

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 20 (2000)
Rubrik: Musik und Aufklärung

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: 22.12.2025

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

Musik und Aufklärung

Musik und «Aufklärung» – eine Vortragsreihe

Anselm Gerhard

«Aufklärung» scheint sich als philosophisch konnotierter Begriff wenig für die Beschreibung einer Kunst zu eignen, die wie die Musik offensichtlich begriffslos ist und nach allgemeiner Überzeugung vor allem die Sinne anspricht.¹ So überrascht es nicht, dass der Terminus in der Historiographie der Musik des 18. Jahrhunderts höchst selten angewendet und nur im Zusammenhang mit den musikästhetischen Kontroversen im Frankreich der «Encyclopédistes» häufiger herangezogen wird – in einem Bereich freilich, der fast ausschliesslich die textliche Grundlage von Vokalmusik und deren Umsetzung sowie die anthropologischen Voraussetzungen von Musik betrifft.

Im Bezug auf die im 18. Jahrhundert komponierte Musik kann aber an der Wende zum 21. Jahrhundert – in einer Situation, in der die einseitige Konzentration auf höchst problematische Epochenbegriffe wie Barock, Rokoko und Klassik immer fragwürdiger wird, – eine grundsätzliche Reflexion auf den Zusammenhang dieser Musik sowie der gleichzeitig geführten ästhetischen Diskussion mit dem Denken der «Aufklärung» neue Einsichten in grundlegende Voraussetzungen der Musik des 18. Jahrhunderts und mehr noch des modernen musikalischen Kunstwerks vermitteln. Nur eine stärkere Zuwendung zu den gedanklichen und mentalitätsgeschichtlichen Grundlagen einer fremd gewordenen Musikkultur ermöglicht eine Überwindung eines völlig einseitig am Kanon deutschsprachiger Musiker (Bach, Haydn, Mozart, Beethoven) entwickelten Zerrbilds der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts.²

Obwohl der Austausch von Schriften wie von Partituren, von Gedanken wie von kompositorischen Modellen im Europa des 18. Jahrhunderts kaum überschätzt werden kann, entwickelte sich die «Aufklärung» und damit auch die von ihr beeinflusste musikalische Diskussion in den verschiedenen europäischen Ländern ganz unterschiedlich. Bisher stand dabei immer die besonders lebhafteste musikästhetische Diskussion in Paris im Vordergrund des Interesses, und zwar nicht nur im Blick auf die Zusammenhänge von Kompositionsgeschichte, Musiktheorie und Musikästhetik, sondern auch im

1 Vgl. Laurenz Lütteken, *Musik in der Aufklärung – Musikalische Aufklärung?*, in: *Musiktheorie* 14 (1999), S. 213–229.

2 Vgl. Anselm Gerhard, *Zwischen «Aufklärung» und «Klassik». Überlegungen zur Historiographie der Musik des 18. Jahrhunderts*, in: *Das achtzehnte Jahrhundert. Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts* 24 (2000), S. 37–53.

Zusammenhang mit dem Publikationsprojekt, das bis heute als Fanal der «Aufklärung» wahrgenommen wird: Diderots und d'Alemberts *Encyclopédie*. Gerade im Bereich der enzyklopädischen Wörterbücher reiht sich dieses Pariser Unternehmen jedoch in eine lange und vielgestaltige Reihe ähnlicher Initiativen ein – von Chambers' *Cyclopædia* und Zedlers *Grossem vollständigem Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste* über die unmittelbaren Nachfolger der *Encyclopédie* bis hin zu neuen Sammlungen des enzyklopädischen Wissens im beginnenden 19. Jahrhundert –, wobei der deutsche und englische, zum Teil auch der italienische Sprachraum nicht weniger beachtenswert ist als der französische. Diese Überlegungen haben zur Einrichtung eines vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung finanzierten Forschungsprojekts am Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern geführt, in dem die «Rolle der Musik in den enzyklopädischen Wörterbüchern des 18. Jahrhunderts» im internationalen Kontext untersucht wird³.

Gerade im Blick auf internationale Wechselbeziehungen schien es bei der Planung einer internationalen Vortragsreihe, die im Wintersemester 1999/2000 an der Universität Bern durchgeführt wurde, reizvoll, in einer ersten Annäherung an das vielschichtige Thema «Musik und Aufklärung» ausgewiesene Experten aus den Nachbarländern der Schweiz mit einer ganz persönlichen Sicht auf den Zusammenhang von Musik und «Aufklärung» zu Wort kommen zu lassen. Dabei muss die Schweiz keineswegs abseits stehen; zwar spielt die alte Eidgenossenschaft für die Kompositionsgeschichte des 18. Jahrhunderts nur eine marginale Rolle, umso wichtiger ist aber der Beitrag Schweizer Philosophen und Literaten zur ästhetischen Diskussion der «Aufklärung». Neben dem Genfer Jean-Jacques Rousseau, dessen Wirkung freilich nur im Blick auf die Pariser Verhältnisse erfasst werden kann und der deshalb auch wesentlich in Béatrice Durands Beitrag zum «Musikdenken der französischen *philosophes*» zur Sprache kommt, ist dabei vor allem an die Zürcher Bodmer und Breitinger zu denken, deren Wirkung auf die musikästhetische Diskussion im deutschen Sprachraum im Beitrag von Laurenz Lütteken erstmals zusammenhängend gewürdigt wird.

Ermöglicht wurde die gemeinsam vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern und der Ortsgruppe Bern der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft durchgeführte Vortragsreihe durch die grosszügige Unterstützung der Kulturabteilungen der Botschaften der Französischen

3 Vgl. Anselm Gerhard, *Die Rolle der Musik in den enzyklopädischen Wörterbüchern des 18. Jahrhunderts*, in: *Das achtzehnte Jahrhundert. Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts* 22 (1998), S. 40–51.

Republik, der Republik Italien sowie der Bundesrepublik Deutschland bei der Schweizerischen Eidgenossenschaft. Allen Verantwortlichen im diplomatischen Dienst sei an dieser Stelle ebenso herzlich gedankt wie Hans Georg-Hofmann, M. A., der die Hauptlast der organisatorischen Vorbereitung trug und gemeinsam mit Annette Landau, lic. phil., bei der redaktionellen Einrichtung wertvolle Unterstützung leistete, nicht zuletzt aber den Referentinnen und Referenten für die spontane Bereitschaft, ihren Vortragstext nochmals in einer überarbeiteten Form für diese Publikation zur Verfügung zu stellen.

Musikalische Paradigmenwechsel im Zeitalter der Aufklärung

Michela Garda

Das Thema «Musik und Aufklärung» impliziert ein schwerwiegendes Problem, das ich mit der folgenden Frage umreißen möchte: Welche Beziehungen bestehen zwischen der Tonkunst und dem intellektuellen Horizont einer Epoche? In den folgenden Überlegungen will ich nicht diese Frage erörtern, sondern gleich am Anfang festhalten, dass ich eher den Diskurs über die Musik im Zeitalter der Aufklärung behandeln werde als die Musik selbst. Obwohl mehrfach versucht worden ist, den Einfluss der politischen beziehungsweise philosophischen Theorien auf das Schaffen von einzelnen Komponisten festzustellen (es sei an dieser Stelle beispielsweise auf das Buch von Nicholas Till über Muratori und Mozart verwiesen¹), oder Parallelen zwischen Stilrichtungen und kulturellen Tendenzen zu zeigen (wie etwa zwischen Galantem Stil und Aufklärung), hat sich eine vorsichtigere Forschungsrichtung – wie sie etwa durch Enrico Fubini und Béatrice Didier vertreten wird² – die Aufgabe gestellt, Reflexionen und Diskussionen über die Musik als Kunstwerk und Kunstsprache im kulturellen Umfeld der *Encyclopédie* zu erhellen. In ihrem 1985 erschienenen Buch *La Musique des Lumières* hat Béatrice Didier die zentrale Stellung der Musik innerhalb des Diskurses der *Encyclopédie* dargestellt, sowohl jeweils in den ästhetischen, geschichtlichen, wissenschaftlichen, akustischen, physiologischen und sprachlichen Abhandlungen als auch in der lebendigen, individuellen, musikalischen Erfahrung der *philosophes* selbst. Die historische Forschung der letzten zwanzig Jahre hat jedoch so unglaublich viele neue Informationen über einzelne Figuren gesammelt sowie neue Forschungsthemen und Perspekti-

1 Vgl. Nicholas Till, *Mozart and the Enlightenment: truth, virtue and beauty in Mozart's operas*, London/Boston 1992.

2 Vgl. Enrico Fubini, *Gli enciclopedisti e la musica*, Torino 1971; Béatrice Didier, *La musique des Lumières*, Paris 1985. Zu diesem Thema vgl. ausserdem: William Weber, *Musica*, in: *L'illuminismo. Dizionario storico*, hrsg. von Vincenzo Ferrone und Daniel Roche, Bari 1997, S. 217–229; William Weber, *Beyond Zeitgeist: recent work in music history*, in: *Journal of modern history* 66 (1994), S. 321–345; William Weber, *Intellectual origins of musical canon in eighteenth-century England*, in: *Journal of the American musicological society* 37 (1994), S. 488–520; Cynthia Verba, *Music and the French Enlightenment: reconstruction of a dialogue 1750–1764*, Oxford 1993; Robert M. Isherwood, *The third war of the musical Enlightenment*, in: *Studies in eighteenth-century culture* 4 (1975), S. 223–245.

ven eröffnet, dass eine allgemeingültige Antwort auf die Frage «Was ist Aufklärung?» geradezu unmöglich geworden ist. Vielmehr hat die neuere Forschung das Bedürfnis hervorgehoben, die Beziehungen zwischen Ideen und Verhaltensweisen, zwischen Werten und Handlungen in Betracht zu ziehen³. Geht man von solchen Überlegungen aus, kann man in den Hauptthemen der Aufklärung einige Stichworte benennen, die mit den musikalischen Paradigmenwechseln des 18. Jahrhunderts in Beziehung gebracht werden können. Der tiefgreifende kulturelle Wandel des musikalischen Lebens, der im Lauf des Jahrhunderts stattfand, hängt direkt von der intellektuellen Entwicklung ab, die sowohl im Bezug auf die Verbreitung von Texten der *philosophes* als auch auf Diskussionen und Reflexionen, die auf den allgemeinen intellektuellen Kontext der Aufklärung zurückzuführen sind, eine deutliche Beschleunigung erfuhren.

Ich werde mich im folgenden auf drei Begriffsfelder und die damit zusammenhängenden musikalischen Kulturphänomene konzentrieren, die – meiner Meinung nach – zeigen, wie wichtige Paradigmenwechsel im Musikverständnis des 18. Jahrhunderts wenn nicht aus dem Geist der Aufklärung geboren, doch in ihrem komplexen und vielseitigen Diskurs verwurzelt sind.

Diese Paradigmenwechsel seien hier gleich vorweg benannt. Erstens: die Entstehung einer musikalischen Öffentlichkeit; zweitens: die Entdeckung des geographischen und geschichtlichen Anderen; drittens: die Etablierung einer Doppelästhetik vom Schönen und Erhabenen. Dabei beabsichtige ich nicht, das Thema erschöpfend zu behandeln, sondern vielmehr Anregungen für eine Diskussion anzubieten.

1. Die Entstehung einer musikalischen Öffentlichkeit

Was dem Musikhistoriker auffällt, der sich für die Musik auch in technischer und theoretischer Hinsicht interessiert, ist die im 18. Jahrhundert steigende Sichtbarkeit dieser Kunst innerhalb des allgemeinen kulturellen Kontexts. Das musikalische Wissen ist nicht länger Objekt einer mündlichen Überlieferung, die vom Meister dem Schüler weitergegeben wird; es ist nicht mehr ein Wissensgut für Eingeweihte, das durch die schwierige technische Sprache der Musiktraktate geschützt bleibt. Immer mehr wird es auch für diejenigen verfügbar, die sich dafür interessieren. Ein erstes Zeichen dieser Entwicklung ist der Druck von Musikalischen Wörterbüchern. Im 16. und 17. Jahrhundert finden die Prinzipien der Musik – als quadrivische Ars ver-

3 Vgl. Edoardo Tortarolo, *L'illuminismo. Ragioni e dubbi della modernità*, Roma 1999.

standen – in den philosophischen beziehungsweise mathematischen Lexika Platz, etwa in Dasypodius' *Lexicon seu dictionarium mathematicum*, in Alsteds *Compendium philosophicum* oder in Janovkas *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*⁴. Der *Dictionnaire de musique* von Sébastien de Brossard (1705)⁵ ist vielleicht der erste Versuch eines modernen Lexikons, eine Quelle, auf die sich die Musikschriftsteller im Lauf des Jahrhunderts ständig berufen werden. So wird ein Wörterbuch als das beste Mittel angesehen, um Wissen zu organisieren und zu vermitteln, ein Wissen, das inzwischen nicht nur die akustischen und arithmetischen Voraussetzungen sowie die praktischen Regeln des Komponierens umfasst, sondern in seiner alphabetischen Aufstellung auch auf die geschichtlichen Wandlungen dieser Kunst verweisen kann. Das zentrale Ereignis im Gebiet der lexikographischen Unternehmungen ist bekanntlich die *Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert, ein Werk, das eher für die Lesegesellschaften der Provinzstädte und für die gebildeten Bürger als für die Bibliotheken von Gelehrten und aristokratischen Sammlern konzipiert worden war⁶. Der darauffolgende *encyclopédisme* vergrößerte den verlegerischen Markt für Lexika und Wörterbücher. Massgebend wird auf musikalischem Gebiet der *Dictionnaire de musique* von Rousseau (1768)⁷; in den Jahren danach erscheinen weitere musikalische Wörterbücher in mehreren europäischen Sprachen. Das musikalische Wissen befreit sich aus dem Schatten der Kirche (im 18. Jahrhundert existiert noch keine von der Kirche unabhängige Institution, in der Musik gelehrt wird) und erhält allmählich einen öffentlichen Charakter.

Dass Kenner und Musikliebhaber nicht nur musizieren, sondern auch über Musik lesen und sprechen, zeigt das schnelle Aufblühen von Musikzeitungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die musikalischen Zeitungen bilden einen öffentlichen Raum im Sinne von Habermas⁸, der

4 Vgl. M. Cumrado Dasypodius, *Lexicon seu dictionarium mathematicum, in quo definitiones et divisiones continentur scientiarum mathematicarum, arithmeticae, logisticae, geometriae, geodesiae, astronomiae, harmoniae*, Strassburg 1573; Johann Heinrich Alsted, *Compendium philosophicum, exhibens methodum, definitiones, canones, distinctiones et quaestiones per universam philosophiam*, Herborn 1626; Tomas Balthazar Janovka, *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae seu elucidarium omnium fere rerum ac verborum, in musica figurati tam vocali, quam instrumentali obvenientium*, Praha 1701.

5 Vgl. Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens, et françois le plus usitez dans la musique*, Paris 1705.

6 Vgl. Raymond Birn, *Enciclopédismo*, in: *L'illuminismo. Dizionario storico*, (wie Anm. 2), S. 179–187.

7 Vgl. Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique* [1768], hrsg. von Jean-Jacques Eigeldinger, in: Rousseau, *Œuvres complètes*, Band V (*Ecrits sur la musique, la langue et le théâtre*), hrsg. von Bernard Gagnebin und Marcel Raymond, Paris 1995, S. 603–1191.

8 Vgl. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied 1962.

allerdings in den verschiedenen Ländern verschiedene eigentümliche Merkmale aufweist. In England sowie in Deutschland übernimmt die Musikkritik die Aufgabe, den Geschmack des Publikums zu bilden und die musikalische öffentliche Meinung zu leiten. Ein Beispiel kann diesen Gedankengang veranschaulichen. Der Engländer John Hawkins beschreibt in der Widmungsvorrede zu seinem Werk *A general history of the science and practice of music* (1776) die Rolle des musikalischen Diskurses mit folgenden Worten:

The end proposed in this undertaking is the investigation of the principles, and a deduction of the progress of a science, which, though intimately connected with civil life, has scarce ever been so well understood by the generality, as to be thought a fit subject, not to say of criticism, but of sober discussion: instead of exercising the powers of reason, it has in general engaged only that faculty of the mind, which, for want of a better word to express it by, we call Taste; and which alone, and without some principle to direct and controul it, must ever be deemed a capricious arbiter⁹.

Wenn die Vernunft keine Legitimation für das Geschmacksurteil bieten kann – wie Kant am Ende des Jahrhunderts theoretisch darlegen wird –, begründet die musikalische Publizistik eine Gemeinschaft des Geschmacks nach geschichtlichen Modellen und ästhetischen Werten. Während die musikalischen Beiträge im englischen *Spectator* ein frühes Beispiel dafür sind, stellt der musikalische Journalismus von Johann Friedrich Reichardt einen späteren Versuch dar, eine Pädagogik des Geschmacks zu verwirklichen.

Da aber über Geschmack gestritten werden darf und auch tatsächlich gestritten wurde, sind die Zeitungen und die Pamphlete die Orte der literarischen «querelles» über die Musik. In Frankreich ist die musikalische «querelle» seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts die literarische Gattung, in der sich der musikalische Diskurs artikuliert; sie wird von den *philosophes* gern verwendet, um ihre Argumente mit einem Resonanzboden zu versehen. In Frankreich – sowie einige Jahre später in Italien – wird die Presse zum Forum, wo sich entgegengesetzte Meinungen aneinander reiben können, also quasi zum öffentlichen Raum, in dem eine intellektuelle Aufklärungspolitik wirken kann. Die Wirksamkeit der «querelle» als Diskussionsmuster kann in zwei aufeinander bezogenen Fällen festgemacht werden; erstens in der Auseinandersetzung über die Ursprünge der Mehrstimmigkeit und dem Streit über den kirchlichen Stil in Bezug auf Pergolesis *Stabat mater*, wie er zwischen dem bolognesischen Gelehrten Giovan Battista Martini (der den jungen Mozart in die Accademia Filarmonica 1773 aufnehmen liess)

9 John Hawkins, *A general history of the science and practice of music* [1776], London 1875, S. xiii.

und dem Jesuiten Antonio Eximeno y Pujades, dem man es verdankt, dass die musikalischen Ansätze von Rousseau in Italien verbreitet wurden, geführt wurde¹⁰. Und zweitens in der «querelle» zwischen dem Jesuiten Esteban Arteaga und dem Komponisten Vincenzo Manfredini, dem ehemaligem Kapellmeister von Katharina II., über die von Arteaga in *Le rivoluzioni del teatro italiano* (1783) vertretene These¹¹. Die literarischen Klischees der «querelle» fallen in beiden Fällen auf; die Gegenstände aber, die in Pamphleten sowie in verschiedenen literarischen Zeitungen wie den *Memorie enciclopediche*, dem *Giornale enciclopedico di Bologna* und den *Effemeridi letterarie*, angesprochen werden, sind von brisanter Bedeutung: Fragen nach der Autonomie der Kunst von der religiösen beziehungsweise pädagogisch-politischen Funktion, nach der Emanzipation von der Autorität der alten Theorie und nach dem ästhetischen Wert des Neuen. Sehr viele Argumente, die aus der bekannten *Querelle des anciens et des modernes* stammen, erscheinen heute verbraucht; aber dass sie gerade öffentlich, mit neuen Erfahrungen gerüstet, diskutiert werden, markiert einen Meilenstein in der Überwindung des musikalischen «ancien régime» in Italien. In diesen Kämpfen gewinnt die Musik eine «kulturelle Respektabilität»¹², die früher undenkbar war. Nicht nur die gesellschaftliche Lage des Komponisten ändert sich im Laufe des Jahrhunderts, wie die Biographien eines Mozart oder eines Haydn beispielhaft beweisen. Musik rückt ins Zentrum der kulturellen Überlegungen und innerlichen Erfahrungen der *philosophes*, und gewinnt von hier ausgehend einen selbständigen Raum und eine Existenzberechtigung im allgemeinen kulturellen Diskurs.

10 Vgl. Giovan Battista Martini, *Storia della musica*, Bologna 1757, Band I; Antonio Eximeno, *Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza e rinovazione*, Roma 1774. Vgl. auch Gino Stefani, *Padre Martini e l'Eximeno: bilancio di una celebre polemica sulla musica da chiesa*, in: *Nuova rivista musicale italiana* 3 (1970), S. 463–481.

11 Vgl. Esteban Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale*, Bologna 1783 und 1785; Vincenzo Manfredini, *Difesa della musica moderna e de' suoi più celebri esecutori*, Bologna 1788; vgl. Michela Garda, *Sic ars nova nata est. La «Querelle des anciens et des modernes» nella trattatistica musicale italiana del XVIII secolo*, in: *La musica degli antichi e la musica dei moderni. Storia della musica e del gusto nei trattati di Eximeno, Brown, Manfredini*, hrsg. von Michela Garda, Alberto Jona und Maria Titli, Milano 1989, S. 9–39, und Michela Garda, *Il microscopio della ragione. Arteaga e Manfredini nella «querelle» tra antichi e moderni*, ebd., S. 591–609.

12 Weber, *Musica* (wie Anm. 2), S. 221.

2. Die Entdeckung des geographischen und geschichtlichen Anderen

Mit der *Querelle des anciens et des modernes*, an der unter anderen Boileau, Madame Dacier, Perrault, Houdar de La Motte und Terrason teilgenommen hatten, war am Ende des 17. Jahrhunderts der Glaube an das allgemeingültige, objektive Schöne in Frage gestellt worden; es entwickelte sich dabei der Begriff eines «beau relatif», der das moderne ästhetische Bewusstsein tiefgreifend prägte. In dem 1715 in Paris erschienenen *Essai sur le beau* des Jesuiten Yves Marie André¹³ wird nach einem Kompromiss zwischen dem Anspruch auf das absolut Schöne und der Vielfältigkeit der Geschmacksurteile gesucht. Das Schöne als Allgemeinbegriff wird in drei Kategorien gegliedert: das von Gott und Menschen unabhängige Schöne, das von Gott geschaffene, aber von den menschlichen Meinungen unabhängige Naturschöne und schliesslich das «willkürlich» Schöne, vom Menschen geschaffen und von seinen Meinungen abhängig. Eine breite Diskussion im *Essai sur le beau* betrifft das Musikalisch-Schöne, weil die Ästhetik sich berufen fühlt, auf die Frage nach der Verschiedenheit der Geschmacksurteile eine theoretische Antwort zu finden. Für die Musik erscheint diese Frage dringlicher als für die Schwester-Künste, weil sie gleichzeitig mit dem beliebtesten und von der Mode abhängigen Spektakel inszeniert wird: der Oper. Die «Gesetzgeber» der Ästhetik werden nicht nur von den verschiedenen Geschmacksurteilen im «parterre» des Theaters verwirrt: Schon im Jahre 1715 bedeutet die Musik der aussereuropäischen Völker eine Herausforderung für alle Verfechter des absoluten Schönen.

Dieser komplexe Sachverhalt, den die französische Ästhetik am Anfang des 18. Jahrhunderts bloss ordnet und beschreibt, zielt in den Mittelpunkt der Interessen sowohl der *philosophes* als auch der aufgeklärten Intellektuellen Englands und Italiens. Im Lauf des Jahrhunderts wird die Entdeckung des Anderen im geographischen Raum mit der Entdeckung des Anderen in der geschichtlichen Zeit gekoppelt: Beide Erfahrungen bilden zwei zusammenhängende Aspekte einer einzigen geschichtsphilosophischen Frage, der Frage nach dem Fortschritt beziehungsweise dem Verfall der Künste. Seit der Wende zum 18. Jahrhundert erschienen die ersten Versuche einer Musikgeschichtsschreibung: 1695 wurde die *Historia Musica* von Giovanni Andrea Angelini Buontempi veröffentlicht. Der Untertitel dieses Werkes besagt viel über seinen tatsächlichen Inhalt: *nella quale si ha piena cognizione della teoria e della pratica antica della musica armonica secondo la teoria dei greci, i quali, inventata prima da Jubal avanti il diluvio, e poi ritrovata da Mercurio, la restituirono nella sua pristina e antica dignità:*

13 Vgl. Yves-Marie André, *Essai sur le beau*, Paris 1715.

come dalla teoria e dalla pratica antica sia poi nata la pratica moderna, che contiene la scienza del contrappunto. Opera non meno utile che necessaria a chi desidera di studiare in questa scienza¹⁴. Erst im Jahre 1725 erscheint die *Histoire de la musique et de ses effets* von Bonnet¹⁵, dann in schneller Folge 1757, 1770 und 1781 Padre Martinis dreibändige *Storia della musica*¹⁶, 1767 Blainvilles *Histoire générale, critique et philologique de la musique*¹⁷, 1776 Hawkins' *A general history of the science and practice of music*¹⁸ sowie der erste von vier Bänden von Burneys *General history of music*¹⁹, 1780 Labordes *Essai sur la musique ancienne et moderne*²⁰ und schliesslich 1788 Forkels *Allgemeine Geschichte der Musik*²¹. Dazu kommen noch gelehrte Fachabhandlungen, die Stoff für die allgemeine Geschichte anbieten, wie mehrere Dissertations über die griechische Musik von Jean Pierre Burette²² und die *Dissertation sur la musique des anciens, et en particulier des Hébreux* von Père Augustin Calmet²³. Diese ausserordentliche Konjunktur historischen Interesses ist auf keinen Fall ein Produkt der Aufklärung; in England zum Beispiel hat der philosophische Empirismus einen grundlegenden Einfluss ausgeübt. Vielmehr ist die Diskussion über Sinn und Bedeutung der Geschichte ein aufklärerischer Prozess, der auf die Geschichtsschreibung «in itinere» wirkt.

In der Entstehung der modernen Musikgeschichtsschreibung spielt die Diskussion über das überlieferte Paradigma der Überlegenheit der alten Musik über die der Modernen eine wichtige Rolle. Es handelt sich wiederum um eine Variante der *Querelle des anciens et des modernes*, die sich auf eine mythische Darstellung der Vollkommenheit und der merkwürdigen Wirkungen der antiken Musik gründet. Dieser Mythos entsprach ursprünglich dem Bedürfnis, nebst der akustisch-arithmetischen Begründung der Tonkunst auch die Bedeutung dieser Kunst in den verschiedenen Gebieten des menschlichen Handelns zum Ausdruck zu bringen: in der Wissenschaft, in

14 Vgl. Giovanni Andrea Angelini Buontempi, *Historia musica*, Perugia 1695.

15 Vgl. Jacques Bonnet, *Histoire de la musique et de ses effets, depuis son origine jusqu'à présent*, Paris 1715.

16 Vgl. Martini, *Storia della musica* (wie Anm. 10).

17 Vgl. Charles-Henri Blainville, *Histoire générale, critique et philologique de la musique*, Paris 1767.

18 Vgl. Hawkins, *A general history* (wie Anm. 9).

19 Vgl. Charles Burney, *General history of music*, London 1776–1789.

20 Vgl. Jean-Benjamin de Laborde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris 1780.

21 Vgl. Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig 1788.

22 Vgl. Jeanne-Pierre Burette, *Mémoires de littérature tirés des registres de l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres*, Tome seconde, Paris 1717–1723.

23 Vgl. Augustin Calmet, *Dissertation sur la musique des anciens, et en particulier des Hébreux*, in: *Tresor d'antiquitez sacrées et profanes tirées des commentaires*, Amsterdam 1723.

der Politik, in der Ethik und in der Medizin. Seit dem 17. Jahrhundert wurde der Topos der Vollkommenheit der alten Musik, der aus dem Korpus der musikalischen Mythen des klassischen Altertums über Boethius vermittelt worden war, zu einem flexiblen Mittel, um die jeweilig gegenwärtige musikalische Praxis zu verteidigen. In diesem Sinne konnte sich 1581 Vincenzo Galilei, eng mit der Florentiner Camerata de' Bardi verbunden, auf die Vollkommenheit der antiken Musik berufen, um die gekünstelte kontrapunktische Praxis seiner Zeit zu kritisieren; ähnlich konnte Giovan Battista Doni 1647 in *De praestantia musicae veteris* die moderne monodische Musik als einen Verfall im Vergleich zur schon veralteten kontrapunktischen Praxis betrachten, die Doni mit dem Argument eines vermeintlichen griechischen Kontrapunkts legitimieren wollte²⁴.

Die überlieferten Topoi dieser «querelle» wirken im 18. Jahrhundert als rhetorisches Muster weiter. In diesem Muster hat sich die Diskussion über das Thema Musikgeschichte artikuliert, und auch die *philosophes* konnten sich dieser Herausforderung nicht entziehen. In einem Brief an Madame de Warens vom 27. Januar 1749 kündigte Rousseau voller Stolz an: «Je bouquine, j'apprends le Grec. Chacun a ses Armes; au lieu de faire des chansons à mes Ennemis, je leur fais des articles de Dictionnaires»²⁵. Es ist hier nicht mein Anliegen, die verschiedenen Äusserungen der *philosophes* über die griechische Musik darzustellen, die sich sowohl in den musikalischen Artikeln der *Encyclopédie* als auch in ihren übrigen Schriften finden. Ich möchte hier einzig Rousseaus Ansatz kurz und zugespitzt skizzieren, da eben daraus einer der wirkungsvollsten Begriffe für die Entwicklung der musikalischen Geschichtsschreibung entstanden ist. Rousseau lehnte den von Burette unternommenen Versuch ab, die griechische Musik zu gegenwärtigen und ihre vermeintlichen merkwürdigen Wirkungen wissenschaftlich zu erklären. Um die griechische Musik zu verstehen, kam Rousseau nicht umhin, sie als radikales Anderssein zu beschreiben und von der modernen Musik abzuheben: «Le système musical des Grecs n'avait aucun rapport au notre»²⁶. Die griechische Musik wurde vielmehr als ein idealer Zustand begriffen, in dem Wort, Gesang und Gebärde vereinigt werden. Für Rousseau konnte die Kunst nur in der politischen Freiheit blühen. Nach der Entzweiung der Musik vom Wort, die mit dem Niedergang der Gesell-

24 Vgl. Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica e della moderna*, Firenze 1581; Giovan Battista Doni, *De praestantia musicae veteris, libri tres*, Firenze 1647.

25 Jean-Jacques Rousseau, *Correspondance complète*, hrsg. von R[alph] A[lexander] Leigh, Band II, Genève 1965, S. 113 (Brief 146).

26 Ebd.; zu der von Rousseau verwendeten Quelle aus der griechischen Musiktheorie vgl. Samuel Baud-Bovy, *Dictionnaire de Musique. Note sur la musique greque antique dans le «dictionnaire de musique»*, in: Rousseau, *Œuvres complètes*, Band V (wie Anm. 7), S. 1658–1664.

schaft einherging, verlor die Tonkunst ihre ursprüngliche Kraft: «La Grèce aux fers perdit ce feu qui n'échauffe que les ames libres, et ne trouva plus pour louer ses tyrans le ton dont elle avoit chanté ses Heros», erklärt Rousseau im *Essai sur l'origine des langues*, um fortzufahren: «Le mélange des Romains affoiblit encore ce qui restoit au langage d'harmonie et d'accent. Le latin, langue plus sourde et moins musicale fit tort à la musique en l'adoptant»²⁷. Das geschichtsphilosophische Schema der Musikgeschichte als Verfallsprozess wurde zum Mittel einer radikalen Kulturkritik. Daraus entstand die Vorstellung der fruchtbaren Jugend der modernen Musik, die erst nach der gotischen Barbarei entstanden sei, eine Vorstellung, die bald zu einem weitverbreiteten Topos wurde. Die Unvollkommenheit der modernen Tonkunst kippte in die Versprechungen einer positiven Entwicklung um: «Il a été un tems où l'Italie étoit barbare, et même après la renaissance des autres Arts que l'Europe lui doit tous, la Musique plus tardive n'a point pris aisément cette pureté de goût qu'on y voit briller aujourd'hui»²⁸. Der Topos von der Jugend der Musik markiert den Unterschied zwischen den Verfechtern einer goldenen Vergangenheit (wie zum Beispiel Padre Martini oder Esteban Arteaga) und denjenigen, die einen neuen Anfang nach der Renaissance ansetzen und die griechische Musik als Ideal betrachten, um neue Anregungen für die gegenwärtige Musik zu gewinnen (zum Beispiel Dutens mit *Origines des découvertes attribuées aux modernes*²⁹, Eximeno mit *Dell'origine e delle regole della musica*³⁰, Manfredini in seiner *Difesa della musica moderna*³¹ und Burney in seiner *General history of music*³²).

27 Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues* [1781], hrsg. von Jean Starobinski, ebd., S. 371–429; hier S. 425.

28 Jean-Jacques Rousseau, *Lettre sur la musique française* [1753], hrsg. von Olivier Pot, ebd., S. 287–328; hier S. 308.

29 Vgl. Louis Dutens, *Recherches sur l'origine des découvertes attribuées aux modernes; ou l'on démontre que nos plus célèbres philosophes ont puisé la plupart de leurs connaissances dans les ouvrages des anciens et que plusieurs vérités importantes sur la religion ont été connues des sages du paganisme*, Paris 1766; erweiterte Neuauflage unter dem Titel: *Origine des Découvertes attribuées aux modernes; ou l'on démontre que nos plus célèbres philosophes ont puisé la plupart de leurs connaissances dans les ouvrages des anciens et que plusieurs vérités importantes sur la religion ont été connues des sages du paganisme*, Paris 1776 (Reprint: Paris 1968); deutsch: *Untersuchungen über den Ursprung der Entdeckungen, die den Neuen zugeschrieben werden*, Leipzig 1772.

30 Vgl. Antonio Eximeno y Pujades, *Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*, Roma 1774.

31 Vgl. Vincenzo Manfredini, *Difesa della musica moderna e de' suoi più celebri esecutori*, Bologna 1788.

32 Vgl. Burney, *General history of music* (wie Anm. 19).

Gleichzeitig mit musikgeschichtlichen Untersuchungen beeinflusste das Wissen über die aussereuropäische Musik, wie es in den zu Beginn des 18. Jahrhunderts erschienenen Reisebeschreibungen überliefert ist, das Geschichtsbewusstsein: Man denke – um nur einige Beispiele zu nennen – an die *Voyages de M. Chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient* von 1711³³, an Lafiteaus *Mœurs des Sauvages américains* von 1724³⁴, an die verschiedenen Neuauflagen der *Comentarios Reales* des Inkas Garcilaso de la Vega³⁵ oder an Du Haldes *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise* von 1735³⁶, in denen ein Wissen ausgebreitet wurde, das später durch verschiedene Artikel und Tafeln in der *Encyclopédie* einem breiteren Publikum von Lesern bekannt werden sollte. Ein einziges Beispiel sei hier genannt, um die Beziehung zwischen Geographie und Geschichte zu erhellen. In der *Dissertation on the rise, union and power, progressions, separations and corruptions of poetry and music* von John Brown³⁷ wird der Ursprung der Musik nicht anhand einer Behandlung der Musik des Altertums dargestellt, sondern durch eine Beschreibung vom Leben und den Sitten der Naturvölker, die grundsätzlich aus Lafiteaus *Mœurs des sauvages américains* übernommen wurde: Die Naturvölker stehen für eine Vergangenheit, die in der Gegenwart fortlebt. Die Entdeckung und die theoretische Verarbeitung des musikalisch Anderen bedeutete also einen wichtigen Beitrag der aufklärerischen Kultur zum Entstehungsprozess des modernen musikalischen Geschichtsbewusstseins.

33 Vgl. Jacques Chardin, *Voyages de M. Chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient*, Amsterdam 1711.

34 Vgl. Joseph François Lafiteau, *Mœurs des Sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps*, Paris 1724; deutsch: *Die Sitten der amerikanischen Wilden im Vergleich zu den Sitten der Frühzeit*, Halle [an der Saale] 1752.

35 Vgl. Garcilaso de la Vega, *Los comentarios reales, que tratan del origen de los Yncas, reyes que fueron del Peru, de su idolatria, leyes, y gobierno, de sus vidas y conquistas, p. antes que los Españoles pasaran a el*, Lisboa 1609; französisch: *Histoire des Ynkas, rois de Perou, contenant leur origine, leur établissement, leur idolatrie, leurs sacrifices, leurs loix, leurs conquêtes; les merveilles du temple du soleil; et tout l'état de ce grand Empire, avant que les Espagnols s'en rendissent maîtres: avec une description des animaux, des fruits, des minéraux, des plantes [...]*, Amsterdam 1704.

36 Vgl. Jean-Baptiste Du Halde, *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, Paris 1735.

37 Vgl. John Brown, *A dissertation on the rise, union and power, the progressions, separations and corruptions of poetry and music*, London 1763.

3. Die Doppelästhetik des Schönen und Erhabenen

Der dritte Punkt meiner Überlegungen geht schliesslich von der wohlbekannten Kantschen Auslegung der Frage «Was ist Aufklärung?» aus:

Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschliessung und des Mutes liegt, sich seiner ohne Leitung eines andern zu bedienen. Sapere aude! Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen³⁸.

Wenn die Aufklärung ganz allgemein als selbstsichere Ausübung der Vernunft verstanden wird, gehört die Diskussion über das Erhabene als psychologische Erfahrung zu den Kernproblemen dieses Zeitalters. Das erhabene Gefühl gründet nach Burke in dem Schrecken, den die dunklen und unbestimmten Vorstellungen in der Seele des Menschen erregen: «It is our ignorance of things that causes all our admiration, and chiefly excites our passions. Knowledge and acquaintance make the most striking causes affect but little. It is thus with the vulgar; and all men are as the vulgar in what they do not understand. The ideas of eternity and infinity are among the most affecting we have; and yet perhaps there is nothing of which we really understand so little, as of infinity and eternity»³⁹. Das erhabene Gefühl, das mit Schrecken und Angst verbunden ist, lähmt die Vernunft und stellt die Kontrolle des Ichs in Frage. Die Wichtigkeit von Burkes *Enquiry* wurde von einem aufgeklärten Intellektuellen wie Moses Mendelssohn sofort erkannt, der nach der Lektüre von Burke zweimal seine Abhandlung über das Erhabene revidierte. In Kants *Kritik der Urteilskraft* wurde jedoch die Erfahrung des Erhabenen wieder unter die sichere Kontrolle der Vernunft gestellt. In diesem Zusammenhang steht auch eine weitere Überlegung Kants:

Man sieht aber hieraus sofort, dass wir uns überhaupt unrichtig ausdrücken, wenn wir irgendeinen Gegenstand der Natur erhaben nennen, ob wir zwar ganz richtig sehr viele derselben schön nennen können; denn wie kann das mit einem Ausdrücke des Beifalls bezeichnet werden, was an sich als zweckwidrig

38 Immanuel Kant, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* [1784], in: Kant, *Werke in zehn Bänden*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Band IX, Wiesbaden 1964, S. 53–61; hier S. 53.

39 Edmund Burke, *A philosophical enquiry into the origins of the sublime and beautiful* [1759], hrsg. von Adam Phillips, Oxford/New York 1990, S. 57.

aufgefasst wird? Wir können nicht mehr sagen, als dass der Gegenstand zur Darstellung einer Erhabenheit tauglich sei, die im Gemüte angetroffen werden kann; denn das eigentliche Erhabene kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft: welche, obgleich keine ihnen angemessene Darstellung möglich ist, eben durch diese Unangemessenheit, welche sich sinnlich darstellen lässt, rege gemacht und ins Gemüt gerufen werden. So kann der Weite, durch Stürme empörte Ozean nicht erhaben genannt werden. Sein Anblick ist grässlich; und man muss das Gemüt schon mit mancherlei Ideen angefüllt haben, wenn es durch eine solche Anschauung zu einem Gefühl gestimmt werden soll, welches selbst erhaben ist, indem das Gemüt die Sinnlichkeit zu verlassen und sich mit Ideen, die höhere Zweckmässigkeit enthalten, zu beschäftigen angereizt wird⁴⁰.

In der deutschen Aufklärung also wurde die psychologisch gefährliche Erfahrung des Erhabenen verarbeitet und unter Kontrolle gebracht. Während die Philosophie das Erhabene als subjektives Naturerlebnis beschreibt, versucht die Musikästhetik um die Jahrhundertwende Kategorien zu erarbeiten, um den musikalischen Ausdruck des Erhabenen zu bestimmen. Obwohl das alte rhetorische Paradigma von den drei *genera dicendi* im Hintergrund weiter wirksam blieb, übte die Rezeption von Kants *Kritik der Urteilskraft* einen grossen Einfluss auf Musikkritiker und Musikschriftsteller aus: Friedrich Rochlitz und im besonderen Christian Friedrich Michaelis legten so der musikalischen Ästhetik die zwei fundamentalen Kategorien des Schönen und des Erhabenen zugrunde. Im Jahre 1801 beschrieb der Kantianer Michaelis die erhabene musikalische Empfindung als eine rasche Aufeinanderfolge von Gefühlen:

Bey einem so schnellen, unaufhörlich scheinenden Wechsel der Empfindungen, bey einer so unaufhaltsam vorüberrauschenden und dahinschwindenden Menge von Eindrücken, bey so geschwinden gleichförmigen (aber doch ungewohnten) Bewegungen, weiss die Einbildungskraft weder Anfang, noch Ende zu fassen, sich nirgends fest zu halten; dieser hinreissende Strom der Veränderungen hat etwas Furchtbares, ist zugleich bald ein Bild der Ewigkeit, und erfüllt die Seele, wenn sie sich dabey noch ermannt und durch Vernunft über die Gewalt blosser Erscheinungen erhebt, mit erhabenen Empfindungen. Das Ueberraschende, Energisch-Kurze, schnell mit sich fortreissende in der Musik, durch Melodie und Harmonie, führt den Eindruck des Erhabenen mit sich. [...] Überhaupt ist ein kühner, freier regelloser Ausdruck, höchst einfach und kunstlos, aber voll innerer Kraft, in welchem sich das Erhabene ankündigt [...]. Das Erhabene

40 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* [1790], in: Kant, *Werke in zehn Bänden* (wie Anm. 38), Band VIII, Darmstadt 1957, S. 233–620; hier S. 330.

aber ist nur erhaben, indem es der Einbildungskraft und dem Verstande *widerstrebt* und *überlegen* ist, und eben dadurch die Vernunft, Freyheit und Unendlichkeit zu denken, veranlasst⁴¹.

Gleichzeitig mit der ästhetischen Darstellung der erhabenen Empfindung wurde eine Typologie des musikalischen Ausdrucks entwickelt, die neben dramatischen Merkmalen wie emphatischen Unterbrechungen der Melodie, eindrucklichen Pausen, Unisoni, Tutti-Sprüngen, unerwarteten Modulationen, die hinreissende kinetische Energie des neuen symphonischen Stils miteinbezieht. Der neue symphonische Stil stellt den höchsten und fortgeschrittensten musikalischen Ausdruck des mündig gewordenen Menschen dar; er verkörpert das energiegeladene Gefühl, das aus dem Bewusstsein der eigenen Überlegenheit der Natur gegenüber entspringt. Es handelt sich um einen modernen Gemütszustand, der sich von dem alten klassizistischen Erlebnis des Erhabenen grundlegend unterscheidet. Mit diesen Worten bestimmt Michaelis die zwei Gattungen des Erhabenen:

In Ansehung der erhabenen musikalischen Komposition lassen sich folgende Unterscheidungen machen. Erstens ist die bekannteste Art des Erhabenen in der Musik diejenige, welche ich das Männlich- oder Odenmässig-Erhabene nennen möchte, weil es, nach der Analogie des menschlichen Charakters beurtheilt, ein Sinnbild der raschen, muth- und kraftvollen äusseren Thätigkeit des Mannes darbietet. Die Bewegung der Modulation ist hier rasch und drückt eine wilde Unruhe aus. In ihr wird der Zuhörer durch eine ansehnliche Mannichfaltigkeit von Eindrücken fortgerissen. Der kühne freie Flug der Ode herrscht in dieser Gattung. Zweitens giebt es ein Erhabenes, welches man das Elegisch-Erhabene nennen und mit der stillen Grösse und edlen Zurückgezogenheit weiblicher Charaktere vergleichen könnte. Die Bewegung der Modulation ist in dieser Gattung ernst und feierlich, sanft und gemässigt; die Einfachheit ist hier grösser; die Fortschreitung weniger kühn, weniger rasch, als in jener Art. Schwermüthige Resignation scheint ihre Stimmung auszumachen⁴².

Bald ergab sich ein Kanon der Meisterwerke des Erhabenen. In einem 1805 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* erschienenen Aufsatz wurden von Friedrich Rochlitz Beispiele vorgelegt, die – so der Titel – eine Reflexion *Über*

41 Christian Friedrich Michaelis, *Ueber das Erhabene in der Musik*, in: *Monatsschrift für Deutsche* 2 (1801), Heft 1 (Januar), S. 42–52; hier S. 44–45 und 47; auch in: Michaelis, *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, hrsg. von Lothar Schmidt, Chemnitz 1997 (= *Musikästhetische Schriften nach Kant* 2), S. 168–174; hier S. 169–171. Vgl. dazu Michela Garda, *Musica sublime. Metamorfosi di un'idea nel Settecento musicale*, Milano/Lucca 1995, S. 203–208.

42 Michaelis, *Ueber das Erhabene in der Musik* (wie Anm. 41), S. 48–49 (bzw. S. 171–172).

den zweckmässigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst erlauben. Mozart, «der mächtige, unsterbliche Revolutionär unsrer Musik» wird als Exempel angeführt:

Man übersehe erst, höre dann, und studire nun seine bedeutendern Werke – vornämlich die Overtura, die Finalen und alle hieher gehörigen Hauptscenen des D. Giovanni, mehrere Stücke des Idomeneo, (besonders das erste Finale und die grosse Scene: Volgi intorno etc. das erste Finale der Clemenza di Tito; die meisten seiner Sinfonien, mehrere seiner Klavierkonzerte, (z. B. das aus D moll, das aus C moll, das aus C dur, welche letztere nach seinem Tode herausgekommen sind, verschiedene seiner Quartetten, mit oder ohne Pianoforte; man gehe dann über zu seiner Kirchenmusik – zu seinen Motetten [...] und noch mehr zu seinem Requiem (besonders zu Sätzen, wie: Requiem aeternam, Dies irae, Rex tremendae majestatis –) und man hat [...] zugleich die schönsten Muster für das, was sich nicht mehr in Worte und Raisonement einfangen lässt⁴³.

Rochlitz distanziert sich von Beethoven, der ihm wahrscheinlich zu weit gegangen war: «Cherubini und Beethoven: aber beyde haben bisher noch nicht vermocht, wie er [Mozart] ihre Natur zu bezwingen und sich überall vor Ausschweifungen – jener ins Grelle, Widerstehende, den Sinn Beleidigende, dieser in das Ueberladene, bis zum Ueberdruss Erschöpfende – zu verwahren»⁴⁴. Man musste auf Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns Rezension von Beethoven 5. Symphonie warten, um eine angemessene Beurteilung des symphonischen Stils von Beethoven lesen zu können.

Dass die Musik Mozarts und vor allem jene Beethovens als Ausdruck des mündig gewordenen Menschen empfunden wird, verdanken wir also nicht zuletzt der Interpretationsleistung zweier vergessener Kantianer.

43 Friedrich Rochlitz, *Ueber den zweckmässigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 8 (1805/06), Sp. 3–10; 49–60, 193–201 und 243–249; hier Sp. 197–198.

44 Ebd., Sp. 198.

Imitation versus Autonomie. Zum Musikdenken der französischen *philosophes*

Béatrice Durand

Die Autonomie des musikalischen Mediums – seine Selbstreferentialität – ist ein Kernsatz unseres modernen romantischen und post-romantischen Musikverständnisses. Deshalb erscheint die Begrifflichkeit, mit Hilfe derer die Leitfiguren der französischen Aufklärung – und mit ihnen die gebildete Öffentlichkeit der damaligen Zeit – über Musik nachgedacht haben, sehr befremdlich: Musik wurde von ihnen – ähnlich wie Malerei oder Poesie – zu einer Nachahmungskunst gemacht. Der Imitationsbegriff, die zeitgenössische Umwandlung der aristotelischen *mimesis*, spielte dabei eine entscheidende Rolle.

Im folgenden sollen die Etappen und die musikästhetischen Folgen dieses Diskurses dargestellt werden. Ich werde zunächst seine Entstehung aus dem Gedankengut der Rhetorik und der Literaturkritik in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts im Überblick skizzieren. Die spätere, auf die 1740er Jahre zu datierende Begegnung der damals jungen *philosophes* mit Rameau hätte dazu beitragen können, ihr Musikverständnis vom Modell der Sprache und der sprachlichen Bedeutung zu emanzipieren¹. Mit dem Bouffonisten-Streit aber, der zum Bruch zwischen Rameau und den *philosophes* führte, wird aus der Imitation wieder das Kriterium einer «guten» Musik gewonnen, bis das prinzipiell nicht darstellende Wesen der Musik am Ende des Jahrhunderts doch anerkannt wird. Schliesslich möchte ich auch zeigen, wie sich – trotz Dominanz des Imitationsbegriffs – in der Berichterstattung über musikalische Erfahrungen – insbesondere bei Diderot – dennoch ein anderes Musikverständnis manifestiert.

Anfänge eines Musikdiskurses

In den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts entsteht ein Laiendiskurs über Musik, der sich von den schon immer vorhandenen theoretischen Schriften von Komponisten oder Interpreten (wie Instrumentenschulen oder normative Traktate) unterscheidet. Die Musik wird jetzt auch in das enzyklopä-

1 Vgl. John Neubauer, *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, New Haven/London 1986.

dische Erfassen des menschlichen Könnens und Wissens einbezogen, über das Nicht-Musiker urteilen möchten².

In Traktaten, die dem «System der schönen Künste» und seiner «Einheit» gewidmet sind, wird Musik mit anderen Kunstformen verglichen. Die Einheit des Systems beruht darauf, dass alle Künste mit ihren jeweiligen Mitteln auf das gleiche Ziel hinarbeiten, nämlich die Imitation der schönen Natur. Also ist die *mimesis* Wesen und Aufgabe der Kunst. Die *mimesis* ist sowohl deskriptiv (so sei die Musik wirklich) wie auch präskriptiv (so soll sie sein, wenn sie gut sein möchte) zu verstehen. In seinen *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* definiert Du Bos die Musik sowie das Prinzip ihrer Wirkung wie folgt:

La musique est [...] un des moyens que les hommes ont inventé pour donner une nouvelle force à la poésie. [...] La musique fait donc des imitations par le secours du chant, de l'harmonie et du rythme. [...] Les signes naturels des passions que la musique rassemble et qu'elle emploie avec art pour augmenter l'énergie des paroles qu'elle met en chant, doivent les rendre plus capables de nous toucher parce que ces signes naturels ont une force merveilleuse pour nous émouvoir. Ils la tiennent de la nature même. [...] Il y a donc une vérité dans les récits de ces opéras et cette vérité consiste dans l'imitation des tons, des accents, des soupirs et des sons qui sont propres aux sentiments contenus dans ces paroles³.

Enthalten sind hier schon die häufigsten Gemeinplätze dieses Diskurses über Musik: Melodie, Harmonie und Rhythmus sind die Mittel, über die die Musik verfügt, um die Natur zu imitieren – so wie die Malerei über Linie und Farbe, die Poesie über Klang, Wortwahl und Wortfolge verfügt. Die zu imitierende Natur ist hier mit der psychologischen Gefühlswelt identisch.

Selbstverständlich handelt es sich bei der Musik, an die Du Bos denkt, ausschliesslich um Opernmusik, also um eine Musik, die als Begleitung oder blosser Vertonung eines Textes gehört wird. Sie wird lediglich zur Kraft des Textes hinzugefügt und besitzt selber sprachähnliche Eigenschaften: Sie drückt sich mittels Zeichen aus, auch wenn die «natürlichen Zeichen», derer sie sich bedient, sich von den sprachlichen Zeichen dadurch unterscheiden, dass sie nicht so streng kodifiziert sind, d. h. nicht willkürlich sind (im Sinne Saussures). Das ihr zugewiesene Ziel ist der Ausdruck der «Wahrheit», die Genauigkeit der Darstellung. Dabei wird ihr eine grössere Fähigkeit zugeschrieben, den Zuhörer zu rühren und zu bewegen, als der Sprache selbst. Charakteristisch ist jedoch, dass diese Fähigkeit nicht näher

2 Dies ist auch der Grund, warum die Musik einen so umfangreichen Platz in der *Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert einnehmen wird.

3 [Jean-Baptiste] Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris 1719, S. 470–471.

erörtert wird und dass die Erfassung des musikalischen Phänomens durch eine sprachphilosophische Begrifflichkeit erfolgt.

Ähnliches findet sich 1746 in *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* des Abbé Batteux. Das «Prinzip», der kleinste Nenner, auf den die schönen Künste «zurückgeführt», «reduziert» werden, ist auch hier die Imitation der schönen Natur:

La fonction des arts [...] est de reporter les traits qui sont dans la nature et de les présenter dans des objets qui ne sont point naturels. [...] C'est ainsi que le ciseau du statuaire montre un héros dans un bloc de marbre. Le peintre par ses couleurs fait sortir de la toile tous les objets visibles. Le musicien, par des sons artificiels, fait gronder l'orage alors que tout est calme et le poète par l'invention et par l'harmonie de ses vers remplit notre esprit d'images feintes et notre cœur de sentiments factices souvent plus charmants que s'ils étaient naturels⁴.

Hier ist der Parallelismus der Künste noch systematischer durchgeführt. Aufgabe der Künste ist es, die Natur in *absentia* darzustellen. Die Kunstproduktionen sind der Natur sogar überlegen, was ihre Wirkung betrifft. Die Wirkung der Musik wird an ihrer Darstellungskraft bemessen. Hier ist allerdings die Natur, die es zu imitieren gilt, die physische – gar meteorologische – Natur⁵.

Somit wird der Musik eine sehr enge Rolle zugeschrieben. Die Gefahr, die Musik könne ausser Rand und Band geraten und die ihr zugewiesenen Grenzen überschreiten, ist ein weiterer Topos dieses Musikdiskurses:

4 [Charles] Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris 1746, S. 35.

5 Später wird Diderots fiktiver Charakter Rameaus Neffe diesen Parallelismus der Künste noch einmal bestätigen; vgl. Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau* [Manuskript, 1774], in: Diderot, *Œuvres romanesques*, hrsg. von Henri Bénac und Lucette Perol, Paris 1981 (= *Classiques Garnier*), S. 492: «Le chant est une imitation par les sons d'une échelle inventée par l'art ou inspirée par la nature, comme il vous plaira, ou par la voix ou par les instruments, des bruits physiques ou des accents de la passion. Et vous voyez qu'en changeant là-dedans les choses qu'il y a à changer, la définition conviendrait exactement à la peinture, à l'éloquence et à la poésie.» Am Ende des 18. Jahrhunderts findet sich bei Bernard Germain Etienne de Lacépède, *La Poétique de la musique*, Paris 1785, Band I, S. 78–79, eine ähnliche Behauptung: «Tout ce qui peut être entendu, la musique le peint en le faisant entendre, en produisant exactement le nombre, l'ordre et la nature des sons qui composent l'objet qu'elle veut montrer. C'est ainsi, par exemple, qu'elle imite le murmure de l'eau qui coule, le chant des oiseaux, le fracas du tonnerre, le retentissement des rivages battus par les vagues violemment agitées. [...] La musique ne peut peindre les passions en elles-mêmes. Mais elle se sert en quelque sorte pour les peindre d'un moyen semblable à celui que nous employerions si nous étions privés de l'usage de la parole». Die klingende Natur ist das nächstliegende Objekt der musikalischen Nachahmung. →

Parfois la musique et la danse ne sont plus dans leurs bornes légitimes. Il faut qu'elles soient ce qu'elles devraient être et qu'elles reviennent à l'imitation, qu'elles soient le portrait artificiel des passions humaines. Et c'est alors qu'on les reconnaît avec plaisir et qu'elles donnent l'espèce et le degré de sentiment qui nous satisfait⁶.

Es ist mehrfach versucht worden, die Anwendung des Imitationsbegriffes auf die Musik zu verteidigen. Dies tut zum Beispiel Catherine Kintzler in ihren Arbeiten zu Rameau: Die Imitationstheorie sei in sich schlüssig und widerspreche nicht dem Wesen der Musik, da die *mimesis* nicht als wörtliche Kopie der Natur oder der Gefühle verstanden werden solle. Bei Rameau jedoch ist der Imitationsbegriff nicht realistisch gemeint:

L'art partage sa finalité avec la science. Il s'agit de dévoiler la nature véritable au-delà de la nature apparente qui s'offre immédiatement aux yeux. C'est pourquoi le principe de l'imitation de la nature ne saurait être pris en un quelconque sens réaliste: la nature qu'il convient d'imiter est un objet à penser avant de devenir un objet de spectacle⁷.

Im Gegensatz zu Rameau scheinen jedoch Gelehrte wie Du Bos oder Batteux den Imitationsbegriff sehr wörtlich zu nehmen.

Aber auch wenn uns diese systematische Verwendung des Imitationsbegriffs am Wesen der Musik vorbeizugehen scheint, muss man nach den Gründen ihres Erfolgs fragen. Eine mögliche Erklärung wäre in der Gattung der *tragédie lyrique* zu finden. Die Äusserungen zur Imitation können nur im Zusammenhang mit dieser französischen Gattung verstanden werden, da nur sie Eingang in die Reflexion der französischen Theoretiker findet. Diese französische Form der Oper bestimmt ihre Vorstellungen, wenn sie über Musik nachdenken. Es liegt auch an diesem Stoff – und ausschliesslich an ihm –, dass es immer wieder im 18. Jahrhundert zu musikalischen «querelles» kam, die auch die ganze literarische Öffentlichkeit beschäftigten: ...

Für Lacépède ist es, als gäbe es fertige oder selbstverständliche Formeln, fast musikalische Rezepte oder Chiffren, um einen gewissen Gegenstand darzustellen. Dagegen stellt die Imitation der Gefühle ein schwierigeres Problem dar, weil Gefühle nicht direkt imitiert werden können, sondern nach einer gewissen interpretatorischen Umsetzung verlangen. In diesem Fall wird die Wirkung der Musik mit der vermeintlich ausdrucksvollen Gebärdensprache der Stummen verglichen. Der «langage d'action» ist – seit Condillac – der Inbegriff einer natürlichen, noch nicht kodifizierten Ausdrucksform. Die Musik ist also einer primitiven und natürlichen Ausdrucksform gleichzusetzen, was ein weiterer Gemeinplatz darstellt; daher auch die Idee von der Ähnlichkeit von Musik und Ur- oder Gebärdensprache.

⁶ Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (wie Anm. 4), S. 36.

⁷ Catherine Kintzler, *Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris 1983, S. 47.

des lullystes et ramistes, ... des bouffons, ... du mélodrame, ... des gluckistes et piccinistes Deshalb ist es wichtig, an die Poetik dieser Gattung zu erinnern⁸.

Die *tragédie lyrique* ist das französische Pendant zur *opera seria*, die tragische, aristokratische Operngattung. Sie ist zunächst ein Gesamtkunstwerk, das alle Sinne anspricht. Zur *inventio* gehören auch Bühnenbild, Tanz und Musik. Am wichtigsten ist aber der Text, dem alle anderen Komponenten untergeordnet sind, insbesondere die Musik. Daher auch die wohl bekannten Besonderheiten des französischen Rezitativs seit Lully, das keine scharfe Trennung zwischen Rezitativ und Arie kennt. Die Musik soll lediglich die Dienerin des Textes sein, sie darf das Textverständnis nicht behindern und die dramatische Spannung nicht allzu sehr durch überflüssige «symphonies» unterbrechen. Diese Instrumentalsätze sollen diskret bleiben und das Bühnengeschehen nicht aufhalten.

Ferner ist die *tragédie lyrique* (im Gegensatz zur *tragédie dramatique*, also zum Sprechtheater) der Wahrscheinlichkeit (auch der psychologischen Wahrscheinlichkeit) nicht verpflichtet und versteht sich als «fiction merveilleuse». Das «merveilleux» ist hier nicht nur erlaubt, sondern ausdrücklich erwünscht. Daher die zahlreichen *dei ex machina*, Monster, Drachen, Wilden, die auf der Bühne produziert werden. Man gönnt sich auf der «lyrischen» Bühne das, was auf der dramatischen Bühne schon seit fast achtzig Jahren von den *bienséances* verpönt ist, zum Beispiel Schlachtszenen.

Anders als das Sprechtheater hat auch das lyrische Theater nicht die erklärte Absicht zu belehren. Es verzichtet auf das «plaire et instruire» der dramatischen Katharsis und will lediglich mittels eines sehr aufwendigen Spektakels unterhalten und bezaubern (*divertir, émerveiller, enchanter*)⁹. Eine mögliche Analogie wäre der Hollywood-Film: ein aufwendiges Spektakel, das auf reine Unterhaltung zielt und dessen ganze Wirkung auf Spezialeffekten fusst. Die Musik ist ein solcher Spezialeffekt unter anderen. Ähnlich wie in Hollywood verhält sich auch der Zuschauer: Er weiss, dass alles eine Illusion und das Monster aus Pappe ist und mit Hilfe von Seilen auf die Bühne geschafft wird, aber er geniesst diese Illusion. Er macht mit.

8 Im folgenden stütze ich mich auf die Arbeiten, die Catherine Kintzler zum Thema vorgelegt hat: *Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique* (wie Anm. 7) sowie *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Minerve, Paris 1991.

9 Vgl. Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau* (wie Anm. 8), S. 85: «[La tragédie dramatique] est destinée à ramener les hommes à la méditation de ce qu'ils sont par l'effet de stylisation, d'essentialisation et de «réduction» des passions. [La tragédie lyrique] en revanche se propose d'arracher le spectateur à sa condition et de le transporter dans un lieu féérique par la variété et la magnificence des effets d'artifice. La tragédie dramatique est grave, sérieuse et édifiante. La tragédie lyrique est fondamentalement frivole et badine».

Schliesslich ist diese Gattung eng mit dem zentralisierten monarchischen Staat verbunden. Das aufwendige, durchaus unökonomische Spektakel ist ohne staatliche Finanzierung undenkbar, geniesst aber auch aufgrund des auf Lullys Zeit zurückgehenden Privilegs der *Académie Royale de Musique* einen Monopolstatus.

Die ästhetische und institutionelle Dominanz der Oper, das aristokratische Spektakel schlechthin, erklärt freilich nicht ganz, warum alles, was nicht Oper ist – wie etwa Kammer- oder Kirchenmusik – von der intellektuellen Musikrezeption ausgeschlossen ist. Diese Tatsache sollte nicht zu dem Schluss führen, die Zeitgenossen hätten keine Möglichkeit gehabt, etwas anderes zu hören. Warum die musikalische Referenzwelt ausschliesslich die Oper ist, ist aber eine Frage, die mit musiksoziologischen Untersuchungen zu beantworten wäre und auf die hier nicht eingegangen werden soll.

Spätestens hier wird deutlich, dass die Musik immer als «Zusatz» zum Text, als dramaturgische Hilfe wahrgenommen wird. Sie ist einem narrativen Kontext untergeordnet und die zitierten Autoren haben keinerlei Sinn für ihre Autonomie. Sie interessieren sich lediglich für ihre Fähigkeit, auf den Text bezogen redundant zu sein. Dementsprechend wird Musik auf «literarische» Art, d. h. nach verbalen Schemen gehört, als ob man einen Text hören würde. Man stellte an die Musik die gleichen Erwartungen wie an einen Text. Die Musik – also die Oper – ist gewissermassen ein potenziert Text.

Zwar vermag die Musik in der zeitgenössischen französischen Oper diese Sichtweise zu bestätigen, da sie selbst viel Klangmalerei und rhetorische Elemente enthält, etwa die zahlreichen Sturm-, Gewitter- und Kriegsszenen. Diese szenische Musik ist in der Tat teilweise sehr bildhaft und bedient sich eines klassischen Repertoires musikalischer Topoi (Naturphänomene, Vogelgesang, Schlaf, Wut und so weiter). Vielleicht ist die Verwendung solcher Topoi auch eine mögliche Ursache für die literarisch-malerische Rezeption. Oder umgekehrt: Diese Grunderwartung an szenische Musik führt die Komponisten dazu, sich dieses Repertoires zu bedienen.

Die zweite Konsequenz dieser Musikauffassung ist, dass der Musik im «System der schönen Künste» nicht die erste Stelle zukommt. Zwar wird die Musik als eine sehr authentische und ursprüngliche Ausdrucksform betrachtet (sie ist den «natürlichen Zeichen» der Leidenschaften verwandt, was sowohl ein Gemeinplatz im Musikdiskurs wie auch ein ganz wichtiges Anliegen in der Sprachphilosophie von Condillac über Rousseau und Diderot bis Herder ist). Vor dem 19. Jahrhundert wird aber diese Ursprünglichkeit, diese Primitivität noch nicht als Vorteil wahrgenommen. Die Musik ist vor allem ein sich selbst nicht genügendes Medium, das der Hilfe eines Textes oder eines Bildes bedarf:

Et pourquoi passerions nous les bornes que la musique ne peut passer ? Elle est assez riche pour que nous disions ce qui lui manque et que sa nature l'empêche d'acquérir; elle a donc besoin qu'on fixe ce qu'elle peut avoir de vague, qu'une expression étrangère vienne compléter son sens¹⁰.

Deutlicher könnte man die vermeintlichen Unzulänglichkeiten der Musik nicht formulieren.

Die Versuchung des Ramismus um 1740

Während die Abbés Du Bos und Batteux sehr literarische Erwartungen an die Musik formulieren, verfasst Rameau nicht nur das bedeutendste musikalische Werk des französischen 18. Jahrhunderts (und ist insofern der letzte, aber auch der genialste Vertreter der *tragédie lyrique*), sondern auch ein monumentales theoretisches Werk.

Rameau hat die Zeitgenossen mit seiner Musik zuerst schockiert und löste mit der Uraufführung von *Hippolyte et Aricie* (1733) die *querelle des lullystes et des ramistes* aus. Seine Musik wurde als zu avantgardistisch und gesucht, dissonant und kakophon empfunden. In den Äusserungen der Zeitgenossen war Rameaus Oper ein Beispiel dafür, wie Musik «ihre Grenzen» überschritten habe. Diderot vermutete jedoch, dass Rameau seiner Zeit voraus und das Publikum daher auf seine Musik nicht vorbereitet gewesen sei:

Utrémifasolasiututut disaient ces derniers [les «gens de goût»] est excellent quant il est bon. Mais il dort de temps en temps. Et à qui cela n'arriverait-il pas? Utmiutsol est plus soutenu, plus égal. Il est rempli de beautés. Cependant il n'en a point dont on ne trouve des exemples et même plus frappants dans son rival, en qui l'on remarque des traits qui lui sont propres et qu'on ne rencontre que dans ses ouvrages. Le vieux Utmiutsol est simple, naturel, uni, trop uni quelquefois et c'est sa faute. Le jeune Utrémifasolasiututut est singulier, brillant, composé, savant, trop savant quelquefois: mais c'est peut-être la faute de son auditoire. [...] La nature conduisit Utmiutsol dans les voies de la mélodie. L'étude et l'expérience ont découvert à Utrémifasolasiututut les sources de l'harmonie¹¹.

10 Lacépède, *La Poétique da la musique* (wie Anm. 5), Band II, S. 24.

11 Denis Diderot, *Les Bijoux indiscrets* [1748], in: Diderot, *Œuvres romanesques*, (wie Anm. 5), S. 70. In der *Lettre à Mademoiselle de la Chaux* [1751], in: Diderot, *Écrits sur la musique*, hrsg. von Béatrice Durand-Sendrail, Paris 1987, S. 77–85; hier S. 85, behauptet Diderot auch, dass, wäre das Pariser Publikum musikalisch so gebildet gewesen wie die alten Griechen, Rameaus Opern (*Zaïs* und *Zoroastre*, 1749) den gleichen quasi religiösen Enthusiasmus ausgelöst hätte.

Rameaus Avantgardismus war das, was kühne Geister wie Diderot interessierte, gerade weil seine kompositorische Kühnheit sich mit einer umfassenden theoretischen Beschäftigung mit musikalischer Akustik verband.

Das Paradoxe an Rameaus Opern ist jedoch, dass er eine neue Musik schreibt, die von den Zeitgenossen als überstrapaziert empfunden wird, ohne die Regeln des Rezitativs à la Lully zu verletzen. In dieser Hinsicht bleibt er, wie Catherine Kintzler treffend formuliert hat, «lullyste». Dies zeigt zum Beispiel die Geschichte seiner gescheiterten Kollaboration mit Voltaire. Voltaire sollte für ihn ein Libretto über den Stoff von Samson und Dalila schreiben. Voltaire, der sehr wohl verstanden hatte, wo das Innovationspotential von Rameau lag – in der Kühnheit der musikalischen Erfindung –, wollte ihn dazu bringen, Rezitativ und Arie deutlicher zu unterscheiden, um sozusagen die Musik vom unmittelbaren Zwang des Textes zu befreien. Diesem Vorhaben hat sich Rameau konsequent verweigert. Er blieb in diesem Punkt der Tradition des Lullyschen Rezitativs treu, so dass die geplante Zusammenarbeit letztlich scheiterte. Dieser Punkt mag auch zur Erklärung beitragen, warum Rameau quasi über Nacht nicht mehr für avantgardistisch, sondern für schlicht antiquiert gehalten werden konnte.

Seine wichtigsten Traktate hatte Rameau beim Ausbruch der *Querelle des bouffons* im Jahre 1752 bereits geschrieben¹². Seine Grundidee ist die Vielfalt des Klanges: Mit dem Grundton erklingen auch die jeweiligen Obertöne, der zwölfte und der siebzehnte, d.h. die obere Quarte und Quinte. Daraus resultiert, dass die Harmonie «natürlich» ist, weil der Klang durch seine Natur vielfältig ist. Aus einem beliebigen Grundton lässt sich der Quintenzyklus und alle Noten der Skala ableiten. Die Schwingungsverhältnisse – sowohl die harmonischen wie auch die melodischen Intervalle – lassen sich in der Form von Zahlenverhältnissen ausdrücken (1:2, 1:3). In seinen Recherchen stützt sich Rameau auf die Arbeiten von Pythagoras, Zarlino, Sauveur und Euler.

Rameau ist aber auch in seiner philosophischen Weltanschauung ein Cartesianer¹³. Er glaubt an die Mathematisierbarkeit der Naturphänomene – darunter der Phänomene der Klangwelt. Diese rationalistisch-mathe-

12 Vgl. *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris 1722; *Nouveau système de musique théorique*, Paris 1726; *Génération harmonique*, Paris 1737; *Démonstration du principe de l'harmonie*, Paris 1750. Erst nach dem Streit geschrieben wurden die *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, Paris 1755, sowie die *Nouveaux Essais sur le principe sonore*, Paris 1760. Alle Texte in: Jean-Philippe Rameau, *Complete theoretical writings*, hrsg. von Erwin R[euben] Jacobi, New York 1967.

13 Es ist eines der grossen Verdienste von Catherine Kintzler, darauf hingewiesen zu haben.

matische Besessenheit wird sich steigern bis zu dem Punkt, wo er (in der *Démonstration du principe de l'harmonie*, 1750) behauptet, die musikalische Akustik sei keine experimentelle, sondern eine rein deduktive Wissenschaft wie die Mathematik¹⁴.

Diderot und d'Alembert haben sich in den 1740er Jahren für die Recherchen Rameaus begeistert und haben beide Essays vorgelegt, die Rameaus Theorien vulgarisieren: Zwei der *Mémoires sur différents sujets de mathématiques* von Diderot (1748) sind der Harmonielehre von Rameau gewidmet¹⁵. 1752 veröffentlicht d'Alembert die *Éléments de musique théorique et pratique*, die ebenfalls eine Synthese von Rameaus Ideen darstellen. Rameaus Schriften galten als schwer verständlich und wirr. Diderot und d'Alembert, die damals schon mit den Vorarbeiten zur *Encyclopédie* (deren erster Band 1751 erscheint) beschäftigt waren, sahen es als ihre Aufgabe an, Rameaus Ideen dem Publikum näher zu bringen¹⁶. Wichtig waren ihnen Rameaus Versuche, die Wirkungen der Musik rational zu begründen. D'Alembert hat Rameau als «artiste philosophe» begrüsst. Sein Rationalismus machte aus diesem Komponisten und Musiktheoretiker den natürlichen Verbündeten der *philosophes*. Gerade der materialistische Zugang seiner Lehre faszinierte. Er schuf Kategorien, die eine objektive Beschäftigung mit Musik erlaubten und den Diskurs von seiner literarisch-sprachlichen Begrifflichkeit befreiten.

14 Darauf wird d'Alembert schliesslich in seinem *Discours préliminaire* [1762] den er als Vorwort für die Neuauflage seiner *Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de Monsieur de Rameau* [1752] schreibt, kritisch antworten. Vgl. Kintzler, *Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique* (wie Anm. 7), S. 197–237.

15 Vgl. auch die frühere Absichtserklärung bei Denis Diderot, *Mémoires sur différents sujets de mathématiques* [1748], in: *Écrits sur la musique* (wie Anm. 11), S. 27–64; hier S. 40: «C'est de là [le principe de la résonance des corps sonores] que M. Rameau est parti dans sa *Génération harmonique*. Voilà l'expérience qui sert de base à son admirable système de composition qu'il serait à souhaiter que quelqu'un tirât des obscurités qui l'enveloppent et mît à la portée de tout le monde, moins pour la gloire de son inventeur que pour les progrès de la science des sons».

16 Auch wenn die *Encyclopédie* nach dem Bruch mit Rameau erscheint und letztlich dazu führt, dass er irreparabel wird, sind in diesem Nachschlagewerk Rameaus Ideen zur Akustik gut vertreten. Das Interesse für Instrumente und Instrumentenbau verdanken die Herausgeber Rameau, der ihren Sinn für die technischen und theoretischen Aspekte der Musik geweckt hat. Die Streitpunkte sind technischer Art, der Geist aber ist zum grössten Teil ramistisch. So hat etwa Alain Cernuschi gezeigt, dass d'Alembert als Herausgeber Rousseaus Artikel «dissonance» ergänzt hat, um Rameaus Sichtweise in den Artikel einzubeziehen; vgl. Alain Cernuschi, *Les Avatars de quelques articles de musique de Rousseau entre Encyclopédies et Dictionnaires thématiques ou de la polyphonie encyclopédique, Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie. Publication semestrielle de la Société Diderot* 1 (1991), S. 113–134.

Dieser Materialismus erlaubte es auch, wenn nicht die Autonomie der Musik anzuerkennen, so zumindest sie aus dem auf Imitation beruhenden System der Schönen Künste herauszunehmen. In den Texten aus jenen Jahren um 1750 finden sich in dieser Richtung die kühnsten Formulierungen:

Son hiéroglyphe [de la musique] est si léger et si furtif, il est si facile de le perdre ou de le mésinterpréter, que le plus beau morceau de symphonie ne ferait pas de grand effet si le plaisir infaillible et subit de la sensation pure et simple n'était au-dessus d'une expression souvent équivoque [...]. Comment se fait-il donc que, des trois arts imitateurs de la nature, celui dont l'expression est la plus arbitraire et la moins précise parle le plus fortement à l'âme? Serait-ce qu'en montrant moins fortement les objets, il laisse plus de carrière à notre imagination?¹⁷

Diderot verwendet den Begriff des *hiéroglyphe*, um die Wirkungsmittel jeder Kunst auf die jeweiligen Sinne zu bezeichnen¹⁸. Diese Aussage, die die prinzipielle Autonomie des musikalischen Mediums anerkennt sowie die traditionelle, für die Musik ungünstige Hierarchie der Künste umkehrt, ist besonders erwähnenswert, weil sie in späteren Werken nicht mehr zu finden sein wird. In seinen nach dem Bouffonisten-Streit verfassten Schriften hat Diderot diese Radikalität aufgegeben.

«Les sens géomètres»

Diderot geht in der Assimilierung und Weiterentwicklung von Rameaus Ideen bis zu dem Punkt, wo sie in ihrer ursprünglichen Form nicht mehr direkt erkennbar sind. Ich möchte sogar die These aufstellen, dass es Diderots sensualistische Schriften, die *Lettre sur les aveugles* (1749) und die *Lettre sur les sourds et muets* (1751) in dieser Form nicht gegeben hätte, wenn sich Diderot vorher nicht in den *Mémoires sur différents sujets de mathématiques* (1748) mit Rameaus Akustik beschäftigt hätte.

Wie alle Intellektuellen seiner Zeit hat Diderot Locke gelesen und sich mit ihm die Frage nach der Wahrnehmung gestellt: Wie ist Wahrnehmung

17 Denis Diderot, *Lettre à Mademoiselle de la Chaux* (wie Anm. 11), S. 84. Vgl. auch die Behauptung eines von der Mimesis unabhängigen musikalischen Vergnügens, ebd., S. 83: «Il y a [...] des morceaux de musique auxquels on n'attache point d'images, qui ne forment, ni pour vous ni pour personne, aucune peinture hiéroglyphique, et qui font cependant un grand plaisir à tout le monde.»

18 Zum Begriff *hiéroglyphe* vgl. Béatrice Durand, *Introduction*, in: Diderot, *Ecrits sur la musique* (wie Anm. 11), S. 7–26; hier S. 18–20, sowie Béatrice Durand, *La Musique de Diderot. Essai sur le hiéroglyphe musical*, Paris 1987, S. 175–179.

überhaupt möglich? Was ist an der Wahrnehmung angeboren oder erworben? Welche Rolle spielt die Wahrnehmung in Erkenntnisprozessen? Dies sind die grundlegenden Fragen des Sensualismus in der Zeit nach Locke.

Wichtig in Rameaus Lehre war für Diderot die Tatsache, dass akustische Phänomene eine physikalische Objektivität besitzen und mit Hilfe mathematischer Verhältnisse formuliert werden können. Diderot erweitert diese Idee auf alle Sinne:

Le plaisir musical consiste dans la perception de rapports. [...] Mais cette origine n'est pas particulière au plaisir musical. Le plaisir en général consiste dans la perception de rapports: ce principe a lieu en poésie, en peinture, en architecture, en morale, dans tous les arts et dans toutes les sciences¹⁹.

Zur Frage der Wahrnehmung lieferte Rameau eine Leitidee sowie das ganze empirische Feld der Akustik: Das Gehör hat spontan die Fähigkeit, diese mathematischen Verhältnisse wahrzunehmen. Daher Diderots Formulierung: «Les sens sont géomètres»:

Mais comment se peut-il faire, dira-t-on, que le plaisir des accords consiste dans la perception des rapports des sons? La connaissance de ces rapports accompagne-t-elle toujours la sensation? C'est ce qu'il paraît difficile d'admettre; car combien de gens, dont l'oreille est très délicate, ignorent quel est le rapport des vibrations qui forment la quinte ou l'octave à celles qui donnent le son fondamental. L'âme a-t-elle ces connaissances sans s'en apercevoir, à peu près comme elle estime la grandeur et la distance dans les objets, sans la moindre notion de géométrie, quoiqu'une espèce de trigonométrie naturelle et secrète paraisse entrer pour beaucoup dans le jugement qu'elle porte? Nous ne déciderons rien là-dessus; nous nous contenterons d'observer qu'il est d'expérience que les accords les plus parfaits sont formés par les sons qui ont entre eux les rapports les plus simples²⁰.

Diderot hat in der *Lettre sur les aveugles* eine solche Intuition auch auf den visuellen Bereich erweitert. Die Musik lieferte – im Lichte Rameaus – ein Beispiel, das sich auf andere Bereiche übertragen liess.

Dabei ist Diderots Erkenntnisinteresse leicht anders gelagert als dasjenige Rameaus. Diderot ist kein Komponist, lediglich ein gebildeter Liebhaber. Als solcher interessiert er sich primär für die Art und Weise, wie die Musik zum Ohr gelangt und verlagert den Schwerpunkt vom Produzenten zum Rezipienten:

19 Denis Diderot, *Mémoires sur différents sujets de mathématiques* (wie Anm. 15), S. 35.

20 Ebd., S. 36–37.

Dans toutes les conjectures où nos sens sont intéressés, il faut avoir égard à l'objet, à l'état du sens, à l'image ou à l'impression transmise à l'esprit, à la condition de l'esprit dans le moment qu'il la reçoit et au jugement qu'il en porte²¹.

Die Frage nach dem Zustand des Wahrnehmungsorgans – Ist der Sinn (aus) gebildet oder nicht? Welche Variationen kann es aufgrund von Geschichte und Kultur oder gar von individuellen Unterschieden geben? – ist keine ramistische Frage.

Indem Diderot den Schwerpunkt auf den Zuhörer verlagert, entfernt er sich gleichzeitig von der klassischen, cartesianischen und ramistischen Auffassung der Natur als objektive, unabhängig vom Subjekt erfassbare Welt. Bei Diderot ist bereits Platz für die Variabilität des wahrnehmenden und erkennenden Subjekts.

Der Buffonisten-Streit und die Rückkehr der Imitation

Der Buffonisten-Streit war ebenso heftig wie sein Anliegen den Beteiligten selbst unklar. Bekanntlich wurde die Querelle von der Aufführung von Pergolesis *La serva padrona* (1752) durch die italienischen Buffonisten ausgelöst. Die Öffentlichkeit spaltete sich: Die Anhänger der Italiener versammelten sich in der «Ecke der Königin» (unter deren Loge), die Verteidiger der französischen Tradition in der «Ecke des Königs». Daher der Name «guerre des coins» – «Krieg der Ecken». Die Hauptfiguren des «parti encyclopédique» sind – mit der bedeutenden Ausnahme von d'Alembert, der in dieser Angelegenheit Rameau die Treue hält – Pro-Italiener. Allerdings weiss keiner genau, worum gestritten wird. Diderot selbst stellt in einem Pamphlet fest, es sei absurd, die *tragédie lyrique* mit der *commedia buffa* zu vergleichen, weil es sich um zwei grundverschiedene Gattungen handle. Man solle viel eher die *tragédie lyrique* mit der *opera seria* vergleichen (was die Franzosen allerdings kaum tun konnten, weil sie aufgrund des Privilegs der *Académie Royale de Musique* seit Lully keine *opera seria* hören durften)²².

Ein Aspekt des Streites war ganz bestimmt institutioneller Natur: es ging um die Aufhebung des Monopols der *Académie Royale de Musique*.

21 Ebd., S. 30

22 Diderot schlägt zum Vergleich eine *opera seria* vor, wobei sich herausstellt, dass er sie wahrscheinlich selber nie gehört hat! Zu diesem Vergleich vgl. Béatrice Durand, *La Musique de Diderot* (wie Anm. 18), S. 38–39.

Ein weiterer Aspekt war dramaturgischer und inhaltlicher Natur. Die neue Generation verlangte nach mehr Realismus²³ und vor allem nach psychologischer Wahrscheinlichkeit. Die psychologische Willkür der Barockoper – mit ihren Maschinen und *dei ex machina* – entsprach nicht mehr dem neuen Geschmack. Selbst die Oper sollte sich dem Wahrscheinlichkeitsgebot verpflichten, das für das Sprechtheater schon seit fast hundert Jahren galt.

In einem anonym erschienenen Pamphlet macht sich Diderot über die Verteidiger des «coin du roi» lustig:

Réitérons le même conseil au jeune avocat à l'égard de ce qu'il dit sur le merveilleux, et lui remontrons que ce n'est pas le tonnerre qui produit le grand effet de la scène de *Thétis et Pélée* [eine Oper von Colasse aus dem Jahre 1689], prédisant au jeune homme que, quand l'âge aura mûri son jugement et l'aura rendu capable de réflexion, il trouvera que l'effet de cette scène vient de la situation intéressante que le poète a trouvée, à laquelle le bruit du tonnerre n'ajoute rien, attendu que l'arrivée d'un rival redoutable par sa puissance et par sa jalousie aurait produit le même effet sans éclairs et sans tonnerre, et épargné en outre à la pauvre Académie de musique les journées du manœuvre qui le fait gronder.²⁴

Ähnlich wird sich noch der von Diderot imaginierte Neffe Rameaus ausdrücken:

[Les bonnes gens] sont persuadés qu'après avoir mêlé leurs larmes aux pleurs d'une mère qui se désole sur la mort de son fils, après avoir frémi de l'ordre d'un tyran qui ordonne le meurtre, ils ne s'ennuieraient pas de leur féerie, de leur insipide mythologie, de leurs petits madrigaux douxereux qui ne marquent pas moins le mauvais goût du poète que la misère de l'art qui s'en accommode.²⁵

Auch Dorval, der Regisseur und Hauptprotagonist der *Entretiens sur le fils naturel*, verurteilt den *merveilleux* als passé. Für ihn soll eine der universellen Vernunft verpflichtete psychologische Wahrscheinlichkeit den barocken *merveilleux* – mit seinen Verwandlungen und Zaubertricks – ersetzen:

- 23 Vgl. auch Denis Diderot, *Les Trois Chapitres ou la Vision du Mardi-Gras au Mercredi des cendres* [1753], in: Diderot, *Écrits sur la musique* (wie Anm. 11), S. 105–117; hier S. 114: «Je vis un château, des chaumières, un clocher, des habitants de la campagne rassemblés sous des arbres, il me sembla que j'avais été porté de la boutique de leur opéra dans un village; et c'était en effet un village que je voyais, [...] et c'était la fête au village.»
- 24 Denis Diderot, *Arrêt rendu à l'amphithéâtre de l'opéra sur la plainte du milieu du parterre intervenant dans la querelle des deux coins* [1753], in: Diderot, *Écrits sur la musique* (wie Anm. 11), S. 89–97; hier S. 92. Diese Schrift ist eine Antwort auf: [Claude Henri de Fusée, abbé de Voisenon], *Réponse du coin du roi au coin de la reine*, Paris [1753].
- 25 Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau* (wie Anm. 5), S. 495.

Et qu'a de commun avec la métamorphose ou le sortilège l'ordre universel des choses, qui doit toujours servir de base à la raison poétique? Des hommes de génie ont ramené de nos jours la philosophie du monde intelligible dans le monde réel. Ne s'en trouvera-t-il point un qui rende le même service à la poésie lyrique, et qui la fasse descendre des régions enchantées sur la terre que nous habitons? Alors on ne dira plus d'un poème lyrique que c'est un ouvrage choquant dans le sujet qui est hors de la nature; dans les principaux personnages qui sont imaginaires; dans la conduite qui n'observe souvent ni unité de temps, ni unité de lieu, ni unité d'action, et où tous les arts d'imitation semblent n'avoir été réunis que pour affaiblir l'expression des uns par les autres²⁶.

Der neue Geschmack verlangt nach mehr Nüchternheit, weniger Bühneneffekten und Maschinen. Die Forderung nach mehr Realismus, nach Wahrscheinlichkeit und Plausibilität führt natürlich zum Rückgriff auf den Imitationsbegriff.

Diese Forderung bedeutet allerdings nicht, dass mythologische Themen ausgeschlossen sind; diese dürfen aber nur unter der Bedingung erscheinen, dass sie im Geiste des bürgerlichen Dramas behandelt werden. Dafür gibt der dritte *Entretien sur le fils naturel* ein sehr anschauliches Beispiel: Dorval schlägt den Monolog von Klytemnaïstra aus Racines *Iphigénie* vor, kurz bevor Iphigénie geopfert werden soll. Dorval erklärt, wie man seiner Meinung nach das Stück vertonen kann. Der Komponist soll verstehen, dass es um die Darstellung eines universalen menschlichen Gefühls geht, nämlich um verletzte Mutterliebe. Gluck wird sich daran erinnern²⁷.

Die Tatsache, dass sich Diderots weitere Überlegungen zur Musik in Essays über das Theater finden, zeigt, wo der Schwerpunkt der Querelle lag: bei der Dramaturgie der *tragédie lyrique*.

Der Sensualismus und der Materialismus der Jahre vor der *Encyclopédie* ist einem Psychologismus gewichen. Der Buffonistenstreit markiert die Emanzipierung des bourgeois Geschmacks – mit seinem Hang zum psychologischen Naturalismus – von der Barockästhetik mit ihren künstlichen und symbolischen Bedeutungsweisen.

Es gibt jedoch im Buffonisten-Streit auch rein musikalische Argumente. Das wichtigste ist die Kritik am französischen Rezitativ, das als gekünstelt und affektiert empfunden wird. Dadurch, dass es die Musik der Sprache unterordnet, soll es unfähig sein, Leidenschaften wahrhaftig zu vermitteln – als würden sich Sprache und Musik gegenseitig im Wege stehen. Dagegen erscheint die italienische Lösung – mit ihrer deutlichen Trennung von Rezitativ und Arie – als geeigneter für den Ausdruck der Affekte, indem sie in der Arie der Musik alle Freiheiten lässt.

26 Denis Diderot, *Troisième Entretien sur le fils naturel* [1757], in: *Écrits sur la musique* (wie Anm. 11), S. 119–131; hier S. 121 (Hervorhebung nicht im Original).

27 Vgl. ebd., S. 126–129.

Was die Musikkritiker der Zeit jedoch fordern, ist nicht die bloße Übernahme des italienischen Modells, auch nicht die Umkehrung der Hierarchie von Sprache und Musik, sondern eine neue Definition der Sprache, oder besser gesagt: neue Erwartungen an die Sprache, die dann zu einer Erneuerung des Verhältnisses zwischen Sprache und Musik führen.

Rousseau definiert das Rezitativ im *Dictionnaire de musique* als «une manière de Chant qui approche beaucoup de la parole, une déclamation en Musique, dans laquelle le Musicien doit imiter, autant qu'il est possible, les inflexions de voix du Déclamateur»²⁸. Auch für Rameaus Neffen ist der Ursprung der Melodie im Akzent der Sprache zu finden: «Musices seminarium accentus», l'accent est la pépinière de la mélodie. Jugez de quelle importance il est de bien savoir faire le récitatif.»²⁹ Deshalb ist das von der Musik zu imitierende Modell die Deklamation: «Maintenant, pour en revenir à votre question, quel est le modèle du musicien ou du chant? C'est la déclamation si le modèle est pensant, c'est le bruit si le modèle est inanimé.»³⁰ Für Rameaus Neffen ist an der Sprache nicht mehr ihr semantischer Gehalt von Bedeutung, sondern das, was in ihr Ausdruck der Leidenschaften, also Affektivität jenseits von Bedeutung ist. Diese Affektivität ist es, die das neu konzipierte Rezitativ nachahmen oder auf seine Art reproduzieren soll. So hatte es Rousseau selbst für sein Singspiel *Le Devin du village* geplant, was aber von den Sängern der Pariser Oper nicht respektiert worden war:

La partie à laquelle je m'étais le plus attaché et où je m'éloignais le plus de la route commune était le récitatif. Le mien était accentué d'une manière toute nouvelle et marchait avec le débit de la parole. On n'osa laisser cette horrible invention, l'on craignait qu'elle ne révoltât les oreilles moutonnières. Je consentis que Francueil et Jelyotte fissent un autre récitatif, mais je ne voulus pas m'en mêler³¹.

Der Schwerpunkt liegt hier nicht mehr auf der Transitivität der Sprache (auf der Tatsache, dass sie auf etwas anderes verweist), sondern auf dem Sprachgestus, auf dem Akzent, auf der Affektivität, die die Sprache notwendigerweise begleiten.

28 Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique* [1768], hrsg. von Jean-Jacques Eigeldinger, in: Rousseau, *Œuvres complètes*, Band V (*Ecrits sur la musique, la langue et le théâtre*), hrsg. von Bernard Gagnebin und Marcel Raymond, Paris 1995, S. 603–1191; hier S. 1007.

29 Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau* (wie Anm. 5), S. 492.

30 Ebd.

31 Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, in: *Œuvres complètes*, Band I, Paris 1964, S. 382.

Die Generation nach 1750 will also nicht mehr verzaubert oder berauscht, sondern lediglich gerührt werden: Bei der Aufführung von Glucks *Orphée et Eurydice* (in der Pariser Fassung von 1774) haben Rousseau und Julie de Lespinasse viele Tränen vergossen und waren dabei sehr glücklich. Es war genau das, was sie vom Musiktheater erwartet hatten. Das Gerührt-Werden wird dadurch erreicht, dass die Aufführung den Zuschauern einen Spiegel ihrer Leidenschaften vorhält, oder zumindest Gefühle zeigt, mit denen sie sich identifizieren können. Die Möglichkeit der Identifikation unterscheidet das lyrische Ideal der Empfindsamkeit von dem des Barocks.

Das Mittel dieses psychologischen Naturalismus, das die Identifikation ermöglichen soll, ist wohl die gute alte Imitation, die in diesem Kontext reaktiviert und von Neuem aufgegriffen wird. Das Vorhandensein der Imitation sichert den psychologischen – und sogar moralischen – Gehalt der Musik:

Les couleurs et les sons peuvent beaucoup comme représentations et comme signes, peu de choses comme simples objets des sens. Des suites de sons m'amuseront un moment peut-être. Mais pour me charmer ou m'attendrir, il faut que ces suites m'offrent quelque chose qui ne soit ni son, ni accord et qui me vienne émouvoir malgré moi. Les chants mêmes qui ne sont qu'agréables et qui ne disent rien, lassent encore [...] Mais dans ce siècle où l'on s'efforce de matérialiser les opérations de l'âme et d'ôter toute moralité aux sentiments humains, je suis trompé si la nouvelle philosophie ne devient aussi funeste au bon goût qu'à la vertu.³²

So spricht auch die Schülerin der *Leçons de clavecin et principes d'harmonie* von Diderot und Bemetzrieder:

Celui qui cherche la mélodie dans son cœur est un homme sensible; celui qui la cherche dans son oreille est un automate bien organisé. Je me trompe fort ou des chants qui n'émaneraient pas de l'âme, qu'on ne donne point mais qui résulteraient d'une combinaison d'accords, seraient souvent plats, décousus, maussades, bizarres, vides de sens, bons pour des tympanes, mauvais pour des entrailles. Les sens retournent d'où ils viennent, de l'organe à l'organe, du cœur au cœur.³³

Was die Schülerin hier ausdrückt, ist zunächst ihre Verachtung für ein rein materielles und körperliches Vergnügen, das nicht das Herz anspricht. Wie Rousseau empfindet sie nur Misstrauen gegenüber der Harmonie, die für sie zugleich materialistisch und gelehrt, also unnatürlich ist. Zwanzig Jahre

32 Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Paris 1979, S. 233–234.

33 [Anton] Bemetzrieder und Denis Diderot, *Leçons de clavecin et principes d'harmonie* [1771], in: Diderot, *Œuvres complètes*. Edition critique et annotée, hrsg. von Jean Varloot, Band XIX, Paris 1983, S. 265–266.

nach dem Bouffonisten-Streit taucht der alte Vorwurf des Materialismus und des Intellektualismus, der sich damals gegen Rameau gerichtet hatte, wieder auf.

Hier wird auch deutlich, wie sehr man sich innerhalb einer Generation vom mechanistischen Naturbegriff eines Descartes und Rameau entfernt hat. Rousseau vermisst bei Rameau den Ausdruck von Gefühlen – genauer gesagt den vermeintlich «natürlichen» Ausdruck von Gefühlen –, die er als solche identifizieren kann. Die Imitation der Leidenschaften garantiert hingegen, dass die Musik nicht zu einer ausgeklügelten, eventuell spasshaften, aber auf keinen Fall rührenden Reihe von schönen Klängen verkommt. Die moralisierende Unterscheidung zwischen dem seelenlosen und amoralischen Vergnügen, das nur den Körper (die Ohren) anspricht und der Rührung, die die Seele packt und einen moralischen Wert hat, ist typisch für den neuen, von Rousseau sehr treffend verkörperten bourgeoisen Geschmack.

Ähnliches findet sich in Diderots Rezension der sogenannten «Querelle du mélodrame». Der Schweizer Musiktheoretiker Garcin hatte die Position vertreten, die Musik solle lediglich die Dienerin des Textes sein, was Chastellux in seinen *Observations sur le traité du mélodrame* kritisierte³⁴. Dabei hatte Chastellux sogar die Notwendigkeit der Imitation geopfert:

Le chevalier, dans sa réponse, restreint un peu le principe des beaux-arts, étendu trop généralement à l'imitation de la nature. Ses réflexions sont très fines; il prétend qu'il y a dans le plaisir de nos sensations quelque chose d'inexplicable, parce qu'il est purement organique, et il a raison. De beaux accords, bien suivis, bien enchaînés, flattent mon oreille; abstraction faite de tout sentiment de mon âme, de toute idée de mon esprit, quoique, à vrai dire, je n'écouterai pas longtemps une musique qui n'aurait que ce mérite. Je n'ai jamais écouté de bonne symphonie [...] que je ne l'aie interprétée, et, quelquefois si heureusement, que je rencontrais précisément ce que le musicien s'était proposé de peindre. Aussi ne me départirai-je jamais du conseil que je donnai un jour à une habile claveciniste... «Voulez-vous faire de la bonne musique instrumentale, lui disais-je, et que votre instrument me parle toujours? Mettez Métastase sur votre pupitre; lisez une de ses aria et laissez aller votre tête.»³⁵

34 In der Tat antwortet Garcins *Traité du mélodrame ou réflexions sur la musique dramatique* (Genf 1770) auf einen früheren Aufsatz von Chastellux, den *Essai sur l'union de la poésie et de la musique* (Paris 1765). Nach Garcins *Traité du mélodrame* meldet sich Chastellux mit den *Observations sur le traité du mélodrame* (Paris 1770) wieder zu Wort.

35 Denis Diderot, *Lettre au sujet des Observations du Chevalier de Chastellux sur le «traité du mélodrame»* [1771], in: Diderot, *Écrits sur la musique* (wie Anm. 11), S. 162–165; hier S. 164.

Diderot nimmt sofort zurück, was er Chastellux zugestanden hatte. Selbst für die Instrumentalmusik bleibt die Leidenschaft, die in einem Text (oder Libretto) aufscheint, das Muster, das imitiert oder zumindest suggeriert werden muss. Die Musik soll immer noch etwas «bedeuten», indem sie Leidenschaften «malt» und vermittelt.

Diderot, der in den 1740er Jahren explizit der Musik Autonomie eingeräumt hatte, macht also in den 1750er und 1760er Jahren einen Schritt zurück. Es ist, als hätte der neue realistische Geschmack im überkommenen Imitationsbegriff einen mächtigen Verbündeten gefunden, der ihn für alle anderen Möglichkeiten blind – oder taub – gemacht hat.

«*De la musique considérée en elle-même*»

Erst Boyé in *De l'expression musicale mise au rang des chimères* (1779) und Chabanon in *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre* (1785) lehnen für die Musik das Gebot der Imitation ab. Für Boyé muss die Musik «aus der Imitation ausgeschlossen werden»³⁶. Er mokiert sich über Rousseaus Moralismus und dessen Ablehnung eines musikalischen Vergnügens, das rein sinnlich sei³⁷, und verurteilt eine «pittoreske Musik» als langweilig. Chabanon wird dann auch Klangmalerei, wie sie bei Rameau und seinen Zeitgenossen häufig zu finden ist, als dem Wesen der Musik fremd kritisieren.

Diderot hatte jedoch, auch wenn er sich in theoretischen Schriften nach 1752 der Imitationslehre wieder angeschlossen hatte, die Intentionen und musikalischen Erfahrungen der 1740er Jahre nicht völlig vergessen. In der Wiedergabe von eigentlich musikalischen Erfahrungen kommt ein radikal anderes Verhältnis zur Musik zur Geltung:

Je ne crois pas que la musique m'ait jamais procuré pareille ivresse. Imaginez un instrument immense pour la variété des tons, qui a toutes sortes de caractères [...] et une tête de musicien meublée de chants propres à toutes sortes d'affections d'âme; tantôt noble et majestueux, un moment après doux, pathétique et tendre, faisant succéder avec un art incompréhensible la délicatesse à la force, la gaieté à la mélancolie, le sauvage, l'extraordinaire à la simplicité, à la finesse, à la grâce, et tous ces caractères rendus aussi piquants qu'ils peuvent l'être par leur

36 Pascal Boyé, *De l'Expression musicale mise au rang des chimères*, Paris 1779, S. 10.

37 Vgl. ebd., S. 24–26: «Quel âge aviez-vous, messieurs, pour porter un œil dédaigneux sur les plaisirs physiques? [...] Pour moi, lorsque certains effets de musique répandent dans toutes les parties de mon être ce frémissement voluptueux qu'on nomme vulgairement «chair de poule», je préfère cette jouissance à toutes les tempêtes de froids observateurs».

contraste subit. Je ne sais comment cet homme réussissait à lier tant d'éléments disparates, mais il est certain qu'ils étaient liés [...]. Je vous jure, mon amie, que je n'exagère point quand je vous dis que je me suis senti frémir et changer de visage, et que j'ai vu les visages des autres changer comme le mien et que je n'aurais pas douté qu'ils n'eussent éprouvé le même frémissement, quand ils ne me l'auraient pas avoué. Ajoutez à cela la main la plus légère, l'exécution la plus brillante et la plus précise, l'harmonie la plus pure et la plus sévère, et puis de la part de cet Osbrück une âme douce et sensible, une tête chaude et enthousiaste qui s'allume, qui se perd et qui s'oublie si parfaitement qu'à la fin d'un morceau, il a l'air effaré d'un homme qui revient d'un rêve. Si cet homme n'était pas né robuste, son instrument et son talent le tueraient. O pour le coup, je suis sûr qu'avec des cordes de boyaux et de soie, des sons et deux petits bâtons, on peut faire tout ce qu'on veut³⁸.

Diderot hatte den Hackbrett-Spieler Osbrück, der in Paris gastierte, gehört. Solche Interpretenportraits finden sich häufig in seinen Briefen³⁹. Diderot steht hier unverhüllt zu seiner Faszination durch Virtuosität. Zudem würdigt er hier darüber hinaus die virtuose Darbietung auf dem Instrument schlechthin, die von dem moralisch-imitatorischen Musikdiskurs der meisten *philosophes* und Literatenmusikkritiker als «materialistisch» verpönt beziehungsweise als «nichts-sagend» verachtet worden war. In Diderots Ohren hat es die musikalische Darbietung Osbrücks nicht mehr nötig, dass eine «expression étrangère viennoise compléter son sens».

38 Brief Diderots an Sophie Volland vom 17. November 1765, in: Denis Diderot, *Correspondance*, hrsg. von Georges Roth und Jean Varloot, Band V, Paris 1959, S. 177–178.

39 Vgl. etwa den Brief Diderots an Sophie Volland vom 24. August 1768, ebd., Band VIII, Paris 1962, S. 94: «J'ai conduit deux Anglais qu'on m'avait adressés chez Eckard qui a été pendant trois heures de suite divin, merveilleux, sublime. Je veux mourir si pendant cet intervalle-là, j'ai seulement songé que vous fussiez au monde. C'est qu'il n'existait plus pour moi que des sons merveilleux et moi. [...] Hier matin, je conduisis mes deux Anglais chez Mlle Bayon que j'avais prévenue. Elle joua comme un ange. Son âme était toute entière au bout de ses doigts. Nos bons Anglais croyaient qu'elle faisait tout cela pour eux. Oh! que non! C'était pour leur ami Back [Johann Christian Bach], à qui ils ne manqueraient pas d'en parler avec enthousiasme, commission qu'elle leur donnait sans qu'ils s'en aperçussent et sans peut-être s'en apercevoir elle-même.» Eckard und Mlle Bayon waren beide Cembalolehrer von Diderots Tochter Angélique.

«Die Tichter, die Fideler, und die Singer»

Zur Rolle Bodmers und Breitingers in der musikalischen Debatte des 18. Jahrhunderts

Laurenz Lütteken

I

Wohl kaum ein Gegenstand der Literaturgeschichtsschreibung ist so gründlich verhandelt worden, wohl kaum eine Kontroverse findet nach wie vor so ungebrochene Aufmerksamkeit wie die zum «Literaturkrieg» stilisierte Auseinandersetzung zwischen Johann Christoph Gottsched (1700–1766) in Leipzig einerseits und Johann Jacob Bodmer (1698–1783) sowie Johann Jacob Breitinger (1701–1776) in Zürich andererseits¹. Seine weitausstrahlende Bedeutung hatte dieser in einer sich damit gleichsam selbst begründenden Form der literarästhetischen Kritik angesiedelte Disput vor allem deswegen, weil in ihm offenkundig über das bloss Poetologische hinaus grundsätzliche Fragen der artifiziellen Hervorbringung zur Sprache gebracht worden sind, mithin also ein Modell dessen greifbar wird, was sich als «Aufklärung» bezeichnen lässt. Die grosse Anteilnahme an der Kontroverse scheint also nicht bloss aus ihren genuin literarischen Gegenständen zu resultieren als vielmehr aus den allgemeinen Implikationen im theoretisch

- 1 Vgl. etwa Joachim Birke, *Christian Wolffs Metaphysik und die zeitgenössische Literatur- und Musiktheorie: Gottsched, Scheibe, Mizler*, Berlin 1966 (= *Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der Germanischen Völker*, NF 21); Armand Nivelle, *Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik. Zweite, durchgesehene und ergänzte Auflage*, Berlin-New York 1971 (zuerst 1955 bzw. 1960); Jan Bruck, *Der aristotelische Mimesisbegriff und die Nachahmungstheorie Gottscheds und der Schweizer*, Diss. masch. Erlangen 1972; Wolfgang Bender, *Johann Jacob Bodmer und Johann Jacob Breitinger*, Stuttgart 1973 (= *Sammlung Metzler* 113); Karl-Heinz Stahl, *Das Wunderbare als Problem und Gegenstand der deutschen Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main [1975]; Uwe Möller, *Rhetorische Überlieferung und Dichtungstheorie im frühen 18. Jahrhundert. Studien zu Gottsched, Breitinger und G. Fr. Meier*, München 1983; Carsten Zelle, *Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*, Hamburg 1987 (= *Studien zum achtzehnten Jahrhundert* 10); Hans Otto Horch und Georg-Michael Schulz, *Das Wunderbare und die Poetik der Frühaufklärung. Gottsched und die Schweizer*, Darmstadt 1988 (= *Erträge der Forschung* 262).

sich formierenden System der schönen Künste und ihrer «Ästhetik». Im Verlauf dieses keineswegs einfachen und auch nicht einfach nachzuzeichnenden Begründungszusammenhangs kommt also der vordergründig poetologischen Debatte zwischen Leipzig und Zürich eine besondere Bedeutung, vielleicht sogar eine Schlüsselstellung zu.

Diese nachhaltige Wirkmächtigkeit der Auseinandersetzung legt es nahe, nach ihrem Einfluss auf Gebiete jenseits der Poesie, aber auch jenseits einer allgemeinen Ästhetik konkret zu fragen. Der Versuch, den möglichen musikhistorischen Folgen des «Literaturkriegs» und insbesondere der eidgenössischen Beiträge nachzuspüren, ist also nicht abwegig, hat allerdings den Widerspruch aufzulösen zwischen einer den literaturwissenschaftlichen Laien vollends einschüchternden Vielfalt der Forschung und einer weitestgehenden musikwissenschaftlichen Enthaltensamkeit gegenüber dem Problem². Gerade dieses Unbehagen verursachende Defizit resultiert weniger aus dem der Musik lange Zeit angemessenen kulturgeschichtlichen Sonderstatus als vielmehr aus dem verwickelten Sachverhalt selbst. Damit ist nicht etwa die nur vermeintlich abwegige Vorstellung gemeint, poetologische Schriften könnten eine mehr als nur marginale musikhistorische Bedeutung innehaben. Denn angesichts des seit dem Spätmittelalter, seit der beginnenden Trennung der Musik vom Denkgebäude der artes liberales eklatanten Mangels eines eigenen kategorialen Normensystems kann die Adaptation poetologischer für musikalische Kontexte als ein geläufiger, in der frühen Neuzeit regelmässig praktizierter Ausweg gelten³.

Das Bemühen, die Rolle Bodmers und Breitingers für die musikalische Debatte des 18. Jahrhunderts nachzuzeichnen, sieht sich vielmehr der gleichermassen irritierenden wie hartnäckigen Enthaltensamkeit der beiden Autoren im Hinblick auf musikalische Fragen gegenüber. Hatte Gottsched in seiner *Critischen Dichtkunst* von 1729 trotz aller Beschränkung auf die Poetik immer auch das sich formierende System der schönen Künste vor Augen,

2 Vgl. hier James Harry Mallard, *A translation of Christian Gottfried Krause's «Von der musikalischen Poesie», with a critical essay on his sources and the aesthetics of his time*, PhD. diss. University of Texas 1978; David Sheldon, *The fugue as an expression of rationalist values*, in: *International review of the aesthetics and sociology of music* 17 (1986), S. 29–51; Nicole Schwindt-Gross, *Zur Bedeutung des «sinnlichen Ergetzens» für die Satztechnik des Divertimentos*, in: *Gesellschaftsgebundene instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Hubert Unverricht, Tutzing 1992, S. 63–85; Anne-Rose Bittmann, *Die Kategorie der Unwahrscheinlichkeit im opernästhetischen Schrifttum des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1992 (= *Europäische Hochschulschriften* 36, 85).

3 Vgl. dazu schon Hans Heinrich Eggebrecht, *Heinrich Schütz. Musicus poeticus. Verbesserte und erweiterte Neuausgabe*, Wilhelmshaven 1984 (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 92), S. 80–102.

also neben der Poesie «jede besondere Art schöner Dinge, a[ls] d[a] s[ind] Gebäude, Schildereyen, Musiken und s[o] w[eiter]»⁴, so beschränken sich die beiden Zürcher uneingeschränkt auf die Dichtkunst, deren Stellenwert sie mit Hilfe eines Vergleichs mit der Malerei, und zwar ausschliesslich mit der Malerei ergründen wollen. Musik wird in ihren Schriften nicht einmal beiläufig erwähnt. Während Gottsched wenigstens dreimal nachweislich auch als Kantatenlibrettist hervorgetreten ist⁵, scheint nur eine einzige Dichtung Bodmers vertont worden zu sein, und das höchst wahrscheinlich ohne sein Wissen oder Zutun⁶. Nicht einmal im Rahmen von Bodmers dezidierter Hinwendung zum Mittelalter⁷, die eine Berücksichtigung der Musik unausweichlich hätte machen müssen, ist von ihr mehr als en passant die Rede, beispielsweise im fast schon entmutigenden Hinweis, dass «in Deutschland die Tichter, die Fideler, und die Singer» die Troubadours nachgeahmt haben⁸, wohlgemerkt literarisch nachgeahmt, nicht etwa musikalisch.

Immerhin hatte Gottsched seine *Critische Dichtkunst* auch dazu benutzt, seine zuvor schon formulierte rabiate Abrechnung mit der Gattung der Oper

- 4 Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst. Durchgehends mit den Exempeln unsrer besten Dichter erläutert. Anstatt einer Einleitung ist Horazens Dichtkunst übersetzt, und mit Anmerkungen erläutert. Dritte und vermehrte Auflage, mit allergnädigster Freyheit*, Leipzig 1742; Neuausg. hrsg. von Joachim Birke und Brigitte Birke. 2 Bde. Berlin, New York 1973 (= Johann Christoph Gottsched, *Ausgewählte Werke* 6), Bd. 1, S. 176.
- 5 Gemeint sind die Hochzeits-Kantate *Auf! süß entzückende Gewalt* (1725), die Trauer Music (1727) und die Abendmusik *Willkommen ihr herrschenden Götter der Erde* (1738); alle Werke wurden mit Musik des städtischen Musikdirektors Johann Sebastian Bach versehen (BWV Anh. I/196, BWV 198 und BWV Anh. I/13).
- 6 Vgl. Johann Philipp Kirnberger, *Der Fall der ersten Menschen; in form einer cantate* [Cantata von H.rn Prof. Bodmer]; Manuskript in Washington, Library of Congress, Music Division, M2103.K58 [1780?]; so wahrscheinlich es ist, dass Kirnberger Bodmers Schriften kannte, so unwahrscheinlich ist ein persönlicher Kontakt; er wäre höchstens brieflich möglich gewesen; vgl. Siegfried Borris, *Kirnbergers Leben und Werk und seine Bedeutung im Berliner Musikkreis um 1750*, Kassel 1933, passim.
- 7 Vgl. Albert M. Debrunner, *Das güldene schwäbische Alter. Johann Jakob Bodmer und das Mittelalter als Vorbildzeit im 18. Jahrhundert*, Würzburg 1996 (= *Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft* 170).
- 8 Johann Jakob Bodmer, *Moralische und physicalische Ursachen des schnellen Wachstums der Poesie im dreyzehnten Jahrhundert*, in: *Neue Critische Briefe über gantz verschiedene Sachen, von verschiedenen Verfassern*, Zürich 1749, S. 58–75 (10. und 11. Brief); Nachdruck in: Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger, *Schriften zur Literatur*, hrsg. von Volker Meid, Stuttgart 1980 (= *Reclams Universal-Bibliothek* 9953), S. 236–247, hier S. 241.

nochmals in einen grösseren Kontext zu stellen⁹. Es handelt sich dabei zwar um einen direkten Import aus Frankreich, nämlich die Übernahme der Opernkritik von Charles de Saint-Denis de Saint-Evremond¹⁰. Doch war mit der Einlassung zweifellos musikästhetisches Terrain betreten, auch wenn es Gottscheds Interesse war, das musikästhetische Problem Oper auf ein poetologisches zu reduzieren und damit definitiv – im doppelten Wortsinne – zu erledigen. Die kontroversen Debatten, die Gottsched auf diese Weise ausgelöst hat, waren folglich zunächst Debatten von Literaten, aber eben nicht über Literatur, sondern über Musik. So kommt schon den ersten Entgegnungen auf den Leipziger Professor eine bemerkenswerte Funktion im Hinblick auf die Etablierung einer musikästhetischen Diskussion nach französischem Vorbild zu, ob in der ausführlichen argumentativen Zergliederung Johann Georg Hamanns oder durch den erstaunlichen Hinweis des Advokaten Ludwig Friedrich Hudemann, Gottscheds Bevorzugung der Tragödie sei unsinnig, da in einer ohnehin schon an Elend reichen Welt sich kein Mensch freiwillig im Theater traurige Stunden auch noch mit Geld erkaufen wolle, oder durch die verblüffende Feststellung des Frankfurter Patriziers Johann Friedrich von Uffenbach, dass Theater an sich, also auch die Tragödie, derart unvernünftig sei, dass man auch gleich Oper spielen könne¹¹.

Solche Kontroversen sind durch Bodmer und Breitinger nicht ausgelöst worden, und sie waren auch gar nicht beabsichtigt. In Breitingers *Critischer Dichtkunst* spielt die doch allein quantitativ nicht unwesentliche Dichtung zur Musik keine Rolle. Der vollständige Verzicht auf musikästhetische oder wenigstens allgemein musikalische Fragen irritiert um so mehr, als die Bedeutung der Autoren eben nicht nur für die poetologische Diskussion des 18. Jahrhunderts unbestritten ist. Es ist müssig, nach den Ursachen dieses

9 Vgl. Gloria Flaherty, *Opera in the development of German critical thought*, Princeton, Guildford 1978, S. 93 ff.

10 Vgl. Wilhelm Seidel, *Saint-Evremond und der Streit um die Oper in Deutschland*, in: *Aufklärungen. Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert. Einflüsse und Wirkungen*, hrsg. von Wolfgang Birtel und Christoph-Hellmut Mahling, Heidelberg 1986 (= *Annales Universitatis Saraviensis. Reihe Philosophische Fakultät* 20), S. 46–54; übergreifend auch Thomas Pago, *Gottsched und die Rezeption der Querelle des Anciens et des Modernes in Deutschland. Untersuchungen zur Bedeutung des Vorzugsstreits für die Dichtungstheorie der Aufklärung*, Frankfurt am Main 1989 (= *Europäische Hochschulschriften* I, 1142).

11 Vgl. Laurenz Lütteken, *Poesie als Klang: Johann Friedrich von Uffenbachs Gottsched-Replik und Telemanns Opernschaffen*, in: *Telemann und Frankfurt am Main. Symposionsbericht der 1. Frankfurter Telemann-Tage April 1996*, hrsg. von Peter Cahn, Mainz, im Druck.

Defizits zu fragen, etwa nach konfessionellen Vorbehalten, die sich schon äusserlich darin zeigen, dass die beiden Zürcher, ganz im Gegensatz zu ihrem Leipziger Kollegen, zu Lebzeiten wohl nicht ein einziges Mal die Gelegenheit gehabt haben dürften, eine Oper auch auf der Bühne zu sehen¹². Damit ist das Dilemma des Musikhistorikers offenkundig: Während Gottsched, auch wenn Uffenbach ihn als «Hasser der edlen Music» bezeichnet¹³, solchen Hass wenigstens zum Gegenstand einer Invektive gemacht hat, schweigen Bodmer und Breitinger in dieser Hinsicht beharrlich. So kann die in der jüngeren Forschung anzutreffende Tendenz, die früher als schroff beschriebene Differenz zwischen Leipzig und Zürich sehr weitgehend zu negieren¹⁴, in diesem Punkt sicher nicht bestätigt werden. Der Unterschied zwischen Gottsched und seinen eidgenössischen Kollegen ist im Falle der Musik eklatant.

II

Wollte man also die Frage nach dem Einfluss Bodmers und Breitingers auf die musikalische Debatte des 18. Jahrhunderts vor dem Hintergrund ihres eigenen dezidierten Anteils an ihr erörtern, so wäre die Antwort negativ und die Aufgabe des Musikhistorikers bereits erledigt. Wenn man jedoch bedenkt, dass sich auch die Bedeutung Gottscheds für diese Debatte eben nicht, nicht einmal zu ihrem grössten Teil, auf die opernästhetische Kontroverse beschränkt, also jenen vom Autor ausdrücklich ins Visier genommenen Bereich, dann wird offenkundig, dass sich die Rolle der Zürcher wohl kaum aus dem Ermessen lässt, was sie selbst dazu beigesteuert haben. Es kann folglich nicht um explizite Dokumente gehen, sondern gleichsam um einen

12 Vgl. die im Hinblick auf Opern vollständig negative Übersicht über «Dramatische Aufführungen, wandernde Theatertruppen und Schausteller in Zürich (1500–1800)» in: Thomas Brunnschweiler, Johann Jakob Breitingers «Bedencken von Comoedien oder Spilen». *Die Theaterfeindlichkeit im Alten Zürich. Edition – Kommentar – Monographie*, Bern 1989 (= *Zürcher Germanistische Studien* 17), S. 265–277; ob Bodmer während seiner Reise nach Oberitalien 1719 auch Opernhäuser von innen gesehen hat, muss offen bleiben.

13 Joh[ann] Fried[rich] von Uffenbach, *Gesammelte Neben=Arbeit in gebundenen Reden, Worinnen, nebst einer Poetischen Auslegung des Sinnbildes Cebetis des Thebaners, verschiedene Moralische Schrifften, zu Ausbesserung menschlicher Sitten, enthalten, Und nebst einer Vorrede von der Würde derer Singe=Gedichte, Mit dessen Genehmhaltung an das Licht gestellt*, Hamburg 1733, Bg. [b5]v.

14 Vgl. hier etwa Bruck, *Der aristotelische Mimesisbegriff* (wie Anm. 1); Horch und Schulz, *Das Wunderbare und die Poetik der Frühaufklärung* (wie Anm. 1).

impliziten Diskurs, um oftmals indirekte Einflüsse auf die Diskussion über musikalische Fragen. Damit ist eine Schwierigkeit der folgenden Überlegungen bereits benannt: Zumindest in einigen Fällen werden solche Einflüsse weniger nachzuweisen denn zu erschliessen sein; dafür muss, zur Verdeutlichung, immer wieder auch auf die Rolle Gottscheds in der Diskussion verwiesen werden. Da es dabei für den Musikhistoriker ohnehin nicht um die konkreten poetologischen Argumente gehen kann, lässt sich die Untersuchung auf mögliche wesentliche Schnittpunkte zwischen der literarisch-ästhetischen und der musikalischen Diskussion beschränken.

Bedenkt man zudem, dass ausgerechnet die Vertreter einer als avanciert geltenden ästhetischen Position zur Konstituierung des Systems der Schönen Künste, der beaux-arts nichts beigetragen haben, dann fällt diese Begrenzung auf zentrale Aspekte leichter. Mit Peter-André Alt lassen sich somit vier Bereiche geltend machen, in denen Bodmer und Breitinger über das Literarische hinaus gewirkt haben und in denen sich zunehmend auch der Konflikt mit Gottsched abzuzeichnen beginnt¹⁵:

1. Ausgangspunkt ist für beide Autoren in den 1720er Jahren das Problem der poetischen Imagination, der Einbildungskraft also, dessen für die weiteren Arbeiten offenbar zentrale Bedeutung dazu geführt hat, ihm sogar die erste gemeinsame selbständige Schrift zu widmen¹⁶.

2. Es folgt dann, vor den umfangreichen Büchern der 1740er Jahre, die Erörterung der Urteilsbildung, gebunden an das Phänomen des Geschmacks. Ihm galt die Publikation von zehn Briefen, die Bodmer zwischen 1728 und 1731 mit dem Bergamasken Pietro dei Conti di Calepio gewechselt hat – Teil einer umfangreichen, bis zum Tode Calepios 1762 geführten Korrespondenz¹⁷. Gerade hier, in der Gegenüberstellung von sensualistischen und rationalistischen Argumenten ist durchaus noch eine weitgehende Konformität mit Gottscheds Bemühungen gegeben.

15 Vgl. Peter-André Alt, *Aufklärung*, Stuttgart-Weimar 1996 (= *Lehrbuch Germanistik*), S. 80–92.

16 Vgl. Johann Jacob Bodmer und Johann Jacob Breitinger, *Von dem Einfluss und Gebrauche der Einbildungs-Krafft. Zur Ausbesserung des Geschmacks*, Zürich 1727.

17 Vgl. *Brief=Wechsel Von der Natur Des Poetischen Geschmacks. Dazu kömmt eine Untersuchung Wie ferne das Erhabene im Trauerspiele Statt und Platz haben könne; Wie auch von der Poetischen Gerechtigkeit*, [hrsg. von Johann Jacob Bodmer], Zürich 1736; Faksimiledruck. Mit einem Nachwort von Wolfgang Bender, Stuttgart 1966 (= *Deutsche Neudrucke. Reihe Texte des 18. Jahrhunderts*).

3. Der Bruch erfolgt dann erst in der mit den Aspekten von Einbildungskraft und Geschmack verbundenen, aus ihnen abgeleiteten Lizenzen der Imagination im Hinblick auf das Wirkliche, also der Konstituierung des Wunderbaren in der Poesie, die

4. geweitet wird zu einer auf das Erhabene gerichteten doppelten Ästhetik des Schönen und des Schrecklichen.

An Hand dieser vier zentralen Problembereiche, die alle eine über das Poetische hinausweisende Bedeutung besitzen, sei in ein paar groben Skizzen versucht, musikästhetische Wirkungen und Fernwirkungen anzuzeigen. Dass dabei die deutschsprachige Diskussion über Musik im Zentrum stehen wird, ergibt sich aus der Natur des Gegenstands. Dennoch soll der Fokus sogar noch enger gefasst werden, und zwar auf das berlinische Schrifttum der 1750er Jahre, weil hier erstmals im deutschen Sprachraum der Dialog verschiedener Autoren zu einer systematischen musikästhetischen Grundlegung führt¹⁸.

III

Die Situation des deutschsprachigen musikalischen Schrifttums in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts ist nicht leicht zu charakterisieren. Als besonders provokant musste wohl der Widerspruch erscheinen zwischen dem von einer gelehrten Tradition geprägten Versuch, die musica nochmals im System der artes liberales zu verankern und damit ihren schwankend gewordenen wissenschaftstheoretischen Standort zu sichern, und dem durch Empirismus und Sensualismus immer drängender werdenden Wunsch, denkend die konkreten Veränderungen der musikalischen, kompositorischen wie reproduzierenden Wirklichkeit zu bewältigen. Das Bemühen, dieser Aporie kategorial Herr zu werden, hat zu einem Bruch geführt, den, ungeachtet der inzwischen inflationären Verwendung des Begriffs, als «Paradigmenwechsel» zu bezeichnen angemessen ist. Die ebenso radikale wie glanzvolle Einleitung dieses Wechsels erfolgte 1713 mit Johann

18 Vgl. dazu Hans-Günter Ottenberg, *Die Entwicklung des theoretisch-ästhetischen Denkens innerhalb der Berliner Musikkultur von den Anfängen der Aufklärung bis Reichardt*, Leipzig 1978 (= *Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR* 10); ders., *Aufklärung – auch durch Musik? Vierundzwanzig Sätze zur Berliner Musiktheorie und -kritik zwischen 1748 und 1799*, in: *Der Critische Musicus an der Spree. Berliner Musikschrifttum von 1748 bis 1799. Eine Dokumentation*, hrsg. von Hans-Günter Ottenberg, Leipzig 1984 (= *Reclams Universal-Bibliothek* 1061), S. 5–51.

Matthesons Schrift über *Das Neu=eröffnete Orchestre*¹⁹, einer John Locke und Joseph Addison ausdrücklich verpflichteten Neuorientierung im Musik-schrifttum, die gleichwohl und ungeachtet der Kontroversen mit Johann Heinrich Buttstedt und Franz Xaver Muschhauser, vielleicht auch wegen Matthesons zunehmender Distanz in späteren Schriften, nach kurzer Zeit relativ wirkungslos verhallt ist. Der Ausnahmestatus der Schrift gründet sicherlich auch in Matthesons weitgehend isolierter Fähigkeit, das englische Schrifttum direkt zur Kenntnis zu nehmen. Immerhin war Hamburg auf diese Weise als musikpublizistischer Ort von Rang profiliert, und die Hansestadt hat diese Eigenschaft noch lange Zeit behalten, auch wenn das von Mattheson 1713 angeschlagene Niveau in seinen nachfolgenden Veröffentlichungen unerreicht geblieben ist.

Erst 1738 erschien ein publizistisches Unternehmen vergleichbaren Ranges, bezeichnenderweise aber noch in Hamburg und – nach Matthesons *Critica musica* und dessen *Der Musicalische Patriot* – als drittes Fach-periodikum überhaupt, sieht man einmal vom Sonderfall der *Neu eröffneten Musicalischen Bibliothek* Lorenz Christoph Mizlers ab: Der *Critische Musikus* des späteren dänischen Hofkapellmeisters Johann Adolph Scheibe²⁰. Das Projekt verstand sich als Versuch, in direkter Analogie zu Gottscheds *Critischer Dichtkunst* «die Theile der Musik, insonderheit aber die zur Composition und zu den moralischen Absichten derselben gehören, auf critische Art» zu untersuchen²¹: «Weil nun also meine Absichten zum Theil mit den Absichten des Herrn Professor Gottscheds überein kamen, indem ich einigermaßen nach der Art, wie dessen critische Dichtkunst eingerichtet war, von der Musik schreiben wollte [...]: so gab ich auch meinen Blättern den Titel: Der critische Musikus»²². Allem Anschein nach in der Absicht, das Defizit der periodischen Erscheinung gegenüber Gottscheds Darstellungsform zu kompensieren, hat Scheibe sich 1745 entschlossen, eine zweite, verbesserte und erweiterte Auflage als Buch herauszubringen.

19 Vgl. J[ohann] Mattheson, *Das Neu=Eröffnete Orchestre, Oder Universelle und gründliche Anleitung/Wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen/seinen Gout darnach formiren/die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaft raisonniren möge. Mit beygefügten Anmerckungen Herrn Capell=Meister Keisers*, Hamburg 1713 (Reprint Hildesheim/New York 1997).

20 Georg Philipp Telemanns *Der Getreue Music-Meister* (1728) als tatsächlich «musikalisches» Zeitschriftenprojekt nimmt einen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts isolierten Sonderstatus ein.

21 Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig 1745 (Reprint Hildesheim/New York/Wiesbaden 1970), S. 375 (40. Stück vom 2. Juni 1739).

22 Ebd., S. 376.

Dieser Neufassung wurden mehrere zusätzliche Aufsätze hinzugefügt, und der vierte von ihnen, *vom Ursprunge, Wachsthume und von der Beschaffenheit des itzigen Geschmacks in der Musik* handelnd, äusserlich eine wörtliche Anspielung auf das erste Kapitel aus Gottscheds *Dichtkunst*²³, ist einem seit Mattheson zentralen Problem eines neu ausgerichteten Musikschrifttums gewidmet: der Urteilsbildung²⁴. Lieferte man sich mit den Sinnen ganz an die erklingende Musik aus, unter Negierung aller Traditionen musikalischer Gelehrsamkeit, so galt es, die Kategorien für ein dieser Wahrnehmung gemässes Urteil zu finden. Indem Scheibe die kompositorische Hervorbringung als Produkt der Einbildungskraft beschreibt, unterwirft er sie zugleich dem Urteil des Geschmackes: «Der gute Geschmack ist eine gesunde Fähigkeit des Verstandes, dasjenige zu beurtheilen, was die Sinne deutlich empfinden»²⁵. Er bezieht sich damit auf das 21. Stück seines *Journals*, wo er in einer ebenfalls für die Neuauflage hinzugefügten Anmerkung ausführt: «Ein blosses Urtheil der Sinne, ohne Absicht auf den Verstand, ist keinesweges der gute Geschmack»²⁶. Mit dieser Anbindung des musikalischen Geschmacksurteils an den Verstand steht Scheibe wiederum in direkter Nähe zu seinem Leipziger Lehrer Gottsched, dessen Ausführungen hier nahezu wörtlich übernommen worden sind: Der gute Geschmack «ist nämlich der von der Schönheit eines Dinges nach der blossen Empfindung richtig urtheilende Verstand, in Sachen, davon man kein deutliches und gründliches Erkenntniss hat»²⁷. Damit sei der Geschmack deutlich von Witz, Einbildungskraft, Gedächtnis und Vernunft getrennt.

Diese Anbindung des Geschmacksurteils an den Verstand musste im Hinblick auf die Musik besonders problematisch erscheinen, da ihre «Gegenstände» eben nicht mit der Aussenwelt vermittelt waren, es folglich keine normierbaren Instanzen der Urteilsbildung geben konnte. Knapp zehn Jahre nach Scheibes *Critischem Musikus* ist daher erneut über das Problem der angemessenen musikalischen Urteilsbildung nachgedacht worden, und nun nicht mehr in Hamburg, sondern in Berlin. Das 18. und letzte Hauptstück

23 Vgl. Gottsched, *Versuch* (wie Anm. 4), Band I, S. 115 (*Vom Ursprunge und Wachsthume der Poesie überhaupt*).

24 Vgl. [Johann Adolph Scheibe], *Abhandlung vom Ursprunge, Wachsthume und von der Beschaffenheit des itzigen Geschmacks in der Musik*, in: ders., *Critischer Musikus* (wie Anm. 21), S. 750–795. – Die Abweichungen zwischen Zeitschriften- und Buchfassung sind mitunter erheblich und reichen weit über die vom Autor selbst annoncierten Fälle hinaus; Herrn Dr. Karsten Mackensen, Wolfenbüttel, sei hier für erhellende Auskünfte gedankt.

25 Ebd., S. 769.

26 Vgl. ebd., S. 201, Anm. 3 (21. Stück vom 10. Dezember 1737).

27 Gottsched, *Versuch* (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 174.

im Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, den Johann Joachim Quantz 1752 herausgebracht und seinem königlichen Gönner Friedrich II. zugeeignet hat, ist ebenfalls, und expliziter als bei Scheibe, der musikalischen Urteilsbildung gewidmet: *Wie ein Musikus und ein Musik zu beurtheilen sey*. Quantz macht dabei auf einen besonderen, das Problem verschärfenden Umstand der Musik aufmerksam: «Man erwägt nicht, dass die Annehmlichkeit der Musik, nicht in der Gleichheit oder Aehnlichkeit, sondern in der Verschiedenheit bestehe»²⁸. Wiewohl der Satz auf die unterschiedliche Qualität verschiedener musikalischer Hervorbringungen bezogen ist, so ist seine Sprengkraft im Hinblick auf eine fehlende Ähnlichkeits-, also Nachahmungsrelation der Musik insgesamt doch nicht zu übersehen. Gerade deswegen definiert Quantz als Kategorie der musikalischen Urteilsbildung eben nicht bloss die eigene «Phantasey»; Musik muss vielmehr wie «andere schöne Wissenschaften, nach einem, durch gewisse Regeln, und durch viele Erfahrung und grosse Uebung erlangten und gereinigten guten Geschmacke, beurtheilet werden»²⁹.

Gegen Scheibes von Gottsched entlehnte Vorstellung, der Geschmack sei eine reine Verstandestätigkeit und leite demnach zur Erkenntnis, führt Quantz den guten Geschmack, auch wenn er ihn mit der Erfahrung vermittelt, letztlich auf die «Empfindung» zurück. Diese Zuordnung gibt er dem Leser sogar als Verhaltensmassregel mit: Im Hinblick auf das Geschmacksurteil richte man «sich selten nach seiner eigenen Empfindung», was negativ zu bewerten sei³⁰. Diese sensualistische Rückkoppelung des Geschmacks an die Empfindung weist zurück auf die 1736 geführte Debatte über den Geschmacks-Begriff zwischen Calepio und Bodmer. Sie diskutieren, ausgehend vom Schrecken des Trauerspiels, die Frage, ob der Geschmack, rationalistisch mit Bodmer als Verstandestätigkeit oder sensualistisch mit Calepio als Empfindung zu verstehen sei³¹. Tatsächlich scheint Quantz, indem er für die Urteilsbildung eine Vereinigung von Vernunft, gutem Geschmack und Kenntnis der Kunstfertigkeit voraussetzt, auf diesen Briefwechsel zu rekurrieren, in dem Geschmack, mit Bodmer, als «Fertigkeit des Gemüths» gilt, mit deren Hilfe der Mensch «sein Urtheil» fällen kann³².

28 Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert. Nebst XXIV. Kupfertafeln*, Berlin 1752 (Reprint München/Kassel 1992), S. 275–334, hier S. 275.

29 Ebd., S. 278.

30 Ebd., S. 275.

31 Vgl. die grundlegende Darstellung bei Zelle, *Angenehmes Grauen* (wie Anm. 1), S. 262.

32 Bodmer, *Brief=Wechsel* (wie Anm. 17), S. 11 (Brief Bodmers vom 7. Januar 1729).

Die Relativierung der Scheibeschen Geschmacksdefinition hat bei Quantz jedoch nicht gleichsam bloss innermusikalische Gründe, auch wenn der Verweis auf die fehlende Ähnlichkeitsrelation der Musik dies in den Vordergrund stellt. Vielmehr knüpft Quantz hier an ein schon für Bodmer und Calepio zentrales Problem, nämlich das des Vergnügens an traurigen und schrecklichen Gegenständen an, mithin also an das der vermischten Empfindungen. Quantz definiert dieses Problem der vermischten Empfindungen auch für die Musik, jedoch hier bezogen auf das an der konkreten Komposition sich entzündende Geschmacksurteil. Denn die Inkompatibilität von italienischer und französischer Musik führt ihn zu dem Versuch, ein Äquivalent zu dieser Vermischung auch in der Musik zu suchen, und zwar in der Forderung nach einem vermischten Geschmack, der keine Urteilsdifferenzen mehr aufkommen lassen könne: «In einem Geschmacke, welcher, so wie der itzige deutsche, aus einer Vermischung des Geschmacks verschiedener Völker besteht, findet eine jede Nation etwas dem ihrigen ähnliches; welches ihr also niemals misfallen kann»³³.

Die Konstituierung des vermischten Geschmacks zielt demnach nicht bloss auf die patriotische Selbstvergewisserung durch die Lösung der insbesondere im französischen Schrifttum lange prägenden Querelle-Thematik, sondern auch und vielleicht sogar vor allem auf das Bestreben, angenehme und widrige Empfindungen beim Hören von Musik in ein ponderiertes Verhältnis zu bringen. Nimmt man den nachträglichen Hinweis Johann August Eberhards ernst, dass Johann Friedrich Agricola massgeblich an der Abfassung der Flötenschule beteiligt gewesen ist³⁴, dann erhält diese Deutung zusätzliche Absicherung. Denn Agricola dürfte seit seinen Studienjahren in Leipzig von 1738 bis 1741 mit den Positionen Gottscheds und seiner Kritiker vertraut gewesen sein. Er hat durch sein Eintreten für die «Liebhaber der Wahrheit und des gereinigten Geschmacks» bereits 1749, in einem Streit mit Friedrich Wilhelm Marpurg, die schliesslich von Quantz vertretene Position vorbereitet³⁵.

33 Quantz, *Versuch* (wie Anm. 28), S. 333.

34 Vgl. Joh[ann] Aug[ust] Eberhard, *Erklärung, veranlasst durch eine in dem 34. St. S. 594. Anmerk. der allg. mus. Zeitung enthaltene Aufforderung* [von Karl Spazier], in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 2 (1799/1800), Sp. 870–875, hier Sp. 871; vgl. auch Hans-Joachim Schulze, Agricola, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Auflage, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Band I, Kassel/Stuttgart/Weimar 1999, Sp. 217–220.

35 Vgl. [Johann Friedrich Agricola], *Schreiben an Herrn *** in welchem Flavio Anicio Olibrio, sein Schreiben an den critischen Musikus an der Spree vertheidiget, und auf dessen Wiederlegung antwortet*, Berlin 1749; Teilabdruck in: Ottenberg, *Der Critische Musicus an der Spree* (wie Anm. 18), S. 102–106, hier S. 106.

IV

Dieser Streit zwischen Agricola und Marpurg kreist nur vordergründig um den Vorrang der italienischen oder der französischen Musik. Im Grundsatz geht es dabei vielmehr um die Rolle der Einbildungskraft in der musikalischen Hervorbringung, ausdrücklich bezogen auf die Komposition, nicht auf die Ausführung. Agricola nimmt Partei für die italienische Musik, da die Franzosen «einen altväterischen abgetroschenen, schon 10mahl gehörten, der Natur öfters bis zur niederträchtigen Einfalt nachäffenden Gesang» schreiben würden, ihr Problem demnach darin bestehe, dass sie «ihrer Einbildung in der Musik allzuwenig Freyheit erlauben»³⁶. Diese Hypostasierung der Einbildungskraft hat ihren konkreten Hintergrund einerseits im berlinischen Umfeld, in dem ein strikt französisch ausgerichteter Monarch verantwortlich war für eine ausnahmslos italienisch orientierte höfische Musikkultur und damit für eine lebensweltliche Konkretion der Querelle-Thematik. Gleichzeitig jedoch vollzog sich in diesem Plädoyer für eine unregulierte musikalische Einbildungskraft auch eine Abkehr von den ganz am französischen Vorbild orientierten Normen Gottscheds. Diese Abkehr allerdings war nur mit den Schriften Bodmers und Breitingers möglich.

Bereits in deren frühen Arbeiten steht das Problem der Phantasie im Zentrum. Ausgehend von der Abhandlung *Von dem Einfluss und Gebrauche der Einbildungs=Krafft* von 1727 wird der Imaginationsbegriff Christian Wolffs, dem die Schrift auch gewidmet ist, allmählich erweitert und in einen wirkungsästhetischen Ansatz eingebettet³⁷. Entscheidend ist dabei der unmittelbare Vergleich mit der Malerei, der einerseits dem horazischen «ut pictura poesis»-Postulat genüge, andererseits aber wirkungsästhetische Differenzierungen erlaubte, da die Malerei im Rahmen eines mimetischen Konzepts immerhin den Vorzug einer direkten Vermittlung mit der Aussenwelt besass³⁸. So sollte sich die Poesie – wie die Malerei – der mit der Aussenwelt

36 Vgl. [Johann Friedrich Agricola], *Schreiben eines reisenden Liebhabers der Musik von der Tyber, an den critischen Musikus an der Spree*, Berlin 1749; Teilabdruck in: Ottenberg, *Der Critische Musicus an der Spree* (wie Anm. 18), S. 87–92, hier S. 89.

37 Vgl. dazu vor allem Gabriele Dürbeck, *Einbildungskraft und Aufklärung. Perspektiven der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik um 1750*, Tübingen 1998 (= *Studien zur deutschen Literatur* 148); sowie Horst-Michael Schmidt, *Sinnlichkeit und Verstand. Zur philosophischen und poetologischen Begründung von Erfahrung und Urteil in der deutschen Aufklärung (Leibniz, Wolff, Gottsched, Bodmer und Breitinger, Baumgarten)*, München 1982 (= *Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste* 63), S. 140.

38 Vgl. dazu Schmidt, *Sinnlichkeit und Verstand* (wie Anm. 37), S. 57–59.

vermittelten Bilder bedienen. Gleichwohl liege ihr Vorzug darin, auch das Nicht-Sichtbare imaginieren zu können. Bodmer zieht daraus 1741 die Konsequenz:

Es giebt demnach zwo Arten der Nachahmung, eine da der Poet die Natur in ihren hervorgebrachten Wercken nachahmet, und eine andere, da er ihr in ihren Rissen folget. Entweder beschreibt derselbe, was die Natur würcklich hat werden lassen, mit Beybehaltung ihrer Absichten, so fern ihm solche von einer Sache oder Begebenheit bekannt worden sind, oder er schreibt von solchen Sachen, die sie in andern Absichten, wahrscheinlicher Weise [...] hervor gebracht hätte. Und diese letztere Art der Nachahmung ist dem Poeten wahrhaftig eigen³⁹.

In diesem Sinne wird der Dichter zum «poetischen Mahler»⁴⁰.

Das Problem der Einbildungskraft, im Sinne Gottscheds schon behandelt bei Scheibe, der «starke Einbildungskraft» auf die Darstellung der Affekte und «vernünftiges Nachdenken» auf deren Kontrolle bezieht⁴¹, ist zu einem zentralen Gegenstand der berlinischen Diskussion über Musik geworden, eben weil das Verhältnis der Musik zur äusseren Natur als problematisch gelten musste. Agricolas Plädoyer für die grössere Freiheit der Einbildungskraft in der italienischen Musik war grundiert von der Vorstellung, dass Musik in diesem Bodmerschen Verständnis «malend» sein müsse, also nachahmend nicht im Sinne der Darstellung der äusseren Natur. Wenig später, in einem Brief vom 18. November 1752 an Georg Philipp Telemann, konkretisiert Agricola diese Einschätzung, indem er Telemanns Werke lobt: Von ihm «lernte ich vorzüglich, wie eine arbeitsame Vollstimmigkeit, mit einer fliessenden Leichtigkeit, und mit einer malenden, an Erfindung unerschöpflichen Lebhaftigkeit verbunden werden könne»⁴². Agricola verweist dabei auf seinen Lehrer Johann Sebastian Bach, durch dessen «tiefsinnige Arbeitsamkeit» er beinahe von diesem Weg der musikalischen Einbildungskraft abgekommen wäre⁴³.

39 Johann Jacob Bodmer, *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemähldte Der Dichter. Mit einer Vorrede von Johann Jacob Breitinger*, Zürich 1741 (Reprint Frankfurt am Main 1971), S. 67.

40 Ebd., S. 70.

41 Scheibe, *Critischer Musikus* (wie Anm. 21), S. 101 (10. Stück vom 9. Juli 1737).

42 Brief Johann Friedrich Agricolas an Georg Philipp Telemann vom 18. November 1752, in: Georg Philipp Telemann, *Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*, hrsg. von Hans Grosse und Hans Rudolf Jung, Leipzig 1972, S. 366–368, hier S. 367.

43 Ebd., S. 366; vgl. auch: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs. 1750–1800*, hrsg. von Hans-Joachim Schulze, Kassel/Leipzig 1972 (= *Bach-Dokumente* 3), S. 21 (Nr. 652).

In einem solchen argumentativen Geflecht bedurfte die genaue Standortbestimmung der Musik im Verhältnis zur Poesie dringend der Klärung, zumal Bodmer und Breitinger sich in ihrer durchaus eklektizistischen Position ja ausschliesslich zur Malerei geäussert hatten⁴⁴. Die in diesem Zusammenhang folgenreichste Darstellung, verbunden mit dem wohl intensivsten Reflex der Schweizer im berlinischen Musikschrifttum, stammt von Christian Gottfried Krause. Sein 1752 publizierter Versuch *Von der musikalischen Poesie* lässt sich daher auch verstehen als das Bemühen, die von Bodmer und Breitinger vernachlässigte kategoriale Zuordnung von Musik zur Poesie nachzuholen. Indem Krause schon im Vorwort auf die «beyden höchsten Arten der poetischen Nachahmung» verweist, «nemlich die Fabel, und die Sprache der Empfindungen», gibt er unmissverständlich zu erkennen, dass die Schriften der Schweizer zu seinen wesentlichen Anknüpfungspunkten gehören⁴⁵. Im Laufe seiner Untersuchung wird dann der Gedanke von «zwo Arten der Nachahmung» musikspezifisch geweitet und ausführlich erläutert:

Aber Herr Breitinger hat gewiesen, dass ein Mahler nicht mehr als eine oder zwo Seiten, und alles nur in einer Stellung zeigen, auch die Affecten bloss in so weit ausdrücken könne, als sie sich durch Minen, Geberden und Stellungen des Leibes sichtbar machen. Gehet man auf den Geist, auf die Bewegung und Schnelligkeit der Empfindungen, auf die Zeugung, den Schwung und die Verwirrung der Leidenschaften, so kan diess weder der Mahler noch der Bildhauer nachahmen; dem Musikus und dem Poeten aber ist es möglich⁴⁶.

Aufgabe des Komponisten ist es nicht, «bloss auf die wahrgenommene Übereinstimmung mit einem körperlichen Urbilde» zu achten, sondern auf das «wodurch unser Geist zu heftigen Leidenschaften fortgerissen wird. Und diess ist der wahre und höchste Zweck der Musik»⁴⁷. So begründet sich der Rang der Musik: «Die Musik hingegen rühret unmittelbar, und übertrifft darinn die Mahlerey unendlich»; und weiter: «Bey Anhörung eines musikalischen Stückes bekümmert man sich nicht, ob es eine Bewegung in der Körperwelt nachahme, sondern nur, ob es schön sey, gefalle und rühre?»⁴⁸.

Vor diesem Hintergrund erläutert Krause die Rolle der Einbildungskraft, die bei Poeten «durch die äusserlichen Sinnen» oder «von der Phantasie

44 Vgl. Dürbeck, *Einbildungskraft und Aufklärung* (wie Anm. 37), S. 76.

45 Hier zitiert nach der zweiten Auflage: [Christian Gottfried Krause], *Von der Musikalischen Poesie. Mit einem Register vermehrt*, Berlin 1753 (Reprint Leipzig 1973), Bg. [a5]v.f.

46 Ebd., S. 52–53.

47 Ebd.

48 Ebd., S. 54.

mit Hülfe des Verstandes und der Vernunft» angeregt wird und dabei «auch nur mögliche Bilder» zu erzeugen vermag⁴⁹. Getreu nach Breitinger, für den Dichtung «die Erleuchtung des Verstandes und die Besserung des Willens» bewirken soll⁵⁰, werden die Vorstellungen des Poeten «durch den Verstand aufs genaueste bestimmt»⁵¹. Und hierin ist die entscheidende Differenz begründet, die den Musiker unterlegen macht: «Der Musikus sagt unserem Gemüthe nur: diess ist angenehm, diess ist rührend. [...] Der eigentliche Verstand hat hierbey nichts zu thun, und diess ist so wahr, dass selbst die Poeten und Redner, wenn sie die Seele erschüttern wollen, so viel Bilder häufen, dass die deutliche Erkenntniss nicht Zeit hat zu wirken»⁵². Und deswegen vermag es die begriffslose Musik grundsätzlich nicht, Erkenntnis zu vermitteln: «Wenn sie aber doch den Verstand beschäftigen oder gar bessern soll, so kann hierunter weder die deutliche Auseinandersetzung der Begriffe, noch die Vermehrung der Erkenntniss, noch die Verbesserung unsers moralischen Zustandes verstanden werden. Die Musik kann nicht eigentlich an sich, sondern hauptsächlich nur dadurch lehrreich seyn, dass sie lehrreiche Worte stärker und eindringender macht»⁵³.

Damit ist ein erstaunlicher Prozess eingeleitet. Mit den Argumenten Bodmers und Breitingers wird die Musik begründet als eine Kunst, die gleichsam die Poesie nachdrücklicher zu machen versteht. Die Musik ist zu Bodmers erstem Nachahmungstyp, der Nachahmung der Natur «in ihren hervorgebrachten Wercken» gar nicht recht fähig, denn «die Schildereyen in Noten sind gar nicht das Hauptwerk der Tonkunst», zudem «sind sie blosser Seltenheiten»⁵⁴. Zur poetischen Nachahmung im Sinne Bodmers taugt sie jedoch aus eigenem Vermögen nur begrenzt, da ihr die Begriffe und damit das Potential zur Erkenntnis fehlen. Gemeinsam mit den Worten der Poesie vermag sie diese Nachahmung jedoch eindringlicher zu gestalten. Damit wird das Grundproblem der begriffslosen Musik, dass sie eben nicht auf die äussere Welt beziehbar ist, rückgekoppelt mit einer poetischen Nachahmung, die dezidiert den von der Natur vorgegebenen Rahmen

49 Ebd., S. 55.

50 Johann Jacob Breitinger, *Critische Dichtkunst worinnen die Poetische Mahlerey in Absicht auf die Erfindung im Grunde untersucht und mit Beyspielen aus den berühmtesten Alten und Neuern erläutert wird*, Zürich 1740; Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740 mit einem Nachwort von Wolfgang Bender. Erster Band, Stuttgart 1966 (= *Deutsche Neudrucke. Reihe Texte des 18. Jahrhunderts*), S. 105.

51 Krause, *Von der Musikalischen Poesie* (wie Anm. 45), S. 55.

52 Ebd., S. 56.

53 Ebd., S. 57.

54 Ebd., S. 54.

verlässt. So wie die Malerei nur dem ersten Nachahmungstyp Bodmers genügt, so speist sich die Musik allein aus dem zweiten. Krause nutzt also die von den Schweizern aufgezeigte Differenz zwischen Malerei und Poesie dazu, die Musik gleichsam dazwischenzurücken und ihr damit ein im Blick auf den «poetischen Mahler» entscheidendes Potential zuzusprechen.

Krauses Argumentation, strikt an der Sprachbezogenheit der Musik festhaltend, berührt dennoch einen heiklen Punkt. Denn offenbar war er der erste, der erkannt hat, dass die Musik im Kern jenem Typus der nicht mehr äusserlich-naturbezogenen Nachahmung angehört und deswegen eine bemerkenswerte Leerstelle in der Konzeption Bodmers und Breitingers zu füllen vermag. Auf diese Weise war ein folgenreicher Begründungszusammenhang für die Musikästhetik insgesamt eröffnet, denn das Problem des «Malens» im Bodmerschen Sinne wurde für die Jahrzehnte nach 1750 zu einem wesentlichen Diskussionspunkt vor allem innerhalb des berlinischen Schrifttums. Die deutlichste Fernwirkung in diesem Zusammenhang bildet zweifellos Johann Jacob Engels Brief *Ueber die musikalische Malerey*, in dem die – von Krause im Anschluss an Bodmer und Breitinger entwickelte – Differenz genutzt wird, um aus der doppelten «Malerei» der Musik die Kategorie des Ausdrucks abzuleiten und mit deren Hilfe die mimetische Aporie der Musik zu lösen⁵⁵.

V

Dass Musik etwas vorzustellen vermag, was nicht wirklich ist, gleichwohl aber, wie die Vereinigung mit den Worten der Poesie zeigt, einen hohen Grad an Wahrscheinlichkeit besitzt, hat Krause offenbar nicht beunruhigt. Dennoch war damit ein bei Bodmer und Breitinger zwar nicht thematisierter, wohl aber angelegter Denkbegründungszusammenhang geschaffen. Die Tatsache nämlich, dass artifiziell etwas realisierbar war, was sich grundsätzlich nicht mit der äusserlich wahrnehmbaren Welt vermitteln liess, verbunden mit dem Sachverhalt, dass in den Schriften der Schweizer, wenn auch nur im Blick auf die Poesie, dafür ein Rechtfertigungsmodell zur Verfügung stand, eröffnete für die Musik Perspektiven, die bis dahin, zumindest im deutschen Sprachraum, nicht vorstellbar waren. Denn in den späteren Schriften der

55 Vgl. Johann Jacob Engel, *Ueber die musikalische Malerey. An den Königl. Kapell-Meister, Herrn Reichardt*, Berlin 1780; Nachdruck mit Anmerkungen Carl Friedrich Cramers in: *Magazin der Musik* 1 (1783), S. 1139–1198; vgl. Laurenz Lütteken, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen 1998 (= *Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung* 24), S. 200–204.

beiden Zürcher Professoren wird die zweite Möglichkeit der Nachahmung, also das, was man «poetische Nachahmung» nennen kann, ausführlicher diskutiert. Diese Erörterung führt zurück zum schon im Briefwechsel mit Calepio diskutierten Ausgangspunkt, zum Vergnügen an schrecklichen Gegenständen und damit zum Kernproblem, dass im Trauerspiel auf der Bühne ja etwas dargestellt werde, was nicht angenehm und auch nicht wirklich ist – und dennoch Empfindungen auszulösen vermag.

Voraussetzung ist die von Gottsched abweichende Vorstellung, dass Poesie nicht belehren, sondern vor allem rühren soll, was bei Breitinger zur Begründung der Kategorie des «Wunderbaren» als eigentlichem Gegenstand der Poesie führt. Das Wunderbare als «die äusserste Staffel des Neuen» ist alles, «was uns, dem ersten Anscheine nach, unsren gewöhnlichen Begriffen von dem Wesen der Dinge, von den Kräften, Gesetzen und dem Laufe der Natur, und allen vormahls erkannten Wahrheiten in dem Licht zu stehen, und dieselben zu bestreiten dünket». Das Wunderbare hat deswegen «für den Verstand immer einen Schein der Falschheit; weil es mit den angenommenen Sätzen desselben in einem offenbaren Widerspruch zu stehen scheint»⁵⁶. Die Ausweitung der Materie der Dichtung auf das Unwahrscheinliche, nur noch Mögliche führt zu einer poetischen Sprache, die «geraden Wegs auf die Bewegung des Hertzens losgehet», also das, was Breitinger dann die «pathetische, bewegliche oder hertzrührende Schreibart» nennt⁵⁷. Der Argumentationsweg, über die affektive Rührung das Wahrscheinlichkeitspostulat gleichsam auszuhöhlen, sollte in der berlinischen Diskussion eine zentrale Bedeutung einnehmen.

Christian Gottfried Krause sah sich in seinem Versuch *Von der Musikalischen Poesie* notwendig dem Problem der Oper und damit der Gottsched-Kontroverse gegenüber. Die beiden letzten Kapitel sind folglich der Oper gewidmet, das erste einer ästhetischen Rechtfertigung, das zweite einer handwerklichen Anleitung. Es ist auffällig, dass Krause bei seiner Erörterung gerade die Diskussion um Gottsched weitgehend unberücksichtigt lässt und einen neuen Rechtfertigungsweg sucht. Gottscheds Vorstellung nämlich, dass die Oper gegen die «Vernunftschlüsse» verstosse, entgegnet Krause mit einem Argument Breitingers: «Denenselben gehöre die Entscheidung dieser Frage nicht zu, sondern den Empfindungen»⁵⁸. Denn «eine schöne Musik

56 Breitinger, *Critische Dichtkunst* (wie Anm. 50), S. 130–131.

57 Johann Jacob Breitinger, Fortsetzung *Der Critischen Dichtkunst. Worinnen die Poetische Mahlrey In Absicht auf den Ausdruck und die Farben abgehandelt wird, mit einer Vorrede von Johann Jacob Bodemer*, Zürich-Leipzig 1740; Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740 mit einem Nachwort von Wolfgang Bender. Zweiter Band, Stuttgart 1966 (= *Deutsche Neudrucke. Reihe Texte des 18. Jahrhunderts*), S. 352–353.

58 Krause, *Von der Musikalischen Poesie* (wie Anm. 45), S. 363.

schmeichelt dem Ohr, und bezaubert die Seele»⁵⁹. In diesem Sinne kommt Breitingers Postulat vom «Schein der Wahrheit»⁶⁰ die grösste Bedeutung zu und vermag, die Oper zu rechtfertigen: «Die Seele lässt sich gar zu gern von ihren Vergnügungen fortreissen, und durch eine Erdichtung bezaubern, deren Betrug ihr eine Wollust, und diese statt der Wahrheit ist»⁶¹. Immer wieder beruft sich Krause dabei auf Bodmers *Critische Briefe* von 1746⁶² und Breitingers *Critische Dichtkunst*, mit deren Hilfe er dieses Wunderbare der Oper begründen will. Denn Breitinger hat in seiner *Critischen Dichtkunst* ausdrücklich vom «Betrüge der Begierden oder Gemüthes-Neigungen» als Quelle des Wunderbaren gesprochen: die Phantasie ist damit «von dem Verstande und den Sinnen gantz abgezogen»⁶³.

Breitinger plädierte zur Rechtfertigung dieses trügerischen Wunderbaren für eine wirkungsästhetische Einschränkung der Poesie: Der Poet «muss darum, seine Freyheit zu erdichten, wenigst nach dem Wahne des grössten Haufens der Menschen einschräncken, und nichts vorbringen, als was er weiss, dass es schon einigermassen in demselben gegründet ist»⁶⁴. Darauf beruft sich Krause bei der wirkungsästhetischen Kontrolle der Mechanismen der Oper: «Von der Poesie allein sagt schon ein berühmter Scribent, dass sie ihr Auge auf die Befriedigung des grössern Haufens richte, dessen Fähigkeit und Vergnügen sie zu dem Ende erlerne»⁶⁵. Diese Einschränkung will Krause auch auf die Musik und alle an der Oper beteiligten Künste angewandt wissen, um dem Wunderbaren den «Schein der Wahrheit» zu verleihen. Denn «das Wunderbare, das Uebertriebene oder Ungeheure in manchen Opern, ist mit Recht anstössig. Man verwechselt aber auch oft das Uebertriebene mit demjenigen Wunderbaren, welches sich doch unserer Hochachtung und Bewunderung mit ungemeiner Stärke bemächtigt, weil es ungemeinen Reiz, und also daher auch Glaubwürdigkeit hat»⁶⁶. Daraus aber kann die Oper ihre Legitimation beziehen. Bodmer habe in seinen *Critischen Briefen* ja gezeigt, «dass Schrecken und Mitleiden nicht die einzigen Leidenschaften sind, welche in Trauerspielen regieren», sondern «noch viel mehrere, die uns nützlich sein können»⁶⁷: Diese Mischung

59 Ebd., S. 369.

60 Breitinger, *Critische Dichtkunst* (wie Anm. 50), S. 132.

61 Krause, *Von der Musikalischen Poesie* (wie Anm. 45), S. 372.

62 Vgl. [Johann Jacob Bodmer], *Critische Briefe*, Zürich 1746 (Reprint Hildesheim 1969).

63 Breitinger, *Critische Dichtkunst* (wie Anm. 50), S. 307–308.

64 Ebd., S. 137.

65 Krause, *Von der Musikalischen Poesie* (wie Anm. 45), S. 423.

66 Ebd., S. 407.

67 Ebd., S. 395.

entspreche der Beschaffenheit der Oper. Gerade weil die Sänger nicht bestrebt sein sollen, «die Ohren zu kützeln, sondern des Herzens sich zu bemestern»⁶⁸, weil also die «hertzrührende Schreibart» für die Musikästhetik reklamiert wird, werden die zu Grunde liegenden Mechanismen ganz ähnlich definiert. Forderte Breitinger von der herzhührenden Schreibart, dass sie sich an «kein grammatisches Gesetze, oder logicalische Ordnung» halten, sondern den «raschen Vorstellungen einer durch die Wuth der Leidenschaften auf einem gewissen Grad erhitzten Phantasie» folgen solle⁶⁹, und befand Bodmer, die Einbildungskraft unterscheide deswegen «die abwesenden Dinge schwerlich von den anwesenden»⁷⁰, so gesteht Krause diese Möglichkeit der Musik zu. Sie nämlich könne «das Ohr und das Herz so stark beschäftigen, dass die Einbildungskraft sich eher täuschen lässt, und der Verstand nicht Zeit hat daran zu gedenken, dass dergleichen [unwahrscheinlichen] Dinge nach unsern aufgeklärten Begriffen nichts sind»⁷¹.

Diese Begründung des Wunderbaren für die Musik ist im berlinischen Umfeld sofort aufgegriffen worden. In seiner Flötenschule, also in einem instrumentalmusikalischen Kontext, fordert Quantz, gerade um den Mangel der Wortlosigkeit ersetzen zu können, dass «weder der Componist, noch der Ausführer hölzerne Seelen haben» dürfen⁷². Der Ort der Einbildungskraft ist im Wolffschen Sinne die Seele, oder, mit den Worten Bodmers, die Phantasie ist die «Schatzmeisterinn der Seele»; von daher gründet sich ihre «Herrschaft der Sinnen»⁷³. Aus diesem Grunde aber hat sich der Instrumentalkomponist der herzhührenden Schreibart zu bemächtigen: um das Unwahrscheinliche der Sache selbst durch die «Wuth der Leidenschaften» wahrscheinlich zu machen. So fordert Quantz schon für das Konzert «eine geschickte Vermischung der Nachahmungen in den concertirenden Stimmen; so dass das Ohr bald durch diese, bald durch jene Instrumente, unvermuthet überraschet werde», eine Aneinanderreihung von «kurzen und gefälligen Gedanken» sowie ein Ritornell «mit den erhabensten und prächtigsten Gedanken»⁷⁴. An diesem Punkt knüpft dann auch Carl Philipp Emanuel Bach an, der in der 1753 erstmals theoretisch begründeten «freyen Fantasie» den direkten Kurzschluss zwischen Einbildungskraft und musikalischer Gattung vollzogen hat. Und schliesslich hat Johann Adam Hiller,

68 Ebd., S. 417.

69 Breitinger, *Fortsetzung der Critischen Dichtkunst* (wie Anm. 57), S. 354.

70 Bodmer, *Critische Betrachtungen* (wie Anm. 39), S. 344.

71 Krause, *Von der Musikalischen Poesie* (wie Anm. 45), S. 423.

72 Quantz, *Versuch* (wie Anm. 28), S. 294.

73 Bodmer, *Critische Betrachtungen* (wie Anm. 39), S. 13.

74 Quantz, *Versuch* (wie Anm. 28), S. 294–295.

seit 1751 an der Leipziger Universität immatrikuliert, 1754 mit Hilfe des Wunderbaren die Gattungen der Oper und des Instrumentalsolos zu legitimieren versucht⁷⁵.

VI

Durch Bach kommt dann allerdings eine Kategorie ins Spiel, auf die Bodmer und Breitinger schliesslich ihre argumentativen Hauptabsichten richten: die Definition des Erhabenen. Bodmer hatte im Rückgriff auf Pseudo-Longin das Erhabene als «höchste Kraft des Herzens» beschrieben⁷⁶, und das Grosse und Unermessliche in diesem Sinne kann als Kern der «hertzrührenden Schreibart» gelten. Carsten Zelle hat ausführlich dargelegt, dass Breitinger aus diesen Vorgaben eine «doppelte Poetik» begründet hat⁷⁷, da der angenehme Schrecken, den die Darstellung des Grossen und Erhabenen auslöst, ein doppeltes Ergötzen hervorruft: die «Erweiterung unserer Erkenntnis und die Verwunderung»⁷⁸. Diese Definition scheint jedoch in einem musikästhetischen Zusammenhang zunächst erhebliche Aporien hervorzurufen, da sie unzweideutig auf den Gegenstand von Dichtung rekurriert, mithin also eine Kategorie, die für die Musik nicht existiert. Und tatsächlich sind die entscheidenden Definitionen des Musikalisch-Erhabenen, sieht man einmal von Georg Philipp Telemann ab, erst in den 1760er und 1770er Jahren zu beobachten, dazu weniger in Auseinandersetzung mit Bodmer und Breitinger als mit Klopstock.

Krause etwa geht zwar ausführlich auf das Erhabene als «Begeisterung und poetische Raserey» ein⁷⁹, gibt auch zu erkennen, dass ihm die 1732 durch Bodmers Übersetzung ausgelöste Auseinandersetzung um Miltons *Paradise lost* vertraut ist⁸⁰, bleibt jedoch hinsichtlich der Musik unschlüssig. Grundsätzlich traut er ihr dieses Erhabene zwar zu, zieht sich dann gleichwohl auf eine eher rhetorische Definition zurück. Trotzdem scheint es im Berlin der 1750er Jahre einen unerwarteten Reflex der Diskussion um das Erhabene zu geben. Bodmer selbst liefert dafür ein wichtiges Stichwort.

75 Vgl. J[ohann] A[dam] Hüller [Hiller], *Abhandlung von der Nachahmung der Natur in der Musik*, Sr. Hochedlen Herrn Theodor Christlieb Reinholdt, Directorn der Musik, und Collegen der Schule zum heiligen Kreuz in Dresden zugeeignet, in: *Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens* 3 (1754), S. 140–168.

76 Bodmer, *Critische Briefe* (wie Anm. 62), S. 102.

77 Zelle, *Angenehmes Grauen* (wie Anm. 1), S. 285–292.

78 Breitinger, *Critische Dichtkunst* (wie Anm. 50), S. 71.

79 Krause, *Von der Musikalischen Poesie* (wie Anm. 45), S. 159.

80 Vgl. ebd., S. 386.

Denn bei der Wahrnehmung des Grossen, einer weiten Landschaft, «würcket nicht die Schönheit auf das Gesicht, sondern die wilde Pracht»⁸¹. Dieses Wild-Prächtige jedoch spielt in der musikästhetischen Diskussion der 1750er Jahre eine bisher noch wenig erforschte Rolle bei der Auseinandersetzung mit einem genuin musikalischen Thema. Schon Quantz hatte ja im Blick auf das Konzert ein «prächtiges Ritornell» gefordert und von «prächtigsten und erhabensten Gedanken» gesprochen⁸². Worin könnte aber eine solche «Prächtigkeit» bestehen?

In den berlinischen Schriften der 1750er Jahre stehen neben ästhetischen Fragen zunehmend auch solche der musikalischen Syntax im Vordergrund. So offenkundig es ist, dass die Definition der zentralen Parameter Harmonie und Melodie ebenfalls auf französische Einflüsse zurückzuführen ist, so deutlich sind auch Besonderheiten erkennbar. Denn immer wieder ist die Harmonik als das entscheidende Element der Musik, mit den Worten Breitingers als deren «logicalische Ordnung» beschrieben worden. Als solche wurde sie in den 1760er und 1770er Jahren schrittweise suspendiert zu Gunsten einer als erhaben geltenden, weitgehend frei sich entfaltenden Melodie. In den 1750er Jahren ist man sich jedoch offenbar, und abweichend vom Einfluss Rameaus, der «doppelten Ästhetik» dieser «logicalischen Ordnung» bewusst geworden: die Verbindung von Wohllauten und Dissonanzen in einem Kontext, das, was Moses Mendelssohn 1755 «die künstliche Verbindung zwischen widersinnigen Uebellauten» nennen sollte, liess sich ja nicht wirklich als Logik begreifen, sondern konnte im Kern auch als Verwirklichung eines furchtbar-Prächtigen, eines angenehmen Schreckens gelten⁸³.

Friedrich Nicolai hat diesen Aspekt ausgerechnet in einer kritischen Bemerkung zu Bodmers *Noah* von 1752, auf die Dieter Martin aufmerksam gemacht hat, thematisiert. Die Differenz zwischen dem Erstaunen durch das Grosse und dem Ekel durch Schwulst wird mit einem Beispiel aus dem Bereich der harmonischen Kunst illustriert:

Stellen Sie sich einen Schüler des unsterblichen Leipziger Bachs vor, der von diesem grossen Manne, die tiefsten Geheimnisse der Harmonie gelernet hat, dem aber ein feiner Geschmakk, und die Kunst des musikalischen Ausdrucks, fehlet;

81 Bodmer, *Critische Betrachtungen* (wie Anm. 39), S. 212.

82 Quantz, *Versuch* (wie Anm. 28), S. 294–295.

83 [Moses Mendelssohn,] *Ueber die Empfindungen*, Berlin 1755; Neuausgabe in: *Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe*, Band I, Berlin 1929, S. 41–123; hier zitiert die Neuausgabe nach der Edition in den *Philosophischen Schriften* (Berlin 1761, ²1771), ebd., S. 233–334, hier S. 280–281 (vgl. S. 85–86). – Auf diesen Hintergrund des berlinischen Schrifttums hat mich dankenswerter Weise Herr Ulrich Mieke, M.A., Marburg, aufmerksam gemacht.

Stellen Sie sich vor, dass dieser Mann eine Fuge, oder ein anderes künstliches harmonisches Stück spiele. Hier wird ein gründlicher Kenner der Musik, über die tiefe Einsicht des Spielenden, in die Grundgesetze der Harmonie, über die bündige Ausführung seines Sazzes, über die ungewöhnlichen und doch richtigen Fortschreitungen, über die Fertigkeit der Ausführung, in Erstaunen gesetzt werden, aber er wird auch merken, dass die Melodie an vielen Orten platt und gemein ist, er wird bemerken, dass diese Musik die Leidenschaften ruhig lasse, und dass sie an manchen Orten, durch zu viel Kunst schwülstig werden; sie wird ihm also nicht gefallen. == Dies ist der Fall, worinn der Noah ist == Wollen Sie aber ein Beispiel haben, wie man die tiefsten Geheimnisse der Kunst, mit allem, was der Geschmakk schätzbares hat, verbinden können, so hören Sie den vortreflichen Berlinischen Bach auf der Orgel, oder auf dem Hohlfeldischen Bogenflügel spielen⁸⁴.

Noch die kompositorischen Versuche der 1770er Jahre, das Erhabene zu verwirklichen – in allen Fällen die durch Bodmer und Breitinger vorgegebene religiöse Überwölbung aufgreifend – knüpfen an dieses doppelte Gesicht der Harmonie an, etwa der Eröffnungsschor *Verwundrung, Mitleid, Furcht und Schrecken* aus einer Adventskantate von Gottfried August Homilius oder, am deutlichsten, Carl Philipp Emanuel Bachs *Heilig*, das als dezidierte Verwirklichung des Musikalisch-Erhabenen ausschliesslich auf «harmonische Fortschreitungen» gegründet sein sollte⁸⁵.

VII

Der vielfältige Einfluss der beiden Zürcher Autoren auf die deutschsprachige musikalische Debatte sollte am Beispiel einiger berlinischen Reflexe aus den 1750er Jahren skizzenhaft erläutert werden. Gerade durch diese Anregung, die letztlich aus der Rezeption des scheinbar entfernten «Literaturkriegs» entstand, war ein in der deutschsprachigen musikästhetischen Diskussion neuer Reflexionsstand erreicht. Friedrich Wilhelm Marpurg, ein wichtiger

84 [Friedrich Nicolai,] *Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland, mit einer Vorrede von Gottlob Samuel Nicolai, ordentlichem Professor der Philosophie in Frankfurt an der Oder*, Berlin 1755, S. 165–166; das Dokument publiziert und ausführlich kommentiert von Dieter Martin, Vom «unsterblichen Leipziger» zum «vortreflichen Berlinischen Bach». Ein unbekanntes Dokument: J. S. Bach und C. Ph. E. Bach als Exempla in einer Kritik F. Nicolais an J. J. Bodmer, in: *Bach-Jahrbuch* 1991, S. 193–198; hier S. 195.

85 Brief Carl Philipp Emanuel Bachs an Gottlob Immanuel Breitkopf vom 28. Juli 1778; in: Carl Philipp Emanuel Bach, *Briefe und Dokumente*. Kritische Gesamtausgabe, hrsg. von Ernst Suchalla, Band I, Göttingen 1994, S. 686–687.

Mittler in Berlin, war sich dessen offenbar bewusst. Denn in seinem Periodikum *Der Critische Musicus an der Spree*, in das auch Teile der Kontroverse mit Agricola aufgenommen wurden, findet sich ein nachdrückliches Plädoyer für die Einbettung der Musik in die sich formierende ästhetische Diskussion – mit einer unzweideutig gegen Gottsched gerichteten Spitze:

Wenn aber ein Mensch, ein sogenannter Gelehrter, in einem Lande, wo Vernunft, Geschmack, Artigkeit und Lebensart herrschen, der Musick Hohn spricht, so kann hieran wohl nichts anders, als eine mit grobem Stolz und Eigensinn verbundene finstre Unwissenheit Schuld seyn. Eingenommen und aufgeblähet von derjenigen Wissenschaft, wozu er sich bekennet, siehet dieser Mensch alle übrigen Künste und Theile der Gelehrsamkeit, denen er sich nicht gewidmet, mit mitleydigen Augen an⁸⁶.

Erst wenn dieser Zustand der «mürrischen Vernunftinvaliden» überwunden sei, dann könne die Musik als Teil der schönen Künste gelten. Marpurg findet dafür eine ebenfalls deutliche Anspielung auf die beiden Zürcher Gelehrten und das durch ihr Schweigen erkennbare Defizit, indem er die Parallele zur Malerei absichtsvoll aufgreift: «Man wird wohl nichts destoweniger fortfahren, in einer wohlaufgeputzten Stube einen schönen und wohlklingenden Flügel für einen ebenso nöthigen Zierat anzusehen, als eine das traurige Bild des harten Winters, oder die verfallnen Mauern eines alten Raubschlosses etwann bezeichnende Schilderey»⁸⁷. Dass dann in der berlinischen Diskussion – und nicht nur dort – mit den Schriften Lessings, Nicolais und vor allem Mendelssohns eine andere Dimension des Nachdenkens über Musik erreicht worden ist, lässt den Einfluss des Leipzig-Zürcher «Literaturkriegs» und damit Bodmers und Breitingers auf die musikalische Diskussion um so deutlicher hervortreten. Ihn weit genauer und detaillierter herauszuarbeiten, als es in diesen vorläufigen Beobachtungen versucht worden ist, könnte sich als reizvolle interdisziplinäre Aufgabe erweisen.

86 *Der critische Musicus an der Spree*, hrsg. von Friedrich Wilhelm Marpurg, 50 Stücke, Berlin 1750, S. 173; hier zitiert nach Ottenberg, *Der critische Musicus an der Spree* (wie Anm. 18), S. 107.

87 Ebd., S. 174 (bzw. S. 108).

«Monstra humani generis»

Kastraten in der Kritik der Aufklärung*

Paul Münch

Geschlecht und Stimme lassen sich nicht so eindeutig aufeinander beziehen, wie man annehmen möchte. Sopran- und Altklänge fließen mitunter auch aus nichtweiblichen Kehlen und beileibe nicht nur bei Knaben vor der Pubertät. Die Musikgeschichte der Neuzeit kennt Phasen, während der man nicht ohne weiteres von der Stimmlage auf das Geschlecht schließen konnte. Wer ausgangs des 16. Jahrhunderts in einer römischen Kirche einer Palestrina-Messe lauschte, vernahm alle vokalen Register vom Bass bis zum Sopran, obgleich dem Chor augenscheinlich nur Männer angehörten. Und wer im 17. oder 18. Jahrhundert in Italien, Deutschland oder England eine Oper besuchte, war mit der doppelt irritierenden Tatsache konfrontiert, dass die männlichen Götter und Helden von Frauen oder von Angehörigen des «dritten Geschlechts», den Kastraten¹, verkörpert wurden. Die Situation war höchst verwirrend: Georg Friedrich Händel komponierte die Titelpartie seiner Oper *Radamisto* (1720) nach Ausweis des Autographs

* Der Vortragsstil ist beibehalten, auf Bildbeigaben und Musikbeispiele musste in der Druckfassung allerdings verzichtet werden. Die Anmerkungen sind auf die wichtigsten Nachweise beschränkt. Für bibliographische und technische Hilfen danke ich Herrn Christoph Heymann und Frau Susanne Vogelbruch.

1 Für allgemeine Informationen zur Geschichte der Kastraten, die im einzelnen nicht nachgewiesen werden, stütze ich mich auf folgende Werke: Franz Haböck, *Die Kastraten und ihre Gesangkunst. Eine gesangsphysiologische, kultur- und musikhistorische Studie*, Berlin/Leipzig 1927; Angus Heriot, *The castrati in opera*, London 1956; Anton Giulio Bragaglia, *Degli «evirati cantori»: contributo alla storia del teatro*, Firenze 1959; Gerold W. Gruber, *Der Niedergang des Kastratentums. Eine Untersuchung zur bürgerlichen Kritik an der höfischen Musikkultur im 18. Jahrhundert, aufgezeigt an der Kritik am Kastratentum – mit einem Versuch einer objektiven Klassifikation der Kastratenstimme*, Diss. masch. Wien 1982; Patrick Barbier, *Histoire des castrats*, Paris 1989; Isabelle Moindrot, *L'Opéra seria ou le règne des castrats*, Saint-Amand-Montrond 1993; Sylvie Mamy, *Les grands castrats Napolitains à Venise au XVIII^e siècle*, Liège 1994; Hans Fritz, *Kastratengesang. Hormonelle, konstitutionelle und pädagogische Aspekte*, Tutzing 1994; Hubert Ortkemper, *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten. Eine andere Operngeschichte*, München 1995; Thomas Seedorf, *Kastraten*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Auflage, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Band V, Kassel/Stuttgart/Weimar 1996, Sp. 15–20; als neuere Spezialuntersuchungen vgl. Patrick Barbier, *Über die Männlichkeit der Kastraten*, in: *Hausväter, Priester, Kastraten. Zur Konstruktion von Männlichkeit in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Martin

für die Sopranistin Durastanti², Leonardo Vinci besetzte die Sopranrolle des Julius Cäsar in der Oper *Catone in Utica* (1732) mit der Sängerin Lucia Facchinelli. Francesco Cavalli schrieb in seiner Oper *Eliogabalo* nicht nur für die Hauptfigur, sondern auch für die Helden Alessandro und Cesare die Sopranlage vor, während die Frauenrolle der Zenia ein Tenor singen sollte³. Besonders vieldeutig war das Spiel mit den Geschlechtern in Händels letzter Oper *Deidamia* aus dem Jahre 1741. Eine Miss Edwards sang die Rolle des als Frau verkleideten Achill, während sein Gegenspieler Odysseus von dem Soprankastraten Giovanni Battista Andreoni verkörpert wurde⁴.

Was steckt hinter dieser merkwürdigen Praxis, die unser ästhetisches Empfinden befremdet? Warum sangen ausgerechnet die männlichsten der männlichen Heroen – Achill, Odysseus, Alexander und Cäsar – in Registern, die normalerweise Frauenstimmen vorbehalten sind? Waren es wirklich nur die «hermaphroditischen Wunschträume des Barock»⁵, welche die Unterschiede von Mann und Frau an entscheidender Stelle – bei der Zuordnung von Stimme und Geschlecht – ausser Kraft setzten?

Unisex?

Das Phänomen scheint aus der modernen Popmusik, welche die Geschlechterunterschiede vielfach einebnet, wohl vertraut. Bereits der Lead-Sänger der «Comedian Harmonists», Ari Leschnikoff mit der Silberfadenstimme, fistulierte in den 1930er Jahren in den höchsten Tönen, konnte dies freilich

Dinges, Göttingen 1998, S. 123–152; Birthe Schwarz, *Das Spiel mit den Geschlechterrollen. Kastraten und Primadonnen im Musiktheater des 18. Jahrhunderts*, in: *Gender Studies & Musik. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft*, hrsg. von Stefan Fragner, Regensburg 1998 (=Forum Musik-Wissenschaft 5), S. 75–84; Silke Leopold, «Not sex but pitch». Kastraten als Liebhaber – einmal über der Gürtellinie betrachtet, in: *Provokation und Tradition. Erfahrungen mit der Alten Musik*, hrsg. von Hans-Martin Linde und Regula Rapp, Stuttgart/Weimar 2000, S. 219–240.

2 Vgl. Donald Burrows, *Die Kastratenrollen in Händels Londoner Opern – Probleme und Lösungsvorschläge*, in: *Händel auf dem Theater. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1986 und 1987*, hrsg. von Hans Joachim Marx, Laaber 1988 (=Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2), S. 85–93; hier S. 90.

3 Vgl. Heriot, *The castrati in opera* (wie Anm. 1), S. 33.

4 Vgl. Ortkemper, *Engel wider Willen* (wie Anm. 1), S. 85.

5 Vgl. ebd.

in einer Zeit, die Männer und Frauen biologisch so peinlich genau zu trennen wusste, nur als komischen Effekt einsetzen. Doch spätestens seit den «Beatles» hat der Stimmumfang männlicher Kehlköpfe die hohen und höchsten Lagen erobert, sind die Konzertbühnen von irritierenden Sängerfiguren bevölkert, die dabei sind, falsettierend die letzten weiblichen Vokaldomänen zu besetzen. Dafür stehen die «Klassiker» Sting, Freddy Mercury oder Prince, aber auch im Heavy Metal- und Hard Rock-Bereich finden sich massenhaft Beispiele, etwa «Deep Purple» oder «Meat Loaf». Manche Popstars wie Michael Jackson stellen die eingespielte Geschlechterdualität nicht nur akustisch, sondern auch optisch in Frage.

Doch es wäre ein Fehler, die Zeiten zu nahe aneinanderzurücken. Die Blütezeit des musikalischen Barock⁶ und die Postmoderne an der Schwelle zum 21. Jahrhundert sind durch einen tiefen Epochenbruch voneinander geschieden. Der Stimmentausch in den Kirchen und auf den Opernbühnen des 17. und 18. Jahrhunderts vollzog sich unter historisch völlig anderen Konditionen als jenen, unter denen wir heute leben. Als in den katholischen Kirchen Italiens Männer in den höchsten Lagen sangen und auf den Opernbühnen Helden und Götter im Sopran- und Altregister brillierten, war das Menschengeschlecht noch nicht in den modernen, bipolaren Geschlechterkategorien geordnet, deren rigide Dualität die modernen Unisex-Tendenzen nivellierend aufzuheben versuchen. Auch der politische und gesellschaftliche Kontext der Zeit des praktizierten Stimmen- und Geschlechtertauschs differierte grundsätzlich von den Verhältnissen unserer Gegenwart und erzeugte kulturelle Praktiken, die nicht ohne weiteres mit den Unisex-Tendenzen moderner Popkultur in einen Topf zu werfen sind⁷.

«Wann ist ein Mann ein Mann?»

Bis ins 18. Jahrhundert definierte man die Position des Menschen in der Natur entsprechend den festgefügtten Traditionen, die sich auf der Basis der antiken Philosophie und der christlichen Überlieferung herausgebildet hatten⁸. Die frühneuzeitliche Anthropologie war auf den Menschen und

6 Vgl. zur musikhistorischen Epochenabgrenzung: Silke Leopold, *Barock*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (wie Anm. 1), Sachteil, Band I, Kassel/Stuttgart/Weimar 1994, Sp. 1235–1256.

7 So aber Barbier, *Über die Männlichkeit der Kastraten* (wie Anm. 1), S. 150.

8 Vgl. hierzu generell: Margaret T[rabue] Hodgen, *Early anthropology in the sixteenth and seventeenth centuries*, Philadelphia 1964; Keith Thomas, *Man and the natural world: changing attitudes in England 1500–1800*, London 1983.

innerhalb des Menschengeschlechts auf den Mann ausgerichtet; sie war gleichermassen anthropozentrisch und androzentrisch⁹. Das Verhältnis von Mann und Frau orientierte sich in diesem Kontext erst ansatzweise an den dualistischen Geschlechterdifferenzen, die sich seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert herauszubilden begannen¹⁰. Man deutete die Natur in antiker Tradition als lange, zusammenhängende Kette des Daseins¹¹ oder als aufsteigende Treppe, deren Stufen getrennt, aber gleichwohl eng miteinander verbunden waren. Den Anfang der von Aristoteles ausgehenden Vorstellung der «*scala naturae*» bildete das unbeseelte Reich der Steine, Mineralien und Metalle. Sie setzte sich fort in den vielfach gestuften *regna* der Pflanzen und Tiere bis hin zum Reich des Menschen. Pflanzen, Tiere und Menschen galten als beseelt, sie standen deutlich über der unbelebten Natur. Alle Lebewesen waren durch den gemeinsamen Anteil an der für das Wachsen und Gedeihen verantwortlichen vegetativen Seele (*psyché treptiké*; *anima vegetativa*) miteinander verwandt. Noch näher standen sich Tiere und Menschen, die – anders als die Pflanzen – über eine wahrnehmende und sensitive Seele (*psyché aisthetiké*; *anima sensitiva*) verfügten. Durch sein allein ihm vorbehaltenes intellektives Seelenvermögen, die Vernunft (*psyché dianoetiké*; *anima rationalis*), besass der Mensch eine Sonderstellung vor Pflanzen und Tieren. Diese Hierarchisierung der belebten Welt liess sich unschwer mit der christlichen Lehre harmonisieren. Auch die biblische Stufenfolge der Schöpfung kulminierte im Menschen, der sich als Gottes wahres Ebenbild definierte.

Doch Mensch war nicht gleich Mensch. Die vormoderne Geschlechterdifferenzierung nach «Mann und Weib» zeigte deutlich androzentrische Züge. So wie das geozentrische Weltbild den Menschen in den Mittelpunkt des Weltalls stellte, so figurierte nach antiker und christlicher Anschauung allein der Mann als Krone der Schöpfung. Er bildete gewissermassen das Mass aller Dinge. Die Frau galt hingegen als das Mensch, ein vom Mann abgeleitetes

9 Vgl. als knappen Überblick: Paul Münch, *Das Jahrhundert des Zwiespalts. Deutschland 1600–1700*, Stuttgart 1999, Kapitel 4 (Himmel und Erde), S. 60–66.

10 Vgl. aus der Fülle der Literatur: Ute Frevert, «Mann und Weib, und Weib und Mann». *Geschlechter-Differenzen in der Moderne*, München 1995.

11 Vgl. Arthur O[ncken] Lovejoy, *The great chain of being: a study of the history of an idea*, Cambridge, Mass./London 1936; deutsch: *Die grosse Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens*, Frankfurt am Main 1985; vgl. zum folgenden auch Paul Münch, *Die Differenz zwischen Mensch und Tier. Ein Grundlagenproblem frühneuzeitlicher Anthropologie und Zoologie*, in: *Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses*, hrsg. von Paul Münch in Verbindung mit Rainer Walz, Paderborn 1998, S. 323–347.

sekundäres Mängelwesen, das von der Teilhabe an der «*anima rationalis*» ausgeschlossen war¹². Angefangen vom *Malleus maleficarum* (1487) bis zu verschiedenen frauenfeindlichen Traktaten des 16. und 17. Jahrhunderts sprach das misogynen Schrifttum Frauen die Vernunft ab und rechnete sie dem Tierreich zu¹³. Auch wenn die *communis opinio* diese radikale Position nicht teilte, kursierten Anschauungen, die «Weiber» zumindest für «Mittel=Thiere» zwischen Vieh und Mensch hielten¹⁴. Der angeblich tiefe Unterschied zwischen Mann und Frau wurde theologisch, philosophisch oder historisch, also kulturell legitimiert, denn biologisch liess sich die behauptete Defizienz der Frauen nicht so leicht begründen. Der griechische Arzt Galen, noch im 16. und 17. Jahrhundert eine der wichtigsten Autoritäten in medizinischen und allgemein anthropologischen Fragen, meinte, Mann und Frau unterschieden sich anatomisch nicht allzu sehr. Da jedoch die weiblichen Fortpflanzungsorgane eigentlich nur nach innen gekehrte Abbilder der männlichen Sexualorgane darstellten, seien Frauen weniger vollkommen als Männer. Bei diesem bis weit ins 18. Jahrhundert gültigen Ein-Geschlecht-Modell¹⁵ bildete noch nicht das biologische Geschlecht (sex), sondern das soziale und kulturelle Geschlecht (gender) die entscheidende Differenzierungskategorie zwischen Mann und Frau. Bevor moderne biologische Begründungen den Geschlechterunterschied dominierten, scheinen Männlichkeit und Weiblichkeit weit weniger von äusseren Geschlechtsmerkmalen als von spezifischen Rollen, Funktionen und Qualifikationen abhängig gewesen zu sein, die von den beiden Geschlechtern in der Gesellschaft wahrgenommen wurden¹⁶. Der Verlust jener spezifisch männlichen Körperteile, der bei einer Kastration drohte, wog unter solchen Konditionen weniger schwer als in der Moderne, wo der Geschlechtsunterschied überwiegend über biologische Differenzen definiert wird. Zum Lobe Gottes konnte «der kleine Unterschied» allemal geopfert werden, da nach

12 Vgl. Franciscus Henricus Hoeltlich und Johannes Casparus Waltz, *Qv[od] foemina non est homo*, Wittebergae 1672, Assertio XII: «Virum dicimus in excellentissimo genere den Mann / oder Menschen: foeminam si quando das Mensch / in Neutro, quod est privationis».

13 Vgl. Münch, *Die Differenz zwischen Mensch und Tier*, (wie Anm. 11), insbesondere S. 340–344 (Das «Weib», ein Tier?); jetzt auch Maria Suutala, *Zur Geschichte der Naturzerstörung. Frau und Tier in der wissenschaftlichen Revolution*, Frankfurt am Main 1999.

14 Vgl. Münch, *Das Jahrhundert des Zwiespalts* (wie Anm. 9), S. 65.

15 Vgl. hierzu generell: Thomas W[alter] Laqueur, *Making sex: body and gender from the Greeks to Freud*, Cambridge, Mass. 1990; deutsch: *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*, Frankfurt/New York 1992.

16 Vgl. zum Geschlechterunterschied generell auch Heide Wunder, «*Er ist die Sonn', sie ist der Mond*». Frauen in der Frühen Neuzeit, München 1992.

zeitgenössischer Meinung bei diesem Eingriff wohl die Männlichkeit eines Mannes geopfert wurde, dafür aber ein umso wertvollerer Mensch gewonnen wurde. Am Beginn des 17. Jahrhunderts schrieb der Theologe Robert Sayer: «Die Stimme ist ein wertvolleres Gut als die Männlichkeit, denn durch die Stimme und durch die Vernunft unterscheidet sich der Mensch vom Tier. Wenn es also zur Verbesserung der Stimme notwendig ist, die Männlichkeit aufzugeben, kann man dies, ohne gottlos zu sein, tun. Nun sind aber die Sopranstimmen dermassen nötig, um das Lob Gottes zu singen, dass man den Preis für sie gar nicht hoch genug ansetzen kann»¹⁷. 1642 mass der Theatinerpater Zaccaria Pasqualigo in ähnlicher Weise der Kehle eines Knaben einen höheren Wert zu als seinen Hoden¹⁸.

Kastraten fielen in einem Weltbild, das zwischen Männern und Frauen und zwischen Tieren und Menschen noch nicht die modernen Grenzen zog und den biologischen Unterschied der Geschlechter vergleichsweise gering schätzte, weit weniger auf als heute. Man zweifelte nicht an der realen Existenz von phantastischen Mischwesen, die halb Tier, halb Mensch waren¹⁹, man gestand mitunter auch Angehörigen sozialer Unterschichten²⁰ sowie religiösen oder ethnischen Randgruppen²¹ nur den Status von Zwischenwesen zu; selbst Kreuzungen zwischen Tieren und Menschen hielt man prinzipiell für möglich. In der Reiseliteratur und in phantastischen Romanen kursierten Geschichten, dass sich in Indien, Ostasien und im südlichen Afrika Menschen und Affen sexuell vermischten, ja in eheähnlichen Verhältnissen lebten²². In die Sphären der antiken Götter, Heroen, Satyre und hermaphroditischen Zwitterwesen und die ambivalente Welt der christlichen Dämonen, Geister und Engel fügten sich Kastraten vergleichsweise

17 Philippe Defaye, *Les Castrats, aspects phoniatriques*, thèse de médecine, Limoges 1983, S. 24; zitiert nach: Barbier, *Über die Männlichkeit der Kastraten* (wie Anm. 1), S. 131.

18 Vgl. Barbier, *Über die Männlichkeit der Kastraten* (wie Anm. 1), S. 131.

19 Vgl. zum Beispiel Johannes Praetorius, *Anthropodemvs Plvtonicus. Das ist, Eine Neue Weltbeschreibung von Allerley Wunderbahren Menschen [...]*, 2 Teile, Magdeburg 1666–1667.

20 Vgl. Keith Thomas, *Man and the natural world* (wie Anm. 8), S. 41 (Inferior Humans); vgl. auch Paul Münch, *Tiere, Teufel oder Menschen? Zur gesellschaftlichen Einschätzung der «dienenden Klassen» während der Frühen Neuzeit*, in: *Gesinde im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Gotthard Frühsorge, Rainer Gruenter und Beatrix Freifrau Wolff Metternich, Hamburg 1995 (= *Studien zum achtzehnten Jahrhundert* 12), S. 83–107.

21 Vgl. Ekkehard Witthoff, *Grenzen der Kultur. Die Differenzwahrnehmung in Randbereichen (Irland, Lappland, Russland) und europäische Identität in der frühen Neuzeit*, Frankfurt am Main 1997.

22 Vgl. Münch, *Das Jahrhundert des Zwiespalts* (wie Anm. 9), S. 65–66.

leicht ein. Sie vermochten in einer naturwissenschaftlich erst ansatzweise rational geordneten Welt kaum mehr Irritation zu verbreiten als zölibatär lebende Priester, die ihre Sexualität höheren Zielen opferten oder asketische Virtuosen, die sich um des Heils willen selbst «verschnitten» hatten – wie der Kirchenvater Origenes²³.

Spagnoletti und Kastraten

Kirche und Opernbühne waren während des 17. und 18. Jahrhunderts die Orte, an denen die natürliche Zuordnung von Geschlecht und Stimme aufgehoben sein konnte. Der irritierendste Stimmentausch vollzog sich in der *opera seria*, in jener auf hohem Kothurn daherkommenden Operngattung, die mit ihren mythologisch und historisch schwer beladenen Stoffen die Bühnen beherrschte²⁴. Die bedeutendsten Komponisten der Zeit widmeten ihre besten Werke diesem Genre: Scarlatti, Händel, Pergolesi, Jommelli, Hasse, Gluck, Paisiello, doch auch noch Mozart mit seinen *opere serie* *Mitridate rè di Ponto*, *Ascanio in Alba*, *Idomeneo* und *La clemenza di Tito*, komponiert 1791 zur Krönung Leopolds II. als König von Böhmen.

Welches waren die Gründe, die in der Kirchen- und Opernmusik des Barock zur Aufhebung der natürlichen, durch das Geschlecht bewirkten Stimmordnung führten? Für den Raum der Kirche scheint das Phänomen verhältnismässig leicht erklärbar. Frauen war entsprechend dem Paulinischen Postulat im 14. Kapitel des ersten Korintherbriefes – «Mulier taceat in ecclesia!» – seit dem 4. Jahrhundert die Mitwirkung im Kirchengesang untersagt. Papst Sixtus V. verbot 1588 Frauen darüber hinaus, in den öffentlichen Theatern Roms aufzutreten²⁵. Es gab zwei Auswege, die ersatzweise beschritten wurden. Man konnte Knabensänger engagieren oder aber mit Kopfstimme singende, erwachsene Sänger einsetzen. Diese «Falsettisten» waren den steigenden Anforderungen der polyphonen Renaissancemusik, etwa den acht- oder zwölfstimmigen Messen und Motetten Palestrinas, weit besser als die Sängerknaben gewachsen. Seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sollen «Spagnoletti», aus Spanien kommende Falsettisten, die ihre Kunst vermutlich von den Mauren gelernt hatten, in den Kirchenchören Italiens nicht selten gewesen sein, insbesondere im Königreich Neapel.

23 Vgl. Haböck, *Die Kastraten und ihre Gesangkunst* (wie Anm. 1), S. 37–39; vgl. auch Piotr O. Scholz, *Der entmannte Eros. Eine Kulturgeschichte der Eunuchen und Kastraten*, Düsseldorf/Zürich 1997, S. 143–172.

24 Vgl. Moindrot, *L'Opéra seria* (wie Anm. 1).

25 Vgl. Ortkemper, *Engel wider Willen* (wie Anm. 1), S. 21–22; Fritz, *Kastratengesang* (wie Anm. 1), S. 134–153.

Im beginnenden 17. Jahrhundert wurden Sängerknaben und «Spagnoletti» binnen kurzem von Kastraten verdrängt. Man kann dies nicht nur mit der Frauenfeindlichkeit des Römischen Stuhls erklären. Bedeutsamer war wohl, dass die durch Kastration künstlich ins Erwachsenenalter hinübergerettete Knabenstimme die neuen ästhetischen Bedürfnisse eher erfüllte, als die natürliche Stimmlage. Der rasche Erfolg der Kastraten scheint in erster Linie dem ästhetischen Wandel vom «stile antico» zum «stile moderno» geschuldet zu sein²⁶. Ein wichtiges Moment dieses Umbruchs war die Erfindung der Oper²⁷, die ihre Entstehung dem humanistischen Bestreben verdankt, das antike Drama mit seinen kitharabegleiteten Liedern und Chören wiederzubeleben. Die merkwürdige Ästhetik der Oper beruht auf dem historischen Missverständnis, die griechischen Dramen seien gesungen oder doch zumindest auf einer zwischen Sprache und Gesang liegenden Ebene vorgetragen worden. Seit Jacopo Peris *Dafne*, deren Aufführung im florentinischen Karneval 1598 als Geburtsstunde der Oper gilt, gab es eine Vielzahl von Versuchen, die grossen mythologischen und historischen Stoffe der Antike auf die Bühne zu bringen. Weil in der antiken Tragödie ebenfalls keine Frauen mitwirken durften, konnte sich neben der Kirche die Opernbühne als wichtigstes Tätigkeitsfeld für Kastraten etablieren. Der Erfolg der «verschnittenen Sänger» verdankte sich insbesondere der mit der Oper eng verbundenen Monodie, einer der wichtigsten musikalischen Neuerungen der Zeit. Dieses neue Gesangsideal ermöglichte nicht nur die solistische Heraushebung einer führenden Stimme, die sich über dem Generalbass entfaltete, sondern erlaubte auf der Basis elaborierter Affektenlehren²⁸ auch die erwünschte Darstellung menschlicher Gefühle und Leidenschaften: Liebe, Hass, Verlangen, Freude, Trauer, gebändigt freilich durch feste Regeln und Konventionen.

Auf den Musiktheatern versammelte sich bald die gesamte antike Götter- und Heroenwelt. Der antirealistischen Ästhetik der Zeit, die auf der Bühne optische Verzauberung und aussergewöhnliche akustische Reize anstrebte, kamen die Kastratenstimmen höchst gelegen. Sie setzten einer bereits im Ansatz unnatürlichen Inszenierung, bei der Sprechen durch Gesang ersetzt war, die Krone auf. Wie hätte man die ausser- und übernatürlichen Sphären der mythologischen Götter und Heroen und die weit über den gewöhnlichen Sterblichen angesiedelte Welt der Kaiser, Könige und Fürsten besser in Szene

26 Vgl. generell: Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1981 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 4).

27 Vgl. Erik Fischer, *Oper*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (wie Anm. 1), Sachteil, Band VII, Kassel/Stuttgart/Weimar 1997, Sp. 635–641.

28 Vgl. Werner Braun, *Affekt*, ebd., Sachteil, Band I, Kassel/Stuttgart/Weimar 1994, Sp. 31–41.

setzen können als durch Stimmen, die es in der Natur nicht gab? Ein weiteres kam hinzu: Die Könige und Fürsten, die Opern als krönende Höhepunkte ihrer Feste nutzten, präsentierten in ihren ästhetischen Arrangements nicht bloss der Realität weit enthobene Räume, sie ordneten sich oftmals selbst in diese künstlich inszenierten Welten ein, etwa der bei Balletten eigenfüssig mitwirkende Sonnenkönig Louis XIV oder August der Starke von Sachsen und Polen, der sich in antiken Kostümierungen gefiel. Nirgends wurde die göttergleiche Stellung der «Herrscher von Gottes Gnaden» eindrücklicher proklamiert als auf der Opernbühne. Der Hof stilisierte sich für jeden sichtbar als ein gesellschaftlich abgehobener Raum, welcher der gewöhnlichen Welt weit entrückt war; die Oper, ihr künstlichster Teil, fungierte im höfischen Gesamtkunstwerk gewissermassen als Tor zur Transzendenz, das die Hofgesellschaft mit der übermenschlichen Sphäre der Götter und Helden verband. Hier war alles anders als in der schnöden irdischen Realität. Da gab es nicht nur «Mann, und Weib, und Weib, und Mann», es wimmelte von Wesen unterschiedlichster Art, von Göttern, Engeln, Geistern, Dämonen und Heroen, die den irdischen Gesetzen nicht unterworfen schienen. Niemand war besser geeignet, die imaginierte Transzendenz besser zu repräsentieren als die Kastraten, deren Stimmlagen auch die irdischen Herrschaftsverhältnisse sinnfälliger abbildeten, ja sogar dem Liebesspiel eine gesteigerte Intimität verleihen konnten.

In Claudio Monteverdis Oper *L'incoronazione di Poppea* aus dem Jahre 1642 war die Rolle des Nerone mit einem Soprankastraten besetzt, die Partie seiner Geliebten und späteren zweiten Frau Poppea wies der Komponist einem weiblichen Mezzosopran zu²⁹. Diese für uns befremdliche Besetzung, bei welcher der Mann in nur geringfügig höherer Stimmlage als die Frau singt, erfüllte mehrere Funktionen. Entsprechend der vordergründigen, die Sinne unmittelbar ansprechenden Ästhetik der Zeit muss sich der hervorgehobene Rang, den der Herrscher nach der politischen Theorie des beginnenden absolutistischen Zeitalters beanspruchte, auch in der Hierarchie der Stimmen spiegeln. Deswegen sangen Götter, Helden und Könige stets in der hohen Lage, dem «Altus», mitunter aber auch in der höchsten Stimmlage, dem «Sopran». Die Eminenz der Stimmlage bildete gleichzeitig die in der Ehe postulierte Geschlechterdominanz des Mannes über das Weib ab³⁰, hier die Überordnung Neronens über seine spätere Gemahlin Poppea. Die enge stimmliche Nachbarschaft im Duett des Liebespaares Nerone/Poppea

29 Vgl. Heriot, *Castrati in opera* (wie Anm. 1), S. 33; Silke Leopold, «Not sex but pitch» (wie Anm. 1), S. 232, spricht «von zwei gleichen Stimmen».

30 Vgl. Münch, *Das Jahrhundert des Zwiespalts* (wie Anm. 9), S. 68–70.

erlaubte schliesslich eine weit intimere Nähe als sie zwischen normalen Frauen- und Männerstimmen möglich ist³¹. Man muss es hören: Die Stimmen können sich inniger aneinander schmiegen, dichter überlagern, lasziver umspielen, rascher die Positionen wechseln, kurzum die «ars amatoria» musikalisch weit sinnfälliger in Szene setzen, als es die normalen, eher trennenden Stimmlagen erlauben.

«Verschnittene Knaben» – gefeierte Virtuosen

Obwohl die Kastration rechtlich und theologisch umstritten war³², kam es während des 17. und 18. Jahrhunderts zu einer zahlenmässig nicht zuverlässig belegbaren, doch insgesamt vieltausendfachen Verstümmelung junger Knaben, insbesondere in Italien. Zeitzeugen – etwa der Aufklärer Voltaire oder der englische Musikreisende Charles Burney – gehen von grossen Quantitäten aus. Wie immer man die zeitgenössischen Berichte einschätzt oder die Jahresquoten von mehreren Tausend Verstümmelungen hochrechnet, am Ende aller Mutmassungen steht für einen Zeitraum von etwa zweihundert Jahren eine Zahl, die mindestens hunderttausend Kastrationsopfer ausweist, bei angenommenen viertausend Operationen pro Jahr aber vielleicht sogar die Millionengrenze erreicht haben könnte. Demnach wäre die Knabenkastration im europäischen Kulturkreis die mit Abstand grösste geschlechtsspezifische Schädigung der neueren Zeit gewesen, ein von der Sozial- und Geschlechtergeschichte weitgehend vergessenes Faktum.

Die Kastration³³ musste, wenn die hohe Stimmlage eines Knaben erhalten bleiben sollte, vor der Pubertät durchgeführt werden. Durch die Ausschaltung der Keimdrüsen, die man in der Regel mit der Entfernung der Hoden bewirkte, wurde das Wachstum des Kehlkopfes gebremst, die Stimmritze blieb kurz, der Stimmbruch setzte nicht ein. Die übrige körperliche Entwicklung zum «Mann» ging jedoch mit leichter zeitlicher Verzögerung weiter. Brustkorb und Lunge eines «Eunuchen» oder «Kapaunen», wie man Kastraten auch nannte, erreichten nach einiger Zeit die Volumina erwachsener Männer. Die

31 Silke Leopold, «Not sex but pitch» (wie Anm. 1), S. 231, weist in diesem Zusammenhang auf das bei Händel zu beobachtende «Spiel mit der Umschlingung gleicher Stimmen» hin, das «mehr musikalische Erotik als in der Oktavdistanz zwischen Sopran und Tenor» erlaube.

32 Vgl. hierzu Gruber, *Der Niedergang des Kastratentums* (wie Anm. 1), S. 69–79.

33 Zu den medizinischen Implikationen der Knabenkastration vgl. generell Fritz, *Kastratengesang* (wie Anm. 1). Zur zeitgenössischen medizinischen Kastrationspraxis, die nicht selten, insbesondere bei Brüchen und Verletzungen des Unterleibs, vorgenommen wurde, vgl. Franz Lorenz Marschall, *Von der Castration*, Salzburg 1791.

Stimme bekam die volle männliche Kraft, die Mundhöhle bildete den entsprechenden Resonanzraum, die Stimmlage aber blieb die eines Knaben.

Die durch die Operation erzeugte Einzigartigkeit bestand in der oft ungewöhnlichen Tonhöhe, der Kraft und dem besonderen Timbre der Kastratenstimme, die nach mehrfachem Zeugnis bis ins hohe Alter ohne merkbaren Qualitätsverlust erhalten bleiben konnte. Geschulte Kastraten vermochten mit unangestrengt wirkender Geläufigkeit die schwierigsten Tonkombinationen, Triller und Koloraturen zu singen; dies machte sie zu konkurrenzlosen Stars auf den barocken Bühnen. Sie waren besonders berühmt für ihre «messa di voce», das gleichmässige An- und Abschwellen eines Tones, das sie mitunter über eine Minute lang auszudehnen vermochten. In speziellen Gesangsschulen wurden die ungewöhnlichen Fertigkeiten lange und eingehend trainiert. Was Zuschauern und Zuhörern bei Kastratenvirtuosen leicht und mühelos erschien, war das Ergebnis früh begonnenen, härtesten täglichen Drills und einer umfassenden Ausbildung, der die jungen «evirati» in speziellen Konservatorien unterworfen wurden. Die distinguirteste Anstalt war das Conservatorio di Sant'Onofrio in Neapel, an dem von 1715 bis 1721 Nicola Porpora lehrte. Sein berühmtes Notenblatt³⁴ fasst auf engstem Raum alle jene Fundamentalexerzitien des Belcanto zusammen, denen sich die Adepten in täglichem Training sechs Jahre lang zu widmen hatten, von Tonleiter-, Akkord- Geläufigkeits- und Artikulationsübungen durch die wichtigsten Dur- und Mollskalen bis hin zur hohen Schule musikalischer Verzierungskunst, die in virtuosen Trillerexerzitien kulminierte. Porporas Vokaltraining bildet noch heute das tägliche Pensum jedes angehenden Sängers – und notabene auch vieler Instrumentalisten.

Die Kastraten wichen nicht bloss stimmlich, sondern auch optisch vom menschlichen Normalmass ab. Anthropologische Messungen an Skopzen, Angehörigen einer russisch-rumänischen Sekte, die vom ausgehenden 18. bis in die 1930er Jahre in Erwartung des nahen Weltendes Selbstkastrationen vorgenommen haben, enthüllen die besonderen körperlichen Merkmale kastrierter Männer³⁵. Photographien zeigen einen eher weiblichen Habitus mit einem bartlosen Gesicht, einem mehr oder weniger entwickelten Busen und einem ausgeprägten femininen Becken. Die Entwicklung konnte

34 Vgl. Mariette Amstad, *Das berühmte Notenblatt des Porpora. Die Fundamentalübungen der Belcanto-Schule*, in: *Musica* 23 (1969), S. 453–455; Cornelius L. Reid, *Bel canto: principles and practices*, New York 1950; Rodolfo Celletti, *Storia del belcanto*, Fiesole 1983; deutsch: *Geschichte des Belcanto*, Kassel/Basel 1989.

35 Vgl. Walter Koch, *Über die russisch-rumänische Kastratensekte der Skopzen*, Jena 1921.

allerdings individuell erheblich differieren, weswegen man zwei Haupttypen unterscheidet: Einerseits hochaufgeschossene, magere Individuen³⁶, andererseits auffällig korpulente, geradezu aufgedunsen wirkende Personen³⁷. Bemerkenswert war generell das über das Mittelmaß hinausgehende Körpervolumen, wobei besonders das extreme Längenwachstum der Arme und Beine auffiel. Karikaturen aus dem 18. Jahrhundert³⁸ bestätigen diese Klassifizierung. Sie zeigen eindrucksvoll die durch ihre Monstrosität bühnenbeherrschenden Staturen der «*primi uomini*», die eben nicht nur stimmlich, sondern auch optisch natürlichen Verhältnissen entwachsen schienen, aufgrund ihrer «Eminenz» geradezu prädestiniert für die Rollen von Göttern, Helden und Herrschern³⁹.

Ein «drittes Geschlecht»?

Vokale Virtuosität und eine oftmals enorme Körperlichkeit waren die spektakulärsten, aber möglicherweise nicht die einzigen Eigenschaften, die den anhaltenden Erfolg der «*evirati*» bewirkten. Kastraten dürften auch aufgrund ihrer geschlechtlichen Besonderheit mehr oder weniger skandalumwitterte Faszinosa dargestellt haben, wenngleich sie in der Optik der Zeit wohl eher zur Kategorie der Jahrmarktswunder als zu den echten anthropologischen Sensationen zählten⁴⁰. Der Kastrat war augenscheinlich ein Mann, doch wer seine Stimme vernahm, konnte meinen, eine Frau vor sich zu haben. Tatsächlich aber konservierte dieses männlich/weibliche Mischwesen mit seinem in die Erwachsenenwelt hinübergeretteten Knabenorgan

36 Etwa Filippo Balatri oder Farinelli; vgl. die Abbildungen bei Ortkemper, *Engel wider Willen* (wie Anm. 1), S. 41 bzw. S. 89, 126 und 153.

37 Etwa Bernardino Nicolini (ebd., S. 61), Senesino (ebd., S. 70) oder Antonio Maria Bernacchi (ebd., S. 91).

38 Bei den genannten Beispielen handelt es sich meist um Federzeichnungen Antonio Maria Zanettis aus den 1720er und 1730er Jahren; besonders eindrucksvoll ist ein Stich aus dem Jahre 1723, der in einer Szene aus Händels Oper *Flavio* die Riesen-Kastraten Gaetano Baerenstadt und Senesino mit der Sängerin Francesca Cuzzoni kontrastiert (ebd., S. 74).

39 Obgleich sich meine Ausführungen im Versuch einer gesellschaftlichen Deutung des Kastratenwesens mit manchen Thesen der – nach Abschluss des Manuskripts erschienenen – Studie Silke Leopolds decken, halte ich es für problematisch, Kastraten als Symbolisierungen des humanistischen «Cortigiano» zu deuten; vgl. Leopold, «*Not sex but pitch*» (wie Anm. 1), S. 240.

40 Hierzu zählte man etwa die «Wilden Kinder» oder die «Wolfskinder»; vgl. Joseph Amrito Lal Singh und Robert M. Zingg, *Wolf children and feral man*, New York 1942 (Reprint: Hamden/Conn. 1966); Lucien Malson, *Les Enfants sauvages*, Paris 1964.

auch ein Merkmal früherer Kindlichkeit⁴¹. In der Figur des Kastraten war nicht bloss die Geschlechterpolarität aufgehoben, auch die natürliche Abfolge der Lebensalter schien an entscheidender Stelle ausser Kraft gesetzt. Diese einzigartige Mixtur verlieh den «Verschnittenen»⁴² jene Einzigartigkeit, die ihre Rollen erforderten. Manche mochten in Kastraten gar Überschusswesen sehen, die durch den chirurgischen Eingriff nichts verloren, sondern im Gegenteil jene Vollkommenheit, die normalen Männern versagt schien, erst gewannen⁴³. Die franko-irische Abenteurerin Sara Goudar, die offensichtlich an der natürlichen Überlegenheit des männlichen Geschlechts zweifelte, fragte 1773 mit beissender Ironie: «Muss man Männer verstümmeln, um ihnen die Perfektion zu verleihen, die sie nicht von Geburt an haben?»⁴⁴

Nicht selten ist bezeugt, dass Kastraten trotz ihrer partiellen Verstümmelung sexuell fast wie «normale» Männer zu agieren vermochten. Dies steigerte ihre erotische Attraktivität, nicht zuletzt, weil der Verkehr mit solchen «Kapaunen» folgenlos blieb. Vielfach belegt ist eine erotische Ausstrahlung, die bei Frauen der englischen Oberschicht Ohnmachten ausgelöst haben soll. Junge Kastraten, die oftmals in Frauenrollen debütierten, übten nach dem Zeugnis Giacomo Casanovas auch auf Männer mitunter einen unwiderstehlichen transsexuellen Reiz aus, etwa Giovanni Osti, dem er 1761 in Rom begegnete:

Es war klar, dass er als Mann die Liebe all jener nähren wollte, die ihn als solchen liebten und die ihn vielleicht nicht geliebt hätten, wenn er kein Mann gewesen wäre. Aber er wollte auch diejenigen verliebt machen, die ihn, um ihn lieben zu können, als eine echte Frau betrachten mussten. Das heilige Rom, das auf diese Weise das ganze Menschengeschlecht zur Päderastie verführt, will dies nicht zugeben und stellt sich, als glaube es nicht an eine Illusion, die es sich im Geiste der Zuschauer zu erwecken bemüht⁴⁵.

Angesichts der festgefügtten Moralvorstellungen der Zeit verwundert es, dass es sogar legitim verheiratete Kastraten gab, wenngleich ihre Ehen stets um-

41 Vgl. Barbier, *Männlichkeit der Kastraten* (wie Anm. 1), S. 129; Schwarz, *Das Spiel mit den Geschlechterrollen* (wie Anm. 1), S. 77.

42 Ortkemper, *Engel wider Willen* (wie Anm. 1), S. 268.

43 Schwarz, *Das Spiel mit den Geschlechterrollen* (wie Anm. 1), S. 81, weist zurecht darauf hin, dass die Androgynie der Kastraten nicht als gleichgewichtige Mischung der Geschlechter missverstanden werden darf, sondern die Weiblichkeit zur letzten Vollendung der Männlichkeit benötigt.

44 Zitiert bei Barbier, *Männlichkeit der Kastraten* (wie Anm. 1), S. 136.

45 Zitiert bei Ortkemper, *Engel wider Willen* (wie Anm. 1), S. 77.

stritten und gefährdet waren⁴⁶. Sie mussten nicht notwendigerweise unglücklich sein. Franz Haböck möchte den in sächsischen Diensten stehenden Sopranisten Bartolomeo de Sorlisi und seine Gemahlin Dorothea Elisabeth Lichtwer gar unter die «berühmten Liebespaare der Literatur» zählen⁴⁷.

«Pfui! pfui über das schlappe Kastratenjahrhundert!»

«Unter allen Einrichtungen, welche in Europäischen Ländern durch die neue Musikart veranlasst worden sind, ist keine auffallender und empörender als die Castration junger Knaben, um die Stimmen derselben theils zu verschönern, theils dauerhaft zu machen»⁴⁸. Dieses Urteil Johann Nicolaus Forkels aus dem Jahre 1801 belegt die kritische Distanz, die sich seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert gegen die Kastratensänger zu artikulieren begann. Binnen kurzem verschwanden die Sängerstars des Barockzeitalters von den Bühnen. In den Kirchenhören waren sie noch länger geduldet⁴⁹, doch zu Anfang des 20. Jahrhunderts schlug auch dort ihre Stunde. Es war wohl nicht bloss der musikgeschichtliche Wandel von der *opera seria* zur *opera buffa* und der zahlenmässige Rückgang der Kastrationen seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts⁵⁰, die diesen radikalen Wandel bewirkten. Er ist wohl nur im Kontext jenes tiefen und umfassenden Epochenumbruchs von der Vormoderne zur Moderne zu erklären, der zwischen 1750

46 Vgl. hierzu die unzeitgemässe, für eine partnerschaftliche Ehe eintretende Schrift von August Wilhelm Hupel, *Vom Zweck der Ehen, ein Versuch, die Heurath der Castraten und die Trennung unglücklicher Ehen zu vertheidigen*, Riga 1771 (Neudruck, hrsg. von Clausdieter Schott, Frankfurt am Main 1985). Silke Leopold, «Not sex but pitch» (wie Anm. 1), S. 221, weist zurecht auf die generelle Zeugungsunfähigkeit der Kastraten hin. Ein «vollständiger Geschlechtsakt» lag aber bei manchen nicht ausserhalb ihrer Möglichkeiten.

47 Vgl. Haböck, *Kastraten und ihre Gesangkunst* (wie Anm. 1), S. 302.

48 Johann Nicolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Band II, Leipzig 1801, S. 708–709; zitiert bei Gruber, *Der Niedergang des Kastratentums* (wie Anm. 1), S. 161.

49 Franz Grillparzer notierte in sein Tagebuch 1826 beim Besuch eines katholischen Gottesdienstes in Dresden noch ohne jegliche Verwunderung das Auftreten von Kastratensängern: «An einem Sonntage die Katholische Kirche besucht, Instrumentalmusik und Chöre sehr gut, erstere doch einigemal gefehlt, Flöten verstimmt. Ein trefflicher Bassist. Zwei Kastraten. Der Altsänger sehr gut, der Sopran schneidend, in der Höhe falsch, ohne Verbindung der Fistel- und Mitteltöne, wenige Gesangsbildung. Der König und das ganze königliche Haus in grosser Andacht zugegen.» (Franz Grillparzer, *Reisetagebücher*, Berlin, 2. Auflage 1964, S. 98). Im Chor der Sixtinischen Kapelle haben Kastraten bekanntlich noch im beginnenden 20. Jahrhundert gesungen.

50 Vgl. Seedorf, *Kastraten* (wie Anm. 1), Sp. 16–17.

und 1850 die gesamte politisch-soziale Struktur Europas neu fundamentierte. Im Strudel dieser Umbruchszeit avancierten die Kastraten zum negativen Symbol einer untergehenden Welt, zum Schreckbild des absolutistisch-höfischen Zeitalters, das man emphatisch verabschiedete. In seinem Schauspiel *Die Räuber* schleuderte Friedrich Schiller 1782 in der Rolle Karl Moors ein leidenschaftliches «Pfui! pfui über das schlappe Kastratenjahrhundert» und brandmarkte damit den epigonalen, verweichlichten und katzbuckelnden Zuschnitt des ganzen Säkulums, dem die «Kraft seiner Lenden»⁵¹ versiegt schien. Das leidenschaftliche Verdikt des «Stürmers und Drängers» zeigt nahe Verwandtschaft zur geistigen Strömung der Aufklärung, deren kritisches Potential unnachsichtig mit den politischen, sozialen und kulturellen Traditionen Alteuropas aufzuräumen suchte⁵². Die Aufklärer entwarfen ein neues, auf Vernunft gegründetes Welt- und Menschenbild. Sie sahen das menschliche Individuum nicht mehr als ein von transzendenten Mächten abhängiges Wesen, sondern als Teil einer Entwicklung, deren Gestaltung ihm selbstverantwortlich in die Hände gegeben war. Als Avantgarde des neuen Selbstbewusstseins trat das Bürgertum auf, das mit dem entschiedenen Postulat nach gesellschaftlicher und politischer Partizipation eine neue dynamische Rolle jenseits der alten Ständegrenzen beanspruchte. Der bürgerlichen Fundamentalkritik, die sich gleichermassen gegen das auf theologisch-philosophischen Spekulationen beruhende Weltbild und die traditionsgeleitete Unmündigkeit des Menschen wie gegen die Verderbtheit der herrschenden Institutionen in Staat und Gesellschaft richtete, verfielen folgerichtig sämtliche, auf Geburt und Privilegien gegründete Ungleichheitsstrukturen der Feudalgesellschaft, welche die Wahrnehmung der jedem Individuum zustehenden natürlichen Rechte behinderten. Das neue Menschenbild der Aufklärung, das Mischwesen aus seinen anthropologischen Systemen verabschiedete und die körperliche Unverletzlichkeit der Person den menschlichen Grundrechten zuzurechnen begann, machte schliesslich auch die «Verschneidung» von Knaben obsolet.

Schillers Rede vom «Kastratenjahrhundert» fokussierte in der Figur des Kastraten die Missstände einer ganzen Epoche. Die «evirati» eigneten sich vorzüglich als Schreckbilder eines überlebten Zeitalters, weil sie in jenen beiden Institutionen wirkten, welche die frühneuzeitliche Ständegesellschaft

51 Friedrich Schiller, *Dramen und Gedichte*, [hrsg. von Erwin Ackerknecht], Stuttgart ³1959, S. 24.

52 Vgl. aus der Fülle der Literatur: Horst Stuke, *Aufklärung*, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hrsg. von Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck, Band I, Stuttgart 1972, S. 243–342; Rudolf Vierhaus, *Was ist Aufklärung?*, Göttingen 1995.

dominiert hatten, nun aber die schärfste Kritik der Aufklärer auf sich zogen: Hof und Kirche. Insbesondere die Höfe galten den Aufklärern als Zentren des Verfalls von Sitte und Moral. «Nah bei Hof, nah bei Höll», lautete eine verbreitete Sentenz der literarischen Hofkritik⁵³, deren schärfste Töne im ausgehenden 18. Jahrhundert zu hören waren. Es verwundert nicht, dass in diesem Kontext die Opern, die viele am liebsten abgeschafft gesehen hätten, die unnachsichtigsten Verdikte auf sich zogen. Opernbühnen, die von Anfang an in der Kritik gestanden hatten⁵⁴, galten nicht nur konfessionalistischen Eiferern als Brutstätten des Lasters. Johann Christoph Gottsched etwa meinte, ein Opernfreund lerne «mehr die Venus und Juno, den Jupiter und Mars, als den wahren Gott, oder die Tugenden und Laster kennen»⁵⁵. Anstoss erregte insbesondere die verwunderliche Tatsache, dass auf den Opernbühnen «die allergemeinste so wol als die allerwichtigste Sache in Singe-Versen behandelt werden sollte»⁵⁶, wie die Moralische Wochenschrift *Der Patriot* anmerkte. Dass Menschen selbst beim alltäglichen Informationsaustausch nur noch gesangsweise miteinander konversierten, bildete in den Augen der Kritiker den Gipfelpunkt kommunikativer Umständlichkeit und Unnatürlichkeit:

Unsere Opern haben alles miteinander musikalisch gemacht. Die Personen müssen nach Noten lachen und weinen, husten und schnupfen. Niemand untersteht sich dem andern einen guten Morgen zu bieten, ohne den Takt dazu zu schlagen. Und die zornigste Person sieht sich genötigt, so lange auf die Zunge zu beißen, bis ihr Widersacher seine Triller ausgeschlagen. Alsdann ist es ihr erst erlaubt, ihre Antwort im Kammer- und Chortone anzustimmen⁵⁷.

Insbesondere die Praxis endloser Ornamente, Koloraturen und Kadenzen, welche die Faszination der Barockoper ausgemacht und worin die Kastraten gegläntzt hatten, trat zu den vernünftigen Idealen der Zeit in immer schärferen Kontrast. Sie wurde schliesslich sogar erklärten Opernfreunden wie Lorenz Mizler zuviel, der «einen Ekel vor dergleichen unnatürlichem Wesen»⁵⁸ empfand und forderte, man solle die «weibischen» Stimmen auf den Bühnen zurückdrängen, auch wenn dadurch die Musik einen Teil ihrer frü-

53 Vgl. Helmuth Kiesel, «Bei Hof, bei Höll». *Untersuchungen zur literarischen Hofkritik von Sebastian Brant bis Friedrich Schiller*, Tübingen 1979.

54 Vgl. *Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert*, hrsg. von Heinz Becker, Kassel 1981.

55 Zitiert bei Gruber, *Der Niedergang des Kastratentums* (wie Anm. 1), S. 44.

56 Zitiert ebd., S. 46.

57 Zitiert ebd.

58 Zitiert ebd., S. 123.

heren Pracht verlöre. Stattdessen solle man um der Tugend willen Tenören und Bässen mehr Spielraum geben⁵⁹. Die Kritik an den Kastraten traf das Herzstück der auf der Opernbühne gepflegten Ästhetik der Illusion und des Wunderbaren, die in die vernünftig entworfene Welt nicht mehr passen wollte. Nichts war leichter der Lächerlichkeit preiszugeben als das schreiende Missverhältnis von Rollen und Stimmlagen, das die der Gattung per se innewohnende Unnatürlichkeit auf die Spitze trieb. Bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts goss Johann Adolf Scheibe beissenden Spott über die Alexanders, Hephästions, Lisimachuse und Heldenchöre aus, deren kreischende Alt- und Diskantstimmen mit der geforderten Natürlichkeit aufs stärkste kontrastierten. Mit merkantilistischem Zungenschlag forderte er stattdessen, man solle, anstatt Sängerinnen und Kastraten aus dem Ausland «mit den grössten Unkosten» kommen zu lassen, verstärkt einheimische Tenöre und Bässe einsetzen, also «deutschen Mannspersonen» in der Musik von Kirche und Oper eine Chance geben⁶⁰.

Die Kirche als der zweite Pol aufklärerischer Kritik kam immer dann ins Visier, wenn man Italien und insbesondere den Kirchenstaat für die vieltausendfache Verschneidung von Knaben verantwortlich machte. Wilhelm Ludwig Wekhrlin, der schärfste deutsche Kritiker der Kastraten, kreidete «die barbarische Gewonheit, die Menschen zu verstümmeln», der Kirche und namentlich den Mönchen, die in seinen Augen selber «unoperirten Kastraten»⁶¹ glichen, an. Nach Wekhrlins Meinung würde man kaum Kastraten antreffen, wenn ihre Erfindung nicht kirchlicherseits «geheiligt» worden wäre⁶². Tatsache ist, dass trotz einiger kurialer Gegenstimmen seit dem 16. Jahrhundert weit mehr katholische Theologen für als gegen die Kastration geschrieben haben, mit den unterschiedlichsten Begründungen. Dies erklärt auch, warum Kastraten bis in den Anfang des 20. Jahrhunderts hinein im Chor der Sixtinischen Kapelle ihre Stimmen erheben konnten.

Die Kritik an den Kastraten, die ursprünglich nur an die Adresse der römischen Kirche gerichtet gewesen war, trug bald auch zur Konstruktion jenes weichlich-weibischen Nationalcharakters bei, den man den Italienern schon früh andichtete – natürlich im Gegensatz zu den «männlichen Deutschen», die aufgerufen waren, sich vor unvermerkter Ansteckung zu schüt-

59 Vgl. ebd., S. 124.

60 Vgl. ebd., S. 125–126.

61 Zitiert ebd., S. 136.

62 Zitiert ebd., S. 138.

zen⁶³. Das Ende der Kastraten auf der Bühne hat, wie hieran deutlich wird, offensichtlich auch etwas mit den stereotypen Abgrenzungen der Völker innerhalb Europas zu tun, die sich seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert national zu verfestigen begannen⁶⁴. Obgleich Kastraten in deutschen Opernhäusern auftraten und zeitweise auch in Frankreich gesungen haben, behauptete Wekhrlin wahrheitswidrig, man habe die Kastraten im Norden, in Deutschland und Frankreich – «wo man weiss, was ein Mann ist»⁶⁵ – nicht über die Grenze gelassen.

«Mann, und Weib, und Weib, und Mann»

Die Kritik überlebter höfischer und kirchlicher Strukturen, die von der Aufklärungsbewegung vorgetragen wurde, entzog dem Kastratentum die alten Legitimationen. Bereits zuvor hatte der neue Naturbegriff der «wissenschaftlichen Revolution» zu einer radikalen Ablehnung aller neuplatonisch-pythagoräischen Systeme, die von einem von geheimnisvollen Kräften durchwirkten Kosmos ausgegangen waren, geführt. Seit Descartes begann die Vorstellung der grossen Lebenskette ihre Faszination zu verlieren; sie wurde schliesslich durch historisch-evolutionäre Lehren ersetzt. So wie zwischen Tier und Mensch ein unüberbrückbarer Graben aufgerissen wurde⁶⁶, so trat im Verhältnis von «Mann und Weib» an die Stelle des Ein-Geschlecht-Modells die moderne, auf biologischen Prämissen basierende bipolare Geschlechterordnung. Sie propagierte ein Menschenbild, das die «Naturen» von Mensch und Tier klar zu unterscheiden, aber auch die Differenz zwischen «Mann und Weib» biologisch eindeutig festzuschreiben wusste. Mit den alten Zwitter- und Zwischenwesen verfielen schliesslich auch die verschnittenen Sänger dem Verdikt der neuen rationalen Ordnung der Natur, in der «Monster» keinen Platz mehr hatten⁶⁷.

63 Gottsched schrieb in der *Critischen Dichtkunst*: «So wird die Weichlichkeit von Jugend auf in die Gemüther der Leute gepflanzt, und wir werden den weibischen Italienern ähnlich, ehe wir es inne geworden, dass wir männliche Deutsche seyn sollten.»; zitiert nach: Gruber, *Der Niedergang des Kastratentums* (wie Anm. 1), S. 123.

64 Vgl. Franz K[arl] Stanzel, *Europäer. Ein imagologischer Essay*, Heidelberg 1997, ²1998.

65 Gruber, *Der Niedergang des Kastratentums* (wie Anm. 1), S. 137.

66 Vgl. Münch, *Differenz zwischen Mensch und Tier* (wie Anm. 11).

67 Vgl. hierzu die neuesten teratologischen Forschungen: *Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten*, hrsg. von Michael Hagner, Göttingen 1995; Gert-Horst Schumacher, *Monster und Dämonen. Unfälle der Natur. Eine Kulturgeschichte*, Berlin 1996.

Damit rückten jene erwünschten gesellschaftlichen Konfigurationen in den Vordergrund, die künftig als Fundamente jeder legitimen Vergesellschaftung gelten sollten: die bürgerliche Ehe und Familie. Kastraten bildeten den denkbar grössten Gegensatz zu diesen neuen Idealen. Die verschnittenen Sänger waren nicht fortpflanzungsfähig, entbehrten also einer der natürlichsten menschlichen Eigenschaften. All das, was sie einer früheren Zeit begehrenswert gemacht hatte, verkehrte sich nun ins Gegenteil. Ihr künstlich hergestelltes «drittes Geschlecht» degradierte sie im Licht des bipolaren Menschenbildes zu anthropologischen Mangelmutanten. Als «monstra humani generis», «homines tertii generis» und «welsche Wallachen»⁶⁸, als «Kapaune», als «elende verstümmelte Geschöpfe», «Misgestalten» und «Auswürfe der Natur»⁶⁹, als «Amphibien in menschlicher Gestalt»⁷⁰, «Nullen in der vorhandenen Schöpfung»⁷¹ und «Satyre» der Natur⁷² waren sie nicht mehr als ein «Schandfleck auf dem Blatte der Menschheit»⁷³, unfähig zu bürgerlichem Familienglück. Auf dem Prüfstand von Vernunft und Tugend, den neuen Moralbegriffen der Zeit, wogen sie nichts.

Eine der spektakulärsten musikhistorischen Wirkungen, die mit dem Niedergang des Kastratentums einhergingen, war der Aufstieg der Männerstimmen. Tatsächlich agierten auf der Opernbühne, deren Libretti unter den gewandelten Voraussetzungen bald auch bürgerliche Stoffe anboten, in der Folge zunehmend ausgewogene Ensembles männlicher und weiblicher Stimmen, die das bipolar nach «Weib und Mann» differenzierte Geschlechterverhältnis nicht weniger klar abbildeten wie die Männer- und Frauenchöre sowie die gemischten Gesangsensembles des 19. Jahrhunderts. Auch die «wahre tugendhafte Verbindung zweyer Gemüter», von der Gottsched noch geglaubt hatte, sie würde «nicht Reizungen genug haben, auf einer Opernbühne zu prangen»⁷⁴, eroberte rasch die Musiktheater. Nur noch die beliebten Hosenrollen erinnerten spielerisch an den vergangenen Geschlechtertausch. Zu neuen Stars der Opernbühnen stiegen die Tenöre auf, die das

68 So Marco Hilario Frischmuth [Martin Heinrich Fuhrmann], *Die an der Kirchen Gottes gebauete Satans-Capelle: Darin dem Jehova Zebaoth zu Leid und Verdruss, Und dem Baal-Zebub zur Freud und Genuss [...]*, Cölln [Berlin] 1729; zitiert nach: Gruber, *Der Niedergang des Kastratentums* (wie Anm. 1), S. 120.

69 Charakterisierungen Johann Pezzls, zitiert ebd., S. 149.

70 Ebd., S. 135.

71 Ebd., S. 138.

72 Ebd., S. 140.

73 Ebd., S. 144.

74 Zitiert ebd., S. 44.

Erbe der Kastraten antraten, ähnlich umschwärmt wie jene und in ihren Gegenforderungen kaum weniger extravagant als ihre «verschnittenen» Vorläufer, denen die höfischen Kenner und Liebhaberinnen zu Füßen gelegen waren⁷⁵. Sie singen seit dem 19. Jahrhundert die tragenden Rollen auf den Opern- und Operettenbühnen. Doch selbst dann, wenn sie in romantischer oder mythologischer Verkleidung auftreten, agieren sie nicht mehr tatsächlich als Helden einer anderen, den normalen Sterblichen verschlossenen Welt, sondern als Figurinen des neuen «bürgerlichen» Zeitalters, ob sie nun Florestan, Max oder Siegfried heissen.

75 Vgl. Ortkemper, *Engel wider Willen* (wie Anm. 1), S. 348–355.