

Friedrich Geiger: „Innigkeit“ und „Tiefe“ als komplementäre Kriterien der Bewertung von Musik, in:
Archiv für Musikwissenschaft, Jg. 60, Heft 4 (2003), S. 265-278.

Archiv für Musikwissenschaft

60. Jahrgang • 2003

Reinhold Brinkmann Verlag



HERAUSGEGEBEN VON
Albrecht Riethmüller

IN VERBINDUNG MIT
Reinhold Brinkmann, Ludwig Finscher,
Hans-Joachim Hinrichsen,
Wolfgang Osthoff, Wolfram Steinbeck

,Innigkeit‘ und ,Tiefe‘ als komplementäre Kriterien der Bewertung von Musik*

von

FRIEDRICH GEIGER

„Innigkeit“ and „Tiefe“ figure among the most frequently used criteria in written and spoken evaluations of music. Originally religious concepts, their usage in a musical context can be accredited to Johann Gottfried Herder, in whose pietistically suffused aesthetics of music the complementary nexus of the two terms came to be crystallized. In the nineteenth century they became doubly imbued with chauvinistic undertones, both in the sense of German nationalism and sexism. Serving as criteria for aesthetic judgment, they have continued up to today to be used in playing ideals of music based on art-religion and metaphysics against other musical designs that are thus intrinsically discredited as artistically insignificant.

Zu den beliebtesten Figuren im Repertoire derer, die von Berufs wegen über Musik urteilen, gehören die Kriterien der ‚Innigkeit‘ und der ‚Tiefe‘, bzw. die ihnen zugrunde liegenden Adjektive ‚innig‘ und ‚tief‘. So häufig diese Epitheta im Sprechen über Musik Verwendung finden, so diffus ist zugleich, welche Sachverhalte damit eigentlich bezeichnet werden sollen. Auch Synonymlexika helfen in dieser Hinsicht kaum weiter: Die gängigen Angebote für ‚tief‘ (gedankenvoll, gehaltvoll, bedeutend, gründlich) enthalten ebenso wenig konkret Musikalisches wie die Vorschläge anstelle von ‚innig‘ (eindringlich, herzlich, inbrünstig, intensiv). Zumindest aber lehrt der Blick über die verwandten Bedeutungen, dass sowohl ‚Innigkeit‘ wie ‚Tiefe‘ wertende Bezeichnungen sind, und zwar eindeutig positiv wertende Bezeichnungen. Wer einer bestimmten Musik ‚Innigkeit‘ oder ‚Tiefe‘ zuspricht, beabsichtigt, sie damit auszuzeichnen.

Zwei Fragen drängen sich somit auf, denen im Folgenden primär nachgegangen werden soll. Lassen sich, erstens, musikalische Gegenstände, Sachverhalte oder Qualitäten benennen, auf die sich die beiden Urteile bevorzugt beziehen? Und zweitens: Worauf gründet sich der implizite Wertungscharakter der Kriterien ‚Innigkeit‘ und ‚Tiefe‘ –

* Vortrag während des Workshops *Klischees im Sprechen über Musik*, der an Pfingsten 2003 im Rahmen des Sonderforschungsbereichs *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste* am Musikwissenschaftlichen Seminar der Freien Universität Berlin stattfand. Die Anregung zu dem Text stammte von Albrecht Riethmüller, dem ich dafür herzlich danke.

einerseits im allgemeinen Sprachgebrauch, andererseits speziell im Bereich der Musik? Um diese beiden Fragen erschöpfend beantworten zu können, wäre nicht nur eine umfassende Auswertung von Belegstellen notwendig, sondern ebenso eine ausführliche Nachzeichnung der Wort- und Begriffsgeschichte. Da solche Vorarbeiten sowohl in allgemeiner wie in musikalischer Hinsicht fehlen¹, können in diesem Rahmen Antworten auf beide Fragen lediglich skizziert werden, wobei sich jedoch, wie ich hoffe, das Entscheidende trotzdem abzeichnen vermag.

I.

Es wird rasch deutlich: Wer den Versuch unternimmt, die Urteile ‚Innigkeit‘ und ‚Tiefe‘ in Texten über Musik auf bestimmte musikalische Gegebenheiten zurückzuführen, wird nur wenig Detailliertes zutage fördern können. Kaum jemals wird es so konkret wie in der *Ästhetik der Tonkunst*, deren ersten Teil der Philosoph und Gräzist Ferdinand Gotthelf Hand 1837 in Leipzig veröffentlichte. Darin gibt Hand auch eine ausführliche Tonartencharakteristik. Über A-Dur heißt es dort: „An Innigkeit überwiegt diese Tonart alle anderen, wenn weder Leidenschaftlichkeit die ruhige Hingabe stört, noch eine schmerzliche Sehnsucht die Reinheit des Glücks trübt. In Mozarts Don Juan spricht im Duett: Reich mir die Hand u. s. w. die Tonart die innigste Zärtlichkeit aus; dass sie erheuchelt ist, kommt nicht in Frage“².

Man wird Hand kaum darin beipflichten wollen, dass die Wirkung des erwähnten Duetts primär auf die Tonart A-Dur zurückzuführen sei. Umgekehrt scheint hier vielmehr der Charakter der Tonart aus dem Charakter des populären Stückes gefolgert. Gerade darum aber ist dieses Beispiel aus Hands *Ästhetik der Tonkunst* typisch. Denn es lässt sich allgemein beobachten, dass die Eigenschaft der ‚Innigkeit‘ so gut wie ausschließlich solcher Musik bescheinigt wird, die mit Gesang zu tun hat. Noch genauer gesagt, betreffen die meisten Nachweise die Gattung des Liedes. Wenn, wie hier von Hand, die Oper angesprochen ist, sind ebenfalls meist liedartige Nummern wie das besagte Duett gemeint. Als Tenor der Urteile entpuppt sich dabei, dass ‚Innigkeit‘ eine besondere Intensität des Gefühls bezeichnen soll, die sich aber nicht expressiv nach außen wendet, sondern im Bereich des Intimen und Privaten verbleibt. Einen unerschöpflichen Fundus an entsprechenden Belegstellen bietet beispielsweise die Literatur über Hugo Wolf. So gilt seinem Biographen Frank Walker das Lied *Heut' nacht erhob ich mich* als das „innigste aller wundervollen Liebeslieder im italienischen Band.

¹ Im Musikschrifttum ist einzig ein knapper Aufsatz zum Stichwort ‚Tiefe‘ von Constantin Floros bibliographisch nachweisbar (*Die Angst vor der Tiefe*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 148, 1987, Heft 6, S. 14-18). Für die allgemeine Wortgeschichte sei auf die Einträge im *Deutschen Wörterbuch*, hg. von Jacob und Wilhelm Grimm, Leipzig 1854-1971, Nachdruck München 1984, sowie *Trübners Deutsches Wörterbuch*, hg. von Alfred Götze und Walther Mitzka, Berlin 1939-1957 verwiesen; außerdem auf die entsprechenden Artikel im *Historischen Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Basel 1971ff.

² *Aesthetik der Tonkunst. Erster Theil*, Leipzig 1837, S. 220.

Fast scheint es eine Profanation, ein solches Lied in der Öffentlichkeit aufzuführen, fühlt man doch, dass es nur für einen Menschen allein bestimmt war“³. Der Aspekt der Zurückgezogenheit ist hier ebenso stark betont wie in Walkers Lob der *Goethe-Lieder*: „Wunderbar die heidnische Ruhe und Weltausgeschiedenheit in ‚Anakreons Grab‘. Eine absteigende melodische Phrase von einziger Innigkeit sinkt liebevoll wie zartes Laub auf des Dichters Grab“⁴.

Selbstverständlich wird ‚Innigkeit‘ nicht ausschließlich im Zusammenhang mit vokaler Musik, sondern ebenso mit instrumentalen Gattungen verwendet. Doch auch dann verfolgt dies den Zweck, bestimmte Passagen als besonders sanglich zu kennzeichnen, also wiederum eine vokale Qualität hervorzuheben. Regelmäßig taucht das Epitheton etwa in Beschreibungen von Sonatenhauptsätzen auf, wenn es darum geht, den sanglichen Charakter des Seitenthemas im Kontrast zum Hauptthema zu akzentuieren. Für zahlreiche Beispiele sei etwa auf die Literatur zu den Symphonien Anton Bruckners verwiesen. Stets wird hier, wie auch die eingeschliffenen Termini „Gesangsgruppe“ oder „Gesangsperiode“ zeigen, die Kantabilität der brucknerschen Seitenthemen betont. Dies zieht für gewöhnlich, insbesondere in Beschreibungen der vierten, sechsten, achten und neunten Symphonie, sprachliche Wendungen nach sich wie „die Gruppe des wunderbar innigen Gesangsthemas“, „ein wunderbar inniges Motiv in den Geigen [...] das Seitenthema“⁵ oder erst unlängst: „Zu jenem wuchtigen und wahrhaft überwältigenden Hauptthema [...] bildet der [...] zweite Themenkomplex einen fundamentalen Kontrast, ein inniger, verklärter, sich scheinbar unendlich verströmender Gesang“⁶.

Ausgehend vom Feld des Gesangs und des Gesanglichen lässt sich der Befund weiter verallgemeinern. ‚Innigkeit‘, so ist zu beobachten, bezieht sich durchgängig auf den Bereich der Melodie. Dies muss nicht einmal positiv nachgewiesen werden. Es genügt, sich Formulierungen wie „eine innige Folge punktierter Achtel“ oder „ein Nonenakkord von tiefer Innigkeit“ vorzustellen, um sich darüber klar zu werden, wie seltsam, fremd und ungebräuchlich diese Kategorie wirkt, wenn von rhythmischen oder harmonischen Sachverhalten die Rede ist. ‚Innigkeit‘ ist im Sprechen über Musik an die Dimension der Melodie gekoppelt, und zwar so eng, dass damit sogar das Melodische als spezifische Qualität bezeichnet werden kann. Es ist das bevorzugte Wort, wenn die melodische Kraft einer Komposition, ja das zu Herzen Gehende schlechthin gelobt werden soll, das wesentlich in der Melodie verortet wird.

Von hier aus erklärt sich auch, weshalb ‚Innigkeit‘ über die menschliche Stimme hinaus nur ganz bestimmten Instrumenten zugesprochen wird, nämlich lediglich solchen, die als besonders melodisch gelten. Kaum jemals wird ein Kritiker von einem

³ Hugo Wolf. *Eine Biographie*, Graz u. a. 1953, S. 441.

⁴ Ebd., S. 296.

⁵ Beide Beispiele aus: *Meisterführer Nr. 4. Bruckner's Symphonien*, hg. von Karl Grunsky, Berlin und Wien o. J. [1907], S. 118 und 154.

⁶ Wolfgang Stähr, *Abschied vom Leben. Bruckners „Unvollendete“*, in: *Die Symphonien Anton Bruckners. Entstehung, Deutung, Wirkung*, hg. von Renate Ulm, München und Kassel 1998, S. 212-223, Zitat S. 219.

‚innigen Posaunenthema‘ oder, noch weniger vorstellbar, von einem ‚innigen Schlagzeugsolo‘ sprechen. Vielmehr ist es in allererster Linie das melodische Spiel auf der Violine, das mit diesem Attribut ausgezeichnet wird. „Bewunderer der Wiener Philharmoniker“, schreibt beispielsweise Joachim Kaiser über eine Aufführung der ersten Symphonie von Johannes Brahms, „schwärmen vor allem über die melodische Wärme, Innigkeit und Beseeltheit der Streicher. [...] Bis hin zum erlesenen reinen, Abschied nehmenden Violinsolo des Konzertmeisters erleben wir eine atmende, leise, innige Musik. Also große Kunst“⁷. Dieselbe wertende Konfiguration erscheint auch in Kaisers Urteil über das Violinspiel Anne-Sophie Mutters – „man empfing einen Eindruck von vollkommener ‚Reinheit‘, Innigkeit, Virtuosität“⁸ – oder Maxim Vengerovs, der laut Kaiser „das erste große Solo des Beethovenschen Violinkonzertes mit zartester Innigkeit spielte“⁹.

II.

Für die ‚Innigkeit‘ lassen sich zwar nicht *en detail*, aber immerhin halbwegs konkret musikalische Sachverhalte namhaft machen, auf die sich dieses Kriterium normalerweise bezieht: Vokalmusik, insbesondere das Lied; die Qualität des Gesanglichen in der Instrumentalmusik; die Kategorie des Melodischen; Instrumente, die die affektive Wirkung der Melodie besonders zur Geltung bringen. Vergleichbare Sachverhalte zu benennen, fällt für die ‚Tiefe‘ weitaus schwerer. Allenfalls stößt man mitunter auf das assoziative Phänomen, dass einer Musik, welche die tiefen Register bevorzugt, auch inhaltliche Tiefe bescheinigt wird – eine Analogie, die bereits Ferruccio Busoni im *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* bespöttelte¹⁰. Bei dieser Analogie handelt es sich um einen Umkehrschluss, ja eine Art Pawlowschen Reflex des Hörers, dessen Erfahrung durch die alte Gepflogenheit der Komponisten konditioniert erscheint, in der Tat Ausdrucksgehalte wie Tragik, Bedeutungsschwere, Unergründlichkeit durch den Einsatz der unteren Register anzudeuten – eine Tradition, die sich von den frühesten Requiem-Vertonungen über das *Rheingold*-Vorspiel bis hin zu Wolfgang Rihms Orchesterkantate *In doppelter Tiefe* verfolgen lässt, die 1999 uraufgeführt wurde.

Abgesehen von dieser mimetischen Analogie jedoch können lediglich grobe Tendenzen für die Verwendung des Etiketts ‚Tiefe‘ benannt werden. Schlagwortartig lassen sie sich folgendermaßen zusammenfassen: eher Instrumentalmusik als Vokalmusik, eher große Symphonie als kleine Gattungen, eher langsames als schnelles Tempo. Zudem kann festgehalten werden, dass ‚Tiefe‘, anders als ‚Innigkeit‘, sich selten auf

⁷ Joachim Kaiser, *Brahms-Glück in Baden-Baden. Die Wiener Philharmoniker musizieren mit dem Dirigenten Seiji Ozawa bei den Karajan-Pfingst-Festspielen*, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 2. Juni 1998, S. 14.

⁸ Joachim Kaiser, *Mutter-Sorgen*, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 16. Juni 1998, S. 13.

⁹ Joachim Kaiser, *Gasteig-Mysterium*, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 1. Februar 2000, S. 17.

¹⁰ „Die Tiefe wird zur Breite, und man trachtet, sie durch Schwere zu erreichen: sie zeigt sich sodann – durch Gedankenassoziation – in der Bevorzugung der ‚tiefen‘ Register“ (Leipzig 21916, S. 30).

bestimmte Stellen eines Werkes bezieht. Vielmehr soll damit ein genereller Habitus der Musik bezeichnet werden, eine Aura, die sie als Ganzes umgibt, während ‚Innigkeit‘ überschaubare Einheiten meint. In diesen Tendenzen deutet sich bereits das komplementäre Verhältnis des Begriffspaares ‚Innigkeit‘ und ‚Tiefe‘ an, das im Folgenden noch deutlicher zutage treten wird.

Insgesamt, so zeigt diese erste Durchsicht der Belegstellen, verfügen die Bezeichnungen ‚Innigkeit‘ und ‚Tiefe‘ nur in sehr begrenztem Maß über das Potential, etwas Konkretes über Musik auszusagen. Sie scheinen deshalb zunächst kaum prädestiniert, im Sprechen über Musik eine derart gewichtige Rolle zu spielen. Doch gerade in der Vagheit, die das musikalische Detail von beiden Begriffen fernhält, liegt ihr Nutzen für die Musikkritik. Denn dies eröffnet die Möglichkeit, Musik nicht nur in Teilaspekten, sondern als Ganzes mit der Fülle von Assoziationen zu belegen, die beiden Worten im Laufe ihrer Geschichte zugewachsen sind.

III.

Schon in der Antike fungierte ‚Tiefe‘ als gängige Metapher für das – im Wortsinn – Unergründliche, schwer Fassbare. Durch Diogenes Laërtius und Cicero ist ein einschlägiges Fragment des Vorsokratikers Demokrit überliefert: „In Wahrheit wissen wir nichts, denn die Wahrheit liegt in unerreichlicher Tiefe“¹¹. Ähnliche Stellen finden sich auch bei anderen antiken Philosophen. Auf dieser Tradition aufbauend, wurde ‚Tiefe‘ im Christentum zum Sinnbild für das Wesen und die Weisheit Gottes. Eine zentrale Bibelstelle hierfür bietet der Römerbrief, wo es heißt: „O welch eine Tiefe des Reichtums, beides, der Weisheit und der Erkenntnis Gottes! Wie unbegreiflich sind seine Gerichte und unerforschlich seine Wege!“ (Römer 11, 33)¹². Sowohl die göttliche, transzendente Wahrheit als auch ihre Erkenntnis sind hier mit dem gemeinsamen Bild der ‚Tiefe‘ gefasst. Aus dieser Genese der Metapher heraus erklärt sich unmittelbar, weshalb sie seither nicht nur überaus positiv besetzt ist, sondern einen geradezu sakrosankten Rang einnimmt.

Der so verstandene Begriff der ‚Tiefe‘ verband sich schon früh mit dem der ‚Innigkeit‘. Die Verknüpfung hatte also bereits eine lange Tradition, bevor sie im Bereich der Musik aufgegriffen wurde. Sie erfolgte im 14. Jahrhundert bei deutschen Mystikern wie Johannes Tauler und Heinrich Seuse. Das Junktim war die Idee der *unio mystica*, also die Vorstellung eines Einklangs zwischen Mensch und Gott. Die *unio mystica* wird

¹¹ Fragment B 117: „ἐτεῖν δὲ οὐδὲν ἴδμεν· ἐν βυθῶνι γὰρ ἡ ἀλήθεια“ bzw. bei Cicero: „naturam accusa, quae in profundo veritatem, ut ait D., penitus abstruerit“ (siehe *Die Fragmente der Vorsokratiker*, griechisch und deutsch von Hermann Diels, 8. Aufl., hg. von Walther Kranz, Bd. 2, Berlin 1956, S. 166). Die zitierte Übersetzung stammt von Otto Apelt (Diogenes Laertius, *Leben und Meinungen berühmter Philosophen*, Buch I-X, übersetzt von Otto Apelt, Hamburg 21967, Bd. 2, S. 198).

¹² Der griechische Text verwendet hier für ‚Tiefe‘ das Wort ‚βάθος‘, der lateinische in genauer Entsprechung ‚altitudo‘, also eine Vokabel, die neben der ‚Tiefe‘ auch ‚Höhe‘ bezeichnen kann. Entscheidend für die Begriffsgeschichte im deutschen Sprachraum wurde indes die Übersetzung Luthers, der sich für ‚Tiefe‘ entschied.

möglich, indem sich die Seele von den äußeren, vergänglichen Dingen der Welt abwendet und sich in das Innere des Menschen zurückzieht. Diese „Vereinigung der Seele mit der lauterer Gottheit“ beschreibt Heinrich Seuse charakteristisch als Weg in „den tiefen Abgrund der weiselosen Gottheit, in die die Seelen versenkt“ würden¹³. Das ‚tiefste Innere‘ des Menschen ist für die Mystiker der Ort, wo auch die göttliche Tiefe, also die unergründliche und grenzenlose Wahrheit, erfahrbar wird. Daher fand das Adjektiv ‚innig‘ in den Schriften der Mystiker auch als Synonym für ‚andächtig‘ Verwendung.

Eine wichtige Station der Wortgeschichte bildete der Pietismus. Hier entwickelte sich ‚Innigkeit‘, im großen und ganzen gleichbedeutend mit ‚Innerlichkeit‘, zu einem zentralen Begriff¹⁴. Überaus positiv besetzt, meinte er, an die Mystiker anknüpfend, das andächtige, innere Empfinden der Gegenwart Gottes. Parallel dazu bildete sich eine negativ besetzte Antithese aus, nämlich die Zerstreung in die Äußerlichkeit. Somit liegen im Pietismus wesentlich die Wurzeln für den Wertungscharakter der Bezeichnungen ‚Innigkeit‘ und ‚innig‘. Seither schwang in ihnen die Vorstellung intensiver, von äußerlichen Reizen unbeeinflusster und daher wahrer Empfindung mit. Komprimiert kommt diese Vorstellung und die mit ihr einhergehende Abwertung der Antithese in etlichen pietistischen Sentenzen zum Ausdruck, beispielsweise in Gerhard Tersteegens Vers „Wer innig ist, hat Licht: Wer sich zerstreuet, nicht“¹⁵.

In der Goethezeit fanden bekanntlich nicht wenige Vokabeln des Pietismus in säkularisierter Form Verbreitung. Im Zuge dieses Prozesses avancierte auch ‚Innigkeit‘, genau wie das Adjektiv ‚innig‘, zu einem Lieblingswort Herders, Goethes und Schillers. Noch Mitte der 1950er Jahre wurde ihnen aus pietistischer Perspektive der „modische Mißbrauch“ der Worte vorgehalten¹⁶, der mit einer bedeutsamen inhaltlichen Verschiebung einherging: Die Vorstellungen, die sich im Pietismus an diese Vokabeln geknüpft hatten, wurden nun aus dem theologischen Bereich auf den Bereich der Kunst übertragen. Dabei blieb der Wertungscharakter der Denkfigur nicht nur erhalten, sondern verstärkte sich noch. So erhob Goethe die ‚Innigkeit‘ zu dem entscheidenden Kriterium wahren Künstlertums: „Wie will der Weltmann bei seinem zerstreuten Leben die Innigkeit erhalten, in der ein Künstler bleiben muss, wenn er etwas Vollkommenes hervorzubringen gedenkt“, heißt es beispielsweise in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*¹⁷. In unüberhörbarer Anlehnung an den Pietismus wird hier die Qualität eines Kunstwerks in seiner Teilhabe an einer ewigen – tiefen – Wahrheit gesehen. Zur Wahrheit vorzudringen vermag der Künstler nur durch Besinnung auf sein Inneres, also durch die größtmögliche

Intensität des Gefühls. Dass es sich hier nicht um eine literarische Formulierung, sondern um eine fundamentale Überzeugung Goethes handelt, belegen weitere Äußerungen. So liegt diese Anschauung auch seinem abfälligen Urteil über die italienische Oper zugrunde, das sich in der *Italienischen Reise* findet: „Die Opern unterhalten mich nicht, nur das innig und ewig Wahre kann mich nun erfreuen“¹⁸. Implizit wird hier der Gattung, zumindest ihrer italienischen Spielart, weltliche ‚Zerstreung‘ vorgeworfen, weshalb ihr Kunstanspruch für Goethe in Frage steht.

Auch wenn in dem genannten Zitat mit der Oper eine musikalische Gattung angesprochen ist, zeigt sich bei Goethe ‚Innigkeit‘ noch als Merkmal des echten Künstlers ganz im Allgemeinen, also ohne dass eine der Künste akzentuiert würde. Der vorzugsweise auf Musik bezogene Gebrauch des Wortes indessen geht offenkundig auf Johann Gottfried Herder zurück. Seine musikästhetischen Äußerungen sind über sein gesamtes Werk verteilt. Stellt man sie nebeneinander, so zeigt sich sehr deutlich, wie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts jene spezifische Verknüpfung der Vorstellungen ‚Innigkeit‘ und ‚Tiefe‘, ausgeprägt von den deutschen Mystikern und hochgehalten vom Pietismus, sich aus dem religiösen Kontext löste und auf Musik übertragen wurde.

Dies beginnt schon im *Vierten Kritischen Wäldchen*, verfasst bereits 1769 in Riga, aber erst rund hundert Jahre später erschienen. Hier nahm Herder eine klare Wertung der menschlichen Sinne zugunsten des Gehörs vor. Die pietistische Herkunft seiner Argumentation ist dabei unverkennbar: Der Hörende, „so ganz in sein inners fühlendes Ich versammelt, und ohne Unsinn zu sagen, ganz Ohr – was fühlet der Unzerstreute nicht in dem mächtigen Wohllaut eines Tons?“¹⁹ Ein „ungleich tieferes Gefühl“, so Herder, „als der zerstreute Sehende, den tausend äußere Flächenbilder von seinem inneren Sinn des Tongefühls abrufen“²⁰. Herder konstatiert somit eine „große Innigkeit des Gehörs“²¹. Er erklärt diese Eigenschaft, die den Gehörssinn vor den anderen auszeichnet, mit der Gegenstandslosigkeit des Tons, derentwegen das Gehör nicht an ein Objekt gebunden sei: „Das Bild des Auges ist mir zwar in der Seele; aber der Gegenstand des Bildes schwebt mir doch außer mir klar vor. Das Ohr [hingegen] ist der Seele am nächsten – eben weil es ein inneres Gefühl ist“²². Folglich kann Herder resümieren: „Das Gehör allein, ist der Innigste, der Tiefste der Sinne. Nicht so deutlich, wie das Auge ist es auch nicht so kalt: nicht so gründlich wie das Gefühl [Tastsinn] ist es auch nicht so grob; aber es ist so der Empfindung am nächsten, wie das Auge den Ideen und das Gefühl der Einbildungskraft“²³.

Herders positive Wertung des Gehörssinnes als ‚innig‘ gründet also auf dessen Unzerstretheit durch äußere Objekte. Diese Unzerstretheit gewährleistet besonders in-

¹³ *Büchlein der ewigen Weisheit*, Kap. 12, in: Heinrich Seuse, *Deutsche mystische Schriften*, aus dem Mittelhochdeutschen übertragen und hg. von Georg Hofmann, Düsseldorf 1966, S. 252.

¹⁴ Vgl. August Langen, *Der Wortschatz des deutschen Pietismus*, Tübingen 1954, besonders S. 159–161. Langens Register des pietistischen Vokabulars verzeichnet neben ‚innig‘ und ‚Innigkeit‘ zahlreiche Komposita wie ‚innigehrfürchtig‘ oder ‚Herzensinnigkeit‘.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 159.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Viertes Buch, 2. Kapitel (nach der Weimarer Ausgabe: *Goethes Werke*, Bd. 22, Weimar 1899, S. 19f.).

¹⁸ *Italiänische Reise III. Zweiter Römischer Aufenthalt vom Juni 1787 bis April 1788*, Brief vom 5. Januar 1788 (*Goethes Werke*, Bd. 32, Weimar 1906, S. 209).

¹⁹ *Sämmtliche Werke*, hg. von Bernhard Suphan, 33 Bde., Berlin 1877–1913, Bd. 4, S. 106.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd., S. 110 (Hervorhebung original).

²² Ebd. (Hervorhebung original).

²³ Ebd., S. 111f.

tensive Empfindung, die in die Tiefe vorzudringen vermag. Von dieser Wertschätzung des Gehörsinnes ausgehend, gelangt Herder in späteren Schriften folgerichtig zu der Einschätzung, die Musik sei im Vergleich zu den anderen Künsten die „tiefere, innigere, stärkere“²⁴, da sie die am wenigsten ‚zerstreute‘ sei. So legte Herder in einem 1785 verfassten *Göttergespräch* über die Frage „Ob Malerei oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre?“ einer allegorischen Tonkunst folgende Rede an die Malerei in den Mund: „Du hast ein großes Reich, Schwester, aber in dem grossen Reich wenige Kraft, denn du bist überall nur über die Oberflächen der Dinge verbreitet. [...] Auch von den tiefsten, unergründlichsten Gegenständen giebst du nicht mehr, und wirkst also mit sehr viel Materialien nur sehr wenig. Ich hingegen [...] mit meinen sieben armen Tönen, [...] mit ihnen bewege ich jedes fühlbare Herz; ja mit ihnen bauete und erhalte ich die Welt“²⁵.

Musik als Schöpferin der Welt – hier kommt nun wieder die alte ‚Tiefe‘ ins Spiel. Deutlicher kann die Übertragung der Gottesmetapher auf die Musik kaum zum Ausdruck kommen. Herder spricht der Musik mit der ‚Tiefe‘ all jene Attribute zu, die auch die transzendente Macht kennzeichnen: Unergründlichkeit, Unerforschlichkeit, Nähe zur Wahrheit, die der Begriff nicht zu erfassen vermag: Musik „erregt eine Folge inniger Empfindungen; wahr, aber nicht deutlich, nicht anschauend, nur äußerst dunkel. Du warest, Jüngling! In ihrem dunkeln Hörsaale: sie klagte: sie seufzete: sie stürmte: sie jauchzete; du fühltest Alles, du fühltest mit jeder Saite mit – aber worüber wars, daß sie und du mit ihr klagtest, seufzetest, jauchzetest, stürmtest? Kein Schatte von Anschauung; Alles regte sich nur im dunkelsten Abgrunde deiner Seele, wie ein lebender Wind die Tiefe des Oceans erreget“²⁶.

Herder ist also, so kann festgehalten werden, für die Wirkungsgeschichte der Begriffe ‚Innigkeit‘ und ‚Tiefe‘ im Hinblick auf Musik von kaum zu überschätzender Bedeutung. Er modifizierte nicht nur die Inhalte entsprechend, die beide Bezeichnungen einzeln aus dem Pietismus mitbrachten, sondern griff auch den komplementären Zusammenhang auf, der sie dort verbunden hatte – Tiefe, als transzendente Wahrheit, wird durch Innigkeit, als gesammelte Empfindung, erfahrbar. Diesen Zusammenhang reklamierte Herder exklusiv für die Musik, die aufgrund ihrer Unabhängigkeit vom Begriff nicht nur die innigste, sondern auch die tiefste Kunst darstellte.

IV.

Wie unschwer zu erkennen ist, führen von hier aus unzählige Pfade in das Gebiet der romantischen Musikästhetik und von dort aus weiter bis in die unmittelbare Gegenwart²⁷. Es ist unmöglich, all diesen zum Teil weitverzweigten Linien hier im Einzelnen

²⁴ *Ob Malerei oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre? Ein Göttergespräch*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 15, S. 223.

²⁵ Ebd., S. 223f.

²⁶ *Viertes Kritisches Wäldchen*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 4, S. 161f.

²⁷ Zum Einfluss Herders auf die Musikästhetik vgl. Ulrich Tadday, *Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung*, Stuttgart und Weimar 1999, S. 58 und 84,

nachzugehen. Ich beschränke mich deshalb für das Folgende auf die beiden meines Erachtens zumindest für den Klischeecharakter der Figuren ‚Innigkeit‘ und ‚Tiefe‘ wirkungsmächtigsten Gesichtspunkte. Dies waren zum einen der deutsche Nationalismus, zum anderen der Geschlechterdiskurs des 19. Jahrhunderts. Während sich der Nationalismus besonders mit dem Konzept der ‚Tiefe‘ verband, wurde das Konzept der ‚Innigkeit‘ zunehmend von einem bestimmten Geschlechterbild geprägt. Diese Zuweisungen sind jedoch nicht strikt getrennt zu verstehen; vielmehr verflochten sich auch hier die Linien zu einem komplementären Gesamtbild.

Die bei Herder vorgezeichnete Tendenz, in der Musik eine Offenbarung des Absoluten zu erblicken, verstärkte sich bekanntlich bei den Ästhetikern der Romantik. Im Zeitalter des aufgeklärten Verstandes stilisierten sie die Musik zu einem Ersatz für die Religion, zu einer Religion des Gefühls. Musik wurde, wie von Wilhelm Heinrich Wackenroder, als „das letzte Geheimnis des Glaubens, die Mystik, die durchaus geoffenbarte Religion“ gefeiert²⁸. Für E. T. A. Hoffmann schloss die Musik „dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt“²⁹. Mehr und mehr geriet die Musik, die ihrer quasigöttlichen ‚Tiefe‘ wegen dazu prädestiniert schien, in die Rolle eines metaphysischen Äquivalents. Schon Friedrich Schlegel konstatierte eine „Tendenz aller reinen Instrumentalmusik zur Philosophie“³⁰, bis schließlich bei Schopenhauer Musik und Metaphysik in eins fielen: „Musik ist eine verborgene metaphysische Übung des unbewußt philosophierenden Geistes“, lautet seine vielzitierte Abwandlung der Leibnizschen Definition. Wäre es möglich, die Sprache der Musik adäquat in Worte zu übertragen, so Schopenhauer, ergäbe dies die vollkommene Metaphysik³¹.

Musik als nichtbegriffliche Metaphysik, als Klang gewordene Reflexion, als Sehnsucht nach dem Unendlichen und als Ringen um Wahrheit: Dies war das Konzept von musikalischer ‚Tiefe‘, das sich im 19. Jahrhundert zum beherrschenden Paradigma formierte. Über Wagner, die Wiener Schule, schließlich Adorno und seine Exegeten hat es bis heute Gültigkeit behalten.

Immer häufiger erhoben sich dann Stimmen, die auf die angeblich frappierende Parallele zwischen einem solchen Musikkonzept und dem deutschen Nationalcharakter hinwiesen, dem sie eine ganz ähnliche Affinität zu den letzten Dingen bescheinigten.

sowie zuletzt Andreas Käuser, *Der anthropologische Musikdiskurs. Rousseau, Herder und die Folgen*, in: *Musik & Ästhetik* 4/16, Oktober 2000, S. 24-41.

²⁸ *Phantasien über die Kunst. Zweiter Abschnitt. IX. Symphonien*, in: Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 1: *Werke*, hg. von Silvio Vietta, Heidelberg 1991, S. 241.

²⁹ *Kreisleriana. 4. Beethovens Instrumentalmusik*, in: E. T. A. Hoffmann, *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814 (Sämtliche Werke in sechs Bänden)*, hg. von Hartmut Steinecke u. a., Frankfurt a. M. 1993, Bd. 2), S. 52.

³⁰ *Athenäums-Fragmente*, in: Friedrich Schlegel, *Schriften zur Literatur*, hg. von Wolf Dietrich Rasch, München 1972, S. 15.

³¹ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Drittes Buch, § 52 (*Sämtliche Werke*, textkritisch bearbeitet und hg. von Wolfgang von Löhneysen, Frankfurt a. M. 1986, Bd. 1, S. 369: „Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi“).

Dies führte zu einem ebenso schiefen wie folgenschweren Syllogismus: Wenn ‚Tiefe‘ eine spezifische Kompetenz der Musik sei, und zugleich ‚Tiefe‘ eine spezifische Kompetenz der Deutschen, dann sei folglich Musik eine Kunst, die in besonderem Maße ‚deutsch‘ sei. Dies war die Formel, auf die spätestens seit Richard Wagners dröhnendem Beethoven-Aufsatz, der 1870 kaum weniger aus Anlass des deutsch-französischen Krieges als des Zentenariums verfasst worden war, zahllose Elogen auf die Musik als ‚deutsche‘ Kunst lauteten³².

Die Auswirkungen des steilen Aufstiegs, den diese Denkfigur von der ‚deutschen Tiefe‘ in der Musik bzw. der ‚Tiefe‘ der ‚deutschen‘ Musik in der Folge nahm, um in der Musikpolitik des NS-Staates zu gipfeln, sind bekannt. Bis heute hat sie sich, gedämpft zwar, aber ungebrochen, erhalten. Sie blieb dabei keineswegs auf den deutschen Sprachraum beschränkt. So trat etwa der französische Filmregisseur Eric Rohmer unlängst mit einem Buch *Von Mozart zu Beethoven* hervor, dem er den Untertitel *Versuch über die Bedeutung der Tiefe in der Musik* gab³³. In Deutschland allerdings hält sie sich besonders hartnäckig. Ein außerordentlich markantes Beispiel lieferte vor wenigen Jahren Joachim Kaiser, der in der *Süddeutschen Zeitung* für eine Rehabilitation der „deutschen Musik“ eintrat. Der Artikel, mittlerweile in einer neueren Sammlung mit Essays von Kaiser nachgedruckt, trägt die Überschrift „Im Land der Tiefe“³⁴. In der deutschen Musik hätten sich, schreibt der Kritiker, die Eigenschaften „deutscher Unruhe, Selbst-Suche, Sehnsucht und Spekulationsseligkeit zu etwas ebenso Wunderbarem wie Unvergleichlichem fixiert“, zu einem „Anspruch, wie Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms und Mahler ihn verwirklichten: Nicht nur schöne Augenblicke bieten zu wollen, sondern eine Fülle von Momenten zur Konfiguration tönender Ideen zu machen.“ Diese Vorstellung von ‚Tiefe‘ reproduziert exakt den Topos von der Musik als begriffsloser Metaphysik. Konsequenterweise wird deshalb Beethoven als Schöpfer einer Instrumentalmusik gefeiert, „die von dem redet, was Worte nicht mehr zu sagen vermögen.“ Diese Nähe zum begrifflich nicht mehr Fassbaren, die Kaiser der Musik als ‚Tiefe‘ zuspricht, bildet dann auf klassische Weise das Scharnier seiner syllogistischen Argumentation. Denn auch den deutschen Nationalcharakter zeichne „diese (anderen Völkern an uns Deutschen höchst begreiflicher Weise ein wenig unheimliche) quasi-faustische Rastlosigkeit, Unfeststellbarkeit“ aus. Und emphatisch schließt Kaiser: „da deutsche Musik die Welt gelehrt hat, was Tiefe ist, sollte die Welt auch einsehen können, warum musikalische Menschen das ominöse Wörtchen ‚deutsch‘ nicht voller Selbsthaß aussprechen. Sondern eher stolz und ein wenig melancholisch“³⁵.

³² Vgl. hierzu neuerdings die Beiträge in dem Sammelband *Music and German National Identity*, hg. von Celia Applegate und Pamela Potter, Chicago und London 2002.

³³ *De Mozart en Beethoven. Essai sur la notion de profondeur en musique*, Arles 1996, deutsch als: *Von Mozart zu Beethoven*, Salzburg und Wien 1997.

³⁴ Joachim Kaiser, *Im Land der Tiefe. Vom Drang nach Unruhe, Selbstsuche und Spekulationsseligkeit*, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 7. November 1997 (nachgedruckt in: ders., *Von Wagner bis Walser: Neues zu Literatur und Musik*, Zürich 1999).

³⁵ Ebd.

Es ist kein Zufall, sondern liegt in der Logik dieses vom 19. Jahrhundert faszinierten Denkens, dass derselbe Kritiker im Bach-Jahr 2000 besonders des „Zartesten und Tröstlichsten“ gedachte, nämlich der „Bachschen Innigkeit“³⁶. „Was damit gemeint ist?“, fragt Kaiser selbst. Anstelle einer Definition von ‚Innigkeit‘ indes zitiert er aus der englischen und französischen Übersetzung des Chorals „Wenn ich einmal soll scheiden“ aus der *Matthäus-Passion*. „Das hat recht wenig gemein“, fährt Kaiser anschließend fort, „mit unseren deutschen Matthäus-Passions-Worten: *Wenn mir am allerbängsten wird um das Herze sein...* Allein das rhythmisch wunderschön nachschwingende ‚e‘ beim ‚um das Herze sein‘ – keine Übersetzung kann es erahnbar machen. Diesen zarten Augenblick komponierte Bach melodisch, volksliednah fließend und zugleich als seelische Programm-Musik. Es gibt nichts Innigeres. Nichts, was uns armen Erdenbürgern des 21. Jahrhunderts zärtlicher helfen könnte“³⁷.

Wieder wird, in Abgrenzung von anderen Nationen, eine spezifisch deutsche Tugend in der Musik reklamiert. Anders als bei der ‚Tiefe‘ indes, wo es Kaiser um faustischen Entwicklungsdrang zu tun war, geht es ihm hier um weltentrückte Intensität des Gefühls. Neben Intensität und Unzerstretheit sind in Kaisers Text als gängige Markierungen des durch ‚Innigkeit‘ aufgerufenen Assoziationsfeldes auch das Liedhafte (Choral), der Gesang und das Melodische vertreten. Um diese vokale Komponente der ‚Innigkeit‘ zu erhellen, ist nochmals auf Herder zu rekurrieren. Denn diesem galt, gewissermaßen als spiegelbildliche, nach außen gewendete Entsprechung zum Gehör als dem ‚innigsten‘ der Sinne, die menschliche Stimme als „lebendiger Ausdruck [...] des innern Seyns, der *im Geschöpferregten Veränderung und Leidenschaft*“³⁸. Diese Ansicht verfestigte sich in der Romantik zu einem Topos, der in der festen Verbindung von ‚Innigkeit‘ und ‚Gesanglichkeit‘ seine Gültigkeit behalten hat, wie sie auch Kaisers Bach-Artikel prägt.

Exemplarisch an der Art und Weise, wie Kaiser ‚Innigkeit‘ in der Musik paraphrasiert, ist indes nicht nur die Akzentuierung von Gefühl und Gesanglichkeit. Typisch ist zudem, dass diese Qualitäten als feminin gekennzeichnet werden, wie hier durch die gehäufte Verwendung des Adjektivs ‚zart‘ respektive ‚zärtlich‘. Die spezifisch weibliche Konnotation des Wortes ‚Innigkeit‘ trat im Verlauf des 19. Jahrhunderts immer stärker hervor. Ihre Wurzeln liegen wesentlich im anthropologischen Geschlechterdiskurs. Hier lieferte, verkürzt gesagt, der Dualismus von Empfangen und Zeugen die Erklärungsgrundlage, um eine generelle Orientierung des weiblichen Prinzips nach innen und des männlichen Prinzips nach außen zu postulieren. Auf dieser Basis wird dann für gewöhnlich die besondere Intensität der Empfindung als eine weibliche Kompetenz der geistigen Reflexion als einer männlichen Kompetenz gegenübergestellt. Wilhelm von Humboldt etwa, der sein Modell einer vergleichenden Anthropologie primär auf den Geschlechterdualismus stützte, schrieb 1795: „Wie bei den Männern der

³⁶ *Anfang und Ende aller Musik. Der Weg bis ans Ende der Vollkommenheit: Vor 250 Jahren starb in Leipzig Johann Sebastian Bach*, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 22. Juli 2000.

³⁷ Ebd.

³⁸ *Kalligone*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 22, S. 64 (Hervorhebung original).

Geist, so ist bei den Frauen die Gesinnung [sinnliche Empfindung] am meisten rege und thätig. [...] Die weibliche Empfindung zeichnet sich vor der männlichen [...] durch größere Innigkeit aus. [...] In der Seele der Frauen erklingen (wenn das Bild erlaubt ist) von den Schwingungen einer einzelnen Saite immer zugleich alle übrigen; ihr Gemüth gleicht dem stillen klaren Wasser, in dem die leiseste Bewegung von Welle zu Welle bis an die äußersten Gränzen fortzittert. [...] Die physische Organisation des Weibes ist ebenso zum Aufnehmen und Empfangen geneigt, als die moralische, alles zurück auf den inneren Zustand zu reflectiren³⁹.

Diese Ansicht, dass die ‚Innigkeit‘, als nach innen gewendete Empfindungskraft, eine weibliche Eigenschaft sei, prägte auch den musikalischen Diskurs nachhaltig⁴⁰. Stereotype bildeten sich aus, in denen die gängigen Bilder von ‚Männlichkeit‘ und ‚Weiblichkeit‘, wie sie bei Humboldt erscheinen, auf die Musik projiziert sind. Dabei wird der weiblichen Sphäre alles zugeschlagen, was musikalisch einerseits intensiver Empfindung, andererseits einer gewissen Harmlosigkeit entspricht, die dadurch entsteht, dass die Empfindung eben innerlich bleibt und sich nicht fordernd nach außen wendet. Letzteres bleibt vielmehr der männlichen Sphäre vorbehalten, ebenso der Komplex ‚Tiefe‘. Formelhaft kann der Geschlechterdualismus in der Musik auf folgende komplementäre Antithesen verknüpft werden: Andacht versus Leidenschaft, Gefühl versus Geist, passives versus aktives Prinzip, Melodie versus Rhythmus, Sanglichkeit versus instrumentale Linie – oder eben, bündig, Innigkeit versus Tiefe.

Unzählige Urteile über Musik basieren auf dieser komplementären Antithese. So auch Robert Schumanns Rezension von zwei Klaviersonaten aus der Feder Franz von Poccis: „Hätte mir jemand den Titel zugehalten“, meinte er süffisant, „so würde ich auf eine Komponistin geraten und vielleicht so geurteilt haben: Wie du heißen magst, Adele – Zuleika, ich liebe dich vorweg, wie alle, die Sonaten schreiben! [...] du bist ein gutes siebzehnjähriges Kind mit viel Liebe und Eitelkeit, viel Innigkeit und Eigensinn. Mit Worten wie ‚Tonika‘, ‚Dominante‘ oder gar ‚Kontrapunkt‘ erschreck‘ ich dich gar nicht, denn du würdest mir lachend ins Wort fallen und sagen: ‚Ich hab‘ es nun einmal so gemacht und kann nicht anders‘, und man müßte dir dennoch gut sein“⁴¹. Schumann gesteht damit Graf Pocci zwar Gefühl zu, spricht ihm aber die geistige bzw. intellektuelle Durchdringung der Materie ab. Ernstzunehmende Musik, so die implizite Ansicht Schumanns, muss über beides verfügen, muss, mit anderen Worten, das Männliche mit dem Weiblichen verbinden.

³⁹ Wilhelm von Humboldt, *Plan einer vergleichenden Anthropologie*, Abschnitt 8: „Hauptsächlichste Thatsache, auf welche der Gedanke einer vergleichenden Anthropologie sich vorzüglich stützt“, in: *Gesammelte Schriften*, hg. von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 1, Berlin 1903, S. 406-408.

⁴⁰ Vgl. hierzu Frank Hentschel, *Das „Ewig-Weibliche“ – Liszt, Mahler und das bürgerliche Frauenbild*, in: *AfMw* 51, 1994, S. 274-293.

⁴¹ *Sonate (in C) von Franz Graf von Pocci, Frühlingssonate (in G) von demselben*, in: Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hg. von Martin Kreisig, 5. durchgesehene Auflage, Leipzig 1914, Bd. 1, S. 92.

Es lohnt sich, diese Sottise über allzu ‚weibliche‘ Musik bei der Lektüre des bekannten Schubert-Aufsatzes im Kopf zu haben, den Schumann drei Jahre später, also 1838, in der *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlichte. Denn der hier gezogene Vergleich mit Beethoven verrät erst vor dem Hintergrund der Pocci-Rezension, in welchem Ausmaß sich zu diesem Zeitpunkt Schumanns ursprünglicher Enthusiasmus für Schubert abgekühlt hatte: „So wird, wer einigermaßen Gefühl und Bildung hat, Beethoven und Schubert auf den ersten Seiten erkennen und unterscheiden. Schubert ist ein Mädchencharakter, an jenen gehalten, bei weitem geschwätziger, weicher und breiter; gegen jenen ein Kind, das sorglos unter den Riesen spielt. So verhalten sich diese Sinfoniesätze zu denen Beethovens und können in ihrer Innigkeit gar nicht anders als von Schubert gedacht werden. Zwar bringt auch er seine Kraftstellen, bietet auch er Massen auf; doch verhält er sich immer wie Weib zum Mann, der befiehlt, wo jenes bittet und überredet“⁴².

Die wertende Etikettierung der Musik Beethovens als männlich, also: ernst, gewichtig, aktiv ins Grenzenlose strebend; dagegen derjenigen Schuberts als weiblich, also: harmlos, oberflächlich, passiv auf das Innere begrenzt, die Schumann hier vornimmt, zieht sich durch die gesamte Rezeptionsgeschichte der beiden Komponisten. Ein aktuelles Beispiel lieferte wiederum Eric Rohmer in dem bereits erwähnten Buch über die Tiefe, die Schubert nach Meinung des Regisseurs vermissen lässt: „Was zum Beispiel in den *Impromptus* Schuberts mein Vergnügen einschränkt, ist nicht nur das Ermüdende einer zu gleichförmig wiederholten Melodie, sondern auch die Furcht, ob sich ohne Unterstützung und Verlängerung diese zu Beginn so reiche und verführerische Melodie mit der Zeit nicht als verhältnismäßig hohl und oberflächlich herausstellen könnte [...], verglichen mit dem kleinsten Motiv bei Beethoven“⁴³. Auch hier liegt unausgesprochen das Klischee vom ‚männlichen‘, musikalisch zeugungskräftigen Beethoven zugrunde. Dieses Klischee erscheint dann wiederum, wie Albrecht Riethmüller unlängst gezeigt hat⁴⁴, auf so charakteristische Weise mit nationalistischen Zügen durchsetzt, dass hier von einer chauvinistischen Vereinnahmung im doppelten Sinn – des Sexismus und des Nationalismus – gesprochen werden kann. In diese Projektion vom männlich-deutschen Komponisten-Heros Beethoven fügt sich dann wie von selbst auch die ihm allenthalben attestierte ‚Tiefe‘ ein.

V.

In den Klischees der ‚Innigkeit‘ und der ‚Tiefe‘, so zeigt dieser knappe Aufriss, bündeln sich überkommene, äußerst wirkungsmächtige Vorstellungen davon, was Musik sei und wie sie beschaffen sein müsse. Die Bezeichnungen fungieren, wie unbewusst auch immer angewendet, als Abkürzungen von Denktraditionen, die sich zueinander komplementär verhalten. Der Begriff ‚Innigkeit‘ lobt emotionale Intensität, Melodiosität, an-

⁴² *Franz Schuberts letzte Kompositionen*, in: ebd., Bd. 1, S. 330.

⁴³ Rohmer, *Von Mozart zu Beethoven* (wie Anm. 33), S. 166f.

⁴⁴ *Wunschbild: Beethoven als Chauvinist*, in: *AfMw* 58, 2001, S. 91-109.

Geist, so ist bei den Frauen die Gesinnung [sinnliche Empfindung] am meisten rege und thätig. [...] Die weibliche Empfindung zeichnet sich vor der männlichen [...] durch größere Innigkeit aus. [...] In der Seele der Frauen erklingen (wenn das Bild erlaubt ist) von den Schwingungen einer einzelnen Saite immer zugleich alle übrigen; ihr Gemüth gleicht dem stillen klaren Wasser, in dem die leiseste Bewegung von Welle zu Welle bis an die äußersten Gränzen fortzittert. [...] Die physische Organisation des Weibes ist ebenso zum Aufnehmen und Empfangen geneigt, als die moralische, alles zurück auf den inneren Zustand zu reflectiren“³⁹.

Diese Ansicht, dass die ‚Innigkeit‘, als nach innen gewendete Empfindungskraft, eine weibliche Eigenschaft sei, prägte auch den musikalischen Diskurs nachhaltig⁴⁰. Stereotype bildeten sich aus, in denen die gängigen Bilder von ‚Männlichkeit‘ und ‚Weiblichkeit‘, wie sie bei Humboldt erscheinen, auf die Musik projiziert sind. Dabei wird der weiblichen Sphäre alles zugeschlagen, was musikalisch einerseits intensiver Empfindung, andererseits einer gewissen Harmlosigkeit entspricht, die dadurch entsteht, dass die Empfindung eben innerlich bleibt und sich nicht fordernd nach außen wendet. Letzteres bleibt vielmehr der männlichen Sphäre vorbehalten, ebenso der Komplex ‚Tiefe‘. Formelhaft kann der Geschlechterdualismus in der Musik auf folgende komplementäre Antithesen verknüpft werden: Andacht versus Leidenschaft, Gefühl versus Geist, passives versus aktives Prinzip, Melodie versus Rhythmus, Sanglichkeit versus instrumentale Linie – oder eben, bündig, Innigkeit versus Tiefe.

Unzählige Urteile über Musik basieren auf dieser komplementären Antithese. So auch Robert Schumanns Rezension von zwei Klaviersonaten aus der Feder Franz von Poccis: „Hätte mir jemand den Titel zugehalten“, meinte er süffisant, „so würde ich auf eine Komponistin geraten und vielleicht so geurteilt haben: Wie du heißen magst, Adele – Zuleika, ich liebe dich vorweg, wie alle, die Sonaten schreiben! [...] du bist ein gutes siebzehnjähriges Kind mit viel Liebe und Eitelkeit, viel Innigkeit und Eigensinn. Mit Worten wie ‚Tonika‘, ‚Dominante‘ oder gar ‚Kontrapunkt‘ erschreck‘ ich dich gar nicht, denn du würdest mir lachend ins Wort fallen und sagen: ‚Ich hab‘ es nun einmal so gemacht und kann nicht anders‘, und man müßte dir dennoch gut sein“⁴¹. Schumann gesteht damit Graf Pocci zwar Gefühl zu, spricht ihm aber die geistige bzw. intellektuelle Durchdringung der Materie ab. Ernstzunehmende Musik, so die implizite Ansicht Schumanns, muss über beides verfügen, muss, mit anderen Worten, das Männliche mit dem Weiblichen verbinden.

³⁹ Wilhelm von Humboldt, *Plan einer vergleichenden Anthropologie*, Abschnitt 8: „Hauptsächlichste Thatsache, auf welche der Gedanke einer vergleichenden Anthropologie sich vorzüglich stützt“, in: *Gesammelte Schriften*, hg. von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 1, Berlin 1903, S. 406-408.

⁴⁰ Vgl. hierzu Frank Hentschel, *Das „Ewig-Weibliche“ – Liszt, Mahler und das bürgerliche Frauenbild*, in: *AfMw* 51, 1994, S. 274-293.

⁴¹ *Sonate (in C) von Franz Graf von Pocci, Frühlingssonate (in G) von demselben*, in: Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hg. von Martin Kreisig, 5. durchgesehene Auflage, Leipzig 1914, Bd. 1, S. 92.

Es lohnt sich, diese Sottise über allzu ‚weibliche‘ Musik bei der Lektüre des bekannten Schubert-Aufsatzes im Kopf zu haben, den Schumann drei Jahre später, also 1838, in der *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlichte. Denn der hier gezogene Vergleich mit Beethoven verrät erst vor dem Hintergrund der Pocci-Rezension, in welchem Ausmaß sich zu diesem Zeitpunkt Schumanns ursprünglicher Enthusiasmus für Schubert abgekühlt hatte: „So wird, wer einigermaßen Gefühl und Bildung hat, Beethoven und Schubert auf den ersten Seiten erkennen und unterscheiden. Schubert ist ein Mädchencharakter, an jenen gehalten, bei weitem geschwätziger, weicher und breiter; gegen jenen ein Kind, das sorglos unter den Riesen spielt. So verhalten sich diese Sinfoniesätze zu denen Beethovens und können in ihrer Innigkeit gar nicht anders als von Schubert gedacht werden. Zwar bringt auch er seine Kraftstellen, bietet auch er Massen auf; doch verhält er sich immer wie Weib zum Mann, der befiehlt, wo jenes bittet und überredet“⁴².

Die wertende Etikettierung der Musik Beethovens als männlich, also: ernst, gewichtig, aktiv ins Grenzenlose strebend; dagegen derjenigen Schuberts als weiblich, also: harmlos, oberflächlich, passiv auf das Innere begrenzt, die Schumann hier vornimmt, zieht sich durch die gesamte Rezeptionsgeschichte der beiden Komponisten. Ein aktuelles Beispiel lieferte wiederum Eric Rohmer in dem bereits erwähnten Buch über die Tiefe, die Schubert nach Meinung des Regisseurs vermissen lässt: „Was zum Beispiel in den *Impromptus* Schuberts mein Vergnügen einschränkt, ist nicht nur das Ermüdende einer zu gleichförmig wiederholten Melodie, sondern auch die Furcht, ob sich ohne Unterstützung und Verlängerung diese zu Beginn so reiche und verführerische Melodie mit der Zeit nicht als verhältnismäßig hohl und oberflächlich herausstellen könnte [...], verglichen mit dem kleinsten Motiv bei Beethoven“⁴³. Auch hier liegt unausgesprochen das Klischee vom ‚männlichen‘, musikalisch zeugungskräftigen Beethoven zugrunde. Dieses Klischee erscheint dann wiederum, wie Albrecht Riethmüller unlängst gezeigt hat⁴⁴, auf so charakteristische Weise mit nationalistischen Zügen durchsetzt, dass hier von einer chauvinistischen Vereinnahmung im doppelten Sinn – des Sexismus und des Nationalismus – gesprochen werden kann. In diese Projektion vom männlich-deutschen Komponisten-Heros Beethoven fügt sich dann wie von selbst auch die ihm allenthalben attestierte ‚Tiefe‘ ein.

V.

In den Klischees der ‚Innigkeit‘ und der ‚Tiefe‘, so zeigt dieser knappe Aufriss, bündeln sich überkommene, äußerst wirkungsmächtige Vorstellungen davon, was Musik sei und wie sie beschaffen sein müsse. Die Bezeichnungen fungieren, wie unbewusst auch immer angewendet, als Abkürzungen von Denktraditionen, die sich zueinander komplementär verhalten. Der Begriff ‚Innigkeit‘ lobt emotionale Intensität, Melodiosität, an-

⁴² *Franz Schuberts letzte Kompositionen*, in: ebd., Bd. 1, S. 330.

⁴³ Rohmer, *Von Mozart zu Beethoven* (wie Anm. 33), S. 166f.

⁴⁴ *Wunschbild: Beethoven als Chauvinist*, in: *AfMw* 58, 2001, S. 91-109.

dächtige Wirkung und erfasst damit eine Sphäre der Musik, die er zugleich als ihre weibliche Seite ausgibt. Angemessen lebt sich diese Seite, so will es das Klischee, in melodiosen, vokalen, kleinen und privaten Gattungen wie dem Lied aus. In dieser Tradition wird der Liederkomponist Schubert hoch geschätzt, der Symphoniker Schubert hingegen abgelehnt, weil die schubertsche ‚Innigkeit‘ gegen die Gattungsnorm der Symphonie verstoße (es sei denn, in den ‚gesanglichen‘ Seitensätzen oder im liedhaften Adagio). Dasselbe Stereotyp greift auch bei Hugo Wolf, aus dessen stets beschworener Begabung für das Liedgenre meist reflexartig die mindere Qualität seiner Instrumentalmusik gefolgert wird. (Dieser Mechanismus funktioniert im Übrigen auch umgekehrt, wie das Urteilmuster vom in melodischer Hinsicht unbegabten Beethoven zeigt, dessen Liedschaffen als zweitrangig zu betrachten sei.) Als der weiblichen Sphäre zugehörig gelten ferner Melodieinstrumente wie die Violine, weshalb die ‚Innigkeit‘ ein Qualitätskriterium für ihre Handhabung darzustellen vermag.

Die ‚Tiefe‘ hingegen gehört, so die herrschende Meinung, der männlichen Sphäre der Musik an. Ihr Feld ist die große Form, vorzugsweise die Symphonie. Ihr Feld ist, anders gewendet, die Instrumentalmusik, die ‚reine‘ bzw. ‚absolute‘ Musik, deren metaphysisches Spekulieren jenseits der Begriffe nicht durch das Wort beengt wird. Ihr Zug geht ins Grenzenlose; geistig, ernsthaft und bedeutend, wächst sie buchstäblich über sich selbst hinaus.

Im Verbund konfigurieren die komplementären Kriterien der ‚Innigkeit‘ und der ‚Tiefe‘ das Ideal einer Musik, die seriös, wahr und aufrichtig wirkt. 1997 schrieb Eric Rohmer über Beethovens ‚tiefes‘ Spätwerk, dieses habe „einen immer deutschen Charakter“ angenommen. Beethoven habe an der deutschen Musik am meisten „die Authentizität“ geschätzt, „gegenüber der Künstlichkeit der internationalen des 18. Jahrhunderts, [...] auch deren naive, direkte, volkstümliche Art im Gegensatz zur mondänen Musik, beispielsweise der Oper, die von Italien bestimmt wurde. Deutschland ist für ihn der Hüter höchster musikalischer, aber auch moralischer Werte“⁴⁵.

Hier zeichnet sich das Gegenbild zu ‚Innigkeit‘ und ‚Tiefe‘ ab: eine mondäne, also weltliche Musik; eine Musik, die auf Unterhaltung zielt, die sich ostentativ zur Oberfläche bekennt, die ihre Faktur zeigt, die sich auf Distanz zur Gefühlswelt des Hörer begibt, die doppelbödig oder ironisch wirkt. Über einen ‚innigen‘ Stravinsky wird man sowenig etwas lesen wie über die ‚Tiefe‘ eines Weill-Songs – im Gegenteil: Stravinskys Musik „ist ausdruckslos und ohne Tiefe [...]. Ich mag diese Musik nicht mehr hören. Im Vergleich zu dem, was vorher war (Gustav Mahler z. B.), auch zu dem, was danach kam (Stockhausen z. B.), fehlt bei Strawinsky die wichtigste Dimension: der Bezug zur Transzendenz, den er nicht wollte, weil er ihn nicht hatte. Mehr möchte ich dazu nicht sagen“⁴⁶.

Anschrift des Autors: Freie Universität Berlin, Musikwissenschaftliches Seminar, Grunewaldstr. 35, 12165 Berlin

⁴⁵ Von Mozart zu Beethoven (wie Anm. 33), S. 218f.

⁴⁶ Johannes Fritsch in einer Umfrage von 1971 anlässlich des Todes von Igor Stravinsky (*Die junge Generation äußert sich über Strawinsky*, in: *Melos* 38, 1971, S. 350f.).