Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 13 (1989)

Artikel: Vom Als-ob in Musik und Musikanschauung des 18. Jahrhunderts

Autor: Benary, Peter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869100

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.10.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

VOM ALS-OB IN MUSIK UND MUSIKANSCHAUUNG DES 18. JAHRHUNDERTS

von Peter Benary

L'art n'est fait que pour tromper.
(Charles Batteux)

Das Als-ob ist als Kunst- und Kulturprinzip in allen Stilepochen, wenn auch in wechselnden Gestalten und unterschiedlichen Graden anzutreffen. Besonders deutlich prägte es sich im Manierismus des ausgehenden 16. Jahrhunderts, im *stile rappresentativo* des Barock sowie in der klassizistischen Architektur aus. Die Illusionsperspektive in Architektur, Malerei und Bühnenbild suggeriert neben einer räumlichen Tiefe, indem sie einen zu durchmessenden Raum vorstellt, auch eine zuweilen bis ins Unendliche gerichtete Zeit-Dimension. Säulenfassaden zitieren den antiken Tempel und beschwören zugleich dessen Sakralität; daher das Wort Musentempel.[1] Maske und Kothurn, Perücke und Kostüm, Karyatiden und Atlanten sind weitere Erscheinungsformen eines Als-ob, dessen Absicht und Reiz in der Leugnung von etwas Vorhandenem (Maske) wie im Vorschein von etwas nicht Vorhandenem (Perücke) liegen kann, sowie in dem weit gefächerten Bereich zwischen diesen beiden Extremen. Dazu liefert die Kleidermode aller Zeitalter anschauliche Beispiele, aber auch der kultische Bereich in Form von Symbol, Vergegenwärtigung, Repräsentanz und Substitution.

Das 18. Jahrhundert hat teils als Erbe des Barock, teils eigene Ausprägungen des Als-ob hervorgebracht, deren gemeinsamer Bezugspunkt zumeist im Begriff Natur liegt. Dessen bis zu striktem Widerspruch aufgefächerte Definitionen hier auch nur zu skizzieren, ist unmöglich. Auch die vielfältigen Relationen von „Natur" zu Kunst, Kultur, Vernunft, Geschmack und Ästhetik entziehen sich jedem Versuch einer begrifflichen Festlegung. Ein Als-ob-Charakter tritt insofern zutage, als es sich in den meisten Fällen um stilisierte, korrigierte, idealisierte, zitierte oder suggerierte Natur handelt. Die Künstlichkeit einer solchen Natur-Auffassung tritt besonders deutlich beim Gartenbau in Erscheinung, den man bezeichnenderweise oft zu den Kunstgattungen gezählt hat. Die französischen Gärten repräsentieren mit ihren Symmetrien und Figuren eine stilisierte und korrigierte Natur, die englischen mit ihrer vorgeblichen Urtümlichkeit eine idealisierte oder suggerierte Natur. Spitzentanz, Schattenriß und Charade, Maske, Kostüm und alle Arten der Attrappe – „Fallen" für das Auge – sind weitere Erscheinungsformen des Als-ob. Auf musikalischem Gebiet ist an Echoeffekte, Hosenrollen, Kastratenwesen, Scheinreprise und Instru-

[1] Das Wort Musentempel kam im späten 18. Jahrhundert auf; möglicherweise hat Chr. M. Wieland es geprägt.

mental-Rezitativ zu denken, – auch sie zum Teil barockes Erbe. Die Ästhetik des 18. Jahrhunderts sah die Instrumentalmusik in einer weitgehenden Abhängigkeit von der Vokalmusik: Instrumentalmusik tat so oder sollte so tun, als ob sie spreche, als ob sie singe.

Die Instrumentalmusik hat lange Zeit benötigt, um ihr Bewußtsein, der Vokalmusik unterlegen zu sein, aufzugeben. Erst im 17. Jahrhundert bildete sich ein spezifischer Instrumentalstil heraus. Er konnte satztechnische Ergebnisse übernehmen, um die sich die Vokalmusik jahrhundertelang bemüht hatte. Die Affinität der Instrumentalmusik zur künstlerischen Autonomie – analog derjenigen der Vokalmusik zur Funktionalität – setzte sie zwar der Frage nach ihrer sozialen Verankerung aus, ersparte ihr aber auch manche außermusikalische Rücksichtnahme. In der Kammermusik und Sinfonik der Wiener Klassik erscheint sie schließlich als immanentes Ziel der europäischen Musikgeschichte. Wie das Vokale urtümlicher ist oder anmutet als das Instrumentale, so erweist sich auch in der Stilgeschichte die Instrumentalmusik immer wieder als stärker von der Vokalmusik abhängig als diese von jener. Zu den Bezugspunkten gehören Chanson und Motette für Canzona und Ricercar, die Rhetorik (auch in einem über die Vokalmusik hinausgehenden Rahmen), die Verwendung von Cantus firmi in der Instrumental-, vor allem Orgelmusik sowie die zur Nachahmung sich anbietende liedhafte, ariose oder rezitativische Gesangsmelodik. Zu einer in besonderem Ausmaß stilprägenden Bedeutung gelangte der Vokalstil in seinem Einfluß auf die Instrumentalmusik um die Mitte des 18. Jahrhunderts.

Ästhetik und Kompositionspraxis

War die Instrumentalmusik im Barock dank ihrer sozialen Verwurzelung in der höfischen Musikpflege mit Konzert, Sonate und Suite in Erscheinung getreten, so suggerierte die mehr philosophisch als musiktheoretisch ambitionierte Ästhetik des 18. Jahrhunderts eine Krise der Instrumentalmusik. Die Diskrepanz zwischen ästhetischer Theorie und kompositorischer Praxis war erstaunlich groß. Während man sich ernsthaft fragte, ob Instrumentalmusik, „die nicht redet und nichts vorstellt, mehr sei als bloßes Geräusch" – so schon 1745 Joh. A. Scheibe und noch 1774 Joh. G. Sulzer – und man in ihr lediglich eine „Nachahmung des Gesanges" sehen wollte, – so noch 1802 H. Chr. Koch – schrieben Haydn, Mozart und Beethoven ihre Sinfonien, Sonaten und Quartette, ohne von ästhetischen Bedenken belastet zu sein, die außerhalb des kompositorischen Handwerks lagen. Damit fallen ihre Werke, die uns ein immanentes Entwicklungsziel der europäischen Musikgeschichte repräsentieren, zeitlich zusammen mit dem Zweifel an der raison d'être eben dieser Musik! Freilich wird zu fragen sein, was mit *reden* und *vorstellen* gemeint war.

Daß die Musikästhetik ihren Gegenstand nicht in der jeweils zeitgenössischen Musik sieht, leuchtet ein; wenn aber die Divergenz der ästhetisch maßgebenden Meinungen und der gleichzeitigen, stilistisch repräsentativen Kompositionen so beträchtlich wie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist, und wenn eine Musikästhetik, in der man die Musik von etwa 1730 bis 1780 reflektiert sehen könnte, weitgehend fehlt, dann wird dies annähernd nur dadurch verständlich, daß es Musikästhetik vor 1750 dem Begriffe nach überhaupt nicht[2] und der Sache nach kaum gab. – Ein anderer Grund liegt darin, daß die Ästhetik nach 1750 zwar mit Fragen befaßt war, die sich ihr in den Künsten stellten, daß sie aber bei weitem mehr philosophisch als künstlerisch, mehr an der Begründbarkeit von Geschmacksurteilen als an deren Gegenständen interessiert war. Zudem figurierte die Musik, sofern sie überhaupt ins ästhetische Blickfeld geriet, nach Poesie und Malerei an letzter Stelle in der ästhetischen Bewertung der Künste.

Für die Instrumentalmusik der Wiener Klassik könnte man also die gleichzeitigen musikästhetischen Erwägungen für belanglos halten. Sie haben aber in Stil und Musikanschauung der Zeit deutliche Spuren hinterlassen und sind in dieser Hinsicht beachtenswert.

Daß die Ästhetik nun aber auch seitens der kompositorischen Praxis weitgehend unbeachtet blieb[3], hat einen Grund darin, daß die maßgeblichen Autoren Nicht-Musiker waren und die Musik, wenn überhaupt, oft nur beiläufig berücksichtigt haben. In unterschiedlichen Graden gilt dies für den Abbé und Diplomaten Jean Baptist Dubos mit seinen *Réflexions critiques sur la poésie,la peinture et la musique* (1719), für den Philosophen und Rhetoriker Charles Batteux mit seiner Abhandlung *Les beaux-arts, réduits à un même principe* (1746), die nach ihrer Übersetzung (1752) auch im deutschen Sprachraum große Beachtung fand; es gilt für den vielseitig gebildeten Physiker Jean Baptist d'Alembert mit seinem an Batteux anschließenden *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* (1751) wie für den Professor der Poesie und Logik Johann Christoph Gottsched (1700 - 1766), die Philosophen Alexander Gottlieb Baumgarten (1714 - 1762) und Immanuel Kant (1724 - 1804); es gilt für den Mathematik-Professor Johann Georg Sulzer mit seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* (1771, 1774) und mit Einschränkung schließlich auch für Jean-Jacques Rousseau, dessen Selbstaussage „né pour la musique" zu einer Überschätzung – nicht der biographischen Wichtigkeit, jedoch – des objektiven Ranges seines Musikertums verleitet hat.

[2] 1750 und 1758 erschienen die beiden Bände *Aesthetica* von Alexander Gottlieb Baumgarten.

[3] P. Benary, „Aesthetik und Musiktheorie um 1750", in: *Studia Philosophica* 43(1984) S. 143 ff.

Die Diskrepanz zwischen ästhetischer Reflexion und kompositorischer Praxis blieb bis ans Jahrhundertende und darüber hinaus bestehen, – ein Befund, für den mehrere Faktoren verantwortlich zu machen sind. Die ästhetischen Publikationen sind den Komponisten, sofern sie nicht auch musiktheoretisch tätig waren, – man denke vor allem an Ph. E. Bach und J. J. Quantz – vermutlich unbekannt geblieben. Die Betrachtungsweise der Ästhetiker ging von der Vokalmusik aus; und wenn sie von Instrumentalmusik nicht gänzlich absah, so bezog sie sie oft nur unter negativen Vorzeichen ein. Hinzu kamen das traditionell hohe Ansehen der vokalen Kirchenmusik, die dank den textlich vermittelten Inhalten leichtere Zugänglichkeit der Vokalmusik, der Aufstieg einer bürgerlichen Liedpflege und das bereits im Vorfeld der Romantik stehende wachsende Ansehen des Volksliedes.

Der vokale Grundzug

Die Ablösung des linearen durch das periodische Prinzip sowie des mehrheitlich polyphon-kontrapunktischen Satzstils durch einen melodiebestimmt homophonen bedeutete eine außerordentliche Aufwertung und Umbewertung der Melodik. Zugleich hat ein vom Lied herkommendes Melodie-Verständnis zu einer Neuorientierung des Satzstils beigetragen. Daß sich gleichzeitig die funktionale Harmonielehre durchsetzte, bedeutet insofern keinen Widerspruch, als man jahrzehntelang die Frage erörterte, ob die Melodie eine Tochter der Harmonie sei oder ob es sich umgekehrt verhalte.[4]

Mattheson hat die Mutter-Tochter-Beziehung auf diejenige von *Sing- und Spiel-Melodien* angewandt,[5] die er durch nicht weniger als 17 Unterschiede voneinander abhebt. Der erste, den er wohl für den wichtigsten hielt, besteht darin, daß die Singmelodie die Mutter, die Spielmelodie die Tochter ist. „Eine solche Vergleichung weiset...auch die Art der Verwandtschaft an. Denn wie eine Mutter nothwendig älter seyn muß, als ihre natürliche Tochter; so ist auch die Vocal-Melodie sonder Zweifel eher in dieser Unter-Welt gewesen, als die Instrumental-Music. Jene hat dannenhero nicht nur den Rang und Vorzug, sondern befielet auch der Tochter, sich nach ihren mütterlichen Vorschriften bestmöglichst zu richten, alles fein singbar und fließend zu machen, damit man höre möge, wessen Kind sie sey."

[4] Zahlreiche Zitate aus musiktheoretischen Schriften, die um 1750 erschienen sind, können belegen, daß es bei dieser (übrigens fruchtlosen) Erörterung tatsächlich um den Vorrang der Melodie oder der tragenden Baßstimme ging, und nicht, wie C. Dahlhaus meint, um „eine Auseinandersetzung darüber, ob tönende Interjektionen oder regulierte Tonbeziehungen...die eigentliche Substanz der Musik darstellen" (*Klassische und romantische Musikästhetik*, 1988, S.17)

[5] *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Reprint 1954, S.203 ff.

Die Aufwertung der Melodie kommt in den Melodielehren von Niedt, Mattheson, Scheibe, Nichelmann, Riepel, Baron und Koch zum Ausdruck.[6] Kompositionspraktisch spiegelt sie sich in der kantabel-unkontrapunktischen Qualität der Oberstimmen-Melodik sowie in der Vielzahl von Lied- und Odensammlungen. Die Theoretiker haben die Melodie weitgehend vokal oder quasi-vokal verstanden. So heißt es bei J. A. Scheibe um 1730: „Goût erlanget niemand eher, als bis er in allen Sachen ein überall herrschendes Cantabile blicken läßt."[7] Mattheson forderte 1735: „Singendes Wesen soll ein Lehrmeister innehaben",[8] und C. Ph. E. Bach sprach von „singend denken".[9] In gleiche Richtung tendierte die rationalistische Bevorzugung der Vokalmusik, begründet in deren textbedingt größerer *perspicuitas*, d.h. inhaltlichen Einsichtigkeit und Deutlichkeit.

Dem kantablen Prinzip begegnet man im 18. Jahrhundert allenthalben, – von J. S. Bachs 1723 im Titel seiner Inventionen geforderter „cantablen Art im Spielen" bis zu Ph. E. Bachs „Hauptstudium...so viel möglich sangbar zu spielen und dafür zu setzen",[10] vom Vokalcharakter unzähliger Arienritornelle und dem quasi-vokalen Zuschnitt vieler Instrumentalthemen bis zu Beethovens *gesangvoll* (op. 109), *Arioso dolente* (op. 110), *Cavatina* (op. 130) und *Dankgesang* (op. 132). Doch J. S. Bachs „cantable Art im Spielen" war eine spieltechnische Forderung, kein kompositorischer Aspekt; von einem „singenden Allegro" bei Joh. Chr. Bach kann nur in vager Analogie die Rede sein; und nur zu einem kleinen Teil weisen die Instrumental-Rezitative eine am Gesangsstil orientierte Melodik auf. Darüber später mehr. – Man hat also zu unterscheiden zwischen vokal und quasi-vokal, zwischen einem kompositorischen und spieltechnischen Aspekt der Kantabilität und auch zwischen einem sachbezogenen und einem mehr metaphorischen Begriffsverständnis bei *cantabile, singend* und *sangbar*. Am deutlichsten tritt der vokale Grundzug der Instrumentalmusik der frühen Klassik an liedhafter Thematik, am Arienritornell und am Instrumental-Rezitativ hervor.

Es ist höchst aufschlußreich, den Weg zu verfolgen, der von den zumeist aus Frankreich stammenden instrumentalen Vorlagen – Airs, Märsche, Polonaisen, Murkys und Menuette – zu den Lied- und Odensammlungen von Sperontes, Graefe, Görner u. a. und von diesen zurück zur liedhaften Instrumentalthe-

[6] P. Benary, *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, Jenaer Beiträge zur Musikforschung, Band 3, Leipzig 1961, S. 81 ff.

[7] *Compendium Musicum*, Erstdruck in P. Benary, Kompositionslehre (vgl. Anm. 6), Anhang, S. 85.

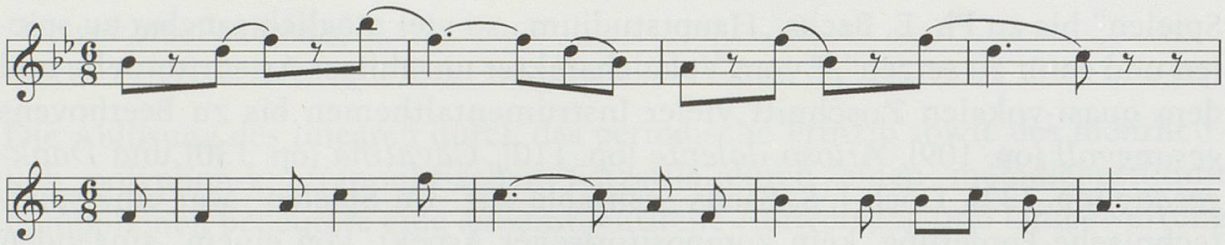
[8] *Kleine Generalbaßschule*, Hamburg 1735.

[9] *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753 und 1762, Reprint 1967, Teil 1, S. 121.

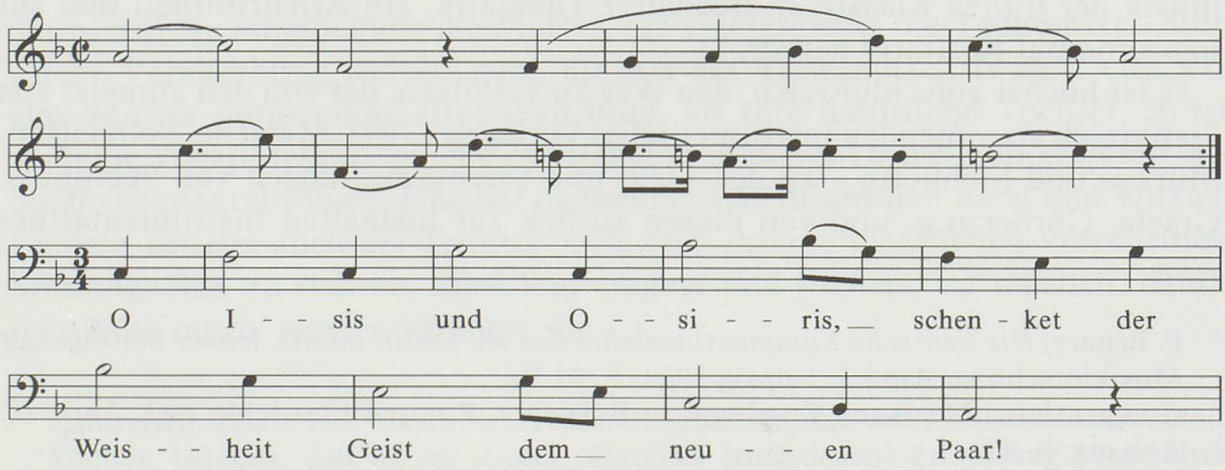
[10] „Selbstbiographie", in: Ch. Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, Reprint 1967, Band 3, S. 189.

matik führt.[11] Ebenso sollte man einmal den Einflüssen nachgehen, die von den schlichten Generalbaßliedern, wie sie Telemann und Mattheson, Kirnberger und Marpurg, Gluck und C. Ph. E. Bach, Neefe und Reichardt geschrieben haben, auf die Melodik langsamer Instrumentalsätze ausgingen. Auch das Volkslied, soweit es sich von den genannten Liedtypen abhebt, wäre einzubeziehen. Die gemeinsamen melodischen Kennzeichen sind Diatonik, Sangbarkeit, was auch potentielle Textierbarkeit bedeutet, und periodische Gliederung, – Kennzeichen, die, unverstellt oder durch Instrumentalismen nur geringfügig verbrämt, auch viele kantable Instrumentalthemen um und nach 1750 charakterisieren.

Ein besonders sinnfälliges Beispiel ist die Verwandtschaft des Finalthemas aus Mozarts letztem Klavierkonzert (KV 595) mit dem zum Volkslied gewordenen *Komm, lieber Mai* (KV 596).



Auch die zahlreichen Klaviervariationen, die im späteren 18. Jahrhundert über populäre Lied- und Arienthemen komponiert wurden, belegen neben deren Beliebtheit die enge Benachbarung von vokaler Melodik und Instrumentalmusik. Die Melodie des Priestermarsches aus Mozarts *Zauberflöte*[12] hat sogar mehr vokalen Zuschnitt als die der nachfolgenden Sarastro-Arie mit Chor „O Isis und Osiris".

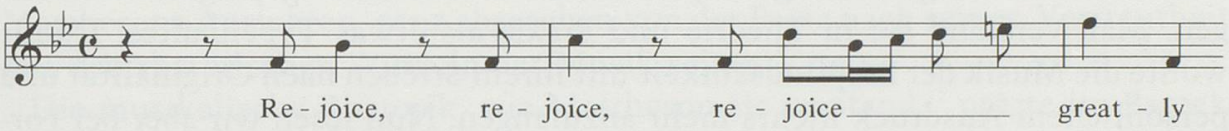


[11] *MGG*, Band 8, Sp. 757 ff, 760 sowie die Literaturangaben Sp. 774.

[12] *Veränderungen für Clavier* über das Thema des Priestermarsches hat Chr. G. Neefe (1793?) komponiert, abgedruckt in: K. von Fischer, *Die Variation* (Das Musikwerk, Heft 11), 1956.

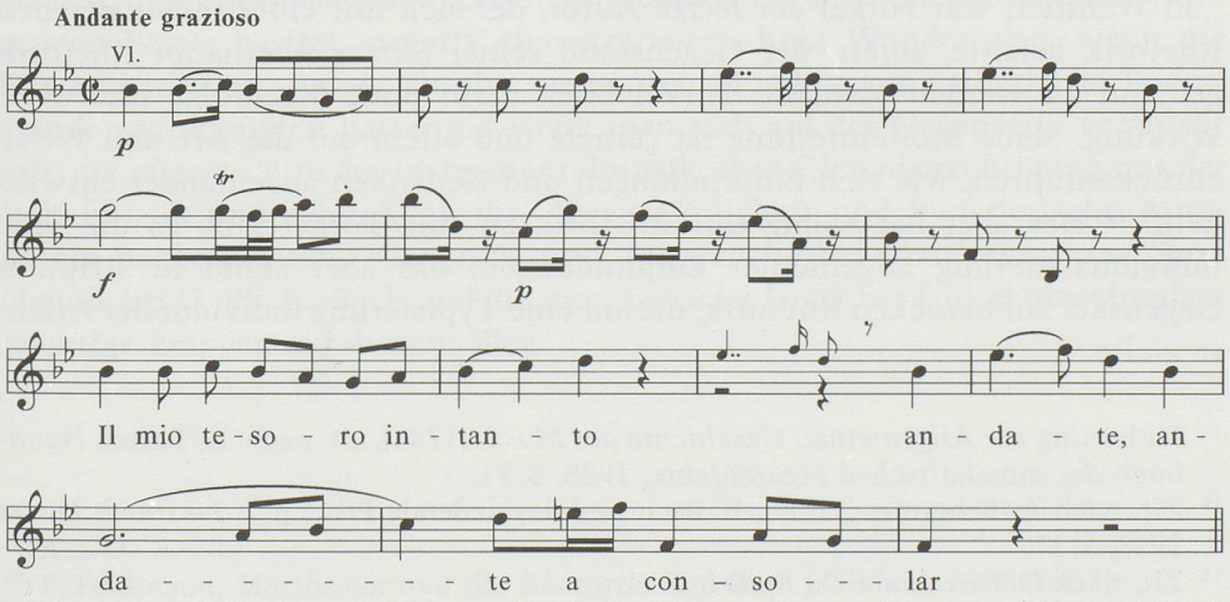
Das Arienritornell entzieht sich in seiner Erscheinungsvielfalt jeder Systematisierung. Instrumental exponiert, muß die Themenmelodik noch ohne ihren, wie auch immer beschaffenen Textbezug bestehen. Je enger das Arienthema melodisch an die Textdeklamation gebunden ist, desto charakteristischer und profilierter wirkt das Ritornell. Die Deklamation spielt also auch ohne Text eine melodisch prägende Rolle. Daher verdient die potentielle Textierbarkeit instrumentaler Melodien eine größere Beachtung, als man sie ihr üblicherweise schenkt. Hat dagegen die Deklamation keinen erheblichen Einfluß auf die Themenerfindung, so wird das Arienthema ohnehin auch in seiner instrumentalen Wiedergabe überzeugen. (Unberücksichtigt bleibt hier die affektive Prägung der Arienmelodik und damit auch des Ritornells.)

Als Beispiel für eine deutlich deklamatorische Themenmelodik kann die Arie „Rejoice greatly" aus Händels *Messias* dienen.



Dagegen könnte das Ritornell zur Tenorarie *„Auf meinen Flügeln sollst du schweben"* aus Bachs weltlicher Kantate *Hercules auf dem Scheidewege* (BWV 213) ohne weiteres als Beginn eines Allegro aus einer Trisonate taugen. Umgekehrt wäre der Beginn des *Affettuoso* aus Bachs fünftem Brandenburgischen Konzert als Ritornell einer Arie denkbar. Am häufigsten sind Arien-Ritornelle, die in der Deklamation textbezogen sind und zugleich auch in instrumentalem Gewand zu überzeugen vermögen.

Aufschlußreich ist ein Vergleich zwischen dem Ritornell und dem vokalen Beginn der Arie des Don Ottavio aus Mozarts *Don Giovanni.*



So unbezweifelbar instrumental das Ritornell ist, so vokal die Gesangslinie. Gleichwohl wirken die Pausen im Ritornell deklamatorisch, ohne vokal aufgegriffen zu werden; und die Gesangslinie könnte geradezu als Musterbeispiel für die Kantabilität einer quasi-vokalen Instrumentalmelodie dienen.

Rhetorik und das Sprechende

Die nach 1750 immer wieder erhobene Forderung, Musik solle sprechen, reden, etwas bestimmt zum Ausdruck bringen und *perspicuitas* besitzen, war eine Reaktion auf den Verlust der Rhetorik in Gestalt der musikalischen Oratorie. Ein letztes Mal griff Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) die Rhetorik auf. – Im Barock war sie Bestandteil der *ars inveniendi* gewesen, eine Erfindungshilfe in Form eines Katalogs von Figuren, inhaltlich oder affektiv geprägter Wendungen. Man verstand sie in Theorie und Praxis als etwas Typenhaftes. Damit wußte die Musik der Empfindsamkeit mit ihrem Streben nach Originalität und persönlichem Ausdruck nichts mehr anzufangen. Nun lesen wir aber bei Forkel: „Soviel mir bekannt ist, bin ich der erste unter meinen Landsleuten, der wenigstens eine Skizze aller zur musikalischen Rhetorik gehörigen Teile...geliefert hat".[13] Forkels subjektive Ehrlichkeit vorausgesetzt, zeigt diese Behauptung, wie tief die Kluft war, die Forkel 1788 und seine Zeitgenossen von der barocken Rhetorik trennte; so auch Ph. E. Bach, der im gleichen Jahr, seinem Todesjahr, über Forkels Rhetorik schrieb: „Man hat die Musik schon lange eine Sprache der Empfindungen genannt, folglich die in der Zusammensetzung ihrer und der Zusammensetzung der Sprachausdrücke liegende Aehnlichkeit dunkel gefühlt; aber noch niemand hat sie...so deutlich entwikkelt und für die Theorie der Kunst nach ihrem ganzen Umfang so wichtige Folgerungen daraus hergeleitet als der Herr Verfasser...tut".[14]

In Wahrheit war Forkel der letzte Autor, der sich mit einer musikalischen Rhetorik befaßte, sofern der Gegenstand seiner *Skizze* überhaupt Rhetorik genannt zu werden verdient. Forkel blieb darin ohne Nachfolge und ohne Wirkung. Seine Stoffeinteilung ist „einzig und allein auf die Art und Weise zurückzuführen, wie sich Empfindungen und Gedanken auseinander entwikkeln".[15] Das aber hat wenig mit Rhetorik zu tun. Forkel ging es um eine Individualisierung allgemeiner Empfindungen; das aber stand in striktem Gegensatz zur barocken Rhetorik, die auf eine Typisierung individueller Affekte zielte.

[13] Einleitung zur *Allgemeinen Geschichte der Musik* (1788), zit. nach: D. Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, 1985, S. 71.

[14] Zit. nach A. Schering, „C. Ph. E. Bach und das ‚redende Prinzip' ", *Jahrbuch Peters* 1938, S. 17.

[15] Zit. nach D. Bartel, a.a.O., S. 60 f.

Forkel empfand zwar den Abstand zur barocken Rhetorik, wie er sie durch Mattheson repräsentiert sah, interpretierte ihn aber auf seine eigene Weise: „Zu einer Zeit...in welcher der Vollkommene Capellmeister erschien, war die Musik noch nicht von der Beschaffenheit, daß sich eine zusammenhängende Rhetorik aus ihr hätte abstrahieren lassen. Es fehlte ihr nicht nur Feinheit und Geschmack, sondern auch...derjenige Zusammenhang ihrer Teile, die sie...erst zu einer förmlichen Empfindungsrede machte".[16] Forkel beruft sich also auf Mattheson, behauptet aber gleichzeitig, als erster eine „Skizze aller zur Rhetorik gehörigen Teile geliefert" zu haben. Befremdlich mutet auch sein Urteil über die Musik aus der Zeit um 1740 an. Bedenkt man, daß seine Skizze Teil seiner *Allgemeinen Geschichte der Musik* (1788 und 1801) ist, so lassen seine Äußerungen einen Mangel an historischem Bewußtsein erkennen. Kaum weniger befremdlich wirkt der Forkel von Ph. E. Bach gezollte Beifall, steht er doch in seltsamem Widerspruch zu Bachs nachweislicher Übereinstimmung mit Matthesons Ansichten, ganz abgesehen von der Frage nach seiner Vertrautheit mit den rhetorischen Wurzeln der Musik seines Vaters.

Die musikalische Rhetorik, wie Mattheson sie verstand,[17] prägte im Barock Stil und Erfindungskunst so zentral, daß sie auch in der Instrumentalmusik Fuß fassen konnte. Insofern scheint es plausibel, wenn Forkel, mehr auf Instrumental- als auf Vokalmusik bezogen, die Rhetorik, so wie er sie verstand, noch einmal aufgriff. Andererseits hatte die musikalische Figurenlehre spätestens um 1750 jede kompositionspraktische Bedeutung verloren. Ihre kontrapunktisch-intervallischen Grundlagen waren in einer auf Dreiklangsharmonik und Oberstimmenführung basierenden Satztechnik gegenstandslos geworden. Daher konnte Forkels Rhetorik keine praktische Bedeutung mehr beanspruchen; und Ph. E. Bachs Zustimmung mag in seinem Alter und seiner persönlichen Beziehung zu Forkel begründet sein.

Vokalmusik ist stets an den vertonten Text gebunden; unter diesem Aspekt ist Instrumentalmusik, die keinen vergleichbaren, über sie selbst hinausweisenden Bezug besitzt, negativ charakterisiert. Kein Wunder also, wenn die Emanzipation der später absolut genannten Musik gegen ästhetische Widerstände anzukämpfen hatte und wenn man sich auf der Gegenseite veranlaßt sah, die raison d'être der Instrumentalmusik, ihre Gleichberechtigung mit der Vokalmusik und schließlich ihre Eigenständigkeit und künstlerische Autonomie nachzuweisen. *Klangrede* und *Tonsprache* bei Mattheson, *das Sprechende* bei C. Ph. E. Bach und die *musikalische Logik* bei Forkel umschreiben wichtige Etappen auf diesem Weg.

[16] A.a.O., S. 70.
[17] F. Feldmann, *Mattheson und die Rhetorik*, Kgr.-Ber. Hamburg 1956 (1957)

Der Nutzen der musikalischen Oratorie hatte innerhalb der *ars inveniendi* in ihrem direkten Bezug zu den Affekten und damit zu bestimmten Inhalten bestanden. Als sie ihre praktische Bedeutung verlor, galt es, den damit verbundenen inhaltlichen Verlust zu kompensieren. Die erwähnten sprachbezogenen Formulierungen bei Mattheson, Ph. E. Bach und Forkel lassen erkennen, daß die ideelle Beziehung zum Wort, zum Text, zur Wortsprache aufrecht erhalten blieb, solange man nicht in der Instrumentalmusik, gerade wegen ihrer Abgelöstheit von der Wortsprache, die eigentliche, die *reine* Musik sah.

Auch die in Instrumentalkompositionen häufig begegnenden Begriffe *cantabile, sangbar* oder *Arioso* deuten auf eine Bezugnahme zur Vokalmusik hin. Sie bezeichnen nicht nur eine melodische Qualität, sondern auch und mehr noch eine reale oder potentielle Textierbarkeit. Schon 1735 schrieb Mattheson über den Tonkünstler: „Will er auch andere rühren, so muß er alle Neigungen des Herzens durch bloße Klänge und deren Zusammenfassung ohne Worte dergestalt auszudrücken wissen, daß der Zuhörer daraus, als ob es eine wirkliche Rede wäre, den Trieb, den Sinn, die Meinung und den Nachdruck, mit allen Ein- und Abschnitten, völlig begreifen und verstehen kann".[18] Und 1752 heißt es in bemerkenswerter Übereinstimmung bei Quantz, „der Gesang" – womit er hier die Melodiestimme meint – müsse „ebenso rührend und ausdrückend gesetzt werden, als wenn Worte darunter gehöreten".[19] Damit wird das Als-ob der Instrumentalmusik formelhaft auf den Begriff gebracht. Ob es sich dabei um eine defensive Rechtfertigung der Instrumentalmusik oder um eine progressive Distanzierung von der Nachahmungsästhetik handelt, läßt sich kaum entscheiden, auch schließt eines das andere nicht aus.

Die modische Verbreitung der Begriffe *cantabile* und *singend* zwingt dazu zu prüfen, in welchem Sinne sie jeweils verwendet wurden. Es ist ans Clavichordspiel zu denken und an J. S. Bachs bereits zitierte Formulierung „am aller meisten...eine cantable Art im Spielen zu erlangen"; ebenso an den Zusammenhang, der zwischen dem Sangbaren und der Textierbarkeit instrumentaler Melodien besteht, wie sie Beethoven bei seiner Arbeit an der IX. Sinfonie beschäftigt hat; und schließlich verweisen *cantabile* und *singendes Wesen* auf die stiltypische und als Novum empfundene Oberstimmenführung im homophonen Satz. So schreibt Mattheson 1735 in seiner Generalbaßschule: „Der Baß, ob er gleich zum Grunde dienet, ist nur der Oberstimme halben und ihr zum Besten gesetzt, damit sie, als die vornehmste im Spiel, desto freier, ruhiger, bequemer und anmutiger einhergehe...damit sie desto besseren Glanz, Vorzug und Ansehen bekomme".[20]

[18] *Kern melodischer Wissenschaft*, Kapitel 4, das vom „Unterschied der Vocal- und Instrumental-Melodien" handelt.

[19] Zit. nach P. Benary (vgl. Anm. 6), S. 111.

[20] A.a.O., S. 83.

Die satztechnische Bedeutung einer solchen Aufwertung der Oberstimme spiegelt sich in den während der 1750er Jahre erschienen Melodielehren. Symptomatisch ist die Nähe, in die sie die Melodie und den Geschmack als ästhetischen Zentralbegriff der Epoche rücken. Meinradus Spiess schreibt 1746: „Was der Goût in der Music eigentlich sey, lasset sich so leicht nicht beschreiben, man wollte dann sagen, daß der Goût selbst die Seel der Music, und Quint-Essenz der Melodiae sey, welcher sie gleichsam doppelt belebt, und denen Sinnen angenehm macht".[21]

Die musikästhetische Aufwertung des Cantabile, die pädagogische Bedeutung des Singens von Rousseau bis Nägeli und die Idealisierung des Singens in der literarischen Romantik von Herder bis Eichendorff wurzeln in dem Rang, den die deutsche Aufklärung der Natur und dem Natürlichen als Gegenbegriffen zur Vernunft und zum Vernünftigen beimaß.

Die Bevorzugung schlichter Liedhaftigkeit im Singspiel, die Affinität des Liedhaften an die als natürlich empfundene Periodizität, die frühen Formen einer national charakterisierten Volksliedpflege und die Liederschulen verbanden sich zu einem Wirkungsensemble, das vor allem innerhalb der bürgerlichen Musikausübung auch auf den instrumentalen Bereich ausstrahlte. Die am Gesang orientierten Instrumental-Lehrschriften (Ph. E. Bach, Quantz, Leopold Mozart, Geminiani) und deren zeitliche Benachbarung mit den Melodielehren sind hierfür symptomatisch. Quantz schreibt: „Nur schade, daß seit einiger Zeit die meisten...Instrumentisten allzuweit von dem Geschmacke des Singens abgegangen sind: wodurch sie nicht nur viele, die ihnen nachzuahmen suchen, verführen, sondern auch sogar manchen Sänger verleiten, die gute Singart zu verlassen".[22]

Analog ist oft eine Nachahmung des Gesanges durch die Instrumente gefordert worden. In diesem Sinne äußerte sich bereits 1535 Silvestro Ganassi.[23] Was im 18. Jahrhundert hierzu geäußert wurde, setzte diese alte Tradition fort, bezog sich auf die Rhetorik oder wurzelte in der Nachahmungsästhetik. Eine Entscheidung ist oft unmöglich, da sich inhaltlich keine Widersprüche ergeben, aber auch kaum nötig.

Das Vokal-Ideal mündete am Jahrhundertende – dies bereits im Zeichen der Romantik – in die Idealisierung des Volksliedes. Vielleicht schon in diesem Sinne schrieb Herder 1769: „Was war's, das man mit der ersten Musik ausdrücken wollte? Leidenschaft, Empfindung: – und diese fand sich nicht in den

[21] A.a.O., S. 84.

[22] *Versuch einer Anleitung, die Flute traversière zu spielen*, Berlin 1752, Reprint 1953, S. 315.

[23] P. Reidemeister, *Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung*, Darmstadt 1988, S. 86.

für die Menschen toten Vogelsängen, sondern in den singenden Tönen seiner Zunge".[24] Und Chr. Fr. D. Schubart (1777/87): Die Musik „entquillt so frei und so kunstlos unseren Herzen, daß jedes Gefühl...jeder leidenschaftliche Drang hinreichend ist, uns die Lippen zum Gesang zu öffnen".[24]

Eine gesungene Klavier-Fantasie

Im 18. Jahrhundert ist immer wieder die Forderung erhoben worden, die Musik solle sprechen. So meinte C. Ph. E. Bach, „daß ein Clavieriste besonders durch Fantasien...das Sprechende...alleine vorzüglich vor den übrigen Ton-Künstlern ausüben kann".[25] Was aber war mit dem Sprechenden konkret gemeint? Zweifellos war es – wie Nachahmung und Natur – ein begrifflich vages Modewort; zudem darf man in ihm ein Relikt der um 1750 endenden Tradition der musikalischen Rhetorik sehen. Vor allem aber deutet es auf das Bestreben der Empfindsamkeit hin, der Instrumentalmusik eine der Vokalmusik ebenbürtige Ausdrucksfähig- und -deutlichkeit zu geben.Die negative Formulierung von der Musik, „die nicht redet und nichts vorstellt", deutet auf die Bemühungen hin, die Instrumentalmusik dadurch zu legitimieren, daß sie, indem sie Natur und Sprache nachahmt, sich als fähig erweist zu sprechen und darzustellen. In diesem Sinne schreibt d'Alembert: „Die Musik, die in ihren Anfängen vielleicht nur dazu bestimmt war, Geräusche darzustellen, ist allmählich eine Art Vortrag, schlechthin eine Sprache geworden, mittelst deren man die verschiedenen Empfindungen der Seele...zum Ausdruck bringt".[26]

Eine in ihrer Zeitgebundenheit charakteristische Verwandlung von Instrumentalmusik in ein Gesangsstück stammt von Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, der, 1737 geboren, maßgeblich an der um 1765 einsetzenden deutschen Shakespeare-Rezeption beteiligt war, durch seine Tragödie *Ugolino* bekannt wurde und ein Verehrer der Musik C. Ph. E. Bachs war, den er in Berlin kennengelernt hatte.[27] Etwa 1767 unterlegte er Bachs Fantasie in c-moll aus den 18 Probestücken von 1763 (Wq 63,6) einen Text „Hamlet, der über den Selbstmord raisonirt",[28] der dem berühmten Hamlet-Monolog „Sein oder Nichtsein", mit eben diesen Worten beginnend, frei nachempfunden ist. Keineswegs

[24] Zit. nach H. H. Eggebrecht, „Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang", in: *Musikalisches Denken*, 1977, S. 87.
[25] *Versuch....*, Teil 1, S. 123.
[26] Zit. nach H. Pfrogner, *Musik. Geschichte ihrer Deutung*, 1954, S. 206.
[27] *MGG*, Band 4, Sp. 1837.
[28] So bei Cramer laut Fr. Chrysander, „Eine Klavier-Phantasie von Karl Philipp Emanuel Bach mit nachträglich von Gerstenberg eingefügten Gesangsmelodien zu zwei verschiedenen Texten", *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 7 (1891) S. 4.

handelt es sich, wie immer wieder zu lesen ist, um diesen Monolog selbst. Etwa 1783 tat Gerstenberg ein Gleiches mit einem Monolog „Socrates, der im Begriffe steht, den Giftbecher zu trinken". Eine textliche Beziehung zu Platons *Phaidon*, wie zuweilen ebenfalls behauptet, besteht, von der äußeren Situation abgesehen, nicht. Beide Versionen hat Carl Friedrich Cramer – 1732 geboren, Übersetzer und Herausgeber der Werke von Diderot und Rousseau – 1787 in einem *Flora* betitelten Sammelwerk mit Stücken für Gesang und Klavier veröffentlicht. Auch Cramer stand zu Ph. E. Bach in persönlicher Beziehung. Wie dieser die Vokalfassungen seiner Klavier-Fantasie beurteilt hat, ist nicht überliefert. Klopstock meinte, laut Gerstenberg, „daß dies die ausdruckvollsten Singsachen wären, die man hören könnte",[29] ein bemerkenswertes Urteil, da beide Texte literarisch von höchst fragwürdiger Qualität sind, wie die als Anhang dieses Beitrages nach Chrysander und Cramer wiedergegebenen Gerstenberg-Bearbeitungen zu erkennen geben. Es fällt schwer anzunehmen, man habe nicht schon damals das künstlerische Gefälle von Bachs Musik zu Gerstenbergs Textierungen bemerkt; wenigstens einem Klopstock möchte man ein solches Urteilsvermögen zutrauen.

Gerstenberg hat in den fantasiehaften Rahmenteilen seine Texte weitgehend der rezitativ-ähnlichen Melodiestimme unterlegt, im Hamlet-Monolog auch den gebrochenen Stützakkorden. Er übernimmt vom Original, ohne Rücksicht auf den melodischen Verlauf, so viele Töne in die Gesangsstimme, wie der Text jeweils benötigt; man vergleiche „die nahe Stunde" oder „das ist, das ist". Daher sind deklamatorische Schwächen (wie „oder Nichtseyn") selten; die mechanische Verfahrensweise ist jedoch unübersehbar, und man fragt sich, warum Gerstenberg seinen Prosatext nicht enger auf die Musik bezogen hat. Im taktgebundenen Mittelteil der Fantasie war er durch Melodik, Rhythmus und Takt der führenden Oberstimme stärker eingeengt. Daher kommt es hier zu unmotivierten Wortwiederholungen und deklamatorischen Ungeschicklichkeiten, zumal dort, wo ein enggliedriger Forte-piano-Wechsel den metrischen Schwerpunkten der Musik und damit auch den Wortakzenten entgegensteht. In diesem Abschnitt stimmen die Gesangsparte beider Fassungen nahezu überein.

Uns heute befremdet wohl am meisten, daß Gerstenberg zwei verschiedene, auch inhaltlich divergente Texte – vom Thema Tod abgesehen – ein und derselben Musik zugeordnet hat. Eben dies aber kann Aufschluß darüber geben, wie (wenigstens aus literarischer Sicht) die textlose Instrumentalmusik bewertet wurde. Gerstenberg meinte, „daß die Musik ohne Worte nur allgemeine Ideen vorträgt, die aber durch hinzugefügte Worte ihre völlige Bestimmung erhalten".[30] Dies mag die zweifache Textierung erklären; denn vermutlich ging

[29] Zit. nach H. G. Ottenberg, *C. Ph. E. Bach*, Stuttgart 1987, S. 217.
[30] A.a.O.

es Gerstenberg weniger um die Frage, welchen Inhalt Instrumentalmusik durch hinzugefügte Worte erhält, als darum, daß ihr auf diese Weise ein verbalisierbarer Inhalt zugeordnet werden konnte. Der Text konkretisierte den musikalischen Ausdruck der Fantasie inhaltlich und gab ihr damit ihre „völlige Bestimmung", die jedoch nicht programmatisch zu verstehen ist, sondern von der längst zum Topos erstarrten Ansicht her, Musik, die nicht rede, sei nur Geräusch.

In Gerstenbergs Aufsatz von 1770 *Ueber Recitativ und Arie in der italiensischen Sing-Komposi*tion, den Chrysander zitiert, stand Vokalmusik zur Debatte; bei der Fantasie-Bearbeitung hingegen hat Gerstenberg Instrumentalmusik „vokalisiert"; es handelt sich also um durchaus unterschiedliche, ja gegensätzliche Dinge. Gerstenberg fragt in dem Aufsatz: „Ob nicht die Natur des Gesanges darin bestehe, daß er die Worte, deren er sich als Zeichen bedient, in Tongemälde der Empfindung verwandelt; ob nicht hieraus folge, daß Deklamation in keinerlei Bedeutung Gesang heißen könne, so lange sie ihre Worte nur als Zeichen und nicht als solche Gemälde vorträgt; ob nicht also auch das Recitativ, welches seine Grundsätze aus der Deklamation herleitet, von einer ganz andern Natur, als der Gesang sei".[31] Gerstenberg stellt also eine Deklamation, die die Worte nur als „Zeichen", also in ihrer bloßen Lautgestalt vorträgt,[32] dem „Gesang" gegenüber, der die Worte über ihren Zeichen-Charakter hinaushebt und in „Tongemälde der Empfindung" verwandelt. Er fragt dann, ob Werke, „die eigentlich darauf angelegt sind, daß sie eine Welt nachahmen, wo Alles durch Gesang ausgedrückt wird, so heterogene Theile, als Recitativ und Arie, nicht eine schlechte Komposition geben".[33] Bei der Bach-Fantasie jedoch hat Gerstenberg eine gegebene, in sich bereits ausdrucksvolle Komposition mit Worten versehen, also ein Instrumentalstück durch einen dem Original fremden Text und dessen Deklamation in ein Vokalstück verwandelt (vgl. Anhang).

Gerstenbergs Bearbeitung hat mit dem, was Ph. E. Bach unter dem „Sprechenden" der Musik verstand, wenig zu tun. Arnold Schering hat dies als „redendes Prinzip"[34] zwar treffend benannt, insofern aber unzutreffend interpretiert, als er es im Sinne einer programmatisch verstandenen, poetischen Idee inhaltlich deutete. Doch nicht, wovon die Musik spricht, war mit dem Sprechenden gemeint, sondern daß Instrumentalmusik etwas *deutlich* zum Ausdruck bringen kann und soll. Man muß von der Programmatik, wie das 19. Jahrhundert sie verstand, völlig absehen, um Bachs Begriff vom Sprechenden in der Musik richtig zu verstehen.

[31] F. Chrysander, a. a. O., S. 24.
[32] Chrysander (S. 24) bezieht dies fälschlicherweise aufs Melodram.
[33] F. Chrysander, a. a. O., S. 24.
[34] A. Schering, a. a. O., S. 17.

Inwieweit Gerstenbergs Fantasie-Bearbeitungen als zeittypisch gelten können, ist schwer zu sagen. Gewiß sind sie eher unter literarischem als unter musikalischem Aspekt zu beurteilen. Schon Cramer sprach von einem „excentrischen Versuch",[35] und aus seiner Rezension wissen wir, daß Gerstenberg lange gezögert hat, seine Vokalfassungen zu veröffentlichen. Über seine musikalische Ausbildung wissen wir wenig. Wenn Cramer, ebensowenig wie Klopstock musikalisch gebildet, meinte, er kenne „an Kraft und originaler Wahrheit nichts Vortrefflicheres" als die Gerstenberg-Bearbeitungen, so ist dies die Aussage eines Literaten, als solche zwar bemerkenswert, jedoch keinesfalls mit den Anschauungen gleichzusetzen, die Musiker wie C. Ph. E. Bach vertreten haben.

Es ist gewiß kein Zufall, daß es sich bei beiden Gerstenberg-Texten um Monologe handelt. Schon im Bachschen Original wirkt die oft unbegleitete Melodiestimme, zumal bei rezitativischen Wendungen, gleichsam solistisch. Monolog-Situationen ergaben sich häufig im Melodram, das in den 1770er Jahren seine Blütezeit erlebte, im übertragenen Sinn in den Konzertkadenzen mit einem gleichsam monologisierenden Solisten sowie in den Improvisationen am Clavier, deren auskomponierte Form, die Fantasie, im Als-ob des Instrumentalrezitativs zu sprechendstem Ausdruck gelangte. Diese monologisierenden oder solistischen Erscheinungen spiegeln die Individualisierung der Musik im 18. Jahrhundert wider, wie sie im empfindsamen Stil und im *Sturm und Drang* besonders deutlich zum Ausdruck kam. Daß Gerstenberg textierte, was Bach instrumental sprechend beabsichtigt und empfunden haben mag, wird auf ihn, Bach, wie ein Pleonasmus gewirkt haben.[36]

Nachahmung und Natur

Nachahmung war ein ästhetischer Zentralbegriff des 18. Jahrhunderts.[37] Was man mit ihm jeweils meinte, entzieht sich einer exakten und generellen Definition. In jedem Fall aber verweist der heteronome Sinn der Nachahmung in sinnfälliger Weise auf das Prinzip des Als-ob. Zwei Traditionslinien bereiteten, ob man sich ihrer bewußt war oder nicht, der musikalischen Nach-

[35] F. Chrysander, a. a. O., S. 4.

[36] Momignys Mozart-Textierung (vgl. W. Kirkendale im *Mozart-Jahrbuch* 1962/63) und Silchers Liedbearbeitungen Beethovenscher Instrumentalthemen (vgl. P. Mies im *Beethoven-Jahrbuch* 1957/58) belegen eine spätere, „romantischere" Ästhetik. Gerstenberg ist 1737, Momigny 1762 und Silcher 1789 geboren.

[37] W. Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*, 1929, wenigstens für das 18. Jahrhundert noch immer unentbehrlich und wichtig in der Kritik an: H. Goldschmidt, *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen*, 1915, Nachdruck 1968.

ahmungsästhetik den Boden: Der bis zu den Kirchenvätern zurück zu verfolgende Gedanke einer Naturnachahmung durch die Künste[38] und die musikalische Rhetorik als Nachahmung der Redekunst und Wortsprache.

So unterschiedlich man Nachahmung verstanden hat, so lassen sich doch, annähernd der Chronologie des Bedeutungswandels gemäß, die folgenden Unterscheidungen vornehmen:

– Nachahmung der menschlichen Affekte: *affectus exprimere,* dann aber auch *affectus movere;*

– Nachahmung der Wortsprache, des Sprechens, systematisiert in der musikalischen Oratorie und Figurenlehre;

– Nachahmung als realistische Wiedergabe hör- oder sichtbarer Naturerscheinungen: *imitare;* Madrigalismen;

– Nachahmung im Sinne analoger Wiedergabe außermusikalischer Gegenstände: *exprimere,* hier verstanden als adäquater „Ausdruck", wie beim Übersetzer, der einen fremdsprachigen Text nicht nachahmt, sondern seinen Inhalt im eigenen Idiom sinnentsprechend „ausdrückt";[39]

– Instrumentalmusik als Nachahmung von Vokalmusik und

– Instrumentalmusik als Wiedergabe der Empfindungen, die ein außermusikalisches Phänomen im Betrachter oder Hörer auslöst.

Jede dieser Bedeutungen, die Nachahmung in der Musik haben kann, erfuhr aus philosophisch-ästhetischer und aus musikalisch-kompositorischer Sicht oft erhebliche Modifikationen. Eine Gemeinsamkeit liegt im Als-ob, im Quasi, in der in unterschiedlichen Graden beabsichtigten oder geglückten Nähe zum Bezugsobjekt, in der angestrebten und ästhetisch als reizvoll empfundenen Schein-Identität mit ihm. *L'art n'est fait que pour tromper,* schrieb Charles Batteux,[40] der, wenn nicht bedeutendste, so doch einflußreichste Nachahmungsästhetiker. Der Inhalt der Kunst, meinte er, sei nicht die wahre Natur, sondern „des ressemblances qui ne sont point la nature, mais qui paroissent l'être; le vrai-semblable; des choses imaginaires: des êtres feints",[41] – Formulierungen, die in ihrer Betonung des Scheinbaren und Scheinwahren sich wie Umschreibungen des Als-ob lesen. In ähnlichem Sinn heißt es bei J. J. Quantz, man „müsse sich bald traurig, bald lustig, bald ernsthaft stellen können, welche Vorstellung bei der Musik sehr nötig ist",[42] – eine Äußerung, die umso bemerkenswerter ist, als sich daneben auch bei Quantz die bald zum Topos erstarrte Meinung findet, der Künstler müsse den jeweils zum Ausdruck gebrachten

[38] *MGG,* Band 9, Sp. 1006 f.

[39] M. Zimmermann in: *Musik zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten,* hrg. von C. Dahlhaus und M. Zimmermann, 1983, S. 54 ff.

[40] *Cours de Belles-Lettres, ou Principes de la Litterature,* 1755, Band I, S. 182.

[41] H. Goldschmidt, a. a. O., S. 70

[42] *Versuch einer Anweisung...* XI, 16; zit. nach W. Serauky, a. a. O., S.100

Affekt selber nacherleben.[43] So liest man auch bei Ph. E. Bach: „Indem ein Musickus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affeckten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will".[44] Da es Bach aber auch darum ging, „viele Affeckten kurtz hinter einander zu erregen und zu stillen",[45] ist seine Forderung nach affektiver Identifikation gewiß nicht wörtlich, sondern abermals im Sinne eines Als-ob zu verstehen.

Auch der Begriff Natur, auf den die Nachahmungsästhetik ständig Bezug nimmt, ist keineswegs einsinnig zu begreifen. Der Bedeutungsradius reicht von einer landschaftlich verstandenen Natur bis zu Natur als rationalistischem, modisch häufigem Gegenbegriff zu Vernunft, vom Inbegriff menschlicher Natur bis zur vernünftig gedachten Natur, also einer abstrakten, typisierten, stilisierten oder bestimmten Vernunfts- oder Geschmackskriterien unterworfenen Natur. Batteux hatte mit der *imitation de la belle nature* als einzigem Prinzip der *beaux arts* – man beachte die Zuordnung des Schönen sowohl zur Natur wie auch zur Kunst! – eine typisch rationalistische Vereinfachung vorgenommen, die entsprechenden Erfolg hatte. Sie übte aber insofern eine retardierende Wirkung aus, als die zum Prinzip erhobene Nachahmung einer Emanzipation der Instrumentalmusik im Wege stand. Doch Batteux war weder Musiker, noch ging es ihm wesentlich um Musik. Erstaunlich bald ließ sich ein Musiker vernehmen, Caspar Ruetz (1708 - 1755), der sich mit gewichtigen Argumenten von der Allgemeingültigkeit der Nachahmungsästhetik, namentlich von ihrer Anwendung auf die Musik distanzierte.[46] Batteux's Schrift *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* erschien 1746. In Deutschland wurde sie 1752 in der Übersetzung durch Joh. Adolf Schlegel bekannt.[47] 1754 veröffentlichte Ruetz sein *Sendschreiben eines Freundes an den andern über einige Ausdrücke des Herrn Batteux von der Musik.*[48] Ihm ging 1752/53 *An Essay on musical expression* von Charles Avison voraus, ebenfalls gegen die Nachahmungsästhetik gerichtet, jedoch ohne Kenntnis Batteux's verfaßt.[49] Als

[43] *Versuch einer Anweisung...* II, 26; X, 20; XIV, 5 – zit. nach Serauky, a.a.O., S. 100.

[44] *Versuch...*, Teil 1, S. 122; die Quelle findet sich bei Horaz (*De arte poetica*): „Si vis me flere, dolendum est primum ipse tibi:/ tum tua me infortunia laedent, Telephe vel Peleu."

[45] *Versuch...*, Teil 1, S. 123.

[46] H. Goldschmidt, a.a.O., S. 137 ff; W. Serauky, a.a.O., S.76.

[47] *Batteux's Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz,* Leipzig 1752. Die meisten Lexika nennen nur die zweite Auflage von 1759. - J. A. Schlegel war der Vater der berühmten Brüder August Wilhelm und Friedrich Schlegel.

[48] In: „Lübeckische Fama", 1754, abgedruckt in: *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik von Fr. W. Marpurg,* Berlin 1755, Band I, 4. Stück. Hiernach die nachfolgenden Zitate.

[49] W. Serauky, a.a.O., S. 49 ff.

dritter Autor mit gleicher Tendenz ist Michel Paul Gui de Chabanon zu nennen. Am bekanntesten unter seinen Schriften ist *De la musique...* (1785) geworden, doch finden sich seine musikästhetisch wichtigsten Gedanken bereits im *Eloge de M. Rameau* von 1764.[50]

Die kritische Distanz zur Nachahmung als Prinzip verhalf, ob beabsichtigt oder nicht, der Instrumentalmusik zu ihrem Recht. Darin liegt die Bedeutung des *Sendschreibens* von Ruetz. Es enthält hierzu Gedanken, die um 1750 einen hohen Grad an Eigenständigkeit im ästhetischen Denken beweisen. Dies zeigt der folgende Absatz, der, über Musik und Natur reflektierend, zu einer Absage zwar nicht an die Nachahmung, wohl aber an die Nachahmung als Prinzip gelangt und so zugleich das der Musik Eigentümliche betont: „ Die Musik kann keinen einzigen Ton machen, der nicht schon in der Natur von Anbeginn der Welt lieget, sondern sie richtet sie nur ein. Die Musik steiget niemals über die Gränzen der Natur hinaus... Sie ist nicht allein eine Nachahmerin der Natur, sondern die Natur selbst; indem sie so wohl in der Natur gegründet ist, durch singende und harmonische Töne zu reden, als durch Worte, rednerischen Vortrag und Gebärden. Sie macht uns eben das Empfinden und tausend andere Empfindungen, deren ein musikalisches Herze fähig ist, und die kein Redner, noch Poet durch seine Worte und bewegliche Declamation erwecken kann, sind ihr Eigenthum. In diesen letzten ist die Musik keine Copie der Natur, sondern das Original selbsten. Sie ist eine allgemeine Sprache der Natur, die nur den harmonischen Seelen verständlich ist“ (S.292). In gleichem Sinn an anderer Stelle: „Der Begriff vom Natürlichen in der Musik ist falsch, wenn man das Künstliche gar davon ausschließen...will“ (S.288). „Die Musik ahmet also der Natur, so viel möglich nach, gebraucht sich aber auch billig der Reichthümer ihrer Kunst“ (S.268).

Die Ausführungen von Ruetz erlauben, eine Hierarchie des Natürlichen in der Musik zu rekonstruieren, die für den Einfluß des Vokalstils auf die Instrumentalmusik von Belang ist. Gesang im Sinne von Oberstimmenmelodik galt für natürlicher als die Harmonik: „Der Gesang hat sein Wesen für sich selbsten, wenn auch keine Harmonie hinzu kommt“ (S.281). Deklamation im Sinne eines rednerischen Textvortrages galt Ruetz für natürlicher als das Rezitativ. „Hier kommt es auf den Begriff des Wortes Natur an: Heißt Natur hier so viel nur als die Art der natürlichen Aussprache eines Affects, so steht diese Meinung dem Reichthum der Musik entgegen, als welche weit mehr Töne und Zusammenfügungen in sich enthält, als alle Arten der Modulation der Stimme, womit eine Leidenschaft immer in einer ordentlichen Rede mag ausgesprochen werden“ (S.300). Und das Rezitativ galt Ruetz für natürlicher als die Arie: „Daß die Töne schon halb gebildet in den Worten liegen“, – dies die Meinung Batteux's – „mögte man einigermaßen von einem Recitativ oder einer theatra-

[50] H. Goldschmidt, a.a.O., S. 253, und W. Serauky, a.a.O., S. 216 ff.

lischen Declamation gelten lassen, welche nur eine Nachahmung der Rede ist, so, wie sie ein guter Redner mit den gehörigen Affecten aussprechen würde" (S.284). „Wie weit aber würde ein Componist, wenn er etwa eine Arie setzen soll, wohl kommen können, wenn ihm keine andere Töne sollten erlaubt seyn, als welche die natürliche Art einer Leidenschaft erfordert?...Hier darf die Musik nicht mehr die Sprache der Natur allein, sondern auch der Kunst seyn" (S.285).

Daß Caspar Ruetz als Musikästhetiker bisher nicht die ihm zweifellos zukommende Beachtung fand, ist – das dürften die Zitate gezeigt haben – schwer einzusehen.

Die Kategorie des Als-ob

Das Als-ob einer quasi-vokalen Instrumentalmelodik, eines wortlosen Deklamierens, einer *sprechenden* Musik findet sich am deutlichsten im Instrumentalrezitativ ausgeprägt, insofern es textiert zu werden erlaubt oder nahelegt. Das Wort Rezitativ wurde im 18. Jahrhundert nicht eindeutig definiert; man hat es entweder vom Singen oder vom Sprechen her zu fassen versucht. Mattheson nannte es einmal eine „bestimmte Art künstlich zu sprechen", ein anderes Mal eine „Gattung des Gesanges". Gottsched nannte es eine „Singart, welche ebenso viel von der Declamation als vom Gesange an sich hat."[51] In der definitorischen Unentschiedenheit widerspiegelt sich das Als-ob des gesungenen Rezitativs: Es tut so, als ob es spräche, – und mehr noch des instrumentalen Rezitativs: Es tut so, als ob es singend deklamiere. Das gesungene Rezitativ ist eine Nachahmung gesprochener Sprache, das instrumentale Rezitativ eine Nachahmung des gesungenen.

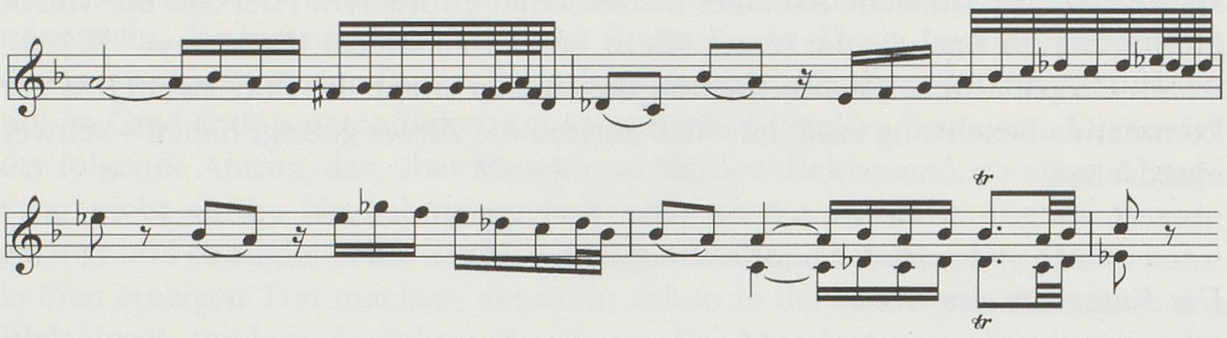
Was rezitativisch sei, wird auch heute unterschiedlich eng oder weit gefaßt.[52] Zu den Charakteristika des Vokalrezitativs gehören in jedem Fall eine sangbare Melodie, die sich der natürlichen Deklamation des Textes anpaßt, kurze Phrasen mit deutlichen Zäsuren, rhythmische Freiheit im Vortrag, die von metrischer Ungebundenheit bis zum *a piacere* einer improvisiert wirkenden Wiedergabe reichen kann, und ein deutlicher Gegensatz zwischen Gesang und Begleitung. Mit einer möglichen anstelle einer tatsächlichen Textierung sind dies auch die Charakteristika des Instrumentalrezitativs.

In J. S. Bachs *Chromatischer Fantasie* (BWV 903), einem Schlüsselwerk dieser Gattung, unterbrechen in dem als *Recitativ* bezeichneten Formteil, einem Secco-Rezitativ vergleichbar, vollstimmige Akkorde die melodische Linie.

[51] P. Mies, *Das instrumentale Rezitativ, Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft*, Band LV, Bonn 1968.

[52] Man vergleiche P. Mies, a. a. O., und H. Seifert, „Das Instrumentalrezitativ vom Barock bis zur Wiener Klassik", in: *De ratione in musica*, Festschrift Erich Schenk, hrg. von Th. Antonicek, Kassel 1975.

Diese jedoch, teilweise in Sextparallelen geführt, ist weder die eines gesungenen Rezitativs noch arios, ja nicht einmal quasi-vokal, sondern weitestgehend instrumental. Hier also findet die potentielle Textierbarkeit als Kennzeichen eines Instrumentalrezitativs keine Bestätigung.



Joseph Haydn benutzt in seinem Streichquartett op. 17,5 (Hob. III.29) von 1771 den rezitativischen Stil als Satztyp, der sich kontrastierend abhebt: Die quasi-vokalen Melodiewendungen mit kurzen Phrasen, Fermaten, akkordischen Einwürfen und typischen Rezitativ-Floskeln stehen den Adagio-Abschnitten mit quartett-typischer Kantabilität und homophonem Satz gemäß dem Formschema a-b-a-b-a gegenüber.[53]

Ph. E. Bachs Instrumentalrezitative enthalten sowohl quasi-vokale Melodik (Andante der ersten Preußischen Sonate, Wq 48,1) als auch melodische Erfindungen, die nur entfernt an eine vokale Ausführung denken lassen (fis-moll-Fantasie, Wq 67 bzw. 80). Ebenso hat Beethoven Instrumentalrezitative geschrieben, die den entsprechenden Vokalstil imitieren (erster Satz der Klaviersonate op. 31,2), aber auch solche, die sich weit davon entfernen, wie im dennoch als *Recitativo* bezeichneten *Adagio ma non troppo* der Klaviersonate opus 110.

In Mozarts Divertimento in B-dur (KV 287) begegnet das Als-ob in zweifacher Weise: Das Adagio präsentiert sich als Satz eines Violinkonzertes samt Solokadenz, und das Finale enthält in seinen beiden Andante-Abschnitten rezitativische Violinsoli.[54] Am 6. Oktober 1777 schrieb Mozart an seinen Vater: „Zu guter letzt spiellte ich die letzte Cassation aus dem b von mir. Da schauete alles gros drein. Ich spiellte als wenn ich der gröste Geiger in ganz Europa wäre". Dieses originale Als-ob ist insofern bezeichnend, als Mozart es in Verbindung mit einem Divertimento äußert, einer Gattung also, in der Solokadenz und rezitativische Violinsoli wie Zitate aus anderen Gattungen wirken. Das von Mozart geäußerte „als wenn" seines Spiels verbindet sich kaum zufällig mit der kompositorischen Anspielung auf außerhalb eines Divertimentos liegende musikalische Ausdrucksformen.

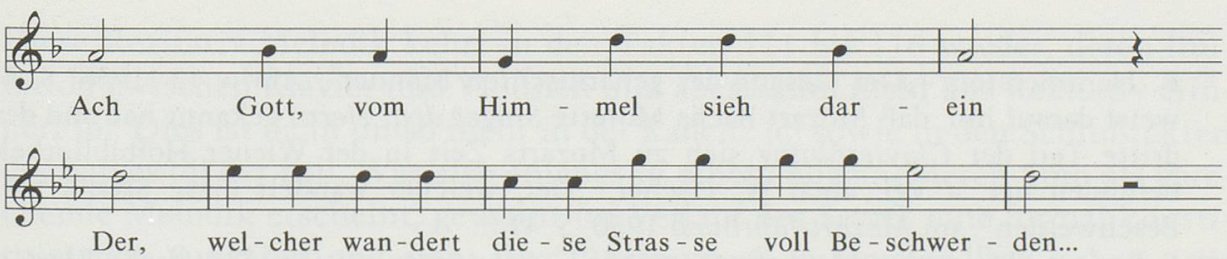
[53] P. Mies, a.a.O., S. 70.
[54] P. Mies, a.a.O., S. 30.

Die Kadenz im Solokonzert sowie im Da-capo-Teil der Arie steht im 18. Jahrhundert seltsam zwischen tatsächlicher oder vorgeblicher Improvisation und verbindlicher Komposition. Auch die Clavier-Fantasie kennt beide „Spielarten". Die in Generalbaß, Diminutionspraxis und Ziergesang liegenden Wurzeln lassen diesen Fragenzusammenhang überaus komplex erscheinen. Er läßt sich umso weniger zuverlässig erfassen, als die tatsächlichen Improvisationen ihrem Wesen gemäß nicht mehr dingfest zu machen sind. Das Als-ob des vorgeblichen Improvisierens ist nicht auf Solokonzert und Arie beschränkt. Man denke an die auskomponierte *Cadenza in tempo* im dritten Satz von Mozarts Klaviersonate B-dur, KV 333, an das *con espressione e semplice* (!) des Instrumentalrezitativs am Reprisenbeginn im Kopfsatz von Beethovens Klaviersonate op. 31,2.

Im ästhetischen Reiz vergleichbar ist das musikalische Zitat, das erstmals wohl bald nach 1750 begegnet. Bekannt sind Mozarts Selbst-, Sarti- und Soler-Zitate im *Don Giovanni* sowie Beethovens *Don-Giovanni*-Zitat in seinen *Diabelli-Variationen*. Gegen eine voreilige Zuordnung als Zitat spricht im 18. Jahrhundert in den allermeisten Fällen, daß sich Übereinstimmungen auf melodische Wendungen, rhythmische Modelle und bestimmte harmonische Stufenfolgen beschränken, die zum Allgemeingut des Epochenstils gehören. Damit fehlt ihnen die Unverwechselbarkeit individueller Äußerung, die das Zitat ästhetisch qualifiziert. Und um von Entlehnung zu sprechen, müßte man deren Absichtlichkeit nachweisen können.

Daß aber nicht nur Themen zitiert werden, sondern auch Kompositionsgattungen oder zu diesen gehörige Ausdrucksformen oder Gestaltungsmittel, zeigt das erwähnte Mozart-Divertimento, aber auch Beethovens Violinsonate opus 47, die im Erstdruck versehen war mit dem Zusatz „scritto in uno stile molto concertante, quasi come d'un Concerto."

Auch der „Gesang der Geharnischten" in Mozarts *Zauberflöte* zitiert nicht nur Luthers Liedmelodie „Ach Gott, vom Himmel sieh darein," sondern auch und mehr noch den Stil einer spätbarocken – und das heißt, auf Mozart bezogen, wohl weitgehend: einer Bachschen – Cantus-Firmus-Bearbeitung. Anders als fugierter Stil dürfte dies in der Oper des 18. Jahrhunderts ein Unikum sein. Zum Als-ob des Melodie- und Stilzitates kommt ein mehrfach gebrochenes Verhältnis der vokalen und instrumentalen Momente hinzu.



Bereits die Melodie verliert durch die textlich bedingten Tonwiederholungen ihre Lied- oder auch nur Choralhaftigkeit. Die tonale Umdeutung der D-hypophrygischen Melodie nach c-moll, die Ergänzung der Luther-Melodie durch eine weitere Melodiezeile (mit einer phrygisch oder neapolitanischen Wendung, nun aber auf c bezogen!) sowie die Frage nach der (wohl mehr intentionalen als belegbaren) „Quelle" für die barocken Figuren, mit denen Mozart den Cantus firmus kontrapunktiert, seien hier lediglich erwähnt. Die mehrfache Oktavierung des Cantus firmus (Tenor, Baß, Holzbläser und Posaunen!) steht der Orgel näher als einem vokalen Modell. Wenn sich Mozart auch mehr auf Bachs Motetten[55] als auf seine Orgelchoräle bezogen haben mag, so büßen doch auch diese durch reiche Kolorierung und instrumentale Wiedergabe ihre Liedhaftigkeit, ja sogar ihren Vokalcharakter weitgehend ein. Freilich bleibt gerade bei Bach der Bezug zum Text auch bei nicht-vokaler Melodik durch dessen affektive und inhaltliche Ausdeutung gewahrt. Inwieweit dies auch bei Mozart der Fall ist, bleibt, da der „Gesang der Geharnischten", wie gesagt, ein Einzelfall ist, eine offene Frage.

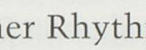
Auch das instrumentale Rezitativ mag als Zitat des vokalen gelten und seinerzeit als solches empfunden worden sein. – Wenn bereits bei J. S. Bach, aber auch noch bei Beethoven (opus 110) der Begriff Rezitativ in Instrumentalwerken erscheint, die melodisch kaum ans Vokalrezitativ erinnern, so ist damit – neben dem erwähnten zitathaften Effekt – vor allem eine Anspielung auf das rednerische Moment der primär textbezogenen Melodik des Vokalrezitativs gemeint, jedoch mit den Ausdrucksmitteln der Instrumentalmusik realisiert. Nirgends *spricht* C. Ph. E. Bachs Claviermusik deutlicher als in den rezitativischen Abschnitten. – Neben die genannten Charakteristika des gesungenen Rezitativs (oder an ihre Stelle) treten im instrumentalen Einstimmigkeit und „Solo". Sie betonen in ihrer „Individualität" das *Sprechende*, das man sich doch stets als Äußerung e i n e s Sprechenden vorstellt.

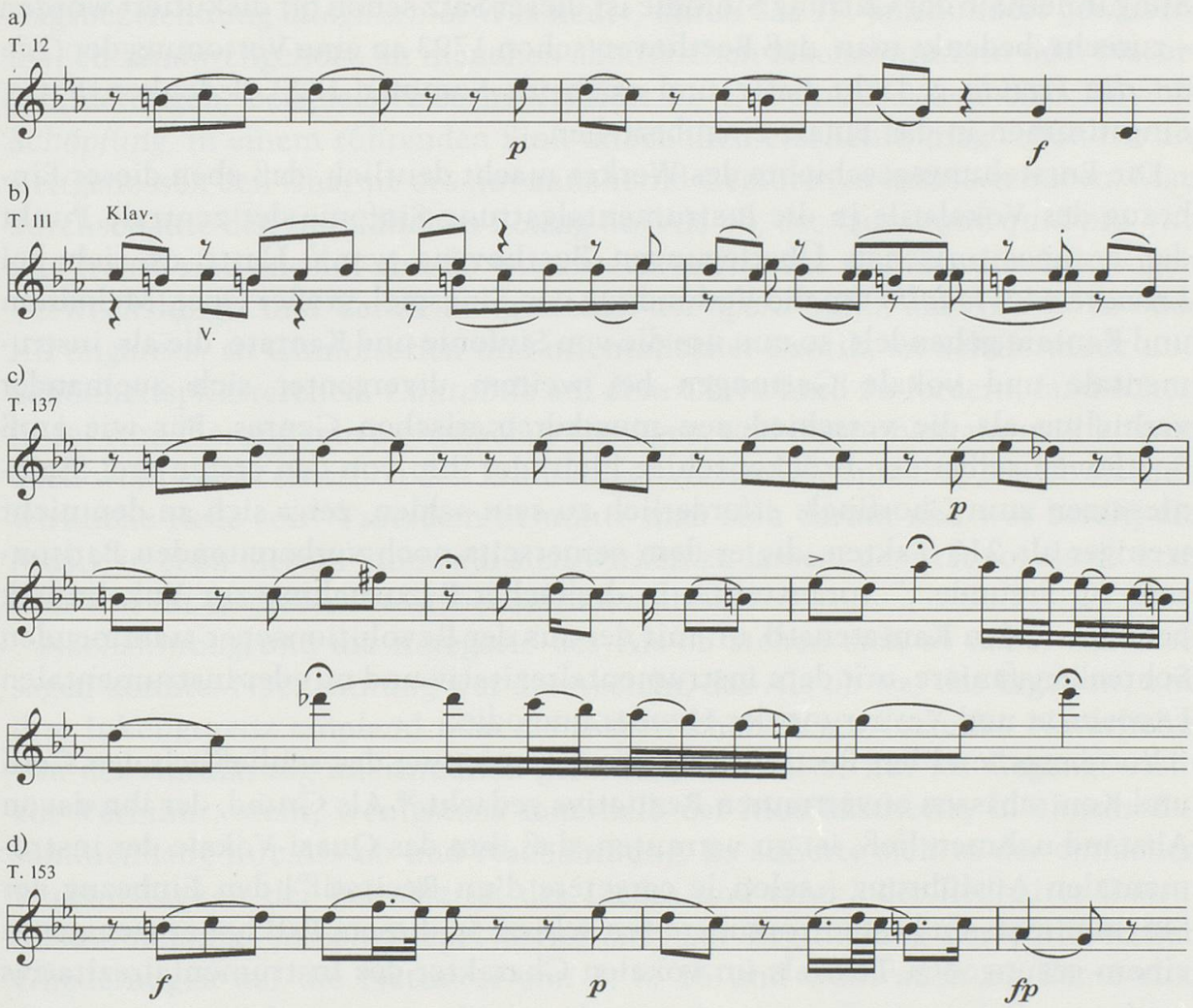
Einstimmigkeit begegnet besonders häufig in Form von Themenformulierungen im Unisono[56] und in rezitativ-ähnlicher Melodik, das Solistische in der Konzertkadenz sowie als „Monolog" in Improvisation und Fantasie. Nicht selten auch kommt es zu Kombinationen dieser Erscheinungsformen. Vor allem der Solokadenz im Konzert ist oft ein Gefälle zu Improvisation, Fantasie, aber auch zum Rezitativ eigen. Ein besonders sinnfälliges Beispiel enthält das

[55] R. Hammerstein („Der Gesang der geharnischten Männer", *AfMw* 13 (1956) S. 6) weist darauf hin, daß Mozart Bachs Motette *Singet dem Herrn* gekannt hat und der dritte Teil der *Clavierübung* sich zu Mozarts Zeit in der Wiener Hofbibliothek befunden hat. – Vgl. auch W. Fischer, „Der, welcher wandelt diese Straße voll Beschwerden", im *Mozart-Jahrbuch* 1950, S. 41 ff.

[56] P. Benary, „Unisono und empfindsamer Stil", *Schweizer musikpädag*ogische *Blätter*, 1988, S. 137 ff.

Finale der Konzertanten Sinfonie von Haydn (Hob. I.105). In den Kadenzen der langsamen Sätze von Beethovens zweitem und drittem Klavierkonzert mündet die unbegleitete (!) Melodielinie der rechten Hand in einen rezitativischen Gestus.

Von besonderem Interesse ist das Andante in Mozarts Es-dur-Klavierkonzert, KV 271, seinem ersten Konzertsatz in Moll, – ein weiterer Hinweis auf individualisierten Ausdruck. Schon in den ersten beiden Takten erklingt ein fürs Rezitativ typischer Rhythmus:  . Er nähert sich in den Takten 12 bis 16 auch melodisch dem Rezitativ (a), hier vom Orchester in c-moll, später (Takte 49 bis 53) vom Klavier in es-moll gespielt.



Diese Rezitativ-Melodik kehrt in den Takten 111 bis 116 wieder, deren Imitation zwischen Klavier und Violinen nun aber kaum mehr ans Rezitativ erinnert (b). Dies ist dann umso mehr in der Kadenz (c) sowie in den Schlußtakten des Satzes (d) der Fall. Was also anfangs in einem allgemeineren Sinn als sprechende Melodik erscheint, gewinnt im Verlauf des Satzes eine formal konstituierende Funktion und steht dem Rezitativstil unterschiedlich nahe, – am nächsten in der Solokadenz sowie in den expressiv gesteigerten Schlußtakten.

Das Solisitische der Kadenz und die Freiheit in deren Vortrag verbinden sich mit dem sprechenden Ausdruck der Melodik zu einem Ensemble von Ausdrucksmitteln, deren gemeinsamer Nenner im Persönlichen, in der zunehmenden und zunehmend beachteten Fähigkeit sowohl der Musik wie des Interpreten zu individuellem Ausdruck besteht. Der sprechende oder singende Charakter einer derart beredten Instrumentalmusik beruht zu einem guten Teil auf einer suggerierten oder absichtsvoll erreichten Nähe zum Vokalstil.

Ein Sonderfall ist das Instrumentalrezitativ im Finale von Beethovens Neunter Sinfonie, das hier als vorläufiger Zielpunkt der erörterten Tendenzen zur Sprache kommen muß. In biographischer Hinsicht und als Ausnahmeerscheinung innerhalb der Gattung Sinfonie ist dieser Satz schon oft diskutiert worden – zurecht, bedenkt man, daß Beethoven schon 1793 an eine Vertonung der *Ode an die Freude* gedacht hatte und noch im Sommer 1823 Bedenken hatte, Singstimmen in das Finale einzubeziehen.

Die Entstehungsgeschichte des Werkes macht deutlich, daß eben dieser Einbezug des Vokalstils in die Instrumentalgattung Sinfonie der zentrale Punkt der kompositorischen Überlegungen Beethovens war.[57] Hatte es sich bei *Leonore* oder *Fidelio* um die Verbindung von Singspiel, großer Oper, Melodram und Kantate gehandelt, so nun um die von Sinfonie und Kantate, die als instrumentale und vokale Gattungen bei weitem divergenter sich zueinander verhielten als die verschiedenen musikdramatischen Genres. Für wie groß Beethoven selbst den Brückenschlag hielt, der ihm von den ersten drei Sinfoniesätzen zum Chorfinale erforderlich zu sein schien, zeigt sich an den nicht weniger als 215 Takten, die er dem seinerseits noch vorbereitenden Baritonsolo „O Freunde..." voranstellte. In dreifacher Bezugnahme zur Vokalmusik bahnen sie den Kantatenstil an: mit der aus der Revolutionsoper stammenden Schreckensfanfare, mit dem Instrumentalrezitativ und mit der instrumentalen Exposition und Variierung der Hymnenmelodie.

Vorübergehend hat Beethoven an eine Textierung des schließlich den Celli und Kontrabässen anvertrauten Rezitativs gedacht.[58] Als Grund, der ihn davon Abstand nehmen ließ, ist zu vermuten, daß ihm das Quasi-Vokale der instrumentalen Ausführung („selon le caractère d'un Récitatif") den Einbezug der Singstimmen am besten vorzubereiten schien. In diesem Fall hat er weniger in einem gesungenen Text als im vokalen Charakter des Instrumentalrezitativs

[57] G. Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, 1882, S. 189; S. Sychra, „L. van Beethovens Skizzen zur IX. Sinfonie", in *Beethoven-Jahrbuch* 1959/60, Anhang, S. 71; H. Seifert, a. a. O., S. 112; D. Rexroth, *Beethoven, 9. Sinfonie, Einführung und Analyse*, 1979, S. 321 ff.

[58] H. Seifert, a.a.O., S. 112; D. Rexroth, a.a.O., S. 334 ff.

das Sprechende der Musik verwirklicht gesehen: Instrumentale Nachahmung des Gesanges als Ermöglichung von Gesang in einem Instrumentalwerk!

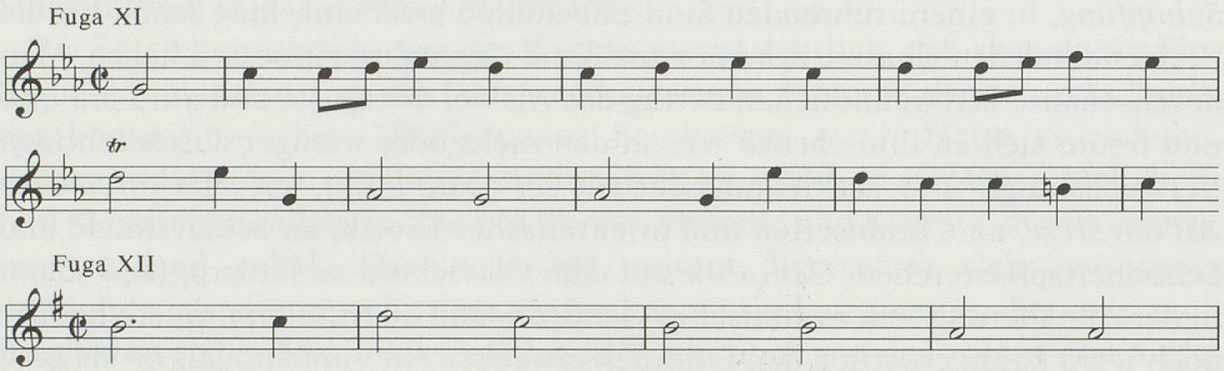
Wie sehr man sich im 18. Jahrhundert des Als-ob, des Vorgeblichen und des schönen Scheins bewußt war, wenn es sich um Nachahmung handelte oder handeln sollte, läßt sich heute kaum mehr feststellen. Daß man es nicht verkannte, gibt zuweilen ein leiser Humor zu erkennen, eine milde Ironie, – Ausdrucksnuancen, die wohl ebenfalls im 18. Jahrhundert zum ersten Mal in der Musik begegnen. Man denke etwa an das mit chromatischen Figuren des Schmerzes überladene „Allgemeine Lamento der Freunde" in Bachs *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* (BWV 992) mit der Vortragsbezeichnung *adagissimo.* Was heute, durch das 19. Jahrhundert gewissermaßen hindurchgehört, an manchen abbildlichen Nachahmungen oder Naturschilderungen, beispielsweise in Vivaldis *Le Quattro Stagioni* oder Haydns *Schöpfung,* in einem rührenden Sinn unbeholfen erscheint, mag schon für die Zeitgenossen den Charme des nur annähernd Geglückten besessen haben. Man durchschaute den freundlichen Betrug des Als-ob, des Quasi und *quid pro quo* und freute sich an ihm ebenso wie an den mehr oder weniger durchsichtigen Verwechslungs- und Verkleidungsszenen der *opera buffa,* am *Alla turca* oder *All'ongarese,* an Chinoiserien und orientalischer Exotik, an Schäfermode und Schönheitspflästerchen. *Cantabile* auf dem Clavichord zu fordern, fand schon in der Annäherung sein ästhetisches Genügen; und Instrumentalmusik konnte doch wohl kaum ernstlich den Eindruck erwecken, sie spräche, „als ob sie eine wirkliche Rede sei." Trotzdem bemühte man sich darum und war bereit, die Musik in eben diesem Sinne auf sich wirken zu lassen, oder tat so, als ob man sich von ihr in dieser Weise beeindrucken lasse.

Nachahmung und die Kategorie des Als-ob stehen sich so nahe, daß man sagen könnte: Nachahmung war die Absicht, das Als-ob war das Ergebnis; und ihre Inkongruenz empfand man als ästhetischen Reiz. Auch das Natürliche, von der Aufklärung unermüdlich gefordert, und sei es nur als Gegengewicht zur Vernunft, steht, wenigstens innerhalb der Musikästhetik, in engem Zusammenhang mit Als-ob und Nachahmung. Es äußerte sich in der einfachen Regelmäßigkeit der Periodizität des Liedes und tanz- oder liedhafter Instrumentalmelodik. Joseph Riepel berief sich zur Begründung der periodischen Gliederungen auf die Natur: „Denn 4, 8, 16 und wohl auch 32 Täcte sind diejenigen, welche unserer Natur dergestalt eingepflanzet, daß es schwer scheint, eine andere Ordnung (mit Vergnügen) anzuhören."[59] Doch bald schon erstarrten die symmetrischen Taktgruppierungen und der periodische Phrasenbau zu einem durchaus unnatürlich wirkenden Schematismus, wie ihn, wenn

[59] *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst,* 1752; zit. nach P. Benary, a.a.O. (vgl. Anm. 6), S. 89.

auch zweifellos übersteigert und ironisiert, Joh. Ph. Kirnberger in *Der allzeit fertige Polonaisen- und Menuettenkomponist* (1757) zu erkennen gegeben hat.[60]

Die von Lied und Tanz herkommende Periodizität tritt in ihrer stiltypischen, sowohl stabilisierenden als auch einengenden Eigenart gerade dort am deutlichsten zutage, wo die Satztechnik zu ihr in Widerspruch steht, – im fugierten Stil. Während sich in etlichen Fugenthemen J. S. Bachs liedhafte Zweitaktigkeit mit Kontrapunkt und Imitation noch zwanglos verbindet,[61] sind einige Fugenthemen aus Matthesons *Wohlklingender Fingersprache* – 1735, also noch vor Abschluß des zweiten Bandes von Bachs Wohltemperiertem Klavier erschienen,[62] – so unverstellt liedhaft, daß sich eine offensichtliche Diskrepanz zur imitatorischen Satzanlage ergibt;[63] so etwa in der Fuga XI mit ihrem deutlich in 4+4 Takte gegliederten Thema oder in der Fuga XII, die ausdrücklich auf das Lied *Werde munter, mein Gemüte* hinweist.



Die Kantabilität und quasi-vokale Melodik vieler Themen der (vor)klassischen Instrumentalmusik entfernt sich vom Lied oft nur durch unwesentliche Instrumentalismen, zumeist in Gestalt von Verzierungen.[64] Bestätigung hierfür bietet die Notierung von Liedern auf zwei Liniensystemen, von denen das obere

[60] Kirnberger schreibt abschließend: „Sollte...jemand sich finden, welcher diese Kleinigkeit mit einem spöttischen Lächeln beehren wollte: so gesteht der Verfasser, daß er selbst der erste gewesen, welcher recht herzlich gelacht hat, als ihm...die Ausführung dieses Unternehmens...so gut gelungen war", zit. nach P. Benary, a.a.O. (vgl. Anm. 3), S. 153.

[61] Vgl. die Fugenthemen *c, Cis, F* und *G* im ersten sowie *F, f* und *h* im zweiten Band des *Wohltemperierten Klaviers;* am deutlichsten wohl in der Orgelfuge g-moll (BWV 542), deren Thema auf ein niederländisches Volkslied zurückgeht.

[62] *Die wohlklingende Finger-Sprache,* hrg. von L. Hoffmann-Erbrecht, *Mitteldeutsches Musikarchiv,* 1953, 2/1969; ders.: *Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit* = Jenaer Beiträge zur Musikforschung, Band 1, 1954, S. 34; P. Benary, a.a.O. (vgl. Anm. 6), S. 91 f.

[63] Das Wort *liedhaft* ist im 18. Jahrhundert offenbar noch unbekannt gewesen. Unter den 16 *Gattungen der Melodien für Sänger,* die Mattheson im Register seines *Vollkommenen Capellmeisters* aufführt, fehlt Lied!

[64] Unter den zahllosen Beispielen seien zwei bekannte erwähnt; das „Andante" aus Mozarts Sinfonie, KV 319, und das „Larghetto" aus Beethovens Zweiter Sinfonie.

den Gesangspart und die rechte Hand des Clavierparts enthält; der Text steht zwischen den Systemen.[65] Ob die Verzierungen, im oberen System notiert, auch gesungen oder nur gespielt oder nur bei instrumentaler Ausführung als *Handstück* berücksichtigt wurden, interessiert hier weniger als die in jedem Fall liedhafte Melodik. – Andere Male lockert sich die Bindung ans Liedhafte zugleich mit derjenigen ans periodische Prinzip zugunsten einer originellen, im damaligen Sprachgebrauch *künstlichen,* jedoch noch immer quasi-vokalen Melodieerfindung. [66]

Das periodische Prinzip löste das der Linearität ab; es war aber nicht die einzige stilprägende Kraft, die den Übergang vom Barock zur Klassik charakterisiert. Daneben stand ein Prosaprinzip, unregelmäßig strukturiert in den klanglichen Erscheinungsformen und überraschend in der Wirkung. Am entschiedensten prägte es sich im Instrumentalrezitativ aus. Beides, lied- und tanzhafte Periodizität wie Prosaprinzip, bezog sich mithin auf Modelle der Vokalmusik, nämlich Lied und Rezitativ, und entsprach damit der Auffassung von Instrumentalmusik als *Nachahmung des Gesanges;* Nachahmung auch hier nicht im Sinne realistischer Abbildlichkeit verstanden, sondern als Wiedergabe mit spezifisch instrumentalen Ausdrucksmitteln. Instrumentalmusik als Nachahmung des Gesanges erlaubt also, auf das Natürliche des kunstlosen Singens wie auf das Künstliche der Nachahmung bezogen zu werden. Der Einfluß, den der Vokalstil im 18. Jahrhundert auf die Instrumentalmusik nahm, steht im epochentypischen Spannungsfeld von Natur und Kunst. So zentral diese beiden Kategorien in Theorie und Praxis, in Ästhetik und Musik standen, so eng sind vokale und instrumentale Eigenart aufeinander bezogen und ineinander verwoben, – zuweilen so eng, daß eines fürs andere im Sinne und mit dem Effekt eines Als-ob stehen kann.

Das Parodieverfahren ist, obwohl der Begriff es erwarten lassen könnte, nicht unter die Erscheinungsformen des musikalischen Als-ob zu zählen. Ihm fehlt, wie es im Spätbarock und zumal bei J. S. Bach begegnet, das Moment der Täuschung, des Vorgeblichen und auch des im landläufigen Sinn Parodistischen. Es ist im Gegenteil ästhetisch aufgehoben in der umfassenden Stileinheit der damaligen Musik sowie in der religiösen und künstlerischen Widerspruchslosigkeit des geistlichen und weltlichen Bereiches; dies freilich im Unterschied zu späterem und auch zu heutigem Empfinden.

Ob die Scheinreprise zu den Erscheinungsformen eines musikalischen Als-ob zu zählen ist, hängt davon ab, in welchem Maße man die Reprise in der

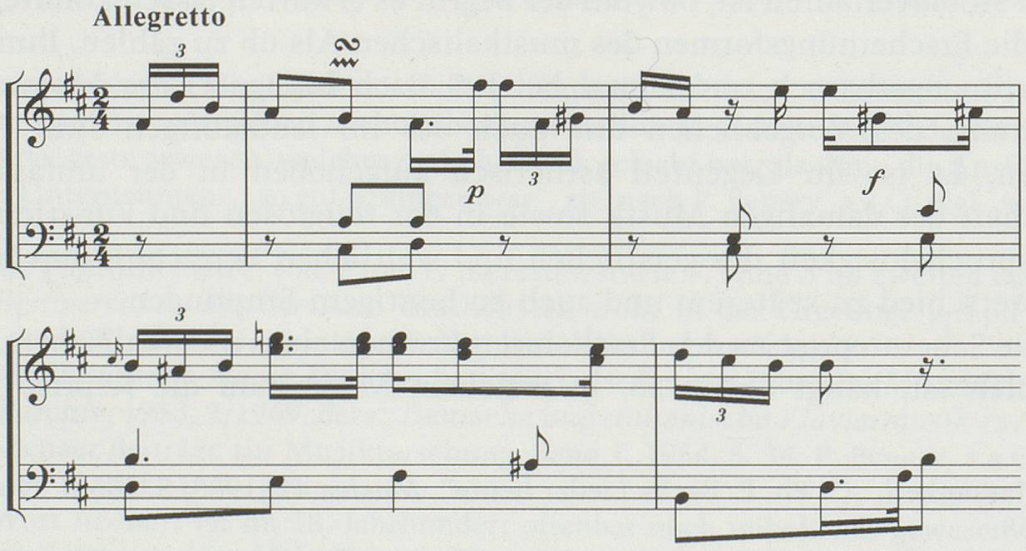
[65] G. Massenkeil, „C. Ph. E. Bachs Lieder heute", *Musica* 42 (1988) S. 555 ff., vor allem S. 558.

[66] Vgl. die nicht paartaktig strukturierten Themen der Variationen (Divertimento) f-moll (Hob. XVI,6) von Haydn sowie des in seiner Herkunft immer noch ungeklärten *Chorale St. Antonii,* des *„Andante amoroso"* aus Mozarts Klaviersonate, KV 281 und des *„Adagio"* aus Beethovens Klaviersonate opus 7.

Sonatenhauptsatzform als thematisch-tonale Konfiguration für normativ hält und eine entsprechende Hörerwartung voraussetzt. Anders gesagt: Die Scheinreprise besitzt nur dann den Effekt eines Als-ob, wenn man sie am Effekt der regulären Reprise mißt. Dazu ist aber der Hörer im allgemeinen weder fähig noch im Sinne eines angemessenen Verstehens genötigt. Daß sich jedoch der Effekt der regulären Reprise durch eine vorausgegangene Scheinreprise erhöht, steht außer Frage. Daraus resultiert aber für diese noch kein Als-ob-Effekt.

Auch der Begriff Trugschluß legt es nahe, ihn mit einem musikalischen Als-ob in Verbindung zu bringen. Er kommt aber in derart unterschiedlichem Zusammenhang vor, daß sich ein genereller Einbezug oder Ausschluß in bezug auf das Als-ob verbietet. So absichtsvoll und genial Mozart im Rezitativ der Donna Anna (*Don Giovanni,* 1. Akt, Nr. 10, Takt 51) ihren Selbstbetrug des *da lui mi sciolsi* mit einem Trugschluß in Klang umsetzt, so wenig wird man die auffallend häufigen Trugschluß-Wendungen in der Bildnis-Arie des Tamino (*Zauberflöte*) in einem vergleichbaren Sinne interpretieren können. Die Funktion eines Trugschlusses ist in den meisten Fällen überraschend, gliedernd oder herauszögernd, also kaum mit dem Effekt eines Als-ob verbunden.[67]

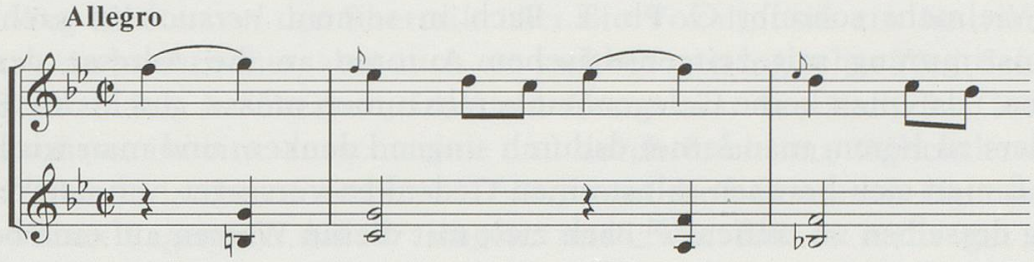
Anders verhält es sich, wenn eine Komposition in der „falschen" Tonart beginnt. Hier handelt es sich objektiv, am Notentext nachweisbar, wie auch subjektiv vom Hörer aus um Täuschung, um ein *quid pro quo,* um den Reiz der Doppelbödigkeit eines Als-ob.[68] Denn man wird dem derart „inszenierten" Witz (im Wortsinn des 18. Jahrhunderts) nicht gerecht, wenn man, in Kenntnis der „richtigen" Tonart, an solche tonal verfremdende Werkanfänge herangeht. Der Witz besteht in einer Irreführung des unbefangenen Hörers; und der hört beispielsweise in C. Ph. E. Bachs Klaviersonate in h-moll, 1774 komponiert (Wq 55,3) einen fraglos in D-dur stehenden Satzbeginn.



[67] H. Danuser, „Das imprévu in der Symphonik", *Musiktheorie* 1986, S. 61 ff; vom Trugschluß ist dort nicht ausdrücklich die Rede.

[68] Ch. Rosen, *Der klassische Stil,* 1983, S. 123 ff.

Dagegen steht das c-moll, das der erste Takt des Finalsatzes der Mozartschen Klaviersonate B-dur, KV 281, ebenfalls 1774 komponiert, suggeriert, mit seinem Melodiebeginn mit f-g auf verdächtig schwachen Füßen.



Anders tritt der hintergründig bedeutsame h-moll-Dreiklang im Auftakt der Bach-Sonate als solcher nicht in Erscheinung. – Was dann bei Beethoven (Finale des Streichquartetts opus 130) und Schubert (Finale seiner letzten Klaviersonate, D 960) – beides ebenfalls B-dur-Werke! – aus eben dieser Wendung c-moll/B-dur am Satzbeginn wird, steht stilistisch jenseits jenes Als-ob, von dem hier die Rede ist und das vom Witz, vom *Sturm und Drang*, vom Originalitätsideal und von der Fantasie der 1770er Jahre her zu verstehen ist. – In Ph. E. Bachs Sonate hört man eine Modulation von D-dur nach h-moll (Takt 1–4); nichts spricht vom Höreindruck aus gegen D-dur als die „richtige" Tonart, zumal h-moll bereits in Takt 5 wieder nach D-dur verlassen wird, das dann seinerseits als Dominante von G-dur fungiert; e-moll und ein Halbschluß in fis-moll folgen...

Es seien hier noch zwei andere Satzanfänge in einer „falschen" Tonart erwähnt; beide finden sich in Beethoven-Werken: Der C-dur-Beginn des Finale des G-dur-Klavierkonzertes, opus 58, und der C-dur-Beginn des Finale des e-moll-Streichquartetts, opus 59, Nr. 2, – beide 1805/06 entstanden.

Zur Vortragspraxis

Es widerspräche der Zielsetzung dieser Erörterungen, wenn sie nicht auch die Wiedergabe von Musik des 18. Jahrhunderts einbeziehen würden. Da sich heute in der Wechselbeziehung von vokalem und instrumentalem Bereich eine interpretatorische Tendenz bemerkbar macht, die zu den vorliegenden Ausführungen in Widerspruch steht, ist ein solcher Einbezug der Vortragspraxis keine „Randerscheinung".

Während die mit *cantabile, singend, sangbar* und *sprechend* umschriebenen Ausdrucksmittel sich im 18. Jahrhundert in zunehmendem Maße auf den Vortrag von Instrumentalmusik bezogen, ist deren Wiedergabe heute oft weit davon entfernt, die Nähe zum Vokalen oder die Abhängigkeit von ihm zu

reflektieren und im Vortrag fruchtbar werden zu lassen.[69] Mitunter entsteht sogar der Eindruck, als bemühe man sich auf sängerischer Seite, einem instrumentalen Ideal näher zu kommen, – eine Tendenz, die sich, wenigstens im Rahmen des 18. Jahrhunderts, auf keine Quelle, auf keinen Autor berufen kann. Vielmehr schreibt C. Ph. E. Bach in seinem *Versuch* in sachlicher Übereinstimmung mit zeitgenössischen Autoren an die Adresse der Clavieristen, „daß man keine Gelegenheit verabsäumen müsse, geschickte Sänger besonders zu hören; man lernet dadurch singend denken, und man wird wohl tun, daß man sich hernach selbst einen Gedanken vorsinget, um den rechten Vortrag desselben zu treffen."[70] Bach zielt mit diesen Worten auf eine beredte Art des Spielens, das vor allem auf einer durch Atem und Deklamation belebten Phrasierung und Artikulation beruht.

Phrasierung und Artikulation als die beiden wichtigsten Faktoren, die Musik zum Sprechen bringen, verweisen auch etymologisch auf die Rede, auf die Wortsprache.[71] Und der Begriff Vortrag stammt aus der Terminologie der Rhetorik: Er bezeichnet die letzte der fünf Phasen in der Ausarbeitung einer Rede: *inventio, dispositio, elocutio, memoria* und *pronuntiatio*, von Gottsched übersetzt mit Erfindungskraft, Einrichtung, Ausarbeitung, Gedächtnis und – den zuvor üblichen Begriff Aussprache intensivierend – Vortrag.[72] Quantz übertrug Gottscheds Rhetorik auf die Musik: „Der musicalische Vortrag kann mit dem Vortrag eines Redners verglichen werden."[73] – Im Gregorianischen Gesang verhielt sich *pronuntiatio* zu *modulatio* wie *accentus* zu *concentus*.[74] Daraus geht die uralte text- und deklamationsbezogene Bedeutung der Begriffe *pronuntiatio* und Vortrag hervor. Eine derart breit auf sprachliche und rhetorische Gegebenheiten abgestützte musikalische Vortragskunst bei der Wiedergabe von Musik des 18. Jahrhunderts außer acht zu lassen oder auch nur zu vernachlässigen, bedeutet musikalisch wie musikologisch einen unentschuldbaren Mangel.

Ein unhörbarer Bogenwechsel schlägt in einen Nachteil um, wenn er gegen den deklamatorischen Sinn von Tonwiederholungen verstößt. Die spieltechnisch bedingte, dynamische Hervorhebung schneller, aber unbetonter Töne steht in den meisten Fällen in Widerspruch zu deren deklamatorischer Beiläufigkeit. Dasselbe gilt für die Betonung von Auftakten – geradezu ein „Markenzeichen" mancher Interpreten – und für den auf phrasenletzte Takte gelegten

[69] P. Reidemeister, a. a. O., S. 105 f.
[70] *Versuch...*, Teil 1, S. 121.
[71] *phrasein (φράσειν)* = *anzeigen, aussprechen; phrasis (φράσις)* = Ausdruck(sweise); *articulare* = deutlich (gegliedert) aussprechen.
[72] *MGG*, Band 14, Sp. 16 ff.
[73] A. a. O., Sp. 17.
[74] *MGG*, Band 9, Sp. 44.

Nachdruck, ein Erbstück aus dem 19. Jahrhundert. Auf die, wenn nicht analoge, so wenigstens vergleichbare Funktion von vokalem Tremolo und instrumentalem Vibrato einzugehen, ist hier nicht möglich, auf sie jedoch wenigstens hinzuweisen notwendig.[75]

Der Weg führte von der Rhetorik über die Vokalmusik zur Instrumentalmusik, – ein historischer, aber auch ein sachbezogen logischer Weg. Schon um 1730 schrieb Joh. A. Scheibe: „...daß ein Componist beständig in Gedanken singen müsse, ist eine ausgemachte und durch Erfahrung täglich bewiesene Sache."[76] Und Mattheson rechnete 1739 „unter die besonderen Eigenschaften eines Musik-Regenten...daß er singen, und zwar daß er recht gut singen müsse..."[77] Es ist daher nicht einzusehen, welcher Vorteil aus der Unabhängigkeit der Streicher und Clavieristen vom physischen Atem entspringen soll, wenn doch die von ihnen „atemlos", d. h. vor allem zäsurlos gespielten Melodien im eigentlichen Sinne kantabel sind, also mit dem physischen Atem zwar nicht rechnen, wohl aber konform verlaufen. Atem im übertragenen Sinn zu verstehen und interpretatorisch wahrzunehmen, kann und darf nicht heißen, in einer Weise zu musizieren, die zum physischen Atem in Widerspruch steht. Es ist widersinnig – nicht nur bei notiertem *Cantabile*, hier aber in besonderem Maße –, sich der spezifisch instrumentalen Möglichkeiten und Fähigkeiten zu bedienen, um unsanglich zu spielen. Mit *Cantabile* war ein Ausdruck gemeint, der faktisch, tendenziell oder metaphorisch auf das Singen und damit auf Atem und Deklamation bezogen ist. Der Geltungsbereich des *Cantabile* – notiert oder nicht – ist in der Musik des 18. Jahrhunderts schwerlich zu überschätzen. Mattheson schrieb, „daß niemand ein Instrument zierlich handhaben könne, der nicht das meiste und beste seiner Geschicklichkeit vom Singen entlehnet... So steht die Kunst, zierlich zu singen,...billig oben an, und schreibet dem Spielen viele nützliche Regeln vor."[78]

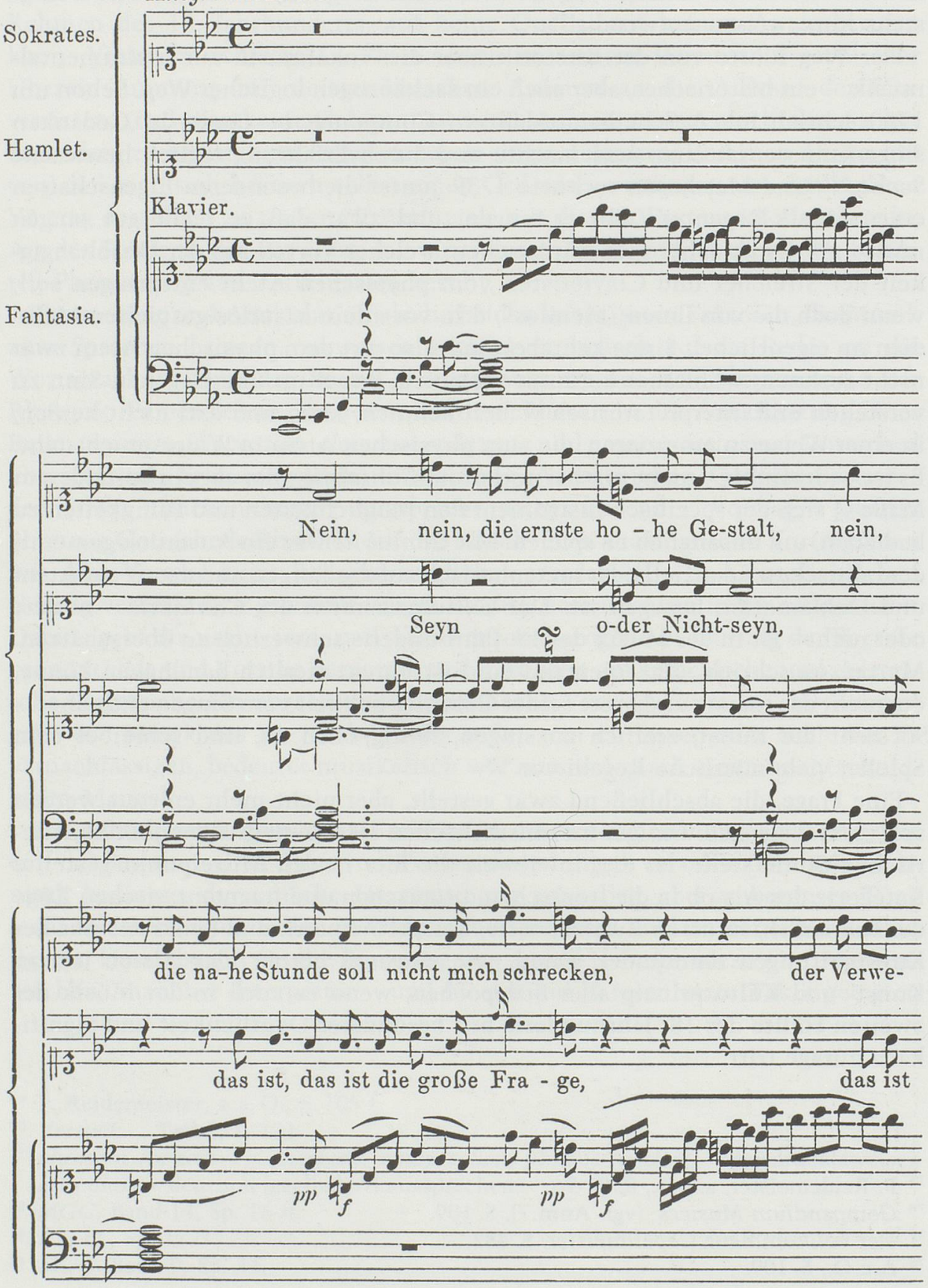
Eine Frage, die abschließend zwar gestellt, aber nicht mehr erörtert werden soll, zumal sie sich weniger im musikalischen als in einem allgemein künstlerischen Sinne stellt, ist die, inwieweit die hier in den Mittelpunkt gestellte Kategorie des Als-ob in die ironischen, utopischen und fragmentarischen Züge der Romantik, in deren Ruinenpoesie, Spiegelthematik und Synkretismus der Kunstgattungen einmündet. Denn, wie eingangs betont, das Als-ob ist ein Kunst- und Kulturprinzip aller Stilepochen, wenn es auch in der Musik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit besonderer Deutlichkeit und Signifikanz zutage tritt.

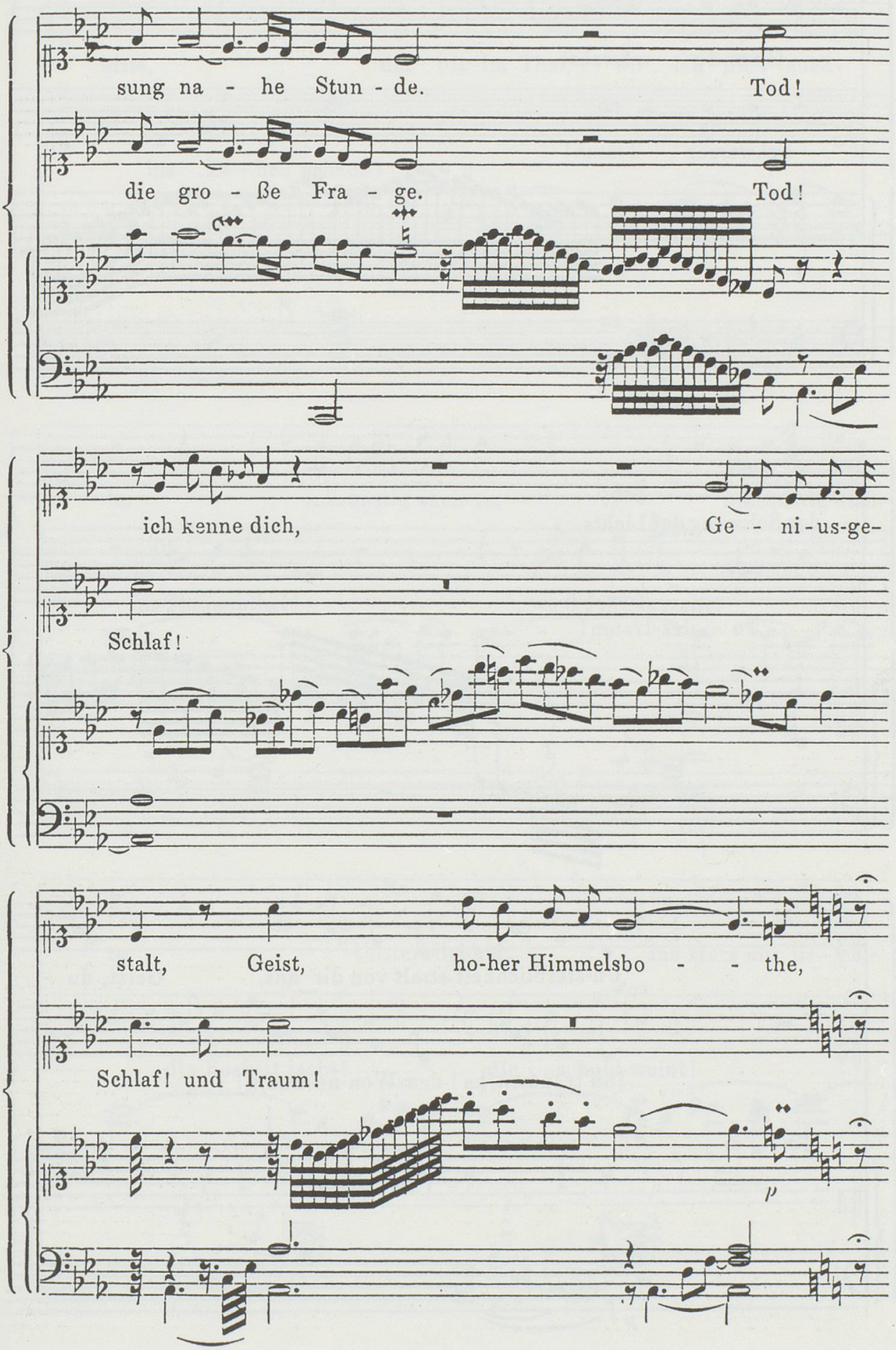
[75] P. Reidemeister, a.a.O., S. 91-96.
[76] *Compendium Musices* (vgl. Anm. 7), S. 109.
[77] *Der vollkommene Capellmeister*, S. 482.
[78] A.a.O., S. 109.

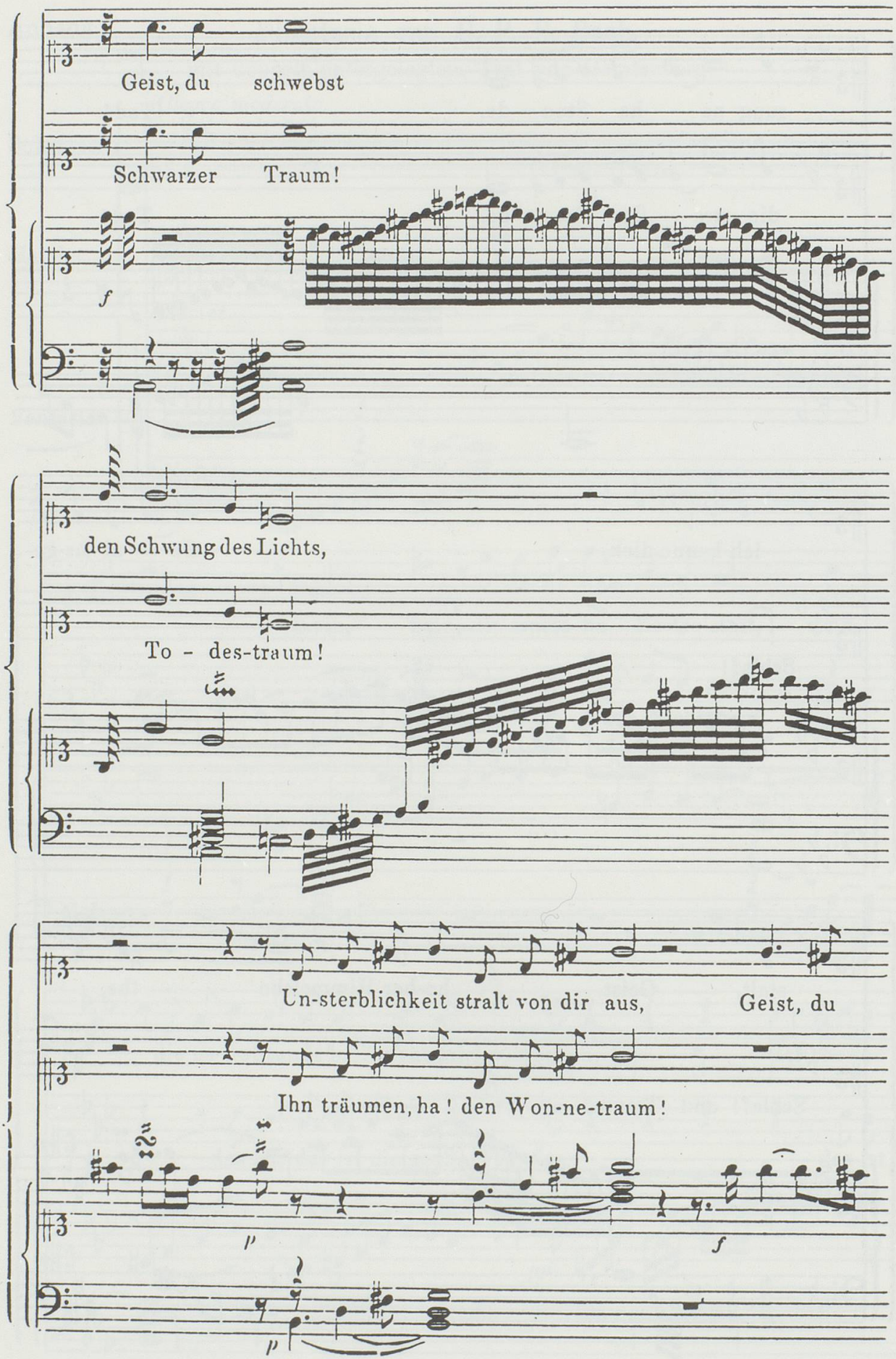
Phantasie von C. P. E. Bach,

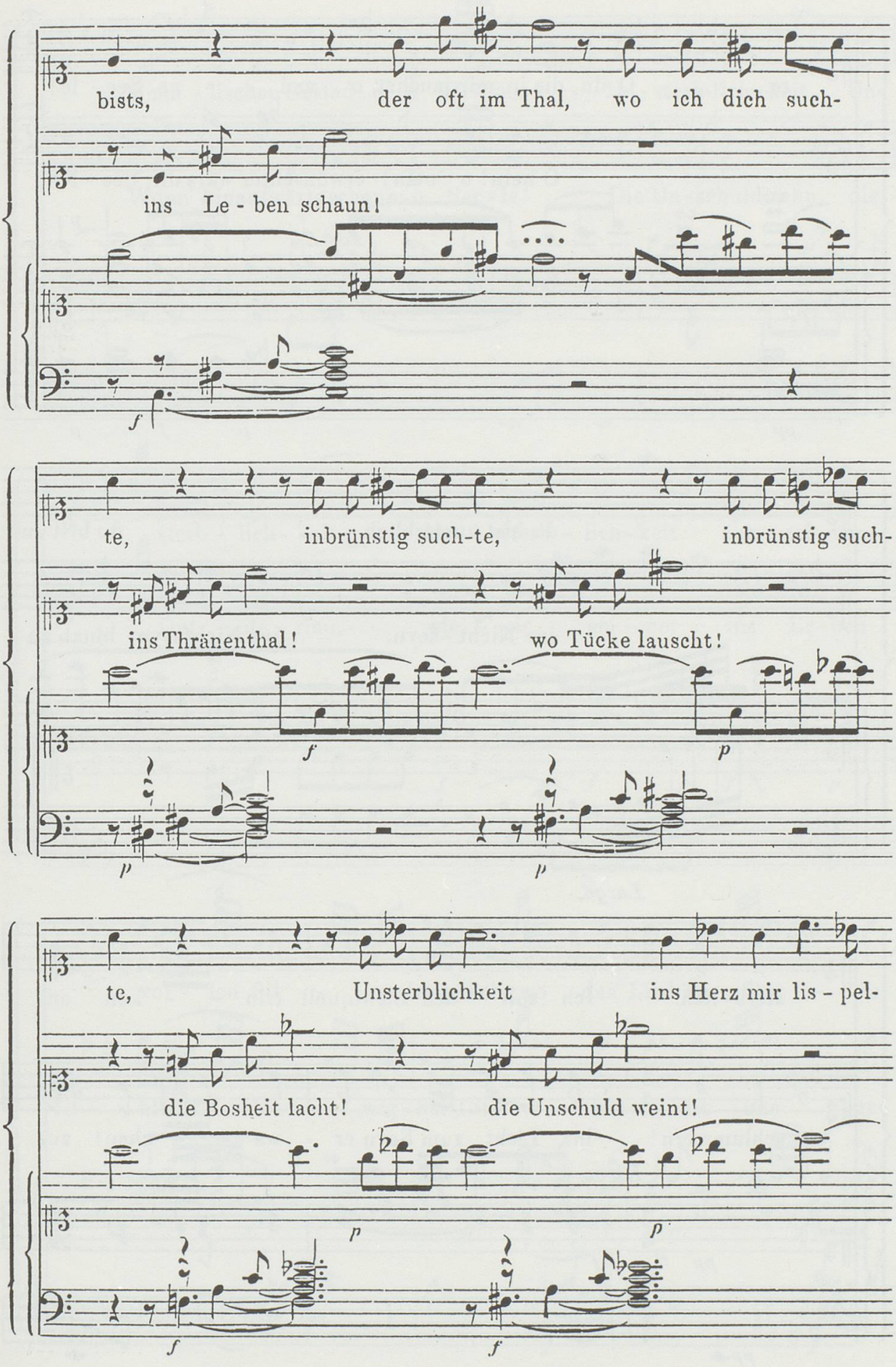
mit doppelt untergelegtem Text von Gerstenberg.

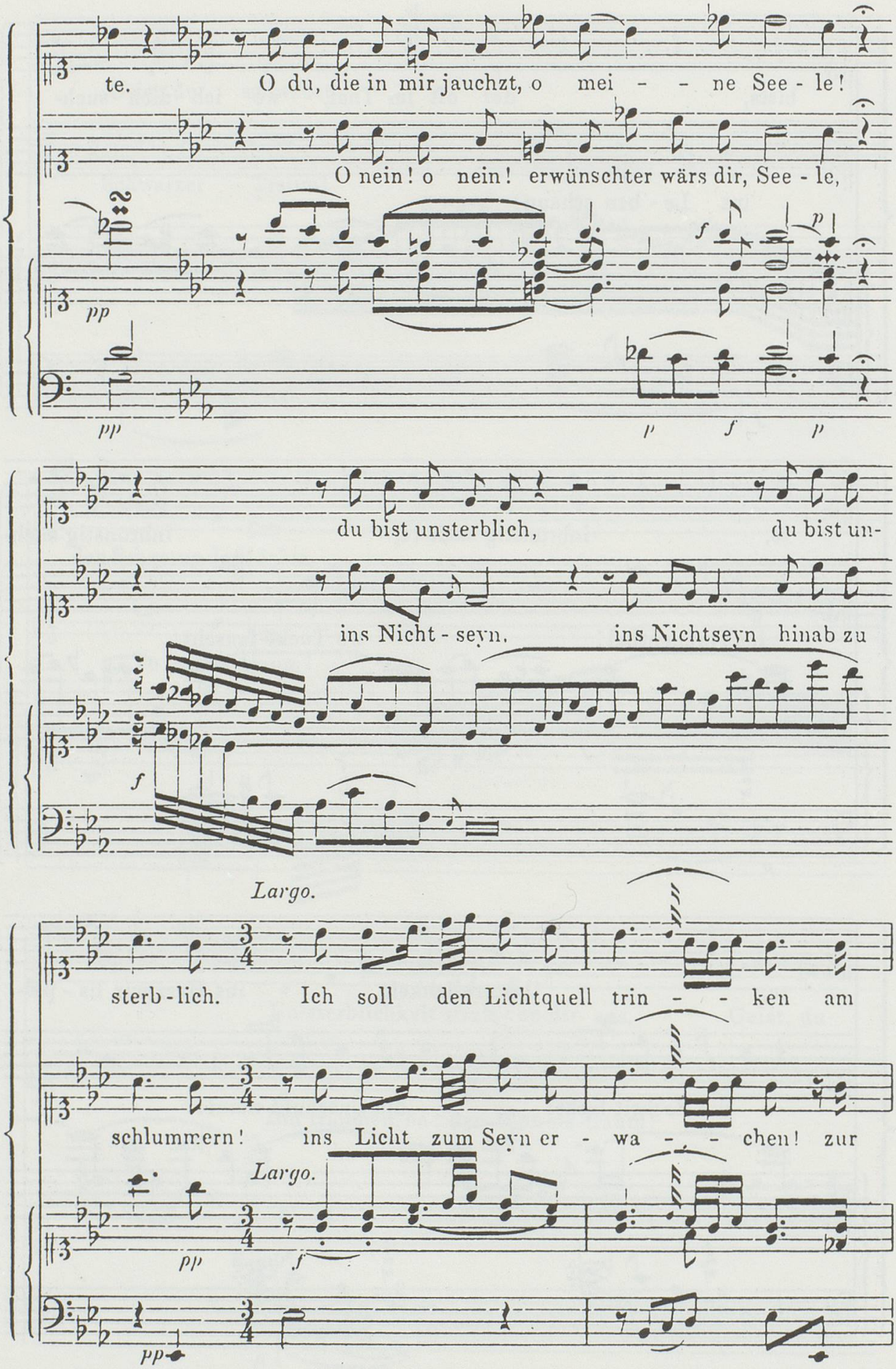
Allegro moderato.

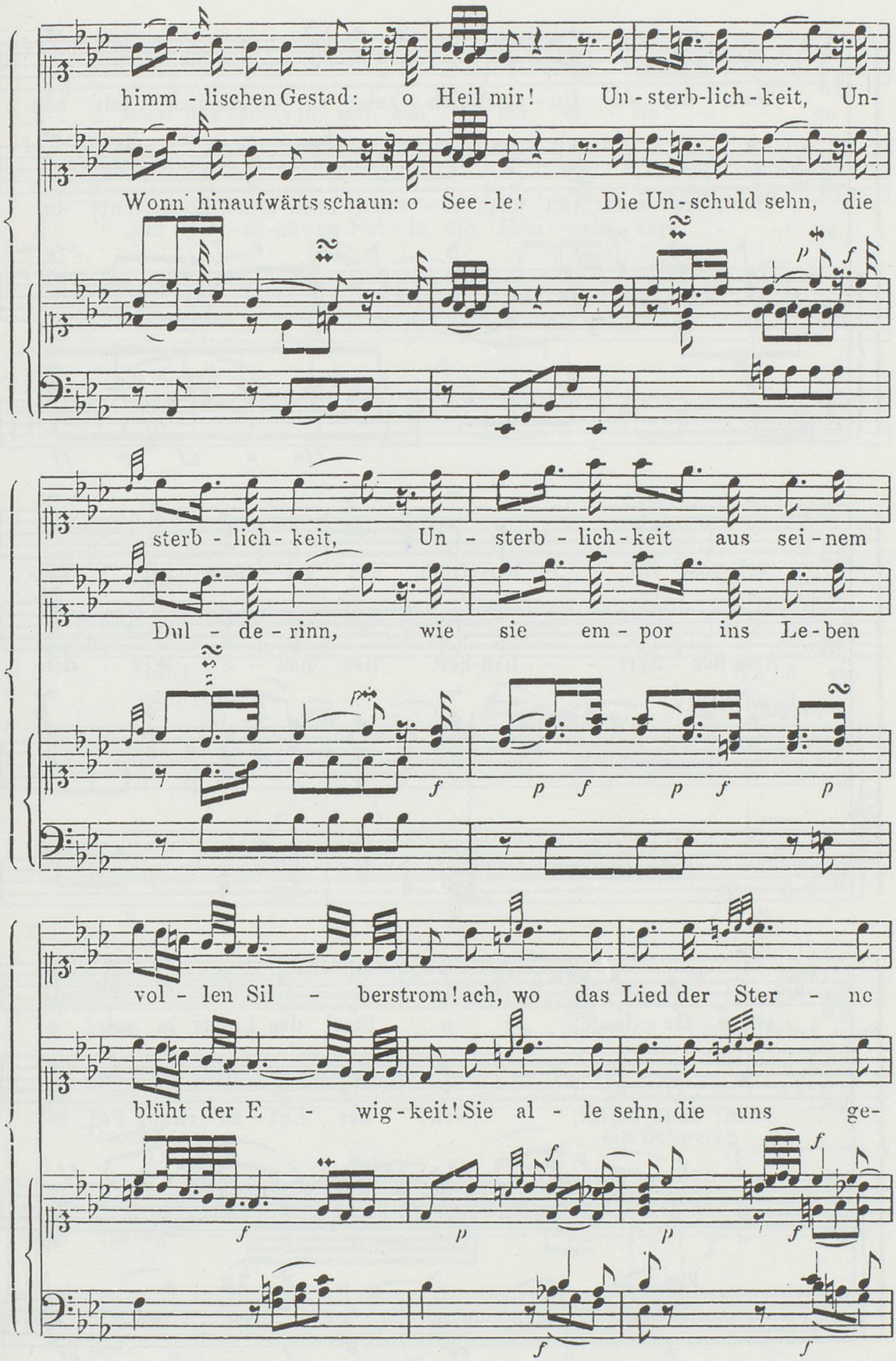


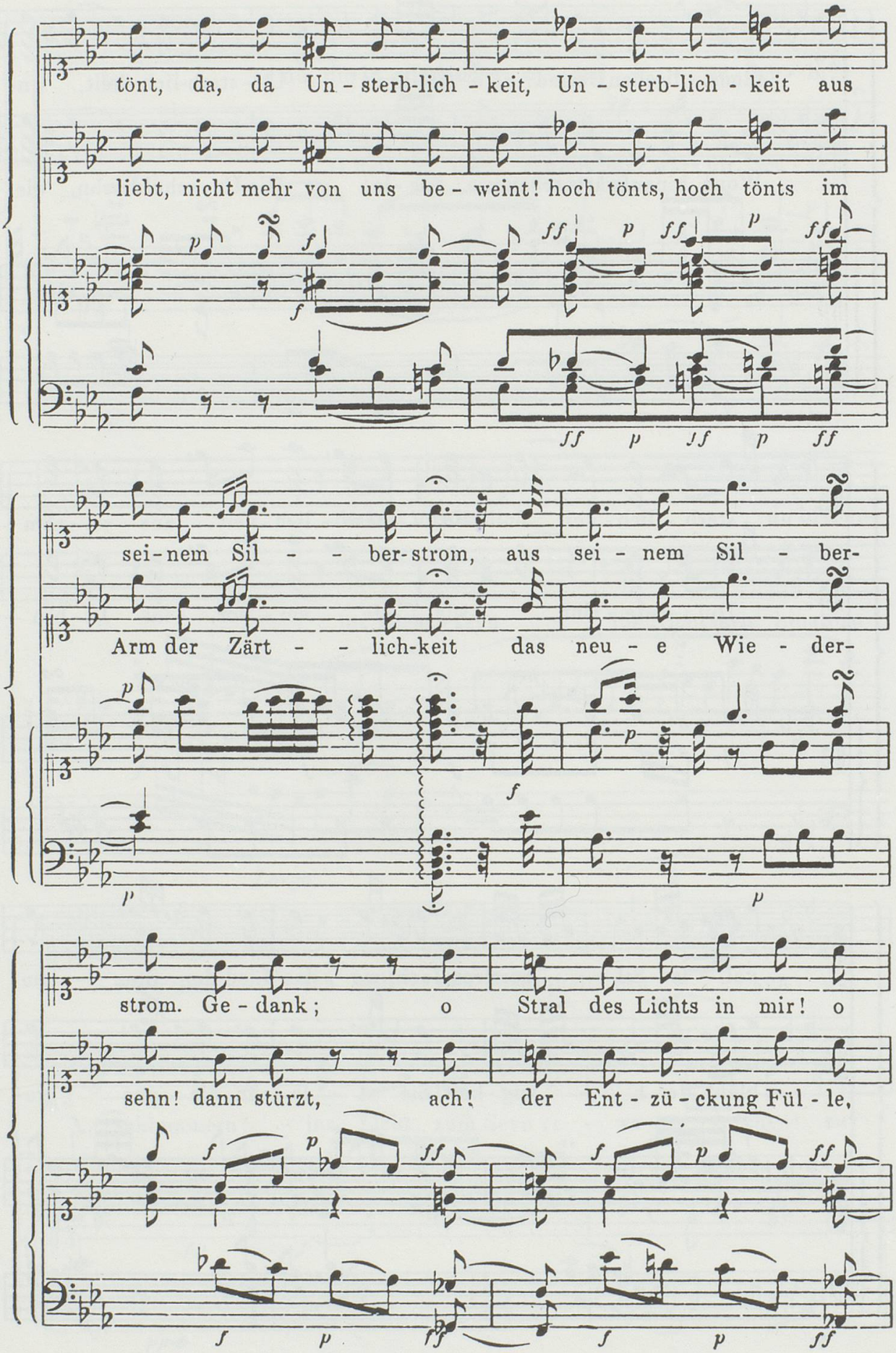

sung na - he Stun - de.
Tod!
die gro - ße Fra - ge.
Tod!
ich kenne dich,
Ge - ni - us - ge -
Schlaf!
stalt, Geist, ho-her Himmelsbo - - the,
Schlaf! und Traum!
p

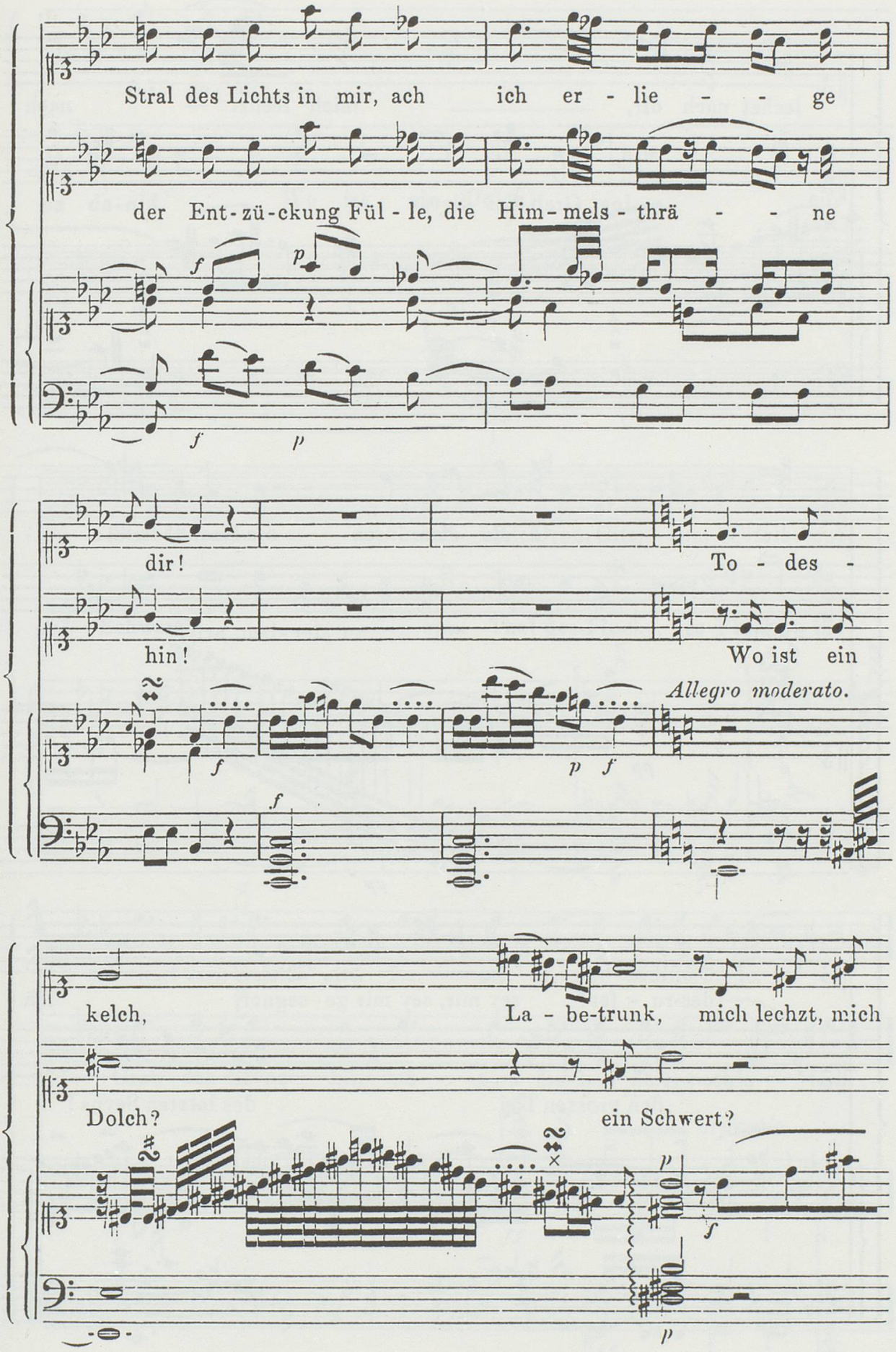

Geist, du schwebst
Schwarzer Traum!
f
den Schwung des Lichts,
To - des-traum!
Un-sterblichkeit stralt von dir aus, Geist, du
Ihn träumen, ha! den Won-ne-traum!
p
f
p

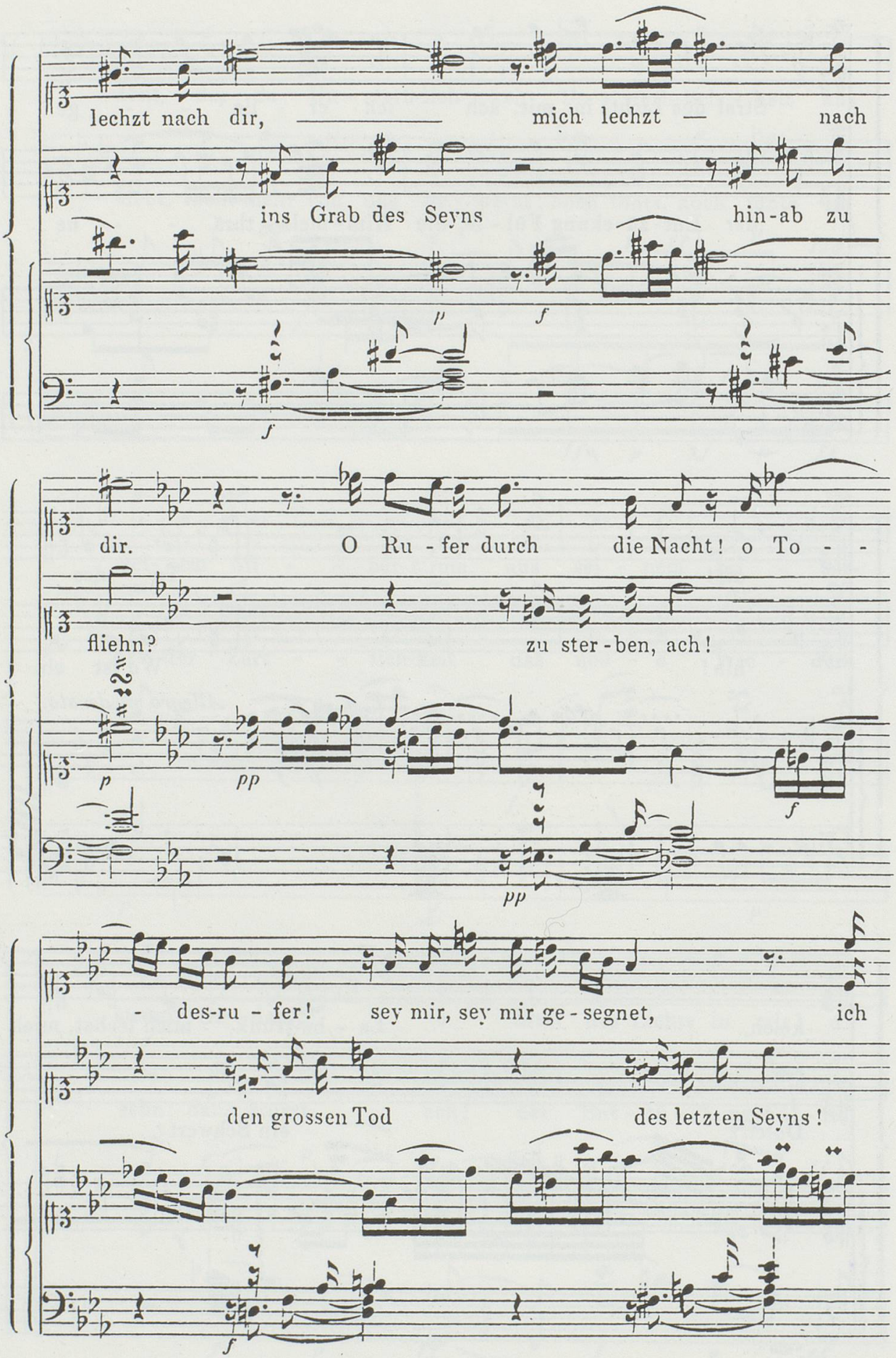

bists, der oft im Thal, wo ich dich such-
ins Le - ben schaun!
f
te, inbrünstig such-te, inbrünstig such-
ins Thränenthal! wo Tücke lauscht!
f
p
p
p
te, Unsterblichkeit ins Herz mir lis - pel-
die Bosheit lacht! die Unschuld weint!
p
p
f
f

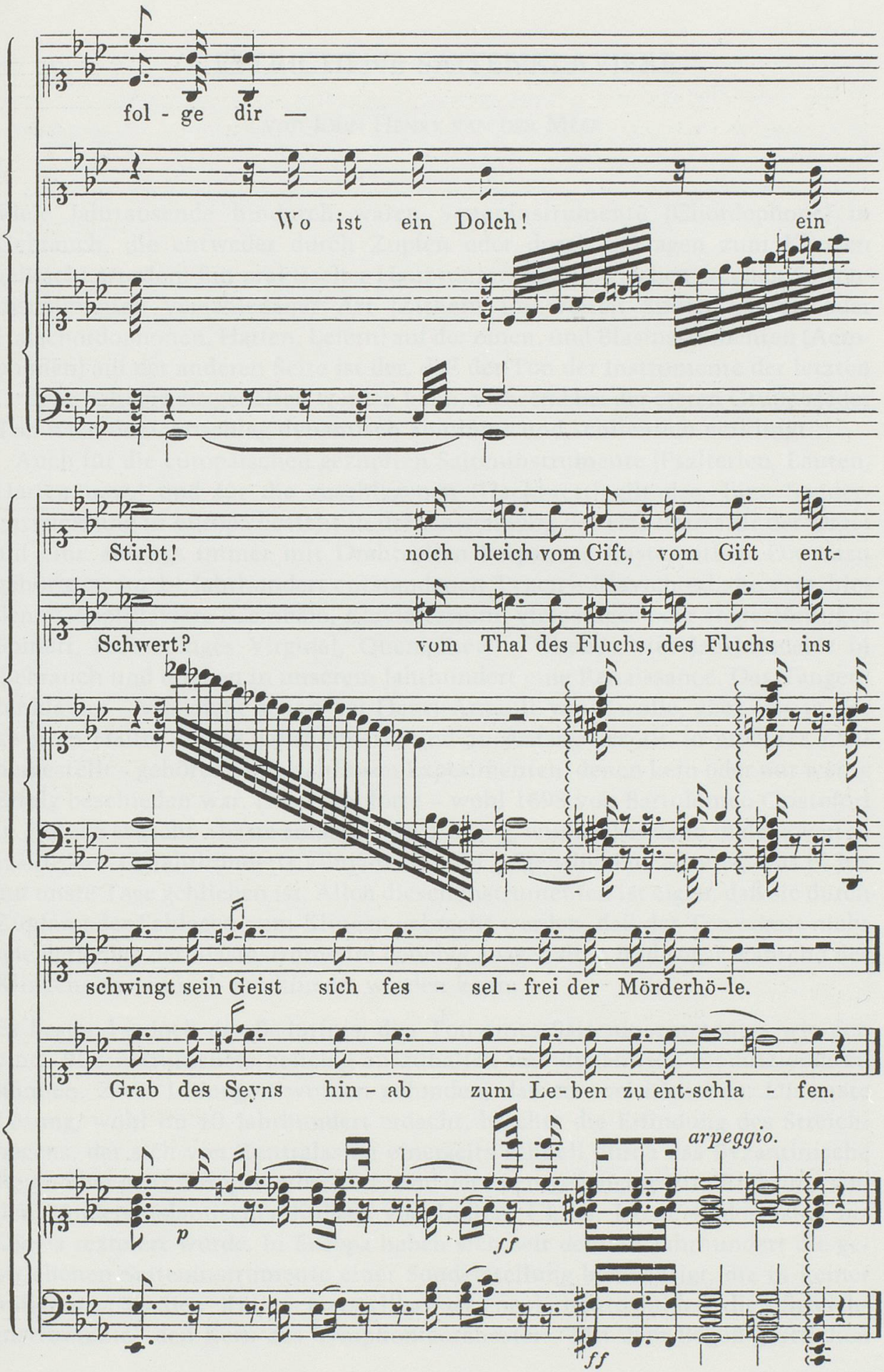

te. O du, die in mir jauchzt, o mei - - ne See - le!
O nein! o nein! erwünschter wärs dir, See - le,
pp
f
p
pp
p
f
p
du bist unsterblich, du bist un-
ins Nicht - seyn, ins Nichtseyn hinab zu
f
Largo.
sterb - lich. Ich soll den Lichtquell trin - - ken am
schlummern! ins Licht zum Seyn er - wa - - chen! zur
Largo.
pp
f
pp


himm - lischen Gestad: o Heil mir! Un - sterb-lich - keit, Un-
Wonn' hinaufwärts schaun: o See - le! Die Un - schuld sehn, die
sterb - lich - keit, Un - sterb - lich - keit aus sei - nem
Dul - de - rinn, wie sie em - por ins Le - ben
vol - len Sil - berstrom! ach, wo das Lied der Ster - ne
blüht der E - wig - keit! Sie al - le sehn, die uns ge-


tönt, da, da Un - sterb-lich - keit, Un - sterb-lich - keit aus
liebt, nicht mehr von uns be - weint! hoch tönts, hoch tönts im
sei - nem Sil - - ber-strom, aus sei - nem Sil - ber-
Arm der Zärt - - lich-keit das neu - e Wie - der-
strom. Ge - dank; o Stral des Lichts in mir! o
sehn! dann stürzt, ach! der Ent - zü - ckung Fül - le,


Stral des Lichts in mir, ach ich er - lie - - ge
der Ent - zü - ckung Fül - le, die Him - mels - thrä - - ne
dir!
To - des -
hin!
Wo ist ein
Allegro moderato.
kelch,
La - be-trunk, mich lechzt, mich
Dolch?
ein Schwert?


lechzt nach dir, mich lechzt — nach
ins Grab des Seyns hin-ab zu
dir. O Ru - fer durch die Nacht! o To - -
fliehn? zu ster - ben, ach!
- des-ru - fer! sey mir, sey mir ge - segnet, ich
den grossen Tod des letzten Seyns!


fol - ge dir —
Wo ist ein Dolch! ein
Stirbt! noch bleich vom Gift, vom Gift ent-
Schwert? vom Thal des Fluchs, des Fluchs ins
schwingt sein Geist sich fes - sel - frei der Mörderhö-le.
Grab des Seyns hin - ab zum Le-ben zu ent-schla - fen.
arpeggio.
p
ff
ff