

Hegel-Studien

Band 33

TEXTE UND DOKUMENTE

Die Musikkapitel aus Hegels Ästhetikvorlesung von 1826. Herausgegeben und erläutert von Alain Olivier

ABHANDLUNGEN

Dietmar Köhler. Hegels Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie. Anmerkungen zur Editionsproblematik. – Jens Halfwassen.

Die Bedeutung des spätantiken Platonismus für Hegels Denkentwicklung in Frankfurt und Jena. – Hans-Jürgen Gawoll. Von der Unmittelbarkeit des Seins zur Vermittlung der Substanz. Hegels ambivalentes Verhältnis zu Jacobi. – Martin Bondeli. Zur friedensstiftenden Funktion der Vernunft bei Kant und Hegel. – Miklos Vetö. La ruse de la raison: Théorie de la connaissance et philosophie de l'histoire. – Franco Chiereghin. Wozu Hegel in einem Zeitalter der Endlichkeit?

LITERATURBERICHTE UND KRITIK

BIBLIOGRAPHIE

Abhandlungen zur Hegelforschung 1996. Zusammenstellung und Redaktion: Christoph Bauer. – Hans-Jürgen Gawoll. Hans-Christian Lucas (1942–1997). Ein bibliographischer Nachruf

HEGEL-STUDIEN

In Verbindung mit
der Hegel-Kommission der Rheinisch-Westfälischen
Akademie der Wissenschaften

herausgegeben von
FRIEDHELM NICOLIN und OTTO PÖGGELER

Band 33

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

Inhaltlich unverändertes eBook
der Originalausgabe von 2000.

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://portal.dnb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-7873-1525-3

ISBN eBook: 978-3-7873-3311-0

ISSN 0073-1578

© Felix Meiner Verlag GmbH, Hamburg 2000.

Alle Rechte vorbehalten. Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten. Gesamtherstellung: BoD, Norderstedt. Gedruckt auf alterungsbeständigem Werkdruckpapier, hergestellt aus 100 % chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany. www.meiner.de/hegel-studien

INHALT

TEXTE UND DOKUMENTE

Das Musikkapitel aus Hegels Ästhetikvorlesung von 1826. Herausgegeben und erläutert von ALAIN OLIVIER (Paris/Hagen)	9
---	---

ABHÄNDLUNGEN

DIETMAR KÖHLER (Bochum) Hegels Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie. Anmerkungen zur Editionsproblematik	53
JENS HALFWASSEN (Heidelberg) Die Bedeutung des spätantiken Platonismus für Hegels Denkentwicklung in Frankfurt und Jena	85
HANS-JÜRGEN GAWOLL (Bochum) Von der Unmittelbarkeit des Seins zur Vermittlung der Substanz. Hegels ambivalentes Verhältnis zu Jacobi	133
MARTIN BONDELI (Bern) Zur friedensstiftenden Funktion der Vernunft bei Kant und Hegel	153
MIKLOS VETÖ (Paris) La ruse de la raison: Théorie de la connaissance et philosophie de l'histoire	177
FRANCO CHIEREGHIN (Padova) Wozu Hegel in einem Zeitalter der Endlichkeit?	191

LITERATURBERICHTE UND KRITIK

- G. W. F. Hegel: *Premiers Écrits* (Francfort 1797–1800) ... traduits et annotés par Olivier Depré (MYRIAM BIENENSTOCK, Tours) ... 209
- Paul Ziche: *Mathematische und naturwissenschaftliche Modelle in der Philosophie Schellings und Hegels* (WOLFGANG BONSIEPEN, Bochum) 213
- Wolfgang Bonsiepen: *Die Begründung einer Naturphilosophie bei Kant, Schelling, Fries und Hegel* (LUCA ILLETTERATI, Padova) 218
- Daniel Berthold-Bond: *Hegel's Theory of Madness* (MICHAEL JOSEPH SAMAN, Berlin) 226
- Frank-Peter Hansen: *G. W. F. Hegel: „Phänomenologie des Geistes“*. Ein einführender Kommentar; F.-P. Hansen: *Hegels „Phänomenologie des Geistes“* (ANNETTE SELL, Bochum) 229
- Gustav-H. H. Falke: *Begriffne Geschichte* (DIETMAR KÖHLER, Bochum) 235
- Otto Pöggeler: *Hegels Idee einer Phänomenologie des Geistes* (GEORGIA APOSTOLOPOULOU, Ioannina) 239
- Klaus Schmidt: *G. F. W. Hegel. Wissenschaft der Logik – Die Lehre vom Wesen. Ein einführender Kommentar* (Diogo FERRER, Coimbra) 244
- Gerhard Martin Wölfl: *Die Wesenslogik in Hegels „Wissenschaft der Logik“* (GABRIELLA BAPTIST, Roma / Bochum) 248
- La logica di Hegel e la storia della filosofia. Hrsg. von G. Movia (FABIO DISCENDENTI, Pisa) 253
- Giuseppe Cantillo: *Le forme dell' umano* (VANESSA GESSA-KUROTSCHKA, Cagliari) 257
- Annemarie Gethmann-Siefert: *Einführung in die Ästhetik* (PAOLO D'ANGELO, Messina) 260

Martin Zubiría: Die Teleologie und die Krisis der Principien (WILHELM METZ, Freiburg)	263
Lucio Cortella: Dopo il sapere assoluto (PAOLO GIUSPOLI, Verona)	265
Arne Homann: Diltheys Bruch mit der Metaphysik (HANS- ULRICH LESSING, Bochum)	269
Andreas Großmann: Spur zum Heiligen. Kunst und Geschichte im Widerstreit zwischen Hegel und Heidegger (PAUL COBBEN, Tilburg)	273
Geschichte und Subjektivität in der Philosophie Hegels. (Griechisch.) Hrsg. von Georgia Apostolopoulou. (G. A.)	279
Catherine Malabou: L'avenir de Hegel (ÖNAY SÖZER, Istanbul) ...	282
Robert Habeck: Casimir Ulrich Boehlendorffs Gedichte (OTTO PÖGGELE, Bochum)	289
Giovanni Bonacina: La scuola hegeliana e gli „Annali per la critica scientifica“ (1827–1831) (LIVIO SICHIROLLO, Urbino)	290
Ignacio Lasaga: Hegels Handlungstheorie an der Peripherie des Staates (CHRISTIAN KLUWE, Bochum)	294
Donghie Rhee: Der in die Natur versenkte Geist. Hegels Beurtei- lung der chinesischen Welt ... (CHRISTIAN KLUWE, Bochum) .	295
Vladimiro Giacchè / Giorgio Tognini: Hegel (SILVIA RODESCHINI, Bergamo)	296
Paul Strathern: Hegel in 90 Minuten (GABRIELLA BAPTIST, Roma / Bochum)	296
 <i>Kurzreferate und Selbstanzeigen</i>	
über Zbigniew Stawrowski, Jeroen Bartels, Paul Cobben, Christof Demmerling, Aletheia Heft „Hegel und Hölderlin“ .	298

BIBLIOGRAPHIE

- Abhandlungen zur Hegel-Forschung 1996. Mit Nachträgen 1995.
Zusammenstellung und Redaktion: CHRISTOPH BAUER, Bo-
chum 301
- HANS-JÜRGEN GAWOLL (Bochum)
Hans-Christian Lucas (1942–1997).
Ein bibliographischer Nachruf 344

DAS MUSIKKAPITEL AUS HEGELS ÄSTHETIKVORLESUNG VON 1826

*Herausgegeben und erläutert von Alain Olivier (Paris/Hagen)**

I.

Im Rahmen der Vorlesung über die Philosophie der Kunst im Sommersemester 1826 widmet Hegel der Musik am 19., 21. und 22. August drei jeweils einstündige Sitzungen. Innerhalb seiner Gesamtargumentation plaziert Hegel dieses Musikkapitel in dem „Besonderen Teil“, den er an den vorausgegangenen „Allgemeinen Teil“ anschließt. Nachdem er im ersten Teil zunächst die Konzeption des Schönen und des Ideals der Kunst dargelegt und die unterschiedlichen Aspekte des Symbolischen, Klassischen und Romantischen skizziert hat, stellt er im zweiten Teil die „individuellen Kunstformen“ dar.

Die Musik als Kunst des Tons und der Innerlichkeit findet hier ihren Ort nach den bildenden Künsten, der Skulptur und der Malerei, die im Medium räumlicher Objektivität beheimatet sind, und vor der Poesie, die wie die Musik den zeitlich verklingenden Ton zu ihrem Material hat, allerdings den als Zeichen gefaßten Ton. Die Musik folgt dabei in Hegels Konzeption folgerichtig auf die Malerei, weil sie einen weiteren Schritt innerhalb des Vergeistigungsprozesses des Materials bildet, den das System der besonderen Künste beschreibt. Denn ihr Material, der Ton, ist die Äußerung einer Innerlichkeit ohne ein räumliches Bestehen. Er existiert allein für die ihn wahrnehmende Subjektivität, und so hat die Musik „zu ihrer innersten abstrakten Bestimmung eben die reinste abstrakte Innerlichkeit als solche, die sich eben als Innerlichkeit kund tut“.¹

Aufgrund dieser Zurücknahme des Objektiven, dieser absoluten Vergeistigung, scheint die Musik mehr noch als die Malerei die Bestimmungen der romantischen Kunstform zu realisieren, und hieraus könnte ihr Anspruch abgeleitet werden, das Gebäude der besonderen Künste zu krönen. In der Tat betrachteten die zeitgenössischen romantischen Theoretiker wie E. T. A. HOFFMANN, TIECK oder SCHOPENHAUER die Musik als die höchste Offen-

* Ich danke Frau Dr. Bernadette Collenberg-Plotnikov (Hagen) für die Übersetzung aus dem Französischen, die sie freundlicherweise übernommen hat.

¹ *Philosophie der Kunst*. 1826, (von der Pfordten). Ms. Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin (Publikation in Vorb; im folgenden: Pf). Pf. 77.

barung, da sich ihrer Ansicht nach in dieser Sprache des Unsagbaren das Absolute auszusprechen vermag. Indes ist für Hegel die Musik bekanntlich der Poesie untergeordnet, da er die *artikulierte Sprache* als höchste Manifestation des Geistes betrachtet. Das Unaussprechliche ist nämlich nicht etwa Ausdruck einer über sprachlichen Wahrheit, sondern zeigt lediglich die Entmachtung des Begriffs gegenüber der Vorstellungskraft. So ist das „musikalische Denken“ in der *Phänomenologie des Geistes* nur ein noch unbestimmtes Denken, „das nicht zum Begriffe, der die einzige immanente gegenständliche Weise wäre, kommt“.²

Zudem ist die Musik zwar die Kunst der reinen Innerlichkeit, aber diese ist eine bloß *abstrakte* Innerlichkeit, die von der Objektivität getrennt und letztlich „inhaltlos“ bleibt. Dagegen ist in der Poesie, weil hier der Ton zugleich „Zeichen von Vorstellungen“ ist, das Material ebenfalls geistig, aber darüber hinaus mit der Objektivität versöhnt. So kann die Poesie beanspruchen, „die absolute wahrhafte Kunst, die Alles aufnimmt, was sich im Geiste concipirt hat, das Tönen mit Inhalt und Erfüllung“³ zu sein.

Hierher röhrt eine äußerste Vorsicht und Zurückhaltung gegenüber der Musik, die sich in Hegels Reflexionen bis in die Berliner Zeit hinein findet. Zweifellos wird die Tonkunst, weil sie im Mittelpunkt der romantischen, sie verabsolutierenden Spekulation steht, bei Hegel selten, und wenn, dann nur in recht kritisch gehaltenen Bemerkungen erwähnt. Selbst in der Vorlesung über die Philosophie der Kunst von 1826 wird noch von der „Leerheit der Musik“, die „nichts Bestimmtes ausdrückt“, gesprochen, bei der man „nicht stehenbleiben“ kann und bei der man „leicht ohne Befriedigung in Träumereien“⁴ verfällt.

Eine derartig negative Einschätzung der Musik könnte auf das Unverständnis Hegels gegenüber deren Wesen zurückgeführt werden. Und in der Tat spricht Hegel selbst die Schwierigkeit an, die für ihn darin liegt, kein Kenner zu sein⁵, so daß seine Analysen möglicherweise auf diesem Gebiet nicht die gleiche Gründlichkeit erreichen, mit der er beispielsweise die griechische Tragödie oder niederländische Malerei behandelt hat. Diese Skepsis der Musik gegenüber entsprang weniger einem ästhetischen Urteil oder Vorurteil als der Schwierigkeit, eine Kunst, die ihm nicht so vertraut war wie die Malerei oder die Dichtkunst, theoretisch zu erfassen und vorurteilsfrei zu deuten. Es wäre allerdings irrig anzunehmen, Hegel sei, sie etwa KANT, taub gegenüber der Musik gewesen und seine Überlegungen zu diesem Gegenstand seien ein blo-

² Vgl. G. W. F. Hegel: *Gesammelte Werke*. Bd 9: *Phänomenologie des Geistes*. Hrsg. von Wolfgang Bonsiepen und Reinhard Heede. Hamburg 1980. 125.

³ Pf. 57.

⁴ Pf. 79a.

⁵ Vgl. z. B. *Philosophie der Kunst oder Aesthetik*, nach Professor Hegel im Sommer 1826 (Kehler). Ms. Universitätsbibliothek Jena (im folgenden: *Ke*), *Ke*. 367: „Zu erinnern, daß Hegel kein Musikverständiger ist.“

ßer Ausfluß seines Systemdenkens oder aber reduzierbar auf eine Polemik gegenüber der Romantik.

Zunächst einmal muß angemerkt werden, daß die in den Ästhetikvorlesungen gegenwärtige Kritik nicht durchgängig negativ ist, sondern daß die negative Kritik wesentlich gegen die *Instrumentalmusik* gerichtet ist. Die recht problematische Einschätzung röhrt daher, daß Hegel dazu neigt, diese als die Erscheinung zu betrachten, in dem sich das Wesen der Musik an sich zeigt. In dem sie sich vom artikulierten Ton, dem Material der Poesie, befreit, gehorcht die Musik nur noch ihren eigenen Gesetzen und wird unabhängig, „für sich“. Sie erscheint Hegel weiterhin als der Endpunkt einer historischen wie logischen Entwicklung im Sinne dessen, was man mit ADORNO als einen Prozeß der Vergeistigung und der Autonomisierung des Materials bezeichnen würde.

Nichtsdestoweniger bedauert Hegel diese Entwicklung ausdrücklich in der Vorlesung von 1826 wie bereits 1821, da sie, so notwendig sie auch ist, von einem Verlust hinsichtlich des Gehaltes und der Macht der Musik begleitet ist⁶. Diese tendiert nämlich dazu, ein nur formales Spiel mit Modulationen zu werden, das allein der Theoretiker und Kenner, weil er dessen Regeln kennt, wirklich zu schätzen vermag, dessen Wirkung auf den gewöhnlichen Hörer dagegen zunehmend nachläßt. Der Grund dafür ist, daß die Musik sich zunehmend an den Verstand, das Urteilsvermögen, richtet, während doch die Sphäre der Kunst eigentlich die der Sinnlichkeit ist. Der Zweck der Musik ist für Hegel wie für DESCARTES der, Leidenschaften und Empfindungen zu erregen.⁷ Wenn er in seinen Vorlesungen ausdrücklich unterstreicht, er sei „kein Musikverständiger“, so geschieht dies weniger aus Bescheidenheit als aus der Absicht heraus, ironisch den beschränkten Blickwinkel des Verstandes in Sachen Kunst in Frage zu stellen, der der des Kenners ist.

Der Kenner findet Befriedigung in der komplexen Instrumentalmusik, der Philosoph findet sie dagegen, wie auch der gemeine Rezipient, in der *Vokalmusik*. Denn der Gesang ist, wie schon der Schrei, eben jener unmittelbare Gefühlsausdruck, in dem man seit ROUSSEAU den Ursprung der Musik erkennt. Auch wenn er nicht hier wie in der Vorlesung von 1821 erklärt, die Vokalmusik sei die „natürliche“⁸, greift Hegel in der Vorlesung von 1823 seine bereits skizzierte Argumentation auf, nach der die menschliche Stimme sowohl in Hinsicht der Empfindung als auch in physischer Hinsicht das vollkommenste Instrument darstellt, weil sie zugleich ein Blasinstrument (eine tönende Luftsäule) und ein Streichinstrument (schwingende Stimmbänder) ist. Die

⁶ Vgl. Pf. 80: „Ich muß es für ein Unglück ansehen, daß die Musik sich so selbständig konstituiert.“

⁷ Vgl. Pf. 79a.

⁸ Vorlesung über Ästhetik. Berlin 1820/1821. Eine Nachschrift. I. Textband. Hrsg. von Helmut Schneider. Frankfurt a. M. u. a. 1995 (Hegelian. 3; im folgenden: Ag.) 281, 9.

menschliche Stimme ist der Höhepunkt der Musik wie das Inkarnat der der Malerei.⁹

Weiterhin tendiert Hegel, ebenfalls in Rousseauscher Art, dazu, die Vokalmusik zu bevorzugen, weil er sie mit dem melodischen Element verknüpft, während die Instrumentalmusik eher durch das harmonische Element beherrscht ist. Dabei ist die Harmonie auf Verstandsverhältnissen gegründet; was aber in der Melodie ausgedrückt wird, ist im Gegensatz dazu die „empfindende Seele“, die von der „denkende(n) Innerlichkeit“¹⁰ unterscheiden wird.

Die Überlegenheit der Vokalmusik röhrt schließlich auch daher, daß das Wort, die Formulierung eines *Inhalts*, notwendig an den Ton der Stimme gebunden ist.¹¹ Daher hört die Musik hier auf „leer“ zu sein und übt eine völlig andere Macht über den Menschen aus. In diesem Zusammenhang merkt Hegel auch an, die sagenhafte Macht des Gesanges des Orpheus habe nicht allein auf der reinen Musik beruht, sondern darauf, daß dieser Gesang auch einen Inhalt hatte. Dieser Vorzug hat allerdings auch seine Grenzen, weil wo das Material der artikulierte Ton ist, dieser der Musik seine Struktur aufzwingt, die so eine fremdbestimmte Kunst wird. In diesem Sinne weist Hegel darauf hin, wie sehr die Vokalmusik durch die Eigenheiten jeder Sprache bestimmt ist. Die Kompositionen HÄNDELS beispielsweise leiden, obgleich sie im übrigen „frei und prachtvoll“ wirken, seiner Ansicht nach unter der rhythmischen Monotonie, die ihnen der für das deutsche Silbenmaß charakteristische Jambus aufzwingt.¹²

Nichtsdestoweniger überwindet Hegel in der Vorlesung von 1826 den Gegensatz zwischen einer unabhängigen aber inhaltslosen Instrumentalmusik und einer inhaltsvollen aber fremdbestimmten Vokalmusik. Er nimmt nämlich einen dritten Weg in den Blick, wo die gesungene Musik sich von den Beschränkungen der Sprache befreien und selbst als eine Form von unabhängiger Musik betrachtet werden kann, wo es gelingt, „daß auch das freie Ergehen wesentlich im Singen stattfinden kann“.¹³ Die Sänger – vor allem die Italiener – lassen im Gesang eine Freiheit erscheinen, die Hegel zur Idee einer Musik führt, die vom Inhalt unabhängig ist, ohne dabei unzugänglich oder bar einer bestimmten Bedeutung zu sein. Auf der einen Seite ist der Inhalt gegenwärtig, indem der Sänger innerhalb des Rahmens einer bestimmten durch den Text

⁹ Vgl. Pf. 79. Vgl. B. Collenberg: *Hegels Konzeption des Kolorits in den Berliner Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. In: *Phänomen versus System*. Hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert. Bonn 1992. (Hegel-Studien. Beiheft 34.) 91–164; A. Gethmann-Siefert: *Das „moderne“ Gesamtkunstwerk: Die Oper*. In: Ebd. 165–230.

¹⁰ Vgl. Pf. 79.

¹¹ Vgl. Pf. 80: „So wie gesungen wird, erwartet man einen Sinn, sie (die Töne) sollen Worte sein, die Vorstellungen enthalten“.

¹² Ke. 370.

¹³ Vgl. Pf. 80.

und die Gegebenheiten der Bühne vorgegebenen Situation improvisiert. „Es ist ein Text, eine bestimmte Grenze da“.¹⁴ Aber auf der anderen Seite vermag er die Worte und das dramatische Geschehen zu vergessen, um sich ganz der reinen Musik hinzugeben, die nichts anderes als die Melodie, der von jedem Text unabhängige Gesang, ist. Wie bei dem von Hegel immer wieder angeführten Bild des Vogels, der für sich selbst singt, findet sich hier ein Beispiel reiner Musik, die keine Instrumentalmusik ist.¹⁵ Die *Freiheit*, die sich so entfaltet und das Wesen dieser Musik ausmacht, ist dabei nichts anderes als der eigentliche Gegenstand jeder Ästhetik und nicht zuletzt der Philosophie Hegels überhaupt.

Das „freie Ergehen“ im Singen ist zwar ein Beispiel reiner Vokalmusik, bildet aber kein wirklich eigenes musikalisches Genre. Es findet im Gegenteil seinen Platz in den gemischten und daher problematischen Gattungen, wie sie beispielsweise die Lieder und die Oper darstellen, wo der Text eine vorrangige Bedeutung hat. Der Argumentationsgang der Ästhetikvorlesungen selbst verrät Hegels Unentschlossenheit, die diesbezüglichen Überlegungen in das Kapitel zur Musik oder zur Poesie einzugliedern. So bilden „die subjective oder lyrische Rede“, die „mit Musik verbunden“ ist und „das Drama mit Musik und mit Geberde“¹⁶ 1826 die beiden Schlußpassagen im Poesiekapitel, während Hegel 1828/29 die Lieder und die Oper ebenfalls im Musikkapitel behandelt. Dies bedeutet, daß die Musik, auch wenn es richtig ist, daß die Poesie sie übersteigt, diese nicht in dem engen Sinn zu verstehen ist, daß sie die Musik ausschlösse. Vielmehr ist die Poesie nicht als autonome, rein verbale Kunst, sondern als eine Synthese aller Künste anzusehen, unter denen die Musik ein notwendiges Moment ausmacht.

Als die höchste Form der Poesie und der Kunst überhaupt betrachtet Hegel so die griechische Tragödie, die Musik und Tanz einschließt. In der Moderne muß die Poesie in der Einbeziehung aller Künste noch weiter fortschreiten, und dies ist der Grund, warum die Oper als das moderne Gesamtkunstwerk anzusehen ist: „Wenn so das Drama nach allen seinen Seiten ein vollständiges Kunstwerk wird, so ist das die Oper, die Oper erscheint als das vollkommen künstlerisch ausgebildete Drama.“¹⁷ Der Dichtung gesellen sich Malerei und Architektur bei, die den Raum des Dramas beschreiben sowie weiterhin die Pantomime, der Tanz und die Musik in gesungener wie in orchesterlicher Form.

¹⁴ Vgl. *Aesthetik nach Hegel*. J. C. Loewe (1826). Ms. Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin (im folgenden: Lo). Lo. 274.

¹⁵ Vgl. Ke. 374.

¹⁶ Pf. 57.

¹⁷ Pf. 89a. Vgl. Hierzu: A. Gethmann-Siefert: *Das „moderne“ Gesamtkunstwerk* (s. Anm. 9), bes. 208–217. Die Überlegungen zur Oper, die am Ende des Poesiekapitels entwickelt werden, gehen, so kapital sie auch für das Verständnis von Hegels Musikästhetik im allgemeinen sind, über den Rahmen dieses Editionskommentars hinaus, der sich mit seinen Ausführungen auf das Musikkapitel selbst beschränkt.

Der Schauspieler, der den Mittelpunkt des Dramas bildet, ist selbst eine „begeisterte Skulptur“, die empfindet und handelt: „Im Drama ist . . . das plastische Skulpturwerk hergestellt als lebendige wirkliche Individualität“.¹⁸

THEODOR MUNDT, ein Hörer der Vorlesung von 1826, berichtet etwas befreimdet, daß man Hegel „sobald die Universitätsglocke sechs geschlagen und er eben seinen Satz beendigt hatte, „daß die Musik die Kunst des leeren Träumens“ sei, nun „hastig in das geradüberliegende Opernhaus hinüberschweifen“ sah, wo „eine Oper von GLUCK gegeben wurde und er die Sängerin MILDNER enthusiastisch beklaschte.“¹⁹ Aber in der Tat entspricht dieses Interesse Hegels an der Oper genau seinem Ideal des Gesamtkunstwerks. Die letzten Seiten der Vorlesung können so in Bezug auf die Berliner Aufführungen der Opern GLUCKS verstanden werden, die als eine Wiedergeburt der antiken Tragödien in einer Zeit angesehen wurden, in der man diese üblicherweise nur noch las. Man bewunderte dort nicht nur die außergewöhnliche Stimme und den noblen Ausdruck der ANNA MILDNER-HAUPTMANN, sondern auch die Plastizität ihrer Attitüden. Die Sängerin bemühte sich bewußt, die antiken Skulpturen nachzuahmen und hatte dabei so viel Erfolg, daß der Bildhauer RAUCH den Plan faßte, sie in jener Szene verewigen, in der sie als Alceste erscheint, die ihre Kinder umarmt. Ihre Gegenwart, das Orchester SPONTINIS und das Dekor SCHINKELS verliehen gewiß der Musik GLUCKS und dem Drama des EURIPIDES jene sinnliche „Äußerlichkeit“, die „das Dramatische als solches“ ausmacht und dementsprechend „das Entscheidende“²⁰ im Theater ist.

Überhaupt ist bei Hegel die Theorie nicht von der ästhetischen Erfahrung zu trennen. Und so ist auch das Musikkapitel nur im Kontext des zeitgenössischen Musiklebens, so weit Hegel es wahrnahm, zu verstehen. Denn obgleich Hegel Wert darauf legt zu unterstreichen, er sei kein Musikkenner, war er doch ein außergewöhnlich kultivierter Musikliebhaber. Auf diesem Gebiet wie auch auf anderen blieb er seinem Wunsch treu, nichts außer Acht zu lassen, was für den Geist von Bedeutung ist.²¹ Viele in den Vorlesungen zu findende Anspielungen lassen sich so erklären.

¹⁸ Pf. 88a.

¹⁹ Hegel in Berichten seiner Zeitgenossen. Hrsg. von Günther Nicolin. Hamburg 1970 (im folgenden: Ber.) Ber. Nr 460, S. 301.

²⁰ Vgl. Pf. 89a.

²¹ Vgl. vom Verf: *Les expériences musicales de Hegel et leur théorisation dans les cours d'esthétique de Berlin*. In: *Musique et philosophie*. Hrsg. von Anne Boissière. Paris (in Vorb.). Vgl. auch den Ausstellungskatalog: *Hegel in Berlin*. Preußische Kulturpolitik und idealistische Ästhetik. Berlin 1981; darin: *Musikalische Erfahrungen in Oper und Singakademie* (86–94), *Musik und Hauskonzerte*, (239–245). Die Autoren stützten sich auf die Haushaltsbücher, die Musikaliensammlung, die Berichte der Zeitgenossen, die Briefe, Hothos Ästhetikausgabe, aber nicht auf die Nachschriften. Im vorliegenden Beitrag werden neben den Nachschriften zusätzlich andere Dokumente herangezogen und der musikgeschichtliche Hintergrund genauer bestimmt.

Die Kritik der Instrumentalmusik selbst muß in Beziehung zur Realität der Musikpraxis im Berlin dieser Zeit gesetzt werden, wo sich die reine Musik noch im Anfangsstadium ihrer Entwicklung befand. Gewiß kamen berühmte Virtuosen, um während eines Galaabends ein brillantes Konzert zu geben – beispielsweise J. N. HUMMEL, in jedem Frühjahr 1826 – aber derlei Demonstrationen der artistischen Fertigkeit waren im allgemeinen durchaus dazu angetan, die Hegelsche Kritik der Geschmacklosigkeit der Virtuosen²² zu rechtfertigen. Im übrigen hatte die Instrumentalmusik zumeist ihren Ort als Zwischenaktmusik im Schauspiel.

Erst in den 1820er Jahren begann der Kapellmeister CARL MÖSER reine symphonische Konzerte und Streichquartettabende von erlesener Qualität zu organisieren, mit denen er einem zurückhaltenden Publikum die Instrumentalmusik von HAYDN, MOZART und BEETHOVEN nahebrachte. Möglicherweise hörte Hegel auch unter der Leitung dieses Kapellmeisters, den er persönlich kannte, die in den Vorlesungen erwähnten Symphonien MOZARTS, dessen Instrumentationstalent er besonders hervorhebt.²³ Anders sieht es mit BEETHOVEN aus. Sein Genie war in Berlin bereits weithin, wenn auch nicht beim breiten Publikum, so doch unter all jenen Musikern, die sich in Hegels Bekanntenkreis bewegten wie A. B. MARX, ZELTER, BERNHARD KLEIN, SPONTINI oder FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY, ganz zu schweigen von MÖSER selbst, bekannt; aber die Nachschriften erwähnen diesen Komponisten ebenso wie die Druckfassung explizit mit keinem Wort.²⁴

Man könnte also Hegels mangelndes Interesse gegenüber der Musik BEETHOVENS und der Instrumentalmusik allgemein beanstanden. Es ist zweifellos zu einem großen Teil darauf zurückzuführen, daß der Philosoph nicht über die zum Verständnis und zur Analyse dieser gleichermaßen neuen wie komplexen Musik notwendige musikalische Ausbildung verfügte. Auch wenn er sehr wahrscheinlich irgendein kursierendes Harmonietraktat studiert hat und einige allgemeine Prinzipien der Musiktheorie referieren kann, behandelt er doch nicht die Tonkunst in allen ihren Dimensionen. Er thematisiert in seinen Vorlesungen die Harmonie, den Rhythmus, die Tonfarbe und die Melodie, aber er untersucht beispielsweise nicht was in gewissem Sinn die Logik selbst der Musik ausmacht, d. h. die Form. Begriffe wie der des Sonatensatzes oder die Fuge erscheinen hier nicht und die eigentliche Natur des Umgangs mit einem Thema, die für das Verständnis der Werke BEETHOVENS zentral ist, scheint ihm entgangen zu sein.

Die Lücken in seiner theoretischen Bildung wurden allerdings durch ein nachdrückliches wissenschaftliches Interesse, ein sicheres Urteil und eine ins-

²² Pf. 80.

²³ Vgl. Pf. 79a.

²⁴ Hierbei bezieht man sich durchgängig auf die Ausführungen von Carl Dahlhaus: *Hegel und die Musik seiner Zeit*. In: Hegel-Studien. Beiheft 22 337–342.

besondere im Bereich der Vokalmusik außergewöhnlich breit angelegte musikalische Kultur kompensiert, die dazu führten, daß man in Berlin aufmerksam Hegels Einschätzungen auch auf dem Gebiet der Musik aufnahm.²⁵ Seine reiche und vielseitige Erfahrung reicht bereits bis in die Heidelberger Zeit und noch weiter, bis beispielsweise in die Frankfurter Zeit zurück, sie kulminiert indes in der Berliner Zeit. Es ist, wenn man den fragmentarisch überkommenen Zeugnissen trauen will, glaubhaft, daß Hegel an allen bedeutenden musikalischen Ereignissen der preußischen Hauptstadt zwischen 1818 und 1831 teilnahm, d. h. daß er zu einer musikgeschichtlich gesehen besonders reichen Zeit die Basis seiner Musikästhetik gewann.

So konnte Hegel – nach der Mitschrift KEHLERS – von dem „Glück“ sprechen, daß er gehabt hätte, einer Aufführung der Werke PALESTRINAS beiwohnen zu können.²⁶ Hierbei handelt es sich wirklich um einen Glücksfall, weil die Werke dieses italienischen Meisters zwar fester Bestandteil des Repertoires der Berliner Singakademie waren, aber im Programm öffentlicher Konzerte nicht vertreten waren. Bereits während seiner Heidelberger Zeit hatte Hegel als Gast im Hause seines Kollegen und Freundes, des Juristen THIBAUT, die alte italienische Kirchenmusik in Form der A-capella-Stücke von VALOTTI, DURANTE, PERGOLESI kennengelernt, deren Namen auch in den Vorlesungen wiederkehren. Ebenso ist überliefert, daß Hegel dabei ein solches Interesse an diesen Aufführungen gewann, daß er den Chor einlud, sich bei ihm zu Hause zu versammeln.²⁷ Die Abende bei THIBAUT bildeten also auf musikalischem Gebiet das Äquivalent dessen, was für Hegel auf dem Gebiet der Malerei die Gemäldesammlung der Brüder BOISSERÉ war. Die Vokalmusik der italienischen Renaissance wird so in den Ästhetikvorlesungen als Beispiel des Ideals der Musik angeführt wie die Bilder RAPHAELS als Beispiele des Ideals der Malerei.²⁸

Es war auch bei THIBAUT, der einen bedeutenden Anteil an der Wiederentdeckung HÄNDELS im 19. Jahrhundert hatte, den er den „Shakespeare der Musik“ nannte, daß Hegel dessen Werke hören konnte. Aber im Unterschied zu PALESTRINA war HÄNDEL in Deutschland ein recht bekannter Komponist, und seine Sakralmusik wurde in Berlin regelmäßig, sowohl durch den Chor der Singakademie und des Opernorchester unter der Leitung des Generalmusik-

²⁵ Vgl. *Ber.* Nr 558, S. 378: „Ob ein neues und berühmtes Bild aus der Werkstatt eines berühmten Malers herauskam oder ob eine neue vielversprechende Erfindung die Aufmerksamkeit der Industriellen auf sich lenkte, ob irgend ein genialer Gedanke in den Wissenschaften in die gelehrt Welt einschlug oder das Fräulein Sonntag im Konzert sang, in allen Fällen fragte eben Berlin: was denkt Hegel darüber? Manchmal bildeten einige seiner Worte eine treffende Rezension. Spontini, der damalige Berliner Komponist, führte eine neue Oper auf. Der nach seiner Ansicht gefragte Hegel antwortet, ‚Es war so viel Skandal auf der Bühne und im Orchester, daß ich die Musik nicht gehört habe.‘“

²⁶ Vgl. *Ke.* 368.

²⁷ Vgl. *Ber.* Nr 231, S. 157.

²⁸ Vgl. *Ästh.* 1. 216.

direktors SPONTINI als auch in Salonzirkeln wie dem der PARTHEYS, den Hegel frequentierte²⁹, aufgeführt. Dieser Musiker wurde damals als deutscher Meister betrachtet, und seine Oratorien wurden in dieser Sprache gegeben, so daß Hegel in der Vorlesung von 1826 wie auch der von 1820/21 oder 1828/29 dem *Messias* und den Händelschen Kompositionen allgemein vorwirft, vom einförmigen Rhythmus des deutschen Jambus beherrscht zu sein. Dabei ist er sich durchaus der Tatsache bewußt, daß HÄNDEL die Mehrzahl seiner Oratorien in englischer Sprache schrieb und daß er im übrigen gleichfalls der Schöpfer einer großen Zahl bedeutender italienischer Opern war. Hegel kritisiert von daher auch weniger HÄNDEL selbst als vielmehr die damalige Berliner Aufführungspraxis.

Es überrascht hingegen kaum, daß der Name BACHS in keiner Vorlesung erscheint, da man zu dieser Zeit noch weit davon entfernt war, ihm jene eminente Bedeutung beizumessen, die ihm heute zuerkannt wird. Erst mit der Wiederaufnahme der Matthäuspassion, die FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY im Frühjahr 1829 an der Singakademie dirigierte, setzte eine BACH-Renaissance ein. Hegel war bei dieser Aufführung zugegen. Er war aber, glaubt man den Aussagen seines Freundes ZELTER, einer der wenigen, die die allgemeine Begeisterung für dieses Werk nicht teilten.³⁰ Die letzte Ästhetikvorlesung, die Hegel zur gleichen Zeit hielt – und die übrigens auch der junge FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY hörte – liefert vereinzelte Hinweise zum Verständnis dieser Zurückweisung, die aber im Ganzen unklar bleiben.

Hegel trifft sich hingegen wieder mit dem herrschenden Geschmack seiner Zeit, wenn er MOZART und GLUCK als Beispiele für eine „großartige Musik“³¹ anführt. Ihre Opern waren bereits rund vierzig oder fünfzig Jahre nach ihrem Entstehen Klassiker; sie bildeten die Basis des Berliner Opernrepertoires, und SPONTINI selbst schenkte jede ihrer Aufführungen besondere Sorgfalt, so daß Hegel eigens in einem Artikel des *Berliner Schnellpost* vom Januar 1826 die vorbildliche Qualität der Aufführungen des *Don Juan* und der *Armide*, die er gerade besucht hatte, lobten konnte.³² Die bereits erwähnte ANNA MILDERT-HAUPTMANN war in diesem Repertoire so berühmt, daß man ihr das Verdienst zusprechen muß, den unvergleichlichen Ruhm, den GLUCK zu dieser Zeit ge-

²⁹ Lili Parthey notiert Hegels Gegenwart bei den Aufführungen des *Messias* oder der *Semele*. Klein begleitete die Mitglieder des Konvents, die zumeist Mitglieder und oft Solisten der Singakademie waren wie etwa Anna Milder-Hauptmann oder Auguste Türrschmidt, auf dem Klavier. Vgl. Lili Parthey: *Tagebücher aus der Berliner Biedermeierzeit*. Hrsg. von Bernhard Lepsius. Berlin, Leipzig 1926. 132, 235. – Das erhaltene *Haushaltbuch* von 1819 vermerkt ebenfalls, daß Hegel für den 5. Mai Konzertkarten kaufte, d. h. für das Datum, an dem in Berlin Händels *Semele* mit Anna Milder-Hauptmann aufgeführt wurde. Vgl. *Briefe von und an Hegel*. 4 Bde. Hrsg. von Johannes Hoffmeister und Friedhelm Nicolin. Hamburg 1969–1981 (im folgenden: *Briefe*). *Briefe*. Bd 4, Teil 1. 119.

³⁰ Vgl. *Ber.* Nr 591, S. 392.

³¹ Ke. 369.

³² Vgl. Hegel: *Berliner Schriften*. Hamburg 1956. 452.

noß, begründet zu haben. Was den *Don Juan* angeht, so weiß man, daß das Interesse, das Hegel für dieses Werk während seiner Berliner Zeit an den Tag legte, wo er an mehreren Aufführungen sowohl in der Oper als auch im Hause PARTHEY teilnahm, bis in seine Frankfurter Jahre zurückreicht. Aber im Gegensatz zu seinen Schülern HOTHO oder KIERKEGAARD hinterließ er der Nachwelt keinerlei diesbezügliches Urteil geschweige denn jene Deutung dieser Oper, die das 19. Jahrhundert so sehr beeindruckte.³³

Die entscheidende Schlußpassage des Musikkapitels von 1826, die das „freie Ergehen“ im Singen behandelt, ist ausdrücklich „aus der Erfahrung und der Reflexion über die Erfahrung vorgekommen“.³⁴ Die Anregung hierzu gab Hegels Begegnung mit den italienischen Sängern, die er 1824 in Wien gehört hatte: jener „Elite von ganz Italien“³⁵, wie er selbst schreibt, die die Werke ROSSINIS in ganz Europa zur größter Berühmtheit brachten. Diejenigen der Briefe, die Hegel zu diesem Thema an seine Frau schrieb, sind nach HERMANN GLOCKNER „das Enthusiastischste, war der Philosoph je geschrieben hat“³⁶, und es gibt keine Biographie ROSSINIS, in der Hegels begeistertes Lob nicht zitiert würde. Dieser Enthusiasmus wurde indes von HOTHO, dem Hegel nach seiner Rückkehr aus Wien begegnete, nicht geteilt. Für ihn wie für die gesamte Berliner Glaubensgemeinschaft ist die Musik ROSSINIS bloß eine „pikant langweilige Trivialität rhapsodischer Einfälle“.³⁷ Allerdings hatte HOTHO noch keine Gelegenheit gehabt, jene ausgezeichneten Interpreten zu hören, für die diese Musik ursprünglich geschrieben worden war. Aber als er sie später in Paris hörte, bekehrte er sich seinerseits zu der Meinung Hegels und bewunderte sie. LUIGI LABLACHE, BATTISTA RUBINI, JOSÉPHINE FODOR-MAINVILLE, die in Wien gastierten, gehören tatsächlich zu den unübertroffenen Legenden des Goldenen Zeitalters des Bel Canto. Sie sind es, die für Hegel im Mittelpunkt der musikalischen Schöpfung stehen, da es sich dabei weniger um Musik als um Gesang handelt. Die Briefe bestätigen in dieser Hinsicht die Vorlesungen: „Die Sänger, und Mde. Fodor insbesondere erzeugen und erfinden Ausdruck, Koloraturen aus sich selbst; es sind Künstler, Compositeurs so gut als der die Oper in Musik gesetzt. Sgra. ERCKELIN . . . vermag als eine Deutsche es nicht, ihre Seele ganz

³³ Vgl. G. Parthey in: *Ber.* Nr 328, S. 218. Es ist nicht auszuschließen, daß es sich bei der sehr im Sinne Hegels formulierten Sicht der Oper, die im ersten Teil der *Vorstudien* von Hotho entwickelt wird, um eine Wiedergabe von Gedanken handelt, die Hegel möglicherweise im privaten Rahmen vor seinem Schüler entwickelt hat. Auch Kierkegaard greift auf diese Konzeption Hothos zurück. Vgl. Otto Pöggeler: *Preußische Kulturpolitik im Spiegel von Hegels Ästhetik*. Opladen 1987. 29–31.

³⁴ Ke. 374.

³⁵ Vgl. *Briefe*. Bd 3, 57. Es handelt sich um die Truppe des Impresarios Barbaja, die während des Sommers am Kärntnertortheater zu Wien engagiert war, um dort ihr nationales Repertoire und insbesondere die Opern Rossinis, deren Einrichtung in der österreichischen Hauptstadt der Meister persönlich vorgenommen hatte, darzubieten.

³⁶ Hermann Glockner: *Hegel*. Stuttgart 1929. Bd 1. 428.

³⁷ Vgl. *Ber.* Nr 415, S. 271 f.

auf die Flügel des Gesanges zu legen und freimütig sich in die Melodien zu werfen, sie würde schon jetzt viel leisten, wenn sie diese Energie des Wollens hätte.“³⁸

II.

Im Verlauf seiner beständig ergänzten ästhetischen Erfahrungen wird das Musikkapitel der Vorlesungen merklich modifiziert. So wird, wenn man das Ensemble der Vorlesungen von 1820/21 bis 1828/29 betrachtet, deutlich, daß Hegels Gedanken zur Musik sich noch im Fluß befinden; eine Entwicklung ist zwar abzusehen, aber Hegel hat auch in der letzten Vorlesung gewiß keine endgültige Position formuliert. Man kann so festhalten, falls dies überhaupt noch nötig sein sollte, daß sein Denken in dieser wie auch in anderer Weise das völlige Gegenteil eines in einer Systematik erstarren Denkens ist.

Aber die hinzutretenden Überlegungen fügen sich bruchlos in den eher lokaler gefügten Argumentationsgang des Kapitels, der über alle Jahrgänge beibehalten wird. Hegel beginnt mit der gleichen einleitenden Passage, die in der Ausgabe HOTHOS den ersten Teil („Allgemeiner Charakter der Musik“) ausmacht und wo die Musik als Kunst der Innerlichkeit im Gegensatz zu den bildenden Künsten bestimmt wird, da ihr Material der Ton ist und sie sich an das Gehör wendet. Daran schließt eine Überlegung zur spezifischen Macht der Musik an, die sich bereits in der Vorlesung von 1820/21 findet. Dem folgen die „näheren Bestimmungen“, die in der Druckfassung unter dem Titel die „Besondere Bestimmtheit der musikalischen Ausdrucksmittel“ erscheinen. Die Musik wird hier in dreierlei Hinsicht betrachtet: dem Takt, der Harmonie und der Melodie. Die allgemeinen und elementaren Betrachtungen zur Musik vermischen sich in Hegels enzyklopädischem und auf das Allgemeine gehenden Denken mit verschiedenen originellen Thesen ebenso wie mit eher persönlichen und lakonischen Bemerkungen. Schließlich widmet sich der letzte Teil konkreteren Aspekten, den verschiedenen „Weisen der Befriedigung“, die die Musik vermitteln kann, bzw., wie HOTHO in der postum erschienenen Ausgabe schreibt, dem „Verhältnis der musikalischen Ausdrucksmittel zu deren Inhalt“. Es handelt sich dabei um die die Musik betreffende Auseinandersetzung mit den verschiedenen Gattungen, die jedes Kapitel zu den besonderen Künsten beschließt. Hegel unterscheidet hier die an einen Text gebundene Musik und die Instrumentalmusik, bevor er jene Art der Synthese betrachtet, die „das freie

³⁸ Vgl. *Briefe*. Bd 3. 56. Joséphine Fodor-Mainville (1789–1870) sicherte 1819 in Paris den Triumph Rossinis und seines *Barbiers*, in dem sie die Partie der Rosine sang. Rossini fügte seinem Werk aus diesem Anlaß eine für sie komponierte Arie hinzu. Nach ihren Erfolgen in Neapel und Wien kehrte sie nach Paris zurück und trat nach ihrem ersten Mißerfolg in *Semiramide* nicht mehr auf. Sie war in Wien u. a. die Lehrerin von Henriette Sontag.

Ergehen“ im Singen darstellt, das er als eine Vokalmusik, die zugleich selbständige ist, betrachtet. Dieser dritte und konkreteste Teil wird mehr als die beiden ersten über die Jahre hinweg unaufhörlich bereichert und präzisiert, so daß 1828/29 eine Anwendung des Prinzips der freien gesanglichen Virtuosität auf die Virtuosität am Instrument stattfindet.

Auch wenn die Mehrzahl der in der Vorlesung von 1826 vorgetragenen Überlegungen in den anderen Vorlesungen wiederkehrt, so geschieht dies doch in teilweise sehr unterschiedlichen Zusammenhängen und Formulierungen. In der Tat weiß man, daß Hegel sich bei seinen Ästhetikvorlesungen auf kein ausformuliertes Textkompendium stützte und nach losen Notizblättern vortrug, die ihm viel Raum zur Improvisation ließen. Um dennoch die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu verdeutlichen und weiterhin die vielfach elliptischen Bemerkungen der Vorlesung von 1826 zu erhellen bzw. ihre Entwicklung oder eine Entsprechung aufzuzeigen wird in der vorliegenden Edition in den Anmerkungen auf die anderen Vorlesungen verwiesen.

Gleichfalls werden hier die korrespondierenden Passagen von HOTHOS Druckfassung der *Ästhetik* von 1835 angeführt, die den in den Vorlesungszeugnissen zu findenden Inhalt beinahe vollständig, obwohl zumeist in veränderten Formulierungen, einer veränderten Reihenfolge, einer breiteren Art der Darstellung und nach einem im nachhinein durch die Herausgeber ausgearbeiteten Plan, aufgreifen. Wenngleich es schwierig ist festzustellen, ob die Gedankengänge in dieser Ausgabe von HOTHO oder von Hegel stammen, da der Schüler Zugang zu Dokumenten hatte, über die wir nicht mehr verfügen,³⁹ wird der Leser an bestimmten Stellen einige bemerkenswerte Unterschiede feststellen können, die die Auffassung bestätigen, daß HOTHO den Hegelschen Text in der Tat „korrigiert“ hat.⁴⁰

Er wird in jedem Fall durch den Unterschied zwischen der Bündigkeit des authentischeren Textes und der weitschweifigen Eloquenz des Herausgebers, frappiert sein, da das Kapitel in der postum erschienenen Ausgabe beinahe zehn Mal so lang wie in den Vorlesungszeugnissen ist. Er wird dies auch angesichts einer entschieden weniger systematischen und dogmatischen Version der Musikästhetik in den Vorlesungen sein: Er wird die rigiden, streng dreifach gegliederten Einteilungen, die ihm durch die Druckfassung vertraut sind, nicht wiederfinden; er wird dagegen im Vergleich mit anderen Vorlesungen erkennen können, daß die skizzierten Überlegungen keinerlei endgültigen Cha-

³⁹ Hotho konnte noch andere Mitschriften von Studenten sowie Hegels eigene Notizen, d. h. die Hefte, die er für seine Vorlesungen verwandte und die heute indes als verschollen betrachtet werden, nutzen. Vgl. G. W. F. Hegel: *Werke*. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten (im folgenden zitiert: *Werke*). Bd 10, Abt 1–3: *Vorlesungen über die Ästhetik*. Hrsg. von Heinrich Gustav Hotho. Berlin 1835–38 (im folgenden zitiert: *Ästh.*). Einleitung, VII f.

⁴⁰ Vgl. A. Gethmann-Siefert: Das „moderne“ Gesamtkunstwerk (s. Anm. 9).

rakter beanspruchen.⁴¹ Er wird schließlich vermittels dieses gewiß unzureichenden Zeugnisses eine Vorstellung von jenem Vorlesungsduktus gewinnen, der seinerzeit ganz Berlin in Bann schlug und der gewiß unendlich viel gewandter und beweglicher war als Hegels Kompendiumssprache, derer sich seine Schüler in der Bearbeitung seiner zum Druck oft befleißigten.

Was den genauen Inhalt des Musikkapitels betrifft, so kann man beobachten, daß HOTHO in seiner Druckfassung verschiedene Überlegungen ausläßt, ohne daß man rekonstruieren könnte, ob er sie lediglich beiseite gelassen hat, weil sie ihm überflüssig oder unklar erschienen. Dies könnte beispielsweise bei den Ausführungen zu den griechischen Modi der Fall sein, die in so gut wie jeder der Hegelschen Vorlesungen zu finden sind. Weiterhin kürzt HOTHO, obgleich er im allgemeinen eher die Tendenz hat, die Äußerungen seines Lehrers eloquent auszuschmücken, seltsamerweise verschiedene Passagen wie etwa die Überlegung, die, ausgehend von physischen Betrachtungen, die menschliche Stimme zur Synthese aller Instrumente erklärt.⁴²

Dagegen scheinen gewisse Auslassungen oder Umformungen ganz bewußt vorgenommen worden zu sein, und verändern unzweifelhaft den Sinn der Argumentation. So findet man beispielsweise in den Nachschriften die Vorstellung, daß die musikalische Autonomie des Tons mit einem Verlust an Objektivität, seine poetische Verwendung im Gegensatz dazu mit einem Zuwachs an Objektivität einhergeht, weil der Ton, indem er Zeichen wird, einen Vorstellungsinhalt erhält. Die Druckfassung stellt dagegen diesen Vorgang als den einer Entwertung dar und tritt damit in Widerspruch zu der gedanklichen Entwicklung der Ästhetik, die die Poesie als Vollendung der Musik betrachtet.⁴³ Während Hegel an dem Gedanken festhält, die Harmonie müsse so einfach wie möglich sein und die Dissonanzen müßten nach dem Vorbild der A-capella-Musik der Renaissance – dem Strengen Satz, an dem THIBAUT festhielt – so schnell wie möglich aufgelöst werden, findet sich weiterhin bei HOTHO einzig und allein die in einer anderen Vorlesung vorgetragene Vorstellung, die Musik müsse in der Dissonanz und den Modulationen so weit wie möglich gehen.⁴⁴ Vor allem findet sich in der Vorlesung von 1826 wie bereits in der von

⁴¹ Ein Beispiel für die Ungeschicktheit Hothos bei seiner Absicht, dem Kapitel eine dreiteilige Gliederung zu verleihen, zeigt sich etwa in seiner Eingliederung der Überlegungen zur Instrumentation und zur menschlichen Stimme in das der Harmonie gewidmete Unterkapitel, als wenn es sich bei diesen um Momente der Harmonie handelte.

⁴² Vgl. Pf. 78a, 79.

⁴³ Vgl. Pf. 77a; Ästh. 3, 138 f.

⁴⁴ Vgl. die Mitschrift Hothos zum Sommersemester 1823: *Die Philosophie der Kunst*. Nach dem Vortrage des H. Prof. Hegel. Im Sommer 1823. Berlin H. Hotho. Hrsg. von A. Gethmann-Siefert. Hamburg 1997 (im folgenden: Ho.) Ho. 251. Vgl. auch Pf. 79a; Ästh. 3, 184 f.

1821 die durch HOTHOS zensierte Bestätigung, daß Hegel es „für ein Unglück (hält), daß die Instrumentalmusik so selbständig constituiert hat“.⁴⁵

Ebenfalls werden die drastischen und äußerst kritischen Formulierungen, die die Hörer der Vorlesung von 1826 festhalten, unterschlagen: So ist nicht länger von der „Leerheit“, der „Langweile“ oder den „Träumereien“ der Musik die Rede.⁴⁶ HOTHOS „vergißt“ weiterhin die Kritik am Virtuosentum und gibt der Entgegenseitung von Kennern und Laien einen völlig anderen Sinn. Genauer gesagt, stellt er, in mehr oder weniger exakter Anlehnung an die Vorlesung von 1820/21, die Kennerschaft und die Laienschaft als zwei gleichermaßen legitime Arten des Herangehens an die Musik dar, während für Hegel im Gegen teil der Kenner derjenige ist, „der sich mit den Feinheiten des Generalbasses beschäftigen kann“, an dem aber das, was die Musik eigentlich ausmacht, nämlich der Ausdruck der „Leidenschaften“, vorbeigeht.⁴⁷

Schließlich verzichtet HOTHOS in seiner Version der *Ästhetik* bezeichnenderweise auf den für ROSSINIS Haltung plädierenden Schlußabschnitt von 1826, der das „freie Ergehen“ im Singen thematisiert und schließt vielmehr das Musikkapitel mit einer Anleihe bei dem Text von 1828/29 zur Virtuosität auf dem Instrument, die die vorgängige Kritik an der Instrumentalmusik wieder aufhebt. Im Kapitel zur dramatischen Musik verlassen die Ausführungen zur Oper vollends die in den Vorlesungen nachzuweisende Argumentation.

Allgemein gesprochen, stellt es sich so dar, daß HOTHOS in seiner Druckfassung nicht nur die Kritik an der Instrumentalmusik, sondern auch an der konstruiert-gelehrten und der deutschen Musik, die sich mit der ersten im Sinne der von Hegel zurückgewiesenen preußischen „Orthodoxie“ verbindet, unterschlägt.⁴⁸ Während die Nachschriften eine Konzeption der Musik aufweisen, die sich offen als ‚dilettantisch‘ gibt und auf der unmittelbaren Empfindung des italienischen Gesangs basiert, holt HOTHOS sozusagen unter der Hand und gegen Hegels Intention den Standpunkt des Verstandes und der deutschen Kennerschaft wieder herein.

III.

Der hier publizierte Text ist eine komplizierte Rekonstruktion auf der Basis der überlieferten Vorlesungszeugnisse zum Jahrgang 1826. Da die Nachschrift ASCHEBERGS der Vorlesung von 1820/21 bereits zugänglich, die HOTHOS von

⁴⁵ Vgl. *Pf.* 80.

⁴⁶ Vgl. *Ber.* Nr 460, S. 301.

⁴⁷ Vgl. *Ag.* 287 f; *Ke.* 368; *Ästh.* 3, 213.

⁴⁸ In diesem Sinne charakterisierte Hegel selbst Hothos Stellung. Vgl. *Ber.* Nr 415, S. 271: „Er kam soeben von Wien, heiter und mitteilend, wie ich ihn bisher noch nicht gesehen hatte, und völlig berauscht von Rossini, der Fodor, Lablache, Rubini, so daß er mich unter hundert Späßen meiner Orthodoxie wegen auslachte, mit welcher ich fester als je an Gluck und Mozart hing.“

1823 im Druck und das von LIBELT mitgeschriebene Musikkapitel von 1828/29 gesondert erschienen ist, wird es nun möglich, einen Gesamtüberblick über die unterschiedlichen Fassungen dieses Kapitels in den unterschiedlichen Jahrgängen der vier Berliner Vorlesungen über Philosophie der Kunst zu gewinnen.⁴⁹ In ihrer Absehung von endgültigen die Nachschriften der Vorlesungen betreffenden Editionsprinzipien stellt sich die vorliegende Ausgabe als ein Editionsmodell dar, das in dieser Form wohl für die übrigen Vorlesungen kaum zu rechtfertigen wäre, das aber durch den relativen Reichtum an Quellen zur Vorlesung von 1826 als legitim erscheint: Während für die Jahrgänge 1820/21 und 1823 nur jeweils eine Nachschrift, für 1828/29 zwei bekannt sind, wird die Vorlesung von 1826 durch sechs bekannte Zeugnisse dokumentiert.⁵⁰ Teilt man diese Zeugnisse in zwei Kategorien, Mitschriften und Reinschriften auf der einen Seite und häusliche Ausarbeitungen auf der anderen Seite,⁵¹ so gehören den unterschiedlichen Gruppen jeweils drei an, näherhin die Texte VON DER PFORDTENS, KEHLERS und das anonyme Manuskript der Aachener Bibliothek der Kategorie der Mit- bzw. Reinschriften und die GRIESHEIMS, GARCZYNSKIS und LÖWES der der häuslichen Ausarbeitungen. Die Mitschriften KEHLERS und VON DER PFORDTENS sind dabei die umfangreichsten und ergiebigsten.⁵² Auch wenn es in der Mitschrift KEHLERS viele Aufzeichnungen gibt, die in der VON DER PFORDTENS fehlen, wurde hier doch als Grundtext letzterer gewählt, da es sich hierbei um den gesamt gesehen klarsten handelt, obgleich er, verglichen mit den anderen Vorlesungszeugnissen, als äußerst lückenhaft erscheint und sprachlich sowohl gramatisch als auch stilistisch mangelhaft ist. Aus diesem Grund erschien es notwendig, ihn durch die Hinzufügung von in anderen Vorlesungszeugnissen dokumentierten Elementen nach der in den Editionen der anderen Vorlesungen Hegels verwendeten Methode zu vervollständigen. So werden die vorgenommenen Ergänzungen nicht eigens in Fußnoten notiert, sondern es wird vielmehr lediglich vermerkt, wo der Text VON DER PFORDTENS zugunsten eines anderen Vorlesungsdokumentes modifiziert wurde. Auch wird der Rückgriff auf andere Nachschriften in Fußnoten angezeigt, wo in diesen gravierend andere oder

⁴⁹ Vgl. Ag. 278–290; Ho. 245–252; Verf. (Hrsg.): G. W. F. Hegel: *La música. Extracto de los cursos de estética impartidos en Berlin en 1828/29, según el manuscrito de Karol Libelt* (= Die Musik. Ein Kapitel der Berliner Vorlesung über Ästhetik oder Philosophie der Kunst von 1828/29. Mit einem Vorwort und Anmerkungen vom Verf.) (im folgenden *Li.* In: Anuario Filosófico. 29 (1996), 195–232. Der Stoff des vorliegenden Vorworts ist teilweise mit dem Vorwort für den Text von 1828/29, der zuerst in spanischer Sprache unrechtmäßig erschien, identisch.

⁵⁰ Vgl. A. Gethmann-Siefert: *Ästhetik oder Philosophie der Kunst*. Die Nachschriften und Zeugnisse zu Hegels Berliner Vorlesungen. In: Hegel-Studien. 26 (1992), 92 ff.

⁵¹ Vgl. W. Jaeschke: *Vorwort des Herausgebers*. In: G. W. F. Hegel: *Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte. Bd 3: Vorlesungen über die Philosophie der Religion*. Hrsg. von W. Jaeschke. Teil 1. Hamburg 1983, XXXI.

⁵² Vgl. Pf. 77a–80a = 6 Manuskriptseiten; Ke. 359–374 = 16 Manuskriptseiten.

auch widersprüchliche Varianten einer Passage zu finden sind und weiterhin, wo die Ergänzung des Textes VON DER PFORDTENS sich lediglich auf eine einzige Mitschrift stützt.

Die Reinschriften von LÖWE, GRIESHEIM und GARCZYNSKI gestatten so häufig, verschiedene unvollständige, fehlerhafte oder unverständliche Sätze in den Mitschriften VON DER PFORDTENS und KEHLERS zu ergänzen.⁵³ Sie enthalten überdies Aussagen, die ganz offenbar nicht als reine Extrapolationen zu betrachten sind. Man weiß im übrigen, daß Hegel selbst das Heft GRIESHEIMS als eine Grundlage für seine Vorlesungen zur Religionsphilosophie verwendete und daß W. JAESCHKE es als Basis für deren Edition genommen hat.⁵⁴ Was die Aufzeichnungen LOEWES angeht, so handelt es sich hierbei zweifellos bereits um eine Kompilation verschiedener Hefte, was die stilistische Eleganz und Vollständigkeit dieses Zeugnisses erklärt.⁵⁵

Das in der Aachener Bibliothek aufbewahrte Dokument wurde, obgleich es sich hierbei um eine Mitschrift handelt, am seltensten verwendet, da es sich hierbei eher um eine dreiseitige Zusammenfassung handelt, die zwar möglicherweise während der Vorlesung notiert wurde, deren Ausführungen aber in extrem knappen und flüchtigen, teils wohl auch extrapolierenden Formulierungen zusammenfaßt, so daß dieser Text gegenüber den zuvor genannten keine weitergehenden Informationen liefert.⁵⁶

Aufgrund der Annahme, daß es sich um schnell hingeworfene Vorlesungsnotizen handelt, wurden die Zeugnisse mit einer modernen Interpunktionsversehen. Vielfach wurden im Manuskript VON DER PFORDTENS dort nicht vorhandene Punkte gesetzt, sei es, weil andere Zeugnisse an den entsprechenden Stellen eine Satztrennung vornehmen, sei es, weil andere Sätze eingefügt werden mußten oder aber weil der Sinn des Textes es nahelegte. Weiterhin wurde der Text in Abschnitte untergliedert, die Orthographie modernisiert und die Grammatik korrigiert. Die leicht zu entschlüsselnden und seltenen Abkürzungen der Nachschriften wurden aufgelöst. Was die in Hegels Vortrag sehr häufigen Reihungen synonymer Begriffe angeht, so notieren die Mitschreiber zumeist jeweils nur einen einzigen daraus. In der Edition wird ebenfalls nur einer dieser Begriffe genannt, es sei denn, daß wenigstens eines der Vorlesungszeugnisse mehrere synonyme Begriffe festhält; sofern es sich dabei nicht

⁵³ Vgl. *Lo.* 267–275 = 8 Manuskriptseiten; *Philosophie der Kunst oder Aesthetik*. Vorgelesen von dem K. Pr. Ord. Prof. der Phil. zu Berlin G. W. F. Hegel. Im Sommer 1826. Gehört von S. Garczynski (im folgenden: *Ga.* 92r–94r = 5 Manuskriptseiten; *Philosophie der Kunst von Prof. Hegel*. Sommer 1826. Nachgeschrieben durch v. Griesheim. Ms. Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Berlin (im folgenden: *Gr.*). *Gr.* 290–297 = 7 Manuskriptseiten.

⁵⁴ Vgl. W. Jaeschke: *Vorwort* (s. Anm. 51).

⁵⁵ Vgl. A. Gethmann-Siefert: *Einleitung*. In: *Ho.*

⁵⁶ Vgl. *Aesthetik nach Prof. Hegel*. Sommersemester 1826, (anon.). Ms. Staatsbibliothek Aachen (im folgenden: *Aa.*) *Aa.* 188–191 = 3 Manuskriptseiten.

um so eng verwandte Begriffe wie „das Äußerliche“ und „die Äußerlichkeit“ handelt, werden die übrigen in einer Fußnote vermerkt.

In dem hier zur Debatte stehenden Kapitel finden sich häufig Ausführungen zu technischen Fragen, die oft nicht sicher überliefert sind, weil die Zuhörer zumeist nicht über die zum Verständnis der von Hegel angeführten Beispiele notwendigen Kenntnisse verfügten. Es ist in diesen vielfach dunklen, unvollständigen, verworrenen oder schlicht fehlerhaften Passagen – beispielsweise den Ausführungen zum Taktmaß, den Tonarten und der Tonalität – schwer zu bestimmen, ob ihr wenig klarer und oft irriger Charakter auf Hegel selbst zurückgeht oder ob es sich hierbei um eine Verzerrung durch die Überlieferung handelt. Bei der hier vorgelegten Textfassung wurde eine so kohärent wie möglich gestaltete Synthese der Aussagen vorgenommen.

Auf der Basis der Nachschriften lässt sich zwar ein Text rekonstruieren, der dem der in Berlin vorgetragenen Vorlesung gewiß sehr nahe kommt, aber das Endergebnis ist doch mit Vorsicht zu betrachten. Hegel selbst erklärte, er könne für keine der an der Universität kursierenden Mitschriften die Verantwortung übernehmen, nicht einmal für jene, auf die er sich selbst bei seinen Vorlesungen stützte⁵⁷, und auch HOTHO schreibt mit Recht, daß selbst die Summe der existierenden Zeugnisse ebensowenig Hegels Vortrag wiedergibt wie eine Totenmaske die Züge eines Lebenden.⁵⁸ Zum mindest aber sollte der vergängliche und kontingente Charakter von Hegels Vorlesungen bedacht werden, wo man dazu neigt, den zu seinen Lebzeiten publizierten Lehrtexten und seinen eigenhändigen Aufzeichnungen allzuviel Autorität beizumessen.

*

Hinweis: Dem hier folgenden Abschnitt „Die Musik“ aus dem nachgeschriebenen Text der Hegelschen Vorlesung (S. 26–41) ist am Außenrand ein Zeilenzähler beigegeben. Mit seiner Hilfe lassen sich Stellen des Textes ebenso auf die *Lesarten* und *textkritischen Bemerkungen* beziehen, die unter dem Text angeordnet sind, als auch auf die erläuternden *Anmerkungen*, die ihren Platz am Schluß (S. 42–52) haben.

⁵⁷ Vgl. Hegel an Baader, am 19. Januar 1824. In: *Briefe*. Bd 4, Teil 2. 50.

⁵⁸ H. G. Hotho: *Vorwort*. In: *Ästh.* Bd 1. XIII.