

Maschinen werden
besser als Menschen,
in allen Branchen.
Eine Revolution
bahnt sich an.

Themen der Weisheitslehren

ebö

auf dem Wege zur Weltgemeinschaft

„Mensch und Maschine“

Donaueschinger Musiktage

elektronische Musik

Musica ex machina.

Philosophie

Arthur Schopenhauer

Die Welt
als
Wille und Vorstellung I

Die Vorstellung, unabhängig vom Satze des
Grundes: die Platonische Idee:
das Objekt der Kunst

Musik

12.

FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG OKTOBER 2012

Die Donaueschinger Musiktage

Wie schön es ist im Park des Fürsten zu
Fürstenberg! Die Bäume tragen Gold,
das Entenvolk zetert um die Wette mit
den Lautsprecheranten der Klanginstalla-
tion „Jahreszeiten“ von Mia Schmidt und
Wolfgang Motz, und nebenan, auf der
Reitwiese, liegt einer auf dem Rücken,
die Augen geschlossen. Vielleicht schläft
er, vielleicht macht er nur gerade eine
Metamorphose durch, wird zu Gras oder

zu Luft, Wind, Kieselstein, was auch immer, während die übrigen Neue-Musik-Schlachtenbummler, die da um ihn herum lustwandeln, gebannt nach oben starren, um herauszufinden, wie das metallische Brausen der „Pneumatic Sound Fields“ des niederländischen Klangkünstlers Edwin van der Heide wohl zustande kommt. Es klingt, als hätte eine Armee unsichtbarer Riesen Asthma. Auch den Rest der kleinen Stadt hüllt die Fülle des Herbstsonnenlichts in die märchenhafte Farbe des Optimismus.

Dabei ist dies ein knallharter, um nicht zu sagen: ein deprimierend realistischer Jahrgang bei den Donaueschinger Musiktagen. „Mensch und Maschine“ heißt die Parole, verhandelt werden die Einflüsse neuerer Technologien auf den Kompositionsprozess. Achtundzwanzig Uraufführungen gibt es, mehr als zehntausend Besucher werden am Ende gezählt – ein neuer Rekord. Und gewiss ist dies rein logistisch auch wieder eine Riesenanstrengung für die Musikabteilung des Südwestrundfunks, dito für den künstlerischen Leiter Armin Köhler, dito für die Musiker des SWR-Vokalensembles, des SWR-Symphonieorchesters Baden-Baden und des SWR-Experimentalstudios Freiburg. Aber auch für die geladenen Gäste samt Equipment: junge Ensembles aus Israel, Norwegen, Belgien, Deutschland, legendäre alte Freejazzler aus Großbritannien. Das Publikum reist wieder an aus aller Herren Ländern. Und für alle genannten Gruppen bilden diese drei Tage im späten Oktober, randvoll mit noch unbekannter Musik, so etwas wie eine Insel der Seligen: Einmal im Jahr schiffen wir uns in Donaueschingen alle gemeinsam ein nach Kythera.

Kreidler, zweiunddreißig, gehört zur jungen Komponistengeneration, die in diesem Jahr in Donaueschingen so stark ist wie selten zuvor. Ganz offenbar hat hier endlich ein Generationenwechsel stattgefunden, sichtbar zuerst im Publikum, jetzt auch bei den Musikensembles, den Musikschaaffenden. Und wer jung ist, so viel ist klar, der muss das Rad neu erfinden.

Es sind ja nicht unbedingt immer die schwächeren Werke, die retrospektiv er-

scheinen insofern, als sie bewährtes Vokabular erneuern. Auch das von den Musiktagen gesetzte Maschinen-Thema ist entschieden „retro“: Haben sich nicht die Pioniere der Elektronischen Musik vor mehr als fünfzig Jahren mit ganz ähnlichen Testfragen herumgeschlagen? Oder, vor über hundert Jahren, die Veristen, Dadaisten, Futuristen? Es sind also in Donaueschingen plötzlich wieder etwas angestrengte Politaktionsmusiken zu erleben. „Generation Kill“ von Stefan Prins (Jahrgang 1979) gehört dazu: ein halbstündiges Trommelfeuer auf alle Sinne, darin die Musiker des Nadar-Ensembles so tun, als würden sie von Spielkonsolen manipuliert; tatsächlich wird aber nur konventionell verfilmt, vervielfältigt, verpixelt, übermalt und mit Videos von erschossenen Talibankämpfern collagiert. Auch die disparate Orchester-Chor-Solisten-Collage „Saf Haki/Der syrische Freund“ von Helmuth Oehring geht hausieren mit ihrer politmoralischen Botschaft. Die Rolle des Lampenputzer-Revoluzzers, der nach totaler künstlerischer Freiheit kräht, übernimmt Agitprop-Komponist Trond Reinholdtsen mit seinem Ensemble „asamimasa“ und einem Musiktheater, darin schlicht alles nur verneint wird. Hierbei kommt es weniger auf saubere Realisierung an, gute Absicht genügt.

Auch die Raummixturmusik „Mimshak“ von Yoav Pasovsky (Jahrgang 1980) geht nicht ganz so auf, wie sich der Komponist das ausgedacht hat. Hingemerkte Arbeiten wie diese gibt es leider etliche zu hören in Donaueschingen, für ein Uraufführungsfestival ist das freilich normal. Dennoch ist man dankbar, dass das Ensemble Ascolta mit dem famosen Experimentalstudio die Latte handwerklichen Niveaus wieder dahin legt, wo sie hingehört, und so feinschraffierte Klanggemälde hörbar macht wie „Forest Construction“ von Øyvind Torvund (Jahrgang 1976).

Einige wenige Stücke verzichteten ganz auf die Macht der Maschine (von der E-Gitarre, einem längst herkömmlichen Instrument, abgesehen). Es sind mit die besten: Die elegante Hoquetus-

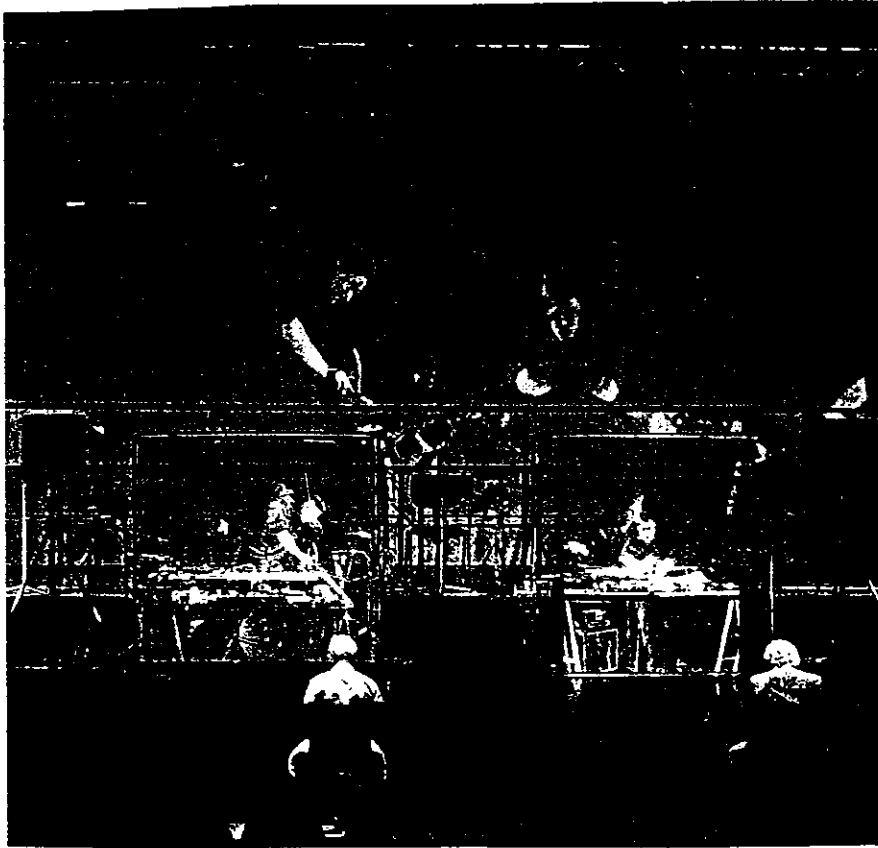


Foto Charlotte Oswald

Politmusik: „Generation Kill“ von Stefan Prins in Donaueschingen

Komposition „linea d'orizzonte“ von Beat Furrer oder auch Michael Wertmüllers Virtuosenfeuerwerk „Skip a Beat“ oder Georg Katzers Kantate „after Carroll“. Herausragend auch die Arbeiten von Johannes Kreisler, der neben der Installation „Split Screen Studies“ ein Ensemblestück für Klavier, Schlagzeug, Flöte, Saxophon, Geige, Cello und Gitarre sowie Audio- und Videoplayback komponiert hat. Es trägt zwar den etwas großspurigen Titel „Der Weg der Verzweiflung“ (Hegel) ist der chromatische“, fällt aber, im Gegenteil, durch kurz getaktete, konzentrierte Aussagekraft auf, dreist alles zusammenklebend, was in Sachen Video- oder Computerkomposition an banal eingeschliffenen Hör- und Seh-Erwartungen vorkommt: Alles nur geklaut, nichts passt mehr zusammen. ELEONORE BÜNING

Brockhaus Enzyklopädie

elektronische Musik, Sammelbegriff für jede Art von Musik, bei deren Entstehung oder Wiedergabe elektron. Mittel eingesetzt werden. Zu unterscheiden sind: 1) Klänge, die mit →elektronischen

Musikinstrumenten erzeugt werden und entweder traditionelle Instrumente nachahmen (elektron. Orgelmusik) oder neue Klangformen aufweisen; 2) i. e. S. Musik, die mittels elektron. Apparaturen erzeugt und von diesen direkt in einen Klangerspeicher (Tonband) eingegeben wird, von dem sie über Lautsprecher wiedergegeben werden kann, so daß sie der Mittlerrolle des Interpreten entbehrt; 3) → Computermusik.

Ziel der e. M. ist die Entdeckung neuer, jenseits der bisherigen Musikübung liegender Klangräume, deren breites Spektrum die Geräuschkomponente einschließt und hinsichtlich Tonhöhe, Tondauer, Klangfarbe und Geräuschform Kombinationen von unendl.

Variabilität zuläßt. Als Material für neuartige Klangformen dienen insbesondere reine Töne (Sinusschwingungen), Geräusche (z. B. weißes Rauschen), Tongemische und Impulse.

Die e. M. wird vom Komponisten im elektron. Studio am Mischpult hergestellt. Als Grundlage dient ihm die »Realisationspartitur«, die eine verbale oder skizzenhaft schemat. Beschreibung der techn. Vorgänge enthält. Das techn. Instrumentarium besteht aus → Tongeneratoren; Zusatzgeräte dienen der Klangfarbenbeeinflussung. Der heute vielfach verwendete → Synthesizer vereinigt in sich die Möglichkeit sowohl der Erzeugung als auch der Veränderung von Klängen.

Während die e. M. ihre Schallereignisse somit auf rein synthet. Weg gewinnt, nimmt die → konkrete Musik Umweltgeräusche aus allen Bereichen des Hörbaren zum Ausgangspunkt, die mit dem Instrumentarium des Studios verfremdet und nach einem zuvor entworfenen Plan kombiniert werden. Beide Formen werden aber auch verbunden.

elektronische Musikinstrumente, E-Instrumente, Bez. für Musikinstrumente oder Geräteeinheiten, bei denen die primäre Klangerzeugung ausschließlich oder wesentlich mit elektron. Schaltungen, Bauelementen u. a. erfolgt. E. M., aber auch die Vielzahl der unterschiedlichsten elektron. Zusatzgeräte (z. B. Effektgeräte), Steuer- und Übertragungssysteme (Mikrophone, Verstärker, Mischpult, Lautsprecher u. a.), wie sie das Bild moderner Tonstudios und Aufnahmeanlagen prägen und somit entscheidend zur Soundgestaltung beitragen, sind aus der Klangwelt der heutigen Unterhaltungs-, Pop- und Rockmusik sowie des Jazz nicht mehr wegzudenken.

Man unterscheidet Systeme mit rein elektron. Schwingungserzeugung von Instrumenten mit mechan. Schwingungsträgern und elektron. Schwingungsverarbeitung (auch elektr., elektromechan. oder elektroakust. Musikinstrumente), wobei der techn. Aufbau der Instrumente nur selten eine eindeutige Unterscheidung zuläßt. Bei den rein e. M. wird die Grund- oder Ausgangsschwingung i. d. R. von Oszillatoren (Tonfrequenzoszillatoren) erzeugt, über Fil-

ter, Steueroszillatoren u. a. weiterverarbeitet und von einem Verstärker-Lautsprecher-System wiedergegeben. Die Tonsteuerung erfolgt neben den übl. Schaltermechaniken entweder direkt per Hand (z. B. beim Theremingerät), durch Gleitwiderstände (Bandmanual, Ondes Martenot) oder über eine Klaviatur, deren Tasten entweder die beim Klavier übl. Tonanordnung zeigen (vollelektron. Elektronenorgeln und Elektroklaviere) oder bloße Steuer- oder Abruffunktionen haben (exemplarisch beim → Synthesizer).

Die elektromechan. Klangerzeugung basiert auf mechan. Schwingungsträgern, wie abgestimmten Saiten, Metallstäben oder -platten (→ Elektroklavier), die von Tonabnehmern (seltener über Mikrofon) abgetastet werden. Daneben gibt es die bei der (frühen) Elektronenorgel häufigen Ton- und Zahnradgeneratoren (Hammondorgel) sowie Instrumente mit abrufbaren Tonbandschleifen (Mellotron). Heutige e. M. arbeiten i. d. R. vollelektronisch, wobei man zw. analogen und digitalen Systemen unterscheidet.

MUSIK

Arthur Schopenhauer

- Die Musik steht ganz abgesondert von anderen. Wir erkennen in ihr nicht die Nachbildung, Wiederholung irgendeiner Idee der Wesen der Welt; dennoch ist sie eine so große und überaus herrliche Kunst wirkt so mächtig auf das Innerste des Menschen, wird dort so ganz und so tief von ihm verstanden, als eine ganz allgemeine Sprache, deren Deutlichkeit sogar die der anschaulichen Welt selbst übertrifft.
- Daß sie zur Welt in irgend einem Sinn, sich wie Darstellung zum Dargestellten, wie Nachbild zum Vorbild verhalten muß, können wir aus der Analogie mit den übrigen Künsten schließen, denn dieser Charakter eigen ist und mit deren

Wirkung auf uns die ihrige im Ganzen gleichartiger, nur stärker, schneller, notwendiger, unfehlbarer ist. Man hat Musik zu allen Zeiten geübt, ohne sich hierüber Rechenschaft geben zu können; zufrieden, sie unmittelbar zu verstehen, te man Verzicht auf ein abstraktes Begreifen dieses unmittelbaren Verstehen selbst.

- Die Musik ist eine so unmittelbare Objektivierung und Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vielvältige Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht. Die Musik ist also keineswegs, gleich den anderen Künsten das Abbild der Ideen; sondern ein Abbild des Willens selbst, dessen Objektivität auch die Ideen sind; deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher als die anderen Künste; denn diese reden nur vom Schatten, diese aber vom Wesen.

 - Da es inzwischen der selbe Wille ist, der sich sowohl in den Ideen, als in der Musik nur in jedem von beiden auf ganz verschiedene Weise, objektiviert, so muß eine Analogie sein zwischen der Musik und zwischen den Ideen, deren Erscheinung in der Vielheit und Unvollkommenheit die sichtbare Welt ist.
-

• Ich erkenne in den tiefsten Tönen der Harmonie, im Grundbaß, die niedrigsten Stufen der Objektivation des Willens wieder, die unorganische Natur, die Masse der Planeten. Alle die hohen Töne, leicht, beweglich und schneller verklingend, sind bekanntlich anzusehen als entstanden durch die Nebenschwingungen des tiefen Grundtones, bei dessen Anklang sie immer zugleich leise mitklingen und es ist Gesetz der Harmonie, daß auf eine Baßnote diejenigen hohen Töne treffen dürfen, die wirklich schon von selbst mit ihr zugleich ertönen durch die Nebenschwingungen. Dieses ist nun dem analog, daß die gesamten Körper und Organisationen der Natur angesehen werden müssen als entstanden durch die stufenweise Entwicklung aus der Masse der Planeten: diese ist, wie ihr Träger, so die Quelle, und dasselbe Verhältnis haben die höheren Töne im Grundbaß.

• Die Tiefe hat eine Grenze, über welche hinaus kein Ton mehr hörbar ist: dies entspricht dann, daß keine Materie ohne Form und Qualität wahrnehmbar ist, d. h. ohne Äußerung einer nicht weiter erklärbaren Kraft, in der eben sich eine Idee ausspricht und allgemein, daß keine Materie ganz willenlos sein kann: als wie vom Ton als solchem ein gewisser Grad der Höhe un-

zertrennlich ist, so von der Materie ein gewisser Grad der Willensäußerung. 382

- In den gesamten die Harmonie hervorbringenden Reipienstimmen (vollbesetztstimmen), zwischen dem Baße und der leitenden Melodie singenden Stimme, erkenne ich die gesamte Stufenfolge der Ideen wieder in denen sich der Wille objektiviert.
- Die dem Baß nächststehenden sind die niedrigeren jener Stufen, die noch unorganisch, aber schon mehrfach sich äußernden Körper, die höher liegenden repräsentieren mir die Pflanzen- und Tierwelt.
- Die bestimmten Intervalle der Tonleiter sind parallel den bestimmten Stufen der Objektivierung des Willens, den bestimmten Species in der Natur. Das Abweichen von der arithmetischen Richtigkeit der Intervalle lassen sich mit den monströsen Mißgeburten zwischen zwei Tierspecies oder zwischen Mensch und Tier vergleichen.
- Allen diesen Baß- und Reipienstimmen welche die Harmonie ausmachen, fehlt nun aber jener Zusammenhang in der Fortschrit- tung, den allein die obere, die Melodie singende hat, welche auch allein sich schnell und leicht in Modulation und Läufern bewegt, während jene alle nur eine langsame Bewegung, ohne einen in jeder für sich be-

stehenden Zusammenhang haben.

- Am schwerfälligsten bewegt sich der tiefe Baß, der Repräsentant der rohesten Masse: sein Steigen und Fallen geschieht nur in großen Stufen, in Terzen, Quartan, Quinten, nie um einen Ton, er wäre denn ein durch doppelten Kontrapunkt versetzter Baß.
- Schneller, jedoch noch ohne melodischen Zusammenhang und sinnvolle Fortschreitung bewegen sich die höheren Ripienstimmen, welche der Tierwelt parallel laufen. Das unzusammenhängende Ganze und die gesetzmäßige Bestimmung aller Ripienstimmen ist dem analog, daß in der ganzen unvernünftigen Welt, vom Kristall bis zum vollkommensten Tier, kein Wesen ein eigentlich zusammenhängendes Bewußsein hat, welches sein Leben zu einem sinnvollen Ganzen machte, auch keine sukzessive geistige Entwicklung erfährt, keines sich durch Bildung sich vervollkommnet, sondern alles gleichmäßig zu jeder Zeit da steht, wie es seiner Art nach ist, durch festes Gesetz bestimmt. 383
- Endlich in der Melodie, in der hohen, der singenden, das Ganze leitenden und mit ungebundener Willkür in ununterbrochenem, bedeutungsvollem Zusammenhang eines Gedankens von Anfang bis zum Ende fortschreitenden, ein Ganzes darstellenden Hauptstimme, erkenne

ich die höchste Stufe der Objektivierung des Willens wieder, das besonnene Leben und Streben des Menschen, wie er allein, weil vernunftbegabt, stets vor- und rückwärts steht, auf dem Weg seiner Wirklichkeit und der unzähligen Möglichkeiten, und so einen besonnenen und dadurch als Ganzes zusammenhängenden Lebenslauf vollbringt.

- Die Melodie erzählt die Geschichte, des von der Besonnenheit beleuchteten Willens, aber sie sagt mehr, sie erzählt seine geheimste Geschichte, malt jede Regung, jedes Streben, jede Bewegung des Willens, alles Das, was die Vernunft unter dem weiten und negativen Begriff Gefühl zusammenfaßt und auch nicht weiter in ihre Abstraktion aufnehmen kann. Daher hat es auch immer geheißen, die Melodie sei die Sprache des Gefühls und der Leidenschaft.
- Dementsprechend ist das Wesen der Melodie ein stetes Abirren vom Grundton auf tausend Wegen, nicht nur in harmonischen Stufen zur Terz und Dominante, sondern zu jedem Ton, zur dissonanten Septime und zu den übermäßigen Stufen, aber immer folgt ein endliches Zurückkehren zum Grundton. Der Begriff ist hier, wie überall in der Kunst, unfruchtbar: der Komponist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus, in einer Sprache, die seine Vernunft nicht

verstehet. Daher ist in einem Komponisten, mehr als in einem anderen Künstler der Mensch vom Künstler ganz getrennt und unterschieden.

• Die kurzen faßlichen Sätze rascher Tanzmusik scheinen nur vom leicht zu erreichenden, gemeinen Glück zu reden; dagegen das Allegro maestoso, in großen Sätzen, langen Gängen, weiten Abirrun- gen ein größeres, edleres Streben nach einem fernen Ziel, und dessen Erreichung bezeichnet.

• Das Adagio spricht vom Leiden eines großen und edlen strebens, welches alles Kleinliche Glück verschmäht. Aber wie wunderbar ist die Wirkung von Moll und Dur! Wie erstaunlich, daß der Wechsel eines halben Tones, der Eintritt der kleinen Terz, statt der großen, um sogleich und unausbleiblich ein banges, peinliches Gefühl aufdringt von welchem uns das Dur ebenso augenblicklich erlöst. Das Adagio erlangt im Moll den Ausdruck des höchsten Schmerzes wird zur erschütterndsten Wehklage. Tanzmusik in Moll scheint das Verfehlen des Kleinlichen Glückes, das man lieber verschmähen sollte, zu bezeichnen, scheint vom Erreichen eines niedrigen Zweckes unter Mühseligkeiten und Plackerei zu reden.

• Die unerschöpflichkeit möglicher Melodien

entspricht der Unerschöpflichkeit der Natur an Verschiedenheit der Individuen, Physiognomien und Lebensläufen. Der Übergang von einer Tonart in eine ganz andere, da er den Zusammenhang mit dem Vorhergegangenen ganz aufhebt, gleicht dem Tode, sofern in ihm das Individuum endet.

385

Die Musik drückt nicht diese oder jene Freude, Betrübnis, Schmerz, oder Entsetzen oder diesen oder jenen Jubel aus, sondern die Freude, die Betrübnis, den Schmerz, das Entsetzen, den Jubel, die Lustigkeit selbst, gewissermaßen in abstrakto, das Wesentliche derselben, ohne alles Beiwerk, also auch ohne Motiv dazu.

Dennoch verstehen wir sie, in dieser abgezogenen Quintessenz, vollkommen. Hieraus entspringt es, daß unsere Phantasie sie so leicht durch sie erregt wird und nun versucht, jene ganz unmittelbar zu uns redende unsichtbare und doch so bewegte Geisterwelt zu gestalten und sie mit Fleisch und Bein zu bekleiden, also dieselbe in einem analogen Beispiel zu verkörpern.

- Dies ist der Ursprung des Gesanges mit Worten und endlich die Oper - welche eben deshalb diese untergeordnete Stellung nie verlassen sollte, um sich zur Hauptsache und die Musik zum bloßen Mittel des Ausdrucks zu ma-

chen, als welches ein großer Mißgriff und arge Verkehrtheit ist.

- Überall drückt die Musik nur die Quintessenz des Lebens und seiner Vorgänge aus, nie diese selbst, deren Unterschiede daher auf jene nicht einfließen. Gerade diese, ihr ausschließlich eigene Allgemeinheit, bei genauester Bestimmtheit, gibt ihr den hohen Wert, welche sie als Panakreion aller unser Leiden hat. Wenn also die Musik zu sehr sich den Worten anzuschließen und nach Begebenheiten zu modelln sucht, so ist sie bemüht eine Sprache zu reden, die nicht die ihre ist.
- Wir können daher die erscheinende Welt oder die Natur und die Musik als zwei verschiedene Ausdrücke derselben Sache ansehen, welche selbst daher das allein Vermittelnde der Analogie Beider ist, dessen Erkenntniß erfordert wird, um jene Analogie einzusehen. Die Musik ist demnach, wenn als Ausdruck der Welt angesehen, eine im höchsten Grade allgemeine Sprache, die sich sogar zur Allgemeinheit der Begriffe verhält, wie diese zu den einzelnen Dingen. Ihre Allgemeinheit ist aber kein eswegs jene leere Allgemeinheit der Abstraktion, sondern ganz anderer Art und ist verbunden mit durchgängiger deutlicher Bestimmtheit.
- Alle möglichen Bestrebungen, Erregungen und Äußerungen des Willens, alle jene Vorgänge im Innern des Menschen, welcher die Vernunft in den weiten negativen Begriff Gefühl wirft, sind durch die unendlich vielen möglichen

Melodien auszudrücken, aber immer in der
Allgemeinheit bloßer Form, ohne den Stoff,
immer nur nach dem Ansich, nicht nach der
Erscheinung, gleichsam die innerste Seele der
selben, ohne Körper. 387

- Aus diesem innigen Verhältniß, welche die Mu-
sik zum wahren Wesen der Dinge hat, ist Dies
zu erklären, daß, wenn zu irgend einer Scene,
Handlung, Vorgang, Umgebung eine passende
Musik ertönt, diese aus dem geheimsten
Sinn derselben aufzuschließen scheint und
als der richtigste und deutlichste Kom-
mentar dazu auftritt, imgleichen, daß es
Dem, der sich dem Eindruck einer Sympho-
nie ganz hingibt, ist, als sähe er alle mög-
lichen Vorgänge des Lebens an der
Welt vorüberziehen; dennoch kann er,
wenn er sich besinnt, keine Ähnlichkeit
angeben zwischen jenem Tonspiel und
den Dingen, die ihm vorschweben.
- Denn die Musik ist, wie gesagt, darin von allen
anderen Künsten verschieden, daß sie nicht
Abbild der Erscheinung, oder richtiger der
adäquaten Objektivität des Willens, sondern
unmittelbar Abbild des Willens selbst ist,
und also zu allem Physischen der Welt,
das Metaphysische, zu aller Erschei-
nung das Ding ansich darstellt. Man
könnte demnach die Welt ebensowohl
verkörperte Musik als verkörperten
Willen nennen. Hierauf beruht es, daß man

ein Gedicht als Gesang, oder eine anschauliche Darstellung als Pantomime oder beides als Oper der Musik unterlegen kann. Daß überhaupt eine Beziehung zwischen einer Komposition und einer anschaulichen Darstellung möglich sind beruht eben darauf, daß beide nur ganz verschiedene Ausdrücke desselben inneren Wesens der Welt sind.

- Das unaussprechlich Innige aller Musik vermöge dessen sie als ein so ganz Vertrautes und doch ewig ferne Paradies an uns vorüberzieht, so ganz verständlich und doch so unerklärlich ist, beruht darauf, daß sie alle Regungen unseres innersten Wesens wiedergibt, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Qual.
-

389

- Die Musik welche wie die Welt, den Willen unmittelbar objektiviert ist erst vollkommen in der vollständigen Harmonie. Die hohe, leitende Stimme der Melodie bedarf, um ihren ganzen Eindruck zu machen, der Begleitung aller anderen Stimmen bis zum tiefsten Baß, welcher als Ursprung aller anzusehen ist: die Melodie greift selbst als integrierender Teil in die Harmonie ein, wie auch diese in jene; und wie nur so, im vollstimmigen Ganzen, die Musik ausspricht, was sie auszusprechen bezweckt, so findet der eine und außerzeitliche Wille seine vollkommene Objektivierung nur in der vollständigen

Vereinigung aller Stufen, welche in unzähligen Graden gesteigerter Deutlichkeit sein Wesen offenbaren.

• Sind alle Töne zum Grundton richtig, so sind sie es nicht mehr zueinander; indem ja z.B. die Quint, die kleine Terz der Terz sein müßte usw.; denn die Töne der Skala sind Schauspieler zu vergleichen, welche bald diese, bald jene Rolle zu spielen haben. Daher läßt sich eine vollkommen richtige Musik sich nicht einmal denken, geschweige ausführen, und dieserhalb weicht jede mögliche Musik von der vollkommenen Reinheit ab: sie kann bloß die ihr wesentlichen Dissonanzen, durch Verteilung derselben an alle Töne, die durch Temperatur verstacken.

Ist die ganze Welt als Vorstellung nur die Sichtbarkeit des Willens, so ist die Kunst die Verdeutlichkeit dieser Sichtbarkeit, die camera obscura, welche die Gegenstände reiner zeigt und besser übersehen und zusammenfassen läßt, das Schauspiel im Schauspiel, die Bühne auf der Bühne im „Hamlet“.

Ende

Jo,

Brockhaus Enzyklopädie

Schopenhauer, 1) Arthur, Philosoph, * Danzig 22. 2. 1788, † Frankfurt am Main 21. 9. 1860, Sohn von 2) und des Kaufmanns HEINRICH FLORIS SCHOPENHAUER (* 1747, † 1805).

Leben und Werk

Vom Vater urspr. zum Kaufmann bestimmt, studierte S. seit 1809 an der Univ. Göttingen zunächst Medizin und wechselte dann zur Philosophie. V. a. der Skeptiker G. E. SCHULZE wurde dort für ihn richtungweisend. In Berlin, wo S. seit 1811 studierte, war er Schüler von J. G. FICHTE und F. SCHLEIERMACHER. 1813 erfolgte die Promotion durch die Univ. Jena mit der Schrift ›Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde‹. Über FRIEDRICH MAJER erhielt S. Kenntnis von der altind. Vedanta-Philosophie. Durch dieses, auf die Upanishaden zurückgehende klass. System der ind. Philosophie wurde sein ganzes künftiges Denken entscheidend mitbestimmt. 1816 erschien ›Über das Sehen und die Farben‹, eine an GOETHE'S Farbenlehre orientierte Schrift. Bis 1818 arbeitete S. an seinem Hauptwerk ›Die Welt als Wille und Vorstellung‹ (1819). Es folgte eine ausgedehnte Italienreise. Seit 1820 lehrte er, im Unterschied zu seinem Kollegen G. W. F. HEGEL mit nur geringem Erfolg, an der Univ. Berlin. Mit seiner Flucht aus Berlin wegen einer Choleraepidemie (1831) nahm er daher zugleich Abschied von der akadem. Lehrtätigkeit. Nach Umwegen ließ er sich für den Rest seines Lebens in Frankfurt am Main nieder (seit 1833). Hier lebte er zurückgezogen, von der Fachphilosophie nicht zur Kenntnis genommen und dieselbe als ›Kathederphilosophie‹ verachtend. Der Vervollständigung seines philosoph. Lebenswerkes diente die Veröffentlichung der Schrift ›Über den Willen in der Natur‹ (1836), in der er die Hauptthesen seines Denkens aus den Ergebnissen der zeitgenöss. empirischen Wissenschaften zu erhärten versuchte. Es folgten Ende der 1830er Jahre noch zwei Schriften, die sich mit eth. Themen beschäftigen (›Über die Freiheit des menschl. Willens‹ und ›Über das Fundament der Moral‹, zusammengefaßt u. d. T. ›Die beiden Grundprobleme der Ethik‹, 1841).
