

der Momente des zusammengesetzten Begriffs Musikphilosophie – das musikalische oder das philosophische – eindeutig im anderen »begründet« wäre).

Die Reflexion über Musik orientierte sich im 19. Jahrhundert an der Idee der ästhetischen Autonomie: Auch die Programmmusik ist autonome – nicht funktionale – Kunst, eine Kunst also, die den Anspruch erhebt, um ihrer selbst willen – eben ästhetisch – wahrgenommen zu werden. Und das Autonomieprinzip blieb bis in die Zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts unangefochten: Funktionale Musik – von der liturgischen bis zur unterhaltenden – fiel unter Trivialitätsverdacht. Allerdings wurde in der Neuen Musik der gebildete Laie, der im 18. und 19. Jahrhundert die ausschlaggebende Instanz musikalischer Urteile gewesen war, vom Experten – sei es dem Komponisten oder dem wissenschaftlichen Analytiker von Musik – abgelöst. Die für das 20. Jahrhundert charakteristische Form der musikästhetischen Reflexion besteht darum in Essays, Abhandlungen oder Glossen, in denen sich Komponisten mit sich selbst und ihrem Publikum über die musikalische Poetik ihrer Werke verständigen, oder in Erörterungen von Prämissen, die den Methoden der musikalischen Analyse zugrundeliegen.

Daß Texte, in denen die – aus der Autonomieästhetik stammenden – Voraussetzungen der Neuen Musik mit soziologischen Argumenten relativiert werden – Texte, die von Kategorien wie »Umgangsmusik« (Heinrich Bessler), »angewandte Musik« (Hanns Eisler) oder »soziologische Dechiffrierung von Musik« (Theodor W. Adorno) ausgehen – in der vorliegenden Anthologie unberücksichtigt blieben, ist in der Überzeugung begründet, daß nicht jede Reflexion über Musik unterschiedslos zur Musikästhetik gezählt werden sollte. Die Ästhetik ist keine überzeitliche, sondern eine geschichtlich entstandene und vergängliche Disziplin, deren einstweilen letzte Ausprägung die Phänomenologie gewesen ist und deren Grenzen, wie es scheint, sowohl durch die Sozialphilosophie als auch durch den Strukturalismus (Claude Lévi-Strauss, Umberto Eco) überschritten wurden. Außerdem sind die Texte, in denen sich eine Theorie der Kunst jenseits der Ästhetik manifestiert, leicht zugänglich.

NACHAHMUNG DER NATUR

Michael Zimmermann

Ist die Ästhetik von Alexander Gottlieb Baumgarten erfunden worden, wie es dessen Schüler und Vulgarisator G. F. Meier behauptete? Wir werden besser sagen, daß sie in einem längeren Prozeß zusammen mit dem modernen naturwissenschaftlichen Denken entstanden ist, als dessen Kehrseite und Komplement gewissermaßen.

Als Theorie der schönen Künste setzt die Ästhetik den modernen Begriff der Kunst und des Künstlers voraus, der selbst der Renaissance noch abging; eben das System der Künste, dessen Entstehung Paul Oskar Kristeller (*Das moderne System der Künste*, in: *Humanismus und Renaissance*, Band 2, München 1976) geschildert hat. Dieses System, das Malerei, Bildhauerei, Architektur, Musik und Dichtung zusammenfaßte, fand seine uns vertraute Gestalt erst im 18. Jahrhundert. Ihm vorangegangen war die Gegenüberstellung der freien Künste, also derer, die nicht auf Gewinn und materiellen Nutzen aus waren und die darum dem freien Manne im Altertum und dem Adligen im Mittelalter wohl anstanden: Grammatik, Rhetorik, Logik (die Theorien des sprachlichen Denkens: das »Trivium«) sowie Arithmetik, Geometrie, Musiktheorie und Astronomie (die Lehren von den Zahlen und Größen: das »Quadrivium«) auf der einen Seite und die mechanischen oder servilen Künste auf der anderen. Der internationale Ruhm eines Josquin, Leonardo, Michelangelo, Raffael oder Orlando di Lasso trug dazu bei, daß man die hergebrachten Einteilungsgewohnheiten für unangemessen hielt: All diese Künstler arbeiteten zwar für Geld, machten sich zum Teil auch die Hände schmutzig, und waren insofern »servil«, aber ihre Vortrefflichkeit bestand nicht in einer durch Routine erworbenen Geschicklichkeit (die sie auch hatten), sondern im Entwurf (*il disegno*), zu dem Genie (*ingenium*) gehörte; und darum überstrahlte ihr Ruhm meist sogar den ihrer Auftraggeber.

Dieses Genie aber, das künstlerische Ingenium, an einem begrifflichen Maßstab nachzuweisen, erwies sich als ein unmögliches Unternehmen; der Versuch endete in der »Querelle des anciens et des modernes«, jenem in Frankreich unter Ludwig XIV. entbrannten Streit also, ob es in den schönen Künsten

einen Fortschritt seit der Antike gegeben habe oder nicht; daß ein solcher Streit überhaupt möglich war, bewies ja unwiderleglich den verstandesmäßig schwer faßbaren Unterschied zwischen den schönen Künsten und den Naturwissenschaften und praktischen Erfindungen, in denen es einen solchen Fortschritt zweifellos gab.

Durch ein besonderes soziales Prestige also und durch Unberechenbarkeit hoben sich die schönen Künste von den anderen Weisen des Herstellens in der Erfahrung ab; dieser Erfahrung eine philosophische Begründung zu geben, war ein Bedürfnis, das der Abbé Dubos mit seinen »Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture« (erste Ausgabe 1719) eindrucksvoll befriedigte. Denn er verband die schönen Künste nicht allein zu einem System, das durch den von Aristoteles übernommenen Begriff der Nachahmung der Natur zusammengehalten wurde, er lieferte auch einen metaphysischen Grund für das unctionsbedürfnis nach solcher Nachahmung: Pascals Begriff der Langeweile (*ennui*), die dem natürlichen Menschen als ein »Existential« (um es modern zu sagen) anhängt und auf die er keine andere Antwort kennt als das »Divertissement«, die Ablenkung: »Alles Unglück der Menschen stammt aus einer einzigen Ursache, der nämlich, daß der Mensch es nicht vermag, ruhig auf seinem Zimmer zu bleiben« (Pascal, *Pensées*, Nr. 139 in der Ausgabe von Léon Brunschvicg, Paris 1908–1925).

Dem neuzeitlichen Denken machten die schönen Künste auch aus einem anderen Grunde Kopfzerbrechen. Das wissenschaftliche Ideal Descartes', die »klare« (das heißt: frappierende, eindrucksvolle) und »deutliche« (abgegrenzte, unverwechselbare, definierbare) Vorstellung war zwar in den meisten Gebieten des Wissens noch nicht erreichbar, am ehesten in der Logik, in der Mathematik und mathematischen Physik; die Produkte der schönen Künste jedoch boten zwar »klare« Vorstellungen zu Hauf, aber nur unter der Bedingung, daß sie verworren seien. Das gilt zuvörderst vom Begriff der Schönheit selbst. Descartes war sich bereits bewußt, daß die meisten Qualitäten der Gegenstände unserer Wahrnehmung aus einem Zusammenspiel des Gegenstandes selbst, unserer physiologischen Einrichtung und unseres denkenden Vorstellens resultieren; er versuchte sie als »sekundäre Qualitäten« von denen abzutrennen, die unbezweifelbar dem Gegenstand selbst zugehören, also »objektiv« sind: Ausdehnung im Raum und Undurchdringlichkeit. Aber da der physiologische Apparat bei den meisten Men-

schen ähnlich funktioniert, sind auch die sekundären Qualitäten (Wärme, Farbe, Klang, Geschmack, Geruch etc.) relativ berechenbar. Nicht so die Schönheit. Wir schreiben sie zwar, wenn sie uns blendet, dem Gegenstand zu, aber sie scheint – bei nüchternen Betrachtung – mehr ein glückhafter Zustand unseres Gemüts als eine Qualität des Gegenstandes selbst zu sein. Der Forderung nach Deutlichkeit jedenfalls scheint sich die Schönheit grundsätzlich zu entziehen; wer sie stellt, handelt weniger klug, als wer darauf verzichtet: Schon der Sophist Gorgias wußte, daß im Theater derjenige klüger ist, der sich betrügen läßt, als derjenige, der nicht betrogen sein will.

Die philosophische Erfassung des Schönen braucht also eine andere Methode als die Erforschung der Natur – denn »auf dem Wege der Diskussion läßt sich das Verdienst von Versen und Gemälden nicht so gut erkennen wie auf dem Wege des Gefühls« (Dubos II, 23); und das Verdienst A. G. Baumgartens war es, dieses Bedürfnis formuliert zu haben, das Programm für eine solche Wissenschaft zu entwerfen und ein Bruchstück davon selbst vorzulegen.

Jean-Baptiste Dubos (1670–1742) hatte Theologie studiert, bevor er im Auswärtigen Amt 1695 eine Anstellung fand; er war in diplomatischen Diensten zuerst in Italien (1699–1702), dann in England, wo er auch den Philosophen John Locke kennenlernte. Später erhielt er eine Pfarrei, die ihm für seine vielseitigen historischen und ästhetischen Interessen Muße ließ. Sein bekanntestes Werk, die ›Réflexions critiques sur la Poësie et sur la Peinture‹ erschien 1719; ein Jahr darauf wurde er in die Académie française gewählt, deren Sekretär er von 1722 an war. Dubos ist noch ganz geprägt von dem Jahrhundert Ludwigs XIV. Das zeigt sich schon an seinem Stil: Er will nicht still gelesen werden; seine runde, rhetorische Prosa ist vielmehr für den Vorleser gedacht, der sie seinem kunstinteressierten Herrn nach dem Essen oder vor dem Einschlafen vorträgt. Darum hat er keine Hemmungen, sich zu wiederholen, wenn es der Klarheit dient, Zeit ist nicht Geld; und er richtet sich nicht an Pedanten. Das neumodische Wort »artiste« (Künstler) existiert für ihn nicht (vermutlich hatte es für ihn die Bedeutung »Mitglied der Artistenfakultät« oder gar »Alchimist«): »Mögen mir die Maler und die Dichter verzeihen, wenn ich sie oft mit dem Wort *artisan* [Meister in einem Fach, Handwerker] im Laufe dieser Überlegungen bezeichne. Die Verehrung für die von ihnen ausgeübten Künste, die ich in diesem Buch bezeuge, wird ihnen beweisen, daß ich nur aus Furcht, ständig dasselbe zu wiederholen, nicht immer das Adjektiv ›berühmt‹ [*illustre*] oder irgendein anderes passendes Beiwort mit dem Wort ›artisan‹ verbinde« (S. 4).

Sich mit einem Buch an Spezialisten zu wenden, wäre seiner eigenen Überzeugung nach inkonsequent gewesen: Wenn es einer unternimmt, den wahren Grund für das Vergnügen an der Kunst zu zeigen, das jeder empfindet, dann muß auch jeder über die Richtigkeit eines solchen Erklärungsversuchs urteilen können: »Darum kann ich nicht hoffen, Billigung zu finden, wenn es mir nicht gelingt, den Leser in meinem Buche das wiedererkennen zu lassen, was sich in ihm selbst abspielt, mit einem Wort: die innersten Bewegungen seines Herzens. Man zögert wohl kaum, einen Spiegel als untauglich wegzuworfen, in dem man sich selbst nicht erkennt. Schriftsteller, die über, wenn ich so sagen darf, weniger handfeste Materien nachden-

ken, irren sich oft ungestraft. Um ihre Fehler herauszufinden, braucht es Nachdenken und Unterricht. Aber der Stoff, den ich behandle, ist aller Welt gegenwärtig. Jeder trägt das Lineal oder den Zirkel in sich, der an meine Überlegungen angelegt werden kann, und ein jeder wird den Fehler darin bemerken, sobald sie sich auch nur ein wenig von der Wahrheit entfernen« (S. 3). Hier haben wir die Unabhängigkeitserklärung des Ästhetikers; und die Zeitgenossen haben die Bedeutung dieser Neuheit wohl verstanden. Voltaire schreibt in seinem ›Jahrhundert Ludwigs XIV.‹ über den Abbé Dubos: »Alle Künstler lesen mit Gewinn seine Überlegungen über die Dichtung, die Malerei und die Musik. Dennoch konnte er keine Noten lesen, hat niemals Verse schreiben können und besaß nicht ein Gemälde. Aber er hatte viel gelesen, gesehen, gehört und nachgedacht.«

ABBÉ DU BOS, *Réflexions critiques sur la Poësie et sur la Peinture*, Paris 1719, 1. Teil, übersetzt nach der Ausgabe Paris 1770.

1. Abschnitt

Von der Notwendigkeit, beschäftigt zu sein, um der Langeweile zu entkommen, und von dem Reiz, den die Bewegungen der Leidenschaften auf die Menschen ausüben.

Die Menschen haben kein natürliches Vergnügen, das nicht Frucht des Bedürfnisses wäre; und das ist es vielleicht, was Plato zu verstehen geben wollte, wenn er in seinem allegorischen Stile sagt, die Liebe entstamme der Heirat zwischen Notdurft und Überfluß. Mögen die, welche einen Philosophiekurs schreiben, uns die Weisheit der Vorsichtsmaßnahmen darlegen, die die Vorsehung ergriff, und welche Mittel sie wählte, um die Menschen mittels der Anziehungskraft des Vergnügens zu zwingen, für ihre eigene Fortpflanzung zu sorgen; mir genügt es, daß diese Wahrheit allem Streit enthoben ist, um daraus die Grundlage meiner Überlegung zu machen.

Je größer das Bedürfnis, desto fühlbarer ist das Vergnügen, es zu befriedigen. Wenn man zu den köstlichsten Gelagen nur einen gewöhnlichen Appetit mitbringt, fühlt man nicht ein ebenso lebhaftes Vergnügen, wie wenn man einen wirklichen Hunger mit einem herzhaften Mahl sättigt. Kunst ersetzt die

Natur nur schlecht; und alles Raffinement kann das Vergnügen nicht so gut würzen wie das Bedürfnis es kann.

Die Seele hat ihre Bedürfnisse wie der Leib; und eines der größten Bedürfnisse des Menschen ist es, den Geist beschäftigt zu haben. Die Langeweile, die der Untätigkeit der Seele alsbald folgt, ist für den Menschen ein so schmerzhaftes Übel, daß er oft die mühseligsten Arbeiten auf sich nimmt, um vor dieser Qual verschont zu bleiben.

Es ist leicht zu begreifen, wie körperliche Arbeiten, selbst solche, die nur wenig Aufmerksamkeit verlangen, die Seele dennoch beschäftigen. Außer diesen Gelegenheiten kann sie nur auf zwei Weisen beschäftigt sein: Entweder sie liefert sich den Eindrücken aus, die die äußeren Gegenstände auf sie machen, das ist es, was man empfinden, fühlen [*sentir*] nennt; oder aber sie unterhält sich selbst mit Spekulationen über nützliche oder seltsame Gegenstände; und das nennt man nachdenken und meditieren [*réfléchir & méditer*].

Die Seele findet diese zweite Art der Beschäftigung mühsam und manchmal sogar untunlich, besonders wenn es sich nicht um aktuelle oder noch frische Gefühle handelt, die den Gegenstand für die Reflexion abgeben. Dann muß die Seele ständige Anstrengungen machen, um bei dem Objekt ihrer Aufmerksamkeit zu bleiben; und diese Anstrengungen, oft genug vergeblich wegen der gegenwärtigen Disposition der Gehirnorgane, enden in einem fruchtlosen Krampf. Entweder stellt die allzu entzündete Einbildungskraft kein Objekt mehr deutlich dar, und unendlich viele Ideen ohne Verbindung und Verhältnis folgen tumultuarisch aufeinander; oder der Geist, müde von seiner Anspannung, entspannt sich, und eine dumpfe und matte Träumerei, in der er keines Gegenstandes wirklich habhaft wird, ist die einzige Frucht der Anstrengungen, die er machte, um sich selbst zu beschäftigen. Es gibt niemand, der die Langeweile dieses Zustands nicht schon erfahren hätte, in dem man die Kraft nicht hat, an irgend etwas zu denken, und die Qual jenes anderen Zustands, wo man gegen seinen Willen an zu viele Dinge denkt, ohne sich nach Wahl an ein einziges halten zu können. Ja, wenige Personen sind glücklich genug, den einen oder den anderen von beiden Zuständen nur selten zu erfahren und für gewöhnlich mit sich allein in guter Gesellschaft zu sein. Einige wenige können diese Kunst erlernen, die, um mich eines Ausdrucks von Horaz zu bedienen, macht, daß man in Freundschaft mit sich selber lebt: »Quod te tibi reddat amicum.« Um

dazu fähig zu sein, bedarf es einer ganz bestimmten Mischung der Säfte, die diejenigen, welche damit geboren sind, der Vorsehung ebenso sehr zu Dank verpflichtet wie die ältesten Söhne der Könige; außerdem aber muß man sich von Jugend auf solchen Studien und Beschäftigungen hingegeben haben, die viel Nachdenken erfordern: Der Geist muß die Gewohnheit erworben haben, seine Ideen in Ordnung zu bringen und nachzudenken über das, was er liest; denn die Lektüre, bei der der Geist nicht aktiv ist und die er nicht durch Überlegungen zu dem, was er liest, fördert, wird schnell langweilig. Doch indem man seine Einbildungskraft übt, zähmt man sie; und wenn sie erst folgsam geworden ist, tut sie, was man von ihr verlangt. Man erwirbt, je mehr man nachdenkt, die Gewohnheit, das Denken nach Belieben von einem Gegenstand auf einen anderen zu lenken.

Diese Unterhaltung mit sich selbst behütet, die dazu im Stande sind, vor jenem Zustand der Mattigkeit und des Elends, von dem wir vorher sprachen. Aber, wie gesagt, Personen, durch ein Blut ohne Säure, durch Lebensäfte ohne Gift zu einem so sanften Innenleben vorherbestimmt, sind recht selten. Ihr Geisteszustand ist den gewöhnlichen Menschen sogar unbekannt; was andere unter der Einsamkeit leiden, beurteilen sie danach, wie sie selbst darunter leiden, und denken, daß Einsamkeit ein schmerzliches Übel für alle Menschen ist.

Die erste Art, sich zu beschäftigen, von der wir gesprochen haben, sich nämlich den Eindrücken auszuliefern, die die äußeren Gegenstände auf uns machen, ist weitaus einfacher. Für die meisten Menschen ist es das einzige Hilfsmittel gegen die Langeweile; und selbst solche Menschen, die sich auf andere Weise zu beschäftigen wissen, sind, um nicht in die Mattigkeit zu geraten, die derselben Beschäftigung auf die Dauer folgt, genötigt, sich der Kurzweil und den Vergnügungen der gewöhnlichen Menschen anzubequemen. Der Wechsel zwischen Arbeit und Vergnügen setzt den Geist, wenn er beginnt, schwerfällig zu werden, wieder in Schwung, dieser Wechsel scheint der erschöpften Einbildungskraft neue Stärke zu verleihen.

Das ist der Grund, warum wir sehen, wie die Menschen sich in so viele frivole Beschäftigungen und unnütze Geschäfte verstricken. Das ist es, was sie dazu bringt, mit so viel Feuer hinter dem herzulaufen, was sie ihr Vergnügen nennen, sich Leidenschaften auszuliefern, deren ärgerliche Folgen sie sogar aus eigener Erfahrung kennen. Die Unruhe, die die Geschäfte verur-

sachen und die Betriebsamkeit, die sie erfordern, können an sich den Menschen nicht gefallen. Diejenigen Leidenschaften, die ihnen die lebhaftesten Freuden geben, verursachen auch dauerhafte und schmerzhaftige Qualen; doch mehr noch fürchten die Menschen die Langeweile, die der Untätigkeit folgt; und sie finden im Getriebe der Geschäfte und in der Trunkenheit der Leidenschaften eine Gemütsbewegung, die sie beschäftigt hält. Diese Aufregungen leben auch in der Einsamkeit wieder auf; sie hindern die Menschen daran, sich selbst von Angesicht zu Angesicht zu begegnen, ohne beschäftigt zu sein, d. h. sich in der Trübsal oder in der Langeweile wiederzufinden.

[Der zweite Abschnitt trägt die Überschrift: »Vom Reiz der Schauspiele, die dazu geeignet sind, in uns eine große Gemütsbewegung zu erregen. Von den Gladiatoren.«]

3. Abschnitt

Daß das hauptsächlichste Verdienst der Gedichte und der Gemälde darin besteht, die Gegenstände nachzuahmen, die in uns wirkliche Leidenschaften erregt hätten. Die Leidenschaften, die jene Nachahmungen in uns entstehen lassen, sind nur oberflächlich.

Wenn nun die reellen und wirklichen Leidenschaften, die der Seele die lebhaftesten Empfindungen verschaffen, so ärgerliche Rückwirkungen haben, weil den glücklichen Augenblicken, die sie genießen lassen, so traurige Tage folgen, könnte die Kunst da nicht das Mittel finden, die üblen Folgen der meisten Leidenschaften von dem zu trennen, was sie Angenehmes haben? Könnte die Kunst nicht gewissermaßen Wesen mit einer neuartigen Natur erschaffen? Könnte sie nicht Gegenstände hervorbringen, die in uns künstliche Leidenschaften erregen, Leidenschaften, die fähig sind, uns in dem Augenblick zu beschäftigen, da wir sie fühlen, aber unfähig, uns in der Folge reelle Qualen und wirklichen Kummer zu verursachen?

Die Dichtung und die Malerei bringen es zustande. Ich behaupte nicht, daß die ersten Maler und die ersten Dichter, auch nicht die anderen Künstler [*artisans*], die dasselbe wie sie fertigen, so weit gedacht hätten und sich beim Arbeiten so raffinierte Ziele gesteckt hätten. Die ersten Erfinder des Bades dachten nicht daran, daß es ein Heilmittel für gewisse Krankheiten sein könnte; sie bedienten sich seiner als einer angenehmen Er-

frischung während der Hitze, und erst später hat man entdeckt, daß es bei bestimmten Krankheiten zur Gesundheit verhelfen kann. Ebenso haben vielleicht die ersten Dichter und die ersten Maler nur daran gedacht, unseren Sinnen und unserer Einbildungskraft zu schmeicheln, und indem sie daran arbeiteten, haben sie das Mittel gefunden, in unseren Herzen künstliche Leidenschaften zu erregen. Durch Zufall sind die nützlichsten Erfindungen für die Gesellschaft gemacht worden. Wie dem auch sei, diese Phantome von Leidenschaften, die die Dichtung und die Malerei zu erregen wissen, indem sie unser Gemüt durch die Darbietung von Nachahmungen bewegen: Sie befriedigen das Bedürfnis, das wir haben, beschäftigt zu sein.

Die Maler und die Dichter erregen in uns jene künstlichen Leidenschaften, indem sie die Nachahmungen derjenigen Objekte darbieten, die imstande sind, in uns wirkliche Leidenschaften zu erregen. Da der Eindruck, den diese Nachahmungen auf uns machen, von derselben Art ist wie der Eindruck, den das nachgeahmte Objekt auf uns machen würde; da der Eindruck, den die Nachahmung macht, nur dadurch sich von dem Eindruck unterscheidet, den das nachgeahmte Objekt machen würde, daß er weniger stark ist, muß er in unserer Seele eine Leidenschaft erregen, die derjenigen ähnelt, die das nachgeahmte Objekt in uns hätte erregen können. Die Kopie des Objekts muß, so zu sagen, in uns eine Kopie der Leidenschaft erregen, die das Objekt dort erregt hätte. Doch da der Eindruck, den die Nachahmung macht, nicht ebenso tief ist wie der Eindruck, den das Objekt selbst gemacht hätte; da der von der Nachahmung bewirkte Eindruck nicht ernst ist (vor allem, weil er nicht bis zur Vernunft vordringt, für die es in diesen Empfindungen keinerlei Illusion gibt, wie wir später ausführlicher darlegen werden); und schließlich, da der durch die Nachahmung bewirkte Eindruck nur die Empfindungsseele lebhaft berührt, wird er bald wieder ausgelöscht. Dieser oberflächliche Eindruck, der bewirkt wird durch die Nachahmung, verschwindet ohne dauerhafte Folgen, wie sie der Eindruck des Gegenstandes selbst, den der Maler oder Dichter nachgeahmt, hinterlassen hätte.

43. Abschnitt

Daß das Vergnügen, das wir im Theater empfinden, keineswegs durch Illusion erzeugt wird.

Geistreiche Menschen haben geglaubt, Illusion sei die erste Ursache des Vergnügens, das uns die Schauspiele und die Gemälde gewähren. Ihrer Meinung nach macht uns die Vorstellung des ›Cid‹ Vergnügen nur durch die Illusion, die sie uns verschafft. Die Verse des großen Corneille, die Ausstattung der Bühne und die Deklamation der Schauspieler täuschen uns so sehr, daß wir glauben, wir wohnten nicht einer Darstellung des Ereignisses, sondern dem Ereignis selber bei und wir sähen die Handlung wirklich, nicht eine Nachahmung davon. Diese Meinung scheint mir unhaltbar.

Es kann keine Illusion stattfinden bei einem Menschen, der bei Sinnen ist, es sei denn, er wäre vorher bereits einer Illusion erlegen. Es ist zwar wahr, daß alles, was wir auf dem Theater sehen, dazu beiträgt, unser Gemüt zu bewegen; aber nichts übt eine Illusion auf unsere Sinne aus, denn alles zeigt sich dort als Nachahmung. Nichts erscheint dort, so zu sagen, anders denn als Kopie. Wir kommen nicht ins Theater mit der Idee, wir würden wahrhaftig Chimène und Rodrigue sehen. Wir bringen nicht die Voreingenommenheit mit, mit der jemand, der sich von einem Zauberer hat vormachen lassen, dieser werde ihm ein Gespenst zeigen, in die Höhle eintritt, wo das Phantom erscheinen soll. Diese Voreingenommenheit disponiert durchaus zur Illusion, aber wir bringen sie nicht ins Theater mit. Das Plakat hat uns nur eine Nachahmung oder Kopien von Chimène oder von Phèdre versprochen. Wir kommen ins Theater, vorbereitet, das zu sehen, was wir dort sehen; und wir haben dazu noch hundert Dinge vor Augen, die uns jeden Moment daran erinnern, wo wir sind und was wir sind. Der Zuschauer behält dort also seinen gesunden Menschenverstand trotz der lebhaftesten Gemütsbewegung. Man gerät dort in Leidenschaft, ohne seinen Verstand zu verlieren. Höchstens, daß ein junges Mädchen von sehr sensibler Natur durch ein noch unbekanntes Vergnügen dermaßen entrückt wird, daß seine Gemütsbewegung und seine Überraschung ihm einen Ausruf oder einige unwillkürliche Handbewegungen entlocken, die anzeigen, daß sie im Moment nicht acht gibt auf die Haltung, die sich in einer öffentlichen Versammlung zu wahren ziemt. Doch bald wird sie ihrer augenblicklichen Verirrung innewerden oder, um es richtiger zu

sagen, ihrer Zerstretheit. Denn es ist nicht wahr, daß sie während ihrer Entrückung geglaubt hätte, Rodrigue und Chimène zu sehen. Sie ist nur beinah so lebhaft gerührt gewesen, als ob sie wahrhaftig Rodrigue zu Füßen seiner Geliebten, deren Vater er eben getötet hat, gesehen hätte.

[...]

Man erzählt eine Menge Geschichten von Tieren, Kindern und sogar von erwachsenen Menschen, die sich von Gemälden derart haben täuschen lassen, daß sie sie für die Gegenstände hielten, von denen sie nur eine Nachahmung waren. Alle diese Menschen, so werden Sie sagen, sind der Illusion aufgesessen, die Sie als unmöglich ansehen. Man wird hinzufügen, daß mehrere Vögel mit dem Kopf gegen die Perspektive von Ruel gestoßen sind, getäuscht durch deren Himmel, der so gut nachgeahmt war, daß sie glaubten, durch ihn hindurchflattern zu können. Menschen haben oft das Wort an Porträts gerichtet im Glauben, mit Menschen zu sprechen. Alle Welt kennt die Geschichte von dem Porträt der Dienerin Rembrandts. Er hatte es in ein Fenster gestellt, wo das Mädchen sich öfters aufhielt, und die Nachbarn kamen einer nach dem andern, um mit der Leinwand einen Schwatz zu halten.

Alle diese Tatsachen will ich gern zugeben; sie beweisen nur, daß die Gemälde wohl öfters eine Illusion in uns erzeugen, aber nicht, daß die Illusion die Quelle des Vergnügens ist, das die Nachahmungen der Dichtung und Malerei uns gewähren. Der Beweis dafür ist, daß das Vergnügen auch dann anhält, wenn es keine Möglichkeit mehr für die Überraschung gibt. Die Gemälde gefallen ohne Hilfe jener Illusion, die nur eine Störung des Vergnügens ist, das sie uns gewähren, und dazu eine seltene Störung. Die Gemälde gefallen, obwohl man gewahr ist, daß sie nur eine Leinwand sind, auf der man kunstvoll Farben verteilt hat. Eine Tragödie rührt diejenigen, die alle Mittel genauestens kennen, die das Genie des Dichters und das Talent des Schauspielers ins Spiel bringen, um ihr Gemüt zu bewegen. Das Vergnügen, das die hervorragenden Gemälde und dramatischen Gedichte uns machen können, ist sogar größer, wenn wir sie zum zweiten Male sehen und darum keine Möglichkeit der Illusion mehr besteht. Wenn man sie zum ersten Male sieht, ist man geblendet von ihren Schönheiten. Unser Geist, zu unruhig und zu erregt, um sich auf eine Einzelheit zu konzentrieren, genießt nichts wirklich. Weil wir alles überfliegen und alles sehen wollen, sehen wir nichts deutlich. Wer hätte das nicht schon an sich

erfahren, wenn ihm je ein Buch in die Hand geraten ist, das er immer schon dringend lesen wollte? Bevor er die ersten Seiten mit ganzer Aufmerksamkeit lesen konnte, mußte er das Buch von vorn bis hinten überfliegen. So ist auch unser Geist, wenn wir eine schöne Tragödie oder ein schönes Gemälde zum zweiten Male sehen, eher imstande, bei den Teilen eines Gegenstandes, den er schon erschlossen und im ganzen überflogen hat, zu verweilen. Die allgemeine Idee des Werks hat sich, so zu sagen, in seiner Einbildungskraft eingenistet; denn eine solche Idee muß sich dort eine Weile aufgehalten haben, bevor sie sich einrichten kann. Dann gibt sich der Geist ohne Ablenkung dem hin, was ihn rührt. Wer sich für Architektur interessiert, prüft eine Säule und verweilt bei irgendeinem Teil eines Palastes erst, nachdem er einen Blick auf die ganze Masse des Bauwerks geworfen, nachdem er in seiner Vorstellung die deutliche Idee des Palastes untergebracht hat.

45. Abschnitt

Von der Musik im engeren Sinne

Uns bleibt, von der Musik zu reden als dem dritten unter den Mitteln, die die Menschen erfunden haben, um der Dichtung neue Kraft zu geben und sie instand zu setzen, einen noch größeren Eindruck auf uns zu machen. Ebenso wie der Maler die Züge und Farben der Natur nachahmt, ahmt der Musiker die Töne, die Akzente, die Seufzer, die Tonfälle, kurz alle jene Klänge nach, mit deren Hilfe die Natur selbst ihre Gefühle und ihre Leidenschaften ausdrückt. Alle diese Klänge haben eine wunderbare Kraft, unser Gemüt zu erregen, weil sie die von der Natur festgesetzten Zeichen der Leidenschaften sind, von der sie ihre Energie erhalten; wohingegen die artikulierten Worte nur willkürliche Zeichen der Leidenschaften sind. Die artikulierten Worte beziehen ihre Bedeutung und ihren Wert nur aus einer Festsetzung durch Menschen, die sie immer nur in einem bestimmten Lande in Umlauf haben bringen können.

Um die Nachahmung der natürlichen Klänge noch gefälliger und rührender zu machen, hat die Musik sie auf jenen zusammenhängenden Gesang reduziert, den man »Thema« [*sujet*] nennt. Diese Kunst hat noch zwei weitere Mittel gefunden, den Gesang gefällig zu machen und unser Gemüt zu bewegen. Das eine ist die Harmonie, das andere der Rhythmus.

Die Akkorde, aus welchen die Harmonie besteht, haben ei-

nen großen Zauber für das Ohr; und das Zusammenwirken der verschiedenen Stimmen einer musikalischen Komposition, die jene Akkorde bilden, trägt außerdem zum Ausdruck jenes Schalls bei, den der Musiker nachahmen will. Der basso continuo und die anderen Stimmen helfen dem Gesang sehr, das Thema der Nachahmung vollkommener auszudrücken.

Die Alten nannten Rhythmus in der Musik, was wir Takt oder Tempo [*mesure ou mouvement*] nennen. Nun verleiht aber erst der Takt und das Tempo einer musikalischen Komposition die Seele. Indem die Wissenschaft vom Rhythmus zeigt, wie man den Takt passend wechselt, nimmt sie der Musik jene Einförmigkeit des Tonfalls [*cadence*], die sie schnell langweilig machen könnte. Zweitens gibt der Rhythmus der Nachahmung, die eine Komposition bezweckt, größere Wahrscheinlichkeit, weil der Rhythmus sie auch noch das Fortschreiten und das Tempo [*la progression & le mouvement*] der Geräusche und natürlichen Klänge nachahmen läßt, die sie schon durch Melodie und Harmonie nachahmte. Auf diese Weise gibt der Rhythmus der Nachahmung eine weitere Wahrscheinlichkeit.

Die Musik bildet also ihre Nachahmungen mit Hilfe des Gesanges, der Harmonie und des Rhythmus. »In cantu tria praecipue notanda sunt, harmonia, sermo & rithmus. Harmonia versatur circa sonum: Sermo circa intellectum vorborum & enuntiationem distinctam: Rithmus circa concinnum cantici motum« [Beim Gesange sind drei Dinge vor allem zu beachten: die Harmonie, die Sprache und der Rhythmus. Die Harmonie hat es mit dem Klang zu tun, die Sprache mit dem Verständnis der Worte und der deutlichen Aussprache, der Rhythmus mit der passenden Bewegung des Liedes].

Ebenso setzt die Malerei ihre Nachahmungen mit Hilfe der Zeichnung, des Helldunkels und der Farben der einzelnen Gegenstände [*couleurs locales*] ins Werk.

Die natürlichen Zeichen der Leidenschaften, die die Musik versammelt und kunstvoll dazu verwendet, die Energie der Worte, die sie vertont, zu steigern, müssen sie also stärker befähigen, uns zu rühren, eben weil diese natürlichen Zeichen eine wunderbare Kraft besitzen, unser Gemüt zu bewegen. Sie beziehen sie von der Natur selbst. »Nihil est enim tam cognatum mentibus nostris, quàm numeri atque voces, quibus & incitatur, & incendimur, & lenimur & languescimus« [Nichts ist unserem Innern so verwandt wie Rhythmen und Laute, durch die wir aufgeregt und entflammt werden, aber auch besänftigt

und schlaff; Cicero, De oratore III, 197], sagt einer der urteilsfähigsten Beobachter der Reaktionen der Menschen. Und so wird aus dem Vergnügen des Ohres das Vergnügen des Herzens. Daher stammen unsere Chansons; und die Beobachtung, daß deren Worte eine ganz andere Energie haben, wenn man sie gesungen als wenn man sie aufgesagt hört, gab wohl die Veranlassung, Stellen aus Theaterstücken in Musik zu setzen, und so kam man allmählich dahin, ganze Schauspiele zu singen. Das ist unsere Oper.

Es gibt also eine Wahrheit in den Rezitativen der Opern; und diese Wahrheit besteht in der Nachahmung der Töne, Akzente, Seufzer und der Laute, die den in den Worten enthaltenen Gefühlen von Natur aus eigen sind. Dieselbe Wahrheit kann sich in der Harmonie und im Rhythmus der ganzen Komposition finden.

Die Musik hat sich nicht damit begnügt, in ihren Gesängen die unartikulierte Sprache des Menschen und die natürlichen Laute nachzuahmen, deren er sich unwillkürlich bedient. Diese Kunst wollte auch alle Geräusche nachahmen, die am fähigsten sind, uns zu beeindrucken, wenn wir sie in der Natur hören. Die Musik bedient sich nur der Instrumente, um diese Geräusche, in denen es nichts Artikuliertes gibt, nachzuahmen; und wir nennen diese Nachahmungen »Symphonien«. Indessen spielen diese Symphonien tatsächlich gewisse Rollen, so zu sagen, in unseren Opern, und dies mit großem Erfolg.

Erstens, obwohl diese Musik rein instrumental ist, enthält sie nichts desto weniger eine wirkliche Nachahmung der Natur. Zweitens gibt es mehrere Geräusche in der Natur, die eine große Wirkung auf uns machen, wenn man sie uns an passender Stelle in den Szenen eines Theaterstücks hören läßt.

Die Wahrheit der Nachahmung einer Symphonie besteht in der Ähnlichkeit dieser Symphonie mit dem Geräusch, das sie nachahmen will. Es gibt Wahrheit in einer Symphonie, die komponiert ist, um einen Sturm nachzuahmen, wenn die Melodie der Symphonie, ihre Harmonie und ihr Rhythmus ein Geräusch hören lassen, das dem Brausen der Winde und dem Brüllen der Fluten, die gegeneinanderstoßen und sich gegen Felsen brechen, ähnelt. Von der Art ist die Symphonie, die einen Sturm nachahmt, in der Oper »Alcione« von [Marin] Marais [1656–1728].

[...]

Es ist also nicht überraschend, daß die Symphonien uns stark

rühren, obwohl ihre Klänge, wie Longinus [de subl. 39.3] sagt, »schlichte Imitationen eines unartikulierten Geräusches sind und, wenn man so sagen darf, Klänge, die nur die Hälfte ihres Seins und ein halbes Leben haben«.

Das ist der Grund, warum man sich in allen Ländern und Zeiten des unartikulierten Gesanges der Instrumente bedient hat, um das Herz der Menschen aufzuwühlen und ihnen gewisse Gefühle einzufloßen, besonders bei Gelegenheiten, wo es unmöglich ist, das Wort dazu zu gebrauchen. Die zivilisierten Völker haben in ihrem religiösen Kult stets von der Instrumentalmusik Gebrauch gemacht. Alle Völker haben Instrumente gehabt, die für den Krieg geeignet sind, und sie haben sich ihres unartikulierten Gesanges bedient, nicht allein, um denen, die zu gehorchen hatten, die Befehle der Kommandanten zu übermitteln, sondern auch, um den Mut der Kämpfer zu befeuern, manchmal sogar, ihn zu dämpfen. Man hat diese Instrumente auf verschiedene Weise gespielt, je nach der Wirkung, die sie ausüben sollten, und versucht, ihren Lärm dem Zweck anzupassen, für den man sie bestimmte.

Die Symphonien unserer Opern und hauptsächlich die Symphonien der Opern Lullis, des größten Musik-Dichters [*Poète en musique*], von dem wir Werke haben, machen die erstaunlichsten Wirkungen der Musik der Alten wahrscheinlich. Mag sein, daß der Kriegslärm aus »Thésée«, die Sordino-Stellen aus »Armide« und mehrere andere Symphonien desselben Autors Wirkungen erzielt hätten, die uns in den Berichten der antiken Schriftsteller so fabulös vorkommen, wenn man sie Menschen von einem so lebhaften Naturell wie den Athenern vorgespielt hätte; noch dazu in Schauspielen, wo sie schon durch die Handlung der Tragödie erschüttert gewesen wären. Wir selbst, fühlen wir nicht, daß diese Melodien auf uns den Eindruck machen, den der Musiker erzeugen wollte? Fühlen wir nicht, wie diese Symphonien uns erregen, uns beruhigen, uns rühren; kurz, wie sie auf uns einwirken ungefähr so wie die Verse eines Corneille oder die eines Racine auf uns einwirken?

Diese Symphonien nun, die uns so schön vorkommen, wenn sie als Nachahmung eines gewissen Schalls verwendet werden, sie würden uns fade, sie würden uns schlecht erscheinen, wenn man sie als Nachahmung eines anderen Schalls verwendete. Die Symphonie der Oper »Issé«, von der ich vorhin sprach, würde lächerlich scheinen, wenn man sie anstelle der Symphonie aus der Grabes-Szene aus »Amadis« spielte. Diese Musikstücke, die

uns so fühlbar erschüttern, wenn sie Teil einer Schauspielhandlung sind, würden sogar nur dürftiges Gefallen finden, wollte man sie wie *Sonaten* oder abgetrennte Musikstücke einer Person zu Gehör bringen, die sie nie in der Oper gehört hätte und sich infolgedessen ein Urteil darüber bilden müßte, ohne ihr größtes Verdienst zu kennen, d. h. die Verbindung, die sie zur Handlung haben, in der sie gewissermaßen eine Rolle spielen.

Die ersten Grundsätze der Musik sind also dieselben wie die der Dichtung und der Malerei. Ebenso wie die Dichtung und die Malerei ist die Musik eine Nachahmung. Die Musik kann nicht gut sein, wenn sie nicht den Regeln jener beiden Künste in bezug auf die Wahl der Themen [*sujets*], der Wahrscheinlichkeit und mehreren anderen Punkten folgt. Wie es Cicero sagt: »Ommes Artes quae ad humanitatem pertinent, habent quoddam commune vinculum & quasi cognatione quadam inter se continuantur« [Alle Künste, die zur Zivilisation beitragen, haben ein gemeinsames Band und hängen gleichsam durch Blutsverwandtschaft miteinander zusammen; Pro Archia 2].

Wie manche Menschen mehr von den Farben der Gemälde berührt werden als von dem Ausdruck der Leidenschaften, so sind auch in der Musik manche nur für die Gefälligkeit des Gesanges oder den Reichtum der Harmonie empfindlich und geben nicht genügend acht, ob dieser Gesang das Geräusch richtig imitiert, das er nachahmen soll, oder ob er zu dem Sinn der Worte paßt, auf die er gesetzt ist. Sie fordern vom Musiker nicht, daß er seine Melodie den Gefühlen anpaßt, die in denjenigen Worten enthalten sind, die er in Musik setzt. Sie sind damit zufrieden, daß seine Gesänge abwechslungsreich, anmutig oder sogar bizarr sind, und es reicht ihnen, wenn sie beiläufig einige Worte des Dialogs ausdrücken. Die Zahl der Musiker, die sich nach diesem Geschmack richten, als ob die Musik außerstande wäre, etwas Besseres zu tun, ist nur allzu groß.

[...]

Solche Musik, bei der es dem Komponisten nicht gelungen ist, seine Kunstfertigkeit zu dem Zwecke auszunutzen, uns zu rühren, möchte ich am liebsten mit solchen Gemälden auf eine Stufe stellen, die nur gut koloriert, und solchen Gedichten, die nur gut versifiziert sind. Wie die Schönheiten der Ausführung in der Dichtung ebenso wie in der Malerei dazu dienen sollen, die Schönheiten der Erfindung und die Genieblitze, die die nachgeahmte Natur malen, zur Wirkung zu bringen, ebenso sollen Reichtum und Abwechslung der Akkorde, Verzierungen

und Originalität der Melodie bei der Musik nur dazu dienen, die Nachahmung der Sprache der Natur und der Leidenschaften zu bewirken und zu verschönern. Was man Wissenschaft der Komposition nennt, ist eine Zofe, die beim Genie des Musikers angestellt sein soll, ebenso wie das Reimtalent beim Dichter. Alles ist verloren, wenn die Sklavin sich zur Herrin des Hauses macht und wenn sie es einrichten darf, wie es ihr paßt, als ob es ein bloß für sie errichtetes Gebäude wäre. Ja, ich glaube, alle Dichter und alle Musiker würden sich meiner Meinung anschließen, wenn es nicht leichter wäre, streng zu reimen, als einen poetischen Stil durchzuhalten oder, ohne vom Wahren abzuweichen, Melodien zu finden, die gleichzeitig natürlich und anmutig sind. Doch man kann nicht pathetisch sein, ohne Genie zu besitzen, aber es genügt, die Kunst ausgeübt zu haben, auch wenn man sich ihrer ohne Genie befleißigt hat, um gelehrte Musik zu komponieren und reiche Reime herzustellen.

*

Thomas Nugent gab seiner englischen Übersetzung des Buches von Abbé Dubos den Titel: »Critical Reflections on Poetry, Painting and Music« (London 1746), und auch für Voltaire, der aus dem Gedächtnis zitierte, war die Musik im Titel des Buches selbstverständlich enthalten. Daß der Abbé die Musik liebte, geht aus seinem Buch zur Genüge hervor. Allein, im Titel ließ er sie aus. Hatte er eine Ahnung davon, daß das Prinzip der Nachahmung der Musik letzten Endes doch nicht gerecht wurde? Denn nach diesem Prinzip hätte die Musik ja erst in der Oper zu sich selbst gefunden. Der Gedanke ist freilich nicht so absurd, daß Jean-Jacques Rousseau ihn nicht lebhaft verfochten hätte. Jedenfalls stellte die Nachahmungstheorie eine Herausforderung an die Musik dar, der sie sich auf zweierlei Weise stellte: einmal mit dem Protest, daß die Musik keine Nachahmung von irgend etwas, sondern eine eigene Sprache der Gefühle sei (musikalische Rhetorik); andererseits mit immer ingenüseren Methoden, die musikalische Nachahmung wahrscheinlicher zu machen: Wenn Gluck damit prahlte, daß er bei der Konzeption seiner Opern zu vergessen suche, daß er ein Musiker sei, so sprach er durchaus noch im Sinne des Abbé Dubos.

Für die Entstehung des Systems der schönen Künste und damit auch für die Entstehung der Ästhetik war das Prinzip der Nachahmung der Natur, weil es durch antike Tradition autorisiert war, unentbehrlich: Es war ein Gerüst, das man abriß, als das Gebäude fertig dastand.

Charles Batteux

Was Abbé Dubos eher beiläufig und essayistisch geleistet hatte, – nämlich die Zurückführung der schönen Künste auf ein gemeinsames Prinzip (bei ihm das Prinzip der Nachahmung von rührenden Gegenständen zum Zwecke einer unschädlichen Gemütsbewegung) –, das tat Charles Batteux (1713–1780), Professor für griechische und lateinische Philosophie am Collège royal und seit 1761 Mitglied der Académie française, ausdrücklich und systematisch. Er scheute sich nicht, ganze Passagen aus Dubos' Buch fast wörtlich zu übernehmen. Dennoch treten wir bei der Lektüre seines Buches in eine andere Welt, eine optimistische und aufgeklärte. Keine Rede mehr davon, daß unsere Natur seit Adams Fall verderbt ist und sich mit allen Mitteln, vorzugsweise denen der Kunst, davor bewahren muß, ihr eigenes Elend zu betrachten. »Unsere Seele ist dazu gemacht, das Wahre zu erkennen und das Gute zu lieben«, heißt es bei Batteux (S. 83). Die schönen Künste, »die nur im Schoß der Freude und derjenigen Gefühle haben entstehen können, die der Überfluß und die Ruhe mit sich bringen«, dienen lediglich dazu, unserem Geschmack zu schmeicheln. Sie sind das Werk des Künstlers (*artiste*, nicht mehr *artisan*), dessen Genie durch geschmackvolle Beobachtung der Natur, »d. h. alles dessen, was ist« (S. 33), das Schöne in ihr entdeckt, in seiner Seele ein Ideal daraus formt, das die Natur noch übertrifft, und die Züge dieses Ideals auf ein von ihm gewähltes Material überträgt – Marmor, Farbe auf Leinwand, Sprache, Klang, Bewegung. Wir, die Betrachter, erkennen das gemeinte Ideal kraft unseres Geschmacks wieder und sind ergötzt.

Die Einteilung der Künste, so wie sie uns vertraut ist, in mechanische (die eine Notdurft befriedigen und die Natur ausbeuten), schöne (die Vergnügen erregen und die Natur nachahmen: Dichtung, Malerei, Bildhauerei, Musik und Tanz) und schließlich in gemischte, die Nützlichkeit und Vergnügen miteinander verbinden (Redekunst und Architektur) hat erst Batteux festgelegt. Ganz Europa übernahm dieses System, wenn auch nicht unkritisch, zugleich mit der dazu gehörenden Terminologie, zu der hier ein paar Anmerkungen folgen:

Die Worte *génie* (lat. genius) und *nature* (lat. natura) stammen aus derselben Sprachwurzel (von der auch »nation« abstammt): gen-, Schwundstufe (g)nā-, was »zeugen« und »ent-

stehen« heißt. Jeder römische Mann hatte einen Genius als Schutzgeist wie jede römische Frau ihre Juno. Das *génie* des Künstlers ist seine Fähigkeit, hervorzubringen, also was wir heute mit einem Modewort Kreativität nennen, und zwar die für den einzelnen Künstler spezifische Kreativität.

Das Wort *natura*, »Entstehung« wurde im Lateinischen als Lehnübersetzung des griechischen Wortes *phýsis* (Entstehung, Wuchs, Wesen) behandelt, dessen Geschichte es erbt. Im Griechischen diente die Entgegensetzung von Natur und Konvention (*phýsis* und *nómos*) Sophisten jeder Schattierung als ein bequemes Mittel, auch das Paradoxeste zu beweisen. Als die Natur aber erst die stoische Weltseele in sich aufgenommen hatte, wurde sie vollends zu einem leicht manipulierbaren Ersatz-Gott, mit dessen Autorität alles, was mir nicht paßt, als un- oder widernatürlich gebrandmarkt werden kann. Die intellektuelle Ehrlichkeit eines Philosophen läßt sich an der Behutsamkeit ablesen, mit der er den Naturbegriff verwendet. Vorbildlich bleibt Pascal: »Die Gewohnheit ist eine zweite Natur, die die erste zerstört. Doch was ist die Natur? Warum ist die Gewohnheit nicht natürlich? Ich fürchte gar, diese Natur ist selber nur eine erste Gewohnheit, wie die Gewohnheit eine zweite Natur ist« (Pensées, Nr. 93 bei Brunschvicg).

Die Worte *goût* (lat. *gustus*, Geschmackssinn) und *tact* (lat. *tactus*, Gespür, Tastsinn) ebenso wie *flair* (Witterung, Geruchssinn) waren ursprünglich metaphorische Ausdrücke für den »sechsten Sinn«, mit dem der wohlherzogene und nicht ganz stupide Mensch in allen Fragen des täglichen Lebens die richtige Wahl trifft zwischen dem Zukömmlichen und dessen Gegenteil, gleichgültig ob es um die Frage geht, welcher Hut einem besser steht, welche Worte man bei einem bestimmten Anlaß wählt oder ob man seinem Gegenüber vertrauen kann. Als ästhetische Kategorie machte »le goût« das Rennen dank des Jesuiten Balthasar Gracián (1601–1658), dessen »discreto«, der diskriminierende, urteilsfähige Weltmann, den »cortegiano«, Castigliones adligen Höfling, als Erziehungsideal abgelöst hatte in einer Atmosphäre der sozialen Mobilität, die vom Absolutismus gefördert wurde. Geschmack ist keine bloße Privatsache, er wird erworben und verfeinert im Umgang mit der guten Gesellschaft. »Was vielen gefällt, nicht allein verwerfen. Etwas Gutes muß daran seyn, da es so Vielen genügt, und läßt es sich auch nicht erklären, so wird es doch genossen. Die Absonderung ist stets verhaßt und, wenn irrthümlich, lächerlich. Man wird eher

dem Ansehn seiner Auffassungsgabe, als dem des Gegenstandes schaden, und dann bleibt man mit seinem schlechten Geschmack allein. Kann man das Gute nicht herausfinden; so verhehle man seine Unfähigkeit und verdamme die Sache nicht schlechthin. Gewöhnlich entspringt der schlechte Geschmack aus Unwissenheit. Was Alle sagen, ist; oder will doch seyn« (Balthasar Gracián's Orakel der Weltklugheit 270, in der Übersetzung A. Schopenhauers, Leipzig 1890).

CHARLES BATTEUX, *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, Paris 1746, übersetzt nach der Ausgabe Paris 1773.

Teil III: worin das Prinzip der Nachahmung durch seine Anwendung auf verschiedene Künste bestätigt wird.

3. Abschnitt: Über Musik und Tanz

1. Kapitel: Die Natur der Musik und des Tanzes muß an der Natur des Tons und des Gestus erkannt werden.

Die Menschen haben, um ihre Ideen und Gefühle auszudrücken, drei Mittel: das Wort, den Ton der Stimme und den Gestus. Unter Gestus verstehen wir die äußeren Bewegungen und die Haltungen des Körpers: »Gestus«, sagt Cicero, »est conformatio quaedam & figura totius oris & corporis« [Der Gestus ist eine gewisse Formung und Gestaltgebung des ganzen Gesichts und des Körpers].

Ich habe das Wort an erster Stelle genannt, weil es den ersten Rang einnimmt und weil die Menschen am meisten darauf acht geben. Doch Tonfall und Gesten haben mehrere Vorzüge vor dem Wort: Ihr Gebrauch ist natürlicher; wir behelfen uns mit ihnen, wenn die Worte uns fehlen; ihr Gebrauch ist weiter verbreitet: ein universeller Dolmetscher, der uns in die entferntesten Winkel der Erde begleitet, uns den barbarischsten Nationen, sogar den Tieren verständlich macht. Schließlich sind sie auf besondere Weise dem Gefühl gewidmet. Das Wort belehrt, überzeugt uns, es ist das Werkzeug der Vernunft; doch der Ton und der Gestus sind die Werkzeuge des Herzens: Sie erschüttern, gewinnen und überreden uns. Das Wort drückt Leidenschaft nur durch die Ideen aus, an die die Gefühle gebunden sind, und gleichsam durch Reflexion. Der Ton und der Gestus erreichen das Herz unmittelbar und ohne Umweg. Kurz, das

Wort ist eine Sprache der Festsetzung, die die Menschen getroffen haben, um sich ihre Gedanken deutlicher mitzuteilen; die Gesten und Tonfälle sind gleichsam der Wortschatz der schlichten Natur; sie enthalten eine Sprache, die wir schon bei unserer Geburt kennen und derer wir uns bedienen, um alles anzukündigen, was unsere Bedürfnisse und die Erhaltung unseres Seins betrifft: darum ist sie lebhaft, kurz, energisch. Was für eine Schatzkammer für die Künste, deren Ziel es ist, das Gemüt zu bewegen, muß doch eine Sprache sein, in der alle Ausdrucksweisen eher die des Menschseins selbst als die der Menschen sind!

[...]

3. Kapitel

Alle Musik und aller Tanz muß eine Bedeutung, einen Sinn haben.

Wir wiederholen hier nicht, daß die Melodien der Musik und die Bewegungen des Tanzes nur Nachahmungen, ein künstliches Gewebe von poetischen Tonfällen und Gesten sind, die nur Wahrscheinlichkeit, keine Wahrheit haben. Die Leidenschaften [*passions*] darin sind ebenso fabelhaft wie die Handlungen [*actions*] in der Poesie; sie sind ebenso sehr die alleinige Schöpfung des Genies und des Geschmacks; nichts daran ist wahr, alles Kunstwerk. Wenn es mitunter geschieht, daß der Musiker oder Tänzer wirklich von dem Gefühl beherrscht sind, das sie ausdrücken, dann ist das ein zufälliger Umstand, der nicht in der Absicht der Kunst liegt; es ist eine Malerei, die sich auf lebendiger Haut findet und eigentlich auf die Leinwand gehörte. Kunst ist dazu da, zu täuschen, wir haben es, glaube ich, genug gesagt. Wir sprechen hier also nur von den Ausdrucksweisen [*expressions*].

Die Ausdrucksweisen im allgemeinen sind an sich weder natürlich noch künstlich; sie sind nur Zeichen. Ob die Kunst sie benutzt oder die Natur, ob sie an die Realität gebunden sind oder an die Fiktion, an die Wahrheit oder die Lüge: so ändert sich ihre Qualität, nicht aber ihre Natur oder ihr Status. Die Worte sind in der Konversation und in der Dichtung dieselben; Linien und Farben in den natürlichen Gegenständen und in den Gemälden; folglich müssen auch die Tonfälle und die Gesten in den Leidenschaften dieselben sein, gleichgültig ob diese wirklich oder erdichtet sind. Die Kunst schafft die Ausdrucksweisen

nicht und zerstört sie nicht; sie regelt sie nur, verstärkt und poliert sie. Und ebenso wenig, wie sie aus der Natur heraustreten kann, um Dinge zu schaffen, kann sie die Natur verlassen, um Dinge auszudrücken: Das ist ein Grundsatz.

Würde ich sagen, daß mir eine Rede nicht behagt, die ich nicht verstehe, so hätte mein Geständnis nichts Auffallendes. Wenn ich dasselbe von einem Musikstück zu sagen wage, so wird man mir entgegenhalten: »Halten Sie sich so sehr für einen Kenner, daß Sie das Verdienst einer feinen und sorgfältig gearbeiteten Musik fühlen können?« Ich wage zu antworten: »Ja; denn es handelt sich ums Fühlen [*sentir*].« Ich gebe nicht vor, die Töne oder das Verhältnis zu berechnen, das sie untereinander und zu unserem Gehörorgan haben; ich spreche hier nicht vom Zittern der Moleküle, den Schwingungen der Saiten oder mathematischen Proportionen. Ich überlasse den gelehrten Theoretikern solche Spekulationen, die nur wie grammatikalische oder logische Feinheiten in einer Rede sind, deren Verdienst ich fühlen kann, ohne mich in solche Einzelheiten einzulassen. Die Musik spricht zu mir durch Tonfälle; diese Sprache ist mir natürlich; wenn ich sie nicht verstehe, hat Kunst die Natur verdorben, anstatt sie zu vervollkommen. Man muß über eine Musik wie über ein Gemälde urteilen. Ich sehe in diesem hier Linien und Farben, deren Sinn ich verstehe; es schmeichelt mir, es rührt mich. Was würde man von einem Maler sagen, der sich damit begnügte, kühne Linien und lebhafteste Farbmassen auf die Leinwand zu werfen, ohne irgendeine Ähnlichkeit mit einem bekannten Gegenstande? Die Anwendung auf die Musik ergibt sich von allein. Die Voraussetzungen sind dieselben. Wenn es doch einen Unterschied gibt, so stärkt dieser meinen Beweis. Das Ohr, sagt man, ist weitaus empfindlicher als das Auge. Also bin ich noch fähiger, eine Musik zu beurteilen als ein Gemälde.

Ich rufe den Komponisten selber zum Zeugen auf: Was sind die Stellen, die er am meisten billigt, vorzüglich liebt, auf die er mit geheimer Selbstgefälligkeit immer wieder zurückkommt? Sind es nicht diejenigen, wo seine Musik gleichsam sprechend ist, wo sie einen deutlichen Sinn hat, ohne Dunkelheit oder Zweideutigkeit? Warum wählt man gewisse Gegenstände, gewisse Leidenschaften eher als andere? Geschieht es nicht, weil sie bequemer auszudrücken sind und die Zuschauer den Ausdruck mit größerer Leichtigkeit erfassen?

Der tiefe Musiker mag sich daher, wenn er Lust hat, dazu

beglückwünschen, Töne, die sich eigentlich nie begegnen dürfen, durch einen mathematischen Akkord zusammengebracht zu haben: Wenn sie nichts bedeuten, werde ich sie jenen Arm-bewegungen der Redner vergleichen, die nur Lebenszeichen, oder jenen künstlichen Versen, die nur ein abgemessener Lärm, oder jenen schriftstellerischen Einzelheiten, die nur eine frivole Zierde sind. Die schlechteste aller Musiken ist die ohne Charakter. Es gibt keinen Ton in der Kunst, der nicht sein Modell in der Natur hätte und nicht zumindest der Anfang eines Ausdrucks sein sollte, wie ein Buchstabe oder eine Silbe es im Wort ist.*

Es gibt zwei Arten von Musik: Die eine ahmt nur die nichtlebenshaftlichen Klänge und Geräusche nach; sie entspricht der Landschaft in der Malerei. Die andere, die die beseelten Klänge ausdrückt, welche mit den Leidenschaften zusammenhängen: sie ist das Bild von Menschen.

Der Musiker ist nicht freier als der Maler: Er ist überall und immer dem Vergleich mit der Natur unterworfen. Malt er ein Gewitter, einen Bach, einen Zephir, so sind seine Töne in der Natur, er kann sie dort nur holen. Malt er einen idealen Gegenstand, der niemals Wirklichkeit hatte, etwa das Stöhnen der Erde, das Beben eines Geistes, der aus dem Grabe tritt, dann möge er es mit dem Dichter halten:

»Aut famam sequere, aut sibi convenientia finge.«

[Folge entweder der Sage, oder erdichte Dinge, die zueinander passen.]

Es gibt Klänge in der Natur, die seiner Idee entsprechen, falls sie musikalisch ist; und wenn der Komponist sie gefunden hat, wird er sie auf der Stelle erkennen; sie ist eine Wahrheit: Sobald man sie entdeckt, scheint es, als ob man sie wiedererkennt, obwohl man sie nie gesehen. Und so reich die Natur für die Musiker auch sein mag: Wenn wir nicht den Sinn der Ausdrucksmöglichkeiten, die sie in sich birgt, verstehen könnten,

* Das gilt von der einfachen Melodie [*Chant simple*] und der vielstimmigen [*Chant harmonique*] gleichermaßen: Beide sollen einen Sinn, eine Bedeutung haben, aber mit dem Unterschied, daß die einfache Melodie wie eine ans Volk gerichtete Rede ist, die, um verstanden zu werden, kein Studium erfordert; während der mehrstimmige Gesang eine Art musikalischer Gelehrsamkeit, gebildete und geübte Ohren verlangt. Er ist beinahe eine Rede für Gelehrte, setzt in den Zuhörern gewisse erworbene Kenntnisse voraus, ohne die sie nicht imstande sind, seine Vorzüge zu beurteilen. Bleibt zu wissen, ob eine Rede, die nur an Gelehrte gerichtet ist, wirklich beredt sein kann.

so wäre es nimmermehr ein Reichtum für uns. Es wäre ein unbekanntes und darum unnützes Idiom.

Da die Musik bedeutsam ist in der Symphonie, wo sie nur »ein halbes Leben, die Hälfte ihres Seins« besitzt, was wird sie erst im Gesang sein, wo sie das Gemälde des Menschenherzens wird? Jedes Gefühl, sagt Cicero, hat einen Ton, einen eigentümlichen Gestus, der es ankündigt, es ist wie das Wort, das an eine Idee geheftet ist: »Omnis motus animi suum quemdam à naturâ habet vultum & sonum & gestum.«

Darum muß deren enge Verbindung eine Art folgerechter Rede bilden; und wenn es Ausdrücke gibt, die mich in Verlegenheit setzen, weil sie unvorbereitet sind oder unerklärt durch die vorangehenden oder folgenden; wenn es Ausdrücke gibt, die mich ablenken, sich widersprechen: so kann ich nicht befriedigt sein.

Es ist wahr, wird man sagen, daß es Leidenschaften gibt, die man im musikalischen Gesang wiedererkennt, z. B. die Liebe, die Freude, die Traurigkeit; doch auf ein paar deutliche Ausdrucksweisen kommen tausend andere, deren Gegenstand man nicht angeben kann.

Man kann deren Gegenstand nicht sagen, das gebe ich zu; doch folgt daraus, daß es ihn nicht gibt? es genügt, ihn zu fühlen; ihn zu nennen, ist nicht nötig. Das Herz hat seine Intelligenz unabhängig von den Worten, und wenn es gerührt ist, hat es alles verstanden. Wie es übrigens große Dinge gibt, an die die Worte nicht heranreichen, so gibt es auch feine Dinge, die sich ihrem Zugriff entziehen; und solche finden sich vor allem im Gefühl. [...]

*

Spätestens seit Diderot gehört es zum guten Ton, an Batteux kein gutes Haar zu lassen; da er es unterließ, das Modell der Nachahmung, die »schöne Natur«, zu definieren, schien er der Muckerei in der Kunst Tür und Tor geöffnet zu haben. Der Erfolg seines Werks (das sofort in viele europäische Sprachen übersetzt wurde, ins Deutsche von J. A. Schlegel unter dem Titel »Batteux' Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz«, Leipzig 1752) war zu groß für ihn, der weder ein origineller noch ein scharfsinniger Denker war.

Auch wir haben Einwände:

1) Es ist nicht wahr, daß der Tonfall natürlich sei in dem Sinne, daß wir ihn von Geburt an richtig verstehen und daß er allen Menschen gemeinsam ist. Marmontel bemerkte schon bald, daß es auf französischem Boden zwischen Bretonen, Parisern und Leuten aus Marseille Unterschiede im Tonfall gibt, die nicht nur befremden, sondern zu Mißverständnissen führen können. Ein Franzose kann sich des Verdachts nur schwer erwehren, alle Briten seien sexuell deviant, bloß weil sie innerhalb einer Silbe die Tonhöhe wechseln.

2) Es ist wahr, daß der Mensch nicht aus nichts etwas schaffen kann. Aber wenn es um Ausdrucksweisen geht, so kann der Mensch aus dem, was die Natur ihm liefert, das Gleichgültige zum Träger des Ausdrucks machen. Nicht nur »verstärkt«, »regelt« und »poliert« die Poesie die sprachlichen Ausdrucksmittel; sie bringt es fertig, einzelne Laute und Silben im Zusammenhang ausdrucksvoll, bedeutend erscheinen zu lassen, obwohl sie es (gegen Batteux' Behauptung) von Natur aus nicht sind.

Ebenso die Musik. Schon die Griechen wußten, daß der Unterschied von Höhe und Tiefe des Tones einer Silbe bedeutungsvoll ist, daß es aber in der gesprochenen Sprache keinen Unterschied macht, ob es sich dabei um eine Quinte, einen Tritonus oder eine Quarte handelt. Erst die Musik klassifiziert diese Differenzen und macht sie zu Ausdrucksmitteln. Batteux beruft sich zwar manchmal auf Rameau, aber daß er ihn nicht gelesen hat, zeigt sich an seiner ausschließlich linearen Betrachtungsweise der Harmonik, die die traditionelle war. So konnte er nicht wissen, daß der Dominantseptakkord, die Sixte ajoutée, der neapolitanische Sextakkord, der verminderte Septakkord etc. inzwischen zu wiedererkennbaren simultanen Gestalten geworden waren, die zwar nichts nachahmten (das war später noch J.-J. Rousseaus Argument gegen die Harmonie), aber dennoch im Zusammenhang (besonders im Zusammenhang der Achttakt-Periode, die sich in der italienischen Musik als Norm etabliert hatte) auch von Nichtmusikern als bedeutend und ausdrucksvoll empfunden wurden.

Alexander Gottlieb Baumgarten

Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) war ein Schüler des Philosophen Christian Wolff (1679–1754), der die verstreuten und fragmentarischen Entwürfe des großen Leibniz (1646–1716) in ein System gebracht hatte und die deutsche Schulphilosophie bis hin zu Kant beherrschte.

Der Zugang zu Baumgarten ist aus mehreren Gründen erschwert. Der erste Grund ist Form und Stil der Darstellung. Sein wichtigstes Werk, die ›Aesthetica‹ (1. Band 1750, 2. Band 1758), ist weder ein nachlässig-eleganter Essai wie die Arbeit des Abbé Dubos, noch eine abgeschlossene, zusammenfassende Abhandlung wie das Buch Batteux', sondern ein Kompendium für Philosophiestudenten zum Gebrauch bei den Vorlesungen (ebenso wie noch Hegels Enzyklopädie und Rechtsphilosophie), d. h. literarisch anspruchslos und eigentlich der mündlichen Erläuterung bedürftig. Die Sprache ist Latein, und was für ein Latein! Eine Mischung von scholastischen Formeln, hier und dort einem Germanismus, oft aber von großer, ein bißchen dunkler Schönheit, die die liebevolle Beschäftigung mit den Klassikern verrät, und nicht ohne den Humor des geborenen Berliners (›Es gibt so geringfügige Wahrheiten, daß sie zu erforschen oder in Erinnerung zu rufen, unterhalb des ästhetischen Horizonts liegt. [...] Nicht einmal der Historiker [...] kümmert sich darum, mit welchem Fuß Aeneas zuerst Italien berührt hat, und trotzdem ist es nur allzu wahr, daß es mit dem linken oder mit dem rechten hat geschehen müssen, es sei denn mit beiden zugleich, was nicht ganz so schicklich gewesen wäre«; § 430). Es ist keine leichte Lektüre.

Die beiden Bände der Ästhetik sind ein monströses Fragment. Von den geplanten zwei Teilen (der theoretischen und praktischen Ästhetik) stellen sie nur das erste Kapitel des ersten Teils, die Heuristik, dar. Zu der geplanten Methodologie und Semiotik ist der Autor nicht mehr gekommen, da er 1762 nach längerer schwerer Krankheit in Frankfurt an der Oder starb.

Das zweite Erschwernis, Baumgarten recht zu verstehen, ist natürlich die Geschichte der Ästhetik seither, besonders seit Kant. Kant, der seine Dankesschuld gegenüber Baumgarten immer freudig anerkannte, benutzte, darin Aristoteles ähnlich, seine Vorgänger wie Steinbrüche, denen er entnahm, was er brauchte, um es in sein System einzufügen, ohne lange zu fra-

gen, wie die Vorgänger es eigentlich gemeint hätten. Wer Kant gelesen hat, steht immer in Versuchung, Baumgarten als Vorläufer zu lesen und, wo er von Kant abweicht, Widersprüche und Rückfälle zu sehen, wo keine sind. Ich versuche, dem in meiner Übersetzung Rechnung zu tragen, indem ich einige Termini konsequent anders übersetze als in der Kant-Tradition üblich. Darum einige Anmerkungen: *cogitare* habe ich zwar immer mit »denken« wiedergegeben, bitte aber, stets im Gedächtnis zu behalten, daß es der Cartesianische Begriff des Denkens ist, der hier gemeint ist: »einen Bewußtseinsinhalt haben«, gleich, ob dieser Bewußtseinsinhalt ein Syllogismus, ein Traum, das Jucken eines Mückenstichs oder ein musikalischer Ohrwurm ist. *cognitio sensitiva* wird traditionell mit »sinnlicher Erkenntnis« wiedergegeben. Da Baumgarten aber ausdrücklich den inneren Sinn mitmeint, habe ich die Übersetzung »Erkenntnis durch Empfindung« oder »Empfindungserkenntnis« vorgezogen. Die Gedankenassoziation mit dem Zeitalter der Empfindsamkeit schien mir nicht abwegig. *analogon rationis* wird manchmal mit »intuitives Denken« übersetzt, und in der Tat ist damit auch etwa das gemeint, was sich der heutige Zeitgenosse darunter vorstellt. Da »denken« aber schon als Übersetzung von *cogitare* besetzt war und außerdem für Leibniz die intuitive Erkenntnis die höchstmögliche überhaupt ist, schien mir die Übersetzung allzu mißverständlich und ich entschied mich für »Quasi-Vernunft«, d. h. die halb logische, halb instinktive Verarbeitung von Informationen und Vorurteilen mit Hilfe eines Verfahrens, das viele logische Schritte überspringt und Analogieschlüsse bevorzugt; die »Quasi-Vernunft« hält keiner wissenschaftlichen Untersuchung stand, ist uns aber zur Bewältigung des Alltags unentbehrlich.

Metaphysische, materiale, objektive Wahrheit ist bei Baumgarten ganz naiv die Summe alles dessen, was der Fall ist, *logische, mentale, subjektive Wahrheit* das Abbild davon in einem denkenden Geist. Nur in Gottes Allwissenheit fallen die beiden Wahrheiten zusammen, im Menschen ist die logische Wahrheit immer nur ein verzerrtes Bruchstück der metaphysischen. Dieser Defekt ist ein metaphysisches Übel im Leibnizschen Sinne: Er ergibt sich aus der Endlichkeit des Menschen. Aber das Neue an der Lehre Baumgartens ist, daß der Mensch sich aussuchen kann, auf welche Weise er die subjektive Wahrheit gegenüber der materialen verkürzt. Er kann das Moment der *Deutlichkeit*, d. h. der begrifflichen Unterscheidbarkeit, an seinen

Ideen betonen: dann werden sie abstrakter und wissenschaftlicher sein und mit dem täglichen Leben herzlich wenig zu tun haben; oder er kann das Moment der *Klarheit* und Anschaulichkeit betonen; dann sind seine Ideen konkreter, dafür aber verworrener und begrifflich nicht recht zu sondern. Eine solche Wahrheit nennt Baumgarten *ästhetische Wahrheit*, den gesamten Bereich der dem Menschen möglichen logischen und ästhetischen Wahrheit aber nennt er *ästhetiko-logische Wahrheit*.

ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN, *Aesthetica*, Frankfurt/Oder 1750.

Prolegomena

§ 1

Die Aesthetik (Theorie der freien Künste, Lehre vom niederen Erkenntnisvermögen, Kunst des schönen Denkens, Kunst der Quasi-Vernunft) ist die Wissenschaft von der Erkenntnis durch Empfindung.

§ 2

Die natürliche Stufe der niederen Erkenntnisvermögen, die durch die bloße Erfahrung, also ohne fachgemäße Ausbildung, erreicht wird, kann NATÜRLICHE ÄSTHETIK heißen und unterschieden werden (wie es bei der natürlichen Logik üblich ist) in eine angeborene (die angeborene schöne Begabung) und eine erworbene; diese wiederum in eine lehrende und eine ausübende.

§ 3

Der Nutzen einer zur natürlichen hinzutretenden kunstgemäßen Ästhetik wird unter anderem darin bestehen,

- 1) den Wissenschaften, die vorwiegend durch den Verstand erfaßt werden können, gutes Material zu liefern,
- 2) das, was auf wissenschaftliche Art erkannt worden ist, dem Fassungsvermögen beliebiger Personen anzupassen,
- 3) den Bereich des Erkenntnisfortschritts über die uns deutlich erkennbaren Gegenstände hinaus zu erweitern,
- 4) allen friedlichen Studien und den freien Künsten gute Grundlagen zu vermitteln,

5) im alltäglichen Handeln (unter gleichen Voraussetzungen) allen anderen überlegen zu sein.

§ 13

Unsere Ästhetik gliedert sich wie die Logik, ihre ältere Schwester, in

I. eine THEORETISCHE, lehrende, allgemeine (I. Teil), die Vorschriften gibt

1) über die Sachen und Gegenstände des Denkens: die HEURISTIK (Kapitel 1)

2) über die einleuchtende Anordnung: die METHODOLOGIE (Kapitel 2)

3) über die Zeichen für die schön gedachten und angeordneten Dinge: die SEMIOTIK (Kapitel 3)

II. eine PRAKTISCHE, ausübende, spezielle (II. Teil).

I. TEIL

Theoretische Ästhetik

Kapitel 1

Heuristik

Abschnitt 1

Die Schönheit der Erkenntnis

§ 14

Das Ziel der Ästhetik ist die Vervollkommnung der Empfindungserkenntnis als solcher. Diese Vollkommenheit aber ist die Schönheit, und man hat sich zu hüten vor der Unvollkommenheit derselben Empfindungserkenntnis als solcher. Diese aber ist die Häßlichkeit.

§ 15

Um die Vollkommenheiten der Empfindungserkenntnis, die so verborgen sind, daß sie uns entweder ganz dunkel bleiben oder sich nur unserer Verstandestätigkeit erschließen, kümmert sich der Ästhetiker als solcher nicht.

§ 16

Um die Unvollkommenheiten der Empfindungserkenntnis, die so verborgen sind, daß sie uns entweder ganz dunkel bleiben oder nur durch Verstandestätigkeit entdeckt werden können, kümmert sich der Ästhetiker als solcher nicht.

§ 17

Empfindungserkenntnis ist (wie aus ihrem Namen hervorgeht) der Komplex der Vorstellungen, die unterhalb der Schwelle der Deutlichkeit liegen. Wenn wir jetzt von diesem Komplex, wie er in Erscheinung tritt, auch nur die Schönheit und Eleganz bzw. nur die Häßlichkeit verstandesmäßig mit einem Blick überschauen wollten, wie es ein Betrachter von gebildetem Geschmack einmal tun mag, so würde sich die Deutlichkeit, die für die Wissenschaft notwendig ist, zerfasern, überschüttet von der Masse der Reize und Makel im allgemeinen, im besonderen und im einzelnen. Aus diesem Grunde wollen wir zuerst die allgemeine und universale Schönheit, insofern sie fast jeder schönen Empfindungserkenntnis gemeinsam ist, und deren Gegenteil betrachten.

§ 18

Die Schönheit der Empfindungserkenntnis im allgemeinen wird sein

1) Übereinstimmung der Gedanken unter sich, so daß sie eine Einheit bilden, abgesehen von der Anordnung dieser Gedanken und von deren Darstellung durch Zeichen. Diese Übereinstimmung soll in Erscheinung treten [*phaenomenon sit*]. Sie ist die SCHÖNHEIT DER DINGE UND GEDANKEN, zu unterscheiden von der Schönheit der Erkenntnis, deren erster und vornehmster Teil sie freilich ist, und zu unterscheiden von der Schönheit der Gegenstände und des Stoffes, mit der sie wegen der geläufigen Bedeutung des Wortes »Ding« [*res*] oft zu unrecht verwechselt wird. Häßliches kann als solches auf schöne Weise gedacht werden, und Schöneres auf häßliche Weise.

§ 19

Die allgemeine Schönheit der Empfindungserkenntnis ist, weil es ohne Ordnung keine Vollkommenheit gibt,

2) Übereinstimmung der Ordnung, in der wir die schön gedachten Dinge betrachten; und zwar in sich und mit den Dingen, insofern diese Übereinstimmung in Erscheinung tritt: die SCHÖNHEIT DER ORDNUNG und der Disposition.

§ 20

Die allgemeine Schönheit der Empfindungserkenntnis ist, da wir Bezeichnetes nicht ohne Zeichen wahrnehmen,

3) Übereinstimmung der Zeichen unter sich, mit der Ordnung und mit den Dingen, Übereinstimmung, die in Erscheinung tritt: die SCHÖNHEIT DER BEZEICHNUNG; Dazu gehören Stil und Ausdrucksweise, wenn das Zeichen eine Rede oder ein Dialog ist, und zugleich der Vortrag, wenn die Rede vor einem Publikum gehalten wird.

Da haben wir nun die drei universalen Grazien der Erkenntnis.

Abschnitt 34

Das unbedingte ästhetische Streben nach Wahrheit

§ 555

Je größer der Wald des Ästhetisch-Wahren, des Wahrscheinlichen, der Fiktionen und Fabeln ist, in dem derjenige herumirren kann, der auf schöne Weise denken will, um so weniger wandere er regellos herum, sondern glaube vielmehr, daß alle anderen sehen können, wie seine Fehler sein Werk durch Falschheit verunstalten. Von einem feinen Menschen solcher Begabung und mit solchem Herzen ist besonders auf ein einzigartiges STREBEN NACH WAHRHEIT zu halten, worunter man verstehen mag: nicht allein ein Talent, das geeignet, sondern auch durch viel Arbeit geübt und erfahren darin ist, ästhetiko-logische Wahrheiten zu erfassen; und nicht bloß irgendeine Neigung, sondern den festen Vorsatz, in seine Betrachtungen so viel Wahrheit hineinzubringen, wie es irgend die Schönheit des Ganzen gestattet. Da dieser Charakterzug für alles schöne Denken überhaupt meiner Meinung nach unabdingbar ist, wollen wir ihn DAS UNBEDINGTE und allgemeine STREBEN NACH WAHRHEIT nennen.

§ 556

Dasselbe könnte aus der unbedingten Ernsthaftigkeit abgeleitet werden, wenn man weiß, daß viele und nicht schlechte Philosophen alle Tugend aus der Liebe zur Wahrheit entstehen lassen.

Einer der höchsten Geschmacksrichter unter den Engländern stellt fest, daß alle Schönheit Wahrheit ist, und daß sogar in der

Poesie, wo alles Fabel ist, die Wahrheit dominiert und die Vollkommenheit des Ganzen ausmacht. Vielleicht lohnt es sich aber, die strengeren Liebhaber der Wahrheit über die Stufen der ästhetiko-logischen Wahrheit ausführlicher zu unterrichten. Die geringste Wahrheit ist die geringste Erfassung der geringsten metaphysischen Wahrheit.

Je 1) reicher

2) größer und würdiger

3) exakter

4) klarer und deutlicher

5) gewisser und solider

6) inbrünstiger die Erfassung des Gegenstandes ist;

7) je mehr Bestimmungsmomente dieser Gegenstand,

8) je größere und wichtigere Momente er umfaßt, und zwar

9) nach je festeren Regeln

10) in je engerem Zusammenhang,

um so größer ist die ästhetiko-logische Wahrheit.

§ 557

Es bedarf, glaube ich, jetzt keines Beweises

1) daß die größte Wahrheit keine ästhetiko-logische, sondern eine im engeren Sinne logische ist;

2) daß aber eine solche Wahrheit keinem Menschen zufällt, also kein einziges Ding in seiner größten logischen Wahrheit von irgendeinem menschlichen Verstand erkannt werden kann: Denn wer ein Ding so erkannt hat, der kennt alle Dinge. Darum ist der Abfall aller ästhetiko-logischen Wahrheit im Menschen von der höchsten logischen Wahrheit, die sich in der Allwissenheit allein vorfindet, als ein metaphysisches Übel, unendlich groß.

Da auch das eifrigste Wahrheitsstreben eines gesunden Geistes sich nicht stürzen kann in das, von dem er weiß, daß es unmöglich ist; andererseits aber auch nicht gar nichts mehr wollen wird, sobald er erkannt hat, daß er nicht alles erlangen kann: darum muß er sich zufriedener geben mit einem unendlich kleinen Teil der im weiteren Sinn logischen Wahrheit: dem nämlich, den er erlangen kann.

§ 558

Die Punkte 1–6 aus § 556 verschaffen der im weiteren Sinne logischen Wahrheit formale Vollkommenheit, die Punkte 7–10 materiale Vollkommenheit. Darum zielt das menschliche Wahr-

heitsstreben bald mehr auf die formale Vollkommenheit, was nicht möglich ist ohne eine Einbuße für die materiale; bald drängt sie mehr nach der materialen Vollkommenheit, und kann auch das nur mit Schaden für die formale Vollkommenheit.

Nehmen wir an, einem Menschen würde eine Erkenntnis zuteil, die nicht allein reich ist, sondern vollständig; nicht nur hinreichend groß, sondern ihrem Gegenstand ebenbürtig, ihm vollständig angemessen; nicht allein wahr, sondern auch exakt, so daß gar nichts Falsches in ihr ist; nicht bloß klar, sondern vollständig klar, hinreichend, ihren Gegenstand von allen anderen zu unterscheiden; auch deutlich, so daß alle Merkmale daran, nicht selten auf mehreren Stufen, klar sind; nicht allein sicher, sondern vollständig sicher, streng beweisbar und alle Furcht des Gegenteils ausschließend; nicht allein beeindruckend, sondern zur Zustimmung zwingend und Billigung sowie eine gewisse Lust und notwendiges Interesse erregend.

§ 559

So weit, so gut. Doch von welcher Art ist so ein Gegenstand, den der Mensch mit so vollkommener Vernunfttätigkeit betrachtet? Irgend ein Allgemeinbegriff, der aus Individuen gewonnen worden ist, die ihrerseits sehr viele und große Eigenschaften umfassen, welche je nach ihrer Weise nach den strengsten Regeln zueinander passen, gleichsam als Kennzeichen der sehr vielen spezifischen Unterschiede bis hin zu den Einzeldingen, unendlich an Zahl. Und zwar ist dieser Allgemeinbegriff so daraus gewonnen, daß von den Eigenschaften, denen allein die metaphysische Wahrheit ihr Höchstmaß an Bestimmtheit verdankt und die daher auch der Wahrnehmung das Höchstmaß an materialer Vollkommenheit verschaffen könnten, wenn sie als Individuen wahrgenommen würden, diejenigen durch Abstraktion beseitigt werden,

- 1) die über die bereits vollständige Auffassung hinausgehen,
- 2) die zu groß oder zu schwerwiegend sind für das Niveau, das für die adäquate Erkenntnis des Gegenstandes festgesetzt wurde,
- 3) diejenigen, von denen die vorausgesetzte exakte Erkenntnis nicht genügend wahrnimmt, ob sie wahr sind oder nicht, damit bloß kein Rest Falschheit in der Erkenntnis übrigbleibe,
- 4) diejenigen, die zur logischen Unterscheidung nicht nötig sind, sowie diejenigen, die dem oben vorausgesetzten Subjekt entgehen und unklar bleiben,

5) die dem gegebenen Subjekt noch nicht vollständig klar, noch nicht streng beweisbar sind, und bei denen die Furcht des Gegenteils nicht ausgeschlossen ist,

6) die in die entgegengesetzte Richtung drängen, von der Zustimmung abhalten, vielleicht sogar Widerwillen erzeugen könnten.

§ 560

Auf diese Weise entstehen also die Gegenstände der menschlichen Disziplinen und Wissenschaften, die Allgemeinbegriffe; und mit ihnen entsteht eine jedenfalls vollkommene, mitunter schöne Wahrheit in den Seelen der soliden Wissenschaftler, die sogar im engeren Sinne logisch ist. Man fragt sich nur, ob ein solcher Allgemeinbegriff die gleiche metaphysische Wahrheit besitzt wie das Individuum, also das Einzelne, das in ihm enthalten ist? Ich jedenfalls meine, den Philosophen dürfte es vollkommen klar sein, daß mit einem Verlust an viel und großer materialer Vollkommenheit in der Erkenntnis und logischen Wahrheit hat erkaufte werden müssen, was in ihr an ausschließlich formaler Vollkommenheit enthalten ist. Denn was ist Abstraktion anderes als ein Verlust? Ebenso kannst du aus einem Marmorblock von unregelmäßiger Gestalt eine marmorne Kugel nur formen mit wenigstens so großem Verlust an Materie, wie der größere Wert der runden Gestalt es erfordert.

§ 561

Nun sei unterstellt, daß das ästhetiko-logische Wahrheitsstreben manchmal vor allem nach der materialen Vollkommenheit trachtet und deswegen zu den Gegenständen der möglichst bestimmten metaphysischen Wahrheit drängt. Hier gilt es nicht, absichtsvoll durch Abstraktion das zu amputieren, was der Rundheit irgendeines Dinges entgegensteht; dennoch steht es nicht in menschlicher Macht, den ganzen Umfang der allseitigen Bestimmtheit vollständig zu bezeichnen; mit Absicht wird, was die Größe unseres Verstandes übersteigt, nicht abgeschnitten, dennoch kann der menschliche Geist das jeweilige Gewicht der bestimmten und beinahe oder ganz wirklichen Dinge nicht erfassen und mit gehörigem Nachdruck wiedergeben. Wir haben uns nicht vorgenommen, abzuschneiden, was irgendwie einen Schein von Falschheit annehmen könnte, nur liegt das Wahre in den unabsehbar vielen Bestimmungsmomenten eines solchen fast einzigartigen Gegenstandes nicht überall zu Tage.

Es besteht nicht der Plan, auszulassen und einfach in willkürliche Dunkelheit zu verbannen, was einem bestimmten Anspruch an Klarheit nicht genügt, nur erlauben es die Kräfte, der Ort, die Zeit nicht, die einzelnen Momente des Gegenstandes zu dieser Klarheit zu erheben. Es behagt uns nicht, einfach auszulassen, was ein kleines bißchen unsicher ist, aber wer alles bedenkt, kann nicht streng beweisen, was dem Gegenstand der bestimmtesten Wahrheit zukommt. Vieles, was gefällt oder verhaßt ist, haben wir gar nicht vor, abzuschneiden, dennoch reichen die Kräfte nicht aus, alles so darzustellen, daß der Betrachter es tätig erstreben oder mit gewissen und wohlüberlegten Gründen meiden könnte.

§ 562

Damit also hast du die zusammengesetzte Vollkommenheit der ästhetiko-logischen Wahrheit, und du siehst die Einschränkungen, die unvermeidlich sind, wenn du jede von beiden für sich [die materiale und formale] auch nur halbwegs erlangen willst. Der reinere Verstand und die Vernunft der strengeren Liebhaber der Wahrheit folgt der formalen Wahrheit, wie sie in § 560 beschrieben wurde, auf dem Wege der strengen Wissenschaften in der Weise, daß er es der Quasi-Vernunft und der Empfindungserkenntnis welcher Stufe auch immer überläßt, das zur Ergänzung und Auffüllung der material vollkommenen Wahrheit Nötige seinen Allgemeinbegriffen und abstrakteren Aussagen, die er zum Zweck der formalen Vollkommenheit der Wissenschaft davon abgezogen hat, nach Kräften wieder hinzuzufügen.

§ 563

Doch der nicht weniger-eifrige Wahrheitsfreund, der ihr mit der Quasi-Vernunft folgt, hat seinerseits nicht wiederum eine noch niedrigere Empfindungskraft, der er das, was er selbst übrig- und ausläßt, übertragen könnte; gleichwohl, im Interesse der materialen Vollkommenheit der Wahrheit, bringt er es nicht übers Herz, dasjenige, was viel an bestimmtester metaphysischer Wahrheit in sich enthält, ganz zu vernachlässigen. Darum ist es für ihn noch unvermeidlicher, mitunter Abstriche zu machen von den Regeln der höchsten formalen Vollkommenheit bei der Erforschung der ästhetischen Wahrheit, auf daß die materiale Vollkommenheit derselben Wahrheit nicht allzu großen Schaden nehme.

Das Allgemeinste und Abstrakteste, das, was durch die in § 559 beschriebene Kunst zur höchsten von Menschen erreichbaren formalen Vollkommenheit der Wahrheit befördert werden kann und soll, wird der ästhetische Horizont zu einem Teil dem logischen Horizont ganz überlassen, zum anderen Teil manches daraus abziehen und von neuem in zahlreiche bestimmtere Unterscheidungsmerkmale, deren die Vernunft es vorher entkleidet hatte, einigermaßen einhüllen; und daran, besonders aber an den Einzeldingen, den Individuen, dem Allerbestimmtesten, wodurch die größte materiale Vollkommenheit der ästhetiko-logischen Wahrheit gewährt wird, hat der ästhetische Horizont seine Freude, das ist sein Wald, sein Chaos, die Materie, aus der er die ästhetische Wahrheit, wenn schon nicht zur vollkommenen Form, so doch zu einer schönen gestaltet, und zwar so, daß bei dieser Bearbeitung so wenig wie möglich an material vollkommener Wahrheit umkommt und um der Feinheit willen beim Polieren abgeschliffen wird.

*

Daß Baumgarten keine Ästhetik im heute gängigen Sinne schreiben wollte, dürfte aus diesen wenigen Bruchstücken deutlich hervorgehen; um so interessanter ist es, zwei Motive des Denkens bei ihm immer wieder behandelt zu finden, denen sich erst die Philosophie unseres Jahrhunderts wieder zugewendet hat:

1) Der Protest gegen die naturwissenschaftliche Anmaßung, die mathematisch-physikalische Welt sei die Grundlage aller Wissenschaft: Sie ist vielmehr eine relativ willkürliche Abstraktion. Auch für Newton ging die Sonne auf. Niels Bohr arbeitete an einem soliden Schreibtisch, nicht an einem Agglomerat von Atomen, deren Bestandteile in unfaßbarer Geschwindigkeit umeinander kreisten, um die Leere zu verdecken. Grundlage der Wissenschaft kann vielmehr nur eine möglichst konkrete Beschreibung der Welt sein, in der wir leben (Husserls »Lebenswelt«); nur sie kann »den Wissenschaften, die vorwiegend durch den Verstand erfaßt werden können, gutes Material liefern« (Baumgarten, § 3).

2) Während Baumgarten die Inferiorität des *analogon rationis* (der Quasi-Vernunft) gelassen einräumte, gab Hegel ihr, nach-

dem er sie auf seine Weise zu einer Methode entwickelt hatte, den Namen Dialektik und deduzierte ein allumfassendes System daraus. Der daraus entstehende »gefräßige Überschwang« (Adorno) führte ebenso zu Krise und Katzenjammer wie die Anmaßung des naturwissenschaftlichen Positivismus. Diese Krise verhalf der von Hegel bereits totgesagten Kunst zu neuer Beachtung; ob in ihr vielleicht am ehesten der Geist diejenige Wahrheit aufbewahren könne, die sein Streben nach begrifflicher Identifikation und nach Widerspruchsfreiheit sonst der Abstraktion opfern würde; ob sie vielleicht »den Bereich des Erkenntnisfortschritts über die uns deutlich erkennbaren Gegenstände hinaus zu erweitern« imstande sei (Baumgarten, § 3).

Obwohl Baumgarten die Musik kaum erwähnt (wahrscheinlich fühlte er sich inkompetent, und ihr Platz wäre ohnehin erst im geplanten, aber nie begonnenen 2. Teil gewesen), ist leicht zu sehen, daß ihre eindrucksvolle Klarheit in Verbindung mit dem gänzlichen Mangel an begrifflicher Deutlichkeit ihr in seinem System der Künste eine exponierte Stellung verschafft hätte; läßt sich doch, wie Batteux schon sah, der Gegenstand des musikalischen Ausdrucks oft nicht einmal sagen; »doch folgt daraus, daß es ihn nicht gibt? es genügt, ihn zu fühlen«.

Charles Avison

Charles Avison (1709–1770) war vermutlich der erste Musiker, der öffentlich gegen das Prinzip der Nachahmung der Natur als Endzweck der Musik und Bedingung dafür, daß sie als schöne Kunst gelten könne, protestierte. Ausgehend von der Feststellung, daß auch in der Malerei nicht einfach die Ähnlichkeit der Formen und Farben mit der wirklichen Welt uns entzückt, sondern vielmehr der Ausdruck, der aus Formen und Farben resultiert und sympathetische Gefühle in uns erregt; die Nachahmung in der Malerei also nur Mittel, der Ausdruck erst der Zweck sei, stellte er auch für die Musik die Behauptung auf, daß der Ausdruck, der aus Melodie und Harmonie resultiere, ihr Endzweck, und die Nachahmung, zu der die Musik ohnehin nur begrenzt fähig ist, ein Mittel unter anderen sei.

Avison wirkte als Organist an der Hauptkirche von Newcastle-upon-Tyne. Er war ein kritischer Bewunderer Händels und kannte sich in italienischer und französischer Musik gleich gut aus.

CHARLES AVISON, An essay on musical expression, London 1753, 2. Teil.

3. Abschnitt: Über den musikalischen Ausdruck in bezug auf den Komponisten

Soviel zu den beiden Zweigen der Musik, Melodie und Harmonie: Wir wollen jetzt den dritten Umstand betrachten, den Ausdruck nämlich. Dieser entsteht, wie schon bemerkt, aus einer Kombination der beiden anderen und ist nichts weiter als eine energische und passende Anwendung von ihnen auf das beabsichtigte Thema [*subject*].

Aus dieser Definition dürfte deutlich hervorgehen, daß Melodie und Harmonie niemals um des Ausdrucks willen aufgegeben werden dürfen, denn der Ausdruck gründet auf ihnen. Und wenn wir etwas ihnen zum Trotz unternähmen, würde es kein musikalischer Ausdruck mehr sein. Noch weniger kann die gräßliche Dissonanz des Katzenlärms eine solche Bezeich-

nung verdienen, mag der Ausdruck oder die Nachahmung auch noch so stark und natürlich sein.

Und ebenso wenig wie Dissonanz und schockierende Klänge musikalischer Ausdruck heißen dürfen, kann, glaube ich, die bloße Nachahmung verschiedener anderer Dinge ein Recht auf diesen Namen haben, obwohl die große Menge der Menschen ihn ihr zugestanden hat. So wird das stufenweise Steigen und Fallen der Noten in langer Folge oft gebraucht, um Auf- oder Abstieg zu bezeichnen, gebrochene Intervalle für eine unterbrochene Bewegung, eine Anzahl schneller Verzierungen zur Beschreibung von Schnelligkeit oder Flug, Klänge, die dem Lachen ähneln, um Gelächter zu beschreiben, und viele andere Erfindungen ähnlicher Art, die hier zu erwähnen nicht lohnt. Nun würde ich aber all dies eher Nachahmung als Ausdruck nennen; denn es zielt, scheint mir, darauf ab, die Aufmerksamkeit des Hörers auf die Ähnlichkeit zwischen den Klängen und den Dingen zu richten, die sie beschreiben, und dadurch einen reflektierten Verstandesakt zu erregen, anstatt das Herz zu rühren und die Leidenschaften der Seele zu steigern.

Hier sehen wir also einen Mangel oder eine Ungehörigkeit, denen ähnlich, die, wie wir oben bemerkt haben, aus einer zu ausschließlichen Vorliebe entweder für die Melodie oder die Harmonie erwachsen. Denn wie in dem ersten Falle der Meister sich oft so stark an die Schönheit der Melodie bindet, daß er die Harmonie vernachlässigt, und wie er im zweiten Falle so sehr seiner Harmonie oder seinen Fugen nachgeht, daß er die Schönheit der melodischen Bewegung zerstört, so vernachlässigt er in diesem dritten Falle um einer gezwungenen und, wenn ich so sagen darf, bedeutungslosen Nachahmung willen zugleich Melodie und Harmonie, auf die allein der wahre musikalische Ausdruck sich doch gründet.

Diese Unterscheidung scheint unserer Beachtung heutzutage um so würdiger zu sein, als einige hervorragende Komponisten: sich vorwiegend der hier erwähnten Methode zugewendet haben und zu glauben scheinen, sie hätten alle Tiefen des Ausdrucks erschöpft, wenn sie den Sinn von ein paar einzelner Wörtern geschickt nachgeahmt haben, die in den von ihnen vertonten Hymnen oder Gesängen vorkommen. Wenn dahe von diesen Gentlemen einer die folgenden Worte Miltons ausdrücken wollte:

... Their Songs

Divide the Night, and lift our Thoughts to Heav'n.

[Ihre Lieder teilen die Nacht ein und heben unsere Gedanken empor zum Himmel], so würde er höchstwahrscheinlich an dem Wort *divide* eine Koloratur [*division*] von einem halben Dutzend Takten anbringen; und bei dem folgenden Halbsatz würde er erst dann meinen, er hätte dem Dichter Gerechtigkeit widerfahren lassen und sich zu jener Höhe der Erhabenheit gesteigert, die es auszudrücken gilt, wenn er zum höchsten Ton seines Instruments oder wenigstens zu dem Ton geklettert ist, bis zu dem die menschliche Stimme ihm gerade noch folgen kann. Und dies würde bei einem Großteil der Menschheit eher für musikalischen Ausdruck gelten als jene edle Mischung von feierlichen Melodien und abwechslungsreicher Harmonie, die in der Tat unsere Gedanken emporträgt und jenes köstliche Vergnügen gewährt, das nur wahre Liebhaber der Harmonie empfinden können.

Ich könnte, wenn nötig, auf allgemeine Prinzipien gestützt, leicht beweisen, daß, was ich jetzt, die musikalische Nachahmung betreffend, vorbringe, unbedingt richtig ist: sowohl weil Musik als eine Kunst der Nachahmung sehr begrenzte Fähigkeiten hat, als auch weil sie im Bündnis mit der Dichtung (und nur in diesem Bündnis sollte sie ihre mimetische Fähigkeit ausüben) ihr Ziel dadurch erreicht, daß sie Gemütsbewegungen erregt, die denen entsprechen, die aus dem Geiste des Gedichts erfolgen sollten. Doch dies ist bereits von einem urteilsfähigen Schriftsteller [James Harris, *Three Treatises*, London 1744] mit der Genauigkeit und Sorgfalt aufgezeigt worden, die seine Schriften auszeichnet. Ich werde also meinen Leser auf jene hervorragende Abhandlung verweisen und mich damit begnügen, zwei oder drei praktische Beobachtungen als Korollarien der Theorie jenes Mannes hinzuzufügen.

1) Da Musik, zum Geiste durch das Gehörorgan gelangend, nur durch Klänge und Bewegungen Nachahmung bewirken kann, scheint es vernünftig, daß der Komponist, wenn Klänge allein Gegenstand der Nachahmung sind, die mimetische Partie gänzlich den begleitenden Instrumenten überlassen sollte, denn die Nachahmung wird wahrscheinlich allzu machtvoll in der Stimme sein, die ganz im Ausdruck aufgehen sollte oder, anders gesagt, Gemütsbewegungen erregen sollte, die dem Text entsprechen. Freilich wird Ausdruck mit Nachahmung in einigen Fällen eins sein und dann allgemein zugelassen werden dürfen, wie in jenen chromatischen Folgen, die ein Abbild sind von

Kummer und Qual in der menschlichen Stimme. In bezug auf die Nachahmung von Klängen der natürlichen oder unbeseelten Welt jedoch mag dies, glaube ich, als eine allgemeine Regel gelten.

2) Wenn Musik Bewegungen nachahmt, dann wird der Rhythmus und der Zuschnitt der Melodie im allgemeinen erfordern, daß die vokalen und instrumentalen Stimmen in ihrer *Nachahmung eins sind*. Dabei mag die Bemerkung erlaubt sein, daß der Komponist stets vorsichtiger und zurückhaltender sein sollte, wenn er die nachahmende Fähigkeit der Musik auf Bewegung, als wenn er sie auf Klänge anwendet, und der Grund dafür liegt auf der Hand: Die Intervalle in der Musik sind den beseelten und unbeseelten Bewegungen nicht in so strengem Sinne ähnlich, wie ihre Töne beseelten oder unbeseelten Klängen ähnlich sind. Aufsteigende oder absteigende große Intervalle ähneln dem Stapfen eines Riesen nicht so sehr, wie der Fluß gleichmäßiger Noten dem Murmeln eines Baches ähnelt; und Paare von Noten, die wie in einer Gigue aneinander gebunden sind, ähneln dem Kopfnicken Alexanders des Großen weniger, als gewisse Tremoli und Triller der Stimme der Nachtigall.

3) Da Musik nur Bewegungen und Klänge und die Bewegungen nur unvollkommen nachahmen kann, sollte musikalische Nachahmung niemals angewendet werden, um Gegenstände zu vergegenwärtigen, von denen Bewegung oder Klang nicht die Hauptbestandteile sind. So verbinden wir mit Licht oder Blitz Geschwindigkeit der Bewegung; doch daraus folgt nicht, daß eine äußerst hurtige Folge von Noten die Idee von Licht oder Blitz hervorrufen wird, weil die Nachahmung, wie gesagt, in diesen Fällen sehr unvollständig sein muß. Ebenso ist es der Kälte eigen, Menschen zum Zittern zu bringen; dennoch wird eine zittrige Bewegung von Halbtönen niemals die wahre Idee von Kälte erzeugen, wenn auch vielleicht von einer zitternden Person.

4) Da es Ziel der Musik ist, die Leidenschaften auf gefällige Weise zu beeinflussen, und sie Melodie und Harmonie zu diesem Zweck verwendet, darf ihre Nachahmung nie für Bewegungen ohne Anmut oder unangenehme Klänge verwendet werden; denn in dem einen Falle muß sie die Melodie, im anderen die Harmonie verletzen, und in beiden Fällen wird sie ihrem Zweck untreu, die Leidenschaften auf gefällige Weise zu erregen.

5) Da Nachahmung nur insofern in der Musik von Nutzen ist, als sie dem Ausdruck zur Hilfe kommt; da sie der poetischen Nachahmung nur dann analog ist, wenn die Dichtung durch bloße natürliche Medien Nachahmung bewerkstelligt, darum sollte auch sie nur in derselben Weise verwendet werden. Den Klang zum Echo des Sinnes zu machen, ist in beschreibender Lyrik und vielleicht in den ruhigeren Partien epischer Dichtung oft von großer Schönheit; doch wenn ein tragischer Dichter sich abmühen wollte, diese Kunst in den kummervollsten Monologen anzubringen, so würde er, vermute ich, sein Drama eher langweilig als lebhaft machen. Ebenso wird der Komponist, der nach jedem einzelnen Adjektiv oder nach jeder Metapher greift, die der Text ihm bietet, um seine Kraft der Nachahmung zu beweisen, unweigerlich das wahre Ziel seiner Komposition verfehlen und sich um so unzulänglicher zeigen je pathetischer oder erhabener sein Textdichter ist.

Was also hat der Komponist, der nach wahren musikalischen Ausdruck trachtet, zu leisten? Ich antworte: Er soll eine so glückliche Mischung von Melodie und Harmonie herstellen, daß sie uns überaus stark ergreift mit denjenigen Leidenschaften und Gemütsbewegungen, die der Dichter zu erregen beabsichtigt, und daß er aus diesem Grunde nicht bei einzelnen Wörtern zum Zweck der Nachahmung sich aufhalten soll, sondern die allgemeine Richtung oder Absicht des Dichters auffassen muß und aus ihr seine Melodien und Harmonien bilden soll, sei es durch Nachahmung (soweit Nahahmung für diesen Zweck geeignet ist), sei es durch welches Mittel auch immer. Doch dies muß ich noch hinzufügen: Wenn er versucht, Leidenschaften durch Nachahmung zu erregen, dann muß es eine so gemäßigte und gezügelte Nachahmung sein, daß sie den Gegenstand vor den Hörer bringt, nicht aber eine solche, die ihn dazu bringt, einen Vergleich zwischen dem Gegenstand und dem Klang anzustellen. Denn in diesem Falle wird seine Aufmerksamkeit ganz auf die Kunstfertigkeit des Komponisten gerichtet sein, was die Leidenschaft hintanhält. Die Macht der Musik ist in dieser Hinsicht der Macht der Redekunst ähnlich; sie muß auf geheime und unvermutete Weise wirken, wenn anders sie wirken soll. In beiden Fällen wird eine prahlerische Aufbietung von Kunstfertigkeit ihren eigenen Zweck zunichte machen. Aus diesem Grunde ist eine der besten allgemeinen Regeln vielleicht, die dem musikalischen Ausdruck gegeben werden können, die-

selbe, die das Pathos in jeder Kunst hervorruft: ein ungekünstelter Zug schlichter Natürlichkeit [*an unaffected Strain of Nature and Simplicity*].

*

»Ausdruck« gegen »Nachahmung« ... Unser Dialog mit der Vergangenheit ist deswegen so schwierig, weil unsere Vorfahren zwar oft dieselben Wörter benutzten wie wir, aber etwas anderes darunter verstanden. Wer ein wenig Latein kann und folgenden Satz bei Cicero liest: »Hoc enim uno praestamus vel maxime feris, quod conloquimur inter nos et quod exprimere dicendo sensa possumus« (De oratore I, 8, 32), dürfte ihn für leicht halten und übersetzen: »Denn in diesem einen Punkt zeichnen wir uns wohl am meisten vor den wilden Tieren aus, daß wir uns miteinander unterhalten und unsere Gefühle durch das Sprechen ausdrücken können.« Augustus S. Wilkens aber, ein englischer Philologe, der nicht nur Latein, sondern auch lateinisch denken konnte, schob dieser Übersetzung in seinem Kommentar durch zwei Anmerkungen einen Riegel vor: »*exprimere*, »reproduce«. *sensa = cogitata*.« Die richtige Übersetzung des Nebensatzes lautet also: »... , daß wir miteinander sprechen und das, was wir meinen, dadurch wiedergeben können, daß wir es sagen.« Denn unsere Gefühle drücken wir ja, nicht viel anders als die Tiere, eher durch Gesten und unartikulierte Laute aus; und wenn es uns möglich ist, die Wut über unseren Partner auszudrücken, indem wir einen Streit über ästhetische oder politische Fragen mit ihm vom Zaune brechen, so ist das ein zweifelhafter Vorzug.

Das Wort *exprimere* heißt im Lateinischen: die bedeutsamen Züge eines Dinges in einem anderen Material reproduzieren, so wie die Umriss einer Eule auf einer attischen Münze »ausgeprägt« sind. Heißt dann als *exprimere* dasselbe wie *imitari*, nachahmen? Ja, aber mit einem wichtigen Unterschied. Diesen Unterschied macht der folgende Satz von Cicero klar: »... hoc adsequabar, ut, cum ea, quae legeram Graece, Latine redderem, non solum optimis verbis uterer et tamen usitatis, sed etiam exprimerem quaedam verba imitando, quae nova nostris essent, dum modo essent idonea« (De oratore I, 34, 155), – »... ich gelangte, wenn ich das, was ich auf griechisch gelesen

hatte, auf lateinisch wiedergab, dahin, nicht nur die passendsten und trotzdem gebräuchlichen Wörter zu benutzen, sondern auch gewisse Wörter durch Nachahmung (der griechischen) neu zu prägen, die unseren Landsleuten zwar seltsam vorkamen, wenn sie nur paßten.« Auch der Übersetzer drückt (prägt) in einem fremden Material die bedeutsamen Züge einer Sache aus – so lobt Lälus (in dem Dialog »Über den Staat«) seinen Freund Scipio, nachdem dieser eine Plato-Stelle übersetzt hat, mit den Worten: »Prorsus expressa sunt a te quae dicta sunt ab illo« (Du hast genau – auf latein – wiedergegeben, was jener – auf griechisch – gesagt hat).

Aber er tut es normalerweise eben nicht, indem er die Worte des Textes, den er übersetzen will, »nachahmt«, sondern die Meinung, den Sinn dieser Worte »wiedergibt«. *Imitatio*, Nachahmung, ist also eine zweistellige Relation: die von (realem) Urbild und (realem) Abbild. *Expressio* dagegen ist eine dreistellige Relation: aus dem (realen) Urbild wird ein ideales Vorbild (die Meinung, der wortlose Sinn dieses Textes) gewonnen und danach erst ein reales Abbild gefertigt. *Imitatio* ist eine immanente Relation, sie verbleibt in dieser Welt; *expressio* ist eine transzendente Relation, sie verweist auf eine ideale Welt. Darum läßt sich der ideale Redner nur »exprimieren«, nicht »imitieren«: »si id quod vis effecero eumque oratorem quem quaeris expressero, ...« (De oratore I, 3; wenn ich tue, was du willst, und jenen Redner, nach dem du fragst, darstelle ...).

Den Griechen war bis Plato dieser Unterschied fremd. Es verstand sich für sie von selbst, daß ein Tänzer, der einen Löwen nachahmt (*mimētai*), nicht mechanisch irgendwelche Bewegungen nachmacht, sondern sich in den Löwen versetzt, sein Wesen darstellend zeigt. Erst Platos Trennung zwischen den beiden Welten ließ den Sinn der »mimesis« verkümmern, so daß bei ihm ein Maler Abbildungen von Abbildungen, also wertlosen Tand, herstellte. Bei Aristoteles, der die Verdoppelung der Welt in eine ideale und eine reale, die deren Abbild sein soll, nicht mitmachte, war der alte Zustand wiederhergestellt; und seine Bemerkungen über die Freude an der Mimesis lassen sich nur richtig verstehen, wenn man sie als die Freude über die Erscheinung des Wesens auffaßt, das der Nachahmende begriffen hat und den Zuschauern begreiflich macht. Mimesis ist ein Weg, in dieser Welt heimisch zu werden.

Das 18. Jahrhundert verstand in allen Sprachen »Ausdruck« und »Nachahmung«, *expression* und *imitation* genau in demsel-

ben Sinne wie Cicero. Die heutige Bedeutung des Wortes »Ausdruck«, daß nämlich, was verborgen im Innern ist, nach außen dringt wie der Saft einer ausgequetschten Frucht, war damals gänzlich unbekannt. Bei der Lektüre der Poetik des Aristoteles setzte mach fälschlich *mimesis* mit *imitatio* gleich.

Wenn Avison also gegen die Lehre von Dubos und Batteux protestierte und den Ausdruck zum Hauptzweck der Musik machte, die Nachahmung dagegen nur zu einem beliebigen Mittel, so war er keineswegs ein romantischer Vorläufer des 19. Jahrhunderts, das vom genialen Komponisten verlangte, sein Innerstes in seinen Symphonien zu offenbaren; er wies vielmehr nur auf den Unterschied hin, den es im allgemeinen Bewußtsein zwischen Ausdruck und Nachahmung gab. Dieser Unterschied war, wie gezeigt, nicht unwichtig. Indem Ausdruck auf eine ideale Welt verwies, löste er als Endzweck der Musik dieselbe von den Zufälligkeiten der Erscheinungswelt ab; der Zuhörer wird von der Musik prinzipiell nicht mehr durch die Relation der Ähnlichkeit auf Dinge verwiesen, die er aus seiner Erfahrung bereits kennt, sondern ist aufgefordert, sich durch Assoziationen, die die Musik hervorruft, ideale Gegenstände zu bilden, für die die Musik Ausdruck ist. So betrachtet, verweist Avison einerseits auf den Platonismus Lord Shaftesburys (den er zitiert), andererseits aber auf Kants reflektierende Urteilskraft, die bei Betrachtung des Schönen ständig nach einem Begriff dafür sucht, ohne ihn je finden zu können. Avison freilich öffnete eine Tür, durch die er selber nicht trat.

FRANZÖSISCHE GEGEN ITALIENISCHE OPER

Michael Zimmermann

Der Gedanke, daß die Musik erst in der Oper zu sich selbst gefunden habe, daß ihre Wirkung dann am größten sei, wenn sie nicht im Zentrum der Aufmerksamkeit steht, wird den meisten Liebhabern der Musik heute blasphemisch vorkommen. Doch Musikästhetik wandelt sich mit ihrem Gegenstand, und Fontenelles ungeduldige Frage »Sonate, que me veux-tu?« (Sonate, was willst du von mir?) war solange berechtigt, als öffentliche Instrumentalmusik nur auf kurzatmige Pavanen, das Getöse von Opernouvertüren und die Zurschaustellung instrumentaler oder kontrapunktischer Virtuosität angewiesen war. Erst in der Schule der Oper hat, wie Rousseau richtig sah, die Musik sprechen gelernt, ist selbst eine Art Sprache geworden.

Unter der Herrschaft der Prinzipien der Nachahmung der Natur jedenfalls war Opernmusik die Musik schlechthin, Instrumentalmusik eine Nachahmung zweiten Grades, »bloße Imitation eines unartikulierten Geräusches, Klänge, die nur die Hälfte ihres Seins und ein halbes Leben haben«, wie man nach einer freien Übersetzung des Traktats »Vom Erhabenen« des Pseudo-Longinus zu sagen pflegte.

Die Oper aber existierte in zweierlei Form: als französische und als italienische Oper. Die erstere war ein Monopol, das von Lully 1671 begründet worden war und in Frankreich im wesentlichen unverändert hunderte Jahre lang sich hielt. Lully hatte die italienische Oper seiner Jugendzeit an die französische Sprache angepaßt und mit dem »ballet de cour« zu einem dramatischen Ganzen verbunden. Die Textbücher seines Librettisten Quinault spielten in einer mythologischen Welt, die viele Verwandlungen, Göttererscheinungen und andere Manifestationen des Wunderbaren (*le merveilleux*) erlaubte, sowie glänzende Feste, bei denen die Tänzer zu ihrem Recht kamen. Obwohl die französische Oper wegen der Pracht der Ausstattung, Größe und Vielfalt des Orchesters, der Mitwirkung von Chor und Ballett überaus teuer war und als ständige Institution, die von einem Pächter unter Aufsicht des Staates betrieben wurde, auch für die kranken und alten Mitarbeiter aufkam, trug sie sich Jahrzehnte lang finanziell selbst.

Die italienische Oper hatte zwei Erscheinungsformen: das

Hoftheater und das Privatunternehmen. Beide wurden subventioniert, das Hoftheater vom Souverain, die Privattheater durch Spenden und Kredite von Liebhabern. Seitdem Lully die italienische Oper der Mitte des 17. Jahrhunderts zur französischen umgeformt hatte, hatte die erstere mehrere entscheidende Umgestaltungen erfahren. Diese Umgestaltungen bildeten naturgemäß das Hauptthema bei dem Streit um die Vortrefflichkeit der italienischen bzw. französischen Oper.

Die erste Umwandlung, die für die italienische Oper charakteristisch war, ist die Herausbildung der Arie und ihre Trennung vom Rezitativ, die gleichzeitig die dramaturgische Trennung von Handlung und Kontemplation, von dramatisch-zielgerichteter und musikalisch-kreisender Zeit bedingte. Wie Chastellux später sah, verdankt sie sich einer Übertragung von Formungsprinzipien der Instrumentalmusik auf die Vokalmusik (symmetrische Periodik und motivische Einheit), die ihrerseits nur möglich war durch das Eindringen der regelmäßig betonte Metren aus der populären Lyrik in die anspruchsvollere Dichtung.

Die zweite Änderung betraf die Opernstoffe. Sie war eine Resultante aus zwei Kräften: der Nötigung zur Sparsamkeit bei der Ausstattung und den Ansprüchen des gebildeten Publikums, das an das Libretto dieselben Maßstäbe wie an eine reguläre Tragödie stellen zu dürfen glaubte. Die Oper stieg vom Himmel der Mythologie in die historische Welt. Apostolo Zeno und Pietro Metastasio schrieben Libretti, aus denen die Manifestationen des Wunderbaren ebenso wie die komischen Szenen und Figuren verbannt waren. Letzteres führte zum komischen Intermezzo mit einem eigenen Sängersonal und schließlich zur Opera buffa als einer eigenen Gattung.

Die dritte Änderung fällt zeitlich mit der Wirkung Metastasio zusammen und ging vor allem von den Komponisten Leonardo Leo, Leonardo Vinci und Giovanni Battista Pergolesi aus. Sie machten die Achttakt-Periode zum normativen Schema des musikalischen Satzes, das auch dann noch wirksam ist, wenn es verletzt wird, und konzentrierten die Expressivität auf die Gesangstimme, indem sie die Begleitung verdünnten, so daß der Satz oft nur dreistimmig war: Die ersten Violinen verdoppelten die Singstimme, die zweiten Violinen terzten sie aus, die Bratschen verdoppelten die Bässe, die sich ihrerseits darauf beschränkten, die harmonischen Fundamenttöne zu spielen, die sie nötigenfalls, zum Ausdruck der Erregung, in Achteln repe-

tierten. Gleichzeitig hatte in Frankreich Jean-Philippe Rameau (erste Oper ›Hippolyte et Aricie‹ 1733, also im selben Jahr wie Pergolesis Intermezzo ›La serva padrona‹) im Gegenteil die Komplexität des harmonischen Satzes erhöht, sowohl im raffiniert instrumentierten Orchester wie in den groß angelegten Chören.

Die wesentlichen Streitpunkte waren also:

- 1) Organizität des Gesamtkunstwerks gegen Musikalität und Virtuosität der Arie,
- 2) Unnatürlichkeit des Wunderbaren gegen Unnatürlichkeit eines singenden römischen Konsulars,
- 3) kunstvoller französischer Satz, der im Druck erschien und als Kunstwerk über den Anlaß hinausreichte, gegen italienische Wegwerfmusik, die an demselben Theater, ja nicht einmal in derselben Stadt je wieder gespielt wurde.

Über den Verfasser der folgenden Schrift, läßt sich nicht mehr sagen, als aus seiner Schrift selbst hervorgeht: Wir wissen nicht, wer Monsieur L. T. war. Die folgende Übersetzung Matthesons haben wir leicht bearbeitet, Rechtschreibung und Zeichensetzung modernisiert.

Dissertation sur la musique italienne et françoise par Mr L. T., zuerst abgedruckt in: Mercure de France, 1713, dann in dem Buch von Pierre Bourdelot und Pierre und Jacques Bonnet, Histoire de la musique et de ses effets, Paris 1715. Hier folgt die Übersetzung Johann Matthesons im dritten Teil seiner »Critica musica«, Hamburg 1722.

III

Dem Herrn ist so wohl als mir bekannt, daß itzund allhier zweierlei Parteien in der Musik vorhanden sind, deren eine die italienische Art übermäßiger Weise bewundert und von einer kleinen Sekte unterstützt wird, deren Glieder zwar nur Halbgelehrte in dieser Kunst, aber sonst Leute von ziemlich hohem Stande sind, die denn in dieser Sache einen solchen Ausspruch tun, als hätten sie eine unumschränkte Gewalt; ja sie verbannen die französische Musik kurzum als ein unangenehmes und gänzlich abgeschmacktes Wesen. Die andere Partei, welche es getreulich mit dem Gebrauch des Vaterlandes hält, auch eine tiefere Einsicht in die musikalische Wissenschaft hat, kann ohne Verdruß nicht dulden, daß man sogar in der Hauptstadt des Königreichs die französische Art zu musizieren verachte, hält dannenhero die italienische Musik für was Wunderliches, Nürrisches und Seltsames, das sich gegen die Kunst auflehnet. Zwischen beiden wäre doch, deucht mich, ein Mittel zu finden, wodurch die Parteien vereinigt würden: wenn nämlich der einen Musik sowohl als der andern ihr Recht widerführe und eine jede nach ihrer besondern Eigenschaft geschätzt werden möchte.

IV

Es müßte einer der gesunden Vernunft beraubt sein, der nicht bekennen wollte, daß die gute italienische Musik überhaupt das Allergelehrteste und Tiefsinnigste dieser Kunst in sich halte; auch, daß wir derselben einen großen Teil der in unsrer Musik befindlichen Annehmlichkeiten schuldig sind; ferner, daß die Italiener unsre Meister abgeben in Kantaten und Sonaten, obgleich die Herren Bernier und Morin das Ansehen gewinnen, als könnten sie wohl mit jenen verglichen werden. Ich bewundere in den italienischen Stücken das fremde Wesen der Figuren, welche so artig erfunden und so glücklich ausgeführt sind; die hüpfende Lebhaftigkeit ihrer verdoppelten Nachahmungen, die große Abwechslung in ihren Melodien, die Verschiedenheit ihrer Tonarten und Modulationen; die wie Ketten aneinander schließen, und ihre so künstliche als gelehrte Harmonie.

V

Aber wenn wir ihnen nun die Wissenschaft und Erfindung zustehen, warum gönnen sie uns denn nicht mit eben der Billigkeit den natürlichen *goût* [guten Geschmack], so wir besitzen? Die zärtliche und edle *exécution* [Aufführungsart], darinnen wir vortrefflich sind, insonderheit was die Instrumentalharmonie betrifft? Sollen denn die reichen Manieren, so wir aus unsern eignen Mitteln beitragen, nicht die Oberhand haben? Sind wir nicht solche Schüler, die ihrer Meister Lektionen so zu nützen gewußt, daß wir endlich gelehrter als sie selbst geworden sind? Könnte man nicht, ohne die Liebhaber der italienischen Musik zu beleidigen, ihnen erweisen, daß ihre gar zu oft angebrachten und am unrechten Orte befindlichen Zierate den Sinn der Worte fast ersticken und ihren Werken die rechte gehörige Eigenschaft benehmen? Nicht anders wie die gotische Architektur, welche durch Überhäufung der Zierate so verdunkelt wird, daß man die eigentliche Figur des Hauptwerkes darüber nicht wahrnehmen kann.

VI

Es ließe sich auch sagen, daß die italienische Musik einer angenehmen, doch sehr geschminkten Buhlerin gleich sieht, welche voller Lebhaftigkeit immer auf dem Sprunge gehet und allenthalben sich hervorzutun bedacht ist ohne Ursache, und ohne zu wissen warum; gleichwie eine Törin, die ihre Heftigkeit sehen läßt, sie habe auch vor, was sie wolle. Soll sie etwa eine zärtliche

Liebe vorstellig machen, wird zum öftern ein Gavott- oder Giguen-Tanz daraus; man sollte schier denken, daß alles ernsthafte Wesen unter ihren Händen zu lauter Possen würde und daß sie geschickter sei, kleine Liederchen als große Sachen zu behandeln. So wie es gewissen Komödianten geht, die nur zu possierlichen Dingen gemacht sind, und wenn sie etwas Trauriges vorstellen wollen, so übel damit zu Markte kommen, daß man darüber lachen muß. Hergegen muß man von der französischen Musik wohl bekennen, daß sie mit ihrer Majestät die heroischen Sachen weit edler herausbringe und sich besser zur Tragödie oder zum Theater schicke als die italienische Musik, darinnen alle Gemütsneigungen einerlei Ansehen gewinnen. Freude, Zorn, Schmerz, beglückte Liebe, Furcht oder Hoffnung scheinen daselbst mit gleichen Zügen und Eigenschaften abgemalet zu werden. Es ist eine immerwährende Gigue, allezeit hüpfend und springend. Fängt die Singstimme allein an, so wiederholen es die Instrumente als ein Echo. Ein solches Kläuselchen [*dessein*; »Motiv«], welches oft sehr wunderbar herauskömmt, muß nicht nur auf allen Saiten [= Stufen] der Tonart herhalten und darauf herumspazieren, sondern sogar in fremden Tonarten, wo es sich nur immer anhängen läßt, es passe oder passe nicht, dermaßen daß die italienischen Stücke in allen Tonarten herumtollen und jeden Augenblick modulieren, so daß man schier zuletzt nicht mehr wissen kann, aus welchem Ton sie gehen. Wenn der Komponist denn nun mit diesem langen Spaziergang endlich fertig und in demselben einerlei Kläusel mit der Stimme und mit den Instrumenten wohl zwanzigmal wiederholet worden ist, so gehet es noch wieder auf ein Da Capo los, und zwar oft mit einer dem Ohre sehr verdrießlichen Art: wenn nämlich das Ende und der Anfang bisweilen aus zwei benachbarten Tonarten bestehen. Aber um diese widerliche Weitläufigkeit zu vermeiden, schlägt man gemeinlich das Da Capo vorbei und fährt weiter fort. Es ist ein großer Fehler in Sinnwerken [*ouvrages d'esprit*] und absonderlich in der Musik, daß man nicht aufzuhören weiß. Man muß gehalten werden, sonst verliert ein gutes Werk die Hälfte seiner Würde, wenn es zu lang gerät.

XIII

Wenn sich aber dergleichen bunte Musik für die italienische und lateinische Sprachen schicket, warum will man ihr auch die französische unterwerfen? Führt sich ein Italiener auf wie ein

Franzose? Sind nicht ihr Geschmack, ihre Kleidung, ihre Sitten, ihr Umgang, ihre Ergötzlichkeiten unterschieden? Warum will man denn nicht haben, daß sie auch in ihrem Singen und Spielen so sein sollen? Singet ein Italiener wie ein Franzose? Warum will man denn, daß der Franzose wie ein Italiener singen soll? Jede Nation hat ihre Gewohnheiten: Warum soll die französische Musik eine italienische Maske anlegen und zur Törin werden? Da doch ihre Sprache so klug und ungeschminkt ist, daß sie nicht die geringste Gewalt leiden kann; sie hasset alle Wiederholungen und alles lange Aushalten, welches in der italienischen und lateinischen Musik geduldet wird, sich aber in die unsre gar nicht schicket.

XIV

Hier kann man die französische Musik mit einem schönen Frauenzimmer vergleichen, die mit ihrer einfältigen, natürlichen und ungekünstelten Schönheit die Herzen aller Anschauer zu sich locket und die sich nur zeigen darf, so gefällt sie gleich; ohne die geringste Furcht zu hegen, daß ihr das übertriebene Getue einer Buhlerin Abbruch tun könne, ob diese gleich bemühet ist, alles in ihr Garn zu ziehen, es koste, was es wolle; wie wir denn schon oben die italienische Musik mit einer solchen verglichen haben.

XVIII

Ich bin versichert, daß unsre berühmten Meister mehr Verstand und Einsicht in die Sache haben, als daß sie die französische Singart verlassen sollten, wie solches aus ihren eigenen Werken abzunehmen, darin das Artigste und Gefälligste auf französische Art eingerichtet worden, bei welcher Gelegenheit sie das Gute von dem Italienischen zu gebrauchen, das Böse aber auszulassen beflissen gewesen sind. Man sehe den großen Helden an, den Cicero der französischen Musik, ich meine den Lully; man bewundre die Majestät und das erhabne Wesen seines Geistes mitten in der ungeschminkten Einfalt, welche von allem fremden Zierat entblößet ist und doch der ganzen Welt zu gefallen weiß. Hat er eine zärtliche Liebe abmalen wollen, welches Herz ist nicht dadurch gerühret worden? Welche Melodie! Welche natürliches Wesen! Welche Harmonie haben nicht seine Duette! Sollte man nicht die Worte seiner Erzählungen erraten, wenn nur die Noten allein gesungen würden? Ja, sein Rezitativ ist an sich selbst eine wirkliche Deklamation. Wenn er den

Schmerz hat vorstellen wollen, so mußten auch die Felsen mit ihm seufzen. Hat er die Wut und Rache abmalen wollen, so ist kein Herz, das nicht ein heimliches Grausen empfindet. Welch Feuer, welche Lebhaftigkeit haben nicht die Violinstücke, wenn die Schnelligkeit der flüchtigen Winde oder die Raserei der Furien von ihm hat ausgedrückt werden sollen. Herrscht die Freude auf dem Theater, so müssen alle Völker, alle Schäfer nach der Sackpfeife tanzen und springen. Will er etwa eine Hexerei vorstellen oder die Geister beschwören, so nimmt Schrecken und Entsetzen unsre Seelen ein. Welch eine entzückende Stille verführt nicht unsre Sinnen, wenn er seine unruhigen Helden befriedigen und zum Schlaf bringen will? Werden seine Zuhörer nicht gleich von einem kriegerischen Geiste eingenommen, sobald er nur in die Trompete stoßen läßt? Man ist flugs fertig, zum Waffen zu greifen und Sturm zu laufen. Wenn er ein Orakel bereiten oder anmelden will, wie ernsthaft, wie edel sind nicht seine Symphonien! Man möchte sagen, er habe wie ein künstlicher Maler mit seinen Tönen die Bewegungen aller Affekte, so zu reden, abschildern können. Hat er denn deswegen seine Zuflucht zu allem falschen Schimmer und am unrechten Ort stehenden Zieraten der italienischen Musik nehmen müssen? Ist auch was deutlicher und natürlicher als seine Komposition, die jedermann verstehen und begreifen kann? Doch hat sie auch dabei so was Erhabnes, Edles und Geistreiches in der Ausdrückung, daß nichts darüber. Ob er gleich ein gelehrter Musicus war, so scheinete es doch, als wären nur der Geschmack und *genius* allein seine Führer gewesen, die da schon Macht haben, denen, so ihnen folgen, ganz neue Regeln vorzuschreiben. Bisweilen läßt es, als hätte er die alten Regeln nicht in acht genommen, sondern sich über dieselben gesetzt. Man muß auch wohl gestehen, daß die beste Eigenschaft eines Musikers in dem angeboren Wesen [*le génie*] bestehe. Dieses macht ebenfalls Maler und Poeten, denn man kann mit Fug sagen, daß diese drei Wissenschaften eine für die andere gemacht sind. Man trifft selten einen Maler an, der nicht auch etwas von der Musik verstehe oder wenigstens einen Geschmack an den beiden Künsten habe. Ist nicht die Musik mit ihrem Zeitmaße eine Poesie, ja eine klingende und wohlstimmige Malerei? Sind nicht Malerei und Poesie aus einer lieblichen Harmonie zusammengesetzt? Haben sie nicht eine Vermischung und Entgegensetzung der Farben und Gedanken, die wie ein Gesang artig aneinanderhängen?

XIX

Es ist demnach mit den Regeln der Kunst allein lange nicht ausgerichtet, und man muß rechte Eingebungen haben und von solchen Gaben angetrieben werden, welche die Natur nicht jedermann mittheilt. Sie ist's, welche den Tizian, Raffael, le Brun, Corneille, Molière, Racine, Carissimi, Battiste [Lully] und so viel andere vortreffliche Leute hervorgebracht hat. In diesen Künsten muß man voller Erfindungen sein und aus nichts etwas machen können, zu geschweigen, daß ein Komponist notwendig diejenige Sprache, darin er arbeitet, aus dem Grunde verstehen und die rauhen Silben wohl kennen müsse, damit er dieselben nur eben berühre und sich gar nicht dabei aufhalte, hingegen solche aussuche, die wohl klingen und sich gut singen lassen. Es wäre auch wohl zu wünschen, daß der Musikus zugleich ein Poet sein könnte, wie es bei den alten Griechen war, damit er seine Worte nach der Melodie bequemlich einrichten und sein Werk einerlei Ursprung haben möchte.

XXV

Endlich so entspringet aus diesen beiden widrigen Parteien eine dritte, die vernünftiger ist und weniger Eigensinn hat als die andern beide: Solche besteht aus verständigen und wohlwählenden Leuten, die sich weder auf die eine noch auf die andere Seite ziehen lassen, sondern als wahre Liebhaber der Musik bald diese, bald jene Komposition gutheißen, wenn sie sonst was taugt und wohl herauskommt, ohne sich mit Pedanterei oder sonderbarer Weisheit zu brüsten. Sie halten keine Standrede über ein Paar nacheinander folgende Oktaven, über eine Septime oder None, ob sie wohl vorbereitet oder gut aufgelöst sei? Sie verachten keine Musik oder Komposition deswegen, daß sie zu leicht oder zu schwer ist. Sie sagen nicht, dieses oder jenes sei gestohlen, wenn gleich einige Melodiefetzen vorkommen, die diesen oder jenen gleichsehen. Sondern sie tun der französischen Musik ihr Recht nach ihrer Art und rühmen die italienische nach ihrer Weise; geben übrigens ganz gerne zu, daß man etwas recht Vollkommenes in der Musik tun könnte, wenn das gelehrte und scharfsinnige Wesen der Italiener mit dem natürlichen Geschmack der Franzosen vermischt würde. Indessen soll ein Italiener auf italienische und ein Franzose auf französische Manier singen, ohne sich an diejenigen zu kehren, die in Frankreich wegen der italienischen Musik im Vorurteil stecken.

Anmerkung Matthesons: Es kömmt mir immer vor/ als wenn diese glückliche Mischung uns Teutschen obläge; zum wenigsten will ich von Herzen wünschen/ daß meine Lands-Leute/ indem sich die Italiäner und Franzosen um den Bissen zanken/ ihnen beyden denselben vor dem Maul wegfishen mögen. Wenn wir unsere *illustres* betrachten/ ist wahrlich grosse Hoffnung dazu.

*

Daß der Verfasser Italien bereist hatte und die Opern der Bononcini, A. Scarlattis und Ariostis aus eigener Anschauung kannte, scheint aus dem Text hervorzugehen; um so sonderbarer ist sein Fehlurteil, italienische Arien hätten alle denselben lustigen Ausdruck, seien eine »gigue continue«. D'Alembert hilft uns, den Verfasser zu verstehen. In seiner Schrift »De la liberté de la musique« (Paris 1760 = Œuvres complètes Band 1, S. 542) heißt es: »Das Taktmaß fehlt unserer Musik aus mehreren Gründen: Unfähigkeit der meisten Sänger; die Natur unserer Melodie; die angeblichen Verzierungen, mit denen wir sie überladen und die nur den Ablauf stören; schließlich Mangel an Sorgfalt, wenn es darum geht, langsame Sätze deutlich im Takt zu spielen. Über die langsamen Sätze haben wir ein sonderbares Vorurteil. Aus musikalischem Feingefühl will es uns nicht in den Kopf, daß ein lebhaftes und schnelles Taktmaß etwas anderes als Freude ausdrücken könne, ganz als ob ein lebhafter, rasender Schmerz langsam spräche. Infolgedessen kamen die lebhaften Stücke des Stabat [von Pergolesi], die *allegro* im Concert spirituel gespielt wurden, mehreren Hörern widersinnig vor.« Für französische Ohren gehörte zum dramatischen Ausdruck des Pathos der ständige Taktwechsel, der die Musik der natürlichen Wortbetonung unterordnete, und die unregelmäßige Periodik. Darum ließ der »Einheitsablauf« (Heinrich Bessele) der italienischen Arie sie unwillkürlich an Tanzmusik denken. Außerdem scheint das Tempo der Opern Lullys wegen der Verzierungen, die die Sänger überall anzubringen versuchten, und wegen der Rubati bei den Ausrufen (»hélas!«) im Laufe der Jahrzehnte tatsächlich immer langsamer geworden zu sein.

Während für den Verfasser die französische Musik für die schlichte Natürlichkeit einstand und die italienische für Künst-

lichkeit und Unnatur, kehrte sich das Verhältnis später um: Für Jean-Jacques Rousseau wird dann Rameaus Polyphonie zur gotischen Überladenheit, Pergolesis Monodie aber zur ungeschminkten Natur.

Pier Jacopo Martello (1665–1727), Professor für Rhetorik und später Sekretär des Senats seiner Heimatstadt Bologna, ist auch den meisten Italienern heute nur noch als Erfinder des »yverso martelliano« ein Begriff: der Übertragung des französischen Alexandriners ins Italienische, die sich nie so recht durchsetzte. Er schrieb eine »arte poetica« in Gedichtform, eine Menge Theaterstücke und zahlreiche Dialoge, die vor Gedanken und Witz übersprudeln. Sein Hauptziel war, eine italienische Tragödie zu schaffen, die den Vergleich mit der französischen aushielte, ohne sie sklavisch nachzuahmen – ähnlich also wie später Goldoni auf dem Gebiet der Charakterkomödie.

Der Dialog »L'Impostore« entstand 1713, als Martello im Auftrag des Papstes Clemens XI. den Nuntius nach Paris begleitete und dort neun Monate lang blieb. Um die engstirnigen Regelleiter unter den literarischen Kritikern mit ihren eigenen Mitteln zu schlagen, dachte er sich einen alten Mann aus, den er angeblich auf seiner Reise getroffen habe, der auch nach Paris fährt und von sich behauptet, Aristoteles zu sein; dank geheimer Mittel der antiken Medizin habe er es geschafft, bis heute am Leben zu bleiben. Diese etwas unheimliche Person gab dem Dialog den Titel (Der Betrüger), doch im Laufe des Gesprächs stellt er sich als so klug heraus, ist so bewandert in der alten Welt wie auch in der Moderne, daß man immer wieder glaubt, Aristoteles leibhaftig zu hören, der erklärt, was er mit seinen Schriften eigentlich gemeint habe, und dabei Newton zitiert.

PIER JACOPO MARTELLO, Della tragedia antica e moderna, zweite, erweiterte Ausgabe Rom 1715; die erste erschien unter dem Titel »L'Impostore« mit einer Widmung an den vierjährigen Dauphin, den späteren Ludwig XV., Anfang 1714 in Paris.

5. Sitzung (Schluß)

[...]

»Die musikalische Komposition ist die Substanz der Melodramen, und alle anderen Teile sind ihre Akzidentien, zu diesen zählt auch die Dichtung; oder wenn sie Substanz ist, dann ist sie

es wie die Farbe, die nur eine Lichtsubstanz ist (nach einer Lehrmeinung, die nicht von mir stammt), angepaßt an die Oberfläche, der sie dient, so daß sie verschieden gefärbt erscheint, wenn sie verschieden reflektiert wird. Das Licht hat in seiner wahren Gestalt keine Farbe, doch wenn es sich gemeinmacht und in Botmäßigkeit von festen Körpern begibt, nimmt es je nach der Rauigkeit der Oberfläche eine andersgeartete Erscheinung an und selbst dann, wenn es so entstellt ist, gefällt es noch. Doch es gefällt, weil es als eine Substanz dort nicht angesehen wird, wo es nicht nach Maßgabe seiner eigenen, sondern einer fremden Natur wirkt. Und auf diese Weise sollte dir die melodramatische Dichtung nicht mehr mißfallen, wenn du nämlich beachtest, daß sie, die sonst Hauptsache ist, jetzt Nebensache geworden ist: Diese Nebensache kann dir immer noch recht gut glücken.

Doch die Dichtung ist wie einer von jenen großen Herren, die heruntergekommen sind und wegen der Notwendigkeit des Lebenserwerbs gezwungen sind zu dienen. Der Hochmut des Kommandierens ist noch nicht ganz vergessen, und sich dem neuen Lose anzupassen fällt schwer. Aber wenn man dient, dann ist man Knecht; und in diesem Range arbeitet die Poesie auf ehrsame Weise, wenn sie nämlich nichts mehr befiehlt, nur noch der Musik gehorcht, die im Theater ihre Herrin ist.

Und dann ist diese Musik eine der wunderbarsten und vollkommensten Künste des Universums, die der Nachwelt nicht verlorengehen wird weder mit den Autoren, noch mit den Stimmen, noch mit den Instrumenten. Ihre Schriftzeichen machen sie unvergänglich für die Augen und Geister der Menschen, und nicht weniger Ruhm als die größten Dichter und Philosophen verdienen diese ebenso verehrungs- wie liebenswürdigen Künstler [*artefici*]. Pasquini, Colonna, die beiden Scarlatti, Periti, Bononcini, Albergati, Ariosti, Zanettini, Benati, Pollaroli, Pistocco und viele andere, die aufzuzählen zu lang wäre, werden in ihren geschriebenen Noten Jahrhunderte überdauern. Sie sind in der Anatomie der Noten zu einem Punkt gekommen, an den die Feinheit des Geschmacks nie gelangt ist, und man vergleicht sie mit unseren antiken griechischen Bildhauern, die sich von ihren modernen Nachfolgern ja nicht so sehr durch richtige Konturen und sichere und gleichzeitig bewegte Haltungen unterscheiden, als vielmehr durch den feinen Verlauf der Haare, des Bartes und der Brauen und durch die gekonnten Verzweigungen der Adern und Sehnen in den Armen und Beinen, in

ihren zarten und vollendeten Gliedmaßen, aber auch in der Verteilung der Muskeln und im Relief der Knochen in all den Teilen, in welchen die Natur sie aus der wirklichen Haut der nackten Körper hervorscheinen läßt. Und ich habe diesen Kapellmeistern nicht geschmeichelt, wenn ich ihr Verdienst mit dem der Philosophen und Dichter verglich, denen sie an Nutzen für das Gemeinwesen nicht nachstehen. Die ersteren lehren die Bewegungen der Natur mit recht ungewissen Methoden, mit schon etwas verlässlicheren dann das Reglement des menschlichen Geistes. Die anderen holen beide Gegenstände der Philosophie unter den verhaßten und obskuren Termini der Lehrstühle hervor und machen sie anziehend und selbst dem Volke und den Weibern erreichbar, indem sie sie mit ihren Erfindungen bunt ausmalen und sie auf dem Wege des Gehörs mit einschmeichelnden, harmonischen Metren in den Verstand einschleusen. Aber von besagten beiden Künsten kann keine, ob sie nun die intellektuelle oder die moralische Glückseligkeit untersucht, jemals den Menschen in den Stand setzen, sie zu besitzen. Die Musik allein verfügt, wenn sie zur Aufführung gebracht wird, über das allerwichtigste Geheimnis, die Seele von jeder menschlichen Sorge abzutrennen, wenigstens für die Zeit, in der die Noten sie unterhalten, indem sie kunstvoll die Konsonanz, sei es der Stimme oder der Instrumente, handhabt. Denn wenn der Schlaf so sehr gelobt wird, weil er die Sinne der bejammernswerten Menschheit bindet, sie abzieht und für wenige Stunden gegen die Unglücksfälle immun macht, wieviel schätzenswerter muß da eine Kunst sein, die, ohne uns den Gebrauch des Lebens zu nehmen (wie es der Schlaf tut, der deswegen auch Bruder des Todes heißt), uns vielmehr ekstatisch leben läßt in einer köstlichen und zufriedenen Ruhe mit wachen Sinnen, aber freudig und wahrhaft glücklich?

Diese Kunst also, in Italien zu einer so erlesenen Perfektion gebracht, verdient es, daß Italien aus ihr sein liebstes und prachtvollstes Schauspiel macht, so daß sich auch die strengsten Brauen mit lobenswerter Jovialität ihr überlassen, und sie verdient es auch, daß die ausländischen Nationen einwilligen, sich an dem zu ergötzen, woran sich Italien mit so viel Recht ergötzt; sie verdient es, daß die Stimmen, die Instrumente, die Dichtung, die Malerei, die Architektur, die Mechanik, die Musik und jede andere Kunst ihren Hofstaat bilden und ihr gehorchen; sie verdient es schließlich, daß du in der Gesamtausgabe deiner Theaterstücke die melodramatische Dichtung nicht

erscheinen läßt, denn du würdest der Musik, deren Hilfskraft sie nur ist, unrecht tun, wenn du sie von ihr trenntest, und du müßtest die Strafe für dieses Unrecht tragen, wenn du von deinen Lesern ausgelacht würdest.«

Nach dieser langen Argumentation stand der Alte auf; und indem ich beim Dreifuß des Apoll oder vielmehr, als Arkadier, beim stygischen Sumpfe schwor, mich nie mehr auf eine solche Komposition einzulassen, erhob ich mich auch.

*

Martello, selber Verfasser einiger Opernlibretti, hat »Aristoteles« gefragt, ob sich für diese literarische Gattung vernünftige Regeln aufstellen lassen.

Der Standpunkt des Alten in bezug auf das Melodramma ist ein absolut-musikalischer; er mutet geradezu romantisch an. »Aristoteles« stellt sich selbst die Frage, ob die Oper, um zu ergötzen, der Hilfe der Worte und der Dichtung bedürfe, und antwortet: »Ehrlich gesagt, nein.« Wie eine mit Intarsien geschmückte Flöte zwar hübscher ist als eine gewöhnliche, aber deswegen nicht schöner klingt, so ist die Wirkung der Musik dieselbe, gleichgültig, ob die Quelle der Musik sichtbar ist oder nicht. Freilich wird unser Vergnügen erhöht, wenn die himmlischen Töne aus der Kehle einer schönen Frau kommen, deren bebende Brüste den Klang schon ankündigen, der sich in ihrem Inneren formt. Irgendwie trägt es auch zur Vollkommenheit bei, wenn die Laute, die von ihr zu uns dringen, einen verständlichen Sinn bilden und sich zu einem dramatischen Ganzen ordnen. Aber all das ist unwesentlich. Die Musik soll gar nicht versuchen, uns durch Imitationen an diese Welt zu erinnern, sie soll uns vielmehr aus ihr entführen und uns »ekstatisch leben lassen, mit wachen Sinnen, aber freudig und wahrhaft glücklich«.

»Aristoteles'« Antwort auf die Frage Martellos ist also negativ. Die Vernunft kann keine Regeln für das Opernlibretto aufstellen, das gar keine literarische Gattung ist. Regeln ergeben sich nur aus den chaotischen Bedingungen des Theaterbetriebs, in dem der Dichter das schwächste Glied ist.

Gewiß war der von »Aristoteles« dargestellte Standpunkt repräsentativ für die Mehrheit des italienischen Publikums, das

sich von den Arien bis zur Raserei hinreißen ließ und während der Rezitative Karten spielte. Stendhal und Schopenhauer dachten da nicht anders, nur wußten sie genauer, warum.

Francesco Algarotti

Francesco Algarotti (1712–1764), Sohn einer venezianischen Kaufmannsfamilie, erwarb in Rom, Bologna und Florenz eine umfassende Bildung, bevor er nach Paris reiste und dort 1735 sein erstes Buch schrieb: »Il Newtonianismo per le dame« (Newtons System für Damen), das wegen seiner Vereinigung von stilistischer Eleganz und naturwissenschaftlicher Klarheit Voltaire begeisterte. Es wurde bald in fünf Sprachen übersetzt. Auf seinen weiteren Reisen, die ihn auch nach London und nach St. Petersburg führten, lernte er den sächsischen Kurfürsten Friedrich August II. (= August III. von Polen) und den preußischen Kronprinzen Friedrich kennen. Dieser lud ihn zu seiner Krönung 1740 in Königsberg ein, erhob ihn in den Grafenstand und machte ihn zum Kammerherrn. Während eines Aufenthalts in Italien 1742–1745 erwarb er viele wertvolle Bilder im Auftrag des sächsischen Kurfürsten für die Dresdner Galerie (auch ein Grund für die Ungunst, in die er im 19. Jahrhundert bei den Italienern fiel). Dann war er wieder in Potsdam (wo er den König auch bei seinen Opernlibretti beriet), vertrug aber das Klima nicht und kehrte 1753 endgültig nach Italien zurück. Er starb 1764 in Pisa. Friedrich II. ließ ihm auf dem dortigen Friedhof ein Denkmal errichten mit der Inschrift:

ALGAROTTO OVIDII AEMVLO
NEWTONI DISCIPVLO
FRIDERICVS REX

Die Anmut und sprachliche Eleganz Ovids zu verbinden mit wissenschaftlicher Information, das war ein Ziel der Aufklärung, und Algarotti war ein glänzender Repräsentant seiner Epoche.

FRANCESCO ALGAROTTI, Saggio sopra l'opera in musica (1755).

Einleitung

Von allen Arten, wohlgeartete Seelen zu ergötzen, die der Mensch erfand, ist die Oper [*l'Opera in musica*] vielleicht die sinnigste und vollendetste. Nichts wurde in ihrer Ausbildung ausgelassen, kein Bestandteil, kein Hilfsmittel, um zu dem ge-

setzten Ziele zu gelangen. Und man kann wohl behaupten, das Anziehendste, was Dichtung, Musik und Mimik, was Tanzkunst und Malerei haben, alles verbinde sich glücklich in der Oper, um die Gefühle anzulocken, das Herz zu bezaubern und den Geist auf süße Weise zu betrügen. Nur daß es mit der Oper geht wie mit den Werken der Mechanik: je zusammengesetzter sie sind, desto anfälliger sind sie für Störungen.

Darum wäre es kein Wunder, wenn dieser sinnige Mechanismus, da er aus so vielen Teilen besteht, nicht immer seinen Zweck erfüllt, selbst wenn die, welche ihn lenken, alle Sorgfalt und allen Eifer aufwendeten, um seine vielen Teile gut zusammenzuhalten. Doch mit all den Gedanken, die notwendig wären, um eine Oper gut zu ordnen, bekümmern sich diejenigen nicht sehr, die heutzutage Herren über unsere Vergnügungen sind. Im Gegenteil, wenn wir einmal darauf achten, wie sie sich mit der Wahl des Librettos oder der Handlung wenig, um das Zusammenstimmen der Musik mit den Worten fast keine Mühe geben, gar keine aber um die Wahrheit in der Art des Singens und Deklamierens, um Verbindung der Ballette mit der Handlung, um das Bühnenbild, und wie man selbst bei der Konstruktion der Theater sündigt, dann fällt es ziemlich leicht zu begreifen, wieso eine szenische Darstellung, die von ihrer Natur her am meisten Vergnügen von allen machen müßte, oft fad ist und langweilt. Wegen der Verwirrung, die sich zwischen den verschiedenen Bestandteilen der Oper breit macht, bleibt von Nachahmung keine Spur; die Illusion, die nur aus einer vollkommenen Übereinstimmung derselben erwachsen kann, ist ganz dahin; und die Oper, eines der kunstreichsten Wunderwerke des menschlichen Geistes, wird zu einer schlaffen, unzusammenhängenden, unwahrscheinlichen, monströsen, grotesken Komposition, die die Schimpfwörter wohl verdient, mit denen sie bedacht worden ist, ebenso wie den Tadel derer, die das Vergnügen als die wichtige und ernste Sache behandeln, die es ist.

Wer nun aber seinen Sinn darauf richtete, der Oper ihren alten Wert und ihre Würde zurückzuerstatten, der müßte vor allem anderen Hand an eine Unternehmung legen, die ebenso schwierig durchzuführen wie unumgänglich ist. Sie besteht darin, den musikalischen Staat sozusagen in rechte Ordnung und die Virtuosen wie in alten Zeiten unter Disziplin und Kontrolle zu bringen. Denn wahrhaftig, auch wenn ein Drama vernünftig geschrieben und komponiert würde, wie wird es aufgeführt

werden, wenn die Stimmen der Chefs überhaupt nicht gehört werden? Und wie kann es vernünftig komponiert und geschrieben werden, wenn diejenigen, die gehorchen sollten, Gesetze geben und kommandieren? Was kann man Gutes erwarten von einer Bande von Personen, von der keine an dem Platz bleiben will, auf den sie gehört, wo der Komponist so vielen Übergriffen ausgesetzt ist, noch mehr aber der Dichter, der den Vorsitz haben und alles steuern sollte; wo unter den Sängern jeden Tag tausend Ansprüche gestellt und Streit vom Zaun gebrochen wird über die Zahl der Arien, die Höhe des Helmbuschs, die Länge des Mantels – Streitereien, die schwieriger zu schlichten sind als das Zeremoniell in einem Kongreß und die Frage, wer von Botschaftern verschiedener Kronen rechts gehen darf?

[...]

Vom Libretto

[Die prunkvollen mythologischen Themen der höfischen Anfangszeit der Oper wurden, als die Oper zu einem bürgerlichen Unternehmen wurde, von historischen Stoffen abgelöst: Beide haben Vor- und Nachteile. Algarotti empfiehlt die Wahl von Handlungen, die in Zeiten oder Gegenden spielen, die weit von den unseren entfernt sind, ohne allzu gesucht zu erscheinen. Gute Beispiele sind ›Didone abbandonata‹ und ›Achillo in Sciro‹ von Metastasio. Das Ballett sollte in die Handlung integriert sein. Geeignete Stoffe sind auch: Montezuma, die Stoffe Ariosts und Tassos und zwei Opernentwürfe Algarottis, die er als Anhang seinem Essai folgen läßt: ›Aneas in Troja‹ und ›Iphigenie in Aulis‹.]

[...]

Wahrhaftig, wer es verstünde, mit Diskretion das Gute aus den sagenhaften Stoffen der früheren Zeiten zu ergreifen und dabei das Gute der heutigen Opernstoffe zu behalten, der könnte gleichsam dazu kommen, mit der Oper das zu tun, was sich mit den Staaten zu tun empfiehlt: Um sie am Leben zu erhalten, empfiehlt es sich, sie von Zeit zu Zeit zu ihrem ursprünglichen Prinzip zurückzuführen.

Von der Musik

Keine Fähigkeit oder Kunst hat das heutzutage so nötig wie die Musik, so sehr ist sie von ihrer einstigen Würde abgefallen. Nachdem sie allen Anstand aufgegeben, alle Grenzen überschritten, hat sie sich in allen möglichen Launen, Moden und

Zierereien gehen lassen; und es wäre jetzt an der Zeit, das Dekret zu erneuern, das die Spartaner einst gegen denjenigen erließen, der aus Neuerungssucht mit seinen Sonderbarkeiten die Musik verschandelte, und sie, die vorher männlich war, weiblich und geziert machte. Auf solche Neuerung sind leider die Heutigen allzu begierig. Freilich hätte die Musik ohne sie nicht die Fortschritte gemacht, die sie gemacht hat; aber wahr ist auch, daß sie aus Neuerungssucht in den Verfall geraten ist, den die Besten beklagen. Solange die Künste noch roh sind, ist die Liebe zum Neuen ihre Lebenskraft, aus der ihnen Wachstum, Reife und Nervollkommnung zuteil wird. Aber wenn sie zu ihrem Höhepunkt gelangt sind, bringt dasselbe Prinzip, das ihnen das Leben gegeben hatte, jetzt den Tod.

[...]

Ein anderer Hauptgrund des gegenwärtigen Verfalls der Musik ist ihr eigenes Sonderkönigtum, das sie errichtet hat und das heutzutage zu solcher Höhe gediehen ist. Der Komponist benimmt sich darin wie ein Despot, will alles allein tun und ausschließlich in seiner Qualität als Musiker gefallen. Um nichts in der Welt will ihm in den Kopf, daß er sich unterzuordnen hat und daß die größte Wirkung der Musik daher kommt, daß sie Dienerin und Helferin der Poesie ist. Ihr eigentliches Amt ist es, das Gemüt auf die Aufnahme des Eindrucks der Verse vorzubereiten und diejenigen Affekte im allgemeinen zu erregen, die eine Analogie zu den besonderen Ideen haben, die vom Dichter hervorgerufen werden sollen; kurz, der Sprache der Musen mehr Kraft und Nachdruck zu verleihen.

Jene Kritik, die früher an der Oper geübt worden ist, daß die Personen in den Tod gehen und dabei singen, hat ihre Ursache in nichts anderem als darin, daß zwischen den Worten und dem Gesang nicht die erforderliche Harmonie herrscht. Denn wenn die Triller schwiegen, wo die Leidenschaften sprechen, wenn die Musik so geschrieben würde, wie es sich gehörte, dann gäbe es keine größere Ungehörigkeit darin, daß jemand singend, als daß er Verse deklamierend stirbt. Jeder weiß, daß im Altertum die Dichter selbst Musiker waren. Und dadurch war die Vokalmusik, was sie ihrer wahren Beschaffenheit nach zu sein hat: ein stärkerer, lebhafterer, wärmerer Ausdruck der Gedanken und Gefühle. Aber jetzt, da die beiden Zwillinge, Dichtung und Musik, getrennte Wege gehen, was Wunder, wenn, wo einer auszumalen hat, was der andere gezeichnet, die Farben zwar recht bunt, die Umrisse aber entstellt sind? Diesem großen

Übelstand ist nur abzuhelfen durch die Diskretion des Komponisten selbst, der aus dem Munde des Dichters dessen Absichten hören, sich mit ihm ins Benehmen setzen sollte, bevor er eine Note aufs Papier bringt, und ihn dann nach seiner Meinung über das Geschriebene fragen sollte, ihm also so gefügig sein sollte, wie Lulli es Quinault, Vinci es Metastasio gegenüber war und wie es die Disziplin des Theaters zu Recht vorschreibt.

[...]

[Es folgen Ausführungen über die Ouvertüre, die die Handlung ankündigen sollte; die Rezitative, die ursprünglich von ihrem Erfinder, Jacopo Peri, als die Hauptsache der Oper mit größter Gewissenhaftigkeit ausgearbeitet wurden, jetzt aber bloße Routine sind; die großartige Wirkung des *recitativo accompagnato*; die Überflüssigkeit der meisten Arienritornelle, die die Handlung aufhalten; die allzu reiche Instrumentalbegleitung und das gekünstelte Wesen der Arien.]

[...]

Es scheint, daß unsere Komponisten wie solche Schriftsteller arbeiten, die, ohne auf den Zusammenhang und die Ordnung der Rede zu achten, nur danach trachten wollten, schöne Worte aufzuhäufen und aneinander zu reihen. So wohltonend und harmonisch sie auch wäre, ihre Rede käme hohl und töricht heraus. Dasselbe gilt von der Musik, wenn sie sich nicht vornimmt, ein Bild, welcher Art auch immer, zu malen oder ein Gefühl auszudrücken.*

Sie wird nur eitel sein; und nachdem sie vielleicht vorübergehend Beifall gefunden, wird sie links liegen gelassen, mag auch noch so viel Kunstfertigkeit in der Wahl der musikalischen Kombinationen stecken, und zu ewigem Schweigen und Vergessen verurteilt. Stattdessen bleiben jene Arien, die malen und ausdrücken und die man »sprechend« [*arie parlanti*] nennt, im Gedächtnis der Allgemeinheit eingemeißelt, denn sie haben mehr Natürlichkeit in sich; und die schöne Einfachheit,

* Großartig ist der Ausspruch Fontenelles: »Sonate, was willst du von mir?« Aber so hätte er schon nicht mehr von den Sonaten des unvergleichlichen Tartini gesprochen, in denen die größte Abwechslung mit der vollkommensten Einheit erbunden ist. Bevor er sich ans Schreiben macht, hat er die Gewohnheit, ein Gedicht Petrarcas zu lesen, zu dem er wegen der Feinheit seines Gefühls eine große Sympathie hat; und zwar zu dem Zwecke, einen gegebenen Gegenstand sich zu haben, den er dann mit verschiedenen Modifikationen ausmalen kann, ohne je das Motiv oder das Thema aus dem Auge zu verlieren.

die allein die Natur nachahmen kann, wird schließlich immer den ausgesuchtesten Würzungen der Kunst vorgezogen.

Poesie und Musik, obwohl so eng miteinander verbunden, sind bei uns auf genau entgegengesetzten Bahnen gewandelt. Die Musik des vorigen Jahrhunderts war weit entfernt, in jene Affektiertheiten und Weitschweifigkeiten zu verfallen, in die sie heute verfällt; sie ging zu Herzen und blieb darin; es gelang ihr, mit den Worten eins und wahrscheinlich zu werden; kurz, sie war voller Gefühl und schlicht, während die Dichtung gänzlich außerhalb der Wahrheit, übertrieben, geistreichelnd, phantastisch war. Und sobald sich die Dichtung auf den rechten Weg begab, verlor ihn die Musik. Cesti und Carissimi sahen sich genötigt, Texte im Stil eines Achillino zu vertonen – sie, die würdig gewesen wären, die keuschen Seufzer Petrarca's mit Noten einzukleiden; und jetzt werden die natürlichen und anmutigen Dichtungen Metastasio's oftmals von Barock-Komponisten [*compositori secentisti*] in Musik gesetzt. Das soll nicht heißen, daß nicht auch in unseren Tagen ein schwaches Bild der Wahrheit sich in der Musik gewahren ließe.

Ein Beispiel dafür sind besonders die Intermezzi und komischen Opern [*Operette buffe*], in denen die wichtigste Qualität, der Ausdruck, mehr dominiert als in jedem anderen Werk. Vielleicht nur deshalb, weil die Komponisten hier, wo die Sänger nicht besonders gut sind, nicht alle Geheimnisse der Kunst ihrem Talent entsprechend entfalten können; darum müssen sie gegen ihren Willen sich ans Einfache halten und die Natur unterstützen. Wie dem auch sei, diese musikalische Gattung steht in Mode, eben wegen der Wahrheit, die sie enthält, und triumphiert, obwohl sie als plebejisch gilt. Sie war es auch, die unseren Ruhm über die Alpen hinaus ins schöne Frankreich trug, das in jeder schönen Kunst mit Italien wetteifert. Jedermann weiß, wie lebhaft und feurig seit langer Zeit, besonders auf dem Felde der Musik, der Krieg zwischen diesen beiden Nationen tobte. Es fand sich kein Weg, die Ohren der Franzosen unserem Gesange anzubequemen, und die ultramontane Melodie wurde ebenso verworfen, wie zu anderen Zeiten die ultramontane Regentschaft verhaßt war. Aber siehe da – man hörte in Frankreich den natürlichen und zugleich eleganten Stil der ›*Serva padrona*‹, mit diesen so ausdrucksvollen Arien, diesen anmutigen Duetten, und schon ergriff die Mehrheit der Franzosen Partei für die italienische Musik. Diese Revolution, die all unsere kunstvollsten Kompositionen, alle unsere Triller, all unsere

Virtuosen in Paris lange Jahre hindurch nicht hatten bewirken können, – ein Intermezzo und ein Komödiantenpaar hat sie auf Antrieb ausgelöst. Gleichwohl findet sich die gute Musik nicht nur in den *Opere buffe*. Auch in den ernstesten Opern, muß man gestehen, finden sich hier und dort Stücke, die an die besseren Zeiten erinnern. Das bezeugen verschiedene Kompositionen von Pergolesi und Vinci, die der Tod uns allzu früh geraubt hat; von Galuppi, Iomelli und dem Sachsen [= Hasse], die gar nicht lange genug leben können. Solchen Männern wäre die Musik in Auftrag zu geben, wie wir sie in unserer Oper gerne hätten.

[...]

*

Mit den Tugenden (schreibt Tacitus) ist es umgekehrt wie mit den Waren: Sie werden in den Zeiten am höchsten geschätzt, in denen sie am leichtesten zu finden sind.

Das 18. Jahrhundert wußte einen Vorzug hoch zu schätzen, mit dem das 19. gar nichts anzufangen wußte: die Anmut. Die Galerie der berühmten Männer des 19. Jahrhunderts besteht bis auf wenige Ausnahmen aus Leuten, deren persönlichen Umgang man nach Kräften meiden würde. Für groß wurde nur jemand gehalten, dessen leibhaftige Gegenwart schwer zu ertragen war. Mundgeruch, schlechte Manieren und/oder infantile Egozentrik waren das mindeste, was man von einem Genie erwarten konnte.

Mit Algarotti wußte das 19. Jahrhundert also schon deswegen nichts anzufangen, weil er schön war, bezaubernd im Umgang, artikuliert in mehreren Sprachen, ein liebenswerter Briefschreiber. Darum fand man seinen Ruhm übertrieben, schalt ihn einen dilettantischen Vielschreiber ohne Originalität und seicht. Man hatte darüber vergessen, daß alle Opernreformen im 18. Jahrhundert zwar außenpolitische Anlässe brauchten (den Frieden von Aachen 1748 für Parma, die Allianz zwischen Österreich und Frankreich 1756 für Wien), um in Angriff genommen zu werden, aber inhaltlich bestimmt waren von Algarotti's ›*Versuch über die Oper*‹. Gluck's berühmtes Vorwort zum ›*Druck der ›Alceste*‹ (1769) bringt nichts, was Algarotti nicht schon mit denselben Worten gefordert hätte.

Algarotti erinnert zu Recht daran, daß der Kern der Oper das

Rezitativ ist, daß die Oper dem Rezitativ ihre Entstehung verdankt. Er hat Zarlino gelesen (die Harmonie »disponiert« nur die Seele für die Affekte, die erst der Text im Hörer hervorruft) und zitiert das Vorwort zu »Le musiche sopra l'Euridice« (1600) von Jacopo Peri. Aber seine unbestreitbare musikalische Gelehrsamkeit konnte ihm nicht zu der Einsicht verhelfen, daß die Fortschritte, die die Musik seitdem gemacht hatte und die er anerkannte, dem Verhältnis zwischen Text und Musik eine neue Qualität gegeben hatten, daß die Rückkehr zu dem ursprünglichen Zustand nicht mehr möglich war und die Oper eine neue Verfassung brauchte.

Algarotti hatte die – trügerische – Genugtuung, ein praktisches Resultat seiner Reformforderungen zu erleben: die glänzende Aufführung von »Ippolito ed Aricia« in Parma 1759. Aber wenn Träume verwirklicht werden, müssen sie Federn lassen, und von dem ursprünglich Gemeinten bleibt kaum etwas übrig. Der Staatsminister von Parma, Guillaume Dutillet, im Gefolge der Herzogin Louise Elisabeth, einer Tochter Ludwigs XV. von Frankreich, nach Parma gekommen, betrachtete sich als Missionar französischer Kultur in Italien. Darum ließ er zwar Algarotti im Glauben, er führe nur seine Reformideen aus, dachte aber gar nicht daran, etwa Algarottis Opernentwürfe zu verwirklichen, sondern beauftragte den Hofdichter Frugoni und den Musiker Tommaso Traetta mit der Überarbeitung der berühmten Rameau-Oper »Hippolyte et Aricie« für ein italienisches Publikum. Beide taten ihr Bestes, aber Frugoni hatte ein schlechtes Gefühl dabei, und das Resultat war ein blendender Bastard: eine Opera seria mit Rezitativen und Abgangsarien, angereichert mit Chorszenen und eindrucksvollen Instrumentalstücken, die Traetta von Rameau übernahm. Algarottis Verbindungen machten dieses Experiment zwar zu einem europäischen Ereignis, für das sich Voltaire und Friedrich II. – mitten im Siebenjährigen Krieg und in großer Bedrängnis – interessierten, zu dem man von weither angereist kam, das für die italienische Oper aber ohne Folgen blieb. Sie ist bis heute unreformiert geblieben. Aber durch die Vermittlung von Traetta und von Gluck wirkten Algarottis Ideen bis in die französische Grand-Opéra und Wagners Musikdrama weiter.

Jean-Jacques Rousseau

Der plötzliche Ruhm Jean-Jacques Rousseaus (1712–1778) begann im Jahre 1749, als ihm die Akademie von Dijon den Preis für die Beantwortung der Frage zuerteilte, ob das Wiedererstehen der Wissenschaften und Künste zur Reinigung der Sitten beigetragen habe. Rousseau, damals 37 Jahre alt, hatte die Frage bekanntlich negativ beantwortet. Es war im selben Jahr, daß er den jungen Deutschen Friedrich Melchior Grimm kennenlernte, mit dem ihn die Freude an der Musik verband, so daß sich bald eine lebhaftere Freundschaft zwischen ihnen entwickelte. Grimm war erst seit zwei Jahren in Frankreich und konnte, als Deutscher an die italienische Oper gewöhnt, mit der französischen Oper nichts anfangen. Er fragte Rousseau, der mehrere Male in Italien gewesen war, nach seiner Meinung über die beiden Operntypen. Ein Entwurf der Antwort Rousseaus befindet sich in der Bibliothek zu Neuchâtel.

Rousseaus »Dictionnaire de musique« erschien 1768 im Druck. Es war hervorgegangen aus den Artikeln, die Rousseau für die Encyclopédie geschrieben hatte. Zwischen dem Schreiben an Grimm und dem Artikel »Opéra« liegen also

- 1) Rousseaus eigener Versuch eines französischen Intermezzos, das nach italienischer Art ganz gesungen wurde: »Le Devin du village«, – sowohl bei seiner Uraufführung 1752 am Hofe zu Fontainebleau wie auch später an der Großen Oper ein großer Erfolg,
- 2) die öffentlichen Auseinandersetzungen mit Rameau,
- 3) der Buffonistenstreit, in dem sowohl Grimm als auch Rousseau zugunsten der italienischen Musik eingegriffen hatten,
- 4) die Entfremdung von Grimm und den Enzyklopädisten.

JEAN-JACQUES ROUSSEAU, Schreiben an Melchior Grimm über die französische und italienische Oper (1750), wiedergegeben nach Albert Jansen, Jean-Jacques Rousseau als Musiker, Berlin 1884, S. 455–463.

[...]

Die Tragödie und die Komödie haben außer den Regeln, die ihnen gemeinsam sind, jede für sich besondere Regeln, die sie zu zwei Arten derselben Gattung machen; die Oper ist eine dritte Art, nicht weniger verschieden von den andern, und es ist gewiß ein Fehler, sie alle zu vermengen und nicht in jeder dieser Dichtungen dem Genie zu folgen, das ihr eigentümlich ist.

Diesem Grundsatz folgend, muß man zugeben, daß die Texte der italienischen Oper weitaus weniger taugen als die unseren, gerade deshalb, weil sie besser und vernünftiger sind. Man hat schon bemerkt, daß die Tragödie alles andere ist als die Darstellung einer menschlichen Handlung. Männer und vor allem Helden sprechen nicht in Versen, sie rechtfertigen nicht mit großen Worten die Dummheiten, zu denen die Liebe sie treibt; ihre Reden sind nicht ein Gewebe von gigantischen Gedanken und aufgeblähten Ausdrücken; sie brechen nicht in jene lächerlichen Schreie und unsinnigen Gesten aus, die unser Theater füllen. Immerhin, wenn der Dichter weise und der Schauspieler geschickt ist, können sie wohl eine Illusion erzeugen. Eine wohl durchgeführte und gut gespielte Szene hat nichts Schockierendes; wenn ich daher Grandval für Cinna halten könnte, so könnte ich manchmal Sarrazin für Augustus halten. In der Oper ist es nicht dasselbe; unmöglich, sich vorzustellen, daß zwei Personen sich singend auf natürliche Weise unterhalten und so eine oft sehr ernste Konversation führen; je ernster das Thema, desto größer die Extravaganz, so, daß es der Gipfel des Lächerlichen wäre, einen König mit seinem Minister oder mit seinem General über Staats- oder Kriegsgeschäfte sprechen zu lassen und eine Kabinettsitzung musikalisch zu leiten. Das eben ist der Fehler der italienischen Oper; ihre Gegenstände sind gut und wohl gewählt, nur taugen sie nicht für die Oper, denn anstatt ausgewählt zu sein aus dem, was die Sage an Wunderbarem hat, sind sie aus dem genommen, was die Geschichte an Erlauchtestem bietet. Anstelle von Isis, Phaeton, Perseus, Iphigenie kommen bloß Cäsar, Cato, Themistokles und sogar Antiochus und Tamerlan mit langen und hohen Trillern daher, Geschmack und Anstand gröblich zu verletzen, indem sie uns jene antiken und

respektablen Helden in Gestalt von gemeinen Kastraten vorstellen, die ihre Kehle martern, damit wir ihr Meckern bewundern. Was würden, ich bitte Sie, die Schatten jener großen Männer sagen, wenn sie als Zuschauer in einem Winkel des Theaters sich so unwürdig dargestellt sähen; und welche andere Wirkung kann das bizarre Gezwitscher Catos oder Themistokles' auf unseren Geist haben als die, daß wir argwöhnen, Themistokles und Cato hätten den Verstand verloren? Der Gang der Handlung entspricht der Wahl des Gegenstandes. Da die Liebe nie von der Majestät des Kothurns sein kann, der immer heroisch, selten galant ist, so kann sie Süßholz nur raspeln, indem sie sich in Redefiguren und Vergleichen verliert, so daß die traurigen und ernsten Reden des Schauspielers einen schockierenden Kontrast mit der Lebhaftigkeit der Arie bilden, die er dazu singt. Das ist einer der Gründe, warum die italienischen Opern, so interessant sie bei der Lektüre sind, auf dem Theater immer kalt lassen; es sind veritable Tragödien, gemacht, um deklamiert zu werden, und die man auch wirklich auf dem Theater deklamiert, wobei man sie um einige Arien kürzt, die der Autor zugunsten der Musik hinzugefügt hat und die für gewöhnlich zu jedem Anlaß zu gebrauchen sind, weil sie nur eine sehr allgemeine Verbindung zur Handlung haben, worin sie genau so verwendet werden wie die isolierten Tanzweisen in den »fêtes« unserer Opern. Wenn jene Opern so, ohne Musik, aufgeführt werden, machen sie viel mehr Effekt als auf der Opernbühne, wo sie über die Maßen langweilen, was in unseren Opern nicht geschieht, die, so bezaubernd sie sind, wenn sie im Opernhaus aufgeführt werden, bei der Lektüre unerträglich sind. Ich bezweifle, daß Italien Grund hat, aus diesem Unterschied einen Vorzug zu machen; ein Werk kann nur gut sein in bezug auf den Zweck, den der Autor sich gesetzt hat. Die Opern sollen gesungen werden, und es ist Sache des Autors von Geschmack und Urteilsfähigkeit, diesem Genre zukommen zu lassen, was ihm eigen ist, weil ein Werk nur dann absolut gut sein kann, wenn es gut ist relativ zu seinem Zweck. In diesem Punkt scheint mir Quinault bewunderungswürdig und bei weitem Metastasio überlegen, dessen Stücke doch viel regelmäßiger und edler sind als die seinen.

[...]

Was die Musik betrifft, das ist der Punkt. Doch man hat schon so viel von dieser famosen italienischen Musik geredet, man hat schon so viele Vergleiche mit der unseren angestellt,

daß es unmöglich scheint, etwas darüber zu sagen, ohne jemand anders zu wiederholen. Hier ist indessen für Sie allein die Meinung, die ich mir darüber gebildet habe.

Die Italiener haben die Musik zum letzten Punkt der Vollkommenheit gebracht in bezug auf den Zweck, den sie sich gesetzt haben, nämlich Klänge geschmackvoll zu arrangieren und zu kombinieren, um die Stimmen und die Instrumente brillieren zu lassen. In diesem Sinne kann man sagen, sie hätten die Schönheiten der Kunst erschöpft; das Ohr ist gleichermaßen entzückt von der Abwechslung, der Eleganz und der Beweglichkeit der Organe, die diese Schönheiten zu Gehör bringen. Was mich betrifft, so verschlinge ich sie alle Tage mit neuer Begeisterung und glaube nicht, daß es einen Menschen auf der Erde gibt, der so unempfindlich für schöne Klänge wäre, daß er jene bewunderungswürdige Musik ohne Vergnügen hörte. Alle Nationen Europas sind sich in diesem Lob einig, und der Eifer, mit dem sie diese Musik adoptiert haben, ist ein Beweis ihrer Wertschätzung. Wenn auch wir sie akzeptieren wie die andern, dann hat unser Beifall mehr Gewicht, geschieht es doch aus Neigung und nicht aus Not, daß wir uns ihrer bedienen.

Was würden denn die Deutschen, die Spanier und die Engländer ohne die italienische Musik tun? Elender Katzenlärm auf nationale Art wäre ihr einziges Hilfsmittel: Doch man mag sagen, was man will, eine schöne französische Musik ist sehr wohl imstande, auch Ausländern zu gefallen. Wir finden an der italienischen Musik Geschmack und pflegen sie, weil wir fähig sind, das Schöne zu erkennen und zu lieben, ungeachtet des Klimas, von dem es erzeugt wird. Daraus nun ziehen die Italiener ein, wie sie meinen, unwiderlegliches Argument für die Vorzüglichkeit ihrer Musik. Ihr seht ja, sagen sie, daß alle Nationen, eure eingeschlossen, unsere Musik bewundern und ausüben; es ist die Musik an sich; sie hat alle Stimmen auf ihrer Seite, indes ihr allein aus schlechtem Geschmack und Voreingenommenheit für die Produkte eures Landes euch untersteht, eure französische Musik der unseren an die Seite zu stellen; aber ihr seid Partei, und alle andern Richter, die unparteiischen, stimmen gegen euch: Also habt ihr unrecht.

[...]

Die italienische Musik ist unbezweifelbar eine universelle Musik, und wenn sie den Italienern auf besondere Weise angehört, dann nicht, weil ihr Charakter der italienischen Sprache und Nation angemessen wäre und den andern nicht, sondern

weil sie genug Genie und Feuer hatten, um ihr als die Ersten jenen brillanten Charakter zu geben. Wer könnte leugnen, daß diese Musik darin einen Vorteil vor der unseren hat, die unbedingt nur zu der Denkweise und dem Genie der französischen Sprache paßt?

[...]

Woher kommt also diese Hartnäckigkeit der Franzosen, ihre eigene Musik zu pflegen und zu lieben?

[...]

Der wahre Grund ist, daß die Schönheiten in der italienischen Musik nicht von derselben Art sind wie die Schönheiten der unseren und nicht die gleichen Wirkungen hervorrufen. Die italienische Musik gefällt mir über die Maßen, aber sie rührt mich nicht. Die französische gefällt mir nur, weil sie mich rührt. Die Triller, die Passagen, die Koloraturen der ersteren bringen die Stimme zur Geltung und entzücken das Ohr, doch die führerischen Töne der andern gehen geradewegs ins Herz. [...]

JEAN-JACQUES ROUSSEAU, Dictionnaire de Musique, Paris 1768, Artikel ›Opéra‹.

OPER. Dramatisches und lyrisches Schauspiel, in welchem man sich bemüht, in der Darstellung einer leidenschaftlichen Handlung alle Zauber der schönen Künste zu vereinigen, um mit Hilfe angenehmer Empfindungen [*sensations*] Teilnahme und Illusion zu erregen.

Die konstitutiven Teile einer Oper sind: das Gedicht, die Musik und die Ausstattung. Durch die Dichtung spricht man den Geist an, durch die Musik das Ohr, durch die Malerei die Augen; und das ganze soll sich vereinen, um das Herz zu rühren und denselben Eindruck durch verschiedene Organe gleichzeitig in dasselbe hineinzutragen. Mein Thema erlaubt mir, über den ersten und dritten dieser drei Teile nur bezüglich des Verhältnisses zu sprechen, das sie zu dem zweiten haben; darum gehe ich unmittelbar auf diesen über.

Die Kunst, Klänge angenehm zu kombinieren, kann unter zwei sehr verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet werden. Als eine Einrichtung der Natur betrachtet, beschränkt die Musik ihre Wirkung auf die Empfindung und das physische Vergnügen, das aus der Melodie, der Harmonie und dem Rhyth-

mus hervorgeht; von der Art ist gewöhnlich die Kirchenmusik, die Tanzmusik und die Musik der Chansons. Doch als wesentlicher Teil der Opernbühne [*scène lyrique*], deren Hauptzweck die Nachahmung ist, wird die Musik eine unter den schönen Künsten, fähig, alle Bilder auszumalen, alle Gefühle zu erregen, mit der Dichtung zu wetteifern, ihr eine neue Kraft zu verleihen, sie mit neuen Zaubern zu verschönen und über sie zu triumphieren, indem sie sie krönt.

Da die Tonhöhen der Sprechstimme weder fest noch harmonisch sind, entziehen sie sich der deutlichen Wahrnehmung und können sich folglich mit den Tönen der Singstimme und der Instrumente nicht auf angenehme Weise verbinden, wenigstens nicht in unseren vom musikalischen Charakter allzu entfernten Sprachen. Denn die Textstellen der Griechen über ihre Art zu rezitieren lassen sich nur verstehen, wenn man annimmt, daß ihre Sprache so akzentuiert war, daß die Tonfälle der Rede in feierlicher Deklamation musikalische und deutlich wahrnehmbare Intervalle bildeten; so kann man sagen, daß ihre Theaterstücke eine Art von Opern waren, und genau aus diesem Grunde konnte es eine Oper im strengen Sinne bei ihnen nicht geben.

[...]

In unseren lebenden Sprachen, die zumeist etwas von dem rauhen Klima an sich haben, das sie erzeugte, ist die Anwendung der Musik auf das Wort viel weniger natürlich. Eine ungewisse Prosodie verträgt sich schlecht mit der Regelmäßigkeit des Taktes; stumme und dumpfe Silben, harte Konsonanten, Tonhöhen ohne Klarheit und ohne Variationsbreite kommen der Melodie kaum entgegen; und eine Dichtung, die sich nur nach der Zahl der Silben regelt, bekommt eine wenig fühlbare Harmonie im musikalischen Rhythmus und widersetzt sich unentwegt der Verschiedenheit der Notenwerte und des Tempos. Das sind die Schwierigkeiten, die es bei der Erfindung des Opernlibrettos [*poème lyrique*] zu besiegen oder zu umgehen galt. Man versuchte also, durch eine Auswahl aus den Worten, Redewendungen und Versarten sich eine eigene Sprache zu schaffen; und diese Sprache, die man lyrisch nannte, geriet reich oder arm je nach der Sanftheit oder Rauigkeit der Sprache, aus der sie gezogen worden war.

Nachdem man also das Wort gewissermaßen für die Musik zugerichtet hatte, ging es in der Folge darum, die Musik auf das Wort anzuwenden und sie ihm derart einzuverleiben, daß das Ganze für ein und dasselbe Idiom gelten konnte. Das führte die

Notwendigkeit herbei, immer zu singen, damit es so schiene, als ob man immer spräche; diese Notwendigkeit ist stärker, je un-musikalischer die Sprache ist, denn je weniger eine Sprache sanft und akzentuiert ist, desto härter und verletzender fürs Ohr wird der Übergang vom Sprechen zum Singen und umgekehrt. Daher das Bedürfnis, die deklamierte Rede durch eine gesungene zu ersetzen, die das Sprechen so genau nachahmt, daß sie sich nur durch die Richtigkeit der Akkorde von ihm unterscheidet. (S. Art. REZITATIV.) Diese Art, auf dem Theater die Musik mit der Dichtung zu vereinen, welche bei den Griechen ausreichte, um Teilnahme und Illusion zu erzeugen, weil sie natürlich war, konnte bei uns aus dem umgekehrten Grunde ihrem Zweck nicht genügen. Wenn wir eine hypothetische und gezwungene Sprache hören, fällt es uns schwer zu begreifen, was man uns sagen will; mit viel Lärm gibt man uns nur wenig Gemütsbewegung; daher stammt die Notwendigkeit, das physische Vergnügen dem moralischen zur Verstärkung hinzuzufügen und der Energie des Ausdrucks mit dem Reiz der Harmonie aufzuhelfen. Je weniger man also das Herz zu rühren weiß, desto mehr muß man den Ohren schmeicheln; wir sind genötigt, in der Sinnesempfindung [*la sensation*] das Vergnügen zu suchen, das das Gefühl [*le sentiment*] uns verweigert. Da haben wir den Ursprung der Arien, der Chöre, der Symphonie und jener bezaubernden Melodie, mit der sich die moderne Musik oft auf Kosten der Dichtung bereichert und die der Mann von Geschmack jedoch im Theater verschmäht, wenn man ihm schmeichelt, ohne sein Gemüt zu bewegen.

Bei der Entstehung der Oper wollten ihre Erfinder die Unnatürlichkeit umgehen, die die Vereinigung der Musik mit der Rede in der Nachahmung des menschlichen Lebens an sich hatte; darum verfielen sie darauf, sie in den Himmel und in die Hölle zu verlegen, und da sie nicht wußten, wie man Menschen reden läßt, mochten sie lieber Götter und Teufel als Helden und Schäfer singen lassen. Bald wurden Magie und das Wunderbare zum Fundament des Operntheaters; und zufrieden damit, sich mit einem neuen Genre zu bereichern, dachte man nicht im Traum daran, zu untersuchen, ob es denn wirklich auch dasjenige Genre war, das man sich hätte aussuchen sollen. Um eine so starke Illusion aufrechtzuerhalten, mußte das Verlockendste ausgeschöpft werden, was menschliche Kunst sich vorstellen konnte, bei einem Volke, bei dem der Geschmack am Vergnügen mit dem Geschmack an den schönen Künsten wetteiferte.

Diese berühmte Nation, der von ihrer alten Größe nur noch die ideale Größe der schönen Künste geblieben ist, verschwendete Geschmack und Intelligenz daran, diesem neuen Schauspiel all den Glanz zu geben, dessen es bedurfte. Man sah in ganz Italien Theater errichten, die an Umfang den Palästen der Könige, an Eleganz den Monumenten des Altertums gleichkamen. Man erfand, um sie zu schmücken, die Kunst der Perspektive und der Bühnenbildnerei. Künstler in jedem Fach wetteiferten darin, ihr Talent zur Geltung zu bringen. Die sinnigsten Maschinen, gewagtesten Flugvorrichtungen, Unwetter, Donner und Blitz, alle Wunder des Zauberstabes wurden aufgeboten, um die Augen zu faszinieren, während die Vielzahl der Instrumente und Stimmen die Ohren staunen machten.

Bei alle dem blieb die Handlung immer kalt, und alle Situationen ermangelten des Interesses. Da es keine Verwicklung gab, die man nicht mit Hilfe irgendeines Gottes bequem lösen konnte, verließ der Zuschauer, der die ganze Macht des Poeten kannte, sich ruhig auf ihn, um seine Helden aus den größten Gefahren zu befreien. Auf diese Weise war der Apparat gewaltig und erzeugte nur geringen Effekt, weil die Nachahmung immer unvollkommen und grob, die Handlung aus dem Übernatürlichen genommen und darum ohne Interesse für uns war und weil die Sinne sich nur schlecht der Illusion hingeben, wenn das Herz dabei nicht mitspricht; so daß es, alles in allem gerechnet, schwierig gewesen wäre, eine Versammlung mit größerem Aufwand zu langweilen.

Dieses Schauspiel war in all seiner Unvollkommenheit lange Zeit Gegenstand der Bewunderung der Zeitgenossen, die kein besseres kannten. Sie beglückwünschten sich sogar zu der Entdeckung eines so schönen Genres: Da haben wir, sagten sie, ein neues Prinzip, das die Prinzipien von Aristoteles ergänzt; da haben wir die Bewunderung neben Furcht und Mitleid. Sie sahen nicht, daß dieser scheinbare Reichtum im Grunde nur ein Zeichen der Unfruchtbarkeit war, wie die Blumen, die die Felder vor der Ernte bedecken. Weil sie nicht zu rühren wußten, wollten sie überraschen, und diese vorgebliche Bewunderung war in Wahrheit nur ein kindisches Staunen, über das sie hätten erröten sollen. Die Vorspiegelung von Pracht, von Feenmärchen und Zauberei imponierte ihnen so, daß sie nur mit Enthusiasmus und Respekt von einem Theater sprachen, das eigentlich verdiente, ausgebuht zu werden; sie hatten im besten Glauben ebenso viel Achtung für die Bühne selbst wie für die spin-

nerten Gegenstände, die man auf ihr darzustellen versuchte, als ob es verdienstvoller wäre, den Götterkönig seicht reden zu lassen als den letzten Sterblichen, und als ob Molières Diener nicht den Heroen von Pradon vorzuziehen wären.

Obwohl die Autoren dieser ersten Opern kaum ein anderes Ziel hatten, als die Augen zu blenden und die Ohren zu betäuben, war der Musiker, wie hätte es anders sein können, immer wieder versucht, aus seiner Kunst den Ausdruck für die Gefühle zu holen, die in dem Gedicht verstreut waren. Die Lieder der Nymphen, Hymnen der Priester, Rufe der Krieger, das Heulen der Hölle füllte ja diese groben Dramen nicht so ganz, daß sich nicht doch Momente einer Situation darin fanden, die Teilnahme erheischt, wo der Zuschauer nichts will als gerührt werden. Bald begann man zu merken, daß unabhängig von der musikalischen Deklamation, die sich mit der Sprache oft schlecht vertrug, die Wahl des Tempos, der Harmonie und Melodie für die Dinge, die man zu sagen hatte, nicht gleichgültig war und daß also die Wirkung der Musik allein, die sich bis dahin nur auf den Sinn erstreckt hatte, bis zum Herzen gehen konnte. Die Melodie, die sich anfangs nur aus Not von der Dichtung getrennt hatte, zog aus dieser Unabhängigkeit Nutzen, um sich absolute und rein musikalische Schönheiten zuzulegen; die Erfindung bzw. Vervollkommnung der Harmonie öffnete ihr neue Bahnen, um zu gefallen und das Gemüt zu bewegen; und der Takt, der sich von den Hemmnissen des poetischen Rhythmus emanzipiert hatte, erhielt auch gewissermaßen seinen eigenen Gang, den er nur sich selbst verdankte.

Die Musik, die auf diese Weise zu einer dritten Kunst der Nachahmung geworden war, bekam bald ihre eigene Sprache, ihren Ausdruck, ihre Gemälde, die von der Dichtung ganz unabhängig waren. Selbst die Symphonie lernte, ohne Hilfe der Worte zu sprechen, und oft strömten aus dem Orchester nicht weniger lebhaftere Gefühle als aus dem Munde der Sänger. Damals war es, daß man allmählich den Geschmack an dem Feenmärchenflitter, an dem kindischen Lärm der Maschinen und an dem Phantasiebild von Dingen, die man nie gesehen, verlor und in der Nachahmung der Natur interessantere und wahrere Bilder suchte. Bis dahin war die Oper so eingerichtet, wie sie eben eingerichtet sein konnte; denn wozu konnte man im Theater eine Musik, die nichts malen konnte, besser brauchen, als zur Darstellung von Dingen, die nicht existieren konnten, bei denen also niemand imstande war, das Bild mit dem Vorbild zu ver-

gleichen? Es ist unmöglich zu wissen, ob man durch das Abbild des Wunderbaren ebenso affiziert wird wie durch seine Gegenwart; während jedermann für sich allein beurteilen kann, ob es dem Künstler gelungen ist, die Leidenschaften ihre Sprache richtig sprechen zu lassen, und ob die Gegenstände der Natur richtig nachgeahmt sind; sobald daher die Musik gelernt hatte zu malen und zu sprechen, ließ der Zauber des Gefühls den des Zauberstabes vergessen, wurde das Theater von dem Jargon der Mythologie gesäubert, löste Interesse das Wunderbare ab, wurden die Maschinen der Dichter und Zimmerleute vernichtet, und das lyrische Drama nahm eine edlere und weniger gigantische Gestalt an. Alles, was das Herz bewegen konnte, wurde dabei mit Erfolg verwendet, man brauchte nicht mehr mit Verstandes- oder besser Wahngeschöpfen zu imponieren, und die Götter wurden von der Bühne gejagt, als man Menschen auf ihr darzustellen mußte. Diese weisere und regelmäßigere Gestalt ist immer noch zur Illusion am besten geeignet; man merkte, daß das größte Kunststück der Musik darin besteht, zu machen, daß man sie vergißt; indem sie die Seele des Zuschauers in Verwirrung und Unruhe bringt, hindert sie ihn daran, die zärtlichen und pathetischen Melodien einer seufzenden Heroine und den wirklichen Laut des Schmerzes gegeneinanderzuhalten; man merkte, daß Achill in seiner Wut uns vor Schrecken erstarren läßt mit derselben Sprache, die uns aus seinem Munde sonst immer nur schockiert hätte.

Diese Beobachtungen gaben Anlaß zu einer zweiten Reform, die nicht weniger wichtig war als die erste. Man merkte, daß es in der Oper nichts Kaltes und Ausgedachtes geben dürfe, nichts was der Zuschauer mit genügend großer Gemütsruhe anhören könne, um über die Absurdität des Gehörten nachzudenken; und darin besteht vor allem der Wesensunterschied zwischen dem lyrischen Drama und der einfachen Tragödie. Alle politischen Überlegungen, alle Verschwörungspläne, Expositionen, Erzählungen, Sentenzen, kurz alles, was nur zur Vernunft spricht, wurde aus der Sprache des Herzens verbannt, ebenso wie die Witze, schöngeistigen Madrigale und dalles nur Gedachte. Selbst der Ton der schlichten Galanterie, der sich schlecht mit den großen Leidenschaften verträgt, wurde nur zur Not im Füllwerk der tragischen Situationen geduldet, deren Wirkung er fast immer verdirbt; denn niemals merkt man besser, daß der Schauspieler singt, als wenn er Phrasen macht.

Die Energie aller Gefühle, die Gewalt aller Leidenschaften

sind also der Hauptzweck des lyrischen Dramas; und die Illusion, die dessen Zauber ausmacht, wird sofort zerstört, wenn der Autor und der Schauspieler den Zuschauer auch nur einen Augenblick sich selbst überlassen. Das sind die Prinzipien, auf die die moderne Oper gegründet ist. Apostolo Zeno, der Cornielle Italiens; sein zärtlicher Schüler, Italiens Racine [= Metastasio], haben diese neue Bahn eröffnet und vervollkommen. Sie haben es gewagt, die Heroen der Geschichte in einem Theater zu zeigen, das nur zu den Phantomen der Sage zu passen schien. Cyrus, Cäsar, ja Cato sind auf der Bühne mit Erfolg erschienen, und die Zuschauer, die am meisten empört waren, solche Männer singen zu hören, haben bald vergessen, daß sie sangen, so unterjocht waren sie und hingerissen von einer Musik voller Adel und Würde, voller Begeisterung und Feuer. Man versteht leicht, daß Gefühle, die sich von den unseren so sehr unterscheiden, sich auch in einem anderen Tone ausdrücken müssen.

Diese neuen Gedichte, die das Genie geschaffen hatte und die nur das Genie nähren konnte, schieden mühelos die schlechten Musiker aus, die von ihrer Kunst nur den mechanischen Teil beherrschten und ohne das Feuer der Erfindung, ohne die Gabe der Nachahmung Opern machten wie ein Schuster Stiefel schustert. Kaum waren die Schreie der Bacchantinnen, die Zauberschwörungen, alle Gesänge, die nur hohler Lärm waren, aus dem Theater verbannt, kaum hatte man versucht, dieses barbarische Getöse durch den Laut des Zorns, des Schmerzes, der Drohung, der Zärtlichkeit, der Tränen, der Seufzer und aller Bewegungen einer aufgewühlten Seele zu ersetzen, da haben Männer wie Vinci, Leo, Pergolesi, unter dem Zwang, ihren Helden Gefühle und dem Menschenherzen eine Sprache zu schenken, die unfreie Nachahmung ihrer Vorgänger verschmähend, sich eine neue Bahn eröffnet, sie auf den Flügeln des Genies durchmessen und sich am Ziel gefunden, kaum daß sie aufgebrochen waren. Doch auf der Straße des guten Geschmacks läßt sich nicht lange wandern, ohne auf- oder abzustiegen, und Vollkommenheit ist ein Punkt, auf dem man sich schwer halten kann. Nachdem die Musik ihre Kräfte erprobt und gefühlt hat, beginnt sie, die allein zu gehen gelernt hat, die Dichtung, die sie begleiten soll, zu verschmähen und glaubt, sie sei um so besser, je mehr sie aus sich selbst die Schönheiten holt, die sie vorher mit ihrer Genossin teilen mußte. Sie nimmt sich zwar immer noch vor, die Ideen und Gefühle

des Dichters wiederzugeben; doch sie nimmt dazu gleichsam eine andere Sprache, und obwohl der Gegenstand derselbe ist, bieten der Dichter und der Musiker, in ihrer Arbeit zu weit von einander getrennt, zugleich zwei ähnliche, aber unterschiedliche Bilder desselben Gegenstandes an, die sich gegenseitig beeinträchtigen. Unter dem Zwang, sich aufzuteilen, wählt der Geist eines dieser Bilder aus und heftet sich daran mehr als an das andere. Dann stellt der Musiker, wenn er mehr Kunst besitzt als der Dichter, diesen in den Schatten und läßt ihn vergessen; der Schauspieler, wenn er sieht, daß der Zuschauer die Worte zugunsten der Musik vernachlässigt, opfert seinerseits Gestus und Spiel dem Gesang und Glanz der Stimme; was macht, daß man das Stück vergißt und daß das Schauspiel sich in ein wirkliches Konzert verwandelt. Befindet sich der Vorteil dagegen auf der Seite des Dichters, dann wird die Musik beinah gleichgültig, und der Zuschauer, getäuscht durch den Lärm, kann sich verleiten lassen, einem schlechten Musiker das Verdienst zuzuschreiben, das einem hervorragenden Dichter gebührt, und zu glauben, er bewundere Meisterwerke der Harmonie, wo er in Wahrheit wohlgefügte Dichtungen bewundert.

Das sind die Mängel, die die absolute Perfektion der Musik und ihre mangelhafte Anpassung an die Sprache in der Oper bedingen können, und zwar in geradem Verhältnis zu dem Zusammenwirken dieser beiden Ursachen. Dazu ist zu bemerken, daß die Sprachen, die sich leichter den Gesetzen des Taktes und der Melodie beugen, diejenigen sind, in denen die monströse Verdoppelung [*duplicité*], von der ich vorhin sprach, weniger in Erscheinung tritt, weil die Musik sich allein nach den Ideen der Dichtung, diese sich aber nach den Tonfällen der Melodie richtet; und wenn dann die Musik den Rhythmus, den Tonfall und die Harmonie des Verses einmal nicht berücksichtigt, dann beugt sich der Vers und gehorcht dem Ablauf des Taktes und dem musikalischen Tonfall. Aber wenn die Sprache weder Sanftheit noch Biegsamkeit besitzt, hindert die Härte der Dichtung sie daran, sich dem Gesange unterzuordnen; gerade die Sanftheit der Melodie hindert sie daran, sich zur richtigen Deklamation des Verses zu eignen, und man fühlt in der gewaltsamen Vereinigung dieser beiden Künste ständig etwas Gezwungenes, das die Ohren verletzt und zugleich den Reiz der Melodie und die Wirkung der Deklamation zerstört. Für diesen Fehler gibt es kein Heilmittel; und

die Musik mit aller Gewalt auf eine unmusikalische Sprache anwenden wollen, heißt, diese noch rauher machen, als sie ohnedies schon ist.

An dem, was ich bisher gesagt habe, ließ sich sehen, daß das Verhältnis zwischen der Augen-Pracht oder der Bühnenausstattung und der Musik oder Ohren-Pracht enger ist, als es zwischen zwei Sinnesorganen, die nichts miteinander gemein haben, den Anschein hat, und daß in mancher Hinsicht die Oper in ihrer jetzigen Beschaffenheit nicht ein so monströses Ganze ist, wie man denken könnte. Weil man, wie wir sahen, den Blicken dasjenige Interesse und die Bewegung bieten wollte, die der Musik fehlten, hatte man sich die rohen Zaubereien der Maschinen und Flugvorrichtungen ausgedacht, und bis man unser Gemüt zu bewegen verstand, hatte man sich damit begnügt, uns zu verblüffen. Sehr natürlich also, daß die Musik, nachdem sie leidenschaftlich und pathetisch geworden war, diesen billigen Ersatz in die Jahrmarktstheater verwies, weil sie auf ihrem Theater damit nichts mehr anzufangen wußte. Gesäubert von dem Wunderbaren, das sie gemein machte, wurde die Oper endlich ein gleichermaßen rührendes und majestätisches Schauspiel, das mit Recht geschmackvollen Menschen gefällt und in empfindsamen Herzen Anteil erweckt.

*

»Ich saß auf dem Schloß Vincennes in Haft; Rousseau pflegte mich zu besuchen. Er hatte mich zu seinem Aristarch [zu seinem literarischen Gewissen] gemacht, wie er selbst sagte. Eines Tages auf einem Spaziergang erzählte er mir, daß die Akademie von Dijon gerade eine interessante Preisfrage gestellt habe und er Lust hätte, sie zu beantworten. Es war die Frage: Hat das Wiedererstehen der Wissenschaften und Künste zur Reinigung der Sitten beigetragen? ›Auf welche Seite werden Sie sich stellen?‹, fragte ich ihn. Er antwortete: ›Ich werde mit Ja antworten.‹ – ›Das ist abgedroschen,‹ sagte ich, ›alle mittelmäßigen Talente werden diesen Weg wählen, und Sie werden dabei nur gewöhnliche Ideen finden, während die negative Antwort ein neues, reiches und fruchtbares Feld für die Philosophie und Beredsamkeit zu bieten hat.‹ – ›Sie haben Recht,‹ sagte er, nachdem er einen Augenblick nachgedacht hatte, ›und ich werde Ihren Rat befolgen.‹«

Es ist Diderot, der, wie Marmontel in seinen Memoiren schreibt, diese Geschichte erzählt hat. Ob sie wohl wahr ist? Sollte Rousseau aus bloß rhetorischen Gründen in die Rolle des Naturapostels geraten sein? Die Lektüre der beiden Texte über die Oper würde dem nicht widersprechen. Ebenso taktlos, wie es wäre, einen Rechtsanwalt nach seiner wirklichen Meinung über einen Klienten zu fragen, dessen Sache er gerade führt, ebenso fruchtlos wäre wohl die Frage, welcher Meinung Jean-Jacques nun im Ernst gewesen ist. Halten wir uns also allein an seine Argumente.

In seinem wichtigsten Beitrag zum Buffonistenstreit, der »Lettre sur la musique française« (1753), hatte Rousseau haarscharf bewiesen, »daß es in der französischen Musik weder Rhythmus noch Taktmaß noch Melodie gibt, weil die Sprache dem widerstrebt; daß der französische Gesang nur ein beständiges Gekläffe und unerträglich für jedes unvoreingenommene Ohr ist; daß die Harmonie dumm und ohne Ausdruck ist und einzig nach ihrem Schul-Gekleckse riecht; daß die französischen Arien keine Arien sind; daß das französische Rezitativ kein Rezitativ ist. Daraus folgere ich, daß die Franzosen keine Musik haben und keine haben können; oder wenn sie je eine haben, dann um so schlimmer für sie«.

Das Hauptargument Rousseaus gegen die französische Musik, das auch im Opernartikel wieder auftaucht, war die Akzentstruktur der französischen Sprache im Verhältnis zum Bau des französischen Verses und zur Taktbetonung der Musik. Rousseaus Fehler war, diese drei Bereiche nicht genügend zu trennen.

1) Im Italienischen hat fast jedes Wort eine betonte Silbe; dabei sind im Akzent Längung, Hochton und größere Lautstärke miteinander gekoppelt. Im französischen Akzent ist der Lautstärke-Unterschied gering; eine Koppelung von Silbenlänge und Betonung gibt es insofern, als nur betonte Silben lang sein können, meistens aber sind sie kurz; die Tonhöhe der einzelnen Silbe ist unabhängig von dem Wort, sie richtet sich nach der Intonation des ganzen Redeteils, den man in einem Atemzug hervorbringt. Darum kann man zwar sagen, daß die einzelnen Wörter im Französischen keinen eigenen Akzent haben, nicht aber, wie Rousseau es tut, daß die Sprache ohne Akzent sei.

2) Der große italienische Vers, der Elfsilbler Dantes, Ariostos und Tassos, hatte außer auf der vorletzten Silbe keine feste

Betonung. Die Hauptbetonung in der Mitte des Verses lag zu meist entweder auf der vierten oder sechsten Silbe, bei Dante oft auch auf der siebten. Hier war also die Betonung noch weniger geregelt als im französischen Alexandriner, bei dem wenigstens die Betonung der sechsten und zwölften Silbe von vornherein festliegt. Allerdings gab es neben den Versen mit unregelmäßiger Betonung in Italien auch andere, in denen betonte und unbetonte Silben sich nach einem festen Muster abwechselten.

3) Diese Verse wurden vor allem in den Opernarien verwendet, und sie hatte Rousseau im Sinn, wenn er von der Musikalität der italienischen Dichtung schwärmte. Sie fügen sich leicht in den Takt und suggerieren von sich aus einen musikalischen Rhythmus. Solche Verse hatte es in der französischen Dichtung in der Tat nie gegeben. Die Volkslieder und auch die Tanzlieder in den Opern Lullys und Rameaus legen auf das Zusammenfallen von Taktakzent und Sprechakzent keinen Wert. Man spricht:

»Au clair d' la lun' / Mon ami Pierrot . . .«

Aber man singt:

»Au clair de la lune / Mon ami Pierrot . . .«

Denn vor Einführung der Oper fand der Franzose es normal, ja lustvoll, die Sprache beim Singen anders als beim Sprechen zu behandeln, und dies war (außer der politischen Aversion gegen die ultramontane Herrschaft) anfangs der Hauptgrund für den beharrlichen Widerstand der Franzosen gegen die Oper, die sie gar nicht recht für Musik halten mochten. Lully hatte sie schließlich an eine Musik gewöhnt, in der Taktakzent und Sprechakzent stets zusammenfielen, freilich um den Preis des häufigen Taktwechsels. Was also in Frankreich fehlte, wenn man die italienische Arie nachahmen wollte, waren lyrische Verse mit regelmäßigen Sprechakzenten. Dieses Problem war lösbar, sobald es erkannt war, und Marmontel hat es mit Grétry für die komische und mit Piccinni für die ernste Oper gelöst: Wenn man die folgenden Verse aus »Zémire et Azor« (Musik: Grétry, Paris 1771) auf die Melodie von »Au clair de la lune« singt, fallen Sprachakzent und Taktschwerpunkt immer zusammen:

»Du moment qu'on aime,
L'on devient si doux!
Et je suis moi-même
Plus tremblant que vous.«

Inzwischen finden die Franzosen dieses Zusammentreffen von Sprachakzent und Taktsschwerpunkt »natürlich« – eine Natur, die gerade zwei Jahrhunderte alt und dem Italienischen nachgeahmt ist!

Wenn Rousseau von »absoluten und rein musikalischen Schönheiten« spricht, so meint er dies im selben Sinne wie später Richard Wagner: nämlich tadelnd. Die »absolute Perfektion der Musik und ihre mangelnde Anpassung an die Sprache« führt zu der »monströsen Verdoppelung« (*duplicité*), daß nämlich die Worte und die Musik von demselben Gegenstand gleichzeitig zwei verschiedene Vorstellungen erwecken, die einander behindern. Daß sie einander auch fördern können, sah Rousseau später mit Bewunderung an Glucks Opern, in denen oft erst dadurch, daß die Musik das Wort ergänzt, ja berichtigt, die ganze dramatische Wahrheit ans Licht kommt. Zum theoretischen Verständnis dieser gestischen Verwendung der Musik mag ihm Chastellux verholpen haben, bei dem es in einer Anmerkung heißt: »Hier mag Anwendung finden, was Demetrius von Phaleron [der athenische Staatsmann und Schriftsteller aus der 2. Hälfte des 4. vorchristlichen Jahrhunderts] in bezug auf die Rede bemerkt. Er behauptet, daß der abgehackte Stil, dessen Feind er sonst war wie die Athener überhaupt, auf dem Theater angewendet werden kann, weil die Gesten die Sätze ergänzen und die Ideen, die die Worte nur andeuten, miteinander verbinden. Genauso verhält es sich mit dem *recitativo acompagnato*, wo das Orchester dieselbe Rolle spielen soll wie die Gesten« (Essai sur l'union de la Poésie et de la Musique, Den Haag 1765, S. 25).

François-Jean de Chastellux

»Chastellux [1734–1788, Mitglied der Académie française seit 1775], dessen Geist, und er hatte sehr viel davon, nie ganz zur Klarheit gelangte und in dem schlagartige Erleuchtungen von Zeit zu Zeit den leichten Dunst durchbrachen, der über seinen Gedanken lag, Chastellux brachte in diese Gesellschaft [den Salon von Mme Geoffrin] den verbindlichsten Charakter und die liebenswürdigste Offenheit mit. Sei es weil er der Richtigkeit seiner Ideen mißtraute und versuchte, sich ihrer zu versichern, sei es weil er sie im Schmelztiegel der Diskussion läutern wollte, er liebte den Disput und ließ sich gern darauf ein, doch mit Anmut und guten Glaubens. Und sobald die Wahrheit vor seinen Augen leuchtete, mochte sie nun von ihm oder von einem selber kommen, da war er froh. Kein Mensch hat je seinen Geist so gut zu nutzen gewußt, um den Geist anderer zu genießen« (Marmontel, Mémoires d'un père pour servir à l'instruction de ses enfans, 1807 = Œuvres complètes Band 1, S. 178).

Die Zeitgenossen empfanden das Werkchen (94 Seiten) des Ritters (später Marquis) de Chastellux über die Vereinigung von Dichtung und Musik als epochemachend: »Kein Italiener, jedenfalls keiner, den ich kenne, ist mit seinen Überlegungen so nah an die ursprünglichen Quellen des lebhaften und zarten Vergnügens gelangt, welches das System unseres musikalischen Dramas gewährt und noch viel wirkungsvoller gewähren könnte«, schrieb Metastasio am 15. Juli 1765 nach Erhalt des Buches begeistert an den Autor. Das Büchlein hatte Folgen für die Praxis der französischen Oper und für die Musiktheorie: Grétrys und Piccinnis Erfolge in Frankreich wären ohne Marmontels Libretti nicht möglich gewesen; aber es war Chastellux, der Marmontel gezeigt hatte, wie man lyrische Texte schreibt, deren metrische Akzente mit den Taktakzenten ungezwungen zusammenfallen und die zusammenhängende musikalische Perioden ermöglichen. Den Vergleich von nicht-periodischer Musik mit der Prosa und von periodischer Musik mit der Poesie nahm Graf de La Cépède in seiner »Poétique de la musique« (Paris 1785, S. 302) wieder auf, und er spielte bis hin zu Schönberg eine Rolle in der musiktheoretischen Diskussion.

[...]

Wie die Wissenschaft von der Perspektive und vom Helldunkel der letzte Schritt zur Vervollkommnung der Malerei gewesen, so scheint uns die Entdeckung der musikalischen Phrase, ihres Ganzen, ihrer Proportionen und ihrer Teile das *maximum* und die entscheidende Leistung der Kunstfertigkeit der Musiker zu sein. Es ist bemerkenswert, daß ein Volk wie die Griechen, so verliebt in Worte und begeistert für die Redekunst, als ob ihre Seele ganz in den Ohren gehaust hätte, nicht darauf gekommen ist, die strengen Gesetze, die es dem einfachen Sprechen auferlegte, auch auf die Musik anzuwenden. Demosthenes, wie er die Athener auf das Unwetter hinwies, das ihnen drohte, entschlossen, sie zur Entscheidung zu drängen, die Waffen gegen den ehrgeizigen König Philipp zu ergreifen, – wenn er da zu seinem Unglück versäumt hätte, die Teile seiner Satzperiode einander anzupassen, wenn er vergessen hätte, lange Silben gegen lange Silben, Spondeen gegen Spondeen, Daktylen gegen Daktylen zu stellen, wenn er es vernachlässigt hätte, die Periode durch eine Anzahl von Worten, die ihrem Anfang und Fortgang entsprachen, abzuschließen, alles wäre verloren gewesen; die Handwerker von Athen hätten ihn mit Buh-Rufen unterbrochen, und die Republik wäre unberaten geblieben. Bei so feinen Ideen über den Rhythmus, die Harmonie des Stils wäre es doch, so scheint es, kein großer Schritt gewesen zur Anwendung auf die Musik. Sollte man da nicht versucht sein, das Paradox zu wagen: Je musikalischer die Sprache eines Volkes ist, desto weniger Fortschritte muß es in der Musik gemacht haben? Denn je mehr es mit jener Empfindlichkeit des Gehörs, feinen Einschätzung des Tonfalls, gründlichen Kenntnis der Prosodie begabt wäre, die die Griechen charakterisierte, um so mehr dürfte es bereit sein, die Musik der Deklamation unterzuordnen, und um so weniger dürfte es das Bedürfnis nach einem Vergnügen fühlen, von dem es ja bereits ein Äquivalent besäße. Wie dem auch sei, es scheint gewiß, daß das Altertum den periodischen und motivischen Gesang, den wir *Arie* nennen, nicht gekannt hat. Ich weiß, daß man sich bisher über den Charakter ihrer Musik nicht recht hat einigen können; doch einerseits finden wir keinen Gewährsmann, der uns das Gegenteil anzeigte, andererseits beweisen die Beobachtungen, die sie uns hinterlassen haben, die

Form ihrer Chöre, ihrer Oden, ihrer Dithyramben etc. hinreichend, daß sie sich folgerechten und periodischen Gesängen nicht unterwarfen. Ohne uns in eine unnütze Diskussion über die Fortschritte der modernen Musik einzulassen, können wir uns anhand der Theatermusik ein Urteil bilden. Erst Ende des 16. Jahrhunderts begannen die Italiener, die Musik für ihre theatralischen Darbietungen einzurichten. Damals konnte man Tragödien und Pastoralen sehen, die von Anfang bis Ende gesungen wurden; aber dieser Gesang war nichts weiter als eine einfache Deklamation, ein mehr oder weniger verziertes Rezitativ. Die Musik, schweifend und ungewiß in ihrem Gang, ähnelte dem Redestil der Griechen, bevor er periodisch geworden war. Sie blieb noch lange in Unmündigkeit oder Knechtschaft. Als Lulli nach Frankreich kam, brachte er uns alle Reichtümer seiner Kunst und tat nichts weiter, als daß er die Verfahrensweisen, die die Musiker in Italien damals noch anwandten, an unsere Sprache anpaßte. Aber die Musik, fremd in Frankreich, machte dort nur wenig Fortschritte. Da sie ins Theater verbannt war, verschmolzen ihre mächtigen Wirkungen mit denen eines prächtigen Schauspiels, das mehr dazu angetan war, die Neugierde zu wecken als den Geschmack zu befriedigen. Das war in Italien anders. Während die Herrschaften am Hof Ludwigs XIV. sich damit zufriedengaben, ein paar Opernfetzen zu wiederholen, die sie, weil oft gehört, behalten hatten, verbrachte das italienische Volk, versessen auf Vergnügungen und verliebt in die Künste, Tage und Nächte damit, die Finger auf der Gitarre und der Violine zu üben. Damals wurden die wahren Liebhaber der Musik zum ersten Mal in ihre Geheimnisse eingeweiht, und für die Opfer, die sie ihrem Idol unablässig gebracht hatten, erhielten sie von ihm Orakelsprüche. Sie fühlten, daß diese Präludien, diese Orgelpunkte, diese Spiele einer Hand, die über das Instrument irrt, keine Wirkung erzeugten und nichts im Kopfe zurückließen. Sie wurden gewahr, daß sie eine singende Melodie nur finden konnten, wenn sie sich an eine einfache und einzige Idee hielten und dem Ausdruck dieser Idee Formen und Proportionen verliehen. Diese Beobachtungen brachten sie bald dahin, die musikalische Periode zu finden. Ein Menuett, eine Gigue, eine Gavotte bekam ihre festgelegte Taktzahl; die Weisen wurden in Phrasen abgeteilt, und die Phrasen der Melodien wiederum erhielten ihre regelmäßigen und wohlproportionierten Elemente. Wie stark eine Weise auch modulierte, wie abwechslungsreich sie auch war, immer mußte sie auf einer

einfachen Idee beruhen, einem Hauptthema [*sujet principal*], das das Motiv genannt wurde, *il motivo*. Dieses Motiv wurde gleichsam als das Skelett der Melodie betrachtet, über welches dann das Inkarnat und die Draperien zu zeichnen waren; und genau so, wie in einem Gemälde der nackte Körper immer unter den Draperien gezeichnet sein soll, muß sich das Motiv einer Melodie unter den Variationen und Schattierungen, durch die es verziert wird, stets wiederfinden. Diese Ideen, die den Liebhabern der Instrumentalmusik nicht entgangen waren und die Lulli selber in seinen Tanzweisen befolgt hatte, gelangten in den Sonaten, Symphonien und Ouvertüren, die die Italiener komponierten, schließlich zu ihrer vollen Geltung.*

Ihre Ohren gewöhnten sich ebenso mühelos an die periodische Musik wie die Griechen an die periodische Redekunst. Doch als es galt, zur Vokalmusik zurückzukehren, und man jetzt wollte, daß die Stimme von den Entdeckungen profitiere, die die Instrumente gemacht hatten, da sah man mit Erstaunen, daß die Verschränkung der Ideen, die Unregelmäßigkeit der Metren und schließlich der gewöhnliche Gang des Dramas sich diesen Versuchen gänzlich versagten. Man erkannte die Notwendigkeit, daß der Dichter sich mit dem Musiker absprechen mußte; man fühlte: Um eine musikalische Phrase oder Periode zu erhalten, muß man eine poetische Phrase oder Periode herstellen; man kam zu dem Schluß: Da die Melodie oder das Motiv immer auf eine einfache Idee zurückgeht, dürfen auch die Worte nur eine einfache Idee enthalten. Man kam auch überein, daß, da die musikalische Periode symmetrisch und proportioniert ist, auch das Metrum der Verse gleichmäßig und symmetrisch zu sein habe. Man änderte also die Form der *melodrammi* und dichtete Worte für das, was die Italiener *arie* nennen. Dasselbe tat man für die Duette, Terzette usw. Endlich setzte der berühmte Metastasio diesem Gebäude den Schlußstein ein und wußte die ganze Macht der Tragödie mit dem ganzen Zauber der lyrischen Dichtung zu vereinen. Nach diesem Überblick läßt sich leicht erkennen, in welchem Zustand die Musik in Italien und in Frankreich sich befindet; den Weg abzuschätzen,

* Anmerkung: Obwohl unsere französischen Tanzweisen, die Menuette, Giguen usw., wie die der Italiener phrasiert sind, darf man nicht glauben, sie seien auch ebenso periodisch. [...] Vergleichen Sie z. B. das Menuett aus »Dardanus« [von Rameau] mit dem von Geminiani [dem berühmten Violinisten]: Was für eine wirre Inkonzsequenz in dem ersten! Was für eine Abrundung und schöne Proportion in letzterem! Es ist der Unterschied zwischen Poesie und Prosa.

den wir zurückgelegt haben, und den Weg, den wir noch zu durchmessen haben; was wir gelernt haben und was uns noch fehlt.

*

Die Übertragung von Kunstausdrücken der Rhetorik auf die Musik war nichts Neues: Schon Joachim Burmeister hatte in seiner »Musica Poetica« von 1606 Orlando di Lasso's fünfstimmige Motette »In me transierunt« in ein »exordium«, sieben »periodi« und einen »epilogus« eingeteilt.

Die Achttakt-Periode war in den meisten Tänzen seit je selbstverständlich.

Auch die Beobachtung, daß man eine Musik leichter auffaßt und leichter behält, wenn sie in Zweitakt-Gruppen gegliedert ist, die sich zu Viertakt-Gruppen zusammenschließen, die wiederum zu zweit einen achttaktigen Zusammenhang bilden, war nichts Neues: Der zweiundzwanzigjährige René Descartes hatte es 1618 in seinem »Compendium Musicae« beschrieben, das dann 1650, im Todesjahr des Philosophen, im Druck erschien.

Das Neue in der italienischen Musik war, daß spätestens seit Leonardo Vinci (1690–1730) dieser symmetrische und periodische Aufbau zum regulativen Schema, zur Norm auch der anspruchsvollen, der ernsten Musik geworden war; und das Verdienst von Chastellux war es, hierin und in der motivischen Einheit der Periode den eigentlichen Unterschied zwischen der italienischen und französischen Musik erkannt zu haben. Durch die Periodik gewinnt die Musik einen inneren Halt, der sie vom Text unabhängig macht, sie trägt sich selbst wie die Bögen eines Gewölbes; die Periodik setzt den Hörer gleichsam in den Stand, an der Musik mit seinen Erwartungen mitzukomponieren: »Was für ein Entzücken empfindet das Ohr, nachdem es durch die unregelmäßigen Phrasen und verschiedenen Modulationen des Rezitatifs geirrt ist, wenn es dann die musikalische Periode beginnen hört, deren Plan und Struktur es auf der Stelle erfährt!« (Chastellux, S. 41). Ein weiteres Verdienst von Chastellux war es, erkannt zu haben, daß die italienische Arie Texte voraussetzt, die eine bestimmte metrische Struktur aufweisen. Petrarca's Sonette eigneten sich vorzüglich zur Vertonung als Madrigal, als Arientexte waren sie unbrauchbar: wegen der unregel-

mäßigen Betonungen und der Fülle von Bildern und Gefühlen innerhalb einer Strophe. Erst dadurch, daß die volkstümlichen Versarten mit regelmäßiger Betonung in die ernste Dichtung aufgerückt waren, war die italienische Opernarie möglich geworden.

Zum Sprachgebrauch: Das Wort *motif* im musikalischen Sinn hat Chastellux als erster auf Französisch verwendet; er nahm es aus dem Italienischen, wo *il motivo* im Jargon der Maler bekanntlich den Gegenstand bezeichnet, um dessentwillen der Maler sein Bild malt: den Sonnenaufgang, Wasserfall, röhrenden Hirsch oder was auch immer.

Das Wort *période* hat bei Chastellux nicht denselben Sinn wie heutzutage; er hätte eine Achttakt-Periode eher *phrase* genannt und deren Vorder- und Nachsatz *membres* (Glieder) oder *éléments*; *période* ist ein größeres Ganze, in einer Da capo-Arie etwa der ganze B-Teil oder die beiden Hälften des A-Teils, die einen Vierzeiler der Dichtung wiederholen, der wiederum eine poetische Periode bildet.

MUSIK UND RHETORIK

Michael Zimmermann

Im 19. Jahrhundert wurde die Musik zum Vorbild aller Künste: Die Idee des »L'art pour l'art« – die Idee einer Kunst, die weder moralischen noch politischen Nutzen bringen und doch ernst genommen werden will – hatte ihren Rückhalt an der Idee der »absoluten« Musik. Maler und Dichter überschrieben ihre Werke »Symphonie in Weiß«, und Verlaine forderte von der Dichtung »de la musique encore et toujours« (Musik und immer wieder Musik; Art poétique, Paris 1874).

In dieser Vorbildrolle hatte die Musik die Rhetorik abgelöst. Im 18. Jahrhundert wollten alle Künste beredt sein. »Jede Skulptur oder Malerei muß Ausdruck eines wichtigen Lebensgrundsatzes, muß eine Lektion für den Betrachter sein; sonst bleibt sie stumm«, schreibt Diderot (Œuvres esthétiques, Paris 1968, S. 765).

Freilich war der Bezug zwischen den bildenden Künsten und der Redekunst reichlich vage und abstrakt, da jenen Künsten die zeitliche Dimension abgeht. Man versuchte, den Mangel auszugleichen, indem man sich angewöhnte, Gemälde und Statuen so zu betrachten, als wären es Momentaufnahmen aus einem Theaterspiel.

Die Musik als eine Zeitkunst hatte zur Rhetorik eine konkretere Affinität, und seitdem man sich von der strengen Polyphonie zugunsten der Textdarstellung getrennt hatte (Peris »Musiche sopra l'Euridice« 1600; Caccinis »Nuove musiche« 1601; Monteverdis »seconda pratica«), versuchte man allerorten, den Schatz an Ratschlägen, der in den Rhetorik-Lehren des Aristoteles, Ciceros und Quintilians bereitstand, für die Musik nutzbar zu machen (Burmeister, Musica poetica, Rostock 1606; Mersenne, Harmonie universelle, Paris 1636/37; Athanasius Kircher, Musurgia universalis, Rom 1650). Man teilte das Musikmachen ein in »inventio«, »dispositio«, »elaboratio« und »elocutio« (Erfindung, Gliederung, Ausarbeitung, Vortrag); man gliederte die Musikstücke in Sinneinheiten oder Perioden (Einleitung, Hauptteil, Schluß) und man rechtfertigte satztechnische Kühnheiten als musikalisch-rhetorische »Figuren«, dazu bestimmt, die Aufmerksamkeit des Hörers auf einen bestimmten Punkt der Darstellung des Textes zu lenken. Diese Anwen-

derung der Rhetorik auf die Musik blühte besonders in den protestantischen Teilen Deutschlands, wo viele Musiker als Kantoren zugleich Schulmeister waren und Lateinunterricht gaben. Die Lehre von den musikalischen Figuren war dort fester Bestandteil des Kompositionsunterrichts; und es gibt nichts Widersinnigeres, als eine textlose Ausgabe der vierstimmigen Bach-Choräle als Beispielsammlung der Harmonielehre zu benutzen, da fast jeder Satz auffallende Unregelmäßigkeiten enthält, die nur durch den Text verständlich werden, den sie auf ihre Weise ausdrücken.

Doch bereits Mattheson beklagte in ›Der vollkommene Capellmeister‹ (1739), Scheibe in seinem ›Critischen Musikus‹ (1740) das Absterben dieser Tradition, und sie versuchten beide, ihr wieder auf die Beine zu helfen.

Nun mußte die Anwendung der Rhetorik auf die Musik allerdings oberflächlich und Stückwerk bleiben, solange die Musik nicht über die Voraussetzungen der Rhetorik, nämlich eine Grammatik und eine Logik verfügte. Das änderte sich von dem Moment an, da, wie Rousseau es ausdrückte, »selbst die Symphonie lernte, ohne Hilfe der Worte zu sprechen« (siehe S. 89). Einheitsablauf, motivische Arbeit, symmetrische Periodik und die Beziehung aller Töne auf ein unhörbares Baßfundament, das sich in voraussehbarer Weise bewegt, erlauben es dem Hörer, mit der Musik mitzudenken, während sie ertönt, sie geben ihm eine Art Grammatik und Logik an die Hand.

Jean-Philippe Rameau

»In 2500 Jahren schriftlich bezeugter Geschichte hat die Musik vielleicht nur zwei wirkliche Theoretiker gehabt, deren Lehrsätze die anderen nur eben hergerichtet und zusammengestoppelt haben. Einer war, im 6. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung, der sagenhafte Pythagoras. Der andere starb 1764 in Paris: Das war Jean-Philippe Rameau« (Jacques Chailley, Rameau et la théorie musicale, in: La Revue musicale, Numéro spécial 260, Paris 1965, S. 95). – In seinen Cembalowerken revolutionierte er den Klaviersatz, mit seinen Opern führte er die französische Operngeschichte zu neuen Höhepunkten und erzielte Orchestereffekte, von denen zuvor niemand etwas geahnt hatte. Aber er war ein unglücklicher Mensch; seine eigentliche Liebe galt der Theorie, und er konnte sich mit Worten nicht besonders gut ausdrücken. So schrieb er nach seinem Erstling, dem ›Traité de l'harmonie‹ von 1722, eine Schrift nach der anderen, konnte aber nicht verhindern, daß er ständig mißverstanden wurde, verwickelte sich auch, wegen seiner krankhaften Reckhaberei, immer wieder in Widersprüche, und da er nicht bereit war, seine musikalische Erfahrung um der Kohärenz seines Systems willen zu verraten, war er immer wieder zu Hilfskonstruktionen gezwungen. Das waren keine günstigen Voraussetzungen, wenn man Gegner wie Jean-Jacques Rousseau hatte, wortgewandt und prinzipienlos. Eine Quelle der Widersprüche von Anfang an war, daß er erst nach der Veröffentlichung des ›Traité de l'harmonie‹ von den Obertonversuchen Joseph Sauveurs erfuhr (deren Ergebnisse schon 1701 veröffentlicht worden waren). In seiner Begeisterung, – denn er hielt die Obertöne für einen klingenden Beweis seiner Theorie –, vermischte er fortan die rein mathematische Argumentation mit der physikalischen und machte die ersten fünf Obertöne zum Modell aller Harmonie. So wurden die Mollakkorde zu einem unlösbaren Problem.

Rameau räumte der Natur, repräsentiert durch die physikalische Akustik, eine Vorbildrolle ein, anstatt sie als Rohstoff zu benutzen; und noch Schönberg glaubte ja, es sei Aufgabe des modernen Komponisten, die höheren Obertöne verständlich zu machen. Es war ausgerechnet Jean-Jacques Rousseau, der dagegen die Freiheit der Kunst von der Natur proklamierte. Als er sich 1755 gegen Rameaus Kritik an seinen Enzyklopädie-

Artikeln zur Wehr setzte, schrieb er die erstaunlichen Worte: »Il réclame les droits de la nature, mots qu'en qualité d'artiste il ne devrait jamais prononcer« (er beruft sich auf die Rechte der Natur, Worte, die er in seiner Eigenschaft als Künstler niemals in den Mund nehmen sollte; »Examen de deux Principes avancés par M. Rameau«, geschrieben 1755, veröffentlicht Genf 1784).

JEAN-PHILIPPE RAMEAU, *Traité de l'harmonie, Réduite à ses Principes naturels*, Paris 1722.

Buch II

19. Kapitel: Fortsetzung des vorangegangenen Kapitels, aus der hervorgeht, daß die Melodie von der Harmonie abstammt.

Es hat zunächst den Anschein, als ob die Harmonie von der Melodie abstamme, insofern als die Melodie, die von jeder Stimme hervorgebracht wird, durch ihre Vereinigung mit den anderen zur Harmonie wird; indessen hat ja vorher eine Bahn für jede dieser Stimmen abgesteckt werden müssen, die es erlaubt, daß sie sich miteinander vertragen. Welche melodische Anordnung man auch immer in jeder einzelnen Stimme beobachten mag, sie werden zusammen nur mit Mühe, wenn überhaupt, eine gute Harmonie bilden, wenn diese Anordnung nicht von vornherein von den Regeln der Harmonie diktiert war. Allerdings, um dieses harmonische Ganze verständlicher zu machen, beginnt man den Unterricht damit, wie eine Melodie zu machen sei; und angenommen, man macht gewisse Fortschritte dabei, so zerrinnen die Einfälle, die man dabei haben kann, doch sogleich, wenn es darum geht, eine zweite Stimme hinzuzufügen; man ist dann nicht mehr Herr der melodischen Linie. Und während man sich abmüht, die Bahn zu finden, die die eine Stimme im Verhältnis zur anderen einhalten soll, verliert man diejenige, die man sich zuerst vorgenommen hatte, aus dem Auge oder ist doch gezwungen, sie zu ändern; andernfalls erlaubt uns der Zwang, den jene erste Stimme auf uns ausübt, nicht immer, den anderen eine befriedigende Melodie zu geben. Es ist also die Harmonie, die uns leitet, und nicht die Melodie. Es ist wahr, daß ein geschickter Musiker sich eine schöne Melodie ausdenken kann, die gleich zur Harmonie paßt; doch woher kommt ihm diese glückliche Fähigkeit? Könnte es nicht sein,

daß die Natur ihren Teil dazu beiträgt? Zweifelsohne; und wenn sie ihm diese Gabe verweigert hat, wie kommt es, daß es ihm dennoch glückt? Nur aufgrund der Regeln; und woher beziehen wir die Regeln? Das ist der Punkt, um den es geht.

Die erste Teilung der Saite des Monochords, liefert sie uns zwei Töne, aus denen man etwas Melodisches bilden kann? Gewiß nicht; denn ein Mensch, der Oktaven aufwärts und abwärts sänge, brächte keine schöne Melodie hervor. Die zweite und die dritte Teilung dieser Saite, aus denen doch alle Harmonie stammt, liefern uns immer noch keine für die Melodie geeigneten Töne, denn eine Melodie, die nur aus steigenden und fallenden Terzen, Quarten, Quinten, Sexten und Oktaven bestünde, wäre ebenfalls unvollkommen: also wird die Harmonie zuerst erzeugt; darum muß man unbedingt aus ihr die Regeln der Melodie gewinnen, so wie wir es tun, indem wir die oben erwähnten harmonischen Intervalle für sich nehmen, um eine Fundamentfortschreitung daraus zu bilden, die selber noch keine Melodie ist; doch wenn diese Intervalle über jeden einzelnen der Töne geschichtet werden, die die ebenfalls harmonischen Intervalle der Fundamentfortschreitung bilden, resultiert notwendigerweise eine diatonische Bewegung aus den aufgeschichteten Tönen, die der Gang der Intervalle, die einander abwechselnd als Fundament dienen, ihnen vorschreibt; aus diesen Fortschreitungen, die zugleich konsonant und diatonisch sind, ziehen wir dann die erforderliche Melodie. Wir haben die harmonischen Intervalle also kennen müssen, bevor wir die melodischen kennenlernten; und diejenige melodische Linie, die man einem Anfänger beibringen kann, besteht in jenen konsonanten Intervallen (wenn man diese Linie melodisch nennen kann). Wir werden im 22. Kapitel sehen, daß die alten Griechen und Römer ihre »Modulation« nur aus der Melodie bezogen, während sie doch von der Harmonie abstammt.

Wenn wir also diese konsonante Fortschreitung kennen, kostet es uns nicht mehr Mühe, drei Töne dem Ton, der uns als Baß dient, hinzuzufügen, als nur einen einzigen. Das läßt sich von zwei Seiten her erklären: ihr könnt über einen Baß die Terz, Quint oder Oktave setzen [zweistimmiger Satz]; oder aber ihr müßt über den Baß die Terz, die Quint und die Oktave setzen [vierstimmiger Satz]; um das eine oder andere tun zu können, muß man alle [Terz, Quint und Oktave] kennen; wenn man sie aber alle kennt, ist es auch nicht schwieriger, sie alle zusammen als jedes Intervall einzeln zu benutzen. Weiterhin wird die Stim-

me, die die Terz bildet, wenn der Baß eine Terz absteigt, die Quinte bilden – wir wollen das nicht weiter ausführen –: Aber wenn wir bei den Baßschritten an diesem Punkt in der Melodie die Terz, an dem folgenden die Oktave, am dritten die Quinte zum Baß finden, muß man immer wissen, was ihr je nach dem Fortgang des Basses folgen soll; dergestalt daß, auch wenn man es gar nicht will, man immer den vierstimmigen Satz lehrt, während man den zweistimmigen erklärt. Da ich schließlich die Folge jeder Konsonanz gemäß der Fortschreitung des Basses kennen muß, wobei sich die drei Konsonanzen abwechseln, ist es nicht schwieriger, sie für sich allein als alle zusammen zu gebrauchen; und wenn ich sie nicht mehr recht auseinanderhalten kann, gut, dann halte ich mich an den Fortschritt einer Stimme allein; wie ich auch immer vorgehe, ich gelange schließlich dahin, eine vollständige Harmonie in vier Stimmen zu setzen, aus der ich dann alle zusätzlichen Kenntnisse gewinnen kann, um zur Vollendung zu gelangen; und die Erläuterung, die wir hier folgen lassen, läßt eigentlich gar nicht zu, daß man sich dabei irrt. Wenn wir uns an die Erfahrung mehrerer Personen halten dürfen, die ursprünglich nur die Notenwerte kannten und bei der zweiten Lektüre unserer Regeln schon eine befriedigende mehrstimmige Komposition gesetzt haben; wenn der Komponist weiterhin die Möglichkeit hat, seine Erzeugnisse sich zu Gehör zu bringen, dann bildet sich sein Ohr allmählich; und wenn er für die vollkommene Harmonie einmal empfänglich geworden ist, zu der diese Anfänge ihn führen, kann er des Erfolges sicher sein, der unbedingt eben nur von den ersten Grundsätzen abhängt.

Es gibt danach keinen Zweifel, daß, wenn die Vierstimmigkeit uns geläufig ist, wir sie auf drei oder zwei Stimmen reduzieren können; aber was für eine Erkenntnis kann uns das Komponieren mit zwei Stimmen eröffnen, selbst wenn wir es völlig beherrschten, was fast unmöglich ist, da man dabei nicht von einem Fundament geleitet wird und alles, was man davon lehren kann, steril ist, weil unser Gedächtnis diese Regeln alle gar nicht behalten kann, ja es sehr schwer ist, alle Regeln überhaupt mitzuteilen und man am Ende immer gezwungen ist, die Worte hinzuzufügen: *Caetera docebit usus* [Den Rest lehrt die Erfahrung]. Will man den Satz dann auf drei oder vier Stimmen erweitern? Was man darüber gesagt hat, ist so dürftig, daß man selber soviel Genie und Geschmack wie jene großen Meister haben muß, um überhaupt zu verstehen, was sie uns beibringen

wollen. Zarlino sagt in Beziehung auf den vierstimmigen Satz, daß man ihn auf schriftlichem Wege nicht lehren kann und daß er dem Feingefühl der Komponisten überläßt, die Regeln für den zwei- und dreistimmigen Satz, die er vorher aufgestellt hatte, sinngemäß anzuwenden. Unsere Meinung ist genau die entgegengesetzte: Wir haben ja gerade gesagt, daß die Harmonie sich nur als Vierstimmigkeit lehren läßt, wo alle ihre Eigenheiten sich in nur zwei Akkorden [der Tonika und der Dominante] antreffen lassen; und daß es sehr leicht ist, sie auf zwei oder drei Stimmen zu reduzieren, während Zarlino nicht einmal für zwei oder drei Stimmen bindende Regeln geben kann und gestehen muß, für vier Stimmen gar keine Regeln geben zu können, obwohl er vorher eingeräumt hat, daß die vollkommene Harmonie in den vier Stimmen bestehe, die er den vier Elementen vergleicht. Wir werden also mit der Bemerkung schließen: Wenn es bisher nicht gelungen ist, die Regeln, die man für die Mehrstimmigkeit aufgestellt hat, gänzlich zu verstehen, so ist das Prinzip, das wir aufgestellt haben, eine sichere Zielmarke, um zu einem allumfassenden Verständnis zu gelangen.

*

Rameaus Satz, daß die Melodie von der Harmonie abstamme, erregte in ganz Europa einen einhelligen Schrei der Empörung. Dabei hatte Rameau in einer Hinsicht gar nichts Neues gesagt. Der ehrwürdige Giovanni Maria Artusi hatte in seinem Buch *«L'arte del Contraponto»* (Venedig 1598), gegen Nicola Vicentino gerichtet, bereits die Behauptung aufgestellt: *«Che gl'intervali non nascono per li molti unisoni insieme adunati e posti: ma dalla divisione della Diapason»* (daß die Intervalle nicht aus mehreren Primen entstehen, die miteinander vereinigt und zusammengestellt werden, sondern aus der Teilung der Oktave, S. 13). Seitdem es abendländische Musik gibt, arbeitet sie mit gestalthaften, wiedererkennbaren Intervallen. Diese Intervalle entstehen aber aus der harmonischen Teilung der Oktave in Quinte und Quarte. Deren Differenz erst gibt den Ganzton, das häufigste Intervall in der Melodie. Auch die einstimmige Melodie beruht also auf dem konsonanten Zusammenklang von Quinte, Quarte und Oktave, also auf der Harmonie. Ohne sie könnte ich einen Ganztonschritt gar nicht richtig intonieren.

Freilich meinte Rameau mehr als das, und darum hatten die Zeitgenossen auch Recht, sich zu wundern. Denn in der musikalischen Umgangssprache bedeutete »Harmonie« nicht den isolierten Zusammenklang (die »uneigentliche Harmonie« Zarlinos), sondern den bewegten mehrstimmigen polyphonen Satz (Zarlinos »eigentliche Harmonie«). Und daß die Melodie der einzelnen Stimme vom mehrstimmigen Satz abstammen soll, anstatt daß der mehrstimmige Satz sich aus einzelnen Melodien zusammensetzt, war in der Tat ein schwerverdauliches Paradox. Aber nur mit diesem Paradox war die Kluft zwischen der Musiktheorie, die sich bis dahin immer noch an den zweistimmigen Kontrapunkt Zarlinos gehalten hatte, und der musikalischen Praxis des 18. Jahrhunderts zu überbrücken. Nur mit der Einsicht, daß auch in der Musik das Ganze früher ist als seine Teile, konnte die Theorie, deren Aufgabe es einst war, die Praxis anzuleiten, und die seit Monteverdis »seconda pratica« sich mühsam hinter der Praxis herschleppte, die Führung wiederum übernehmen.

Das Neue an der Theorie Rameaus war, daß alle hörbare Musik auf etwas Unhörbares, nämlich ein Baß-Fundament, zurückgeht, das ihren Zusammenhang garantiert. Singe ich die Töne *c-d-e* in *C-dur*, dann »verstehe« ich die Baßtöne *C-G-C* »mit«. Der diatonische Gang ist das Ergebnis sukzessiver Quint- und Quartsprünge des Fundaments und der simultanen Oktav-, Quint- oder Terzbeziehung zu diesem »mitverstandenen« (*sous-entendu*) Fundament. Ein Ton ist nicht nur er selber, sondern »Vertreter« (*représentant*) eines ganzen Akkords, der seinerseits als Tonika, Dominante oder Subdominante auf den Grundton der Tonart verweist.

Michel-Paul Guy de Chabanon

Michel-Paul Guy de Chabanon (1730–1792) erwarb als junger Mann das Vertrauen und die Freundschaft des menschen-scheuen Rameau, den er verehrte (und auf den er auch einen Nachruf verfaßte: *Eloge de M. Rameau*, Paris 1764). Er spielte recht gut Violine, verlegte sich aber auf die Schriftstellerei, übersetzte Pindar und Theokrit, dessen *Idyllen* er auch nachahmte, schrieb mehrere Tragödien, auch eine Oper, »*Sémélé*«, die freilich nicht aufgeführt wurde, und wurde 1780 in die *Académie française* gewählt. Er hinterließ *Memoiren* von psychologischem Interesse unter dem Titel »*Tableau de quelques circonstances de ma vie*« (Paris 1795). Sein Buch über die Musik sah er als sein Hauptwerk an.

MICHEL-PAUL GUY DE CHABANON, *De la musique, considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie, et les théâtres*, Paris 1785; der erste Teil ist eine Neufassung des 1779 erschienenen Buches *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art*.

9. Kapitel: Der Ausdruck der Melodie besteht nicht in der Nachahmung des unartikulierten Schreis der Leidenschaften.

Was hat man nicht Außerordentliches über die Musik vorgebracht, sobald man aus dem Auge verloren hatte, daß ihr konstitutives Prinzip die Melodie ist? Alle Macht dieser Kunst, so hat man gesagt, besteht darin, den unartikulierten Schrei der Leidenschaften nachzuahmen. Aber wie macht man Gesang aus einem Schrei? Das macht mir Schwierigkeit. Sollte die Vorschrift nur bedeuten, daß man den Schrei einer Leidenschaft in eine Arie einfügt? Aber dann ist er nur noch ein Akzidens der Kunst und der Arie; nicht mehr die Grundlage, die Basis und das Wesen.

Man kann nicht leugnen, meine ich, daß Musik fröhlich sein kann; Fröhlichkeit ist eines der Gefühle, die ihr am meisten angehören. Was also ist der unartikulierte Schrei der Fröhlichkeit? Das Lachen. Umsonst werdet ihr die Nachahmung des Lachens in jenen *Tambourins*, provençalischen und deutschen

Tänzen suchen, die das Gefühl der Fröhlichkeit über eine zahlreiche Versammlung ausbreiten und sie zu Konvulsionen von Freude bringen.

Das »Stabat« soll nach allgemeiner Meinung den Ausdruck des Schmerzes haben; man findet nicht einen einzigen nachahmenden Schrei darin.

Herr Gluck, dessen Genie mehr als jeder andere, wenn ich mich nicht täusche, den musikalischen Ausdruck gesucht und gefunden hat, hat oft in seine melodiosen Gesänge klagende Noten eingefügt, die an den Tonfall des Schmerzes erinnern; und bei diesen Noten läßt er den Sänger dazu ein, sich dem natürlichen Tonfall zu nähern. Bei der ersten Aufführung des »Orphée« näherte sich der Spieler der Hauptrolle diesem Tonfall zu sehr. Er tat zu viel Wahrheit in den herzzerreißenden Schrei, der in Abständen durch den Gesang der in Tränen aufgelösten Thrakerinnen dringt; er bemerkte es und milderte den Ton. Er war gewissermaßen aus seiner Kunst ausgestiegen, um sich recht der Natur zu nähern; der Instinkt seines Geschmackes trieb ihn zurück und machte, daß er wieder in seine natürlichen Grenzen kehrte. Die Nachahmung verlor an Wahrheit, doch sie gewann an Musikalität und wurde um so mehr genossen.

Mehrere von unseren Leidenschaften haben gar keinen Schrei, der ihnen eigentümlich wäre; trotzdem drückt die Musik sie aus. Die Instrumente, die unfähig sind, die Schreie der menschlichen Stimme wiederzugeben, sind deshalb nicht weniger die beredten Dolmetscher der Energie und des Ausdrucks der Musik. »Naturâ ducimur ad modos: neque aliter enim eveniret ut illi quoque organorum soni, quamquam verba non exprimitur, in alios atque alios ducerent motus auditorem.« Quintilian sagt an dieser Stelle nicht: »Die Instrumente beeindruckten uns, weil sie Worte und Schreie imitieren«; er sagt: »Die Natur hat uns für die Melodie empfindlich gemacht. Könnten sonst die Instrumente, die kein Wort ausdrücken, so viele verschiedene Gemütsbewegungen inspirieren?« Das ist das rechte Wort, das alles erklärt: Die Natur hat uns empfindlich gemacht für die Melodie: »Naturâ ducimur ad modos.« Alle Musik, die Personen gefällt, die sich in der Melodie auskennen, ist gewiß melodios. Doch wie drückt Musik, ohne das Wort oder die Schreie nachzuahmen, die Leidenschaften aus? Sie gleicht, so weit sie kann, unseren verschiedenen Gefühlen [*sentiments*] die verschiedenen Empfindungen [*sensations*] an, die sie erzeugt; das werden wir näher erklären.

18. Kapitel: Vom Stil in der Musik

[...]

Die Musik ist eine Sprache. Diese Sprache hat ihre elementaren Zeichen, die Töne; sie hat ihre Sätze [*phrases*], die anfangen, innehalten und schließen. Nicht nur das Bedürfnis, der Stimme einen Moment Ruhe zu verschaffen, ließ diese Haltepunkte und Schlüsse des musikalischen Satzes ausdenken; Natur hat sie der Kunst angezeigt. Nach dieser Folge von Tönen erwartet das Ohr etwas; nach jener anderen erwartet es nichts mehr.

Das Verdienst des Stils in der Musik besteht – wie in der Redekunst – darin, seine Gedanken gut einzuteilen, Freundschaft und Abhängigkeit zwischen ihnen zu stiften, sie zweckmäßig zusammenzudrängen und auszubreiten.

Was jenen anderen Teil des Stils betrifft, der in der Redekunst in der Anordnung der Wörter besteht, so hat er in der Musik keinen Platz. Wenn der Gesang einmal entworfen ist, ist die Stellung der Töne notwendigerweise festgelegt.

Wir wollen das an einem Beispiel erläutern.

Ich ziehe der Sklaverei den Tod vor.

Der Schriftsteller, der diesen Gedanken ins rechte Licht setzen will, kann ihn mit verschiedenen Worten und Wendungen vortragen. Er kann sich folgendermaßen ausdrücken:

Lieber will ich tot als Sklave sein.

Der Tod schreckt mich weniger als die Knechtschaft.

Lieber will ich gar nicht sein als Sklave sein.

Was weiß ich? Monsieur Jourdain kann auf zwanzig Arten zu Dorimene sagen, daß er für ihre schönen Augen stirbt; es wird immer dasselbe sein, was er ihr gesagt hat. Nicht so in der Musik. Wenn Sie den Ton, der in Ihrer musikalischen Phrase der dritte war, an die Stelle des ersten setzen und auf diese Weise die sukzessive Ordnung umdrehen, werden Sie von dem ersten Gesang keine Spur mehr finden. Woher kommt dieser Unterschied? Daher, daß die Redewendungen und die Worte nur die konventionellen Zeichen für die Dinge sind; da diese Worte, diese Wendungen Synonyme, Äquivalente haben, kann man sie durch jene ersetzen; aber die Töne in der Musik sind nicht Zeichen, die den Gesang ausdrücken, sie sind der Gesang selbst. Was tut man, wenn man die Phrase einer Melodie ausdenkt? Man ordnet die Töne auf diese oder jene Weise an; wenn der Gesang einmal bestimmt ist, ist es die Anordnung der Töne notwendig auch.

Daraus folgt, daß man in der Musik niemals seinen Gedanken

dunkel äußern kann. Man singt, man notiert die Töne, die man im Kopfe hat; diese Töne sind nicht der Ausdruck für die Sache, sie sind die Sache selbst. Doch wenn der Schriftsteller, der die Wahl hat zwischen den Redewendungen und den Worten, nicht genau diejenigen findet, die zu seinem Gedanken gehören, dann macht er ihn nicht klar: er sagt »weiß«, während er »schwarz« meint; der unzutreffende Ausdruck ist beim Schreiben nur allzu häufig.

Es gibt nur eine Art, seinen Gedanken in der Musik dunkel zu äußern, nämlich indem man ihn unter der Harmonie erstickt. Wenn zwanzig Instrumente gleichzeitig Melodien artikulieren, die sich widersprechen, dann erdrückt eine die andere, und man kann nichts mehr unterscheiden. Diese Dunkelheit entsteht aus dem Durcheinander mehrerer Stimmen, die zusammen sprechen und nicht dasselbe sagen. Darum bezieht sich, was man Kunst des Satzes [*art d'écrire*] in der Musik nennt, auch nur auf die Harmonie: Es ist die Kunst, die Begleitstimmen der Melodie so zu verteilen, daß sie die Melodie vorschmeißen lassen und verschönern.

[...]

Der Stil in der Komposition ist also die melodische Wendung, die Art, Töne zum Singen zu bringen.

2. Teil

9. Kapitel

Bis zu welchem Punkt die Künste für die Menge geschaffen sind; bis zu welchem Punkt diese ein gesundes Urteil darüber haben kann.

Abbé Dubos hat die Frage, um die es sich handelt, diskutiert, und er entscheidet sie zugunsten der Unwissenden, der Menge. Diese setzt er als kompetenten und uneingeschränkten Richter der schönen Künste ein; wir sind nicht ganz seiner Meinung; und zuerst einmal versteht Abbé Dubos, wie er sagt, unter »Menge« nur die Personen, deren Geist und Geschmack kultiviert sind; doch wenn Kultur des Geschmacks für das Verständnis der Künste erforderlich ist, ist sie dann weniger erforderlich, um ein gesundes Urteil über sie abzugeben? Indem man Bücher wälzt, lernt man da, über Gemälde zu urteilen? Verleihen philosophische Studien einem Gefühl für Poesie? Kraft der natürlichen Konsequenzen des von ihm vorgetragenen Prinzips also hätte Abbé Dubos allein den Kennern oder wenigstens ihnen in

erster Linie das Recht zusprechen müssen, sich über die Künste auszusprechen. Ich weiß nicht, ob Abbé Dubos die Frage unter den verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet hat, die sie bietet; er prüft, ob es besser ist, die Künste durch Diskussion oder aufgrund des Gefühls zu beurteilen; doch das war nicht der einzige Punkt, den es zu erhellen galt. Man hätte erforschen müssen, ob die Menschen, die in einer Kunst geübt sind, ein prompteres und richtigeres Gefühl haben als die Ungeübten. Hier sind also, um diese Frage zu behandeln, die Tatsachen, auf die man sich stützen kann.

Die Übung unserer Sinne ist so sehr notwendig, um deren Gebrauch zu vervollkommen, daß wir Gegenstände, die wir selten sehen, nur auf unvollkommene Weise sehen. Keiner unter uns kann ein Rebhuhn aufgrund seiner Physiognomie von einem anderen Rebhuhn unterscheiden oder einen Hasen von einem anderen Hasen. Personen, die nur wenige Neger gesehen haben, finden, daß sie sich alle ähnlich sehen; die Gewohnheit, Neger zu sehen, lehrt, sie beim ersten Blick zu unterscheiden. Das Auge lernt also zu sehen, das Ohr zu hören. Alle Welt versichert, und Abbé Dubos bestätigt es, daß die jungen Künstler, die aus Frankreich nach Rom geschickt werden, um Malerei zu studieren, zuerst ohne Emotion Raphaels Gemälde sehen; erst durch anhaltende Prüfung entdecken sie deren Schönheiten. Was denn! Menschen, die von ihrem Geschmack, ihrem Talent dazu berufen sind, eine Kunst auszuüben, brauchen eine Lehrzeit, um die Wunder eben dieser Kunst zu empfinden, und dann will man, daß das Publikum dessen erleuchtetster Richter sei!

Gehen wir über von der Malerei zur Musik. Dort werden wir das Publikum sehen, wie es durch Erfahrung langsam belehrt, gleichsam hinter der Kunst sich herschleppt, ihre Fortschritte aus der Ferne verfolgt und erst dann bei einer ihrer Epochen ankommt, wenn die nächste schon beginnt. Das Publikum ist also selten imstande, sogleich die Neuerungen einzuschätzen, die die Kunst durchmacht. Es muß seinen Geschmack und seine Kenntnisse an den neuen Erzeugnissen, die man ihm vorlegt, erproben. Es macht sich zuerst zum Schüler des Mannes von Genie, der es in Erstaunen setzt (zu einem Schüler, der seinen Lehrer beschimpft); erst wenn es dessen Lehre wohl studiert hat, kann es darüber urteilen. Das Publikum, bei seinem ersten Eindruck dem Irrtum unterworfen, erhält auf die Dauer nur deswegen einen wahreren Eindruck, weil auf die Dauer die

Meinung der Kenner seine Meinung beeinflusst. Eine Geschmackswahrheit (so meine ich jedenfalls) etabliert sich wie eine philosophische Wahrheit: durch das Zeugnis der aufgeklärten Menschen.

Wenn man dabei bleiben wollte, das Gefühl der Unwissenden in Geschmacksfragen zu verteidigen, dann müßte man wenigstens einräumen, daß sie jederzeit den gewöhnlichen, verschlissenen, abgedroschenen Ideen aufsitzen können. Wieviele Autoren machen ihre Bücher mit dem Geist anderer! Wieviele Verse sind nur ein Haufen von poetischen Beutestücken, die hier und dort eingheimst wurden! Wieviele Gesänge hat man nicht schon überall gehört! Der Unwissende spendet diesen faden Diebstählen Beifall; der Plagiator hat in seinen Augen das Verdienst des Erfinders.

Noch etwas trägt dazu bei, das Urteil der Unwissenden fehlerhaft zu machen: daß sie sich nämlich selten damit begnügen, nach ihrem Instinkte zu urteilen. Diejenigen besonders, die nicht gern mit ihrer Meinung hinter dem Berg halten, arbeiten daran, sich eine solche zu machen. Sie stützen sich auf ein paar Worte, die sie von den Professoren aufgeschnappt haben, und vertun sich dann in deren Anwendung. Ich habe solche Papageien, denen man schlecht eingeblassen hatte, gesehen, die in dieser oder jener Musik den Reichtum der Harmonie lobten, während die Harmonie, ärmlich und unfruchtbar, immer auf denselben Akkorden hockte, von denen sie nicht wegkam. Ich habe welche gesehen, die sich für den Charme der Modulationen begeisterten, bevor die Melodie die Haupttonart verlassen hatte. Wer nicht in eine Kunst eingeweiht ist, kann sich nicht genug davor hüten, mit wissenschaftlicher Miene über sie zu reden. Schon der Gebrauch, den er von der Terminologie macht, enthüllt seine gänzliche Unwissenheit. Unwissend sein hat nichts zu bedeuten; aber entscheiden wollen über das, was man nicht weiß!

Ich bin auf einen Einwand gefaßt. Musik ist, mir zufolge, eine natürliche Sprache, für die wir ein angeborenes Gefühl haben; wieso braucht man Übung, um ihre Schönheiten zu empfinden? Ich antworte: Sehen, hören, denken, überlegen sind auch Tätigkeiten, die dem Menschen natürlich sind; wieso braucht er Übung, um ihre Ausübung zu vervollkommen?

In der Musik gibt es, wie in der Rede, einfache Ideen, die in der Reichweite eines jeden liegen; es gibt andere, zusammengesetztere, die durch Arbeit und Nachdenken herangebracht wer-

den; die Gewohnheit, sie zu verstehen, lehrt, Geschmack an ihnen zu finden. Lesen Sie »L'art poétique« Ihrem Gärtner vor; er wird Sie kaum besser verstehen, als wenn sie etwas Griechisches vorläsen. Sprechen sie ihm eine einfachere Sprache, dann wird er sie verstehen. Ein Menuett, ein Tambourin werden von aller Welt genossen. Wenn die Kunst ihre Tätigkeiten miteinander kombiniert, wenn die Musik ihre Sprache erhaben macht, dann spricht sie nur noch für die Eingeweihten. Der Unterschied zwischen Rede und Gesang ist, daß der Mensch, der spricht, um von Bauern verstanden zu werden, nur Plattheiten und Trivialitäten sagt, und daß die glücklichen Melodien, die es verdienen, vom Volk [*populace*] adoptiert zu werden, wahre Schönheiten der Kunst sind. Das ist es, was uns auf den Gedanken bringt, die Musik sei von allen Künsten die populärste.

Menschen, die in der Gewohnheit der alten Musik alt geworden sind, können, so sagen sie, keinen Geschmack an einer anderen finden. Ich glaube es ohne weiteres. Die Herrschaft der Gewohnheit kann unsere natürlichsten Neigungen durch künstliche ersetzen; das ist einer der Gründe für die Verschiedenheit unserer Meinungen über die Musik. Diese Gründe vervielfältigen sich, wenn es darum geht, eine ganze Oper zu beurteilen. In diesem ungeheuren Ganzen, das Schauspiel, Verse, Gesang, Orchester, Tanz und Bühnenbild umfaßt, hält sich jeder an einen von diesen Teilen, den nämlich, der ihm am angenehmsten und vertrautesten ist. Sein Urteil darüber erstreckt er auf das ganze Werk. In dieser Gemeinschaft der Talente macht man sie alle miteinander solidarisch; die Mängel und die Vollkommenheiten des einen Talents werden zum Fehler und zum Vorzug aller. Aus diesem Grunde glaubt mancher, ein Parteigänger Lullis zu sein, der nur die Dichtungen Quinaults liebt.

Der Philosoph, der als Freund der Wahrheit dieselbe in der Musik sucht, möchte eine allgemeine Meinung finden, auf die er seine eigene stützen kann; hier ist sie:

An der guten italienischen Musik und der guten deutschen Musik findet ganz Europa Geschmack. Was Frankreich seit zwanzig Jahren an Schätzenswertem in der Musik erzeugt hat, entfernt sich weder vom deutschen, noch vom italienischen Geschmack, Europa billigt es ebenfalls. Geht es dem Philosophen dann darum, eine verlässliche Meinung zu haben über die neuen Werke, die erscheinen? Er prüfe, was die Mehrheit

der Kunstkenner davon hält, folge mit seiner Meinung der ihren, dann wird er nur einen Vorsprung vor dem Publikum haben, das sich früher oder später unter dieser Fahne versammelt.

*

Chabanon gehört einer neuen Generation an; er ist durch Rameau, die glänzenden Erfolge des Mannheimer Orchesters unter Stamitz im Paris der 1750er Jahre und die italienische Oper gleichermaßen geprägt. Daß die Melodie auf die Harmonie zurückgeht, die Harmonie in sich enthält, versteht sich für ihn von selbst; die Melodie ist das Individuelle, die Harmonie das Allgemeine. Darum ist für das einzelne Musikstück »die Melodie konstitutives Prinzip«, denn den harmonischen Gang teilt es gewöhnlich mit vielen anderen Musikstücken. Aber die Melodie ist für ihn längst nicht nur die Gesangstimme; Monsieur Gluck hat sie mit Recht oft dem Orchester anvertraut, während die Gesangstimme denselben Ton repetiert oder abgebrochene Melodiefragmente singt. Überhaupt, wenn er zwischen einem Opern-Cantabile und einer schönen Symphonie zu wählen hätte, würde er sich ohne Zögern für die Symphonie entscheiden (S. 34).

Musik ist eine Sprache, die die Natur allen Menschen verliehen hat, damit sie ihre Freude am Dasein ausdrücken können. Ein trauriger Mensch singt nicht. Also gibt es überhaupt nur vier Arten der Musik: die rührende, die anmutige, die lustige und endlich die lebhaft-tosende («La Musique est tendre, gracieuse, gaie, vive, forte & bruyante»), welch letztere im Unterschied zu den anderen an sich uncharakteristisch ist und ihr Gepräge allein aus dem Kontext bezieht, in dem sie gespielt wird (als Kriegsmusik, Trauermarsch, Darstellung eines Unwetters etc.). An sich ahmt die Musik nichts nach und ist nicht Zeichen für etwas anderes. Fragt man einen Orchestermusiker, was der Opernsänger mit seiner Arie hat sagen wollen, dann greift er zu seinem Instrument, spielt die Melodie darauf und antwortet: »Das ist es, was der Sänger gesagt hat« (S. 66).

Obwohl die Musik eine universelle Sprache ist, gibt es Unterschiede in der Musikkultur. Aber diese sind keineswegs, wie Rousseau meinte, durch die Sprachen bedingt, es sind bloße Oberflächenphänomene, die mit alten Gewohnheiten und ver-

schiedenen Entwicklungsstufen der Musik zusammenhängen; denn diese Gabe der Natur ist wie alle menschlichen Fähigkeiten immer weiter zu vervollkommen. Die Prinzipien der Musik sind zu allen Zeiten und an allen Orten dieselben (Transkriptionen von vier Indianer-Gesängen aus Nordamerika sind dem Band als Beleg dafür beigeheftet).

Johann Nikolaus Forkel (1749–1818), Universitäts-Musikdirektor zu Göttingen und Ehrendoktor derselben Universität, gilt mit gutem Recht als der Begründer der deutschen Musikwissenschaft. Sein bekanntestes Buch ist die kleine Monographie ›Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke‹ (Leipzig 1802); seine ›Allgemeine Geschichte der Musik‹ blieb ein imponierender Torso; der zweite Band reicht nur bis gegen 1550. Brennendes Interesse an der musikalischen Vergangenheit bei vollständigem Mangel an historischem Denken, Konservatismus um des Fortschritts der Kunst willen – die mühelose Vereinigung dieser Gegensätze macht uns Heutigen Forkel einigermassen rätselhaft. Um einen Begriff von seinem Gegenstand, der Musik, zu geben, entwirft Forkel in seiner Einleitung eine hypothetische Entstehungsgeschichte der Musik als einer Kunst. Er unterscheidet dabei drei Perioden:

1) In der ersten Periode wird der Klang noch für die Musik selbst angesehen; der Takt wird erfunden, um den Klängen einen Zusammenhalt zu geben; aber da sie keine deutlichen Intervalle miteinander bilden, ist es eine eintönige Musik, die da kunstlos und aus einem Bedürfnis entsteht.

2) In der zweiten Periode werden die Tonhöhen in feste Verhältnisse gebracht, Tonleitern werden entwickelt; es entsteht eine kunstvolle einstimmige Musik.

3) Die dritte Periode ist die Entdeckung der Mehrstimmigkeit, der Harmonie, die jedem Ton eine Vielzahl verschiedener Bedeutungen geben kann und die Musik zu einem vollkommenen Ausdruck für unsere Empfindungen macht.

JOHANN NIKOLAUS FORKEL, Allgemeine Geschichte der Musik, 2 Bände, Leipzig 1788 und 1801.

Einleitung

[...]

§ 27

Aus allem dem, was bisher gesagt worden ist, wird nunmehr der Leser leicht den Schluß machen können, daß man sich unter

dem Worte Musik eine allgemeine Sprache der Empfindungen zu denken habe, deren Umfang ebenso groß ist und sein kann als der Umfang einer ausgebildeten Ideen-Sprache. So wie nun in der Ideensprache Reichtum an Ausdrücken für alle möglichen Gedanken mit ihren Beziehungen, Richtigkeit und Ordnung in der Verbindung dieser Ausdrücke und die Möglichkeit, die sämtlichen Ausdrücke nach allen den verschiedenen Zwecken und Absichten, die ein Redender damit verbinden kann, zu biegen und zu gebrauchen, Merkmale ihrer höchsten Vollkommenheit sind, so müssen auch in der Tonsprache

1) Reichtum an Kombinationen der Töne,

2) Richtigkeit und Ordnung in den Verbindungen derselben und

3) gewisser Endzweck

die drei Hauptmerkmale einer wahren, guten und echten Musik sein. Bisher haben wir bloß gesehen, wie die Mittel zur Erreichung dieser Vollkommenheit nach und nach entstanden sind; es ist nun noch übrig zu zeigen, auf welche Weise der menschliche Geist von diesen Mitteln Gebrauch gemacht hat und machen mußte, um aus ihnen ein Kunstgebäude zu errichten, dessen einzelne Teile sämtlich nicht nur auf das innigste miteinander verbunden, sondern auch aller der mannigfaltigen Anwendungen fähig sind, die zu richtigen, mannigfaltigen und zweckmäßigen Ausdrücken, das heißt: zur Schilderung und Mitteilung jeder Art von Empfindung mit allen ihren Beziehungen und Modifikationen erforderlich werden.

§ 28

Solange die Musik nicht wenigstens so viele Ausdrücke hat, daß einige Hauptbeziehungen und Verhältnisse unserer Empfindungen nach ihren Verschiedenheiten genau dadurch bezeichnet werden können, ist sie noch keine Kunst und bedarf folglich auch noch keiner Vorschriften ihres Verhaltens. Je mehr sich aber die Zahl ihrer Ausdrücke vermehrt, je nötiger wird es, in ihrer Anwendung zu gewissen Absichten die sorgfältigste Auswahl zu beobachten, damit unter so vielen Mitteln nicht nur diejenigen gewählt werden, die eine jedesmalige Empfindung am genauesten und richtigsten schildern, sondern auch die, welche dieser Schilderung so viele Schönheit verschaffen, daß sie beim Zuhörer Wohlgefallen und Vergnügen erregen kann. Diese Zusammensetzung und Auswahl der Ausdrücke in ihren ver-

schiedenen Anwendungen ist ohne die Befolgung gewisser Vorschriften nicht möglich.

Vorschriften oder Kunstregeln gründen sich auf die Natur der Sache und auf die Natur des Menschen. Sie sind eine notwendige Folge von der Art und Weise, wie sich alle Dinge der Natur auseinander zu entwickeln pflegen. Diese allmähliche Entwicklung aller Kräfte der Natur liegt zwar offen vor den Augen aller Menschen; die Züge der Natur sind zwar leserlich, aber doch nicht so herausstehend, daß sie auch die, welche nur vorüberlaufen, lesen könnten. Daher werden sie nur von wenigen entdeckt, und die sie entdecken, entdecken sie doch nur nach und nach und sehr langsam. Darum müssen sich ganze Völker und einzelne Menschen diese ihre Entdeckungen einander mitteilen, sie sammeln und dadurch zur leichtern Erwerbung einer größern Menge von Kenntnissen beitragen. Aus dieser gegenseitigen Mitteilung entstehen die sogenannten Regeln und Vorschriften. Ganze Völkerschaften verhalten sich hierin nach vergrößertem Maßstabe gegeneinander wie einzelne nacheinander lebende Menschen. Ein Volk, so wie ein Mensch, lernt von seinen Vorgängern alle Entdeckungen, die sie in verschiedenen Dingen gemacht haben. Würden die Entdeckungen der Vorfahren nicht genutzt, so müßten ganze Völker und einzelne Menschen immer wieder von vorne anfangen, und die Kultur bliebe stets auf dem nämlichen Punkte. Die ganze Menschheit würde nach vielen Jahrtausenden in keiner Sache mehrere Kenntnisse erreicht haben, als sie in ihrer ersten Generation hatte. Wie soll man aber die Kenntnisse der Vorfahren anders benutzen als durch Befolgung der Vorschriften und Regeln, die sie uns von der Art und Weise ihres Verfahrens hinterlassen haben? Es liegt also in der Natur der Sache und unsers Geistes, daß wir durch Vernachlässigung der von unsern Vorfahren erhaltenen Vorschriften die Fortschritte in Wissenschaften und Künsten hemmen und uns in die Notwendigkeit setzen, alles das noch einmal zu entdecken, was schon entdeckt war, den ganzen langen Weg noch einmal zu wandeln, den unsere Vorfahren mit so vieler Mühe hatten durchlaufen müssen. [...]

§ 29

Bei der Zusammensetzung musikalischer Ausdrücke zu einem aneinanderhängenden Ganzen bemerkt man vorzüglich zweierlei: erstlich die Verbindung einzelner Töne und Akkorde zu einzelnen Sätzen und zweitens die Verbindung mehrerer Sät-

ze nacheinander. Bei beiden Arten dieser Verbindungen kommen wieder sehr viele einzelne Dinge in Betrachtung, das heißt: jede kann auf sehr mannigfaltige Weise bewerkstelligt werden. Wenn nun jede Verbindung nur auf eine einzige Art eine gewisse Absicht erfüllen kann oder genau das ist, was sie nach einer vorhabenden Absicht sein soll, so müssen Regeln und Vorschriften vorhanden sein, die bestimmen können, welche Art für jeden Fall die angemessenste ist. Die Vorschriften zur Verbindung einzelner Töne und Akkorde zu einzelnen Sätzen sind in der musikalischen Grammatik enthalten, so wie die Vorschriften zur Verbindung mehrerer einzelner Sätze in der musikalischen Rhetorik. Beide zusammen enthalten die Gesetze, nach welchen die ganze Menge aller möglichen musikalischen Ausdrücke erst richtig zusammengesetzt, sodann zu gewissen Zwecken aufs beste und sicherste angewendet werden können; aus den einzelnen Teilen derselben besteht folglich auch das ganze Kunstgebäude, welches ich dem Leser als einen Maßstab zur richtigen Beurteilung des Zustands der Musik bei verschiedenen Völkern hier vorzeichnen will.

[...]

§ 38

Harmonie und Melodie sind in einer guten musikalischen Zusammensetzung so unzertrennlich als Wahrheit der Gedanken und Richtigkeit des Ausdrucks in der Sprache. Sprache ist das Kleid der Gedanken, so wie Melodie das Kleid der Harmonie. Man kann in dieser Rücksicht die Harmonie eine Logik der Musik nennen, weil sie gegen Melodie ungefähr in eben dem Verhältnis steht, als in der Sprache die Logik gegen den Ausdruck; nämlich sie berichtigt und bestimmt einen melodischen Satz so, daß er für die Empfindung eine wirkliche Wahrheit zu werden scheint. In diesem Verstande würde sich also Harmonie zur Melodie verhalten wie richtig und wahr musikalisch denken zum richtigen Ausdrucke musikalischer Gedanken. So wie nun richtig denken billig vorhergehen muß, ehe die Erlernung des richtigen Ausdrucks des Gedachten möglich wird, so hat auch wirklich die Erfahrung gelehrt, daß keine reine, richtige und fließende Melodie ohne vorhergegangene Kenntnis der Harmonie möglich ist. Alle geschickten Kompositionslehrer, deren aber freilich nur sehr wenige sind, haben dieses gefühlt und ihren Schülern aus Erfahrung den Rat gegeben, sich nicht eher an den melodischen Ausdruck musikalischer Gedanken zu wa-

gen, bis sie erst durch Kenntnis der Harmonie ihr Gefühl für Wahrheit und Richtigkeit derselben hinlänglich geschärft haben. Indessen müssen beide unzertrennlich miteinander verbunden sein; sie klären sich einander wechselweise auf, und wenn niemand im Stande ist, Vorschriften zur Verfertigung einer guten aneinander hängenden Melodie zu geben, ohne sie aus der Natur der Harmonie zu holen, ebenso wenig als ein Sprachlehrer Vorschriften zu einem guten und richtigen Ausdrucke geben kann, wenn er sie nicht aus der Kunst, richtig zu denken, hernimmt, so kann auf der andern Seite auch keine harmonische Fortschreitung gut sein, wenn sie nicht zugleich melodisch ist. Trockene Harmonie ohne melodische Verbindung gleicht einer Logik, welcher es an Sprachausdrücken fehlt.

§ 39

Es ist von jeher viel darüber gestritten worden, ob Harmonie aus Melodie oder Melodie aus Harmonie entspringe. Man könnte eben sowohl fragen, ob richtig denken aus dem richtigen Ausdrucke oder der richtige Ausdruck aus dem richtigen Denken entspringe? Es versteht sich von selbst, daß man erst richtig gedacht haben muß, ehe man das Gedachte richtig ausdrücken kann. So wie man aber lange Zeit Gedanken ausdrückte, ehe noch eine Logik oder eine Kunst, richtig zu denken, dem Namen nach vorhanden war, so hat man allerdings auch Melodien gehabt, ehe man das, was man nachher Harmonie nannte, unter diesem Namen gekannt hat. Aber es lag auch hier so wie in der Sprache ein dunkles Gefühl von Harmonie oder musikalischer Logik zum Grunde, wodurch man im Stande war, den melodischen Sätzen auch ohne Kenntnis des Mittels einen gewissen, obgleich sehr eingeschränkten Grad von Wahrheit und Richtigkeit zu geben. Wenn nun, wie es ausgemacht ist, jede gute Melodie aus Harmonie, das heißt aus den sogenannten musikalischen Drei- und Vierklängen entspringen, auch sich wiederum darin auflösen lassen muß, so ist Harmonie die Quelle, aus welcher alle melodischen Ausdrücke fließen, folglich auch eher gewesen als Melodie.

§ 40

Daß die Harmonie für musikalische Ausdrücke eine Art von Logik ist, ergibt sich noch aus mehr als einem Grunde. Ich will nur noch einen einzigen anführen. Melodien sind auch ohne harmonische Richtigkeit möglich, wie wir an einer Menge von

Tanzmelodien sehen können. Ebenso kann man in der Sprache nicht bloß einen richtigen, sondern auch einen falschen Gedanken ausdrücken. Sowohl der Sprach- als musikalische Ausdruck ist daher als ein Kleid zu betrachten, welches sich jedem Gedanken, er sei falsch oder richtig, anpassen läßt. In der Sprache vermag bloß die Kunst, richtig zu denken, durch dieses Kleid des Ausdrucks hindurchzudringen und zu entdecken, ob der Gedanke oder das, was unter dem Ausdrucke verborgen ist, wahr oder falsch sei. In der Musik vertritt die Harmonie die Stelle dieser Logik, indem sie die melodischen Ausdrücke in ihre Grundakkorde auflöst und dadurch die richtige oder unrichtige Zusammensetzung derselben entdeckt. [...]

§ 73

Die musikalische Rhetorik ist in sehr vielem Betracht von der Grammatik bloß darin verschieden, daß sie das im Großen lehrt, was jene nur im Kleinen lehrte. Sie hat aber auch viele Teile, die ihr ganz allein eigen sind. In ihrem ganzen Umfange begreift sie alles in sich, was

- 1) zur zweckmäßigen Erfindung und Anordnung der Hauptgedanken,
- 2) zur besten Anwendung der verschiedenen musikalischen Schreibarten und endlich
- 3) zur besten Art des äußerlichen oder öffentlichen Vortrags der Tonstücke gehört.

Das letzte, oder der Vortrag, ist das nämliche, was in der eigentlichen Rhetorik die Deklamation ist. Jeder dieser Teile zerfällt wieder in eine beträchtliche Anzahl von Unterabteilungen. So kann z. B. ein Gedanke, wie wir aus der Grammatik schon wissen, rhythmisch und logisch betrachtet werden, das heißt nach seiner äußern Form und innern Bedeutung: die Anordnung mehrerer solcher Gedanken beobachtet die nämlichen Verhältnisse nun im Großen. Sowohl das rhythmische als logische Verhältnis musikalischer Gedanken untereinander gewinnt wiederum eine außerordentliche Verschiedenheit durch die Anwendung derselben zu fröhlichen oder traurigen, erhabenen oder niedrigen, sanften oder wilden Ausdrücken. Aus dieser Verschiedenheit entspringt die Lehre von den musikalischen Schreibarten. Aus noch näheren und bestimmtern Anwendungen musikalischer Ausdrücke zu gewissen Absichten entstehen endlich die verschiedenen Musikgattungen, die innere Einrichtung und Anordnung ihrer Teile nach den Graden von Umfang,

welchen jede derselben hat, der Gebrauch der sogenannten rhetorischen Figuren und der jeder Bestimmung eines Tonstücks angemessene Vortrag desselben. So wie die musikalische Grammatik außer ihren Hauptteilen auch einige Hilfstteile enthielt, so enthält die musikalische Rhetorik als Hilfswissenschaft zuletzt noch die musikalische Kritik, die sich über alle Teile der gesamten musikalischen Theorie erstreckt und sowohl aus der innern Natur der Kunst als aus den Empfindungen der Menschen bestimmt, inwieweit in einem Kunstwerke die besten und zweckmäßigsten Mittel zur Erreichung gewisser Absichten angewendet werden oder nicht.

Dieser Einteilung zufolge, die sich meiner Meinung nach sehr natürlich aus der Natur der Sache entwickelt, besteht also die ganze musikalische Rhetorik aus fünf Hauptteilen und einer Hilfswissenschaft nach folgender Ordnung:

- 1) die musikalische Periodologie
- 2) die musikalischen Schreibarten
- 3) die verschiedenen Musikgattungen
- 4) die Anordnung musikalischer Gedanken in Rücksicht auf den Umfang der Stücke, die man auch die ästhetische Anordnung nennen kann, nebst der Lehre von den Figuren
- 5) den Vortrag oder die Deklamation der Tonstücke
- 6) die musikalische Kritik.

§ 130

Es haben sich sehr viele Ästhetiker Mühe gegeben, von der Schönheit einen allgemeinen Begriff festzusetzen. Allein, da es so viele Arten von Schönheit gibt als Gegenstände, an welchen sie gefunden werden kann, so ist man bisher gezwungen gewesen, sich bloß mit einem von vielen einzelnen Fällen abgeleiteten Begriff zu behelfen. Man hat gewöhnlich gesagt: schön sei, was Wohlgefallen erregen könne. Da man aber alle Tage Werke der Kunst findet, die schön sind, ohne Wohlgefallen zu erregen, so wie andere Wohlgefallen erregen, ohne schön zu sein, so sieht man leicht, daß dieser Begriff zu schwankend ist und nicht hinlänglich befriedigen kann. Befriedigender scheint mir folgender zu sein: daß ein Kunstwerk schön sei, worin vernünftige Absicht und Mittel in gehörigem Verhältnis stehen. Ob er gleich ebenfalls insoferne noch immer schwankend bleibt, als eine Absicht mehr oder weniger schön und vernünftig sein kann, so gibt er dennoch den besten Grundsatz ab, aus welchem sich alle Arten des Schönen ableiten, erklären und in gehörige Klassen einteilen lassen.

§ 131

In allen schönen Wissenschaften und Künsten gibt es vorzüglich zweierlei Arten von Schönheit, nämlich eine für den Geist und die andere für das Herz oder die Empfindung. Die Schönheit für den Geist gründet sich hauptsächlich auf Richtigkeit in der Zusammensetzung der Kunstausdrücke, auf Klarheit, Deutlichkeit, Ordnung und Einheit der mannigfaltigen Teile. Da diese Art von Schönheit zu allen Zeiten und von allen Menschen, die bis zu dem dazu gehörigen Grad von Kultur hinaufgestiegen sind, unveränderlich ist und allgemein für Schönheit erkannt wird, so nennt man sie das absolute Schöne oder diejenige Schönheit, die unter allen Umständen dem menschlichen Geiste Vergnügen macht und auf keine Weise einem Kunstwerke mangeln darf. Die zweite Art von Schönheit, nämlich die Schönheit für das Herz, gründet sich auf die mannigfaltigen Stimmungen in den Empfindungen einzelner Menschen und Nationen, ist folglich eben deswegen sehr vielseitig und veränderlich. Man nennt sie das relative Schöne oder diejenige Schönheit, die nur nach dem Maß Wohlgefallen und Vergnügen oder sympathetische Empfindungen erregt, als sie den Empfindungen entspricht, die sich auf sehr verschiedene Weise bei Nationen und einzelnen Menschen äußern. Die Vereinigung dieser beiden Arten von Schönheit ist das Höchste, was ein Kunstwerk hervorzubringen vermag, und eben daher auch imstande, das allgemeinste Wohlgefallen für Geist und Herz zugleich zu erregen.

§ 132

Das absolute Schöne beruht auf allgemeinen Grundsätzen der Vernunft und Empfindung, worin alle Menschen miteinander übereinstimmen, und ist die Grundlage des relativen, das heißt, ohne Richtigkeit in der Zusammensetzung der Ausdrücke, in der Ordnung und Einheit der einzelnen Teile ist überhaupt keine Schönheit möglich. Die Ausdrücke der Tonsprache sind nicht willkürlich wie in der Ideensprache, sondern gründen sich unmittelbar auf das Gesetz der Natur, auf das übereinstimmige Gefühl der ganzen Menschheit und sind daher eine wahre Universalsprache. Sie sind keinem Sprachgebrauche unterworfen, der uns nötigen könnte, sie ihrer innern Natur und Abstammung entgegen zusammenzusetzen. Die Gesetze der Modulation und des Verhältnisses der Töne gründen sich auf allgemein übereinstimmende Empfindungen der Menschen

auch nicht allein, sondern noch überdies auf die innere Natur und den Zusammenhang der Töne selbst. Wer also eine diesem Naturgesetze widersprechende Verbindung der Kunstausdrücke wagt, empört dadurch die allgemeine Empfindung der Menschheit und stört den natürlichen, mit unsern Empfindungen aufs genaueste übereinstimmenden Zusammenhang der Töne; erregt folglich ein unangenehmes Mißverhältnis zwischen Absicht und Mittel und wird unter solchen Umständen nie Wohlgefallen und sympathetische Regungen bei seinen Zuhörern bewirken können. Da aber diese Ausdrücke demungeachtet noch sehr vielartig sind, auf die mannigfaltigste Weise sehr richtig und ihrer innern Natur sowohl als den Empfindungen der Menschen gemäß zusammengesetzt werden können und in allen diesen verschiedenen Verbindungen unleugbar auch verschiedene Bedeutungen haben, die entweder den besonders modifizierten Empfindungen ganzer Nationen oder einzelner Menschen vorzüglich angemessen sind: so entsteht daraus, dem absoluten Schönen unbeschadet, eine relative Schönheit, die entweder national oder individuell ist. National ist sie, wenn sie der eigenen Modifikation des Empfindungsvermögens einer ganzen Nation oder vielmehr der kultiviertesten Klasse derselben angemessen ist; individuell, wenn sie den Empfindungen einzelner Menschen entspricht. Auch diese relative Schönheit ist nicht willkürlich. Wenn also der Künstler sein Werk den Empfindungen ganzer Nationen oder einzelner Menschen angemessen bilden will, so muß er unter der Menge von Kunstmitteln, die wir besitzen, nur diejenigen auswählen, die seiner Absicht am beförderlichsten sein können. Dies lehrt ihn die Erfahrung oder die aus gesammelten Erfahrungen bestehende Kritik.

*

Man kann diesen Text mit verschiedenen Gefühlen lesen. Man kann bewundern, wie Forkel die Erkenntnisse Rameaus dazu benutzt, die reiche, aber abgestorbene Tradition der musikalischen Rhetorik mit neuem Sinn zu füllen und auf diese Weise für die Nachwelt verwendbar zu machen, die ihre »Formenlehre« daraus bauen wird. (Die Einteilung »jeder Empfindungsrede von einigem Umfang«, die Forkel auf S. 51 gibt: 1) Einlei-

tung, 2) Hauptsatz, 3) Nebensätze, 4) Gegensätze, 5) Zergliederungen, 6) Widerlegungen, 7) Bekräftigungen und 8) Konklusion, läßt sich mühelos auf das Sonaten-Allegro anwenden: 1) langsame Einleitung, 2) 1. Thema, 3) Überleitung, 4) 2. Thema und Schlußgruppe, 5) und 6) Durchführung, 7) Reprise, 8) Coda, – und doch ist sie direkt aus dem Altertum übernommen.)

Man kann aber auch ein wenig Angst bekommen vor dem Musikwissenschaftler, der im Namen der Natur, deren Geheimnisse er erforscht hat, dekretiert, was Kunst ist und was nicht; dessen Blick durch das »Kleid des [melodischen] Ausdrucks hindurchzudringen und zu entdecken [vermag], ob der Gedanke oder das, was unter dem Ausdrucke verborgen ist, wahr oder falsch sei«. Die Annahme, daß das harmonische System des 18. Jahrhunderts »entdeckt« und nicht »erfunden«, Natur sei und nicht Technik, läßt die Vergangenheit als ein Meer von Barbarei erscheinen, aus dem einige Inseln von Vernunft ragen, und die Zukunft, die sich im zeitgenössischen Schaffen ankündigt, als Dekadenz.

Die Zeit der Systeme ist längst, wie es scheint, unwiderruflich vorüber. Seit Nietzsche gilt fragmentarisches Denken, der Gegensatz zu systematischem, als Zeichen und Ausdruck intellektueller Redlichkeit; und wer dennoch, als wäre nichts geschehen, Systeme entwirft, die über den Status von »Privatsystemen« nicht hinausgelangen, muß den Vorwurf ertragen, daß er einem provinziellen, durch die unglückliche Mischung von Pedanterie und Hybris gekennzeichneten Philosophieren verfallen sei. Außerdem ist die als Systemphilosophie konstruierte Ästhetik, die einerseits den – zwischen dem 16. und dem 18. Jahrhundert entwickelten – Kanon der schönen Künste – einen Kanon, der die Architektur einschloß, das Theater und die Gartenkunst dagegen draußen hielt oder an die Peripherie drängte – als System begrifflich zu durchdringen und zu rechtfertigen versuchte und die andererseits mit der Erkenntnistheorie und der Ethik deduktiv verknüpft wurde, niemals so strukturiert worden, daß statt der Dichtung oder der Skulptur die Musik das latente Zentrum bildete, von dem die abstrakten Kategorien ihre konkrete Färbung erhielten. (Theodor W. Adornos »Ästhetische Theorie« dürfte die erste – allerdings nichtsystematische – Ästhetik sein, in der man in der Regel das Wort »Kunst« durch »Musik« übersetzen kann, um den Sachgehalt zu rekonstruieren, der einer begrifflichen Distinktion zugrundeliegt.) Vor allem aber muß Robert Schumanns Satz, die Ästhetik der einen Kunst sei auch die der anderen, nur das Material sei verschieden – ein durchaus »systemphilosophischer« Satz –, einem Zeitalter, das gerade umgekehrt vom Materialbegriff ausgeht, um dem (geschichtlichen) Wesen der Künste gerecht zu werden, zutiefst suspekt erscheinen. Dennoch ist, wie die flüchtigste Analyse zeigt, nicht das Ausmaß, in dem sich die Künste aufeinander beziehen lassen – in der Form der Analogie oder auch der »bestimmten Negation« –, geringer geworden, sondern lediglich die Neigung, aus Zusammenhängen, die offen zutage liegen, ein System zu entwickeln, also darauf zu vertrauen, daß nicht nur der Weg von der Anschauung zum Begriff, sondern auch der umgekehrte vom Begriff zur Anschauung ästhetische Einsichten vermittelt, die in die Realität der musikalischen Erfahrung eingreifen.

Der Versuch, trotz des eingewurzelten Mißtrauens gegen Systeme, in denen die Musik in den Hintergrund gedrängt wurde, dem Prinzip gerecht zu werden, das ästhetischen Theorien in systematischer Form zugrundeliegt, kann von dem einfachen Sachverhalt ausgehen, daß der Zusammenhang, in den sich ein Gedanke einfügt, zu den Kriterien gehört, die seinen Wahrheitsgehalt verbürgen. (Manche Philosophen sprechen geradezu von einer »Konsistenztheorie« der Wahrheit im Unterschied zur »Adäquationstheorie«.) Und sofern es eine der Selbstverständlichkeiten gegenwärtigen Denkens ist, daß ein musikalisches Phänomen sowohl durch eine (historische) Erzählung seiner Herkunft und Entwicklung als auch durch eine (soziologische) Funktionsbestimmung verständlich gemacht werden kann, sollte es möglich sein, auch einer anderen Form von Zusammenhang – der systematischen Darstellung erkenntnistheoretischer Prämissen einerseits und näherer oder entfernterer Relationen zwischen den Künsten andererseits – die relative Berechtigung zuzugestehen, die sich zwischen der Überakzentuierung um 1800 und der Unterschätzung in der Gegenwart in einer schwebenden Mitte hält. So leicht es uns nämlich fällt, in ästhetischen Systemen unausgesprochene geschichtliche Voraussetzungen zu entdecken, also etwa Immanuel Kants scheinbar in der »Natur der Sache« – dem Wesen des Schönen – begründete Geringschätzung von »Reiz« und »Rührung« als chiffrierte Polemik eines Klassizisten gegen Rokoko (Reiz) und Empfindsamkeit (Rührung) historisch zu entziffern, so mühe-los würde es umgekehrt einem Systemphilosophen der Zeit um 1800 gelingen, in den Fragmenten einer ästhetischen Theorie, bei denen wir uns bescheiden, latente erkenntnistheoretische Implikationen zu finden, die nicht selten, weil sie nicht expliziert worden sind, Verwirrungen anrichten, deren Ursache un-erkannt bleibt. Im Grunde unterscheiden sich die divergierenden Zusammenhänge, auf die man ästhetische Phänomene be-ziehen kann, um sie begreiflich zu machen, primär dadurch, welche Momente ins Licht gerückt und welche im Schatten gelassen werden. Zugleich und ineins den geschichtlichen Hin-tergrund, durch den eine musikalische Erscheinung bestimmt ist, den sozialen Funktionszusammenhang, in den sie sich ein-fügt, und die philosophischen Prämissen, die in den Rezep-tions- und Interpretationskategorien enthalten sind, mit der Ausführlichkeit zu untersuchen und zu erörtern, die »sachlich« angemessen wäre, ist wissenschaftspraktisch schlechterdings

unmöglich. Und man kann, im Bewußtsein der eigenen Einsei-tigkeit (als Historiker, Soziologe oder Philosoph), nichts ande-res tun, als das Daseinsrecht anderer Entwürfe von erklärenden Zusammenhängen prinzipiell zu respektieren und kasuell – von Zeit zu Zeit, wenn man in eine Sackgasse oder auf einen Irrweg geraten ist – von den komplementären Disziplinen den einen oder anderen Gedanken zu entleihen, der aus der wissenschaft-lichen Notlage heraushilft. (Die Prämisse der Systemphiloso-phie, daß Erkenntnistheorie das einzig tragfähige Fundament der Ästhetik als Philosophie der Kunst sei, ist ebenso fragwür-dig wie die entgegengesetzte Überzeugung, daß es prinzipiell gleichgültig oder von bloß sekundärer Bedeutung sei, ob man eine musikästhetische Einsicht in den Kategorien der Phänome-nologie oder in denen des Neukantianismus ausdrückt: Die Wahrheit – eine überaus triviale Wahrheit – besteht in der wis-senschaftlichen Erfahrung, daß ein erkenntnistheoretischer Re-kurs – das Verfahren also, von dem die Ästhetik als Systemphi-losophie zehrte – zwar manchmal, aber nicht immer von Nut-zen ist.)

Immanuel Kant (1724–1804) gehörte zweifellos – trotz einiger »Rettungsversuche«, durch die ihm musikalische Erfahrungen zugeschrieben werden sollten – zu den Ästhetikern, die weniger Anschauungen in Begriffe faßten als vielmehr umgekehrt aus Begriffen Regeln der Anschauung deduzierten, ohne daß dadurch die Bedeutung der Einsichten, zu denen sie gelangten, geschmälert würde. Daß »abstrakte« Philosophie »sachlich« irrelevant sei – daß also Fundiertes nicht von der »Philosophenästhetik«, sondern einzig von der »Musikerästhetik« zu erwarten sei (Hermann Kretzschmar) –, ist ein ebenso irriges wie borniertes Vorurteil. Die Geschichtswirkung der »Kritik der Urteilkraft« (1790) – eine Wirkung, deren Tragweite schwerlich überschätzt werden kann –, ging denn auch keineswegs von den konkretisierenden Kapiteln über einzelne Künste, sondern von der abstrahierenden Theorie des Schönen »an sich« aus. Und wenn es ein Mißverständnis war, daß man – durch falsche Gleichsetzung des ästhetischen Urteils über das Schöne überhaupt mit dem Kunsturteil über Werke als Kulturphänomene – Kant zum Begründer des ästhetischen – und besonders des musikästhetischen – »Formalismus« erklärte, so war es jedenfalls ein Irrtum, der in der Geschichte der Ästhetik Epoche machte.

IMMANUEL KANT, Kritik der Urteilkraft, Berlin und Libau 1790.

§ 53

[...]

Nach der Dichtkunst würde ich, wenn es um Reiz und Bewegung des Gemüths zu thun ist, diejenige, welche ihr unter den redenden am nächsten kommt und sich damit auch sehr natürlich vereinigen lässt, nämlich die Tonkunst setzen. Denn ob sie zwar durch lauter Empfindungen ohne Begriffe spricht, mithin nicht wie die Poesie etwas zum Nachdenken übrig bleiben lässt, so bewegt sie doch das Gemüth mannigfaltiger und, obgleich bloss vorübergehend, doch inniglicher; ist

aber freilich mehr Genuss als Cultur (das Gedankenspiel, welches nebenbei dadurch erregt wird, ist bloss die Wirkung einer gleichsam mechanischen Association) und hat, durch Vernunft beurtheilt, weniger Werth als jede andere der schönen Künste. Daher verlangt sie wie jeder Genuss öfteren Wechsel, und hält die mehrmalige Wiederholung nicht aus ohne Überdruß zu erzeugen. Der Reiz derselben, der sich so allgemein mittheilen lässt, scheint darauf zu beruhen, daß jeder Ausdruck der Sprache im Zusammenhange einen Ton hat, der dem Sinne desselben angemessen ist; daß dieser Ton mehr oder weniger einen Affect des Sprechenden bezeichnen und gegenseitig auch im Hörenden hervorbringt, der denn in diesem umgekehrt auch die Idee erregt, die in der Sprache mit solchem Tone ausgedrückt wird; und dass, so wie die Modulation gleichsam eine allgemeine, jedem Menschen verständliche Sprache der Empfindungen ist, die Tonkunst diese für sich allein in ihrem ganzen Nachdrucke, nämlich als Sprache der Affecte ausübt, und so nach dem Gesetze der Association die damit natürlicher Weise verbundenen ästhetischen Ideen allgemein mittheilt; dass aber, weil jene ästhetischen Ideen keine Begriffe und bestimmte Gedanken sind, die Form der Zusammenfassung dieser Empfindungen (Harmonie und Melodie) nur statt der Form einer Sprache dazu dient, vermittelt einer proportionirten Stimmung derselben (welche, weil sie bei Tönen auf dem Verhältniss der Zahl der Luftbewegungen in derselben Zeit, sofern die Töne zugleich oder auch nach einander verbunden werden, beruht, mathematisch unter gewisse Regeln gebracht werden kann) die ästhetische Idee eines zusammenhängenden Ganzen einer unennbaren Gedankenfülle einem gewissen Thema gemäss, welches den in dem Stücke herrschenden Affect ausmacht, auszudrücken. An dieser mathematischen Form, obgleich nicht durch bestimmte Begriffe vorgestellt, hängt allein das Wolgefallen, welches die blosser Reflexion über eine solche Menge einander begleitender oder folgender Empfindungen mit diesem Spiele derselben als für jedermann giltige Bedingung seiner Schönheit verknüpft; und sie ist es allein, nach welcher der Geschmack sich ein Recht über das Urtheil von jedermann zum voraus auszusprechen anmassen darf.

Aber an dem Reize und der Gemüthsbewegung, welche die Musik hervorbringt, hat die Mathematik sicherlich nicht den mindesten Antheil, sondern sie ist nur die unumgängliche Be-

dingung (*conditio sine qua non*) derjenigen Proportion der Eindrücke in ihrer Verbindung sowol als ihrem Wechsel, wodurch es möglich wird sie zusammenzufassen und zu verhindern, dass diese einander nicht zerstören, sondern zu einer continuirlichen Bewegung und Belebung des Gemüths durch damit consonirende Affecte, und hiermit zu einem behaglichen Selbstgenusse zusammenstimmen.

Wenn man dagegen den Werth der schönen Künste nach der Cultur schätzt, die sie dem Gemüth verschaffen, und die Erweiterung der Vermögen, welche in der Urtheilskraft zur Erkenntniss zusammenkommen müssen, zum Massstabe nimmt, so hat Musik unter den schönen Künsten sofern den untersten (so wie unter denen, die zugleich nach ihrer Annehmlichkeit geschätzt werden, vielleicht den obersten) Platz, weil sie bloss mit Empfindungen spielt. Die bildenden Künste gehen ihr also in diesem Betracht weit vor; denn indem sie die Einbildungskraft in ein freies und doch zugleich dem Verstande angemessenes Spiel versetzen, so treiben sie zugleich ein Geschäft, indem sie ein Product zu Stande bringen, welches den Verstandesbegriffen zu einem dauerhaften und für sich selbst sich empfehlenden Vehikel dient, die Vereinigung derselben mit der Sinnlichkeit, und so gleichsam die Urbanität der oberen Erkenntnisskräfte zu befördern. Beiderlei Art Künste nehmen einen ganz verschiedenen Gang, die erstere von Empfindungen zu unbestimmten Ideen, die zweite Art aber von bestimmten Ideen zu Empfindungen. Die letzteren sind von bleibendem, die ersteren nur von transitorischem Eindrücke. Die Einbildungskraft kann jene zurückrufen und sich damit angenehm unterhalten; diese aber erlöschen entweder gänzlich, oder, wenn sie unwillkürlich von der Einbildungskraft wiederholt werden, sind sie uns eher lästig als angenehm. Ausserdem hängt der Musik ein gewisser Mangel der Urbanität an, dass sie, vornehmlich nach Beschaffenheit ihrer Instrumente, ihren Einfluss weiter als man ihn verlangt (auf die Nachbarschaft) ausbreitet, und so sich gleichsam aufdrängt, mithin der Freiheit anderer, ausser der musikalischen Gesellschaft, Abbruch thut, welches die Künste, die zu den Augen reden, nicht thun, indem man seine Augen nur wegwenden darf, wenn man ihren Eindruck nicht einlassen will. Es ist hiermit fast so wie mit der Ergötzung durch einen sich weit ausbreitenden Geruch bewandt. Der, welcher sein parfümirtes Schnupftuch aus der Tasche zieht, tractirt alle um und neben sich wider ihren Willen, und nöthigt sie, wenn sie athmen wol-

len, zugleich zu geniessen, daher es auch aus der Mode gekommen ist.*

[...]

*

Die Musikästhetik, die Kant in § 53 der »Kritik der Urtheilskraft« skizzirt, ist primär eine Affektenlehre im Sinne des 18. Jahrhunderts, scheint also dem ästhetischen »Formalismus«, dessen tragende Kategorien in den Paragraphen 1 bis 22 entwickelt wurden, schroff zu widersprechen. Das ästhetische Urteil über das Schöne »an sich« – von dem ethische und Erkenntnisinteressen ferngehalten werden müssen – darf jedoch mit dem Kunsturteil – das als Urteil über Kulturphänomene ethische und Erkenntnismomente durchaus einschließt – keineswegs gleichgesetzt werden. In Kants System sind Affektenlehre und Formalismus kompatibel. Die musikalische Affektdarstellung wiederum – die Substanz der Musik als »Kultur« statt als bloßer »Genuß« – wurde von Kant, in Anlehnung an Rousseau und Herder, als Reflex des Sprachtonfalls (der »Modulation«) interpretiert; und an der Sprachähnlichkeit der Musik haftet die »ästhetische Idee« (die in der Wahrnehmung gegebene Vorstellung) einer »unnennbaren Gedankenfülle«, die allerdings – als lediglich »ästhetische« (wahrgenommene) – nicht begrifflich präzisiert wird. Bildet demnach die Affektdarstellung das Moment von »Kultur« in der Musik, so besteht deren im engeren Sinne »ästhetischer« Charakter – das Musikalisch-Schöne – in einer »Proportionierung« akustischer »Empfindungen« (Sinneseindrücke): in der »mathematischen Form«, die dem »Spiel der Empfindungen« zugrundeliegt. Von einem musikästhetischen »Formalismus« zu sprechen, ist jedoch, trotz der Akzentuierung der »mathematischen Form«, schief und inadäquat. Denn erstens stellt die »mathematische Form« (der Inbegriff der hinter den musikalischen Intervallen stehenden Zahlenpro-

* Diejenigen, welche zu den häuslichen Andachtsübungen auch das Singen geistlicher Lieder empfohlen haben, bedachten nicht, dass sie dem Publicum durch eine solche lärmende (eben dadurch gemeinlich pharisäische) Andacht eine grosse Beschwerde auflegten, indem sie die Nachbarschaft entweder mitzusingen oder ihr Gedankengeschäft niederzulegen nöthigten.

portionen) zwar das »ästhetische« Moment der Musik dar, bestimmt aber keineswegs deren Kunstcharakter, der vielmehr auf der Affektdarstellung beruht, einer Affektdarstellung, von der die »mathematische Form« verdeckt wird. Und zweitens fehlt bei Kant, der Musik offenbar als Folge von Augenblickswirkungen – von »transitorischen Eindrücken« – wahrnahm (sofern er sich nicht bei gelehrter Arbeit durch sie belästigt fühlte), ein musikalischer Formbegriff, der eine authentische Form-ästhetik zu tragen vermöchte. Als »zusammenhängendes Ganzes« erscheint ein musikalisches Werk nicht durch die Form, die es ausprägt, sondern durch den (einheitlichen) Affekt, der das »Thema« eines Stücks bildet.

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling

Die »Philosophie der Kunst«, die Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775–1854) 1802/03 in Jena und 1804/05 in Würzburg vortrug, ist erst posthum, 1859, gedruckt worden. Von einer Wirkungsgeschichte, die den Namen verdient, kann also, zumal Schellings Philosophie in den »Sturz des Hegelianismus« um die Jahrhundertmitte hineingezogen wurde, schwerlich die Rede sein. Für die Begründung der Ästhetik als Metaphysik der Kunst – statt als Theorie der Wahrnehmung – war jedoch Schellings mündlich überlieferter Satz, die Kunst sei ein »Organon der Philosophie«, eine fundamentale These. Und das Musikkapitel – das Hegel im Manuskript gelesen haben muß – verdient, obwohl es eklektisch ist, eine Analyse, weil es zeigt, wie ein Philosoph, der an sich musikfremd ist, in musiktheoretischen Traditionsbeständen, die er aus der Fachliteratur übernimmt, Probleme entdeckt, die in scheinbaren Selbstverständlichkeiten verborgen lagen.

FRIEDRICH WILHELM JOSEPH SCHELLING, Philosophie der Kunst, Stuttgart und Augsburg 1859.

§. 79.

Die in der Musik selbst wieder als besondere Einheit begriffene Einbildung der Einheit in die Vielheit oder reale Einheit ist der Rhythmus.

Denn, um mich jetzt zum Behuf des Beweises nur des allgemeinsten Begriffs von Rhythmus zu bedienen, so ist er in diesem Sinn nichts anderes als eine periodische Eintheilung des Gleichartigen, wodurch das Einförmige desselben mit Mannichfaltigkeit, die Einheit also mit Vielheit verbunden wird. Z. B. die Empfindung, welche ein Tonstück im Ganzen erregt, ist eine durchaus homogene, einartige; sie ist z. B. fröhlich oder traurig, allein diese Empfindung, die für sich durchaus homogen gewesen wäre, bekommt durch die rhythmischen Eintheilungen Abwechslung und Mannichfaltigkeit. Der Rhythmus gehört zu den bewundernswürdigsten Geheimnissen der Natur und der Kunst, und keine Erfindung scheint den Menschen unmittelbarer durch die Natur selbst inspirirt zu seyn.

Die Alten haben durchaus dem Rhythmus die größte ästhetische Kraft zugeschrieben; auch wird schwerlich jemand leugnen, daß alles, was man in Musik oder Tanz (etc.) wahrhaft schön nennen kann, eigentlich von dem Rhythmus herrühre. Wir müssen aber, um den Rhythmus rein zu fassen, vorerst alles absondern, was die Musik etwa außerdem Reizendes und Erregendes hat. Die Töne z. B. haben auch an sich eine Bedeutung, sie können für sich fröhlich, zärtlich, traurig oder schmerzhaft seyn. Hievon wird bei der Betrachtung des Rhythmus ganz abstrahirt, seine Schönheit ist nicht stoffartig und bedarf der bloß natürlichen Rührungen, die etwa in Tönen an und für sich liegen, nicht, um absolut wohlzugefallen und eine dafür empfängliche Seele zu entzücken. Um dieß recht deutlich zu sehen, denke man sich anfänglich die Elemente des Rhythmus als an sich ganz gleichgültige, wie z. B. die einzelnen Töne einer Saite für sich, oder wie der Schlag einer Trommel ist. Wodurch kann eine Folge solcher Schläge bedeutend, aufregend, wohlgefällig werden? – Schläge oder Töne, die sich ohne die geringste Ordnung succedirten, sind von keiner Wirkung auf uns. Sobald aber selbst in die ihrer Natur oder dem Stoff nach bedeutungslosesten, nicht einmal an sich angenehmen Töne eine Regelmäßigkeit kommt, daß sie immer in gleicher Zeit wiederkehren und eine Periode zusammen bilden, so ist hier schon etwas von Rhythmus, obgleich nur ein sehr entfernter Anfang – wir werden unwiderstehlich zur Aufmerksamkeit fortgezogen. In alles, was an sich eine reine Identität der Beschäftigung ist, sucht der Mensch daher, von Natur getrieben, Vielheit oder Mannichfaltigkeit durch Rhythmus zu legen. Wir halten es in allem an sich Bedeutungslosen, z. B. im Zählen, nicht lange bei der Gleichförmigkeit aus, wir machen Perioden. Die meisten mechanischen Arbeiter erleichtern sich ihre Arbeiten damit; die innere Lust des doch nicht bewußten, sondern bewußtlosen Zählens läßt sie die Arbeit vergessen; der einzelne fällt mit einer Art von Lust an seiner Stelle ein, weil es ihn selbst schmerzen würde, den Rhythmus unterbrochen zu sehen.

Wir haben bis jetzt nur die unvollkommenste Art des Rhythmus bezeichnet, wo die ganze Einheit in der Mannichfaltigkeit nur auf der Gleichheit der Zwischenzeiten in der Succession beruht. Bild davon: gleich große, gleich entfernte Punkte. Unterster Grad des Rhythmus.

Eine höhere Art der Einheit in der Mannichfaltigkeit ist zunächst dadurch erreichbar, daß die einzelnen Töne oder Schläge

nicht gleich stark, sondern abwechselnd nach einer gewissen Regel, starke und schwache angegeben werden. Hiermit tritt als nothwendiges Element in den Rhythmus der Takt ein, der auch überall gesucht wird, wo ein Identisches verschieden, mannichfaltig werden soll, und der nun wieder einer Menge von Veränderungen fähig ist, wodurch in die Einförmigkeit der Aufeinanderfolge eine noch größere Abwechslung kommt.

Allgemein nun angesehen ist Rhythmus überhaupt Verwandlung der an sich bedeutungslosen Succession in eine bedeutende. Die Succession rein als solche hat den Charakter der Zufälligkeit. Verwandlung des Zufälligen der Succession in Nothwendigkeit = Rhythmus, wodurch das Ganze nicht mehr der Zeit unterworfen ist, sondern sie in sich selbst hat. Artikulation der Musik ist Bildung in eine Reihe von Gliedern, so daß mehrere Töne zusammen wieder ein Glied ausmachen, welches nicht zufällig oder willkürlich von andern unterschieden ist.

Dieser noch immer bloß einfache Rhythmus, der darin besteht, daß die Folge der Töne in gleich lange Glieder eingetheilt wird, wovon jedes durch etwas Empfindbares unterschieden von dem andern, hat dennoch schon sehr vielerlei Arten, z. B. er kann gerad oder ungerad seyn u. s. w. Aber mehrere Takte zusammen können wieder zu Gliedern vereinigt werden, welches eine höhere Potenz des Rhythmus – zusammengesetzter Rhythmus ist (in der Poesie das Distichon). Endlich können auch aus diesen schon zusammengesetzten Gliedern wieder größere (Perioden) gemacht werden (in der Poesie die Strophe) u. s. f. bis zu dem Punkt, wo diese ganze Ordnung und Zusammensetzung für den inneren Sinn noch übersehbar bleibt. – Die ganze Vollkommenheit des Rhythmus können wir indeß erst durch die folgenden Sätze einsehen lernen.

Zusatz. Der Rhythmus ist die Musik in der Musik.

– Denn die Besonderheit der Musik ist eben darauf gegründet, daß sie Einbildung der Einheit in die Vielheit ist. Da nun nach §. 79 der Rhythmus nichts anderes ist als diese Einbildung selbst in der Musik, so ist er die Musik in der Musik, und also der Natur dieser Kunst gemäß das Herrschende in ihr.

*

Die »Architektur« des Schellingschen Systems: das Verfahren, aus der einfachen Tatsache, daß eine Melodie aus Rhythmus und »Modulation« (Diastematik, Tonhöhenstruktur) besteht, eine ambitionierte Dialektik herauszuspinnen, in der die Musik – und innerhalb der Musik der Rhythmus als »die Musik in der Musik« – dem »Selbstbewußtsein« entsprechen soll, erscheint zunächst als der vergänglichste – und im schlechten Sinne abstrakte – Teil der »Philosophie der Kunst«. Der Gedanke, den Begriff des Selbstbewußtseins mit einer Rhythmustheorie zu verknüpfen, die Schelling von Sulzer übernahm, erweist sich jedoch unversehens als philosophische Intuition von tiefgreifender Bedeutung, die Schelling zwar nicht präzisierete, aber als Problem hinterließ, das Hegel aufgriff. Die Rhythmustheorie, auf die sich Schelling stützte, stammte, zum Teil wörtlich, aus Johann Georg Sulzers »Allgemeiner Theorie der schönen Künste« (Leipzig 1794, Artikel »Rhythmus«, Band 4, S.92). Und zunächst scheint es, als seien die Teile, aus denen Sulzers Text besteht, bei Schelling, dem musikalischen Laien, durcheinander geraten. Sulzer unterscheidet, pedantisch und präzise, zwischen einem »völlig unordentlichen Geräusch«, einer gleichmäßigen Folge von Schlägen als »unterstem Grad des Rhythmus« und einem »periodischen« Wechsel zwischen »starken« und »schwachen« Taktteilen. Schelling dagegen spricht bereits zu Beginn von »periodischer Einteilung des Gleichartigen«, scheint also den Takt zu meinen, behauptet aber dann in der Mitte des Paragraphen, bisher ausschließlich den »untersten Grad des Rhythmus« – das undifferenzierte Gleichmaß von Schlägen – behandelt zu haben. Will man nicht unterstellen, daß Schelling lediglich in Verwirrung brachte, was er von Sulzer abschrieb, so kann man von der Hypothese ausgehen, daß er ein Problem entdeckte oder zumindest ahnte: ein Problem, das allerdings erst in Hegels »Ästhetik« eine unmißverständliche Fassung erhielt. (Hegel verstand Schelling besser, als Schelling sich selbst verstand.) Schelling unterscheidet – durch eine Umstellung Sulzerscher Textstellen – zwischen »reiner Identität« (der Schläge) und »Einheit in der Mannigfaltigkeit«, ohne daß jedoch die »Mannigfaltigkeit« in einem Wechsel zwischen »starken« und »schwachen« Taktteilen besteht. Das Problem, das ihm vorschwebte – und das er zu erfassen versuchte, indem er noch dort differenzierte, wo es für Sulzer nichts mehr zu differenzieren gab – erhielt bei Hegel (»Ästhetik«, herausgegeben von Friedrich Bassenge, Frankfurt am Main o.J., Band 2,

S. 277) die Formulierung, daß »reine Identität« bloße Befangtheit in isolierten »Jetztpunkten« sei und daß das Subjekt, um »Selbstbewußtsein« zu erlangen – um also in der Gegenwart die Vergangenheit festzuhalten und die Zukunft zu antizipieren –, im Zeitverlauf – statt erinnerungslos von Augenblick zu Augenblick zu springen – ein Erstes von einem Zweiten unterscheiden müsse, das gleich und doch verschieden sei: Der gegenwärtige Moment ist – als gegenwärtiger – der gleiche wie jeder frühere und dennoch ein anderer. Schelling stieß also, indem er sich scheinbar bloß Sulzers Rhythmustheorie in verzerrter Form zu eigen machte, auf ein philosophisches Problem – die Dialektik von Zeit und Selbstbewußtsein –, das gewissermaßen unerkannt im Inneren musiktheoretischer Traditionsbestände verborgen lag: ein Problem, das ihm offenbar durch die Einfügung von Sulzer-Zitaten in eine philosophische »Architektur«, in der der musikalische Rhythmus als Analogon zum Selbstbewußtsein gelten sollte, überhaupt erst aufging und das dann durch Hegel, der Schellings Intuition in präzise Formulierungen übersetzte, eine Fassung erhielt, die im Rückblick erkennbar werden läßt, was Schelling meinte oder ahnte.

Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780–1819), Altphilologe und Philosoph, gehört zu den Schriftstellern, die der eigenen Zeit dunkel und der Nachwelt vollends rätselhaft erscheinen, von deren Gedanken jedoch eine seltsame Beunruhigung ausgeht, die es nicht zuläßt, das schwer Entzifferbare einfach zu vergessen. Und ein Traktat wie »Erwin« (1815) stellt gerade dadurch eine Herausforderung für Historiker dar, daß er zeigt, in welchem Ausmaß die Ästhetik einer Epoche, die von Heinrich Heine als »Kunstperiode« apostrophiert worden ist, mit Religionsphilosophie verflochten war. Wenn Solger ein ebenso schwer zugänglicher wie ideengeschichtlich aufschlußreicher Autor ist, so darum, weil er – in der scheinbar unsystematischen Ausdrucksform des platonischen Dialogs – in dem Sinne Systemphilosoph ist, daß er versucht, ein in sich zusammenhängendes Muster zu entdecken, das den divergierenden religiösen, ästhetischen und wissenschaftlichen Bestrebungen des Zeitalters, wie er glaubte, latent zugrundeliegen müsse.

KARL WILHELM FERDINAND SOLGER, Erwin, 1815.

[...]

Die alte Kunst, sagt' ich darauf, erreicht also die höchste Vereinigung ihrer Bestrebungen im Drama, welches nicht allein überhaupt der Mittelpunkt der alten Poesie war, sondern sich auch mit der Musik auf das innigste durchdrang, und die körperlichen Künste um sich her versammelte. Daß es bei der neueren anders ist, leuchtet wohl ein. Schon die Musik ist, wie wir bemerkten, nicht so ganz notwendig und unzertrennlich mit dem neueren Drama verbunden, und schafft sich vielmehr ein ganz eigenes Drama, welches auch als Poesie ganz anderen Gesetzen als das andere unterworfen ist, und zwar weit mehr musikalischen als poetischen. Die Musik ist aber gerade diejenige Kunst, welche am meisten geeignet ist, die verschiedenen Künste zur gemeinsamen Wirkung zu verbinden, und sie gleichsam in ein gemeinschaftliches Element aufzulösen.

Es scheint wohl so, sprach Anselm, wenn ich daran denke, wie uns, besonders in schönen Kirchen, die Verhältnisse des

Gebäudes, und selbst die in den geweihten Gemälden dargestellten Handlungen durch die Musik erst belebt zu werden scheinen, so daß wir beim Anblick von diesem allen ohne die gottesdienstliche Musik, fast nur die Anstalten zum wirklichen, tätigen Gottesdienste vor uns zu haben glauben.

Sehr richtig, sprach darauf Erwin, bemerkst du das. Wenn wir durch die Spitzgewölbe und schlanken Säulenbündel einer schönen Kirche wandeln und die Altargemälde, die etwa echte Kunstwerke sind, betrachten, so ist wohl meistens die herrschende Stimmung in uns die einer nachsinnenden Sehnsucht. Manchmal wollt' ich mir diese daraus erklären, daß wir uns Zeiten zurückwünschen, die so schöne Werke schufen, und so ist es auch wohl zuweilen; aber vorzüglich bewegt uns doch das Bedürfnis der Musik, die erst alle diese Gegenstände zum Eigentum unseres Innersten machen soll. Und dies scheint mir auch ganz natürlich, indem durch keine der anderen Künste die Welt der äußeren Wahrnehmung mit unserem Innersten so vollkommen verknüpft wird, wie auch Adelbert schon gestern zeigte, daß sie sich an beide Gebiete anschließt.

Diese Vermittelung aber, sagt' ich, ist sie etwas anderes, als was überhaupt das Werk der Zeit bei der Verbindung des Allgemeinen im Begriffe mit der besonderen Wahrnehmung ist?

So recht deutlich, sprach Erwin, ist mir dieses noch nicht.

Geht nicht, fragt' ich ihn, der Begriff in seiner Einheit, wie er einmal ist, durch alle Zeit hindurch, und bleibt darin gänzlich unverändert und ein und derselbe?

Ohne Zweifel, versetzt' er.

Die Veränderungen aber, fuhr ich fort, der Dinge, in ihrer Besonderheit, fallen sie nicht ganz in dieselbe Zeit, worin der Begriff sich unverändert erhält?

Auch das ist richtig!

Gut, sprach ich darauf, wenn es nun irgend ein Mittel gibt die Zeit so darzustellen, daß die Zeit überhaupt, die einfach ist und den Begriff enthält, mit der jedesmal gegenwärtigen, worin eine bestimmte Veränderung des Besonderen vorkommt, vollständig als eins erkannt wird, so ist darin doch wohl die Vereinigung des Allgemeinen und Besonderen, welche der Verstand nur irgend suchen kann, bewirkt. Ihr werdet aber nicht zweifeln, daß es in der Musik sich gerade so verhalte, deren Wirkung eben recht darin besteht, daß in der Empfindung eines jeden gegenwärtigen Augenblickes eine ganze Ewigkeit in unserem Gemüt hervortritt.

Die Musik, sprach Erwin, erreicht also das wirklich, was der gewöhnlichen Tätigkeit des Verstandes unerreichbar bleibt. Aber sie erreicht es auch nicht bei wirklichen Gegenständen, sondern nur in der allgemeinen, leeren Form der Zeit.

Höchstens, versetzt' ich, könntest du das behaupten, wo die Musik ganz allein für sich erscheint, doch auch so mit Unrecht; denn wo das Allgemeine ganz vom Besonderen erfüllt ist, da ist wahrlich keine leere Form, sondern das Wesen hat sich vollständig wieder erzeugt. Nun aber bedenke, wie sich die Musik an die Poesie und die anderen Künste anschließt, in welchen schon wirkliche Gegenstände gegenwärtig sind. Muß sie darin nicht das beste Band zwischen dem Allgemeinen im Erkennen und dem besonderen, äußeren Gegenstände sein? Darum ist uns eben bei Werken der körperlichen Künste nicht selten, als müsse die Musik erst unser Inneres im allgemeinen bearbeiten, es öffnen oder erweichen, damit sich jene ungehindert darein abdrücken können. Nicht so?

Gewiß, sprach Erwin, ist eben dieses das Gefühl, das ich vorher bezeichnen wollte.

Und meinst du nicht auch, fuhr ich fort, daß die Musik grade darum der lyrischen Poesie so unentbehrlich sei, weil diese auf der Spaltung zwischen dem Göttlichen und Zeitlichen beruht, die erst ganz ausgefüllt werden muß durch ein erkennbares Element, worin beide schwimmen?

Auch das, sagt' er, ist sehr einleuchtend.

Wie wird es denn nun, sprach ich, beim Drama sein, wovon wir eigentlich ausgingen, weil Anselm bemerkt hatte, in dem griechischen seien alle Künste am meisten vereinigt gewesen?

Man sollte glauben, sprach Erwin, da in der neueren Kunst jener Gegensatz des Göttlichen und Zeitlichen, den du gestern als den Ursprung der Allegorie darstelltest, zum Grunde liegt, so müsse auch im neueren Drama dieses Bindungsmittel der Musik ganz unentbehrlich sein. Und doch ist es nicht so; denn eine ganze Art des Drama, und zwar die eigentlich poetische, ist ohne Musik.

Es war, versetzt' ich, vorhin doch nicht sowohl von dem Gegensatz des Göttlichen und Zeitlichen die Rede, als von dem des Inneren und Äußeren, der freilich mit jenem in gewissem Sinne zusammentrifft. Was du aber eben bemerktest, kann man wohl nur daraus erklären, daß in dem unmusikalischen Drama der Neueren schon für sich eine solche Verknüpfung des inneren Gedanken und der mannigfaltigen Erscheinung gefun-

den wird, welche, da sie einmal da ist, von der Musik nicht mehr dargestellt zu werden braucht, und auch, weil sie nach den Gesetzen einer ganz anderen Kunst vor sich geht, nicht von ihr aufgefaßt werden kann.

So muß es wohl sein, sprach er; doch wünschte ich diese Verknüpfung deutlicher zu erkennen.

Du weißt ja wohl, sagt' ich, daß die neueren Dramatiker unendlich viel tiefer als die alten in die innersten Gesinnungen, Gedanken, Gefühle, Zwecke der handelnden Personen nicht nur eingehn, sondern auch alles dieses mit Worten auszudrücken suchen, so daß uns in ihren Werken, außer der wirklich vorgehenden Handlung, auch alle Quellen derselben geöffnet werden, ja manche neuere Stücke bei weitem mehr innere Begebenheiten, in der Entwicklung der Gefühle, Neigungen und Sinnesarten, als äußere darstellen. Daher wundern wir uns oft, und bewundern es meistens, daß die Alten sich so wenig aus einem verwickelten und verschlungenen Plane zu machen pflegen, dagegen bei uns die Gewebe auf das feinste und künstlichste angelegt und ineinander geflochten werden, damit zuletzt alles in eine Hauptwirkung zusammentreffe. Dieses Enthüllen der bewegenden Ursachen, wodurch grade das, was die Alten Schicksal nannten, auseinander gewickelt, und in einzelne Fäden zerlegt wird, und das kunstvolle Hinleiten derselben zur beabsichtigten Wirkung, wäre dieses nicht jene von uns ange deutete Beziehung, welche die Musik aus der einen Seite unseres Drama verbannt?

So scheint es, sprach er; wird denn aber durch solche Auflösung in einzelne Gründe nicht mit dem Schicksal das ganze innere Wesen der Kunst aufgelöst, und in bloße Zufälligkeiten verwandelt?

Erinnere dich doch nur, antwortet' ich, an unsere längst festgestellten Meinungen über die Notwendigkeit und Freiheit. Danach, wirst du wohl wissen, ist die göttliche oder menschliche Persönlichkeit, welche das Besondere schafft und darauf wirkt, selbst die Idee, ja diese wird darin recht in ihrem innersten Leben erkannt. Und nur als das Leben dieser Idee darf natürlich die innere Tätigkeit dargestellt werden. Mehr ist doch nicht nötig, um deinen augenblicklichen Irrtum zu verbessern?

Nicht das geringste, versetzt' er.

Wir hätten also, sprach ich, ziemlich klar erkannt, worin jener Gegensatz des musikalischen und unmusikalischen Drama seinen Grund hat. Denn so wie dieses alle inneren Beweggründe

entwickelt und ausspricht, so setzt jenes ohne Ableitung und unmittelbar die äußere Begebenheit mit dem Innersten in Verbindung. Deshalb ist es auch ganz recht, daß in der Oper alles, soviel irgend möglich, in die äußere Handlung gelegt, und durch sie verbunden, mit Tanz und Gebärde zum Ausdruck gebracht wird; aber das ist nicht recht, daß meistens ihre Gegenstände gar nicht phantastisch gedacht sind, welches bei ihr auch in der einzelnen Ausführung des poetischen Teils ganz unentbehrlich ist. Hiervon ist indessen jetzt nicht weiter die Rede. Das aber, nicht wahr, ist nun ziemlich erklärt, Anselm, warum im neueren Drama keine solche Vereinigung der Künste zustande kommt, wie im alten? Denn auch dieses scheidet sich zwar in tragisches und komisches, aber in jedem dieser beiden bleiben doch dieselben Künste vereint.

[...]

*

Die Idee des »Gesamtkunstwerks« stammt keineswegs erst von Richard Wagner – der allerdings den Terminus prägte –, sondern gehörte seit dem späten 18. Jahrhundert zu den wiederkehrenden Themen einer Ästhetik, deren zentrales Problem das Verhältnis der Neuzeit zur Antike war, in deren Tragödie man eine religiös inspirierte Einheit der Künste zu erkennen glaubte. Solger leugnete die Möglichkeit einer Restitution des antiken Dramas von innen heraus, weil er, als Christ, die griechische Mythologie, die Substanz der Tragödie, für unwiederbringlich verloren hielt und demgegenüber im historischen Drama die moderne, der Neuzeit angemessene Form des Schauspiels sah. (Er formulierte also, obwohl er entgegengesetzte Konsequenzen zog, das Problem nicht anders als Wagner, der die Wiederherstellung des Gesamtkunstwerks dadurch erstrebte, daß er das historische Drama verwarf und auf den Mythos – den germanischen, allerdings antikisierend überformten – zurückgriff.) Vom historischen Drama, das psychologischen Mechanismen nachspürt, unterscheidet Solger dann außer der antiken Tragödie die moderne Oper, die – gewissermaßen ohne psychologische Umwege – treibende Affekte unmittelbar in sichtbare Handlungen umsetzt. Und er plädierte, wie E. T. A. Hoffmann in »Der Dichter und der Komponist«, für phantastische, mär-

chenhafte Opersujets: für eine Ästhetik des »Wunderbaren« im musikalischen Theater. (Die Mythologie, die tragende Voraussetzung der antiken Tragödie, spaltet sich also in der Neuzeit gleichsam in das historische Schauspiel einerseits und die Märchenoper andererseits.) Ist aber die Einheit der Künste im Theater unwiederbringlich verloren, so fand Solger eine moderne Ausprägung im christlichen Gottesdienst. Und die Überzeugung, daß es die Musik sei, die einen inneren Konnex der im Gottesdienst versammelten Künste stiftet – eine Überzeugung, die er mit Wackenroder teilte –, begründete er, überraschend genug, durch eine Philosophie der Zeit, von der es scheint, als sei sie nicht ohne Einfluß auf Hegel geblieben. Ist die Zeit »eine« und doch in jedem Augenblick eine »andere«, so verknüpft Solger die Identität des Begriffs mit der »einen« und die Mannigfaltigkeit der Wahrnehmungen – die unter einen Begriff fallen – mit der immer wieder »anderen« Zeit. In der Musik aber erkennt er eine »Zeitgestalt«, in der das Einzelne – Gegenstand momentaner Wahrnehmung – »die« Zeit im Ganzen – die »eine« Zeit jenseits der Zerspaltenheit in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – ahnen läßt. Mit anderen Worten: Die Musik macht, indem sie Zeit in Töne faßt, erfahrbar, was das überhaupt ist: Zeit – sie läßt, platonisch gesprochen, die Idee der Zeit aufleuchten.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) erhob, obwohl er Konzert- und Opernbesucher war, niemals den Anspruch, im Ernst musikalisch gebildet zu sein, und ließ sich bei der Auswahl musikalischer Werke, die er hörte, wie bei dem Urteil, das er über sie fällte, durch andere, sei es Zelter oder die Sängerin Anna Milder-Hauptmann, beeinflussen. Dennoch ist die Musikästhetik, die er skizzierte, so reich an Sach- und Wahrheitsgehalt, daß der Vorwurf, sie bleibe in den Abstraktionen einer »Philosophenästhetik« stecken und lasse die Anschaulichkeit vermissen, die einzig in »Musikerästhetiken« zu finden sei, ins Leere geht. Von dem Problem allerdings, das der Struktur der Hegelschen Ästhetik zugrundeliegt: dem Problem, daß System und Geschichte – in der Form der Geschichtsphilosophie – in eins gesetzt werden sollen, kann man ohne Übertreibung behaupten, daß es immer noch ebenso dringlich wie ungelöst ist: So wenig eine Ästhetik ohne systematisches Grundmuster denkbar erscheint, so wenig entgeht sie andererseits einer Historisierung, die – ins Extrem getrieben – die Fundamente der »Systemphilosophie« zerbröckeln läßt.

GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, Ästhetik, herausgegeben von Heinrich Gustav Hotho, Berlin 1835–1838.

1. Allgemeiner Charakter der Musik

Die wesentlichen Gesichtspunkte, welche in Rücksicht auf die Musik im allgemeinen von Belang sind, können wir in nachstehender Reihenfolge in Betracht ziehen:

Erstens haben wir die Musik auf der einen Seite mit den bildenden Künsten, auf der anderen mit der Poesie in Vergleich zu bringen.

Zweitens wird sich uns dadurch näher die Art und Weise ergeben, in der die Musik einen Inhalt zu fassen und darzustellen vermag.

Drittens können wir uns aus dieser Behandlungsart bestimmter die eigentümliche Wirkung erklären, welche die Musik im Unterschiede der übrigen Künste auf das Gemüt ausübt.

a. Vergleich mit den bildenden Künsten und der Poesie
In Ansehung des ersten Punktes müssen wir die Musik, wenn wir sie in ihrer spezifischen Besonderheit klar herausstellen wollen, nach drei Seiten mit den anderen Künsten vergleichen.

α. Erstens steht sie zur Architektur, obschon sie derselben entgegengesetzt ist, dennoch in einem verwandtschaftlichen Verhältnis.

αα. Wenn nämlich in der Baukunst der Inhalt, der sich in architektonischen Formen ausdrücken soll, nicht wie in Werken der Skulptur und Malerei ganz in die Gestalt hereintritt, sondern von ihr als eine äußere Umgebung unterschieden bleibt, so ist auch in der Musik als eigentlich romantischer Kunst die klassische Identität des Inneren und seines äußerlichen Daseins in der ähnlichen, wenn auch umgekehrten Weise wieder aufgelöst, in welcher die Architektur als symbolische Darstellungstyp jene Einheit zu erreichen noch nicht imstande war. Denn das geistige Innere geht aus der bloßen Konzentration des Gemüts zu Anschauungen und Vorstellungen und deren durch die Phantasie ausgebildeten Formen fort, während die Musik mehr nur das Element der Empfindung auszudrücken befähigt bleibt und nun die für sich ausgesprochenen Vorstellungen des Geistes mit den melodischen Klängen der Empfindung umzieht, wie die Architektur auf ihrem Gebiet um die Bildsäule des Gottes in freilich starrer Weise die verständigen Formen ihrer Säulen, Mauern und Gebälke umherstellt.

ββ. Dadurch wird nun der Ton und seine Figuration in einer ganz anderen Art ein erst durch die Kunst und den bloß künstlerischen Ausdruck gemachtes Element, als dies in der Malerei und Skulptur mit dem menschlichen Körper und dessen Stellung und Physiognomie der Fall ist. Auch in dieser Rücksicht kann die Musik näher mit der Architektur verglichen werden, welche ihre Formen nicht aus dem Vorhandenen, sondern aus der geistigen Erfindung hernimmt, um sie teils nach den Gesetzen der Schwere, teils nach den Regeln der Symmetrie und Eurhythmie zu gestalten. Dasselbe tut die Musik in ihrem Bereich, insofern sie einerseits unabhängig vom Ausdruck der Empfindung den harmonischen Gesetzen der Töne folgt, die auf quantitativen Verhältnissen beruhen, andererseits sowohl in der Wiederkehr des Taktes und Rhythmus als auch in weiteren Ausbildungen der Töne selbst vielfach den Formen der Regelmäßigkeit und Symmetrie anheimfällt. Und so herrscht denn in der Musik ebensowohl die tiefste Innigkeit und Seele als der

strengste Verstand, so daß sie zwei Extreme in sich vereinigt, die sich leicht gegeneinander verselbständigen. In dieser Verselbständigung besonders erhält die Musik einen architektonischen Charakter, wenn sie sich, losgelöst von dem Ausdruck des Gemüts, für sich selber ein musikalisch-gesetzmaßiges Tongebäude erfindungsreich ausführt.

γγ. Bei aller dieser Ähnlichkeit bewegt sich die Kunst der Töne jedoch ebenso sehr in einem der Architektur ganz entgegengesetzten Reiche. In beiden Künsten geben zwar die quantitativen und näher die Maßverhältnisse die Grundlage ab, das Material jedoch, das diesen Verhältnissen gemäß geformt wird, steht sich direkt gegenüber. Die Architektur ergreift die schwere sinnliche Masse in deren ruhigem Nebeneinander und räumlichen äußeren Gestalt, die Musik dagegen die aus der räumlichen Materie sich freiringende Tonseele in den qualitativen Unterschieden des Klangs und in der fortströmenden zeitlichen Bewegung. Deshalb gehören auch die Werke beider Künste zweien ganz verschiedenen Sphären des Geistes an, indem die Baukunst ihre kolossalen Bildungen für die äußere Anschauung in symbolischen Formen dauernd hinsetzt, die schnell vorüberauschende Welt der Töne aber unmittelbar durch das Ohr in das Innere des Gemüts einzieht und die Seele zu sympathischen Empfindungen stimmt.

β. Was nun zweitens das nähere Verhältnis der Musik zu den beiden anderen bildenden Künsten betrifft, so ist die Ähnlichkeit und Verschiedenheit, die sich angeben läßt, zum Teil schon in dem begründet, was ich soeben angedeutet habe.

αα. Am weitesten steht die Musik von der Skulptur ab, sowohl in Rücksicht auf das Material und die Gestaltungsweise desselben als auch in Ansehung der vollendeten Ineinsbildung von Innerem und Äußerem, zu welcher es die Skulptur bringt. Zu der Malerei hingegen hat die Musik schon eine nähere Verwandtschaft, teils wegen der überwiegenden Innerlichkeit des Ausdrucks, teils auch in bezug auf die Behandlung des Materials, in welcher, wie wir sahen, die Malerei bis nahe an das Gebiet der Musik heranzustreifen unternehmen darf. Dennoch aber hat die Malerei in Gemeinschaft mit der Skulptur immer die Darstellung einer objektiven räumlichen Gestalt zu ihrem Ziel und ist durch die wirkliche, außerhalb der Kunst bereits vorhandene Form derselben gebunden. Zwar nimmt weder der Maler noch der Bildhauer ein menschliches Gesicht, eine Stellung des Körpers, die Linien eines Gebirgszuges, das Gezweig

und Blätterwerk eines Baumes jedesmal so auf, wie er diese äußeren Erscheinungen hier oder dort in der Natur unmittelbar vor sich sieht, sondern hat die Aufgabe, dies Vorgefundene sich zurechtzulegen und es einer bestimmten Situation sowie dem Ausdruck, der aus dem Inhalt derselben notwendig folgt, gemäß zu machen. Hier ist also auf der einen Seite ein für sich fertiger Inhalt, der künstlerisch individualisiert werden soll, auf der anderen Seite stehen ebenso die vorhandenen Formen der Natur schon für sich selber da, und der Künstler hat, wenn er nun diese beiden Elemente, wie es sein Beruf ist, ineinander bilden will, in beiden Haltpunkte für die Konzeption und Ausführung. Indem er von solchen festen Bestimmungen ausgeht, hat er teils das Allgemeine der Vorstellung konkreter zu verkörpern, teils die menschliche Gestalt oder sonstige Formen der Natur, die ihm in ihrer Einzelheit zu Modellen dienen können, zu generalisieren und zu vergeistigen. Der Musiker dagegen abstrahiert zwar auch nicht von allem und jedem Inhalt, sondern findet denselben in einem Text, den er in Musik setzt, oder kleidet sich unabhängiger schon irgendeine Stimmung in die Form eines musikalischen Themas, das er dann weiter ausgestaltet; die eigentliche Region seiner Kompositionen aber bleibt die formellere Innerlichkeit, das reine Tönen, und sein Vertiefen in den Inhalt wird statt eines Bildens nach außen vielmehr ein Zurücktreten in die eigene Freiheit des Inneren, ein Ergehen seiner in ihm selbst und in manchen Gebieten der Musik sogar eine Vergewisserung, daß er als Künstler frei von dem Inhalte ist. Wenn wir nun im allgemeinen schon die Tätigkeit im Bereiche des Schönen als eine Befreiung der Seele, als ein Lossagen von Bedrängnis und Beschränktheit ansehen können, indem die Kunst selbst die gewaltsamsten tragischen Schicksale durch theoretisches Gestalten mildert und sie zum Genusse werden läßt, so führt die Musik diese Freiheit zur letzten Spitze. Was nämlich die bildenden Künste durch die objektive plastische Schönheit erreichen, welche die Totalität des Menschen, die menschliche Natur als solche, das Allgemeine und Ideale, ohne die Harmonie in sich selbst zu verlieren, in der Partikularität des einzelnen herausstellt, das muß die Musik in ganz anderer Weise ausführen. Der bildende Künstler braucht nur dasjenige, was in der Vorstellung eingehüllt, was schon von Hause aus darin ist, hervor-, d. h. herauszubringen, so daß alles einzelne in seiner wesentlichen Bestimmtheit nur eine nähere Explication der Totalität ist, welche dem Geiste bereits durch den

darzustellenden Inhalt vorschwebt. Eine Figur z. B. in einem plastischen Kunstwerk fordert in dieser oder jener Situation einen Körper, Hände, Füße, Leib, einen Kopf mit solchem Ausdrucke, solcher Stellung, solche andere Figuren, sonstige Zusammenhänge usf. – und jede dieser Seiten fordert die anderen, um sich mit ihnen zu einem in sich selbst begründeten Ganzen zusammenzuschließen. Die Ausbildung des Themas ist hier nur eine genauere Analyse dessen, was dasselbe schon an sich selbst enthält, und je ausgearbeiteter das Bild wird, das dadurch vor uns steht, desto mehr konzentriert sich die Einheit und verstärkt sich der bestimmtere Zusammenhang der Teile. Der vollendetste Ausdruck des Einzelnen muß, wenn das Kunstwerk echter Art ist, zugleich die Hervorbringung der höchsten Einheit sein. Nun darf allerdings auch einem musikalischen Werke die innere Gliederung und Abrundung zum Ganzen, in welchem ein Teil den anderen nötig macht, nicht fehlen; teils ist aber hier die Ausführung ganz anderer Art, teils haben wir die Einheit in einem beschränkteren Sinne zu nehmen.

ββ. In einem musikalischen Thema ist die Bedeutung, die es ausdrücken soll, bereits erschöpft; wird es nun wiederholt oder auch zu weiteren Gegensätzen und Vermittlungen fortgeführt, so erweisen sich diese Wiederholungen, Ausweichungen, Durchbildungen durch andere Tonarten usf. für das Verständnis leicht als überflüssig und gehören mehr nur der rein musikalischen Ausarbeitung und dem Sicheinleben in das mannigfaltige Element harmonischer Unterschiede an, die weder durch den Inhalt selbst gefordert sind, noch von ihm getragen bleiben, während in den bildenden Künsten dagegen die Ausführung des Einzelnen und ins einzelne nur eine immer genauere Heraushebung und lebendige Analyse des Inhalts selber wird. Doch läßt sich freilich nicht leugnen, daß auch in einem musikalischen Werke durch die Art und Weise, wie ein Thema sich weiterleitet, ein anderes hinzukommt und beide nun in ihrem Wechsel oder in ihrer Verschlingung sich forttreiben, verändern, hier unterzugehen, dort wieder aufzutauchen, jetzt besiegt scheinen, dann wieder siegend eintreten, sich ein Inhalt in seinen bestimmteren Beziehungen, Gegensätzen, Konflikten, Übergängen, Verwicklungen und Lösungen explizieren kann. Aber auch in diesem Falle wird durch solche Durcharbeitung die Einheit nicht wie in der Skulptur und Malerei vertiefter und konzentrierter, sondern ist eher eine Ausweitung, Verbreitung, ein

Auseinandergehen, eine Entfernung und Zurückführung, für welche der Inhalt, der sich auszusprechen hat, wohl der allgemeinere Mittelpunkt bleibt, doch das Ganze nicht so fest zusammenhält, als dies in den Gestalten der bildenden Kunst, besonders wo sie sich auf den menschlichen Organismus beschränkt, möglich ist.

γγ. Nach dieser Seite hin liegt die Musik, im Unterschiede der übrigen Künste, dem Elemente jener formellen Freiheit des Inneren zu nahe, als daß sie sich nicht mehr oder weniger über das Vorhandene, den Inhalt, hinaus wenden könnte. Die Erinnerung an das angenommene Thema ist gleichsam eine Er-Innerung des Künstlers, d. h. ein Innwerden, daß Er der Künstler ist und sich willkürlich zu ergehen und hin- und herzutreiben vermag. Doch wird das freie Phantasieren in dieser Rücksicht ausdrücklich von einem in sich geschlossenen Musikstück unterschieden, das wesentlich ein gegliedertes Ganzes ausmachen soll. In dem freien Phantasieren ist die Ungebundenheit selber Zweck, so daß nun der Künstler unter anderem auch die Freiheit zeigen kann, bekannte Melodien und Passagen in seine augenblickliche Produktion zu verweben, ihnen eine neue Seite abzugewinnen, sie in mancherlei Nuancen zu verarbeiten, zu anderen überzuleiten und von da aus ebenso auch zum Heterogensten fortzuschreiten.

Im ganzen aber schließt ein Musikstück überhaupt die Freiheit ein, es gehaltener auszuführen und eine sozusagen plastischere Einheit zu beobachten oder in subjektiver Lebendigkeit von jedem Punkte aus mit Willkür in größeren oder geringeren Abschweifungen sich zu ergehen, auf dieselbe Weise hin und her zu wiegen, kapriziös einzuhalten, dies oder das hereinbrechen und dann wieder in einem flutenden Strome sich fortrauschen zu lassen. Wenn man daher dem Maler, dem Bildhauer empfehlen muß, die Naturformen zu studieren, so besitzt die Musik nicht einen solchen Kreis schon außerhalb ihrer vorhandener Formen, an welche sie sich zu halten genötigt wäre. Der Umkreis ihrer Gesetzmäßigkeit und Notwendigkeit von Formen fällt vornehmlich in das Bereich der Töne selbst, welche in einen so engen Zusammenhang mit der Bestimmtheit des Inhalts, der sich in sie hineinlegt, nicht eingehen und in Rücksicht auf ihre Anwendung außerdem für die subjektive Freiheit der Ausführung meist einen weiten Spielraum übriglassen.

Dies ist der Haupt Gesichtspunkt, nach welchem man die Musik den objektiver gestaltenden Künsten gegenüberstellen kann.

γ. Nach der anderen Seite drittens hat die Musik die meiste Verwandtschaft mit der Poesie, indem beide sich desselben sinnlichen Materials, des Tons, bedienen. Doch findet auch zwischen diesen Künsten, sowohl was die Behandlungsart der Töne, als auch was die Ausdrucksweise angeht, die größte Verschiedenheit statt.

αα. In der Poesie, wie wir schon bei der allgemeinen Einteilung der Künste sahen, wird nicht der Ton als solcher mannigfaltigen, durch die Kunst erfundenen Instrumenten entlockt und kunstreich gestaltet, sondern der artikulierte Laut des menschlichen Sprechorgans wird zum bloßen Redezeichen herabgesetzt und behält deshalb nur den Wert, eine für sich bedeutungslose Bezeichnung von Vorstellungen zu sein. Dadurch bleibt der Ton überhaupt ein selbständiges sinnliches Dasein, das, als bloßes Zeichen der Empfindungen, Vorstellungen und Gedanken, seine ihm selbst immanente Äußerlichkeit und Objektivität eben darin hat, daß es nur dies Zeichen ist. Denn die eigentliche Objektivität des Inneren als Inneren besteht nicht in den Lauten und Wörtern, sondern darin, daß ich mir eines Gedankens, einer Empfindung usf. bewußt bin, sie mir zum Gegenstande mache und so in der Vorstellung vor mir habe oder mir sodann, was in einem Gedanken, einer Vorstellung liegt, entwickle, die äußeren und inneren Verhältnisse des Inhalts meiner Gedanken auseinanderlege, die besonderen Bestimmungen aufeinander beziehe usf. Wir denken zwar stets in Worten, ohne dabei jedoch des wirklichen Sprechens zu bedürfen. Durch diese Gleichgültigkeit der Sprachlaute als sinnlicher gegen den geistigen Inhalt der Vorstellungen usf., zu deren Mitteilung sie gebraucht werden, erhält der Ton hier wieder Selbständigkeit. In der Malerei ist zwar die Farbe und deren Zusammenstellung, als bloße Farbe genommen, gleichfalls für sich bedeutungslos und ein gegen das Geistige selbständiges sinnliches Element, aber Farbe als solche macht auch noch keine Malerei, sondern Gestalt und deren Ausdruck müssen hinzukommen. Mit diesen geistig beseelten Formen tritt dann die Färbung in einen bei weitem engeren Zusammenhang, als ihn die Sprachlaute und deren Zusammensetzung zu Wörtern mit den Vorstellungen haben. – Sehen wir nun auf den Unterschied in dem poetischen und musikalischen Gebrauch des Tons, so drückt die Musik das Tönen nicht zum Sprachlaut herunter, sondern macht den Ton selbst für sich zu ihrem Elemente, so daß er, insoweit er Ton ist, als Zweck behandelt wird. Dadurch

kann das Tonreich, da es nicht zur bloßen Bezeichnung dienen soll, in diesem Freiwerden zu einer Gestaltungsweise kommen, welche ihre eigene Form als kunstreiches Tongebilde zu ihrem wesentlichen Zweck werden läßt. In neuerer Zeit besonders ist die Musik in der Losgerissenheit von einem für sich schon klaren Gehalt so in ihr eigenes Element zurückgegangen, doch hat dafür auch desto mehr an Macht über das ganze Innere verloren, indem der Genuß, den sie bieten kann, sich nur der einen Seite der Kunst zuwendet – dem bloßen Interesse nämlich für das rein Musikalische der Komposition und deren Geschicklichkeit, eine Seite, welche nur Sache der Kenner ist und das allgemeinmenschliche Kunstinteresse weniger angeht.

ββ. Was nun aber die Poesie an äußerer Objektivität verliert, indem sie ihr sinnliches Element, soweit es nur irgend der Kunst vergönnt werden darf, zu beseitigen weiß, das gewinnt sie an innerer Objektivität der Anschauungen und Vorstellungen, welche die poetische Sprache vor das geistige Bewußtsein hinstellt. Denn diese Anschauungen, Empfindungen, Gedanken hat die Phantasie zu einer in sich selbst fertigen Welt von Begebenheiten, Handlungen, Gemütsstimmungen und Ausbrüchen der Leidenschaft zu gestalten und bildet in dieser Weise Werke aus, in welchen die ganze Wirklichkeit sowohl der äußeren Erscheinung als dem inneren Gehalt nach für unsere geistige Empfindung Anschauung und Vorstellung wird. Dieser Art der Objektivität muß die Musik, insofern sie sich in ihrem eigenen Felde selbständig halten will, entsagen. Das Tonreich nämlich hat, wie ich bereits angab, wohl ein Verhältnis zum Gemüt und ein Zusammenstimmen mit den geistigen Bewegungen desselben; weiter aber als zu einem immer unbestimmteren Sympathisieren kommt es nicht, obschon nach dieser Seite hin ein musikalisches Werk, wenn es aus dem Gemüte selbst entsprungen und von reicher Seele und Empfindung durchzogen ist, ebenso reichhaltig wieder zurückwirken kann. – Unsere Empfindungen gehen ferner auch sonst schon aus ihrem Elemente der unbestimmten Innigkeit in einem Gehalt und der subjektiven Verwebung mit demselben zur konkreteren Anschauung und allgemeineren Vorstellung dieses Inhalts hinüber. Dies kann nun auch bei einem musikalischen Werke geschehen, sobald die Empfindungen, die es in uns seiner eigenen Natur und künstlerischen Beseelung nach erregt, sich in uns zu näheren Anschauungen und Vorstellungen ausbilden und somit auch die Bestimmtheit der Gemütseindrücke in festeren Anschauungen

und allgemeineren Vorstellungen zum Bewußtsein bringen. Dies ist dann aber unsere Vorstellung und Anschauung, zu der wohl das Musikwerk den Anstoß gegeben, die es jedoch nicht selber durch seine musikalische Behandlung der Töne unmittelbar hervorgebracht hat. Die Poesie hingegen spricht die Empfindungen, Anschauungen und Vorstellungen selber aus und vermag uns auch ein Bild äußerer Gegenstände zu entwerfen, obgleich sie ihrerseits weder die deutliche Plastik der Skulptur und Malerei noch die Seeleninnigkeit der Musik erreichen kann und deshalb unsere sonstige sinnliche Anschauung und sprachlose Gemütsauffassung zur Ergänzung heranzurufen muß.

γγ. Drittens aber bleibt die Musik nicht in dieser Selbständigkeit gegen die Dichtkunst und den geistigen Gehalt des Bewußtseins stehen, sondern verschwimmt sich mit einem durch die Poesie schon fertig ausgebildeten und als Verlauf von Empfindungen, Betrachtungen, Begebnissen und Handlungen klar ausgesprochenen Inhalt. Soll jedoch die musikalische Seite eines solchen Kunstwerkes das Wesentliche und Hervorstechende desselben bleiben, so darf die Poesie als Gedicht, Drama usw. nicht für sich mit dem Anspruch auf eigentümliche Gültigkeit heraustreten. Überhaupt ist innerhalb dieser Verbindung von Musik und Poesie das Übergewicht der einen Kunst nachteilig für die andere. Wenn daher der Text als poetisches Kunstwerk für sich von durchaus selbständigem Wert ist, so darf derselbe von der Musik nur eine geringe Unterstützung erwarten; wie z. B. die Musik in den dramatischen Chören der Alten eine bloß untergeordnete Begleitung war. Erhält aber umgekehrt die Musik die Stellung einer für sich unabhängigeren Eigentümlichkeit, so kann wiederum der Text seiner poetischen Ausführung nach nur oberflächlicher sein und muß für sich bei allgemeinen Empfindungen und allgemein gehaltenen Vorstellungen stehenbleiben. Poetische Ausarbeitungen tiefer Gedanken geben ebensowenig einen guten musikalischen Text ab als Schilderungen äußerer Naturgegenstände oder beschreibende Poesie überhaupt. Lieder, Opernarien, Texte von Oratorien usw. können daher, was die nähere poetische Ausführung angeht, mager und von einer gewissen Mittelmäßigkeit sein; der Dichter muß sich, wenn der Musiker freien Spielraum behalten soll, nicht als Dichter bewundern lassen wollen. Nach dieser Seite hin sind besonders die Italiener, wie z. B. Metastasio und andere, von großer Geschicklichkeit gewesen, während Schillers Gedichte, die auch zu solchem Zweck in keiner Weise gemacht sind, sich

zur musikalischen Komposition als sehr schwerfällig und unbrauchbar erweisen. Wo die Musik zu einer kunstmäßigeren Ausbildung kommt, versteht man vom Text ohnehin wenig oder nichts, besonders bei unserer deutschen Sprache und Aussprache. Daher ist es denn auch eine unmusikalische Richtung, das Hauptgewicht des Interesses auf den Text zu legen. Ein italienisches Publikum z. B. schwatzt während der unbedeutenderen Szenen einer Oper, ißt, spielt Karten usw., beginnt aber irgendeine hervorstechende Arie oder sonst ein wichtiges Musikstück, so ist jeder von höchster Aufmerksamkeit. Wir Deutschen dagegen nehmen das größte Interesse an dem Schicksal und den Reden der Opernprinzen und -prinzessinnen mit ihren Bedienten, Schildknappen, Vertrauten und Zofen, und es gibt vielleicht auch jetzt noch ihrer viele, welche, sobald der Gesang anfängt, bedauern, daß das Interesse unterbrochen wird, und sich dann mit Schwatzen aushelfen. – Auch in geistlichen Musiken ist der Text meistens entweder ein bekanntes Credo oder sonst aus einzelnen Psalmenstellen zusammengebracht, so daß die Worte nur als Veranlassung zu einem musikalischen Kommentar anzusehen sind, der für sich eine eigene Ausführung wird und nicht etwa nur den Text heben soll, sondern von demselben mehr nur das Allgemeine des Inhalts in der ähnlichen Art hernimmt, in welcher sich etwa die Malerei ihre Stoffe aus der heiligen Geschichte auswählt.

b. Musikalische Auffassung des Inhalts

Fragen wir nun zweitens nach der von den übrigen Künsten unterschiedenen Auffassungsweise, in deren Form die Musik, sei sie begleitend oder von einem bestimmten Text unabhängig, einen besonderen Inhalt ergreifen und ausdrücken kann, so sagte ich bereits früher, daß die Musik unter allen Künsten die meiste Möglichkeit in sich schließe, sich nicht nur von jedem wirklichen Text, sondern auch von dem Ausdruck irgendeines bestimmten Inhalts zu befreien, um sich bloß in einem in sich abgeschlossenen Verlauf von Zusammenstellungen, Veränderungen, Gegensätzen und Vermittlungen zu befriedigen, welche innerhalb des rein musikalischen Bereichs der Töne fallen. Dann bleibt aber die Musik leer, bedeutungslos und ist, da ihr die eine Hauptseite aller Kunst, der geistige Inhalt und Ausdruck abgeht, noch nicht eigentlich zur Kunst zu rechnen. Erst wenn sich in dem sinnlichen Element der Töne und ihrer mannigfaltigen Figuration Geistiges in angemessener

Weise ausdrückt, erhebt sich auch die Musik zur wahren Kunst, gleichgültig, ob dieser Inhalt für sich seine nähere Bezeichnung ausdrücklich durch Worte erhalte oder unbestimmter aus den Tönen und deren harmonischen Verhältnissen und melodischen Beseelung müsse empfunden werden.

α. In dieser Rücksicht besteht die eigentümliche Aufgabe der Musik darin, daß sie jedweden Inhalt nicht so für den Geist macht, wie dieser Inhalt als allgemeine Vorstellung im Bewußtsein liegt oder als bestimmte äußere Gestalt für die Anschauung sonst schon vorhanden ist oder durch die Kunst seine gemäßigtere Erscheinung erhält, sondern in der Weise, in welcher er in der Sphäre der subjektiven Innerlichkeit lebendig wird. Dieses in sich eingehüllte Leben und Weben für sich in Tönen widerklingen zu lassen oder den ausgesprochenen Worten und Vorstellungen hinzuzufügen und die Vorstellungen in dieses Element zu versenken, um sie für die Empfindung und Mitempfindung neu hervorzubringen, ist das der Musik zuzuteilende schwierige Geschäft.

αα. Die Innerlichkeit als solche ist daher die Form, in welcher sie ihren Inhalt zu fassen vermag und dadurch befähigt ist, alles in sich aufzunehmen, was überhaupt in das Innere eingehen und sich vornehmlich in die Form der Empfindung kleiden kann. Hierin liegt dann aber zugleich die Bestimmung, daß die Musik nicht darf für die Anschauung arbeiten wollen, sondern sich darauf beschränken muß, die Innerlichkeit dem Inneren faßbar zu machen, sei es nun, daß sie die substantielle innere Tiefe eines Inhalts als solchen will in die Tiefen des Gemüts eindringen lassen oder daß sie es vorzieht, das Leben und Weben eines Gehalts in einem einzelnen subjektiven Inneren darzustellen, so daß ihr diese subjektive Innigkeit selbst zu ihrem eigentlichen Gegenstande wird.

ββ. Die abstrakte Innerlichkeit nun hat zu ihrer nächsten Besonderung, mit welcher die Musik in Zusammenhang kommt, die Empfindung, die sich erweiternde Subjektivität des Ich, die zwar zu einem Inhalt fortgeht, denselben aber noch in dieser unmittelbaren Beschlossenheit im Ich und äußerlichkeitslosen Beziehung auf das Ich läßt. Dadurch bleibt die Empfindung immer nur das Umkleidende des Inhalts, und diese Sphäre ist es, welche von der Musik in Anspruch genommen wird.

γγ. Hier breitet sie sich dann zum Ausdruck aller besonderen Empfindungen auseinander, und alle Nuancen der Fröhlichkeit, Heiterkeit, des Scherzes, der Laune, des Jauchzens und

Jubelns der Seele, ebenso die Gradationen der Angst, Bekümmernis, Traurigkeit, Klage, des Kummers, des Schmerzes, der Sehnsucht usf. und endlich der Ehrfurcht, Anbetung, Liebe usf. werden zu der eigentümlichen Sphäre des musikalischen Ausdrucks.

β. Schon außerhalb der Kunst ist der Ton als Interjektion, als Schrei des Schmerzes, als Seufzen, Lachen die unmittelbare lebendigste Äußerung von Seelenzuständen und Empfindungen, das Ach und O des Gemüts. Es liegt eine Selbstproduktion und Objektivität der Seele als Seele darin, ein Ausdruck, der in der Mitte steht zwischen der bewußtlosen Versenkung und der Rückkehr in sich zu innerlichen bestimmten Gedanken, und ein Hervorbringen, das nicht praktisch, sondern theoretisch ist, wie auch der Vogel in seinem Gesang diesen Genuß und diese Produktion seiner selbst hat.

Der bloß natürliche Ausdruck jedoch der Interjektionen ist noch keine Musik, denn diese Ausrufungen sind zwar keine artikulierte willkürliche Zeichen von Vorstellungen wie die Sprachlaute und sagen deshalb auch nicht einen vorgestellten Inhalt in seiner Allgemeinheit als Vorstellung aus, sondern geben am Tone und im Tone selber eine Stimmung und Empfindung kund, die sich unmittelbar in dergleichen Töne hineinlegt und dem Herzen durch das Herausstoßen derselben Luft macht; dennoch aber ist diese Befreiung noch keine Befreiung durch die Kunst. Die Musik muß im Gegenteil die Empfindungen in bestimmte Tonverhältnisse bringen und den Naturausdruck seiner Wildheit, seinem rohen Ergehen entnehmen und ihn mäßigen.

γ. So machen die Interjektionen wohl den Ausgangspunkt der Musik, doch sie selbst ist erst Kunst als die kadenzierete Interjektion und hat sich in dieser Rücksicht ihr sinnliches Material in höherem Grade als die Malerei und Poesie künstlerisch zuzubereiten, ehe dasselbe befähigt wird, in kunstgemäßer Weise den Inhalt des Geistes auszudrücken. Die nähere Art und Weise, in welcher das Tonbereich zu solcher Angemessenheit verarbeitet wird, haben wir erst später zu betrachten; für jetzt will ich nur die Bemerkung wiederholen, daß die Töne in sich selbst eine Totalität von Unterschieden sind, die zu den mannigfaltigsten Arten unmittelbarer Zusammenstimmungen, wesentlicher Gegensätze, Widersprüche und Vermittlungen sich entzweien und verbinden können. Diesen Gegensätzen und Einigungen sowie der Verschiedenheit ihrer Bewegungen und Übergänge,

ihres Eintretens, Fortschreitens, Kämpfens, Sichauflösen und Verschwindens entspricht in näherer oder entfernterer Beziehung die innere Natur sowohl dieses oder jenes Inhalts als auch der Empfindungen, in deren Form sich Herz und Gemüt solch eines Inhalts bemächtigen, so daß nun dergleichen Tonverhältnisse in dieser Gemäßheit aufgefaßt und gestaltet den beseelten Ausdruck dessen geben, was als bestimmter Inhalt im Geist vorhanden ist.

Der inneren einfachen Wesenheit aber eines Inhalts erweist sich das Element des Tones darum verwandter als das bisherige sinnliche Material, weil der Ton, statt sich zu räumlichen Gestalten zu befestigen und als die Mannigfaltigkeit des Neben- und Außereinanders Bestand zu erhalten, vielmehr dem ideellen Bereich der Zeit anheimfällt und deshalb nicht zu dem Unterschiede des einfachen Inneren und der konkreten leiblichen Gestalt und Erscheinung fortgeht. Dasselbe gilt für die Form der Empfindung eines Inhalts, deren Ausdruck der Musik hauptsächlich zukommt. In der Anschauung und Vorstellung nämlich tritt, wie beim selbstbewußten Denken, bereits die notwendige Unterscheidung des anschauenden, vorstellenden, denkenden Ich und des angeschauten, vorgestellten oder gedachten Gegenstandes ein; in der Empfindung aber ist dieser Unterschied ausgelöscht oder vielmehr noch gar nicht herausgestellt, sondern der Inhalt trennungslos mit dem Inneren als solchen verwoben. Wenn sich daher die Musik auch als begleitende Kunst mit der Poesie oder umgekehrt die Poesie sich als deutliche Dolmetscherin mit der Musik verbindet, so kann doch die Musik nicht äußerlich veranschaulichen oder Vorstellungen und Gedanken, wie sie als Vorstellungen und Gedanken vom Selbstbewußtsein gefaßt werden, wiedergeben wollen, sondern sie muß, wie gesagt, entweder die einfache Natur eines Inhalts in solchen Tonverhältnissen an die Empfindung bringen, wie sie dem inneren Verhältnis dieses Inhalts verwandt sind, oder näher diejenige Empfindung selber, welche der Inhalt von Anschauungen und Vorstellungen in dem ebenso mit empfindenden als vorstellenden Geiste erregen kann, durch ihre die Poesie begleitenden und verinnigenden Töne auszudrücken suchen.

*

Daß Hegels Ästhetik eine Geschichtsphilosophie ist, besagt, daß im System der Künste deren Geschichte – genauer: die Reihenfolge, in der sie an der Substanz des »Weltgeistes« teilhaben – enthalten ist: Die (ägyptische) Architektur repräsentiert das »symbolische«, die (griechische) Skulptur das »klassische« und die (neuzeitliche) Malerei zusammen mit Musik und Poesie das »romantische« (christliche) Zeitalter. Daß die Musik nicht – oder nur in der Form subjektiver, durch das musikalische Werk zwar angeregter, aber nicht eindeutig bestimmter Assoziationen – »zu Anschauungen und Vorstellungen fortgeht«, daß sie sich vielmehr in die »Konzentration des Gemüts« zusammenzieht, also – trivial ausgedrückt – zur Inhaltslosigkeit tendiert, wird von Hegel als zutiefst zwiespältige Entwicklung geschildert. (Die »formelle« oder »abstrakte Innerlichkeit«, in die sich die Musik – jedenfalls tendenziell – zurückzieht, ist eine von Inhalten »losgerissene« Sphäre, in der Hegel ebenso ein Moment von »Freiheit« wie eines von »Substanzlosigkeit« entdeckt.) Durch »Losgerissenheit von einem für sich schon klaren Gehalt« setzt sich die »absolute« Instrumentalmusik einerseits der Gefahr eines Substanzverlustes aus, erhält andererseits jedoch die Chance einer Steigerung des artifiziellen Moments. Der geschichtliche Vorgang, den Hegel schildert, ist also die Entwicklung der Musik zu einer autonomen Kunst. Und zwar erkennt er, wie E. T. A. Hoffmann, in der Emanzipation der Instrumentalmusik die Möglichkeit einer Differenzierung des Musikalisch-Technischen oder -Strukturellen; im Gegensatz zu Hoffmann aber sieht er in der »absoluten« Musik – in der Musik, die nach Hoffmann gerade dadurch, daß sie sich von fest umrissenen Inhalten, Charakteren oder Affekten loslöst, das »Absolute« ahnen läßt – nicht einen Gewinn, sondern einen Verlust an metaphysischer Substanz. Wo Hoffmann – in Anlehnung an Wackenroder und Tieck – einen in Töne gefaßten religiösen Gehalt zu ergreifen glaubte: in der »reinen« Instrumentalmusik, sah Hegel eine Verflachung zum bloß Artifiziellen, die er an anderer Stelle, mit einer provozierenden Formel, »Ende der Kunst« nannte (einer Formel, mit der keineswegs ein Verschwinden der Kunst als Form, Technik und Struktur, sondern ein Erlöschen der Fähigkeit, die wesentliche – und das hieß: die religiöse – Substanz einer Epoche auszudrücken, gemeint war: Auch Hegels Ästhetik ist in letzter Instanz Religionsphilosophie).

Arthur Schopenhauers (1788–1860) Metaphysik der Musik, die sich Richard Wagner seit 1854 zu eigen machte und in deren Zeichen Friedrich Nietzsche ›Tristan und Isolde‹ zum tönenden »opus metaphysicum« erklärte, ließ es ohne Gefährdung ihres Sinns zu, daß sich Schopenhauer in der dritten Auflage (1859) von ›Die Welt als Wille und Vorstellung‹ (1819) – offenbar aus Ranküne gegen Wagners ›Oper und Drama‹ (1851) – auf den von Wagner verlästerten Rossini berief: eine Tatsache, durch die sich Schopenhauer-Anhänger, die zugleich Wagner-Adepten waren, verwirrt fühlten, weil ihnen die Verbindung von metaphysischem Tiefsinn mit Rossinis heiterem Zynismus paradox erschien. (Im zweiten Band von ›Die Welt als Wille und Vorstellung‹ ist 1844 zwar von Beethoven die Rede, aber es war der erste Band – in der Fassung der dritten Auflage, also mit dem Zusatz über Rossini –, von dem die Geschichtswirkung im wesentlichen ausging.) Ideengeschichtlich muß jedoch – um eine ebenso simple wie fundamentale Regel der Hermeneutik zu zitieren – zwischen der »Genesis« einer Musikphilosophie (der Verwurzelung in musikalischen Erfahrungen und Meinungen des Autors) und der »Geltung« (der Bedeutung, die ihr im musikhistorischen Prozeß zuwächst) unterschieden werden. Nicht dem Flöte spielenden Musikliebhaber Schopenhauer – der sich 1818 an Rossinis ›Turco in Italia‹ delectierte –, sondern dem Philosophen, der aus metaphysischen Prämissen ästhetische Konsequenzen zog, ohne auf adäquate musikalische Erfahrungen angewiesen zu sein – einem Philosophen, der unter der Oberfläche des beginnenden Industriezeitalters und eines herrschenden Fortschrittsoptimismus die »dunklen Gefühle« der Epoche erfaßte –, fielen musikästhetische Einsichten von kaum abschätzbarer Tragweite zu: Einsichten, in denen nahezu sämtliche deutschen Komponisten von der Mitte des 19. bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts das wiedererkannten, was sie bewegte – Wagner ebenso wie Hugo Wolf, Gustav Mahler, Richard Strauss und Arnold Schönberg.

§ 52.

Nachdem wir nun im Bisherigen alle schönen Künste, in derjenigen Allgemeinheit, die unserm Standpunkt angemessen ist, betrachtet haben, anfangend von der schönen Baukunst, deren Zweck als solcher die Verdeutlichung der Objektivierung des Willens auf der niedrigsten Stufe seiner Sichtbarkeit ist, wo er sich als dumpfes, erkenntnißloses, gesetzmäßiges Streben der Masse zeigt und doch schon Selbstentzweiung und Kampf offenbart, nämlich zwischen Schwere und Starrheit; – und unsere Betrachtung beschließend mit dem Trauerspiel, welches, auf der höchsten Stufe der Objektivierung des Willens, eben jenen seinen Zwiespalt mit sich selbst, in furchtbarer Größe und Deutlichkeit uns vor die Augen bringt; – so finden wir, daß dennoch eine schöne Kunst von unserer Betrachtung ausgeschlossen geblieben ist und bleiben mußte, da im systematischen Zusammenhang unserer Darstellung gar keine Stelle für sie passend war: es ist die Musik. Sie steht ganz abgesondert von allen andern. Wir erkennen in ihr nicht die Nachbildung, Wiederholung irgend einer Idee der Wesen in der Welt: dennoch ist sie eine so große und überaus herrliche Kunst, wirkt so mächtig auf das Innerste des Menschen, wird dort so ganz und so tief von ihm verstanden, als eine ganz allgemeine Sprache, deren Deutlichkeit sogar die der anschaulichen Welt selbst übertrifft; – daß wir gewiß mehr in ihr zu suchen haben, als ein *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*, wofür sie Leibnitz ansprach* und dennoch ganz Recht hatte, sofern er nur ihre unmittelbare und äußere Bedeutung, ihre Schaaale betrachtete. Wäre sie jedoch nichts weiter, so müßte die Befriedigung, welche sie gewährt, der ähnlich sein, die wir beim richtigen Aufgehen eines Rechnungsexempels empfinden, und könnte nicht jene innige Freude sein, mit der wir das tiefste Innere unseres Wesens zur Sprache gebracht sehen. Auf unserm Standpunkte daher, wo die ästhetische Wirkung unser Augenmerk ist, müssen wir ihr eine viel ernstere und tiefere, sich auf das innerste Wesen der Welt und unseres Selbst beziehende Bedeutung zuerkennen, in Hinsicht auf welche die Zahlenverhältnisse, in die sie sich auflösen läßt, sich nicht als das Bezeichnete, sondern selbst

* Leibnitii epistolae, collectio Kortholti: p. 154.

erst als das Zeichen verhalten. Daß sie zur Welt, in irgend einem Sinne, sich wie Darstellung zum Dargestellten, wie Nachbild zum Vorbilde verhalten muß, können wir aus der Analogie mit den übrigen Künsten schließen, denen allen dieser Charakter eigen ist, und mit deren Wirkung auf uns die ihrige im Ganzen gleichartig, nur stärker, schneller, nothwendiger, unfehlbarer ist. Auch muß jene ihr nachbildliche Beziehung zur Welt eine sehr innige, unendlich wahre und richtig treffende sein, weil sie von Jedem augenblicklich verstanden wird und eine gewisse Unfehlbarkeit dadurch zu erkennen giebt, daß ihre Form sich auf ganz bestimmte, in Zahlen auszudrückende Regeln zurückführen läßt, von denen sie gar nicht abweichen kann, ohne gänzlich aufzuhören Musik zu sein. – Dennoch liegt der Vergleichungspunkt zwischen der Musik und der Welt, die Hinsicht, in welcher jene zu dieser im Verhältnis der Nachahmung oder Wiederholung steht, sehr tief verborgen. Man hat die Musik zu allen Zeiten geübt, ohne hierüber sich Rechenschaft geben zu können: zufrieden, sie unmittelbar zu verstehen, thut man Verzicht auf ein abstraktes Begreifen dieses unmittelbaren Verstehens selbst.

Indem ich meinen Geist dem Eindruck der Tonkunst, in ihren mannigfaltigen Formen, gänzlich hingab, und dann wieder zur Reflexion und zu dem in gegenwärtiger Schrift dargelegten Gange meiner Gedanken zurückkehrte, ward mir ein Aufschluß über ihr inneres Wesen und über die Art ihres, der Analogie nach nothwendig vorauszusetzenden, nachbildlichen Verhältnisses zur Welt, welcher mir selbst zwar völlig genügend und für mein Forschen befriedigend ist, auch wohl Demjenigen, der mir bisher gefolgt wäre und meiner Ansicht der Welt beige stimmt hätte, ebenso einleuchtend sein wird; welchen Aufschluß jedoch zu beweisen, ich als wesentlich unmöglich erkenne; da er ein Verhältniß der Musik, als einer Vorstellung, zu Dem, was wesentlich nie Vorstellung sein kann, annimmt und festsetzt, und die Musik als Nachbild eines Vorbildes, welches selbst nie unmittelbar vorgestellt werden kann, angesehen haben will. Ich kann deshalb nichts weiter thun, als hier am Schlusse dieses der Betrachtung der Künste hauptsächlich gewidmeten dritten Buches, jenen mir genügenden Aufschluß über die wunderbare Kunst der Töne vortragen, und muß die Bestimmung, oder Verneinung meiner Ansicht der Wirkung anheimstellen, welche auf jeden Leser theils die Musik, theils der ganze und eine von mir in dieser Schrift mitgetheilte Gedan-

ke hat. Überdies halte ich es, um der hier zu gebenden Darstellung der Bedeutung der Musik mit echter Überzeugung seinen Beifall geben zu können, für nothwendig, daß man oft mit anhaltender Reflexion auf dieselbe der Musik zuhöre, und hiezu wieder ist erforderlich, daß man mit dem ganzen von mir dargestellten Gedanken schon sehr vertraut sei.

Die adäquate Objektivation des Willens sind die (Platonischen) Ideen; die Erkenntniß dieser durch Darstellung einzelner Dinge (denn solche sind die Kunstwerke selbst doch immer) anzuregen (welches nur unter einer diesem entsprechenden Veränderung im erkennenden Subjekt möglich ist), ist der Zweck aller andern Künste. Sie alle objektiviren also den Willen nur mittelbar, nämlich mittelst der Ideen: und da unsere Welt nichts Anderes ist, als die Erscheinung der Ideen in der Vielheit, mittelst Eingang in das *principium individuationis* (die Form der dem Individuo als solchem möglichen Erkenntniß); so ist die Musik, da sie die Ideen übergeht, auch von der erscheinenden Welt ganz unabhängig, ignorirt sie schlechthin, könnte gewissermaßen, auch wenn die Welt gar nicht wäre, doch bestehen: was von den anderen Künsten sich nicht sagen läßt. Die Musik ist nämlich eine so unmittelbare Objektivation und Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht. Die Musik ist also keineswegs, gleich den anderen Künsten, das Abbild der Ideen; sondern Abbild des Willens selbst, dessen Objektivität auch die Ideen sind: deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der anderen Künste: denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen. [...]

Zusatz aus der 3. Auflage von 1859.

Sie drückt daher nicht diese oder jene einzelne und bestimmte Freude, diese oder jene Betrübniß, oder Schmerz, oder Entsetzen, oder Jubel, oder Lustigkeit, oder Gemüthsruhe aus; sondern die Freude, die Betrübniß, den Schmerz, das Entsetzen, den Jubel, die Lustigkeit, die Gemüthsruhe selbst, gewissermaßen *in abstracto*, das Wesentliche derselben, ohne alles Beiwerk, also auch ohne die Motive dazu. Dennoch verstehen wir sie, in dieser angezogenen Quintessenz, vollkommen. Hieraus entspringt es, daß unsere Phantasie so leicht durch sie erregt wird und nun versucht, jene ganz unmittelbar zu uns redende,

unsichtbare und doch so lebhaft bewegte Geisterwelt zu gestalten und sie mit Fleisch und Bein zu bekleiden, also dieselbe in einem analogen Beispiel zu verkörpern. Dies ist der Ursprung des Gesanges mit Worten und endlich der Oper, – deren Text eben deshalb diese untergeordnete Stellung nie verlassen sollte, um sich zur Hauptsache und die Musik zum bloßen Mittel ihres Ausdrucks* zu machen, als welches ein großer Mißgriff und eine arge Verkehrtheit ist. Denn überall drückt die Musik nur die Quintessenz des Lebens und seiner Vorgänge aus, nie diese selbst, deren Unterschiede daher auf jene nicht allemal einfließen. Gerade diese ihr ausschließlich eigene Allgemeinheit, bei genauester Bestimmtheit, giebt ihr den hohen Werth, welchen sie als Panakeion aller unserer Leiden hat. Wenn also die Musik zu sehr sich den Worten anzuschließen und nach den Begebenheiten zu modeln sucht, so ist sie bemüht, eine Sprache zu reden, welche nicht die ihrige ist. Von diesem Fehler hat Keiner sich so rein gehalten, wie Rossini: daher spricht seine Musik so deutlich und rein ihre eigene Sprache, daß sie der Worte gar nicht bedarf und daher auch mit bloßen Instrumenten ausgeführt ihre volle Wirkung thut.

Fortsetzung aus der 1. Auflage von 1819.

[...]

Die erscheinende Welt, oder die Natur, und die Musik sind als zwei verschiedene Ausdrücke der selben Sache anzusehen, welche daher selbst das allein Vermittelnde der Analogie Beider ist, dessen Erkenntniß erfordert wird, um jene Analogie einzusehen. Die Musik ist demnach, wenn als Ausdruck der Welt angesehen, eine im höchsten Grad allgemeine Sprache, die sich sogar zur Allgemeinheit der Begriffe ungefähr verhält wie diese zu den einzelnen Dingen. Ihre Allgemeinheit ist aber keineswegs jene leere Allgemeinheit der Abstraktion, sondern ganz anderer Art, und ist verbunden mit durchgängiger deutlicher Bestimmtheit. Sie gleicht hierin den geometrischen Figuren und den Zahlen, welche als die allgemeinen Formen aller möglichen Objekte der Erfahrung und auf alle *a priori* anwendbar, doch nicht ab-

* Anmerkung des Herausgebers: diese Polemik richtet sich wohl gegen Richard Wagners Äußerung »Der Irrthum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin, daß ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke [...] gemacht war« (Schriften, Band 3, S. 231).

strakt, sondern anschaulich und durchgängig bestimmt sind. Alle möglichen Bestrebungen, Erregungen und Äußerungen des Willens, alle jene Vorgänge im Innern des Menschen, welche die Vernunft in den weiten negativen Begriff Gefühl wirft, sind durch die unendlich vielen möglichen Melodien auszudrücken, aber immer in der Allgemeinheit bloßer Form, ohne den Stoff, immer nur nach dem An-sich, nicht nach der Erscheinung, gleichsam die innerste Seele derselben, ohne Körper. Aus diesem innigen Verhältniß, welches die Musik zum wahren Wesen aller Dinge hat, ist auch Dies zu erklären, daß wenn zu irgend einer Scene, Handlung, Vorgang, Umgebung, eine passende Musik ertönt, diese uns den geheimsten Sinn derselben aufzuschließen scheint und als der richtigste und deutlichste Kommentar dazu auftritt; imgleichen, daß es Dem, der sich dem Eindruck einer Symphonie ganz hingiebt, ist, als sähe er alle möglichen Vorgänge des Lebens und der Welt an sich vorüberziehen: dennoch kann er, wenn er sich besinnt, keine Ähnlichkeit angeben zwischen jenem Tonspiel und den Dingen, die ihm vorschwebten. Denn die Musik ist, wie gesagt, darin von allen anderen Künsten verschieden, daß sie nicht Abbild der Erscheinung, oder richtiger, der adäquaten Objektivität des Willens, sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst ist und also zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstellt. Man könnte demnach die Welt ebenso wohl verkörperte Musik, als verkörperten Willen nennen: daraus also ist es erklärlich, warum Musik jedes Gemälde, ja jede Scene des wirklichen Lebens und der Welt, so gleich in erhöhter Bedeutsamkeit hervortreten läßt; freilich um so mehr, je analoger ihre Melodie dem innern Geiste der gegebenen Erscheinung ist. Hierauf beruht es, daß man ein Gedicht als Gesang, oder eine anschauliche Darstellung als Pantomime, oder beides als Oper der Musik unterlegen kann. Solche einzelne Bilder des Menschenlebens, der allgemeinen Sprache der Musik untergelegt, sind nie mit durchgängiger Nothwendigkeit ihr verbunden, oder entsprechend; sondern sie stehen zu ihr nur im Verhältniß eines beliebigen Beispiels zu einem allgemeinen Begriff: sie stellen in der Bestimmtheit der Wirklichkeit dasjenige dar, was die Musik in der Allgemeinheit bloßer Form aussagt. Denn die Melodien sind gewissermaßen, gleich den allgemeinen Begriffen, ein Abstraktum der Wirklichkeit. Diese nämlich, also die Welt der einzelnen Dinge, liefert das Anschauliche, das Besondere und Individuelle, den einzelnen Fall, so-

wohl zur Allgemeinheit der Begriffe, als zur Allgemeinheit der Melodien, welche beide Allgemeinheiten einander aber in gewisser Hinsicht entgegengesetzt sind; indem die Begriffe nur die allererst aus der Anschauung abstrahierten Formen, gleichsam die abgezogene äußere Schale der Dinge enthalten, also ganz eigentlich Abstrakta sind: die Musik hingegen den innersten aller Gestaltung vorhergängigen Kern, oder das Herz der Dinge giebt. Dies Verhältniß ließe sich recht gut in der Sprache der Scholastiker ausdrücken, indem man sagte: die Begriffe sind die *universalia post rem*, die Musik aber giebt die *universalia ante rem*, und die Wirklichkeit die *universalia in re*. [...]

*

Der »Wille«, in dem Schopenhauer – der sich als philosophischer Testamentsvollstrecker Immanuel Kants fühlte – das »Ding an sich« zu erkennen glaubte, ist nicht bewußter Wille, sondern ein unbewußtes Treiben und Drängen. (Und Schopenhauers Philosophie gehörte zu den Voraussetzungen der Freud'schen Psychoanalyse, in deren »Es« man die psychologisch-naturwissenschaftliche Umdeutung einer ursprünglich metaphysischen Kategorie sehen kann.) Daß die Musik als unmittelbares Abbild des Willens gelten soll, ist demnach zwar eine metaphysische Auszeichnung, aber eine zutiefst zwiespältige und fragwürdige, weil das Wesen, das Schopenhauer auf dem Grunde der Erscheinungen erkennt, im Unterschied zu den Platonischen Ideen nicht höherer, sondern niederer Natur ist: dunkler Drang und Inbegriff unaufhebbaren Leidens. Über die dunkle Tiefe, aus der sie stammt, erhebt sich die Musik allerdings dadurch, daß sie nicht selbst Wille, sondern bloß dessen Abbild ist: In der ästhetischen Kontemplation, die von niemand eindrucksvoller beschrieben wurde als von Schopenhauer, befreit sich das Bewußtsein aus dem Verstrickungszusammenhang einer Natur, die in nichts als einem Wechsel zwischen Qual und Langeweile besteht. Erscheint demnach die Ästhetik, die Schopenhauer skizzierte, als Schilderung einer Zuflucht, so war – trotz der erwähnten Berufung auf Rossini – der Musikbegriff, von dem er ausging, durch Tieck und E. T. A. Hoffmann geprägt: Die »reine« Instrumentalmusik ist die eigentliche Musik, und die Texte der Vokal- oder Programmmusik stellen, da sie

lediglich die Welt der Erscheinungen reflektieren, nichts als die Außenseite oder Oberfläche einer Musik dar, die in Tönen vom »innersten Wesen der Welt« redet. Trivial ausgedrückt: Die Musik illustriert nicht den Text – wie es die Popularästhetik als selbstverständlich voraussetzt –, sondern der Text die Musik. Schopenhauers Metaphysik ist also eine Ästhetik der absoluten Musik, und daß sie dennoch von Wagner rezipiert wurde, gehört zu den ideengeschichtlichen Paradoxien, an denen das 19. Jahrhundert reicher ist als irgendein anderes Zeitalter.