Worten“ als die ursprüngliche Bestimmung der Musik. Die selbständige Instrumentalmusik der neueren Zeit, „die architektonische Gebäude der Harmonie“ errichtet, befriedigt hingegen nur den Kenner, der „ein verständiges Studium“ an ihr unternimmt. Zudem bemerkt Hegel „eine bloße Künstlichkeit“ an der selbständigen Musik und konstatiert, dass sie „dem [allgemeinen] Zweck der Kunst ungetreu wird“ (*Hotho 1823*, Ms. 251). Hegel erkannte also, dass die Musik in der neueren Zeit notwendigerweise „selbständiger“ wird, obwohl er ihre Wirkung kritisch betrachtet.

Hegels Überlegungen über die Instrumentalmusik werden in den letzten beiden Vorlesungen von 1826 und von 1828/29 vertieft, die er nach der Studienreise von 1824, bei der er in Wien viele Musikerfahrungen gemacht hatte, gehalten hat. In der Vorlesung von 1826 stellt Hegel die Musik noch systematischer als in den früheren Vorlesungen dar. Als aufeinanderfolgende Elemente der Musik nennt er „Takt“, „Tonart“, „Instrument“ und „Melodie“, und im Anschluss an die „Melodie“ erläutert er drei Formen der Musik, die dreierlei Formen von Befriedigung entsprechen. In der ersten Form gehört die Musik zu einem Text (begleitende Musik), die zweite Form ist die „Musik, wie sie frei wird; die elementarische“, „die Instrumentalmusik“. Die dritte Form findet er dann im „freie[n] Ergehen wesentlich im Singen“.

Analysiert man Hegels Darstellung der Musik in dieser Vorlesung näher, lassen sich Hegels modifizierte Überlegungen über die Musik ohne Text bzw. die selbständige Instrumentalmusik herausfinden. Zunächst bezeichnet Hegel in der Stelle über die „Instrumente“, wo er von der menschlichen Stimme als dem „Vortrefflichste[n]“ spricht, zwar die Instrumente als bloße „Zerlegung der Momente der menschlichen Stimme“, doch äußert er sich über sie nicht ausschließlich kritisch, sondern weist auf die verschiedenen Charaktere und Eigentümlichkeiten jedes Instruments hin. Dabei wird Mozart als „großer Meister in Anwendung der Instrumente“ gelobt. Die „Harmonika“ von Mozarts Instrumentalmusik kann „einen tiefen, auch fürchterlichen Eindruck machen“, obgleich man zu ihr nicht singen kann (*Pfordten 1826*, Ms. 79). Diese Musik ist also „auch vortrefflich ohne Text“, obwohl Hegel der begleitenden Musik nach wie vor den Vorrang gibt (*Pfordten 1826*, Ms. 80).

Dieses lässt sich anhand der Darstellung der Instrumentalmusik deutlicher fassen. Hegel setzt zunächst voraus, dass man beim Singen einen Sinn erwartet. Ohne das näher zu begründen, weist er darauf hin, dass man im Hinblick auf diese gewöhnliche Erwartung die selbständig konstruierte Musik „für Unglück ansehen“ muss (*Pfordten 1826*, Ms. 80; vgl. *Kehler 1826*, Ms. 371). Damit bringt er nicht seine eigene Bewertung zum Ausdruck, sondern die der an Gesang mit Musikbegleitung gewöhnten Hörschaft. In der anschließenden Erörterung der selbständigen Instrumentalmusik beschreibt Hegel die andere Möglichkeit, dass „die Hauptsache“ der Musik „das Melodische und die Künste der Harmonie“ sein kann (*Pfordten 1826*, Ms. 80).³⁵ In solcher Musik geht es nicht um die Empfindung, sondern um „die wesentliche Bestimmung des Tons“. Und das Interesse an dieser Musik wird „nicht durch den Text geweckt, sondern durch die theoretische Kenntnis“ (ebd.). Daher

³⁵ Bereits in der Vorlesung von 1823 werden zwei Seiten der Musik genannt: „die Kunst der tiefsten Empfindung“ und „der strenge kalte Verstand“ (*Hotho 1823*, Ms. 245).

wird dem gewöhnlichen Zuhörer „etwas beräubt, oder er läßt seiner Vorstellung freien Spielraum“ (*Kehler 1826*, Ms. 372). Und der Geschmack ist als „Haltung durch das Substantielle, durch die Leidenschaft, die Empfindung“ (*Kehler 1826*, Ms. 373) zwar wichtig, aber er fehlt eben in dieser Musik. Dabei bewertet Hegel sie nicht, sondern beschreibt nur ihre Grundzüge.

In der Vorlesung von 1828/29 gewinnen die Seite der Subjektivität und die Rätselhaftigkeit der Instrumentalmusik mehr Gewicht. Darin wird „das Innerste der Subjektivität“, die „für sich bestimmungslos“ ist, als „Boden des Musikalischen“ aufgezeigt. Die Subjektivität, die „durch keinen Inhalt bestimmt“ wird und die „ganz das Recht ihrer Willkür ausüben kann, die sich entreißen kann, jedem Hinschwellen der Melodie und dem Bestimmtheit durch den bestimmten Inhalt“, steht im Mittelpunkt der Instrumentalmusik. Dieses „Entreißen“ erfolgt nicht nur beim Komponisten, sondern auch „in Rücksicht auf den Hörer“. Im Hinblick auf die „Befreiung“ vom Text wird darauf hingewiesen, dass „sich das Publikum los von dem Inhalt“ bloß mit dem „Musikalische[n]“ beschäftigen kann. Da „die Form der Instrumentalmusik“ „der Komponist nach seiner Willkür zeigen“ kann und diese somit „ganz unabhängige Musik, lediglich von dem Subjekte abhängig“ ist, bezeichnet Hegel diese Musik als „fortwährendes Rätsel“, dessen Aufgabe darin liegt, „dem Anhörer einen Sinn zu erhaschen, wozu er aber niemals kommt“ (*Libelt 1828/29*, Bl. 142).

Die Bestimmungen der Instrumentalmusik in den vier Ästhetikvorlesungen lassen sich unter dem Aspekt der These vom Ende der Kunst verstehen, während sie in der gedruckten *Ästhetik* vielmehr in das System der dialektischen Entwicklung als Musik mit dem „vollen Recht“, „sich von einem gegebenen Text loszumachen“ (vgl. *Ästh.* S. 214), integriert wird. Hegels These vom Ende der Kunst bzw. vom Vergangenheitscharakter der Kunst beruht erstens auf der Trennung von Inhalt und Form der Kunst, sofern die in sich zurückkehrende Subjektivität ihre Form in der Äußerlichkeit nicht findet. Mit dieser These weist er aber vornehmlich auf die Unfähigkeit der Kunst in der Moderne hin, die allgemeine Wahrheit zu vermitteln.³⁶ An die Stelle der allgemeinen (religiösen) Wahrheit tritt in der Moderne die Subjektivität des Künstlers, und die moderne Kunst, in der diese Subjektivität nicht direkt, sondern symbolisch oder allegorisch dargestellt wird und daher nur durch die Phantasie erfasst werden kann, gilt als Rätsel.³⁷

Diese Punkte finden sich in Hegels Bestimmung der Instrumentalmusik wieder. In ihr trennen sich Inhalt und Form, und folglich wird darin die Subjektivität einerseits und die Form, also die Verhältnisse der Töne, andererseits herrschend. Außerdem wird in dieser Musik die Subjektivität von allem Text und allen bestimmten Vorstellungen befreit, so dass die substantielle Wahrheit nicht

³⁶ Üblicherweise wird auf der Grundlage der gedruckten *Ästhetik* das Ende der Kunst mehr im Sinne der Trennung von Inhalt und Form der Kunst und damit des Verlusts der harmonischen Schönheit in der modernen Kunst verstanden.

³⁷ Diese Phänomene der modernen Kunst findet Hegel in der „bewußten Symbolik“, die er am Ende des Kapitels über die symbolische Kunstform darstellt.

verbindlich vermittelt wird.³⁸ Solche Phänomene sind in der modernen Kunst und somit auch in der modernen Musik unvermeidlich. Statt über die Instrumentalmusik aufgrund solcher Phänomene ein kritisches Urteil zu fällen, weist Hegel vielmehr auf deren Notwendigkeit hin. Er erklärt die geänderte Funktion der Musik am Beispiel des Gesangs von Orpheus, der in der vorstaatlichen Zeit eine Wirkung gehabt hat, aber in moderner Zeit nicht mehr gültig ist.³⁹ Er versucht daher, den Sinn der Musik in der modernen Zeit zu erläutern.

Wie er es am Ende der zweiten Vorlesung von 1823 verdeutlicht, braucht man in der Moderne, um die Kunst zu verstehen, das Denken und theoretische Kenntnisse.⁴⁰ Damit deutet Hegel bereits die Notwendigkeit der Philosophie der Kunst in der Moderne an. Die Erklärung der Bedeutung der Instrumentalmusik lässt sich im gleichen Kontext finden: Sie liegt darin, uns über theoretische Kenntnis oder freie Vorstellungen zum Denken und zur Reflexion zu bringen.⁴¹ Diese Deutung von Hegels Bestimmung der Instrumentalmusik gründet sich auf die gleiche Basis wie die Diskussion um seine Charakteristik der Oper, die nach A. Gethmann-Siefert „den Dreh- und den Angelpunkt der Hegelschen These vom Vergangenheitscharakter der Kunst“ bildet und in der es „statt um Genuß um die reflexive, ‚kritische‘ Identifikation“ geht.⁴² Während in der gedruckten *Ästhetik* nur die Befriedigung und der Genuss an der Oper hervorgehoben werden, charakterisiert Hegel, so zeigt Gethmann-Siefert, die Oper in seiner Kritik der Dramen Schillers als modernes Drama, in dem die subjektive Substantialität nicht mehr zu vermitteln ist. Gemäß Hegels Überlegungen über die Funktion der Kunst nach dem Ende der Kunst in der Philosophie der Weltgeschichte vermittelt die Kunst in der Moderne keinen substantiellen Inhalt mehr, sondern erweitert

³⁸ C. Dahlhaus behauptet zunächst auf der Grundlage der gedruckten *Ästhetik*, Hegel sei „primär Klassizist“, weil Hegel die historische Entwicklung der Musik anders als die Hegelianer, die diesen Vorgang für einen „Fortschritt“ halten, als „Verfallsgeschichte“ sieht (C. Dahlhaus, *Hegel und die Musik seiner Zeit*, S. 339) und „eine nach-klassische Periode“ als „Epoche des Niedergangs“ bestimmt (S. 340). Doch, so Dahlhaus, diese Interpretation von Hegel „genügt allerdings nicht“, „um Hegels Intention gerecht zu werden“, „sie wäre zwar nicht falsch, aber doch schief“ (ebd.). Daher sieht er aktuelle Bedeutung der Selbständigkeit der Musik in Hegels Bestimmung der neueren Musik, indem er diese im Rahmen der These vom Ende der Kunst deutet: „Die Dialektik, daß die Musik durch denselben Schritt, durch den sie ‚zu sich selbst‘ gelangt, an Substanz einbüßt, war also im Kontext der Hegelschen Ästhetik oder Geschichtsphilosophie der Kunst eine spezifische, gewissermaßen auf einen Teilbereich übertragene Fassung der These vom Ende der Kunst, einer These, die gleichfalls, als Reversseite eines Schwunds an religiösem Gehalt einen Zuwachs an Artifizialität konstatierte oder voraussah oder zumindest nicht ausschloß“ (a. a. O., S. 341).

³⁹ „Die Musik unterstützt nur die Mächte des Muts, der Pflicht. – Orpheus, sagt man, zähmte die Menschen, gab ihnen durch die Musik Gesetze. Unsere Gesetze werden nicht musikalisch gegeben. Musik allein, für sich selbst inhaltslos, wirkt bei uns nicht. Zu unserer Bildung gehören noch andere Dinge“ (*Hotho 1823*, Ms. 246 u. 265).

⁴⁰ „Wir bedürfen des Gedankens. [...] Sie [die Kunst] hat nicht das Angenehme, nicht die subjective Geschicklichkeit zum Gegenstand. Die Philosophie hat das Wahrhafte in der Kunst zu betrachten“ (*Hotho 1823*, Ms. 289).

⁴¹ Allerdings warnt Hegel vor der Gefahr, dass der Zuhörer in Träumereien verfällt, wenn die Willkür des Subjekts groß ist oder „solche Musik nicht geistreich ist“ (*Libelt 1828/29*, Bl. 142).

⁴² A. Gethmann-Siefert, *Das „moderne“ Gesamtkunstwerk: die Oper*, S. 219 u. 218. Hingegen wird in der Darstellung der Oper in der gedruckten *Ästhetik* nur der ästhetische Genuss hervorgehoben.

als Methode der „formellen Bildung“⁴³ das beschränkte Bewusstsein durch die Reflexion und Kritik der vorgeschlagenen verschiedenen Lebensformen. Hegels Auffassung der Oper und der Instrumentalmusik ist auch unter diesem Gesichtspunkt zu verstehen. In diesen Formen der Musik gibt es allerdings Genuss, aber es handelt sich nicht bloß um Genuss, sondern auch um reflexive, kritische Identifikation.⁴⁴

4. Das Nicht-mehr-Schöne in der Musik: Dissonanz

In der selbständigen Instrumentalmusik bildet statt des Textes das Melodische den Kern. Bei der Darstellung des Melodischen in der Instrumentalmusik erwähnt Hegel auch die „Dissonanz“. In der bisherigen Rezeption von Hegels Musikästhetik wurde seine Auffassung der Instrumentalmusik und damit der „Dissonanz“ so vermittelt, als habe er beide ausschließlich kritisch beurteilt. Doch beruht das auf der klassizistischen Deutung von Hegels Ästhetik, dass Hegel die begleitende Musik vorziehe⁴⁵ und nur die Harmonie bzw. harmonische Schönheit behandelt.⁴⁶ Liest man aber Hegels Ausführungen über Musik in den vier Berliner Vorlesungen, lassen sich Hegels Gedanken über die Dissonanz modifizieren: Auf der Grundlage seiner Konzeption des Ideals als „Existenz“ bzw. „Dasein“ der geschichtlichen Idee ist die Dissonanz als Verwirklichung der romantischen Idee im Nicht-mehr-Schönen aufzufassen.

Hegels Gedanken über die Dissonanz artikulieren sich zunächst in der Darstellung der Melodie und weiterhin in der Charakteristik der Instrumentalmusik. Die Melodie ist nach Takt und Ton das dritte Element der Musik. In der ersten Vorlesung wird im Vergleich mit der Malerei, in der Harmonie das wichtigste Ausdrucksmittel des Künstlers ist, das Harmonische als „das Mittel der Melodie“ bezeichnet (*Ascheberg 1820/21*, Ms. 228). Dennoch weist Hegel hier zugleich auf die Möglichkeit eines weiteren Bereichs der Melodie hin. Die melodischen Verhältnisse sind mannigfach, so dass es „die Wahl“ gibt, „wodurch fortgegangen werden soll“. Daher geht „die leichte Musik an den einfachsten Verhältnissen“

⁴³ Vgl. J.-I. Kwon, *Hegels Bestimmung der „formellen Bildung“ und die Aktualität der symbolischen Kunstform für die moderne Welt*, in: *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*, hrsg. von A. Gethmann-Siefert, Lu de Vos, B. Collenberg-Plotnikov, München 2005, S. 159-174.

⁴⁴ Vgl. auch: „Sie [die Musik] reißt uns nicht bloß in diese Empfindung hinein, sondern die Seele soll darüber stehen, ihrer selbst genießen. Dies ist der Charakter der großen Musik, daß sie nehmlich in der Lust nicht bacchantisch fortströme, sondern daß das Gemüth zugleich auch seelig in sich sey, [...]“ (*Ascheberg 1820/21*, Ms. 230). Hierin liegt der Unterschied zur Musiktheorie der Romantiker, die die Musik für das höchste Mittel des Ausdrucks des Gefühls halten und denen es um die Befreiung und den Genuss selbst geht, die zugleich als Ausdruck des universalen Absoluten gelten (zur absoluten Musik der Romantiker vgl. E. T. A. Hoffmann, *Phantasie über die Kunst für Freunde der Kunst*, Hamburg 1799).

⁴⁵ Im Vergleich mit der Möglichkeit „eine[r] neue[n] weitere[n] Modifikation des Inhalts“ wird die Instrumentalmusik als diejenige dargestellt, bei der „das Aussprechen für die Vorstellung fortfällt“ und die „sich auf die eigenen Mittel ihrer rein musikalischen Ausdrucksweise beschränken muß“ (*Ästh.* S. 194).

⁴⁶ „Die Kühnheit der musikalischen Komposition [...] ruft alle stärksten Widersprüche und Dissonanzen auf und erweist ihre eigene Macht in dem Aufwühlen aller Mächte der Harmonie, deren Kämpfe sie ebensowohl beschwichtigen zu können und damit den befriedigenden Sieg melodischer Beruhigung zu feiern die Gewißheit hat“ (*Ästh.* S. 189). Damit wird in der gedruckten *Ästhetik* „harmonisch[e] Notwendigkeit“ der musikalischen Äußerung der Innerlichkeit betont (*Ästh.* S. 190).

fort, während „die schwere, leidenschaftliche Musik“ „tiefer in die Verhältniße der Musik“ eingreift und sogar „bis zur Grenze der Harmonie, bis zur Dissonanz“ fortgeht. Vorerst bestimmt er freilich diese Dissonanz noch als eine, die „wieder zur Harmonie zurückgeführt wird“ (ebd.).⁴⁷

Diese Auffassung findet sich ohne große Änderung in der zweiten Vorlesung von 1823 wieder. Hier wird das Melodische ebenfalls als „das Seelenvolle der Musik“ charakterisiert (*Hotho 1823*, S. 250) und betont, dass die Melodie „das Harmonische zum Grunde liegend“ hat und beide wesentlich verbunden sind. Dabei unterscheidet Hegel zwar zwischen der „oberflächliche[n] Musik“, die in einfachen Verhältnissen verläuft, und der „gründliche[n] Musik“, die „an die Grenzen des Unharmonischen“ fortgeht. Dennoch wird Letztere so bestimmt, „daß [sie] von dieser Verletzung kann hernach zurückgekehrt werden“. Damit wird allerdings die Einheit der Harmonie und der tiefen Komposition, die „die tiefsten Gegensätze der Harmonie hervorruft und von diesen zurückkehrt“, betont (*Hotho 1823*, S. 251). So gesehen gibt Hegel der Dissonanz bis zur zweiten Vorlesung noch kein volles Recht.

In der dritten Vorlesung von 1826 weist Hegel aber in der Darstellung der begleitenden Musik, die an den Text gebunden ist und einen Halt an Inhalten hat, auf „eine unendliche Mannigfaltigkeit, über die sich nichts Bestimmtes sagen läßt“, hin (*Pfordten 1826*, Ms. 79). Damit erklärt er zunächst eine Melodie, „die in Harmonie schwebt“. Die dieser Melodie entsprechende Musik ist „die erhabene Musik“, nämlich der „Kirchenstil“. Deren Grundlage ist die Harmonie, in der „der Dreiklang“ überwiegt. Hegel sieht den Grundzug der großartigen alten Musik darin, dass Ruhe und Seligkeit nie in die „Extreme, Dissonanzen ausbrechen“ werden und dass diese Musik „den Schmerz und die Klage, so auch die Freude im Ebenmaße“ mitbringt. Aber damit deutet Hegel zugleich an, dass es eine Musik gibt, der eine andere Melodie zugrunde liegt. Darin „herrscht“ die Melodie und zeigt sich „die Meisterschaft in Harmonie“ (ebd.). Diese Musik identifiziert er mit der Instrumentalmusik, die „sich so selbständig konstituiert“. Als Kern dieser Form der Musik sieht Hegel, dass „das Melodische und die Künste der Harmonie da eintreten, [so dass] alle möglichen Dissonanzen und [das], was in den Grundton eingeschlossen ist, für sich selbständig wird“ (*Pfordten 1826*, Ms. 80). Interessant ist, dass Hegel „alle möglichen Dissonanzen“ im Melodischen für ein notwendiges Element der selbständigen Instrumentalmusik hält. Dieser Gedanke wird in der letzten Vorlesung von 1828/29 weiterentwickelt.

Hier legt Hegel nämlich seine Gedanken über die Dissonanz in der Diskussion um das Charakteristische dar, und zwar in einem Vergleich zwischen den mannigfaltigen

⁴⁷ In der gedruckten *Ästhetik* wird nur diese Bestimmung der Dissonanz, die lediglich ein Moment der Harmonie ist, wiedergegeben. Daher versteht Heimsoeth Hegels Konzeption der Dissonanz im Grunde in diesem Sinne, aber er findet dennoch die Notwendigkeit der Dissonanz für die Darstellung der christlichen Schmerzen und der tieferen Musik heraus (vgl. H. Heimsoeth, *Hegels Philosophie der Musik*, S. 198 f.).

Bestimmungen der Empfindung in der Musik und dem Charakteristischen in der Malerei.⁴⁸ Obwohl in der romantischen Kunst der Schmerz selbst „schön“ ist und „wie die büßende Magdalena“ schön bleibt, wird in der Malerei „fortgegangen zum Charaktervollen, unendlich weiter Bestimmten“. Auch in der Musik zeigt sich das „einfache Bewegen der Empfindung“ nicht befriedigt, „wenn die Melodie durch den Charakter des Erhabenen verletzt wird“ (*Libelt 1828/29*, Bl. 140). Aber für das tiefere Bewegen der Empfindung geht das Melodische fort. Hegel erklärt sodann, wann der „Fortgang vom Melodischen entsteht“. Die erste Stufe ist, wenn „das Spiel mit dem Vernehmen“ „ohne Bestimmung“ ist. Jede solche Empfindung „enthält unendliche Mannigfaltigkeit von Bestimmungen“, und die Bestimmung „tritt weiterhin in Leidenschaft, Affekt, und steigert sich in die höchste Zerrissenheit, gegen jenen Genuß der Seele in sich selbst“. Die zweite Stufe ist erreicht, wenn „das Bedürfnis größeren Reichtums“ eintritt. Dann belebt die Melodie „den Fortgang der einzelnen Töne“, und jedes „Moment des Fortschreitens wird erhoben zum Reichtum von Tönen“. Und „wie die Affekte fortgetrieben werden in mannigfaltigste Verschlingungen“, so werden die Töne alles zusammenhalten, „die Wiederherstellungen der Dissonanzen mach[en] nun die Befriedigung aus“ (*Libelt 1828/29*, Bl. 140).⁴⁹ Weil die Schönheit und das Charakteristische in der Musik anders als in der Malerei leichter auseinandergeht, weist Hegel, statt seine eigene Meinung zu äußern, nur darauf hin, dass der Umstand der Fortbewegung der Musik „das einzelne für sich nicht tief zu charakterisieren“ erlaubt und das Urteil über die Musik sehr geteilt ist (*Libelt 1828/29*, Bl. 141a).⁵⁰

Wie gesehen, fordert Hegel in den letzten beiden Ästhetikvorlesungen nicht mehr die Rückkehr der Dissonanz zur Harmonie, sondern stellt die Dissonanz wie das Charakteristische als unvermeidliches Resultat der höchsten Entwicklung der freien Melodie dar. Die Dissonanz ist nämlich als Ausdrucksweise der sich verinnerlichenden Subjektivität in der Moderne zu verstehen. Diese Subjektivität hat Hegel als das Prinzip der romantischen Kunst im Allgemeinen bestimmt. Daher findet sich die Grundlage für

⁴⁸ Das Charakteristische wird jedoch bereits in der ersten Vorlesung von 1820/21 bei der Darstellung der Malerei erwähnt (*Ascheberg 1820/21*, Ms. 207). Insofern auch die Charaktere, die als „formelle Subjektivität“ bezeichnet werden, in der modernen Literatur, besonders in Shakespeares Werken, zur Hauptsache werden, gilt das Charakteristische als die ästhetische Kategorie der romantischen Kunstform. Im Vergleich dazu ist die ästhetische Kategorie der symbolischen Kunstform „die Erhabenheit“ und die der klassischen Kunstform „die Schönheit“.

⁴⁹ Hegel führt an, dass Händel „schwer aus seinen Sängern[,] die das Melodische vorzogen[,] das Bedeutungs-volle auszupressen“ vermochte, daher die Opernkomposition verließ und sich auf Oratorien verlegte (*Libelt 1828/29*, Bl. 141a). Aber in der gedruckten *Ästhetik* wird „die Einigung des Melodischen und Charakteristischen“ als „die Gefahr“ bezeichnet, „leicht über die zart gezogenen Grenzen des musikalisch Schönen heraus-zuschreiten“, und zugleich wird das Charakteristische in der Musik als „Abweg“, ins „durchaus Unharmonische und Unmusikalische zu geraten und selbst das Disharmonische zu mißbrauchen“, bemängelt (*Ästh.* S. 209).

⁵⁰ In einer Marginalie der Nachschrift heißt es: „Der Streit zwischen Glucks und Pic[c]in[n]is Musik war heftig, wie heute für und gegen Rossini gesprochen wird“ (*Libelt 1828/29*, Bl. 141a). C. Dahlhaus versteht Hegel wegen dessen Kritik an Webers *Freischütz*, der - so C. Dahlhaus- als das Charakteristische aufgefasst werden kann, im Grunde als Klassizist (C. Dahlhaus, *Hegel und die Musik seiner Zeit*, S. 342 ff.).

Hegels modifizierte Auffassung der Dissonanz in den letzten beiden Vorlesungen bereits in seiner Darstellung der romantischen Kunst. In ihr muss sich der Geist selbst „zum Boden seines Daseins“ haben, und hier „vollendet sich die Innerlichkeit in sich“. So zeigt Hegel, dass „diese Freiheit des Geistes“ es ist, „welche jetzt das Prinzip ausmacht“. Aber daraus folgt zugleich die Trennung von dem Geist und seiner Form. Daher „erhält die Erscheinung auch ein anderes Verhältnis, das über die Schönheit hinausgeht“ (*Hotho 1823*, Ms. 166). In der romantischen Kunst führt die Innigkeit „einen Gegensatz in sich gegen das äußerliche Dasein“ (*Hotho 1823*, Ms. 168 f.). Des Weiteren führt Hegel die Merkmale der romantischen Kunst wie folgt aus: „Die romantische Kunst hat eine musikalische Grundlage, ein Schweben und Tönen über einer Welt, welche nur einen Gegensein aufnehmen kann dieses Insichseins der Seele und immer eine heterogene Materie gegen das Wahre ist. Dieser heterogenen Materie ist es daher freigegeben, particulär aufzutreten. Sie darf jetzt unschön erscheinen. Dies ist der abstrakte Grundbegriff der romantischen Kunst“ (*Hotho 1823*, Ms. 169). Es ist nun ohne Zweifel festzustellen, dass dieser Gedanke Hegels die Grundlage für seine revidierte Auffassung der modernen Musik ist, in der das Melodische bis zur Dissonanz fortgeht.

Die Dissonanz in der modernen selbständigen Musik gilt, wie erwähnt, als eine Ausdrucksform der Subjektivität in der Moderne, mithin als romantisches Ideal, das nicht mehr schön sein kann. Auch in der Ästhetikvorlesung von 1823, in der Hegel den „Vergangenheitscharakter der Kunst“ bzw. deren Ende konstatiert,⁵¹ vergleicht er das romantische Ideal mit dem klassischen. Dieses ist „zurückhaltend, nicht aufnehmend, ein abgeschlossenes Eins für sich und daher Anderes von sich weisend“. Demgegenüber ist in der romantischen Kunst „die Äußerlichkeit nicht für das Ideal, sondern für Andere und hat das Moment, jedem sich zu überlassen, an ihr“. Zudem ist in dieser Kunst das „Strenge der Sinnlichkeit des Ideals“ „nicht mehr gefordert, sondern das Hohe der Innigkeit“ (*Hotho 1823*, Ms. 171). Daher ist die Gestalt nicht festgehalten, und „der Ausdruck des romantischen Ideals drückt [das] Verhältnis zu anderem Geistigen aus, das mit der Innigkeit so verbunden ist, daß nur eben in diesem Anderen die Seele in der Innigkeit mit sich selbst lebt“.⁵² Hierbei stellt Hegel ferner fest: „Häßlichkeit darf der Gestalt nicht beigemischt sein, aber sie verschmäh die ideale Schönheit und die Erhabenheit“ (*Hotho 1823*, Ms. 172).

Daher kann man Hegels Auffassung der Dissonanz außerdem im Zusammenhang mit seiner Bestimmung des Hässlichen deuten. In den Vorlesungen von 1820/21 und 1823 ist Hegel sehr vorsichtig in der Definition des Hässlichen. So heißt es in der ersten Vorlesung zwar, dass in der modernen Kunst, die „den Charakter in seiner ganzen Mannigfaltigkeit“ zulässt, „die Schönheit nicht Hauptgesetz“ ist und die Realität „ihr Daseyn in einem mehr

⁵¹ „In der klassischen Kunst ist der Begriff des Schönen realisiert; schöner kann nichts werden. Aber das Reich des Schönen selbst ist für sich noch unvollkommen, weil der freie Begriff nur sinnlich in ihm vorhanden [ist] und keine geistige Realität in sich selbst hat“ (*Hotho 1823*, Ms. 166). Dieser Satz impliziert dreierlei: einmal die Notwendigkeit des Nicht-mehr-Schönen in der Moderne, zum Zweiten den Verlust der substantiellen Allgemeinheit und drittens die Unmöglichkeit der Vermittlung der allgemeinen Wahrheit durch die Kunst.

⁵² „Christusköpfe sind hiermit kein klassisches Ideal. Die Schönheit Apolls ihnen einzubilden, würde als höchst unpassend erscheinen“ (*Hotho 1823*, Ms. 172).

Häßlichen haben“ kann. Dennoch wird zugleich die Beschränktheit des Hässlichen vorausgesetzt: „Aber in das gar zu Häßliche muß sich der Maler nicht versteigen“ (*Ascheberg 1820/21*, Ms. 207). Doch in der Vorlesung von 1826 wird diese Bestimmung präzisiert, und es wird auf die Notwendigkeit des Hässlichen in der Moderne hingewiesen.⁵³ In dieser Vorlesung entwickelt Hegel über das „nichtklassische Schöne“, das er anhand von Goethes *West-östlichem Divan* exemplifiziert, und „das Nicht-mehr-Schöne“ die Bestimmung des Hässlichen.⁵⁴ So kann das Hässliche seinen Platz im Kunstwerk haben, denn in ernsthaften Situationen des Dramas etwa, die „eine Schwierigkeit mit sich“ führen, „ist Dissonanz vorhanden“ (*Pfordten 1826*, Ms. 16a).⁵⁵ In der letzten Vorlesung von 1828/29 wird der Begriff des Hässlichen weiter vertieft, denn es erweist sich auch in der Malerei als notwendig: „Die Situationen des Leidens, Strebens, Umgang des äußeren Lebens haben nicht ideale griechische klassische Schönheit, es ist die höhere tiefere Innigkeit. [...] Die Feinde sind Feinde Gottes, [...] das führt die Gestaltung der Häßlichkeit, der Verzerrung herbei“ (*Libelt 1828/29*, Bl. 93). Auf gleiche Weise wird in der Musik, die die höhere, tiefere Subjektivität ausdrückt, die Dissonanz, also die Verzerrung der Harmonie, unvermeidlich, und diese Dissonanz ist als das moderne Ideal zu verstehen,⁵⁶ das die Gestalt der in der Geschichte zur verinnerlichten Subjektivität entwickelten Idee ist.

Wie gesehen, unterscheiden sich Hegels grundlegende Bestimmung der Musik und damit seine Überlegungen über Instrumentalmusik und Dissonanz in den Ästhetikvorlesungen von denen in der gedruckten *Ästhetik*. Die Musik ist dort für Hegel weder Ausdruck des Gefühls wie bei den Romantikern noch nur auf Harmonie gerichtete Kunst wie bei den Klassikern. Auch die Bestimmung der Instrumentalmusik in Hegels Musikästhetik unterscheidet sich von der der Romantiker, die die Instrumentalmusik für die höchste Weise der Darstellung des Absoluten halten. Die Instrumentalmusik hat bei Hegel also den Sinn einer möglichen Form der Musik in der Moderne und erhält nun eine Reflexionsfunktion, obwohl sie nach dem Ende der Kunst nicht mehr die absolute Wahrheit vermittelt und die tiefere Subjektivität nicht vollständig ausdrücken kann. Und die Dissonanz, die auch aus der These vom Ende der Kunst folgt, ist als eine in der heutigen Zeit notwendige Darstellungsweise zu fassen, in der man das Unausdrückbare durch das Negative, die

⁵³ Näheres dazu bei A. Gethmann-Siefert, *Hegel über das Häßliche in der Kunst*, in: *Hegels Ästhetik. Die Kunst der Politik - Die Politik der Kunst*, Zweiter Teil, hrsg. von A. Arndt, K. Bal und H. Ottmann in Verbindung mit W. van Reijen, Berlin 2000 (*Hegel-Jahrbuch*. 2000), S. 21-41; Francesca Iannelli, *Hegels Konzeption der nicht-mehr-schönen Kunst in der Vorlesung von 1826*, in: *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*, hrsg. von A. Gethmann-Siefert, Lu de Vos, Bernadette Collenberg-Plotnikov, München 2005, S. 189-203, F. Iannelli, *Das Siegel der Moderne. Hegels Bestimmung des Häßlichen in den Vorlesungen zur Ästhetik und die Rezeption bei den Hegelianern*, München 2007, bes. S. 232-289, und J.-I. Kwon, *Zum Entstehungsprinzip des modernen dissonanten Schönen (des Häßlichen), gegründet auf Hegels Begriff des „Kunstschönen“* (a. a. O.).

⁵⁴ Vgl. F. Iannelli, *Hegels Konzeption der nicht-mehr-schönen Kunst in der Vorlesung von 1826*, S. 189 ff.

⁵⁵ Hegel findet diese Möglichkeit mehr im Drama als in der Malerei.

⁵⁶ Vgl. dazu J.-I. Kwon, *Das moderne Ideal. Die Bedeutung der Hegelschen Ästhetik in Gegenwart* (a. a. O.), S. 3 ff.

Zerrissenheit bzw. das Hässliche und manchmal auch durch das Prosaische⁵⁷ auszudrücken versucht⁵⁸. Diese Phänomene sind wesentlich für die gegenwärtige Musik, mit deren Selbständigkeit und sozialkritischem Substrat sich Th. W. Adorno auseinandergesetzt hat. Daher kann man in Hegels Auffassung der Musik, obwohl sie nicht durchweg systematisch konstruiert ist, eine Grundlage für die Diskussion um die Musik der neueren Zeit finden, und insofern lässt sich die Aktualität von Hegels Überlegungen über die Musik⁵⁹ konstatieren.

⁵⁷ Hegels Darstellung der Dissonanz in der Musik steht freilich im gleichen Kontext wie seine Überlegungen über das Hässliche in der Malerei sowie die Prosa in der Literatur, und jedes von diesen lässt sich als das moderne Ideal verstehen, das als die sich variierende „Existenz“ der geschichtlichen Idee nun „nicht mehr schön“ ist (vgl. dazu J.-I. Kwon, *Untersuchung zu Hegels Begriff der „Prosa“ und ihrer Bedeutung* [a. a. O.]).

⁵⁸ Nach Hegel hat die Idee in der romantischen Kunst in sich selbst die Basis ihrer Realität und wird mit ihrer sinnlichen Gestalt gleichgültig. So wird in dieser Kunst „das Äußerliche preisgegeben“, und die „Äußerlichkeit“ ist „für Andere“, also „einen dritten, den Zuschauer“ (*Hotho 1823*, Ms. 171), und hat die Funktion, die über die Sinnlichkeit hinausgehende „höchste Innigkeit“ reflektieren zu lassen. Die Reflexion, die die Dissonanz auslöst, ermöglicht nämlich die Zusammenführung von ästhetischer Charakterisierung und kultureller Reflexion über die Bedeutung der Kunst und bietet eine Betrachtung der Kunst als Entwicklungselement des Geistes in der Geschichte (vgl. A. Gethmann-Siefert, *Hegel über das Häßliche in der Kunst*, S. 38).

⁵⁹ Näheres dazu vgl. J.-I. Kwon, *Untersuchung zum Hegelschen Ursprung des gegenwärtigen Begriffs des Erhabenen*, S. 230 ff. J. Ujfalussy sieht den Grundzug der gegenwärtigen Musik, wie die Zwölftontechnik, in der freien Führung der Töne, die in der Instrumentalmusik zu finden ist (J. Ujfalussy, *Abstrakte Musik - Konkrete Musik*, in: *Hegel-Jahrbuch* [1965], S. 53-64, bes. S. 47). Eine produktive Deutung von Hegels Bestimmung der romantischen Kunstform liefert auch H. Schneider, *Die romantische Kunstform Hegels als Theorie der ästhetischen und künstlerischen Moderne und Postmoderne - Die Zukunft der Kunst seit Hegel*, in: *Hegel-Studien* [Hegel Yeongu], 10 (Jan. 2001), ins Koreanische übers. von Jeong-Hyuk Seo, S. 15-45.