

SWR2 Essay

"Spinozas Antriebskraft"

Musikästhetik im 18. Jahrhundert

Von Barbara Kiem

Sendung: Montag, 2. November 2015, 22.03 UHR

Redaktion: Lydia Jeschke

Produktion: SWR2 2015

Bitte beachten Sie:

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR

Service:

SWR2 Essay können Sie auch als Live-Stream hören im SWR2 Webradio und auch eine Woche lang nach der Sendung im Internet nachhören unter www.swr2.de
Mitschnitte auf CD von allen Sendungen der Redaktion SWR2 Essay sind beim SWR Mitschnittdienst in Baden-Baden für € 12,50 erhältlich. Bestellungen über Telefon: 07221/929 2 6030

Kennen Sie schon das Serviceangebot des Kulturradios SWR2?

Mit der kostenlosen SWR2 Kulturkarte können Sie zu ermäßigten Eintrittspreisen Veranstaltungen des SWR2 und seiner vielen Kulturpartner im Sendegebiet besuchen.
Mit dem Infoheft SWR2 Kulturservice sind Sie stets über SWR2 und die zahlreichen Veranstaltungen im SWR2-Kulturpartner-Netz informiert. Jetzt anmelden unter 07221/300 200 oder swr2.de

Musik

Spr.: Was hat Spinoza mit Musik oder Musikästhetik zu tun? – so kann man fragen, denn mit seinem Namen werden doch eher religiöse Streitigkeiten verbunden. Von jüdischen wie auch christlichen Glaubensgemeinschaften war der Philosoph mit dem Bannfluch belegt worden. Man sah in ihm einen auf-rührerisch-blasphemischen Geist und seine Schriften wurden als Gotteslästerung angeprangert. Spinozas Freiheitsstreben wehrte sich gegen jegliches Ständedenken und gegen Gebote staatlicher wie religiös-dogmatischer Art. Auch die allgemeingültigen wissenschaftlichen Thesen von Descartes lehnte er vehement ab. Descartes vertrat einen strengen Dualismus von Körper und Geist, was sich auf die Annahme gründet, dass zwei verschiedene Substanzen in der Welt existieren; >res cogitans< und die rein körperliche >res existensa<. Mit einer Hirndrüse, der Zirbeldrüse, könne der Mensch seinen Körper beeinflussen und so die unedlen vom Körper ausgelösten Affekte unterdrücken und beherrschen. Diesen Theorien widersprach Spinoza energisch; er selbst löste den cartesianischen Dualismus in einen allumfassenden Monismus auf, indem er systematisch und logisch eine Identitätslehre entwickelte.

Trotz aller Verbote ist die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts von einer lebhaften kontrovers geführten Spinoza-Diskussion geprägt. Auch wenn in diesen Auseinandersetzungen zunächst keine Kunstfragen erörtert wurden, konnten durch die Interpretationen von Spinozas Weltbild wichtige ästhetische Konsequenzen gezogen werden. Der Spinozismus erzeugte ein untergründig wirkendes geistiges Klima, in dem neuartige ästhetische Impulse gedeihen konnten; hauptsächlich angeregt durch Spinozas differenzierte Darstellung seiner Affektenlehre – Eigenschaften der Emotionalität, die gerade der musikalischen Kunst entgegenkommen. Eine andere künstlerische Syntax war in dieser Zeit der Aufklärung im Entstehen, die die eher statischen Symmetrieverhältnisse des Barock zu überwinden suchte. Gedankliches, Affekte, Gefühle sollen sich musiksprachlich artikulieren können. Die wortlose Instrumentalmusik avancierte zu einem wichtigen Medium der nonverbalen Kommunikation. Vermehrt wird mit neuen Formen experimentiert, um die unterschiedlichen Nuancen der Affekte programmatisch darzustellen. Aber nur eine subtile Vortragskunst kann diese wechselvollen Stimmungen dem empfänglichen sensiblen Hörer vermitteln. Im Verstehen der sinnlichen Wahrnehmung des Musikhörens wollen die Gelehrten der Zeit Klarheit erlangen und sie fragen auch danach, wie denn die Kreativität des künstlerischen >Machens< zu ergründen sei: >Ästhetik< – ein Ausdruck, der erst im 18. Jahrhundert geprägt wird. „Habe Mut, dich deines Verstandes zu bedienen.“ So lautet der Wahlspruch der Aufklärung. Spinoza hatte es schon im 17. Jahrhundert unternommen, sich seines Verstandes zu bedienen. Erst nach seinem Tod 1677 konnten die fest gegründeten Schlussfolgerungen allmählich überzeugen.

Geboren wurde Baruch de Spinoza 1632 in Holland. Seine jüdischen Vorfahren waren aus Portugal in die Niederlande eingewandert. Von den Eltern wurde er für den kaufmännischen Beruf bestimmt. Das Geschäft des Vaters hat Spinoza nach dessen Tod fortgeführt. Als Optiker, als Linsenschleifer, erwarb er sich schon früh einen guten Ruf. Spinoza erhielt die humanistische Bildung der Zeit, außerdem den biblisch-talmudischen Unterricht der jüdischen Gemeinde. 1656 sagte er sich aber vom Amsterdamer Judentum los, worauf ihn die Gemeinde mit dem Bannfluch belegte, wegen „schrecklicher Irrlehren“, wie es hieß. Seine schon früh begonnenen philosophischen Studien ergänzte Spinoza durch eine medizinische und naturwissenschaftliche Weiterbildung. Anhänger seiner Philosophie fand er in freigesinnten Gemeinschaften, denen zum Beispiel auch Rembrandt nahestand. Später kam Spinoza mit einem holländischen Staatsmann in freundschaftlichen Kontakt, was zur Folge hatte, dass er sich mit Fragen der Gesellschaft und des Staatsgefüges auseinandersetzte, insbesondere mit dem Verhältnis von Kirche und Regierenden. Für seine Sicht bilden die Menschen aus der Zweckmäßigkeit der Vernunft heraus ihr soziales System mit dem Ziel, Sicherheit und Frieden zu garantieren und eine freie Entfaltung des Geisteslebens zu ermöglichen. Die Stärke eines solchen Gefüges liegt in der einheitlichen Gesinnung seiner Bürger, die aber nur erzogen, nicht erzwungen werden kann. So wehrt sich Spinoza gegen kirchliche Ansprüche, er fordert nachdrücklich Gedankenfreiheit und Toleranz.

1673 wurde ihm eine gut dotierte Professur für Philosophie an der Universität Heidelberg angeboten, die er ablehnte, um weiterhin unabhängig bleiben zu können. Spinoza lebte zurückgezogen und ohne Familie; stand aber mit vielen bedeutenden Gelehrten in Verbindung.

Musik

Sein 1675 in lateinischer Sprache verfasstes Hauptwerk, die >Ethica<, ist erst nach seinem Tod veröffentlicht worden. Diese philosophische Schrift ist streng mathematisch auf Axiomen und Definitionen aufgebaut, aus denen jeweils Folgerungen und Lehrsätze abgeleitet werden. Spinoza formt das Ganze einer Weltanschauung, ein Gebäude sich selbst tragender Ideen. Er postuliert ein Sein, das keines anderen Seins bedarf, und gibt ihm die Bezeichnung >Substanz<, die als Ursache ihrer selbst in sich und nur durch sich selbst zu begreifen ist: Nichts außer ihr Vorhandenes duldet diese Substanz, sonst hätte sie zu ihrem Dasein eine andere Instanz nötig. Diese absolute und unendlich wirkende Energie setzt Spinoza mit dem Göttlichen gleich. Alles ist in Gott und hängt von ihm ab. Damit ist eine Naturgesetzlichkeit gegeben, die keine teleologische Betrachtungsweise zulässt. >Deus sive natura.< Die Potenziale dieses göttlichen Seins nennt Spinoza die >Attribute<, von denen jedes in seiner Art als Modus das Wesen der Substanz ausdrückt. Das Gesamtwesen des Menschen trägt zwei Attribute in sich: die körperliche Leiblichkeit, die bestimmt ist durch das Attribut der >Ausdeh-

nung<, so nennt der Philosoph die überschaubare Außenwelt. In seiner Seele erlebt der Mensch die geistige Fähigkeit als Attribut des Denkens. Mit beiden Attributen hat er teil an der einen unendlichen Substanz, denn Körper- und Ideenwelt gelten als gleichwertige Potenziale der Wirklichkeit. Die Ordnung und Verknüpfung von Ideen ist dieselbe wie die Ordnung und Verknüpfung innerhalb der ausgedehnten Welt der wahrnehmbaren Objekte. Das >Ich< des Menschen ist in dieser alles umfassenden Substanz verankert; als erkennendes Subjekt erscheint es als ein Sonderfall in diesem großen Gefüge und ist gleichzusetzen mit dem Verstand und der Vernunft Gottes. Da der Mensch teilhat an der göttlichen Intelligenz, können sich Ideen in seinem Inneren verwirklichen. Die Gesetzmäßigkeiten der Körperwelt kann der Mensch erfassen in den Gesetzen von Bewegung und Ruhe; im Geistigen sind es die Dynamiken des produktiv denkerischen Geschehens. Spinoza schildert drei Erkenntnisarten: die >Erfahrung<, die nur inadäquate Erkenntnis liefert – der >Verstand<, der registrierend nach Grund und Folge erkennt – und die >Intuition<, die alle Dinge in Gott erfährt und darum notwendig wahr ist. Diese Erfahrung Gottes ist das wertvollste Gut:

Zit. 1: Das Höchste aber, was der Geist erkennen kann, ist Gott. Folglich ist die höchste Tugend des Geistes Gott erkennen oder begreifen.ⁱ

Spr.: Es ist der Quell, aus dem die intellektuelle Liebe zu Gott entspringt >amor dei intellectualis<, was auch der Liebe entspricht, mit der Gott sich selber liebt.

Zit. 1: Gott liebt sich selbst mit unendlicher intellektueller Liebe [...] Die Natur Gottes erfreut sich einer unendlichen Vollkommenheit, und zwar verbunden mit der Idee seiner selbst, mit der Idee seiner Ursache. Die intellektuelle Liebe des Geistes zu Gott ist eben die Liebe Gottes, womit Gott sich selbst liebt, nicht sofern er unendlich ist, sondern sofern er durch das Wesen des menschlichen Geistes, unter dem Gesichtspunkt der Ewigkeit betrachtet, ausgedrückt werden kann. Das heißt, die intellektuelle Liebe des Geistes ist ein Teil der unendlichen Liebe, womit Gott sich selbst liebt. Daraus folgt, dass Gott, sofern er sich selbst liebt, die Menschen liebt, und folglich, dass die Liebe Gottes zu den Menschen und die intellektuelle Liebe des Geistes zu Gott ein und dasselbe ist.ⁱⁱ

Spr.: Aus dieser Liebe heraus wirken Körper und Geist ineinander und aus der Liebe heraus erwächst des Menschen Schaffenskraft, eine körperliche und geistige Selbsterzeugung. Man ahnt schon den in späterer Zeit so wichtigen Geniebegriff. Gott ist im eindeutigen Sinne des Wortes als >Kraft<, Urkraft aller Kräfte zu bezeichnen. In diesem mächtigen energetischen System gibt es keinen Tod. Der Tod ist nur ein Hinwegehen dessen, was nicht verweilen darf, denn die Wirkung der ewig jungen rastlosen Kraft zielt auf fortlaufende Verwandlung ihrer Organe. Der dynamische Charakter dieses Denkens wirkt sich in der Affektenlehre Spinozas aus. Der Denkkraft sind Millionen anderer

Empfindungs- und Wirkungsenergien beigesellt. Die Affekte werden als Erregungen des Körpers geschildert, durch die das Tätigkeitsvermögen gesteigert oder auch vermindert werden kann. Unfreisein bedeutet für Spinoza, wenn Affekte von außen bewirkt sind, Freiheit dagegen ein Leben nach Gesetzen der eigenen Natur, was zu vernünftigen Zielen des Handelns führt. Als unfrei ist der Mensch zu bezeichnen, wenn er sich übermäßig unter die Knechtschaft seiner Emotionen stellt.

Nicht opportun ist eine Askese, eher wird die Mischung verschiedenster, auch sehr bejahender Aktivitäten angestrebt. Nur wenn die Kontrolle versagt, erzeugen die Affekte Leidenszustände. Der Prozess der Heilung würde darin bestehen, diese Art der Abhängigkeit zu durchschauen, um sie vernunftgeleitet in eine ruhige lebensbejahende Haltung zu überführen.

Wenn ein Affekt so einwirken kann, dass des Menschen Denken und Handeln verstärkt werden, dann ist er dem Lebenstrieb nützlich und wird von Spinoza positiv bewertet. Negative Affekte hingegen würden die geistige und auch die körperliche Vitalität vermindern. Spinoza weiß um den Nutzen der Affekte, ohne den Geist gegen den Körper auszuspielen. Für ihn gehört das Triebhafte, die Begierde, zu wesentlichen Eigenschaften der menschlichen Natur; wofür er Begriffe verwendet wie >conatus<, das Streben, >appetitus<, die Begierde, und >cupitas<, Liebe, Eros. Wichtigster Dreh- und Angelpunkt ist das Streben >conatus<, um mit Gott und wie Gott die Welt verwandeln zu können. Nachdem die positiven und negativen Affekte miteinander in den Wettstreit getreten sind, kann der Mensch sein Selbstgefühl befestigen.

Zit. 1: Dass die Grundlage der Tugend eben das Streben ist, sein eigenes Sein zu erhalten und dass das Glück darin besteht, dass der Mensch sein Sein erhalten kann.ⁱⁱⁱ

Spr.: Um das Streben steigern zu können, betont Spinoza die förderlichen Affekte wie >generositas<, Edelmut, und Heiterkeit, >hilaritas<. Der stärkste und wirksamste Affekt ist für ihn die Freude >laetitia<, da durch sie der Lebenstrieb am kraftvollsten aktiviert wird und den Prozess der körperlichen und geistigen Vervollkommnung fördert. Indem Spinoza den Einfluss der Affekte ausweitet auf die >imaginatio< und die >intuition<, ist das Tor geöffnet für den Ansatz des Ästhetischen, die Entfaltung der Fantasie und der künstlerischen Produktivität.

Musik

Spr.: Wie gelangte Spinoza in die Musikszene? Er hat kein spezielles auf Musik bezogenes Traktat hinterlassen. Auch hat sich keiner der bekannteren Komponisten ausdrücklich auf Spinoza berufen. Veränderte Weltanschauungen begünstigen aber auch ein gewandeltes ästhetisches Problembewusstsein, zum Beispiel gilt es zu fragen, was die Künstler des 18. Jahrhunderts unter Affektivität verstanden haben. Im Barock war ja vielfach die Ansicht Descar-

tes verbreitet, dass Affekte eine Krankheit seien und unterdrückt werden müssen. Diese Geringschätzung der Emotionalität unterwirft besonders die Musik der Gefahr einer Zensur, gerade in Zeiten, in denen Musikalisches als wirksames Mittel der höfischen Repräsentation benutzt wurde. Auch in der Barockoper des 17. Jahrhunderts, die ja hauptsächlich mit dramatischer Affektivität arbeitet, lassen sich noch starke Abhängigkeiten von höfischen Verhaltensregeln aufzeigen.

Dagegen entwickelt die Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts vermehrt Formen, um die wechselvollen Emotionen musiksprachlich auszudrücken. Die Komponisten möchten zum ästhetischen Diskurs beitragen, so wie er zum Beispiel in Berlin seit der Mitte des Jahrhunderts geführt wurde. Namen wie Gottfried Krause, Friedrich Wilhelm Marpurg wären neben anderen zu nennen. Man diskutierte darüber, wie denn die verschiedenen seelischen Rührungen kompositorisch umzusetzen seien und wie sich zum Beispiel eine philosophische in eine musikalische Denkbewegung verwandeln lässt. Spinoza war auch hier ein Bezugspunkt; es gibt ein mit >La Spinoza< betitelttes Klavierstück von einem nicht namentlich genannten Mitglied des Berliner Zirkels. Musikalisch ist das kurze Stück nicht besonders auffällig, aber in Bezug auf seine Thematik interessant. Der kompositorische Hauptgedanke – in einer Molltonart gehalten – nähert sich in chromatischer Abwärtsbewegung dem Lamento, dem Klagetopos, zu. Als mitzudenkender Text setzt der Komponist die damals häufig zitierte These Spinozas, dass der Mensch Sklave seiner Leidenschaften sei, die aber zu überwinden wären. Die musikalische Form des Stücks wird dem affektiven Wechselbad nicht so ausgesetzt, wie der hinzugefügte Text es vermuten lässt. Seine These zu beweisen, gelingt dem hier sprechenden Grübler nicht.

Aber das kleine Klavierstück zeigt, dass um 1760, also noch vor dem berühmten Spinoza-Streit zwischen Jacobi und Mendelssohn, Spinoza im Blick auf die Musikästhetik schon im Gespräch war, gerade wegen seiner Affektenlehre.

Wie fand Spinoza Eingang in die Berliner musikästhetische Debatte? Als die wichtigste Vermittlungsperson ist hier der Philosoph Moses Mendelssohn zu nennen, der Großvater von Fanny und Felix Mendelssohn; Moses Mendelssohns Einfluss auf die Reflexionen der sogenannten >Berliner Schule< ist nicht zu unterschätzen. Mendelssohns Gedanken berühren in wesentlichen Kernpunkten Spinozas Vorstellungen. Um 1754 hatte sich Mendelssohn in die Lektüre der >Ethica< vertieft und 1755 erschien sein viel beachteter Brief-Dialog >Über die Empfindungen<.

Mendelssohns Ansehen übertraf in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts nicht nur das seines engen Freundes Gotthold Ephraim Lessing, sondern auch der >Alleszermalmer<, Immanuel Kant, – ein von Mendelssohn geprägter Ausdruck – stand in dieser Zeit noch in seinem Schatten. Mendelssohn verfügte über eine erstaunliche Sprachgewandtheit, obwohl das Deutsche nicht seine Muttersprache war. Er gilt als Verursacher vielfältiger Entwicklungen und wurde häufig rezipiert. Mendelssohn verfolgte konsequent das Pro-

gramm der Aufklärung, gerade auch in seinen ästhetischen Schriften. Ihn beschäftigte besonders das Zusammenspiel, die Doppelstruktur der vernünftigen und der emotionalen Kräfte der menschlichen Natur und daraus folgend die Frage: Ist der Kunstgenuss mehr in der rationalen Erkenntnis begründet oder im Empfinden sinnlicher Lust? Im Wechsel von Unordnung und Regelmäßigkeit – Harmonie und Misstimmung – entstehe die Grundbedingung für das Kunstschöne. Mendelssohn behandelt die Psychologie der menschlichen Emotionen, wie zum Beispiel die angenehme Empfindung des Schönen oder die mitreißende des Schreckens. Besonders eindringlich werde der Mensch durch die musikalische Kunst angesprochen. Im Gegensatz zum traditionellen Harmonie-Ideal geht Mendelssohn einen erstaunlichen Schritt weiter, er lässt vielfältigste Affekte zu und er beschreibt gerade die sinnliche Lust als Quelle des Kunstgenusses. Neben den englischen Sensualisten werden Spinozas Vorstellungen des psycho-physischen Parallelismus artikuliert. Bei der Frage, warum Kunst so erregen kann, weist er ausdrücklich auf die Wirkung des Musikalischen.

Zit. 2: Alle schönen Künste holen aus diesem Heiligtume das Labsal, womit sie die nach Vergnügen dürstende Seele erfrischen. Wie muss uns die Muse erquickern, die aus verschiedenen Quellen mit vollem Maße schöpft, und in einer angenehmen Mischung über uns ausgießt! Göttliche Tonkunst! Du bist die Einzige, die uns mit allen Arten von Vergnügungen überraschet! Welche süße Verwirrung von Vollkommenheit, sinnlicher Lust und Schönheit.^{iv}

Spr.: Die Musik sei geeignet, eine Mischung herzustellen, „eine künstliche Verbindung zwischen den widersinnigsten Übellauten, um die Nachahmung der menschlichen Leidenschaften“ vorzuführen. Nicht die Affekte selbst sollen nachgeahmt werden, sondern die durch sie ausgelösten „natürlichen Zeichen“, das sind zum Beispiel Laute, Körperbewegungen und viele andere psycho-physische Regungen, was er auch als Spannung der „nervigsten Gefäße“ bezeichnet.

Mendelssohn wünscht sich ein ausgewogenes Verhältnis von Ordnung und regellos-verwirrender Überraschung. Es sind also positive, das heißt angenehme Empfindungen vermischt mit unangenehmen. Für ihn haben die vermischten Empfindungen die Eigenschaft, tiefer in das Gemüt einzudringen und sie scheinen sich auch länger darin erhalten zu können; denn was bloß angenehm ist, führe bald in eine Sättigung. Wie Spinoza ist er nicht daran interessiert, Sinnliches oder Rationales einseitig hervorzuheben. Im Einklang mit dem Philosophen will Mendelssohn die Wirkung der verschiedenen Affekte erfassen, um sie erzieherisch oder therapeutisch anzuwenden. Auch für ihn kann nur eine Ausgeglichenheit zur Vollkommenheit von Körper und Geist führen.

Wie und ob Mendelssohns spinozistisch gefärbte ästhetische Reflexionen im Berliner Musikerkreis eine Wirkung auslösten, ist nicht genau nachzuvollziehen, aber doch stark anzunehmen. Mendelssohn verkehrte im sogenannten

>Montagsclub<. Hier waren außer den vorhin Genannten auch die Komponisten Johann Joachim Quantz, Johann Friedrich Reichardt, Abraham Schulz und Carl Philipp Emanuel Bach anzutreffen. Der >Montagsclub< kultivierte eine vom Geist des aufklärerischen Bürgertums getragene Kunstauffassung – eine neuartige Gesellschaftsschicht unabhängig von der Aristokratie. Ihr Interesse richtete sich auf grundlegende Probleme der Ausdruckfähigkeit einer textlosen Instrumentalmusik. Viele der neuen Klavierkompositionen fungierten hier als eine Art musikalischer Diskussionsbeitrag. Das Interesse galt den musikalischen Porträts und den Charakterstücken, neue Gattungsbegriffe, die Abwechslung und Gefühlsnuancen hervorrufen wollen und die sich von den französischen Clavecinisten wie auch vom italienischen Sonatentypus unterscheiden, wie ihn Domenico Scarlatti kultivierte.

In einer aufklärerischen Zeitschrift wird die Erwartung geäußert, dass das Komponieren von Charakterstücken

Zit. 3: den richtigen Weg eingeschlagen habe und dass endlich einmal Kopf und Herz zugleich eine volle Weide an dem bishero durch unphilosophische Künstler so äußerst gemissbrauchten und vernachlässigten Universalinstrument aller Instrumentalmusik, dem guten herrlichen Klavier zu gewähren habe.^v

Spr.: Andere Musikkritiker äußern sich zurückhaltender, sie bemängeln, dass in diesen Klavierstücken nur *ein* Charakter hörbar werde, während in einer Sonate mehrere untereinander vermischte oder gegensätzlich agierende Charaktere vorgeführt werden. Nach Meinung der Rezensenten sei die Sonate zu bevorzugen, da sie durch die Vermischung der Charaktere die Realität des Lebens reflektiere. Beide Gattungen, die Sonate und das Charakterstück, existieren nebeneinander, beide wollen die Affekte sprechen lassen, wobei die Entfaltung des Sonatenorganismus sicher ein zentrales Ereignis des 18. Jahrhunderts ist.

Der Hofkapellmeister Johann Friedrich Reichardt verteidigt wiederum das Charakterstück und er bezieht Stellung gegen die

Zit. 1: höchst unnatürlichen Sonaten, Symphonien, Konzerte und andere Stücke unserer neueren Musik, wo's erst lustig, dann einmal traurig und straks wieder lustig zugeht. [...] Wir würden daher wahrlich gewinnen, wenn wir jedem unserer Instrumentalstücke nur *einen* Charakter geben, oder bey solchen, die aus verschiedenen Stücken bestehen sollen, die wahre Nüancierung *einer* Leidenschaft oder die nüancierten Uebergänge von der einen zu der anderen suchen.^{vi}

Spr.: Reichardt beruft sich ausdrücklich auf Carl Philipp Emanuel Bachs Klaviermusik mit ihren krassen motivischen und dynamischen Kontrasten, den prosaartigen Abfolgen und den pathetischen Gesten nach dem Grundsatz des

redenden und singenden Prinzips, wenn er der „Sprache der Empfindung“ Ausdruck verleihen möchte.

Zit. 2: Seine ganze Seele ist dabei in Arbeit. Seele, Ausdruck, Rührung, das hat Bach erst dem Klavier gegeben.^{vii}

Spr.: So Reichardts bewundernde Worte.

Spinozas Gedanken in der Interpretation von Moses Mendelssohn werden die Entwicklung von Bachs neuartiger Klaviermusik begünstigt haben. Im Mittelpunkt steht bei Bach in jener Zeit die Gattung der >freien Fantasie<, die eine Nähe zum Improvisieren aufweist und den Effekt des Überraschenden hervorrufen kann, von dem Mendelssohn spricht: die süße Verwirrung in Zusammenhang mit Schönheit und Lust. Mit der Bezeichnung >Fantasie< ist auch jener Bereich der menschlichen Vorstellungskraft gemeint, den schon Spinoza als Bindeglied, als Umschlagplatz zwischen Körper und Geist angenommen hatte. Neben der „Menge der Affekte“ verlangt Bach Rationalität innerhalb der Gesamtproduktion trotz der emotionalen Vielfalt, denn die Empfindungen dürfen nicht von der Vernunft abgekoppelt werden. Ein Abgleiten in eine irrationale Gefühlskultur ist nicht erstrebenswert.

Die erste dieser freien Fantasien für Clavichord findet sich in Bachs umfassendem Lehrbuch >Versuch ueber die wahre Art das Clavier zu spielen< von 1753. Eine hoch zu schätzende Quelle für unser Wissen über Klavierspiel, Generalbass und musikalischen Vortrag der Zeit. Bach hat diesem Lehrbuch 18 Probestücke beigegeben, die er zu sechs Sonaten gruppiert und mit Fingersätzen und einer Fülle dynamischer Anweisungen versehen hat. Der letzte Satz der sechsten Sonate ist mit >Fantasia< übertitelt. Bachs Überzeugung war es, dass

Zit. 2: ein Musicus nicht anders rühren kann, er sei dann selbst gerührt; so muss er nothwendig sich selbst in alle Affekten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will; und er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung. Bey matten und traurigen Stellen wird er matt und traurig. Man sieht und hört es ihm an. Dieses geschieht ebenfalls bey heftigen, lustigen, und anderen Arten von Gedancken, wo er sich alsdann in diese Affekten setzt. Kaum, dass er einen stillt, so erregt er einen anderen, folglich wechselt er beständig mit den Leidenschaften ab.^{viii}

Spr.: Besonders könne das durch form- und taktfreie Fantasien gelingen, da sie, wie er sagt, „das hurtig Überraschende von einem Affekt zum anderen“ bewirken.

Musik (Fantasie C-Moll)

(über Musik– wechseln mit ruhig-ausdrucksvollen Melodiefolgen):

Die frei schweifenden Passagen – eine schnelle Folge kurzgliedriger harmonisch wie affektiv aufgeladener Motive voll überraschender Wendungen

Spr.: Ab 1780 wurde der Name >Spinoza< einer bereiteren Öffentlichkeit zugänglich durch eine philosophische Diskussion, die sich als sogenannter >Spinoza-Streit< oder >Pantheismus-Streit< in die Annalen der Geistesgeschichte eingeschrieben hat. Der Schriftsteller Friedrich Heinrich Jacobi, ehemals bayerischer Beamter, beschäftigte sich ausgiebig mit dem Gottesverständnis Spinozas, der ja schon zu seinen Lebzeiten als Atheist und Freigeist verketzert worden war. Jacobi selber vertrat die Vorstellung eines außerhalb der Welt existierenden personalen Gottes, der die Geschicke der Menschheit von außen lenke und zu dem der Einzelne allein durch den Glauben in Beziehung stehe. 1783 verfasste Jacobi für Mendelssohn einen Bericht über Gespräche, die er mit Lessing zu diesem Thema geführt habe, mit dem Vorwurf: Lessing sei Spinozist gewesen. Die Debatte um Spinoza weitete sich zu einem öffentlich ausgetragenen leidenschaftlichen Disput aus zwischen Jacobi, Mendelssohn und Goethe, der sich ja zeitlebens mit Spinozas Weltbild identifizierte. Wie Mendelssohn und Goethe distanzierte sich auch Johann Gottfried Herder von dem Gottesbegriff Jacobis.

Zit. 1: Was ihr lieben Leute mit dem „außer der Welt Existierenden“ wollt, begreife ich nicht: Existiert Gott nicht *in der Welt*, *überall* in der Welt, und zwar überall ungemessen, ganz und untheilbar [...], so existiert er nirgend.^{ix}

Spr.: In seiner Schrift von 1787 >Gott, einige Gespräche über Spinozas System ...> resümiert Herder in seiner ihm eigenen emphatischen Sprache den Diskussionsstand in Form eines Zwiegesprächs – gestaltet wie ein platonischer Dialog. Einer der Gesprächspartner wundert sich darüber, Spinoza Atheismus vorzuwerfen.

Zit. 3: Den Irrtum aber, dass er das Wesen Gottes und der Welt verwirrt habe, hätte man ihm am wenigsten aufbürden sollen. [...] Ein Theil der Welt kann also auch ein Theil Gottes sein; denn das höchste Wesen ist in seinem ersten Begriff nach untheilbar. Deutlich sehe ich jetzt, dass man unserem Philosophen den Pantheismus ebenso unrecht Schuld gegeben habe, als dem Atheismus. „Alle Dinge“, sagt er, „sind Modificationen“ oder, wie er es sonst unanstößiger nennt, „thätige *Ausdrücke* der göttlichen Kraft“, *Darstellungen* einer der Welt einwohnenden ewigen Wirkung Gottes, „nicht aber sind sie zertrennliche Theile eines völlig untheilbaren einzigen Daseins“. [...] Weil *Alles* in der Welt *da ist, was da sein muss*, d. i. was zu ihrem System gehört, so muss auch das *Entgegengesetzte* da sein.^x

Spr.: Herder macht wiederholt deutlich, dass es sich bei Spinoza um ein System der absoluten Immanenz handelt; und die Substanz, die zugleich Gott *und*

Natur ist, wird von ihm als dynamische Urkraft bezeichnet. Was er hier als „ewige Urkraft“ charakterisiert – die stets nur *eine* ist und die sich, wie Herder sagt: organisch durch machtvoll wirkende Kräfte offenbart, die wiederum Eigenschaften dieser ewigen Urkraft sind.

Zit. 3: Dies trifft den Mittelpunkt des spinozistischen Lehrgebäudes. Macht ist ihm Wesenheit; alle Attribute und Modificationen derselben sind ihm *ausgedrückt dargestellte, wirkliche und wirksame Thätigkeiten*.^{xi}

Spr.: Herder findet bei Spinoza Bestätigung für seine eigenen Ideen, die sich bei ihm besonders in seinen Betrachtungen über die musikalische Kunst aufzeigen lassen.

Wie Mendelssohn nimmt Herder die Position des Musikrezipienten, des Hörenden ein. Das Allerwichtigste sei, wie der Ton auf die menschliche Seele wirke und wie die Art der Rührung zu erklären sei, die den Menschen beim Hören von Musik ergreifen kann. Herder fragt, ob nicht das psychophysiologische System, wie es Spinoza darstellt, sich aus der Sonderstellung des Gehörs ergründen lasse. Nach Herders Ansicht schien die Natur die akustische Mitteilung gewählt zu haben, um im Inneren des Menschen den Sinn für Klang und Sprache auszubilden. Den sinnlichen Vollzug des Hörens beschreibt Herder als eine Fähigkeit, die sich die Gattung Mensch innerhalb des großen Systems der Natur selbstschöpferisch erworben habe. Ein überindividuelles Vermögen der Menschen, ein kollektives „Wir“. Die Natur ist bei Herder durch und durch musikalisiert; es tönt fast alles: Welt, Natur, Mensch, Geschichte. Wie Goethes Forschen sich dem Licht zuwandte, galt Herders Aufmerksamkeit den akustischen Phänomenen. Die Psychologie der Sinne – die Frage nach der Umgestaltung der Schallwahrnehmung in seelisches Erleben – hat er in immer neuen Anläufen zu ergründen versucht. Die zentrale Mitteilung lautet: Die Musik ist als eine Bewegungskunst zu begreifen, deren Dynamik in der Zeit synchron den Verlauf von Gefühlen abbildet. Mit jedem musikalischen Impuls teilt sich diese Erregung wiederum dem gesamten Organismus mit.

Wie schon Mendelssohn setzt auch Herder Musik zur körperlichen Gebärde in Beziehung. Die physische Bewegung spiegelt die seelische: so zeigen sich spezielle Gesten wie zum Beispiel die Traurige, sie sinkt langsam ab, die Freudige schnellt hinauf, die Jauchzende wirbelt, springt, während die Unruhige schwankt und taumelt.

Die Musik als Kunst des Übergangs ist exemplarisch auf Bewegung bezogen, auf stetiges Werden und Vergehen. Gerade das Flüchtige bewertet Herder als das eigentlich Kunstfähige.

Zit. 3: Vorübergehend also ist jeder Augenblick dieser Kunst und muss es seyn: Denn eben das kürzer und länger, stärker und schwächer, höher und tiefer, mehr und minder ist seine Bedeutung, sein Eindruck. Im Kommen und Fliehen, im Werden und Gewesenseyn, liegt die Siebkraft des Tones und der

Empfindung. Wäre es noch die Frage, ob die Musik jede Kunst, die am Sichtbaren haftet, an innerer Wirksamkeit übertreffen werde. Sie muss sie übertreffen [...], denn sie ist Geist, verwandt mit der großen Natur innerster Bewegung. Was anschaulich dem Menschen nicht werden kann, wird ihm in ihrer Weise, in ihrer Weise allein mitteilbar, die Welt des Unsichtbaren.^{xii}

Spr.: Herder antizipiert hier Vorstellungen, wie sie die Frühromantiker ausformulieren werden: Sie sahen ja die musikalische Kunst als Medium des in der Wortsprache nur unvollkommen Darstellbaren. Die Musik kann Geheimnisvolles und Unsagbares ausdrücken, sie kann, wie Herder sagt, die Welt des Unsichtbaren mitteilbar machen – der Natur innerste Bewegung –, was der Dynamik der großen substanzdurchwirkten Welt des Spinoza entspräche. Das Sing-, Sprach- und Hörvermögen ist für Herder nicht die Gabe eines von außen wirkenden Gottes, sondern eine Errungenschaft in der Entwicklung der körperhaften und geistigen Selbsterzeugung, „sich selbst Zweck und Ziel der Bearbeitung“, so drückt es Herder aus. Er meint das spinozistische Streben >conatus<, durch stetiges Metamorphosieren vollkommener Formen des menschlichen Daseins zu verwirklichen, in Gemeinschaft gleichgestimmter Geister. Als Erzieherin und Begleiterin auf diesem Weg gilt Herder die Kunst – eine Umwertung, eine Weiterentwicklung und Ästhetisierung des Denkgebäudes von Spinoza. Die impulsierende Kraft des Strebens, das die tätige Fantasie hervorbringt, zielt auf die Erhöhung des Menschen durch die Fähigkeit der künstlerischen Gestaltung, was Herder als die wesentliche Eigenschaft des >Genies< beschreibt. Die Trennung zwischen Seele und Körper bei Descartes kann nach Herder allein der Künstler überwinden; nur sein Genie vermag die vitale und geistige Sphäre zur Einheit zu binden.

Musik

Spr.: Der in Frankreich vorgeprägte Geniebegriff taucht zum Ende des 18. Jahrhunderts gleichzeitig bei verschiedenen Denkern auf, wie auch bei dem Schriftsteller und Kunstphilosophen Carl Philipp Moritz. Nach seiner Sichtweise verfügt das Genie über eine der Natur entsprechende Schaffens- und Wirkkraft, sodass die Natur im Großen und in ihr der individuelle Mensch schöpferisch tätig werden. Wie Herder kommt Moritz zu der Bestimmung, dass das Kunstwerk seinen Zweck in sich trage und sich seine Regeln selber gebe und daher ein Analogon zur großen Natur darstelle. Wesentliche Bauelemente für seine Idee des in sich vollkommenen autonomen Kunstwerks entnahm Moritz Herders Spinoza-Schrift und auch den gemeinschaftlichen Gesprächen, die er mit Goethe während dessen italienischer Reise führte. In Rom studierten Goethe und Moritz begeistert Spinozas >Ethica<, gleichzeitig arbeitete Moritz an seiner ästhetischen Grundschrift >Ueber die bildende Nachahmung des Schönen<. Goethe hat Teile 30 Jahre später in seiner >Italienischen Reise< aufgenommen. Die Entstehung dieser sogenannten >Autonomieästhetik< ist also durchaus in

Korrespondenz zu Spinozas absoluter Immanenz zu begreifen. Die Weimarer Klassik, die in den folgenden Jahren in der Freundschaft zwischen Schiller und Goethe kulminierte, hatte durch Moritz schon ein vorformuliertes Programm erhalten.

Indem Moritz – angeregt durch Herder – Spinozas Grundsätze noch eindeutiger auf die individuelle Produktion des Genies überträgt, können dem Genie aus der verursachenden Substanz dynamische Attribute wie Selbstgefühl, Eigenmächtigkeit, Denkkraft, bildende Kraft zugesprochen werden. Auch die negativen Attribute wie das der Vernichtung werden als kreative Potenz verstanden. Da das Kunstwerk sich nicht selber herstellen kann, musste offenbar die Instanz des Genies eingeführt werden, die nach dem Vorbild der Natur – nicht in der Nachahmung derselben – das Werk hervorbringt und so die Intentionen der Natur erst vollendet.

Für Moritz steht der geniale Künstler weit über den Alltagsangelegenheiten.

- Zit. 1: Das bildende Genie ist daher im großen Plane der Natur zuerst um seiner selbst und dann erst um unsertwillen da. Allen, die nicht das Vollkommene schaffen können, steht ein Urteil nicht zu, es bleibt ihnen nur, das Werk zu verehren.^{xiii}
- Spr.: Moritz emanzipiert die Kunst vom Höfischen und warnt gleichzeitig die neuen Mäzene – das bürgerliche Kaufmannspublikum – davor, nutzbezogen, also kunstfremd zu reagieren. Obwohl Moritz in seinen Romanen die Wirkung des Musikalischen beschreibt, sind seine ästhetischen Postulate eindeutig auf die bildende Kunst bezogen. Die Idee des autonomen Kunstwerks auch auf die Musikästhetik zu übertragen und bis zur Begrifflichkeit des Höchsten, des Absoluten zu führen, war anderen Denkern vorbehalten. Eine der entscheidenden Vermittlungen hat der Philosoph und Musikästhetiker Christian Friedrich Michaelis vollzogen. Der Sohn eines Arztes erhielt eine gründliche musikalische Ausbildung und studierte im Jena der 1790er Jahre Philosophie bei verschiedenen Lehrern, zum Beispiel hörte er Vorlesungen von Schiller und Fichte. In Jena lernte er Friedrich Schlegel und Novalis kennen, die sich übrigens auch durch ihren Spinozismus auszeichnen. Michaelis kommt das Verdienst zu, über eine Ästhetik der reinen Instrumentalmusik reflektiert zu haben. Er verbindet die Autonomieästhetik von Moritz mit den Denkansätzen Kants. Als Antwort auf Kant will Michaelis den Nachweis erbringen, dass auch die Musik eine autonome Kunst ist und sie durchaus in den Rang der Schönen Künste zu erheben sei, was Kant bezweifelt hatte. Für Michaelis hat Kant die Würde des Musikalischen empfindlich verletzt. Michaelis möchte die Ideen von Moritz auf die musikalische Kunst anwenden.
- Zit. 2: Ein schönes Kunstwerk (und also auch ein musikalisches) soll so in sich vollendet sein, dass es ein völlig in sich verbundenes Ganzes ausmacht [...], dass ein Werk der Natur vor uns zu liegen *scheint*. Um dieser Beschaffenheit

willen setzt auch die Tonkunst als schöne Kunst Genie voraus. Obgleich das Kunstwerk nur Produkt des Genies seyn kann, so muss sich dieses doch den Regeln des guten Geschmacks unterwerfen, um nicht durch zügellose Phantasie zu abenteuerlichen zurückstoßenden Ausbrüchen verleitet zu werden.^{xiv}

Spr.: Und als ob er ein Werk der Wiener Klassik beschreiben würde, attestiert er einer gelungenen Komposition Klarheit der organischen Form, das Festhalten und genaue Ausführen des Themas und eine „rhythmische Symmetrie“ als plastische Gliederung des musikalischen Ablaufs. Michaelis' Begriff der >organischen Form< ist ohne den Formbegriff der bildenden Kunst – also wiederum mit Rekurs auf Spinoza – kaum denkbar.

Bis weit in das 19. Jahrhundert hineinragend, boten diese ästhetischen Konsequenzen einen Kanon wichtiger Leitvorstellungen. Spinozas Philosophie kann als Anregung im Hintergrund aufgefasst werden – eine stetig wirkende Antriebskraft. Seitdem sich die Denker des 18. Jahrhunderts mit der begrifflichen Bestimmung und den Eigentümlichkeiten des Ästhetischen auseinandersetzen, wurde immer die Ganzheit eines Werkes eingefordert. Die Einheitlichkeit, die Immanenz von Spinozas philosophischem Gebäude, wird sicher einer der Anknüpfungspunkte gewesen sein, die das Interesse stets erneut angefacht hat.

Viele prominente Persönlichkeiten der Geistesgeschichte haben sich durch Spinozas Vorstellungen bereichert gefühlt, wie zum Beispiel Voltaire, Lichtenberg, Goethe, Schlegel, Novalis, Schelling, Hegel, Feuerbach, Flaubert, auch Heine und Nietzsche – und im 20. Jahrhundert neben anderen Naturwissenschaftlern Albert Einstein oder auch Lyriker wie Paul Celan. Sie alle betonen die durch Baruch de Spinoza gewonnene emotionale Freiheit und die reinigende Kraft seiner logischen Verfahrensweise. Der Dichter Elias Canetti drückt es so aus: Er preist die weit blickende Klarheit „dessen, der durchsichtige Gläser schleift“.

Musik

Musikangabe:

Carl Philipp Emanuel Bach: div. Probe-Stücke in sechs Sonaten
Miklós Spányi, Clavichord
CD-Nr.: BIS-CD-1762-BIEM/ucb, LC 03240 BIS

Anmerkungen

- i Baruch de Spinoza >Die Ethik<, marixverlag Wiesbaden 2014, S. 180
- ii Baruch de Spinoza >Die Ethik<, marixverlag Wiesbaden 2014, S. 247 und 248
- iii Baruch de Spinoza >Die Ethik<, marixverlag Wiesbaden 2014, S. 174
- iv Moses Mendelssohn >Ästhetische Schriften<, Felix Meiner Verlag, Hamburg 2006, Hrsg.: Anne Pollok S. 49
- v Anonym, zit. nach Arnfried Edler >Gattungen der Musik für Tasteninstrumente<, Laaber-Verlag 2003, S. 239 und 242
- vi Anonym, zit. nach Arnfried Edler >Gattungen der Musik für Tasteninstrumente<, Laaber-Verlag 2003, S. 243
- vii Carl Philipp Emanuel Bach >Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen</1762, Nachdruck 1976 bei Breitkopf und Härtel, Leipzig, Klappentext
- viii Carl Philipp Emanuel Bach >Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen</1762, Nachdruck 1976 bei Breitkopf und Härtel, Leipzig, Hrsg: Lothar Hoffmann-Erbrecht, S. 122
- ix Zit. nach: Michael Zaremba >Johann Gottfried Herder<, Böhlau Verlag, Köln, Weimar, Wien 2002, S. 175
- x Johann Gottfried Herder >Gott / Einige Gespräche über Spinoza's System ...<, Edition Holzinger , Berlin 2013, S. 35
- xi Johann Gottfried Herder >Gott / Einige Gespräche über Spinoza's System ...<, Edition Holzinger, Berlin 2013, S. 31
- xii Johann Gottfried Herder >Kalligone<, 1800, Nachdruck: Deutscher Klassiker-Verlag 1998, Bd. 8, S. 819
- xiii Zit. nach: Willi Winkler >Karl Philipp Moritz<, Rowohlt's Monographien, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 2006, S. 102
- xiv Christian Friedrich Michaelis >Ueber den Geist der Tonkunst<, 1795, Nachdruck 1997, Gudrun Schröder Verlag, Chemnitz, S. 168 und 77